

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 26

Thrasybulos G. Georgiades

Kleine Schriften

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

THRASYBULOS G. GEORGIADES

KLEINE SCHRIFTEN



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1977

ISBN 3 7952 0208 6

© 1977 by Hans Schneider, D 8132 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herstellung: Ernst Vögel GmbH, 8491 Stamsried.

INHALT

Vorwort	7
Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters	9
Zur Musiksprache der Wiener Klassiker	33
Die musikalische Interpretation	45
Mozart und das Theater	55
Zur Lasso-Gesamtausgabe	67
Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung	73
Sprache als Rhythmus	81
Sakral und Profan in der Musik	97
Musik und Schrift	107
Sprachschichten in der Kirchenmusik	121
Das musikalische Theater	133
Der Chor „Triumph, Triumph, du edles Paar“ aus dem 2. Finale der Zauberflöte	145
Zu den Satzschlüssen der Missa Solemnis	157
Musik und Nomos	167
Heinrich Schütz zum 300. Todestag	177

*

Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik	193
Volkslied als Bekenntnis (Kurt Huber zum Gedächtnis)	215
Zur Antigone-Interpretation von Carl Orff	227
Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik	233
Rudolf von Ficker (1886—1954)	237
Bibliographischer Nachweis	245

VORWORT

Der vorliegende Band erscheint zum 70. Geburtstag von Thrasybulos G. Georgiades. Der Autor der hier vereinigten „Kleinen Schriften“ hatte zwar, als er von unserem Plan eines Wiederabdrucks der zum Teil weit zurückreichenden Veröffentlichungen erfuhr, zunächst Bedenken. Das Argument aber, das eine erneute Publikation der verstreuten Beiträge rechtfertigen mag, zieht sich als zentraler Gedanke durch die Arbeiten selbst: Für die Musikgeschichte ist der Zusammenhang, die Einheit, wesentlich. Dieses trifft aber auch für die Arbeiten des Musikhistorikers Georgiades zu.

Die chronologisch geordneten und erstmals zusammenhängend veröffentlichten Abhandlungen bestehen vornehmlich aus Niederschriften von Vorträgen, denen sich weitere Beiträge in Form von Besprechungen und Nachrufen anschließen. Sie ermöglichen dem Leser einen neuen Einblick in die methodische Fragestellung, die zwar jede einzelne Arbeit von Georgiades kennzeichnet, in ihrer ganzen Tragweite aber erst in der Summe der Arbeiten zur Geltung kommt.

Angefangen mit der Dissertation über englische Diskanttraktate, 1935, bis zum Vortrag im Schütz-Gedenkjahr 1972 kreisen die Gedanken des Autors um dieselben Grundfragen, die von den verschiedensten Seiten beleuchtet werden und die im Laufe der Jahre immer klarer und bewußter werden, deren Umrisse sich aber schon sehr früh abzeichnen. Musikalischer Satz, sprachlicher und musikalischer Rhythmus, Musik und Notenschrift, griechisches Altertum und Wiener Klassiker sind die festen Bezugspole, zwischen denen sich das Tätigkeitsfeld des Musikhistorikers Georgiades ausbreitet. Die „Kleinen Schriften“ ergänzen die in Buchform erschienenen größeren Arbeiten, von denen hier „Der griechische Rhythmus“ (1949, ²1976), „Musik und Sprache“ (1954, ²1974), „Schubert“ (1967) genannt seien. Gemeinsam fügen sie sich zu einem Werk, das zum Zeitpunkt des 70. Geburtstags seines Autors den Charakter einer wissenschaftlichen Biographie annimmt, die ein Beispiel für die innere Notwendigkeit und Kontinuität eines methodischen Ansatzes von ungewöhnlicher Ausstrahlungskraft gibt.

Die „Kleinen Schriften“ erscheinen in den von Thr. G. Georgiades im Jahre 1959 begründeten und seitdem von ihm herausgegebenen „Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“. Die inzwischen auf 25 Bände angewachsene Reihe dokumentiert eindrucksvoll die Resonanz, die der Lehrer Georgiades bei seinen Schülern gefunden hat. Wir freuen uns deshalb, daß sich unser Lehrer mit dem vorliegenden Band zu den Autoren der „Münchener Veröffentlichungen“ gesellt.

Mit dem Erscheinen des Bandes wird aber auch eine Zäsur gesetzt. Er eröffnet als Band 26 die Tätigkeit des Unterzeichneten als Herausgeber der „Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“.

Den Mitarbeitern am Institut für Musikwissenschaft der Universität München, insbesondere Dr. Marianne Danckwardt, sei für die Hilfe bei der Druckvorbereitung herzlich gedankt. Dank gebührt aber auch dem Verleger Hans Schneider für das freudige Aufgreifen unseres Planes zu dieser Veröffentlichung und für das besondere Interesse, das er ihr entgegenbrachte.

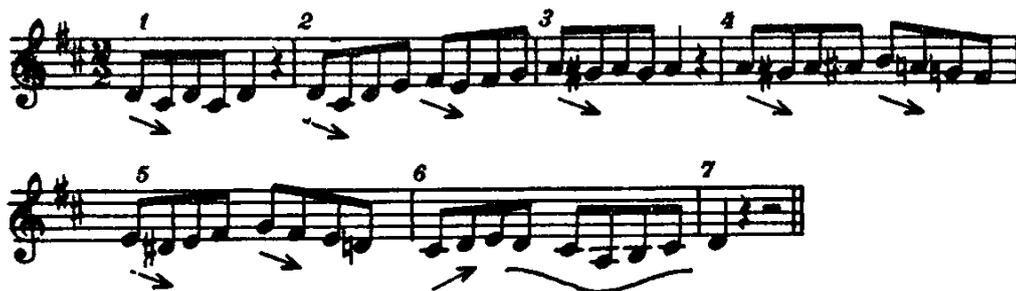
München, 4. Januar 1977

Theodor Göllner

AUS DER MUSIKSPRACHE DES MOZART-THEATERS (1950)

Oft führt man als Merkmale der Wiener klassischen Musik die Kontraste, den sogenannten Affektwechsel, die Symmetrien, die Gruppenbildungen an. Solche Merkmale finden wir leicht schon beim Überfliegen z. B. der Figaro-Ouvertüre. Betrachten wir aber nur *ein* Glied für sich, betrachten wir die ersten sieben Takte: Keine Kontraste, kein Affektwechsel, auch keine Symmetrie, und doch echter Mozart; kein Bach; kein Fortspinnen im alten Sinn. Wie ist die Satzstruktur geartet, wie ist die Sprache beschaffen, die ein solches Gebilde ermöglicht?

Als ein Merkmal der sieben Figaro-Takte möchte ich die Dirigiernotwendigkeit ansprechen. Denken wir an Bach, z. B. an den Beginn des 5. Brandenburgischen Konzertes: Man hat den Eindruck — das wurde oft festgestellt —, daß hier das Stück, nachdem es durch einmaligen Krafteinsatz in Bewegung gebracht worden ist, gleichsam von selbst abrollt. Bei Mozart ist hingegen notwendig, daß wir stets auf der Hut sind, um bei unerwarteten Wendungen lenkend einzugreifen. Es tauchen während des Ablaufs der sieben Takte unvorhergesehene Kräfte auf, gleichsam aus dem Nichts, nicht kausal begründbar, die in das Geschehen gestaltend eingreifen. Daher die Notwendigkeit der Dirigierhaltung. Damit meine ich aber nicht etwa eine lediglich in der subjektiven Anlage begründete und stets wiederkehrende Taktierweise (im Sinne Beckings), sondern gewisse Impulse, die an bestimmten Stellen notwendig werden, die also mit der besonderen Gestalt des objektiv niedergelegten Gebildes zusammenhängen. Die sieben Takte der Figaro-Ouvertüre bilden nur äußerlich eine einheitliche Linie. In Wirklichkeit ist diese „Linie“ aus mehreren kleinen Gliedern mit eigenem Bewegungsimpuls, ich möchte sagen: aus mehreren Splittern, „Fetzen“ zusammengestellt. Die wesentlichste Fuge findet sich zwischen dem fünften und sechsten Takt: Nachdem in den Takten 4 und 5 die Zügel locker zum freieren Ablauf gelassen werden, findet beim Beginn von Takt 6 ein plötzliches Rücklehnen statt, es setzt eine Gegenkraft ein: das eigenwillige Gebilde der letzten zwei Takte. Das wird auch im Notenbild sichtbar:



Während in den ersten fünf Takten die Achtelbewegung auf jeder Taktzeit (also halbtaktig) mit fallender Sekunde einsetzt (↘), beginnt das Gebilde Takt 6 f. mit steigender Sekunde (↗) und wird zur Einheit geschweißt dadurch, daß diese Gliederung am Beginn der zweiten Takthälfte nicht wiederholt wird. Durch die an ihre Stelle tretende fallende Terz entsteht ein eigenwillig und zielsicher gewundenes, als Einheit empfundenes Abschlußglied. Man kann auch sagen: Der Bau dieser sieben Takte erinnert an den Kontrapost der klassischen Plastik.

Bei laienhafter Betrachtungsweise würde man dazu neigen, ein solches Gebilde als eine freiere, sich freier bewegende Linie denn bei Bach zu bezeichnen. Dieser Eindruck des Freieren beruht aber eben auf der Tatsache, daß es sich überhaupt nicht um *eine* Linie, sondern um ein aus verschiedenen Linienfetzen zusammengestelltes siebentaktiges Gebilde handelt. Diese Bauart bildet ein wesentliches Merkmal der klassischen Musiksprache.

Anders gesagt: wir stehen nicht vor einer kontinuierlichen Entwicklung der „gebundenen“ Bachschen Linie zu der „freieren“ der Klassiker; aber auch nicht vor Einflüssen von seiten des galanten und des empfindsamen Stils, der kleinen Zwei- und Vier-Takt-Symmetrien, der Homophonie, der Kontraste, der Affektwechsel. Mit diesen Erscheinungen hängt höchstens noch Gluck und sonst die Opera seria der Zeit zusammen. Die Klassiker schöpfen aber aus anderen Tiefen. Sie prägen eine neue Musiksprache, sie schaffen somit neue geistige Wirklichkeiten, sie erfassen die Wirklichkeit unter neuem, nie dagewesenem musikalischem Aspekt.

Wollen wir dieses Neue ins Menschliche übersetzen, so können wir es als das Erfassen des Handelns, des spezifisch menschlichen Handelns bezeichnen. Und wie aus dem Affekt oder dem Affektwechsel allein nie und nimmer durch allmähliche Umwandlung die Haltung des Handelns entstehen kann, so auch nicht aus der einheitlichen Linie oder aus einer symmetrischen Gruppenbildung das musikalische Satzgebilde der Klassiker. Ich glaube, daß die neue Satzstruktur im wesentlichen aus dem Gewinnen eines neuen musikalischen Verhältnisses zum Wort angeregt worden ist — zum Wort, zur menschlichen Sprache als unmittelbarer Verwirklichung des Menschseins. Jedenfalls für uns Betrachtende wird das Verständnis leichter, wenn wir von dort ausgehen.

