

- 3) Muffats Kompositionen waren geradezu "vorbildlich" für Händel. So findet sich z.B. eine Aria aus Muffats Sonaten gleich dreimal wieder verwendet in Händels Werken. Siehe Stampfl, a.a.O., S. 214f.
- 4) Hinzuweisen ist hier auf die sehr ausführlichen Erläuterungen Muffats über das französische Instrument der "hautecontre" und seines Klangs, die er an seine "nicht-französischen" Musiker richtet. Stampfl, a.a.O., S. 32ff.
- 5) Jürgen Eppelsheim, Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys, Tutzing 1961, S. 31ff.
- 6) An dieser Stelle sei ergänzend auf Muffats Generalbaßlehre von 1699 hingewiesen, mit dem Titel "Regulae concentum partiturae", die zweifelsohne eine der ausführlichsten und wertvollsten Generalbaßlehren des 17. Jahrhunderts darstellt. Hrsg.: Hellmut Federhofer, Rom 1960, AML, unter dem Titel "A Treatise on Thoroughbass by Georg Muffat".
- 7) Ausführlichste Abhandlungen mit Beispielen zur Verzierungstechnik siehe Muffats Vorwort zur "Auserlesenen Instrumentalmusik".
- 8) Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967, ³/1976, S. 147.
- 9) Vorwort zur "Auserlesenen Instrumentalmusik".

Eva Linfield:

HEINRICH VON KLEISTS "MARIONETTENTHEATER" ODER DIE NOTWENDIGKEIT DER VERKNÜPFUNG VON KENNTNIS UND INTUITION IN DER BAROCKEN AUFFÜHRUNGSPRAXIS¹

Die anekdotische Gegenständlichkeit des Kleist'schen "Marionettentheaters" lädt zu einer, vielleicht gewagten, Abstraktion ein. Was ich Ihnen heute übermitteln möchte, ist uns allen mehr oder weniger bekannt. Wichtig ist aber, das Bekannte, wenn es, wie ich mir einbilde, eine Urwahrheit enthält, sich immer wieder neu einzuprägen und es frisch zu beleuchten. Der Aufsatz von Kleist erscheint mir als Bezugsmaterial aus einem neuen Blickwinkel heraus besonders anregend. Um nun auf die vielleicht ungewöhnliche Verknüpfung von Kleists Essay mit der Aufführungspraxis per se und speziell mit der barocken Aufführungspraxis eingehen zu können, beginne ich mit einer Zusammenfassung des "Marionettentheaters".

I

Kleist's Aufsatz "Über das Marionettentheater" erschien 1810 in viertägiger Fortsetzung in den "Berliner Abendblättern". Kleist bietet ihn in Form eines Gesprächs an, das sich zwischen dem Protagonisten - wohl einer Kleistidentifizierung - und einem Tänzer entwickelt. Die Themen der vier Folgen behandeln, schlagwortartig reduziert

1. den Mechanismus der Marionette
2. die Überlegenheit der Marionette gegenüber dem menschlichen Tänzer
3. die Spiegelanekdote als Metapher vom Sündenfall
4. das Duell zwischen Tier und Mensch, und den Abschluß mit einer grandiosen Schlußfolgerung.

Zu jedem Thema zitiere ich Kleist:

zu 1) "Mechanismus der Marionette"

"Ich sagte ihm, (dem Tänzer), daß ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehrere Male in einem Marionettentheater zu finden. Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen im Tanz sehr gratiös gefunden hatte. Jede Bewegung hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst."

zu 2) "Überlegenheit der Marionette gegenüber dem menschlichen Tänzer"

"Wie, fragte ich, sind denn die Forderungen, die Sie an die Kunstfertigkeit (der Marionette) zu machen gedenken, bestellt? (Der Tänzer): Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit; und besonders eine n a t u r g e m ä ß e Anordnung der Schwerpunkte. Der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde, (ist) nämlich dieser, daß sie sich niemals ziere. Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die S e e l e in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die S e e l e sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellbogen. Solche Mißgriffe, setzte er hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem B a u m d e r E r k e n n t n i s gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist."

zu 3) "Spiegelanekdote als Parabel vom Sündenfall"

Hier beschreibt der Protagonist eine Begebenheit beim Bade mit einem jungen Mann. Der anmutige Jüngling setzt nach dem Bade den Fuß auf den Schemel, um ihn abzutrocknen. In diesem Moment blickt er in einen Spiegel und erinnert sich der berühmten klassischen Statue des Dornenausziehers. Der Protagonist, der die gleiche Observation über die Ähnlichkeit zwischen Jüngling und Statue gemacht hatte, fordert den jungen Mann mit Gelächter heraus: er sehe wohl Geister! Wiederholte Versuche des Jünglings, das Bild nachzuvollziehen, mißlingen. Um mit Kleists Bildern zu sprechen: seine Bewegung oder seine S e e l e ist nicht mehr im natürlichen Schwerpunkt verankert. Er verfällt der Allüre. Die Bedeutung dieser Anekdote zusammenfassend schreibt Kleist:

"Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das B e w u ß t s e i n anrichtet. Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher n i e m a l s wieder gefunden."

zu 4) dem "Duell zwischen Tier und Mensch".