Aus einem neuen Verhältnis zum Theater, zum dargestellten, somit auch sprechenden Menschen, ist eine neue Musik entstanden. In der früheren Opera buffa, die sich ja ihres Zusammenhanges mit der Stegreifkomödie erinnerte, in der *Serva Padrona* Pergolesis (1733), ist die Musik der einzelnen Stücke nicht, wie bei den *Seria-Arien*, so sehr und in erster Linie das musikalische Bild eines stehenden Affektes. Der Komponist verfolgt auch nicht, wie etwa später Gluck, als Ziel das Ausdeuten des Wortes als

Affektäußerung; er strebt also auch nicht die musikalische Verwirklichung eines Affektwechsels an. Die Musik Pergolesis verwirklicht die Situation, die Aktion, die Begebenheit auf der Bühne, das Geschehen vor unseren Augen, in unserer Gegenwart, hier und jetzt. Die Aufmerksamkeit wird musikalisch auf den Darsteller als handelnde Person gelenkt. Man macht musikalisch seine Aktion mit. Es waren aber keine musikalischen Vorbilder vorhanden, die es erlaubten, solche Vorstellungsstrukturen als Musik zu verwirklichen. Daher durchbricht Pergolesi notgedrungen die Schranken und versucht, sich einfach der Begebenheit anzupassen. Das Kräftigere war das überlieferte, volkstümliche, „vor-geistige“, außermusikalische Stegreiftheater. Die Musik mußte ihm entsprechen, sie mußte ohne Rücksicht auf die unmittelbar geltende musikalische Tradition geschaffen werden. Sie mußte also in gewissem Sinne eine proletarische Haltung einnehmen und aus dem musikalischen Nichts entstehen. Von vornherein war es hier ausgeschlossen, daß eine Gesangslinie, eine einheitliche Melodie in landläufigem Sinn entsteht. Denn der Begriff der musikalischen Linie ist undenkbar ohne den Begriff eines stehenden Bildes, das lediglich auf die Achse der Zeit projiziert wird. Hier aber sollte primär nicht die Rede als die Entwicklung eines solchen stehenden Bildes, als etwas Kontinuierliches musikalisch ausgedeutet werden. So bei der ersten Arie des Uberto:

The image shows a musical score for the first aria of Uberto. It consists of four staves. The first staff is for the Violin, labeled "Viol". The second staff is for the vocal line, labeled "Uberto". The lyrics are written below the vocal line. The music is in a minor key and common time.

Viol

Uberto

A-spet-ta re, è non ve-ni resta-rea let to,

e non dor-mi-re, ben ser-vi . . . re, e non gra-di-re son tre co-se

da mo . . . ri . re, da mo ri . . . re!

Nicht der dieser Rede zugrundeliegende stehende Affekt, etwa eines mißmutigen, verärgerten Alten, bildet primär den Gehalt der Musik. Pergolesi erfaßt und verwirklicht diese Worte nicht sub specie des stehenden Affektes, sondern sub specie des Geschehens, d. h. so, als ob sie die Angabe einer hier und jetzt, vor unseren Augen, in unserer Gegenwart stattfindenden Begebenheit wären. So die Wirklichkeit sehen bedeutet aber, sie als etwas

Diskontinuierliches, somit auch Unberechenbares, erfassen. Denn die jeweilige Situation des gegenwärtigen Augenblicks ändert sich ruckartig, unvorhergesehen von außen her. Sie entsteht jeweils aus der Wechselwirkung zwischen der Person und den auftretenden Ereignissen, den unerwartet auftauchenden, bis dahin nicht vorhandenen Gegebenheiten. In diesem Sinn wird hier der Wortgehalt aufgefaßt: 1) „aspettare“: man wartet, lange, gespannt; 2) „e non venire“: es tritt plötzlich, ruckartig eine neue Situation ein, durch die Feststellung des Nicht-Kommens. Die Musik kann also nicht eine einheitliche Melodie, eine kontinuierliche Linie sein. Sie kann nur aus selbständigen, aus, streng genommen, zunächst unzusammenhängenden Teilen bestehen, die musikalisch zusammengefügt werden, gleichsam aus einzelnen Splintern, die einzig und allein die Vorstellung des identischen Ich, des einen Uberto, zusammenhält. Die Teile der Rede des Uberto sind jeweils aus neu eintretenden Gegebenheiten zu verstehen, somit auch nicht aus einer immanent-musikalischen Entwicklung entstanden. Ist jenes im Verlauf der Arie auftretende, unbedingte, durchstoßende 'es' (Takt 29 f.) Bestandteil einer Melodie, einer Linie? Es hat nichts damit gemein. Oder: es werden einzelne Akkorde aus dem musikalischen Gewebe herausgegriffen; sie platzen aus heiterem Himmel hinein (so der Septakkord ebd.); ebensowenig linear sind die stereotypen Floskelwiederholungen (z. B. T. 27 f. oder 34 ff.). Wenn wir aber solche musikalische Splitter durch unsere Vorstellung in das Geschehen wieder einordnen, entsteht in uns der hier und jetzt agierende Uberto.

Diese Musiksprache hat nichts gemein mit den galanten Symmetrien oder mit der naiven Homophonie. Anders als solche Erscheinungen ist sie, trotz der Unbekümmertheit Pergolesis um die Tradition, der großen musikalischen Tradition verpflichtet. Sie ist undenkbar ohne den Satz der vorausgegangenen Generation. Nicht der Satz als Ganzes, sondern die einzelnen Glieder tragen den Stempel davon (man vergleiche z. B. auch den Beginn von Nr. 2 der *Serva Padrona* mit dem Beginn des Italienischen Konzerts); ihre Struktur ist nur von dort her verständlich, so z. B. das wesentliche Merkmal, daß ihre Dimensionen unberührt von Symmetrie-Vorstellungen bleiben. Ihr Umriß ist eben das Ergebnis ihrer eigenen, „zufälligen“ Ausdehnung — und nichts wäre hier falscher als der Versuch, durch Annahme von vermeintlichen Dehnungen und Kontraktionen, diese Sätzchen auf Symmetrien zurückzuführen. So entsteht die „zufällige“ Zusammenstellung von 2+1 Takten. Sie wiederholt sich dreimal. Dabei handelt es sich nicht um bloße weitere Bilder des gleichen stehenden Affektes. Der Text kann zwar so aufgefaßt werden, und die *Seria* würde ihn so interpretieren. Aber hier, in der *Buffa*, sind wir weiterhin Zeugen der Begebenheit, des sich stets unerwartet ändernden Hier-und-Jetzt: Mit dem Ab-

schließen des „non dormire“ erfaßt Uberto um eine Stufe intensiver seine Situation — und das ist neu, unerwartet — und es fällt ihm dabei der zweite Satz „stare a letto“ ein, eine Wiederholung des ersten um eine Sekunde höher. Das gleiche beim dritten Satz, dem „ben servire“. Die Vorstellung, daß ihn das Neue unerwartet geradezu befällt, ist in dem unvorherberechenbaren, atemlosen Einsatz der jeweils folgenden Phrase nach dem kurzen, eintaktigen zweiten Glied der vorausgehenden eingefangen:

NB

e non ve-ni-re || sta-re a let - to
e non dor-mi-re || ben ser-vi - re

Auch weiterhin bleiben die Dimensionen der einzelnen Glieder von Symmetrien unberührt ($2 + 1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$. Das dem Gesang vorausgehende Ritornell: $3 + 1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$).

Und nun Mozart, etwa die Arie des Nardo, Finta Giardiniera Nr. 5:

A for-za di mar-tel-li, di mar-tel-li, mar-tel - - - li, il
fer-ro si ri-du-ce. A for-za di scar-pel-li, di scar-pel-li, scar-
pel- - - li il mar-mo si la-vo-ra.

„A forza di martelli, di martelli, mart-elli — il ferro si riduce.“ „Durch lautes Hämmern und Hämmern und H-ä-mmern“ — und nun tritt plötzlich, ruckweise, eine neue Situation ein: — „gibt das Eisen nach.“ Die Analogie zum „aspettare — e non venire“ ist unverkennbar. In beiden Fällen wird aus schablonenmäßigen, sprichwortähnlichen Redensarten das Begebenheitsmoment herausgegriffen, und daraus eine bedeutende Aktion, eine agierende musikalische Wirklichkeit geschaffen. In beiden Fällen ein angespanntes Warten, Beharren, und eine durch plötzliche Änderung der äußeren Gegebenheit (hier durch das plötzliche Nachgeben des Eisens) entstehende Fortsetzung. Den 2+1 Takt der Serva entsprechen hier 5+2 Takte, also auch hier kein symmetrischer Periodenbau.

Die Sprache Mozarts hat sich wohl die Errungenschaften seiner Zeit, den galanten und empfindsamen Stil, den Affektwechsel, die Symmetrien, die Homophonie, die Leichtfaßlichkeit, die Liedhaftigkeit, und was noch sonst, angeeignet. Ihr musikalischer Wortschatz ist durch die niedlichen oder auch saftigen Wendungen der späteren Buffa bereichert worden. Aber ihr Gehalt ist nicht daraus zu verstehen. In der geistigen Haltung knüpft sie an Pergolesi an, sie verwirklicht das dort nur Angedeutete. Sie greift auf den Gehalt des Pergolesischen Satzes zurück und sie erfüllt die neuen Satzerrungenschaften der galanten und empfindsamen Zeit mit diesem wesentlichen Sinn. Denn Pergolesis Ansatz ging ja in der späteren Buffa zugunsten des niedlich-belanglosen Stils verloren.

Der Satz Pergolesis wird bei Mozart von den Resten der zeitgebundenen Satzmerkmale befreit und dadurch befähigt, Neues von Grund auf zu verwirklichen. Aber auch hier, bei Mozart, finden wir das allerdings verwandelte Erbe der großen polyphonen Musik: die Festigkeit des Baues, der nicht lediglich auf billigen Mitteln wie z. B. kleinen Symmetrien beruht; so auch in unserem Beispiel die selbständigen Glieder mit freien, eigenständigen Dimensionen (5+2). Wir finden also hier einerseits das Walten der Tradition in tieferem Sinn, andererseits eine völlige technische und geistige Umwandlung. Diese Musik ist einzig und allein aus der Vorstellung des „handelnden Satzes“, der in unserer Gegenwart agierenden Menschen, zu verstehen. Ein solcher Satz erlaubt freilich auch die Bildung von symmetrisch gebauten Gliedern — auch in unserer Arie kommen sie zur Genüge vor —, setzt aber die Symmetrie als Generationsprinzip nicht voraus.

Eine Arie, wie die des Nardo, könnte man als *Aktionsarie* bezeichnen. Es ist dabei wichtig festzuhalten, daß diese agierende Musik nicht nur dort auftritt, wo eine materiell greifbare Handlung vorliegt. So findet in unseren beiden Beispielen, äußerlich gesehen, keine Handlung statt. — Vielmehr tritt uns hier eine neue spezifische Haltung entgegen, die die Wirk-

lichkeit überhaupt sub specie des Handelns erfaßt. Mozart greift nicht das stehende Bild heraus (wie z. B. noch Gluck), sondern die Vorstellung des Handelns, die zunächst nur latent vorhanden ist. Das gilt auch für die neue, die klassische Instrumentalmusik. Durch die klassische Musiksprache wird das stehende Bild eines Affektes oder einer Affektfolge durchbrochen und in gegenwärtiges Handeln verwandelt.

Man hat das äußerlich-illustrative Moment des im $\frac{6}{8}$ -Takt hämmernden Rhythmus — gewissermaßen als Vorboten der Nibelungen — als den wesentlichen, die Arie des Nardo kennzeichnenden Einfall angesprochen. Dies fällt zwar schon beim oberflächlichen Hören auf, ist aber für das Begreifen der Satzstruktur belanglos, während der geistige Gehalt des Satzes aus zunächst verborgenen Tiefen schöpft.

Kehren wir zu der Figaro-Ouvertüre zurück: Ihre 7 Takte (5 [= 1 + 2 + 2] + 2) führen geistig sublimiert die Linie der Serva- und Finta-Beispiele weiter. Sie können es sich schon leisten, sowohl von einer konkreten Textangabe als auch von einer gröberen Differenzierung oder Abgrenzung der einzelnen Glieder gegeneinander abzusehen. Aber verstehen kann man sie nur, wenn man sie, im Sinne der Serva- und Finta-Beispiele, als aus eigenwilligen Splittern zusammengestellt denkt, wenn man sie nicht als einheitliche Linie mißdeutet; wenn man sie als etwas Handelndes und nicht Stehendendes begreift.

Erst wenn man die Struktur des klassischen Satzes an Hand von solchen Beispielen studiert hat, kann man Stücke begreifen, die, bei äußerlicher Betrachtung, glatt zu verlaufen scheinen, z. B. Stücke, die symmetrisch angelegt sind. Vorklassische Stücke dieser Art, z. B. Märsche, entstehen durch Entwicklung eines musikalischen Gedankens; sie haben etwas Gleichmäßiges. Der klassische Satz unterscheidet sich von ihnen nicht etwa dadurch, daß er freier wäre. Vielmehr finden wir auch hier die erwähnte klassische Struktur, die Zusammenstellung aus mehreren gleichsam festkörperlichen Gliedern, deren jedes durch eigenen, neuen Impuls eingeführt und durch eigene Gestalt gekennzeichnet wird. (Ich spreche hier nicht von dem üblichen Fall der Mozartschen Reihung mehrerer Gedanken, sondern von Stücken, die zunächst aus einem zu entspringen scheinen.) Also auch hier herrscht die Dirigierhaltung, wie ich sie früher umschrieb. Somit besteht auch in solchen Fällen zwischen Sätzen der Klassiker und äußerlich ähnlichen der Vorklassiker keine Kontinuität, kein genetisches Verhältnis, sondern sie werden durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt. So verhält es sich z. B. mit den Gluckschen Märschen aus der *Alceste* (1. Akt, 3. Szene) und der *Iphigenie auf Tauris* (4. Akt, 2. Szene, Chor „Chaste fille de Latone“) einerseits, und den Mozartschen aus dem *Idomeneo* (Nr. 25) und der *Zau-*

berflöte (Nr. 9) anderseits. Die Ähnlichkeit, so der Trugschluß des zweiten Taktes, fällt sofort auf, und man hat darauf hingewiesen. Vergewenwärtigen wir uns aber die Verschiedenheit der Satztechnik: Bei Gluck kontinuierliche Entfaltung; derselbe Impuls bringt die jeweils folgenden Viertaktgruppen hervor:



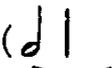
keine handelnde Haltung, sondern ein Bild. Im Idomeneo immer wieder neue Impulse, die zur Entstehung von disparaten, unvergleichbaren Gliedern führen. In der Zauberflöte der Sturm und Drang gebändigt; bei äußerlich schlichterer Haltung, Steigerung des klassischen Prinzips der selbständigen Glieder bis zu unerhörter Folgerichtigkeit: Alle zwei Takte neuer Impuls, neuer Körper mit eigener Gestalt, mit eigenem Willen. Der erste Teil besteht aus vier heterogenen, zweitaktigen Gliedern:



Das erste Glied abtaktig, in Halben, in sich ruhend; das zweite auftaktig, in Vierteln, sich fortbewegend; und das dritte wieder abtaktig, aber durch das melodische Ausholen und die Viertelpunktierung fließend-drängend (bis zum letzten Augenblick — letztes Achtel von T. 6); das vierte, ebenfalls abtaktig, durch die Achtelpunktierung abgemessen-spitzig, aber in sich ruhend; durch einen plötzlichen, unerwartet aus heiterem Himmel auftauchenden, zurückwerfenden Ruck vertilgt es das Drängende des dritten Gliedes (Kontrapost; vgl. T. 6 f. der Figaro-Ouvertüre). Während des Verlaufs des Marsches wird kein Glied, sei es auch an verschiedenen Stellen (etwa bei der Reprise), wörtlich wiederholt. Wo, den rhythmischen Notenwerten nach, ein ähnliches Bild auftritt, dort setzt eine verschiedene Phrasierung ein, die dem Glied neuen Sinn verleiht (vgl. z. B. T. 11 mit T. 13). (In diesem Zusammenhang möchte ich nebenher die fundamentale Bedeutung

der Phrasierung für das Strukturverständnis gerade des klassischen Satzes, für das Verständnis der Zusammenfügung der einzelnen Glieder, hervorheben. Man weiß, wie viel die Forschung aus der erneuten Heranziehung der Handschriften diesbezüglich zu erwarten hat. Man weiß leider auch, wie wenig meist die praktische Interpretation sich die Wichtigkeit der Phrasierung bewußt macht!) Nur das letzte Glied wird dreimal jeweils in seiner ersten Hälfte wiederholt, so daß hier eine übergeordnete Einheit von sechs Takten zum Abschluß entsteht:



Dieses Glied ist zwar dem letzten des ersten Teils äußerlich ähnlich; es erhält aber durch den Auftakt () einen völlig neuen Sinn — ein Rückgriff, ein Eingriff in den Körper des vorausgehenden Gliedes.

Diese bunte Vielfalt der Gestalten wird aber durch die äußerlich glatte, die volkstümlich anmutende Anlage der Zweitakt-Symmetrie gebändigt. Welche Durchgeistigung des musikalischen Satzes! Ein Schritt weiter, und die Haltung der letzten Beethoven-Quartette, das Nonplusultra an Vergeistigung der musikalischen Satztechnik, ist da. — Der Zauberflötenmarsch löst in uns ein eigentümliches Gefühl von geistiger Aktivität, von Spontaneität der geistigen Kräfte aus. Ja, die weder kausal noch final zu begründenden, sondern stets frei einsetzenden eigenwilligen festen Gestalten wirken wie ein Sinnbild der geistigen Freiheit, wie ein Sinnbild des menschlichen, des freien Willens. Der Wiener klassischen Musik war es vorbehalten, den Menschen in seiner Eigenart, das Spezifisch-Menschliche, den freien Willen, das menschliche Handeln mit musikalischen Mitteln zu erfassen, als Musik zu verwirklichen. Keiner anderen Musik, weder vor noch nach den Klassikern, wohnt dieser spezifische Sinn, oder auch nur ein ähnlicher, inne.

Wie werden aber die heterogenen einzelnen Gestalten zusammengehalten? Wie ist die Herstellung der Einheit technisch-musikalisch durchgeführt? — Bei flüchtiger Betrachtung neigt man dazu, einen solchen Satz im Sinne einer kontinuierlichen Entwicklung oder, was noch schlimmer ist, einer sogenannten Steigerung auszulegen — eine oft anzutreffende Deutung. Wenn man sich aber bemüht, den Sinn des Satzes richtig zu erfassen, kann man nicht umhin, die höchst eigentümliche Art, in der er gebaut ist, festzustellen: Nichts Kontinuierliches, jedes Glied ist in sich kompakt, einheitlich, für sich hermetisch geschlossen, ein fester Körper, den anderen

heterogen; die Aufeinanderfolge ruckweise, für sich unbegreiflich. Und doch das Ganze eine Einheit. Was ist das Zusammenhaltende? — In diesem Stück jedenfalls die Symmetrie, das Marschmäßige. Wenn aber, wie in anderen klassischen Stücken, dies fehlt? Oder genauer: Was ist das, was in unserem Fall der Symmetrie die rechtmäßige Macht verleiht, die Einheit zu vollziehen? Warum vermochte sie dies nicht auch früher, bei Gluck, oder auch z. B. im 17. Jahrhundert, obwohl sie auch damals möglich und vorhanden war?

Die Symmetrie erhält in unserem Marsch gleichsam eine neue Würde durch die Emanzipation des Taktes. Die Symmetrie, möchte man sagen, ist eine Art Strohhalm. Der spiritus rector ist der neue, nur der Klassik eigene *Taktbegriff*.

Diesen neuen Taktbegriff könnte man als das Korrelat, den Wechselbegriff zu dem der „festen Körper“ des klassischen Satzes bezeichnen. Die in sich geschlossenen, eigenwilligen Glieder mit der eigenen festen Gestalt sind zunächst dem Taktbegriff denkbar entgegengesetzt. Sie haben etwas von dem in sich Ruhenden, sich selbst Genügenden, in sich Erfüllten der antiken Quantitätsrhythmik. Doch sie entstammen anderen Voraussetzungen als jene; sie sind anders geartet. Denn der abendländischen Musik wohnt von Anfang an die Tendenz der Unterscheidung zwischen Zeitabsteckung und Zeitausfüllung inne. (Zum besseren Verständnis des hier nur Angedeuteten müßte man mein Buch „Der griechische Rhythmus; Musik, Reigen, Vers und Sprache“, Hamburg 1949, besonders Kapitel II, III, VI heranziehen.) Die festen Gestalten treten bei den Klassikern zwar um ihrer selbst willen auf, sie erobern aber ihren Platz und behaupten ihn, sei es im Widerstreit zum Takt, sei es in Zusammenarbeit mit ihm. Erst das Zusammenwirken dieser zwei Elemente bestimmt das der Klassik eigene Gesicht.

Es sei mir ein Bild erlaubt: die antike Quantitätsrhythmik bestand aus festen Körpern, gleichsam in sich festgefügteten Steinen, Felsen, Bergen. Diese wurden aber mit der Zeit zerrieben, in Staub verwandelt. Zum Schluß kam eine Sintflut. Es wurde daraus Schlamm. Die entstandenen Ströme brachten zwar Wasser und aufgelöste Stoffe herunter, aber doch noch so, daß man diese zwei Elemente nicht säuberlich, endgültig voneinander trennen konnte. Einmal aber — dazu waren Jahrtausende nötig — sagen wir, im Jahre 1781, im Jahr der Russischen Quartette Haydns, des Idomeneo und der Entführung, ist es so weit gekommen: Die Flüssigkeit hat geformte feste Körper, Kristalle, von sich gegeben, und sie selbst ist klares, ungetrübtes Wasser geworden. Diese Körper können nun nicht, wie die antiken, für sich trocken bestehen, sondern nur im klaren, flüssigen Element. Dieses Wasser ist aber der neue, geläuterte, verselbständigte Taktbegriff der Wiener Klassiker.