Bär und Mensch stehen sich beim Fechten gegenüber. Der fechtende Mann geht mit dem Rappier auf den Bären los, der mit einer kurzen Bewegung seiner Tatze den Stoß pariert. Ich zitierte:

"Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, a l l e meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm k e i n Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht."

Daran schließt sich Kleists Schlußfolgerung an, hier von dem Tänzer gesprochen:

"Wir sehen, in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt."

Wenn (aber) die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, findet sich die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, das heißt in dem Gliedermann, oder in dem Gott. Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt."

II

Wir erkennen drei Stadien:

1. das Stadium des Unbewußten, in dem Instinkt und Intuition das Verhalten des Menschen regieren;
2. das Stadium des Bewußtseins, in dem der Mensch Information sammelt, speichert, lernt;
3. das Stadium des unendlichen Bewußtseins, das durch einen verknüpfenden Prozeß der beiden ersten Stadien erzielt werden soll.

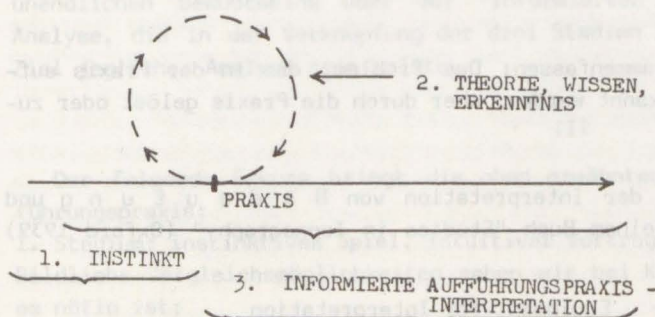
Vereinfacht könnte man von diesen drei Stadien auch von einer Spiegelung der Theorie These → Antithese → Synthese sprechen, die den Stadien

Unbewußtsein → Reflexion → unendliches Bewußtsein entsprechen.

Der Ablauf dieser drei Stadien ist kein geradliniger Prozeß, sondern ein kreisförmiger - in Kleists Parabel dargestellt als 1. das Paradies, 2. vom Baum der Erkenntnis essen und 3. durch die Hintertür ins Paradies zurückgelangen, d.h., im übertragenen Sinne, eine natürliche Unschuld mit dem Wissen zu einer harmonischen Übereinstimmung, zu einer Einheit zu führen, die sozusagen auf einer "informierten Unschuld" basiert. Es ist gerade dieses triadische Entwicklungsschema, das sich als ordnende und richtungsweisende Kraft in der musikalischen Aufführungspraxis anbietet, steht doch selbst im Kleist'schen Aufsatz der Tänzer als Interpret im Mittelpunkt.

Ein Diagramm mag diesem Entwicklungsprozeß zur Erläuterung dienen, siehe Figur I:

Figur I: Kreisförmiger Prozeß in Kleists Parabel



Man erreicht einen Punkt, eine Grenze, ein Problem in der Praxis und sucht nach Information und Erkenntnis. Die Lösung des Problems geschieht mit Hilfe der Theorie. Gesammeltes Wissen schließt sich zum Bild einer möglichen Einheit, einer interpretatorischen Erkenntnis, zusammen. Dieses Schema ist natürlich auf jedwede Aufführungspraxis anwendbar. Sprechen wir von einer historischen oder barocken Aufführungspraxis, so bezieht sich das 2. Stadium speziell auf historische Information dieser Periode. Historische Aufführungspraxis kann aber niemals als Thema, separat von musikalischer Interpretation, behandelt werden. Das Endziel bleibt die Interpretation, die bis zu einem gewissen Grade von den historischen Erkenntnissen gesteuert wird.