Satztechnisch bedeutet dies, daß der leere Takt, unabhängig von der rhythmischen Ausfüllung, als eigene Wesenheit für sich von den Klassikern gehandhabt wird. Er ist ein selbständiger Kompositionsfaktor geworden. Man möchte fast sagen: Ein musikalischer Einfall kann aus einem leeren Takt, lediglich aus der Vorstellung des Begriffes „Takt“ bestehen. Dieser von jeglicher Materie befreite Takt vermag nun die heterogenen Glieder (wie beim Zauberflötenmarsch) zusammenzuhalten, eben weil in ihm sich nichts Materielles findet, das mit ihnen zusammenstoßen könnte. Er ist lediglich wie ein Bezugssystem, das die Einheit nur im Geiste herstellt. Das bedeutet aber die letzte mögliche Abstraktion innerhalb eines Handwerks: mit einem Faktor operieren, der bloße Form (im Kantischen Sinn) geworden ist, der die Materie völlig abgelegt hat. — Man erinnert sich dabei, daß das gleiche Jahr, 1781, die Kantischen bloßen Formen der Anschauung, Raum und Zeit, gebracht hat, und es liegt nahe, den reinen Zeitbegriff und den reinen Taktbegriff als parallele Wendungen des abendländischen Geistes anzusprechen. — Der aus heterogenen Splittern zusammengestellte klassische Satz, das Sinnbild der Willensfreiheit, kann als Einheit erst in der Vorstellung verwirklicht werden (vgl. auch S. 12); erst beim auffassenden Ich wird er etwas Sinnvolles: Also die Einheit wird nicht so wie z. B. bei Bach oder Palestrina in der Schicht des Anschaulich-Musikalischen, des objektiv-musikalischen Geschehens vorgefunden, sondern entsteht erst in der vom Gegenstand (also von der Musik) überhaupt abstrahierten, lediglich geistigen Sphäre der Spontaneität unseres Ich, in der von jeder Gegenständlichkeit baren Einheit unseres auffassenden Bewußtseins. Die Freiheit der Klassiker ist die Freiheit Kants; sie wird verwirklicht durch das Erreichen des letzten möglichen Ansatzortes, von wo aus Sinn überhaupt noch faßbar werden kann. Dieser letzte Halt ist die „Einheit der Apperzeption“. Damit kommt aber die letzte mögliche Anspannung unseres Ich, unseres Apperzeptionsvermögens, unserer Aktivität zustande. Die Musiksprache der Wiener Klassiker hat die Vergeistigung in der Anwendung der musikalischen Mittel so weit getrieben, daß sie die letzte Grenze des musikalisch Verwirklichbaren erreicht hat, so daß die nächste Instanz, von der aus sie noch als Autonom-Sinnvolles erfaßt werden kann, die rein geistige ist, die eben kein musikalisch-stoffliches Analogon findet. Ein Schritt weiter, und die Entkräftung der Musiksprache, als autonomer Sprache, ist da.

Es ist kaum möglich, den Charakter des materielosen Taktes durch Worte verständlich zu machen. Daher möchte ich auf ein Beispiel hinweisen, indem ich an die musikalische Erfahrung des Lesers appelliere und nur versuche, ihm das bewußt zu machen, was er unbewußt in sich trägt. — Betrachten wir die Arie der Ilia, Idomeneo Nr. 11. Dieses Stück gehört nicht

mehr in den Seria-Rahmen. In der Gesamthaltung und in den Einzelheiten verwirklicht es Mozarts neue Theatersprache. Man hat mit Recht auf seine hohe Qualität hingewiesen. Aber woher kommt das Zwingende, das zutiefst Überzeugende dieser Arie? Ich glaube, von der neuartigen, nunmehr geklärten Handhabung des $\frac{2}{4}$ -Taktes.

Man kennt die faszinierende Wirkung, die bei den Klassikern das Wiedereinfädeln, der Beginn der Reprise ausübt. In unserer Arie finden wir sie in ihrer ersten Frische:

Sie beruht auf der Pause auf „zwei“ vor der Reprise (T. 56). Während dieser Pause vollzieht sich Bedeutendes: die Umkehrung des auftaktigen $\frac{2}{4}$ - zum abtaktigen $\frac{2}{4}$ -Takt; dies aber ohne materielles Belegen durch Töne, sondern nur, indem mit der bloßen Form der Zeit, mit dem bloßen Taktbegriff operiert wird. Nicht dieses oder jenes auftaktige Motiv wird zu einem abtaktigen verwandelt oder durch ein abtaktiges abgelöst, sondern hier erfahren wir, was ein auftaktiger $\frac{2}{4}$ -Takt schlechthin bedeutet,

108

Fl.

Ob.

Fg.

Horn
in E3

1
Viol.

2

Br.

Kla.

Viello
Baß

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Sie muten hier wie eine „Signatur“, wie die Quintessenz des Stückes an. Der Schluß von T. 57 und der T. 58 werden allerdings abgeändert (Schluß von T. 110 und der T. 111): Die abtaktige Haltung von T. 110 wird in allen Stimmen durch den Anfangsimpuls der Arie (Achtel-Auftakt) abgelöst:

110

Also kontrapostmäßige, zusammenfassende Gegenüberstellung der zwei die Arie belebenden Momente: des abtaktigen und des auftaktigen Einfalls; damit echter, eindeutiger Schluß.

Mit der Emanzipation des Taktes hängen auch zwei andere für die klassische Musiksprache wesentliche Erscheinungen zusammen: die Polyrhythmik und, besonders, die Polymetrik. Da der Takt eine Wesenheit für sich bildet, brauchen die verschiedenen gleichzeitigen Rhythmen nicht direkt auf-

T. 14

Conte

Susanna
Contessa

Figaro

Detailed description: This is a musical score for a scene (T. 14). It features three vocal parts: Conte, Susanna Contessa, and Figaro, along with a piano accompaniment. The vocal lines are written on a grand staff with treble clefs. The piano part is on a single staff with a bass clef. The score is divided into measures by vertical dashed lines. Above the vocal lines, there are rhythmic markings and fingerings (numbers 1-5) indicating the intended rhythm and phrasing. The piano part consists of a series of chords and melodic fragments.

(Der Rhythmus der Textsilben ohne die Kolorierungen angegeben. Die Gliederung der Instrumentalstimmen lasse

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
<i>Susanna</i>	♩.	♪. ♪. ♪.	♪. ♪. ♪.	—	—	—	—	♩.	♪. ♪. ♪.
<i>Contessa</i> <i>Figaro</i>	♩.	♪. ♪. ♪. ♪.	♪. ♪. ♪.	—	—	—	—	♩.	♪. ♪. ♪. ♪.
<i>Marcellina</i> <i>Basilio</i> <i>Conte</i>	—	—	—	♩.	♪.	♪.	♪.	♪. ♪. ♪.	—
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	I		IV		V		I		IV

Detailed description: This is a rhythmic and phrasing analysis of the musical score for T. 14. It is organized into a grid with 9 measures. The vocal lines are shown with rhythmic markings and fingerings. The piano accompaniment is shown with rhythmic markings and fingerings. The piano part is divided into sections labeled I, IV, V, I, and IV. The analysis shows the rhythmic structure of the text and the phrasing of the instrumental parts.

Musical score for guitar, featuring three staves of melodic lines and a bass line. The notation includes various fingering numbers (1-5) and slurs across measures.

Musical score for guitar with five staves. The top two staves are labeled *Isanna* and *Intessa*. The third staff is labeled *Figaro*. The bottom two staves show chord diagrams for I, V, I, VI (= II B), V, and I. Fingering numbers are present above the notes.

grenzung der Glieder stattfinden. Die einzelnen Kadenzwendungen werden nicht durch einen Schlußakkord abgeschlossen (etwa als Ganz- oder Halbschluß), sondern als Ganzes aneinandergereiht, voneinander abgelöst. Auch die Vorstellung von Satzketten, von Satzverschränkungen u. dgl. ist nicht zulässig, weil sie eben Periodensätze, also schon metrisch gestalteten Vordergrund impliziert. Wir können sagen: Der „Abschluß“ der jeweils vorausgehenden Akkordgruppe bzw. Kadenzwendung ist die jeweils darauffolgende Akkordgruppe bzw. Kadenzwendung *als Ganzes*. In diesem Sinn ist das konstruktiv-harmonische Gerüst zu verstehen.

Da aber im Normalfall die erste Kadenzwendung mit dem Tonika-Akkord beginnt, gliedern wir oft eine harmonische Folge spontan nach diesem Prinzip: Wir sind bereit, dort den Beginn einer neuen Kadenzwendung anzusetzen, wo ein Akkord auftritt, der als Tonika aufgefaßt werden kann. Dieser Akkord bildet dann die Abgrenzung der zwei benachbarten Kadenzfolgen, indem er sie mehr verbindet als trennt. Denn er gehört beiden an; er bildet den Schluß der vorausgehenden und den Anfang der darauffolgenden. Doch dies ist nicht im Sinn von Satzverschränkungen zu verstehen, denn hier liegt ein einheitlicher harmonischer Grund vor, der eine scharfe Abtrennung und Abgrenzung von geschlossenen Gliedern im Sinn von Perioden nicht nötig hat, ja nicht zuläßt.

Andere Möglichkeiten der spontanen Bildung von Akkordgruppen ergeben sich durch Entsprechungen, wie Wiederholungen (z. B. 9—10 und ff.) oder Sequenzierungen (1—2 und 3—4) derselben Kadenzwendung, oder durch Wiederholungen desselben Akkordes (5—7).

Die Technik der Aneinanderreihung von Kadenzierungen, deren jede nicht für sich abschließt, sondern durch die nächste lediglich abgelöst wird, sieht man z. B. deutlich bei einem so kurzen Satz wie dem Larghetto in *Es-Dur* aus dem gleichen Finale („Tutto è tranquillo e placido“):



Den Abschluß jeder Akkordfolge bildet jeweils nicht der nächste Akkord, sondern die ganze dreitaktige nächste Folge; — und den „Abschluß“ des Satzes bildet nicht etwa der erste Akkord des nächsten Satzes, sondern der *ganze* nächste Satz (*Allegro molto*).

Bei einer solchen harmonischen Struktur des Gerüsts erfolgt also ein endgültiger Schluß nicht durch einen einzelnen Tonika-Akkord, der die letzte Kadenzierung zu Ende führt, sondern erst durch eine ganze Akkord-

gruppe, die aus der Wiederholung des Tonika-Akkordes besteht (z. B. die neun letzten Takte der Oper). Eine solche Gruppe bildet eben nicht den Schluß der letzten Kadenz, sondern ist als einziges schlußkräftiges Glied innerhalb der Abfolge aller Kadenzierungen des Stückes zu verstehen; sie ist die einzige eindeutig und endgültig schließende Akkordgruppe des Stückes; sie schließt die Folge der vorausgegangenen, für sich nicht abschließenden Kadenz ab. Auf diese Weise werden die einzelnen Abschnitte z. B. eines Finales fest verankert, innig miteinander verknüpft (z. B. das *Larghetto* mit dem *Allegro molto*, wie vorher erwähnt). So wird ein fester Grundbau angelegt, und das ganze Finale kann eine tektonisch festgefügte Ganzheit bilden. — Wenn man das Figaro-Finale in diesem Sinne durchnimmt, stellt man mit Bewunderung fest, wie überzeugend die Gleichung aufgeht; man begreift, wie unerschütterlich fest die letzten neun *D*-Dur-Takte das Werk abschließen.

Was sich nun auf diesem Grund abspielt, ist nicht von ihm ableitbar. Der den Sinnen unmittelbar zugängliche Vordergrund beruht auf seiner eigenen Gesetzmäßigkeit. Es wäre daher falsch, die oben erwähnten Gliederungsmöglichkeiten auf den Vordergrund zu übertragen. Denn hier herrscht das Prinzip der sinnlich-unmittelbar aufzufassenden einzelnen Sätzchen. Hier — aber erst hier — verlangt das Ohr, daß die einzelnen unmittelbar wahrnehmbaren Glieder einen Anfang und Schluß im naiv-naturalistischen Sinn haben, daß sie sich wie selbständige „Liedchen“ ausnehmen. Diese einzelnen liedmäßigen Sätzchen gliedern aber die Akkordfolgen des Hintergrunds so, wie es für sie zweckmäßig erscheint, z. B. im herangezogenen Teil aus dem Finale (von T. 14 des *Con un poco più di moto* ab):

Graf:	Che dita tenerelle	1— 3
	che delicata pelle	4— 5
	mi pizzica mi stuzzica	6— 7
	m'empie d'un nuovo ardor	8—10

Nun aber: von diesem Recht, eigens zu metrisieren, können alle Personen, ja alle Stimmen (auch die instrumentalen), und zwar gleichzeitig, Gebrauch machen. So, während Susanna und Gräfin einerseits und Graf andererseits sich einander ablösen (11—12, 13—14, 15—16, 17—18), bringt Figaro gleichzeitig seine eigene Gestaltung des Vordergrundes (10—13, 14—17, 18—22), usw.: (Siehe Tafel I, S. 24 f.). Es erklingen also gleichzeitig Glieder, die metrisch verschieden gearbeitet sind. Sie haben verschiedene Ausmaße (z. B. dreitaktig und viertaktig, bzw. zweitaktig); sie setzen nicht gleichzeitig, sondern, ähnlich der Polyphonie, an verschiedenen Stellen, hintereinander, ein; das eine Glied kann offen sein, im Sinne eines Vordersatzes (z. B. T. 19, Susanna), dem ein Nachsatz folgt (T. 20, Graf),

während gleichzeitig ein anderes in sich ruhend, schließend wirkt (T. 18 f., Figaro). Verschieden sind die einzelnen Sätzchen auch in der Ordnung der metrischen Gewichte. Jedes von ihnen beruht auf eigenem, individuellem Impuls. Dies äußert sich in den verschiedenen Rhythmisierungen, besonders in den verschiedenen, verschieden langen bzw. fehlenden Auftakten u. dgl. Jedes Glied steht für sich, wie frei-plastisch im Raum, ist eine geschlossene (bzw. mit Absicht offene) Gestalt (während in der Romantik eine Verschmelzung der einzelnen Glieder unter sich und mit dem harmonischen Strom stattfindet).

Bei einer solchen Satztechnik entsteht der Eindruck einer schier unbegreiflichen Freiheit: Gestalten, die aus dem Nichts aufflammen; dabei unerhört selbständig, vollplastisch, mit Händen greifbar, ihren Platz im Raum einnehmend, unbekümmert um ihren Nachbarn.

Das transparente Durcheinander, das Treiben in der Nachtdämmerung mit den ausgeprägten, temperamentvollen Persönlichkeiten, kurz, die hohe Vollendung dieser Szene wird erst von der Polymetrie her verständlich.

Während also bei der Polyphonie uns einheitliche, durch das Stück fortlaufende Linien entgegentraten, stehen wir hier vor einzelnen geschlossenen Gestalten, die ihr metrisches Eigenleben führen, vor einzelnen „festen Körpern“, die sich gleichzeitig behaupten. So entsteht hier das, was wir mit gutem Recht „Polymetrie“ nennen dürfen.

Bei der üblichen Betrachtungsweise, dem Verfahren der metrischen Analyse, müßte man solche Erscheinungen durch Satzverschränkungen, metrische Umdeutung von Takten und ähnliche Mittel zu erklären versuchen. Wie einengend ist aber diese Methode und wie wenig entspricht sie der klassischen Satztechnik! Denn sie ignoriert ihr wesentliches Merkmal: die strenge Scheidung zwischen sinnlichem Vordergrund und konstruktivem Hintergrund. Der Vordergrund bewegt sich frei, als ob hier die bloße Natur waltete. Er schöpft aber dabei seine Rechtmäßigkeit aus einem unsichtbaren Hintergrund. (Diese Trennung ist nicht ohne Analogie zu der Unterscheidung von Takt einerseits und festen Gestalten andererseits.) So entsteht eine Spannung, eine belebende Wechselwirkung zwischen Gerüst und sinnfälliger rhythmisch-melodisch-orchestraler Ausgestaltung des Vordergrundes; einerseits ein konstruktives Prinzip, andererseits leibhaftige Menschen, die durch Musik geschaffen und auf die Bretter gestellt werden! Bei der üblichen Betrachtungsweise identifiziert man aber den Vordergrund mit der Komposition schlechthin. Man betrachtet also das Werk lediglich als naturalistische Gestalt. Es ist dafür bezeichnend, daß man durch die Feststellung von Perioden, Satzketten, Verschränkungen u. dgl. das Gerüst der Komposition schlechthin zu erfassen vermeint, während in Wirklichkeit diese Analyse nicht einmal den Vordergrund richtig versteht. Sie ignoriert

und der vorbeiziehende, abtaktige, unerbittliche Marsch:



Dieser Rhythmus bildet keine selbstverständliche, der Melodie zugeordnete Begleitung, sondern ist ein eigenständiges Gebilde; er ist mit dem Singen des Figaro nicht ohne weiteres vereinbar (vgl. die Unvereinbarkeit der Abschlüsse:



Gerade in dieser neutralen, bloß andeutenden Fassung, ohne Melodie, wirkt hier der Marsch wie Zitat; in seiner Allgemeingültigkeit läßt er sich mit den den Hörern geläufigen Märschen der Zeit von selbst verbinden. — Landläufige, dem harmonischen Grund entsprechende Begleitung der Figaro-Melodie ist hingegen die Achtelfigur der zweiten Violine. T. 6 f. übertönt das Lied den Marsch, und T. 8 f. tritt die Zweiheit wieder auf. Umgekehrt T. 14 f.: es platzt ein abtaktiges Marschgebilde hinein, das vom auftaktigen Singen des Figaro T. 16 f. abgelöst wird (polymetrische Bildung). — Aber ich will hier nicht das Stück eingehend besprechen. Erwähnt sei nur noch die einzig dastehende Wirkung, die von T. 61 an ausgelöst wird, wo der Marsch nunmehr leibhaftig auftritt und sich die metrisch disparaten Zurufe des Figaro hinzugesellen (metrisch disparat, aber doch geschlossen; nicht etwa rezitativisch):

Bläser: 

Figaro: 

Welche nachklassische Musik hat ein solches „Stimmungsbild“ — eben nicht naturalistisch beschrieben, sondern konstruktiv, als Musik von innen her verwirklicht? Denn bei der nachklassischen Musik kann ein solcher Vorgang nicht konstruktiv erfaßt, sondern nur naturalistisch beschrieben werden, da die Scheidung in Hintergrund und Vordergrund fehlt. Wie blaß ist z. B., verglichen mit unserer Arie, das Vorbeiziehen des Zapfenstreiches und seine Verknüpfung mit dem Lied im zweiten Akt von Carmen!

Zum Schluß noch ein Ensemble-Beispiel: das Più Allegro aus dem letzten Abschnitt des Figaro-Finale in *Es-Dur* (Nr. 15). Ich bringe nur das Schema der ersten Takte (siehe Tafel II, S. 24 f.).

Durch den (auch auf der Bühne sichtbaren) Zusammenschluß der Personen in zwei Chöre wird hier das polymetrische Geschehen bis zur krassen Leibhaftigkeit verdichtet: Geschlossene Gestalten, feste Körper, die aufeinanderprallen und doch alle gleichzeitig bestehen. An unsere Einbildungskraft, an unser Auffassungsvermögen wird in diesem Stück die höchste Anforderung gestellt; die Einheit unseres Bewußtseins, die „Einheit der Apperzeption“ droht zu zerspringen, unser Ich kann kaum noch dies Geschehen ertragen.¹

¹ Ich habe hier versucht, auf einige Satzfragen der Wiener klassischen Musik, die mir wichtig scheinen, nur andeutend hinzuweisen. Das verpflichtet mich, auch die ausführliche Behandlung (als eigenes Werk) vorzulegen.

ZUR MUSIKSPRACHE DER WIENER KLASSIKER (1951)

Im Mozart-Jahrbuch des vergangenen Jahres befaßte ich mich mit der Frage: Was befähigt Mozarts Musik, Theaterwirklichkeit zu schaffen¹? An Hand je eines Beispiels aus der *Serva Padrona* von Pergolesi und aus der *Finta Giardiniera* von Mozart (s. S. 10 ff.) versuchte ich, das Spezifische der musikalischen Theatersprache zu verstehen: In einer so beschaffenen Musik ist das Entscheidende nicht so sehr der sogenannte Affektwechsel, sondern das Diskontinuierliche, die Haltung des Hier-und-Jetzt. Den Kern der satztechnischen Voraussetzungen, die die verbindliche Verwirklichung dieser Haltung ermöglichen, erblickte ich in dem neuen Taktbegriff (s. S. 18 ff.). Heute will ich, daran anknüpfend, einiges berühren, das mit dieser letzteren Beobachtung zusammenhängt.

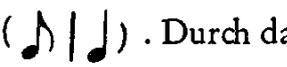
Zuvor möchte ich aber ein weiteres Merkmal der spezifischen Theaterhaltung erwähnen: das Vorführen, das als eine Folge des Hier-und-Jetzt verstanden werden darf. Wenn ich vor mir agierende Menschen wahrnehme, in meiner Gegenwart, so erfasse ich dieses Geschehen als ein Gegenüber. Es ist etwas Wirkliches, das sich aber mit meiner eigenen Wirklichkeit doch nicht deckt. Es sind leibhaftige Menschen, die dort, auf den Brettern, leben und wirken. Sie gehören aber nicht in mein eigenes Wirkungsfeld. Sie werden mir vorgeführt. Der naive Glaube: „so ist es gewesen“, der die epische Haltung kennzeichnet, ist hier nicht mehr vorhanden. In einem Sinn ist die Bühne wirklicher als das Epos, denn ich nehme leibhaftige Menschen wahr; in einem anderen Sinn aber unwirklicher, denn ich weiß: dieses Geschehen ist ja nur fingiert, wird mir nur vorgeführt. Bei der Theaterwirklichkeit wird ein Gegenüber ad hoc geschaffen, somit so zusammengestellt, wie der Schöpfer es als zweckmäßig erachtet. Theater ist gleichsam eine Versuchsanlage. Es gilt, jeweils die zweckmäßigste Versuchsanordnung zu treffen, die nötig ist, um ein Geschehen als Gegenwärtiges demonstrieren zu können, um es eben als Theaterwirklichkeit, d. h. als Diskontinuierliches vorzuführen².

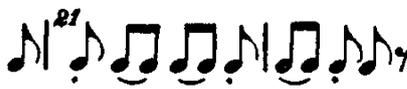
Was befähigt nun Mozarts Musiksprache, das Vorführen zustande zu bringen? Die Antwort müssen wir in dem neuen Sinn suchen, den der Takt durch die Wiener Klassiker erhielt. Die neue Taktvorstellung ist das-

¹ Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, MJB 1950, S. 76 ff.; in diesem Band S. 9 ff. Im folgenden darf ich die Kenntnis dieser Studie voraussetzen.

² Vgl. auch die dieses Thema berührenden gehaltvollen Bemerkungen Bruno Snells in: *Die Entdeckung des Geistes; Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946, Kap.: Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie. Vgl. auch die Bemerkungen über die Tempora, S. 212 ff.

jenige Moment, das die Musiksprache zum legitimen Sinnträger von Theaterwirklichkeit verwandelt, im Hinblick sowohl auf das Diskontinuierliche als auch auf die Vorführungsanlage. Die neue Handhabung des Taktes erlaubt es, die Komposition, wie ein physikalisches Experiment, zweckmäßig zur Vorführung eines Geschehens anzulegen.