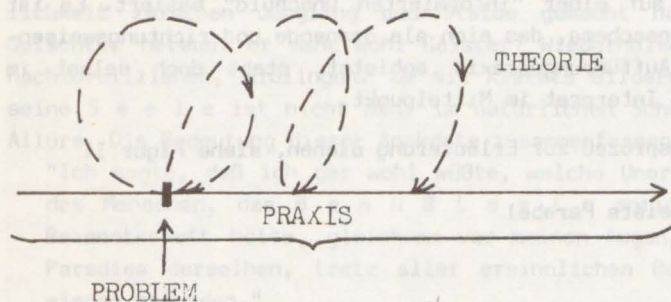
Übrigens existierte die Kleist'sche Theorie der drei Stufen als Kernidee in der Romantik. Philosophisch-ästhetische Abhandlungen über Natur, Vernunft, Kunst finden wir bei Schiller, Kant und Novalis, allerdings ohne direkten Bezug zu Kleists Aufsatz. Erst im 20. Jahrhundert nehmen Künstler Stellung zum "Marionettentheater" und sehen in ihm einen feinsinnigen Beitrag zur Ästhetik (Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Hans Arp). Im Jahre 1967 erschien in Berlin ein Band mit Essays "Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen", ein Band mit vorwiegend kritischen Abhandlungen aus dem Bereich der Philologie, Philosophie/Ästhetik, Literaturkritik und sogar einem biologischen Exkurs über Grazie und Anmut². Überraschend ist, daß diese Ideen von der Musikkritik bisher unangetastet blieben.

Dem Kern des Referates schicke ich einige direkte Parallelen aus verschiedenen anderen Disziplinen voraus.

1. aus der Philosophie-Psychologie:

John Dewey, amerikanischer Philosoph (1859-1952), entwickelte den sogenannten Dewey-circle³. Dieses Diagramm ist identisch mit der musikinterpretatorischen Skizze, die ich eben zeigte, siehe Figur II.

Figur II: Der Dewey-Circle



Deweys Theorie läßt sich knapp zusammenfassen: Das Problem, das in der Praxis auftaucht, muß mit Hilfe der Theorie erkannt werden, aber durch die Praxis gelöst oder zumindest überbrückt werden.

2. aus der Kunstgeschichte:

Erwin Panofsky behandelt das Thema der Interpretation von Bedeutung und Inhalt eines Kunstwerkes in seinem Buch "Studies in Iconography" (Oxford 1939) folgendermaßen⁴:

Object of Interpretation

a) Primary or natural subject matter

Equipment for Interpretation

Practical experience (familiarity with objects and events)

Intuition/Instinkt

- | | |
|---|---|
| b) secondary or conventional subject matter | Knowledge of literary sources
Erkenntnis, Reflexion: Bewußtsein |
| c) Intrinsic meaning or content constituting the world of 'symbolic' values | Synthetic intuition (familiarity with the essential tendencies of the human mind), conditioned by personal psychology and 'Weltanschauung'.
Synthese von a) und b) |

3. aus der Literatur:

Thomas Mann stellt an den Anfang seines Romans "Joseph und seine Brüder" ein Kapitel vom "Sündenfall", eine Parallele zur Kleist'schen Spiegelanekdote als Metapher vom Sündenfall⁵.

Thomas Mann spricht von der Scheidung der Welt in drei Elemente:

- a) Seele
- b) Materie
- c) Geist

Die S e e l e personifiziert das Urmenschliche, sie besitzt Leben aber kein Wissen. Die Seele vereint sich mit der M a t e r i e. Diese Vereinigung erzeugt Lüste und eine Fesselung an die niedere Welt. Gott spendet den G e i s t aus der Substanz seiner Göttlichkeit zur Erkenntnis. Der Geist hat die Aufgabe, die Seele an ihre göttliche Sphäre von Ruhe und Glück zu erinnern und ihr diese Sphäre als erstrebenswert darzustellen.

4. aus der Musiktheorie, bzw. -analyse, dem Aufsatz von Edward T. Cone: "Three ways of reading a detective story - or a Brahms intermezzo"⁶ (Ich danke Professor Leo Treitler, der meine Aufmerksamkeit auf diesen Aufsatz gelenkt hat). Cone spricht von drei Lesarten oder Stadien im analytischen Prozeß. Ich zitiere in Englisch: "The first reading is completely innocent of analysis, it accepts the story as narrated and is thus purely experiential, as one experiences it in time" - entspricht dem Stadium des Unbewußten.

"The second reading strives for synoptic comprehension, deals with spatial-structural analysis, shifts back and forth between planes of memory and experience (Schenkerian analysis)" - entspricht dem Stadium des Bewußtseins oder des sich Bewußtwerdens. Cone spricht sich emphatisch gegen eine Analyse aus, die beim zweiten Stadium haltmacht. "The third reading is in some respect similar to the first. It can replace naive pleasure with intelligent and informed appreciation. It requires intentional 'forgetting'. It is not a synoptic but a diachronic analysis" - entspricht dem Stadium des unendlichen Bewußtseins oder der "informierten Unschuld" und bedeutet somit eine Analyse, die in der Verknüpfung der drei Stadien liegt und, wie Cone argumentiert, das Ziel jeglicher Analyse sein sollte.