Wie dies satztechnisch durchgeführt wird, erfahren wir wohl am reinsten an Hand der Instrumentalmusik, und zwar der Musik Haydns. Ich wende mich deshalb dem ersten Satze seines ersten Streichquartetts zu, Op. 1 Nr. 1, in *B*-Dur (etwa Mitte der fünfziger Jahre komponiert). In der Exposition dieses kurzen Satzes (vgl. Notenbeispiel auf S. 35 f.) finden wir Kontraste (Takt 1—2 zu 3—4 usw.), Dreiklangsthemen, Symmetrien, die gewohnte Tonartenanlage der Sonate, die sogenannte homophone Schreibweise, ja Ansätze zum „obligaten Akkompagnement“, zur motivischen Arbeit (etwa Takt 9—16); wir finden solche Merkmale also, die, von der vorklassischen Musik abgeleitet, auch bei den Klassikern angetroffen werden. Doch sie sind nicht die entscheidenden Merkmale, sie sind nicht diejenigen, die diesen echt Haydnschen Satz von seinen vorklassischen Stiefbrüdern abheben; sie berühren nicht seine Lebensmitte. Vom Standpunkt der üblichen Formenlehre aus kann man darüber streiten, ob dieser Satz ein selbständiges zweites Thema bringt. Doch die entscheidende Fuge ist die Achtelpause am Ende von Takt 16, vor dem Beginn des Gebildes Takt 17—20: Takt 1—16 herrscht der auftaktige Anfangsimpuls (). Durch das Wegfallen des Auftaktes vor Takt 17 entsteht ein Bruch, ein Loch; man stolpert³: ein mit voller Absicht durchgeführter Bruch der Kontinuität. Auf solche Weise wird das Moment des „Gegenwärtigen“, des „Gegenüber“ in die musikalische Satztechnik eingefangen. Es folgt nun, T. 17-20, ein abtaktiger Gedanke ( usw.).

Das auftaktige Motiv will sich aber vom Ende des Taktes 20 ab wieder behaupten. Es setzt eigenwillig, willenskräftig, auf dem sechsten Achtel dieses Taktes ein (wieder Diskontinuität). Doch der abtaktige Gedanke Takt 17—20 hat Verwirrung gestiftet. Das auftaktige Motiv, der Hauptgedanke des Stücks, kann sich nicht sofort wieder durchsetzen. Die Phrasierung:  zeigt, wie es anfangs taumelt. Erst mit den letzten zwei Takten vermag es uns zu überzeugen ().

Das auftaktige Motiv wird also zu Beginn lediglich hingestellt, wie eine assertorische Behauptung. Erst durch die zweckmäßige Anlage, gleichsam erst

³ Der unachtsame Vom-Blatt-Spieler ergänzt, zumal wenn er an dieser Stelle auch umblättern soll (so in der von Altmann revidierten Eulenburg-Ausgabe), ohne es zu merken, den Auftakt (ich habe das Experiment oft gemacht).

Presto

VIOLINO I

VIOLINO II

VIOLA

VIOLONCELLO

5

10

10

15

15

20

durch die gelungene Ausführung des erdachten Versuchs, wird es uns zum Ereignis. Das aber, was trotz dieses Wechsels von auftaktigem und abtaktigem Gedanken die Einheit gewährleistet und somit die Durchführung des Versuchs ermöglicht, ist der neue, geläuterte Taktbegriff.

Deutlicher wird dies durch das zweite wesentliche Baumerkmal des Satzes: Bis Takt 22 erklingt der jeweils abschließende Entspannungsakkord stets auf dem schwachen Taktteil, während der Dominant-(oder Subdominant-) Spannungsakkord auf den starken Taktteil fällt (Takt 4, 8, 9—14, 17—20, 22). Das Stück verläuft bis zu diesem Takt nach dem Schema | V I | an Stelle des normalen V | I, also in stetem Widerstreit zwischen Takt und Harmonie. (Diese Harmonie ist jedoch kongruent mit der rhythmischen Gestalt des Hauptgedankens, die auf schwachem Taktteil endet: ) Erst mit den zwei letzten Takten wird der Widerstreit aufgehoben, indem die harmonische Folge | V I | durch den mit Takt 23 frei eintretenden, willenskräftigen Impuls aufgegeben wird. Erst jetzt wird der Tonika-Akkord schlußkräftig.

Fassen wir zusammen: Die Satztechnik beruht im besprochenen Satz auf der getrennten Handhabung von Tonausfüllung und metrischer Gewichtsverteilung. Zwei Baumittel werden verwendet: a) der Wechsel zwischen Vorhandensein und Wegfallen des Achtel-Auftaktes, b) der Wechsel in der Taktgestaltung: $\left| \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \right|$ und $\text{♩} \cdot \left| \text{♩} \cdot \right|$.

Diese Mittel werden aber nicht innerhalb der einzelnen Gedanken angewendet: Der erste ist durchwegs auftaktig (Takt 1—8; ebenso 9—16); der zweite durchwegs abtaktig (Takt 17—20); der Schluß wieder durchwegs auftaktig; er bringt allerdings die entscheidende kontrapostische Umkehrung $\left| \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \right| \xrightarrow{\text{T. 21f.}} \text{♩} \cdot \left| \text{♩} \cdot \right|$. . Ebensovienig werden die zwei Mittel zusammengesammelt: Die auftaktlose Gestalt (Takt 17—20) wird nicht etwa auch mit der Taktgliederung $\text{♩} \cdot \left| \text{♩} \cdot \right|$ verbunden. Die einzelnen Gedanken haben also noch etwas von der vorklassischen Steifheit. Es fehlt ihnen die spätere Gelenkigkeit, Geschmeidigkeit. Als Ersatz werden äußere Mittel angewandt, so z. B. die Kontraste in der Dynamik und in der Instrumentation (vgl. Takt 1—4).

So begann Haydn. An Hand eines Beispiels aus späterer Zeit wollen wir uns vergegenwärtigen, was aus diesen Ansätzen geworden ist. Betrachten wir die ersten acht Takte aus dem Finale des Streichquartetts Op. 33 Nr. 2, in *Es-Dur* (1781 komponiert):

Presto

Die Kammermusik, von Hans Mersmann, Bd. I, Leipzig 1933, S. 202 f. Mersmanns Anschauung deckt sich zum Teil mit der allgemein geltenden Meinung, wonach Haydns frühe Werke sich im Grundsätzlichen nicht von der Vorklassik abheben, ja wonach auch die eigentliche klassische Musik zwar etwa als vollkommener, gebändigter, reifer denn die vorklassische verstanden wird, jedoch nicht als wesentlich anders geartet.



Hier fehlen Kontraste wie die soeben im ersten Quartett festgestellten. Die Melodie scheint hier eine einheitliche, kontinuierliche Linie zu bilden; sie scheint nicht aus „Splittern“ zu bestehen (s. S. 9 u. 15). Doch sie ist überaus geschmeidig, man spürt eine ungemein freie Luft. Das rührt daher, daß sie nur scheinbar kontinuierlich ist. In Wirklichkeit treten die besprochenen Mittel nunmehr innerhalb schon dieses *einen* Gedankens auf und werden sogar zusammengekoppelt. Das Thema, in 6/8 wie beim ersten Quartett, beginnt, wie dort, auftaktig (); erstes und zweites Glied schließen, wie dort, auf schwachem Taktteil (Takt 2 und 4):  . Aber die Takte 5—7 führen eine Verwandlung herbei: sie schließen auf Takt 7 mit „1“; der darauffolgende zusammenfassende Schluß (Takt 7 f.) bringt geradezu die metrische Umkehrung der vorhergegangenen Zwischenschlüsse (Takte 2 und 4):  ; also die Taktgliederung  statt der  . Gleichzeitig bringt er aber als Neues die auftaktlose Wendung:  statt etwa:  . Diese Wendung, das Diskontinuierliche daran, wird sogar unterstrichen, mit Nachdruck versehen durch den Vorschlag:  . Hier finden wir also einen in doppelter Hinsicht kontrapostischen Schluß der Takte 1—8.⁵

Daß der Schluß, Takt 7 f., die metrische Umkehrung der Wendung von Takt 2 und 4 darstellt (also  \longrightarrow ), daß er nicht etwa aus dem Wegfallen der weiblichen Endung entsteht (also nicht:  \longrightarrow ), beweist schon die Entsprechung der

⁵ Lehrreich ist auch der Vergleich mit einem Thema wie etwa dem des 3. Satzes vom 5. Brandenburgischen Konzert Bachs.

Phrasierung (in beiden Fällen: ). Aber sowohl diese Einzelheit als auch der Sinn des Themas Takt 1—8 werden wesentlich erhellt durch Heranziehung der oft erwähnten, mit Pausen durchschossenen Koda (vgl. Notenbeispiel auf S. 40 f.). Vergewenwärtigen wir uns die Situation: Den eigentlichen Schluß des Stückes bildet der Takt 148. Er befriedigt das Bedürfnis nach dynamischer Geschlossenheit des Satzes. Was folgt, ist ein lose angehängter Epilog, eine Rückbesinnung auf den Gehalt. Nach der besinnlichen Adagio-Bestätigung des dynamischen Kadenzschlusses folgt, noch loser angehängt, wie von einem anderen Bewußtsein her konzipiert, die berühmte Reminiscenz an das Thema (Takte 153—172), entschwert, ohne dynamische Geschlossenheit, ohne Schlußfähigkeit. Was geschieht hier? Das Thema wird stückweise vorgetragen. Aber während die zwei ersten Themensplitter (Takte 153 f., 157 f.) den Takten 1—4 wörtlich entsprechen, führen die folgenden zwei (161 f., 165 f.) kleine, aber bedeutungsvolle Änderungen ein. Wir sahen, daß die Eigenart, das Klassische des Themas durch folgende Merkmale




1 160

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a single bass note with a long, sweeping slur underneath it.

165

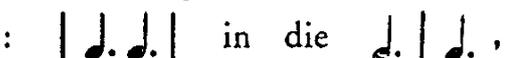
This system contains four staves of music. The top staff continues the melodic line from the previous system, featuring a triplet of eighth notes. The second and third staves provide accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

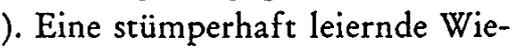
3 171

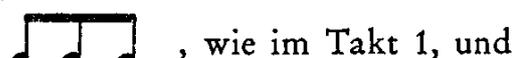
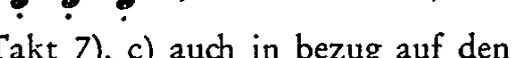
pp

This system contains four staves of music. The top staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a melodic line. The second, third, and bottom staves all have a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music continues with eighth and sixteenth notes across all staves.

gekennzeichnet war: a) die Gliederung der Takte 5—8 in 3+1 (wodurch die Bogenspannung Takt 5—7 und die Schlußwirkung Takt 8 entstanden),

b) die Umkehrung der Taktgliederung:  in die 

c) die Verwandlung des auftaktigen Gedankens  in einen bewußt markierten abtaktigen (). Eine stümperhaft leiernde Wiedergabe würde über diese drei Merkmale hinweg musizieren. Damit würde sie den Sinn dieses Themas karikieren, seine kontrapostische Haltung, seine Geschlossenheit, seine Schlußfähigkeit vernichten. Diese Entstellung führt uns nun Haydn bewußt vor:

a) Er gliedert in 2+2 Takte (deswegen fällt im Takt 162 die zweite Hälfte von Takt 6 weg), b) er kehrt die metrische Gliederung nicht um, sondern er bricht ab, indem er den weiblichen Schluß fallen läßt (Phrasierung im Takt 165:  , wie im Takt 1, und nicht:  , wie im Takt 2 und im Takt 7), c) auch in bezug auf den

Auftakt musiziert er leiernd weiter:  ¹⁶⁵. Aber so könnte

das Thema, könnte der Satz keinen Schluß finden; so könnte man leiernd ad libitum weiter spielen, immer wieder mit dem Thema beginnen, irgendwann, nicht nach dynamisch-geschlossen bemessener Pause: Auch diese letzte Folgerung der leiernden Entstellung des Themas führt uns Haydn durch die 3-Takt-Pause und den dynamisch unmotivierten Wiederbeginn vor. Wahre Vorführung eines Experiments. Eine zweckmäßig erdachte Versuchsanordnung, die, nach der Beleuchtung des Sachverhalts im Verlauf des Stückes von den verschiedensten Seiten her (darauf wollte ich hier nicht eingehen), auch durch das Mittel des ad-absurdum-Führens das quod erat demonstrandum erst mit dem letzten Ton des Werkes endgültig herbeiführt.