III

Der folgende Exkurs bringt die oben erwähnten Stadien in direkten Bezug zur Auführungspraxis:

1. Stadium: instinktives Spiel, intuitiver Vortrag;

Bildliche Vergleichsmöglichkeiten sehen wir bei Kleist im Bären, der nur pariert, wenn es nötig ist;

im Jüngling, solange er unwissend die Geste des bekannten Dornenausziehers vollzieht;

in der Marionette, die einen natürlichen Schwerpunkt hat und daher natürliche Anmut besitzt.

Weitere Beispiele aus der Natur sind: das der Möwe beim Flug, der Nachtigall beim Gesang. Beide b e h e r r s c h e n ihre Disziplin.

Beim musikalischen Interpretieren sind Intuition und Instinkt nie unvorbelastet, sie vollziehen sich auf einer komplexeren Ebene, sozusagen als wäre der Vortragende schon einmal "zum Paradies wieder hineingeschlüpft". Bevor der Musiker sich als solcher bezeichnen kann, muß er sich ein Grundwissen und eine Grundtechnik angeeignet haben. Erst nach Erlangung dieser Grundausbildung rückt er auf die Ebene des ersten Kleist'schen Stadiums, nämlich der Intuition beim Vortrag. Als Beispiel hier ein Bild von Jan Steen (1626-79) - "Fröhliche Gesellschaft" aus dem Maurits Huis in Den Hague. Es trägt den Untertitel (hier in Englisch, da ich das Gemälde im Metropolitan Museum, New York, sah): "The way we hear it is the way we sing it" (s. Abbildung). Diese Darstellung verkörpert den Inbegriff von Spaß und Überzeugung an instinktivem Spiel - ein gewisses "Drauflossingen". Bär, Jüngling, Marionette, Vogel, und auch diese musikalische Gesellschaft teilen die gleiche Voraussetzung: ein intuitives, nicht reflektiertes Verhalten. In gewissem Sinne ist ihr Verhalten programmiert.

2. Stadium: Bewußter Vortrag;

Um in dieses Stadium einzudringen, befaßt sich der Interpret mit den von fleißigen Theoretikern und praktischen Musikern in einer Vielfalt von Schriften und Traktaten niedergeschriebenen Regeln und Anleitungen zur Aufführungspraxis. Dieses Studium führt auf der einen Seite zum Erlangen von technischen Kenntnissen, auf der anderen zum Verständnis von kompositorischen Systemen, die beim guten Vortrag als synthetische Struktur einer Komposition vorauszusetzen sind. Es versteht sich von selbst, daß das Studium von Notentexten von primärem Gewicht ist, die Vielfalt von kompositorischen Systemen aufzudecken. Als Vorbild sei J.S. Bach erwähnt, der selbst fast keine theoretischen Kompositionsanleitungen überliefert hat, die Musik anderer studierte und verwandte, um aus ihr Kenntnisse musikalischer Normen zu erlernen. Ähnlich ist die Situation bei Schütz. Im Vorwort zu seiner "Geistlichen Chormusik" von 1648 gibt er nur kurze Anweisungen über das kontrapunktische Komponieren ohne den Basso Continuo und bietet als Anleitung zum Studium seine eigenen Kompositionen an⁷. Er weist allerdings auf eine Kompositionslehre hin, die höchstwahrscheinlich auf den Schütz-Schüler, Christoph Bernhard, als "hocherfahrenen Musicus", anspielt.

1. Zum Erlangen t e c h n i s c h e r Kenntnisse zunächst als Beispiel die Anwendung von V i b r a t o. Ich zitiere C.Ph.E. Bach aus seinem "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (1753):

"Eine lange und affecktuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegenden Finger solche gleichsam wiegt."⁸ An anderer Stelle: "Wer das Beben entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebraucht, der hat einen schlechten Vortrag." (S. 117)

Hinzu ein Zitat aus Leopold Mozarts "Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756):

"Der Tremulo ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin darin."⁹

Mozart gibt technisch detaillierte Anweisung wie dieser Tremulo auszuführen ist. Er fährt fort:

"Weil nun der Tremulo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget, so würde man eben darum fehlen, wenn man jede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bei ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immer-

während Fieber hätten. Man kann jede lang aushaltende Note mit dem Tremulo aus-
zieren."¹⁰

Roger North kritisiert:

"The violin wrist-shake serves all alike, upon every note that gives time for it; and altho' it doth not stop the tone, yet, being always the same in manner and measure, it must breed some fastidium".¹¹

Aus diesen Zeilen lernen wir zunächst, daß Vibrato (Bebung, Tremulo, Zittern, wrist-shake) existiert, des weiteren, daß es bei langen Noten als Zierde angebracht ist, und schließlich, daß es nicht immer angebracht ist, schon gar nicht bei jeder Note - es würde zur Krankheit führen oder zum Fastidium. Über wichtige Punkte klären uns diese historischen Zitate aber nicht auf: zunächst über die Bedeutung einer "affektuösen" Note, des weiteren über die "unrechte" Zeit des Gebrauchs, und schließlich über die Länge einer zu tremulierenden Note.

Als weiteres Beispiel: Eine wichtige Bogentechnik des Barock besteht in der Tonmoderation, des "messa di voce", die Tartini als Voraussetzung des "sonablen" und "cantablen" Spiels sieht.

Bei North heißt es:

"Nothing is so difficult as the 'messa di voce' or long bow, with which they (the Italians) begin a long note, clear, without rubb, and draw it forth swelling lowder and lowder, and at the ackme take a slow waiver."¹²

Er beschreibt diese Technik bildlich:

"I would have them learne to fill, and soften a sound, as shades in needlework, so as to be like a gust of wind, which begins with a soft air, and fills by degrees to a strength as makes all bend, and then softens away again into a temper, and so vanish."¹³

Quantz bemerkt ähnlich:

"Eine lange Note soll man ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte wachsen lassen; von da eben wieder abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen."¹⁴

Quantz schlägt diese Tonmoderation auch für schnellere Noten vor. Von Couperin wird dieser dynamische Effekt zur Cembalotechnik umgesetzt und durch Tonunterbrechung und Tonverzögerung erzielt (cessation, suspension des sons). Für die barocke Dynamik und Artikulation ist die "messa di voce"-Technik zentral. Sie steht in völligem Gegensatz zu unserer modernen lückenlos egalisierten Streichtechnik.

Anweisungen für technische Details umfassen in den Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts eine Mannigfalt von Themenbereichen, oft auch mit sich widersprechenden Regeln wie z.B. in der Bogentechnik und den Stricharten bei Muffat ("Florilegium"), Geminiani und Leopold Mozart. Ausführliche Erörterungen werden den kompositorisch/aufführungspraktischen Themen des Basso continuo Spiels und der Ornamentik gewidmet, für die, als Beispiel zur "Erkenntnis" des 2. Stadiums, ein eigener Vortrag folgen müßte.

Als abschließendes Beispiel hier noch eine Grundkenntnis im Barock: Das Instrumentalspiel gleicht sich dem Singstil an und ahmt es in seiner Ausdruckskraft nach. Mattheson schreibt¹⁵:

"weil nun die Instrumental-Music nichts anders ist, als eine Ton Sprache oder Klang Rede." Später:

"Alles Spielen ist nur eine Nachahmung und Geleite des Singens; ein Spieler muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger: dieweil man bey dem Singen die deutlichsten Worte zum Beistande hat; woran es hergegen bey Instrumenten allemahl fehlet."

Mattheson wendet sich hier vorwiegend an den Ausdruck und die Leidenschaft des Instrumentalspiels, die sich den Affekt und die Leidenschaft der wort- und sinngebundenen Vokalmusik zum Vorbild machen sollen.

Ein anderer Aspekt der Angleichung liegt auf dem Gebiet der instrumentalen Akzentuierung, die, ähnlich wie ein Sprechrhythmus in den Takt integriert wird (u.a. von Gottfried Walther in seiner "Praecepta" besprochen). Mozart vergleicht die Klangproduktion und -artikulation des Gesanges mit dem Instrumentalstil, er warnt allerdings vor einer Übertreibung des Gesangstils, wenn man zu stark artikuliert und die Noten zu stark kürzt. Die Spielart des "Cantabile" erklärt er so:

"Man solle sich eines singbaren Vortrags befleißigen; man soll n a t ü r l i c h, nicht zu viel gekünstelt und also abspielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik."¹⁶

Zur Abhängigkeit des Instrumentalspiels vom Gesang bedenke man als Beispiel auch die "Symphoniae Sacrae" von Schütz, in denen die Instrumentalstimmen fast ausschließlich aus der Vokalmusik konzipiert sind. Ein "plattes" instrumentales Abspielen, um Mozart zu zitieren, wäre mit der Kleist'schen Kritik zu vergleichen: Die Seele sitzt dem Instrumentalisten nicht im Schwerpunkt, nämlich er verpaßt die Bedeutung dessen, was er vorträgt.