Der Sinn des Satzes ist aber schon in den Takten 1—8 enthalten. Was für eine Zusammenraffung! Das Geschehen dieser Takte, das den Satz lediglich eröffnet, das als bloße Prämisse hingestellt wird, übertrifft bei weitem das, was im Opus 1 erst mit dem letzten Takt der Exposition erreicht war. Wie schematisch kommt uns das Geschehen dort vor, wenn wir es mit der Freiheit dieser acht Takte vergleichen! Aber die Voraussetzung hierfür bilden die Errungenschaften jenes Satzes. Sie werden hier in eine

⁶ Punkte b) und c) bedingen sich gegenseitig. Sie hängen auch mit der Geigenbogenführung zusammen. — Die Verzahnung von auftaktigem und abtaktigem Impuls klingt übrigens schon vom ersten Takt ab mit:



neue Bewußtheit erhoben. Sie durchströmen den einzelnen musikalischen Gedanken bis in die kleinste Wendung. Jedes Glied zeugt von einer neuen geistigen Spontaneität. Die Haltung des freien Handelns ist bis in die einzelne Zelle vorgedrungen. Das wechselnde Verhältnis zwischen dem einzelnen motivischen Einfall (der „Tonausfüllung“) und der freiwillig angenommenen Ordnung (dem Takt) bildet das belebende Moment. Auf der gesonderten Handhabung dieser zwei Größen beruht die Satztechnik.

Diese Art des Komponierens kann man mit gutem Recht als eine „ganz neue Besondere art“ bezeichnen, wie es Haydn getan hat. Sie ist mit dieser neuen Haltung verwoben, somit schon im Bau des einzelnen Gedankens zu finden. Mir scheint hingegen die Anschauung nicht den Sachverhalt erschöpfend zu erfassen, die die neue Art erst in der sogenannten thematischen oder motivischen Arbeit erblickt; schon deswegen nicht, weil, wie man weiß, dies Merkmal auch vor 1781, bei Haydn und anderen, angetroffen wird; vor allem aber, weil es nicht das Wesentliche berührt.

Ich hätte als Beispiel ebensogut die Takte 1—12 aus dem ersten Satz dieses Quartetts in *Es-Dur* verwenden können, um das Neue zu veranschaulichen. Ja, dort wären wir auch auf andere, feinere Mittel gestoßen, die sich Haydn erarbeitet hat. Aber gerade deshalb ist dort die Sachlage nicht so leicht zu verstehen wie hier. Die Heranziehung des ersten Satzes hätte daher die Grenzen dieses Referates überschritten. Ebensowenig ist hier der Ort, auf die bewundernswerte Vielfalt der Lösungen einzugehen, der „Versuchsanordnungen“, die Haydn in seinen Streichquartetten vom Opus 1 bis Opus 33 jeweils erdenkt und vorführt. Und doch wäre dies nötig, wenn man die Tat der russischen Quartette Opus 33 ins volle Licht rücken möchte.

Doch auch schon nach dem hier Berührten glaube ich auf die Notwendigkeit der ausführlichen Behandlung folgender Frage hinweisen zu dürfen, als eines dringenden Anliegens der Musikgeschichte: Was sind die wesentlichen Merkmale der Wiener klassischen Musik? Was trennt sie von den Vorklassikern und von den Romantikern? Was befähigt sie, eine Theaterwirklichkeit katexochen zu schaffen? Kontraste, Affektwechsel, Homophonie, Symmetrie, Periode, Liedtypus, obligates Akkompagnement, Sonatenform, motivische Arbeit, Durchführung, Konflikte, Spannungen, Steigerungen finden wir zum Teil bei den Vorklassikern, zum Teil auch bei den Romantikern. Kennzeichnungen wie etwa: „Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form“, „Ausgleich der Kräfte“, oder Ähnliches, berühren nicht die Satztechnik, erfassen nicht die Musiksprache. Was ist aber der Sinn der Wiener klassischen Musiksprache? Was ist das Unnachahmbare darin, was ist ihr Eigenes?

DIE MUSIKALISCHE INTERPRETATION¹ (1954)

Wenn man die musikalische Interpretation ins Auge fassen will, ist es gut, sich die Frage zu stellen: was wird interpretiert? Denn es gibt — wird man sich sagen — offenbar zwei Möglichkeiten: Man kann entweder die erklingende Musik oder eine Niederschrift von Musik als den Gegenstand betrachten. Man kann eine Mozart-Sinfonie vorführen lassen (auch durch Schallplatten oder Tonband) und sie mit Hilfe des umschreibenden Wortes deuten. Statt dessen kann man aber die Partitur zugrundelegen und einen Aufsatz darüber schreiben, auch vielleicht eine praktische Interpretation, eine Aufführung der Sinfonie daran anschließen.

In diesem Beispiel scheint es von uns abzuhängen, wovon wir ausgehen und welchen Weg wir beschreiten wollen. Es wird auch nicht sofort deutlich, daß die Verschiedenheit der Ausgangspunkte eine Verschiedenheit der Betrachtungsweisen mit sich bringt. Die Eigenständigkeit jeder der beiden Möglichkeiten wird uns aber bewußt, wenn wir dem als Niederschrift entstandenen und uns in dieser Gestalt überlieferten Werk, der Mozart-Sinfonie, eine nur als Erklingen vorhandene Musik, z. B. exotische Musik oder Volkslied, gegenüberstellen.

Man wird sich vielleicht sagen, daß wir eine als Erklingen entstandene und uns nur in dieser Gestalt zugängliche Musik aufschreiben, in Notenschrift verwandeln und damit auf den ersten Fall zurückführen können. Dies berührt aber den Kern unseres Themas: Eine solche Verwandlung einer erklingenden Musik in Notenschrift ist schon Deutung. Ich kann sie nicht meiner Interpretation zugrunde legen; sie ist mit dem zu interpretierenden Gegenstand nicht identisch. (Mehr darüber unten.) Mit der Mozart-Sinfonie verhält es sich aber umgekehrt: Hier ist das Erklingen der Partitur schon eine Deutung des Werks. Der gegebene, zu interpretierende Gegenstand ist hier nicht eine erklingende Musik, sondern eine stumme Notenschrift. Die Aufgaben, die uns der eine und der andere Fall stellen, sind einander entgegengesetzt. Man könnte geradezu sagen: Die musikalische Interpretation besteht im Verwandeln einer Notenschrift in Erklingen oder

¹ Die folgenden kurzen Bemerkungen beabsichtigen, nur auf gewisse spezifisch musikalische Seiten des Problems hinzuweisen. Sie berühren das allen Interpretationsgebieten Gemeinsame nicht. — Die allgemeine musikgeschichtliche Fragestellung, worauf sie beruhen, findet man in: Th. Georgiades, *Musik und Sprache*; das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, 2. Aufl. 1974, besonders Einleitung und letztes Kapitel (Musik als Geschichte).

aber einer erklingenden Musik in Niederschrift. Jedesmal wird aus dem Gegebenen gleichsam sein Negativ hergestellt. Beide Male tritt aber vermittelnd das klärende, umschreibende, deutende Wort hinzu.

So ist die Frage nach der musikalischen Interpretation in der nach dem Verhältnis von Notenschrift und Erklingen enthalten. Denn die Sinndeutung befindet sich zwischen diesen beiden Eckpfeilern der musikalischen Wirklichkeit als des im Menschen integrierten geistigen Gegenstands. Das Erklingen einer Notenschrift enthält in sich die Sinndeutung, den Akt des Verstehens. Es kann zwar auch nur in der Vorstellung, etwa beim Lesen einer Partitur, stattfinden. Es ist aber nicht mit Notenschrift identisch. Es kann nicht etwa durch mechanische Mittel, z. B. durch die Orgelwalze — von Spielereien abgesehen — legitim zustandekommen. Und ebensowenig kann die Übertragung einer erklingenden Musik in Notenschrift mechanisch stattfinden. Auch dieser Akt enthält in sich die Sinndeutung, das Verstehen der erklingenden Musik.

Ziehen wir für einen Augenblick die Schrift heran, jedoch nicht, um Ähnlichkeiten zur Notenschrift zu entdecken, sondern um das Verschiedenartige festzustellen. Eine Schrift kann ein Ersatz für Sprache sein; eine Notenschrift aber ist kein Ersatz für Musik. Denn Musik ist Erklingen. Anders gesagt: Schrift ist eine Art von Sprache, kann als Mittel der Verständigung unter Menschen, als Zeichen für Mitteilung von Vorstellungen verwendet werden. Man kann die Schriftzeichen direkt mit Bedeutung verbinden, auch ohne das adäquate Erklingen, das richtige Aussprechen zu kennen. So verhält es sich z. B. schon beim Lesen des Altgriechischen. Man denke auch an das Entziffern der Hieroglyphen oder der Keilschrift. Lehrreich ist das Nachdenken über heute noch angewandte Ideogrammschriften wie die chinesische: Hier besteht die Möglichkeit, daß man z. B. deutsche Sprache unmittelbar in chinesischer Schrift wiedergibt — eine Möglichkeit, von der manchmal in Deutschland studierende Chinesen zu ihrer Erleichterung beim Mitschreiben von Vorlesungen Gebrauch machen. — Der Sprachgebrauch selbst weist auf die selbständige Mitteilungsfunktion der Schrift hin: Ausdrücke wie Heilige Schrift, Schriften, Schriftsteller sind selbstverständlich. Wie widersinnig wäre aber ihre Verpflanzung auf die Musik: Hier spricht man von Kompositionen oder Werken, vom Komponisten oder Musiker, aber nicht etwa von Tonschriften und vom Tonschriftsteller! Mit Recht, denn die Notenschrift ist nicht eine Art von Musik. Die Schrift ist aber eine Art von Sprache, ein Ersatz dafür, sie ist ihr in gewissem Sinn gleichberechtigt, sie weist eine Selbständigkeit auf. Kurz: Die Interpretationsaufgabe eines Philologen besteht vornehmlich nicht im Hinstellen von Klang, sondern im Verstehen der Zusammenhänge von Bedeutungsvorstellungen.

Die Tonschrift bildet hingegen nicht einen selbständigen Ersatz für Musik, sondern einen Bestandteil des geistigen Gegenstandes selbst, der Komposition. Sie ist nicht selbst Musik, sondern eine Voraussetzung dazu; sie ist innig mit der Musik verquickt. Daher macht sie alle historischen Wandlungen der Musik selbst mit. So besteht die musikalische Interpretationsfrage im Ermitteln des Verhältnisses zwischen gegebener Notenschrift und vorzustellendem Klang (oder in der schriftlichen Versinnbildlichung eines gegebenen Klangs), während die philologische Interpretation in erster Linie das Verhältnis von gegebener Sprache (gleichgültig, ob sie als Gesprochenes oder Geschriebenes gegeben wird) und vorzustellendem Bedeutungszusammenhang ins Auge faßt (nicht etwa das Verhältnis von geschriebenem und gesprochenem Wort). Wie die Ermittlung des Bedeutungszusammenhangs die vornehmste Aufgabe der Philologie bildet, so stellt das Problem Notenschrift—Erklingen die Kernfrage, die entscheidende Aufgabe der Musikwissenschaft dar. Es enthält in sich die historisch-philologische Erforschung des Quellenmaterials, die musikalisch-satztechnisch-stilistische Untersuchung, die theoretisch-geistesgeschichtliche und die praktisch-künstlerische Betätigung. Bei der musikalischen Interpretation ist man gleichzeitig Quellenforscher, Musiktheoretiker, Geisteshistoriker und praktischer Musiker.