2. Zum Erlangen analytischer Kenntnisse ist im Barock unter anderem eine Kenntnis der Figurenlehre wichtig. Christoph Bernhard legt in seinem "Tractatus compositionis augmentatus" den Abweichungen von der traditionellen Kontrapunktlehre die "figures superficiales" als affektreiche Dissonanzbehandlung zugrunde¹⁷. Sehen wir uns z.B. den Beginn des bekannten Konzertes "Saul, Saul, was verfolgst Du mich?" aus den "Symphoniae Sacrae" III von Schütz an, so entdecken wir in der kompositorischen Anlage eine Häufung von Figuren: exclamatio, abruptio, gradatio und zwei Figuren, die Bernhard selbst bespricht: cadentia duriuscula (Takete 4, 8, 12, 16) und mutatio modi (Takete 21-23)¹⁸. Von den "cadentiae duriusculae" schreibt er:

"welche etwas seltsame Dissonanzen von denen beyden Schlussnoten annehmen. Es kommen auch bey einigen Autoribus dergl. Härteigkeiten für, welche sich mit großen Judicio zu gebrauchen."¹⁹

Diese Dissonanzhäufung von noch dazu parallel geführten Sekunden, muß prägnant in ihrer Härte mit eindringlicher Artikulation zum Textbezug vorgetragen werden, um den Eindruck eines eventuellen Kompositionsfehlers zu vermeiden. Auch die strukturellen "figurae", clamatio, gradatio, etc. sind hier textbedingt. Sie provozieren eine Aufführung mit rhythmisch/dynamischer Steigerung. (Meines Wissens gibt es immer noch keine gute Aufnahme dieses Stückes.)

Zum Querstand H/B, der von der mutatio modi hervorgerufen wird, weise ich auf Werckmeister hin. Im Anhang "Von der Allegorischen Music" seines Traktates "Musicae mathematicae hodegus curiosus" (1686) spricht er von der Durterz als einer Repräsentation des Göttlichen, von der Mollterz als Symbol des Niederen, des Erdverbundenen. Diese spekulativ/hermeneutische Interpretation könnte bei "Saul" wiederum die Färbung und Betonung der Aufführung beeinflussen²⁰.

In dem gleichen Traktat spricht Werckmeister von den vier Oktaven als Allegorie der vier Elemente (Cap. III, S. 144):

"Ein vernünftiger Musicus wird schon die Application zu machen wissen / daß nemlich die Erde das schwereste Element ist / und unten seinen Sitz habe, die andern aber darnach folgen müssen."²¹

Die Applikation eines solchen "vernünftigen Musicus" finden wir auffälligst in einer weiteren Komposition der "Symphoniae Sacrae" III von Schütz exponiert. Es handelt sich um den vierten Teil von SWV 408 "Es ging ein Sämann aus"²². Der hier vertonte Text des Gleichnisses vom Ackerfeld aus dem Lukasevangelium lautet: "und etliches fiel auf ein gut' Land,/ und es ging auf/ und trug hundertfältige Frucht./

Den ersten Textabschnitt setzt Schütz imitatorisch (Takte 206-218), den zweiten Abschnitt als "noëma", d.h. homophonen und damit kontrastierenden Abschnitt (Takte 218-219), dessen Bedeutung mit seiner harmonisierten Textdeklamation hervorsteicht. Im weiteren Verlauf exponiert dann das Baßinstrument - Fagott oder auch Streicherbaß - dieses Motiv "und es ging auf" siebenmal als isoliertes Solo (Takte 219, 221, 223, 225, 227, 229, 230). Hier liegt die Schützsche Entsprechung zu Werkmeisters "Allegorischer Music": Das Baßinstrument, als "schwerstes Element", kennzeichnet den langsamen Prozeß des Samenkorns, das Wurzeln in der Erde schlägt. Während alle anderen Stimmen schon den dritten Textabschnitt syllabisch-geschäftig darbieten, festigt das Baßinstrument noch diese Wurzeln und breitet sie aus. Erst am Schluß greift es dann die Motivik der letzten Phrase auf.

Eine analytisch/strukturelle Untersuchung der Partitur gibt Aufschluß über Schütz' wohlgefeilte und durchdachte Komposition. Dennoch beleuchtet die Werckmeistersche Theorie für die Aufführungspraxis eine weitere Ebene des Stückes, die sich auf die Ausdeutung und somit auch auf den Vortrag auswirken kann.

3. Stadium: Synthese von Stadium I und II, Vortrag mit informiertem Bewußtsein.

Mozart sagt dazu:

"Es ist aber nicht genug, daß man dergleichen Figuren nach der angezeigten Strichart platt wegschreibe: Man muß sie auch so vortragen, daß die Veränderung gleich in die Ohren fällt. Freylich gehörte eine dergleichen Lehre des schmackhaften Vortrags in eine eigene Abhandlung: Von dem guten musikalischen Geschmack."²³

Der Geschmack, sprich Zeitstil, eine in sich nicht festlegbare Komponente, gehört zum dritten Stadium der Aufführungspraxis. Hier kämpft der Interpret mit dem Dualismus des Bewußtseins: Bewußtsein ist Gefahr und Chance, technische Kenntnisse und theoretisches Wissen bringen die Gefahr der Verwirrung mit sich. Das Bewußtsein, die Erkenntnis des zweiten Stadiums, geben dem Interpreten die Möglichkeit zur Reflexion, die, wenn alle Naivität verdrängt wird, zum steifen, verkrampften und, mit Mozart zu reden, "platten" Vortrag führen kann. Auf der andern Seite bietet sich die Chance an, das Erlernte in eine Lockerheit umzusetzen, die zusammen mit der anfänglichen Intuition in neuer Erkenntnis eine Einheit bilden.

Die Schwierigkeit liegt darin, Verstand und "sittliches Gefühl", das zum großen Teil von gutem Geschmack abhängt (Gegenpole in Sulzers "Allgemeiner Theorie der schönen Künste", 1786 behandelt) ins Gleichgewicht zu bringen²⁴. Die Schwierigkeit wird auch von Schilling in seinem "Universal-Lexicon der Tonkunst" (1838) angesprochen²⁵. Man könne ein "Tonstück" r i c h t i g ausführen, ohne es g u t und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen."

Mattheson äußert sich im "Neu-eröffneten Orchestre":

"...ich habe gefunden, daß die allergrößten Künstler mit aller ihrer Arbeit und Wissenschaft das nicht angerichtet haben, was mannichmahl ein weniger Gelehrter von ohngefähr/ oder durch seinen G e n i u m trefliches hat hervorgebracht. Da auch die gantze regulirte Wissenschaft nur bloß den Weg zeigen soll/ wie man zu deren vollkommenen Erkänntnissen gelangen könne, so soll man zum Ziel selbst per praxin

gelangen/ und eine gesunde von allem unnötigen Schul=Staub gesäuberte Ideam von der Music haben."²⁶

Mattheson spricht sich hier gegen den akademischen Vortrag aus. Die "Idea von der Music" beinhaltet wohl, was er an anderer Stelle den "innerlichen Valeur" und "die Güte einer Composition" nennt, mit anderen Worten: Sinn und Bedeutung eines Stückes. Diese werden in der Praxis erfaßt, in der das "Experiment" und das Hineinhorchen in die Komposition im Mittelpunkt des dritten Stadiums stehen und mit Hilfe sowohl der Intuition, als auch der Erkenntnis und schließlich des Genius den Kern der Komposition darzustellen versuchen. Auch in der schönggeistigen Literatur finden wir Hinweise auf diese Verknüpfung: "Nur in Freiheit kann sich der Geist realisieren" (Fichte) oder "Ohne Gesetz keine Freiheit" (Schiller).

Das Erkennen von Gesetzen und Systemen, im 2. Stadium angesprochen, ist grundlegend für die Aufführungspraxis. Systeme ordnen ohnehin die Vielfalt dessen, was einerseits die Natur, andererseits der Mensch gebaut hat, sie sind als Systeme nicht sichtbar, nur in deren Abweichungen auffindbar, im Baum sowie im Haus. Das Prinzip für jeden künstlerischen Ausdruck liegt im System mit Variationen. Hier noch ein Beispiel aus der Barockmusik: (s. Notenbeispiel) Dieser Gavotte von Francois Couperin ("Pièces de violes", 1733) liegt die Notation von gereihten Achtelnoten als rhythmisches System zugrunde²⁷. Couperin selbst weist auf die Aufführung solcher Passagen mit "notes inégales" hin. Für den Interpreten bedeutet das Inégale-Spiel eine Abweichung vom System der Notation. Es wäre falsch, eine inegale Rhythmik mit einem gleichmäßig punktierten Rhythmus gleichzusetzen. Notes inégales basieren nicht auf einem neuen System, sondern auf einer Variation des Notensystems, auf einer Auflockerung desselben.

Systeme, auch in der Aufführungspraxis, sind obligatorisch, aber werden niemals in ihrer unabweichbaren Reinheit ausgeführt. Treitler führt den gleichen Gedanken in seinem Vortrag "Methods, Style, Analysis" aus in dem er, angelehnt an Gombrichs "Art and Illusion", von "schemata and procedures to modify them", spricht²⁸.

IV

Zum Schluß noch ein anonymen Beitrag, der sozusagen als Auftakt am Vortage des "Marionettentheaters" in den Berliner Abendblättern erschien und inzwischen als Fragment von Kleist identifiziert wurde:

"Man könnte die Menschen in zwei Klassen abtheilen, in solche, die sich auf eine Metapher und zweitens in solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus."²⁹

"Formel" ließe sich vielleicht gleichsetzen mit dem Prinzip des Systems, auf Wissen basierend, während die Metapher auf Qualifikation und Variation des Systems hinweisen mag.

Dieses Axiom, auf die Aufführungspraxis angewandt, bringt mich zu meiner zusammenfassenden Schlußbemerkung: Die musikalische Interpretation stützt sich auf Normen, auf Systeme. Diese Systeme, hier auf Traktaten des Barock basierend, sind nur Krücken, die Vielfalt möglicher Interpretationen in den Griff zu bekommen. Interpretation bleibt, im Endergebnis, immer ein individueller Vortrag und darf nicht, wie Walter Benjamin sagt, zur "mechanischen Reproduktion" eines Kunstwerkes werden, sondern muß von einem "unendlichen Bewußtsein" durchwoben sein³⁰.

Anmerkungen

1) Heinrich von Kleist, dtv-GA Bd. VI, München 1964, S. 71.

- 2) Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, hrsg. Walter Müller-Seidel (= Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1965/66), Berlin 1967.
- 3) John Dewey, Democracy and Education, London 1916, New York ²/1966, S. 152.
- 4) Erwin Panofsky, Studies in Iconology, Oxford 1939, New York 1972, S. 14.
- 5) Thomas Mann, Joseph und seine Brüder, Berlin 1954, Kapitel 8, S. 35.
- 6) Edward T. Cone, Three Ways of Reading a Detective Story - or a Brahms Intermezzo, in: Georgia Review XXXI (1977), S. 554.
- 7) Heinrich Schütz, Vorwort zu "Geistliche Chormusik" 1648, NSA, Bd. V, hrsg. Wilhelm Kamlah, Kassel 1965.
- 8) Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753, Faksimile-Nachdruck Wiesbaden 1981, S. 126.
- 9) Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Faksimile-Nachdruck, Frankfurt 1983, S. 238.
- 10) Mozart, a.a.O., S. 238-9.
- 11) John Wilson, Roger North on Music, London 1959, S. 165.
- 12) Wilson, a.a.O., S. 164.
- 13) Wilson, a.a.O., S. 18.
- 14) Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752 / Breslau 1789, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1953, S. 140.
- 15) Johann Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1954, S. 82.
- 16) Mozart, a.a.O., S. 50.
- 17) Joseph Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926.
- 18) Heinrich Schütz, "Saul, Saul, was verfolgst du mich," Stuttgarter Schützausgabe, hrsg. von Günter Graulich und Paul Horn, Stuttgart 1969.
- 19) Müller-Blattau, a.a.O., S. 82.
- 20) Andreas Werckmeister, Musicae mathematicae Hodegus curiosus, Frankfurt und Leipzig 1686, S. 148.
- 21) Werckmeister, a.a.O., S. 144.
- 22) Heinrich Schütz, "Es ging ein Sämann aus", Stuttgarter Schützausgabe, hrsg. Günter Graulich und Paul Horn, Stuttgart 1968.
- 23) Mozart, a.a.O., S. 135.
- 24) Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771-76, ²1786, 1. Theil, S. XVI.
- 25) Gustav Schilling, Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart 1840, S. 341.

- 26) Johann Mattheson, Neu-Eröffnetes Orchestre, Hamburg 1713, S. 9.
- 27) François Couperin, Pièces de Violes, 1733; Neuausgabe, hrsg. Lucy Robinson, Paris 1972.
- 28) Leo Treitler, "Methods, Style, Analysis", in: Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972, S. 61.
- 29) Kleist, a.a.O.; "Fragmente", S. 71.
- 30) Walther Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1977, S. 136.

Abbildung

Jan Steen (1626-79), "The way we hear it is the way we sing it"



GAVOTTE

Gracieusement
sans lenteur

The musical score is written for a single melodic instrument (likely a violin or flute) and a figured bass (basso continuo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of 13 measures, with a repeat sign at the beginning and a double bar line after measure 10. The melodic line is written in a single staff, and the figured bass is written in a single staff below it. The figures are: 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#; 6, 6, 3#.