Betrachten wir nun zuerst den Fall der historischen, als niedergeschriebene Komposition überlieferten Musik. Wir fragen: Wie soll eine solche Niederschrift interpretiert werden? Was soll getan werden, damit sie in Klang, in Musik, in musikalisches Geschehen, in eine uns verpflichtende geistige Wirklichkeit verwandelt wird? Denn der vorzustellende, der gemeinte Klang ist nicht etwas vom verstehenden Subjekt lösbares Objektives, sondern die wahrnehmbare Seite eines gesamt menschlichen Geschehens, er ist ein Sinnträger.

Das Verhältnis von Notenschrift und Klang verändert sich stets. (Das hängt mit dem Wandel der musikalischen Sinnggebung, des Verhältnisses von Musik und Mensch zusammen.) Um eine Notenschrift in Klang zu verwandeln, muß man kennen:

a) die tonalen Voraussetzungen, worauf sie beruht, das Tonsystem. Die Notenschrift vermag uns die Beschaffenheit der Intervalle nicht zu verraten. Wie eine Sekunde, eine Terz akustisch beschaffen sind, ihre wirklichen Schwingungsverhältnisse erfahren wir erst durch die Kenntnis des Tonsystems, das wiederum von kulturellen und soziologischen Gegebenheiten, von rationell- und technisch-physikalischen Voraussetzungen (Instrumentenbau) abhängt;

b) was die Notenschrift aus der erklingenden Wirklichkeit festhält. Denn keine Notenschrift kann und will die erklingende Musik bis in jede Einzelheit festlegen, restlos erfassen. Notiert wird, was man als Gegenstand des

Komponierens im engeren Sinn betrachtet. Was der Ebene der Ausführung angehört, wird nicht schriftlich fixiert. Es decken sich Notenschrift und derjenige Bestandteil der Musik, der als ‚Komposition‘, als ‚res facta‘, als greifbare Leistung des Komponisten gemeint ist; jedoch nicht Notenschrift und Erklingen, das, was wir eben als Musik bezeichnen. So werden z. B. in der frühen Mehrstimmigkeit, bis etwa 1300, die Stimmen innerhalb des Oktavraums notiert, bei der Ausführung aber wurden sie auseinandergelegt und mit Verdopplungen versehen. Bis in späte Zeit war das schriftlich Fixierte lediglich als Gerüst gemeint, das mit Umspielungen, mit Kolorierungen versehen erklang. Die Versetzungszeichen (#, b) fehlten meist. Besetzung, Tempo, Tonstärkeabstufungen wurden nicht angegeben. Noch in der Zeit des Generalbasses, im 17. und 18. Jahrhundert, wurde die Begleitung gleichsam stenographisch skizziert und bei der Ausführung aus dem Stegreif ergänzt.

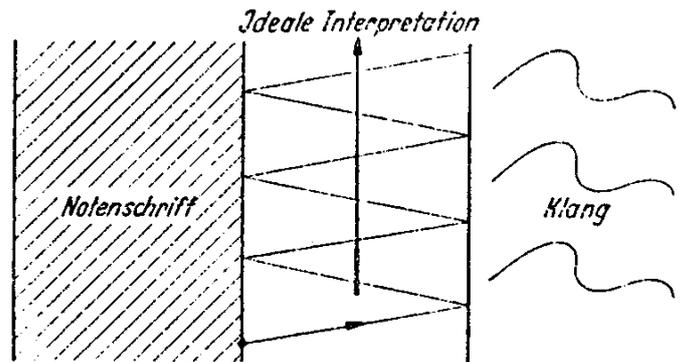
So ist die Entzifferung der Notenschrift nicht identisch mit der Wiedergabe der Musik. Das gilt für jede schriftlich überlieferte Musik, auch für die heutige, die bei weitem ausführlicher aufgeschrieben wird als die der Vergangenheit. Denn die Notenschrift wird nicht nur durch die unvollständige Wiedergabe des Klanggeschehens gekennzeichnet. Sie ist keine selbständige Sprache, sondern ein Sinnbild der Musik. Selbst was sie fixiert, ist im Sinne der geltenden Auffassung, der jeweiligen musikalisch-gesamt-menschlichen Integration, zu verstehen, so z. B. die rhythmische Ausführung, die Art der Gewichtsverteilung, die Klangfarben, die Klanggebung, selbst wenn die Notenschrift darauf Bezug nimmt. Schriftlich überlieferte Musik in eine — sagen wir — ‚Einheitsnotenschrift‘ zu übertragen, ist schon deswegen undurchführbar, weil die in Frage kommenden Ausführungen — und allgemeiner: Musizierweisen — nicht in allen Zeiten und überall anzutreffen oder auch nur möglich sind. Aber davon abgesehen, bedeutet verdeutlichende Festlegung, ausführliche Aufschreibung einer freigelassenen Vortragsweise eine Verzerrung.

Die musikalische Interpretation begann erst mit dem 19. Jahrhundert als gesonderte Betätigung greifbar zu werden. Mit dem Aufkommen des Bedürfnisses, auch die großen Werke der Vergangenheit als gegenwärtige Musik zu betrachten, wurde die Persönlichkeit des Interpreten der des Komponisten gegenübergestellt. Die Interpretationsbetätigung aber war rein künstlerisch intuitiv. Der praktische Musiker stand dem Problem Notenschrift—Erklingen noch naiv gegenüber. Denn der kleine Ausschnitt der Vergangenheit, der in seinem Blickfeld lag, verwendete eine Notenschrift, deren äußeres Bild dem der Gegenwart sehr ähnelte. Man machte sich keine Unterschiede bewußt. Man fand nur, daß das überlieferte Schriftbild gewisser Ergänzungen bedurfte (z. B. in den Tempo-, Dynamik- oder Vor-

tragsangaben), die man in den Neuausgaben auch durchführte. Erst mit der Erweiterung des Gesichtskreises seit etwa 1900 und mit der Schärfung des geschichtlichen Blicks wurden die Voraussetzungen zum Erfassen der wahren Sachlage geschaffen. Man wurde aufmerksam auf die Verschiedenheiten der Tonschriften.

So beginnt die Interpretation von Musik der Vergangenheit mit der Art und Weise, wie wir die überlieferte Notenschrift bei der Edition wiedergeben. Für den Philologen besteht die Editionsarbeit nicht in der Herstellung einer der gegebenen Sprache, dem Lateinischen, dem Französischen, dem Deutschen adäquaten Schriftart. Er entziffert die Quelle und setzt für die dort verwendeten Buchstaben die heute für den Druck gebräuchlichen. Der Musikhistoriker darf aber nicht spätere Tonschriftgepflogenheiten bei der Wiedergabe von Musik der Vergangenheit ohne vorherige peinliche Klärung verwenden. Wenn dies geschieht — und es geschieht oft —, wird die entscheidende Interpretationsfrage übergangen. Man gibt sich der Täuschung hin, daß die Notenschrift dieselbe Funktion wie die Sprachschrift habe. Man verhält sich so, als ob die musikalische Interpretation jenseits der Notenschriftfrage begänne und somit, ähnlich wie bei den Philologen, sich mit Textherstellungs- und Sinndeutungsfragen allein zu befassen hätte. Man möchte sozusagen im Laboratoriumsmantel die Entzifferungs- und Übertragungsaufgabe erledigen, um sich dann im Spazierrock mit den geistigen Deutungsproblemen zu befassen.

Da nun die Notenschriftfrage nicht für sich, aus dem Zusammenhang des musikalischen Interpretationsproblems herausgerissen, sinnvoll behandelt werden kann, hat die musikalische Interpretation nicht damit zu beginnen, daß sie die gegebene Notenschrift überträgt. Sie muß vielmehr durch das umschreibende Wort die Funktion, den Sinn der gegebenen Tonschrift deuten, ihr Verhältnis zum herzustellenden Klang zu klären versuchen. Dem sollten Aufführungsversuche folgen. (Inwieweit man dabei eine Transkription und eine schematische Übertragung zur Erleichterung des Lesens anfertigen soll, entscheidet das historische Taktgefühl.) Dieses erste Stadium der Deutung und der damit verbundenen Klangrekonstruktion (die durch Tonbandaufnahme festgehalten wird) bildet jedoch nur einen vorläufigen, noch sehr unvollkommenen Interpretationsversuch. Er dient lediglich dazu, unsere erste, rohe Vorstellung des Verhältnisses von Notenschrift und Klang und unseren ersten in Worten umschriebenen Deutungsversuch zu korrigieren. Das führt zu einem neuen Aufführungsversuch, zu einem adäquateren Hinstellen von Klang Hand in Hand mit einer neuen deutenden Darstellung. So entsteht eine Interpretationstätigkeit in Zickzack-Form, die auf der Skala der Annäherung an ein Ideal der möglichst sinnigsten Interpretation immer höher steigen sollte.



Der geistige musikalische Gegenstand ruht auf den Eckpfeilern: Notenschrift und Erklingen. Durch das Hinstellen von Klang verstehe ich die Notenschrift besser, und so korrigiere ich wieder das Erklingen usf.

Die schriftliche Fixierung des Werks gehört der Vergangenheit an; auch eine moderne Komposition liegt als fertige Tonschrift vor, die dem Interpreten gegeben wird. Der Klang aber ist, als etwas nur Gegenwärtiges, mein Eigenes, er ist mit dem ausführenden Subjekt innig verquickt, er ist der Ausdruck meiner selbst. Ist das nicht ein Widerspruch? Wohl; er kann aber überwunden werden, indem man eine Synthese vollzieht. Diese Synthese ist der Deutungsversuch der mir fremden Notenschrift durch den mir eigenen Klang, ist die musikalische Interpretation.

Insofern der Klang mein Eigenes ist, ist er nicht der originale: So spitzt sich in der Musik die Interpretationsfrage unvergleichlich schärfer zu als in den anderen Gebieten, etwa der bildenden Kunst oder auch der Sprache. In der Musik wird in einem Maße wie auf keinem anderen Gebiet greifbar, daß eine gegebene Interpretation nur für das jeweilige Hier und Jetzt gültig sein kann².

Da nun die musikalische Interpretation einen eminenten Gegenwartscharakter hat, ist es auch erlaubt, zu erwägen, daß sie in unsere eigene Notenschrift übertragen wird. Aber wohlgemerkt: nicht die historische, die gegebene Notenschrift soll direkt in die moderne übertragen werden, sondern unsere eigene Interpretation, der von uns hingestellte Klang. Etwa nach folgendem Vorgang: Man nimmt *unsere* Interpretation auf Tonband auf, um sie dann nach dem Gehör mit Hilfe *unserer* Notenschrift aufzuschreiben³. Eine solche Arbeitsweise ist nicht nur für die ältere Musik, z. B.

² Darüber und über Ton- und Zeitvorstellung s. Musik und Sprache S. 136 f. und 138 f.

³ So ist das Beispiel in Musik und Sprache S. 27 entstanden. — Die Übertragung des Klangs in Notenschrift sollte nicht nur bei der letzten Fassung stattfinden, sondern als Hilfsmittel auch bei den Zwischenstadien verwendet werden.

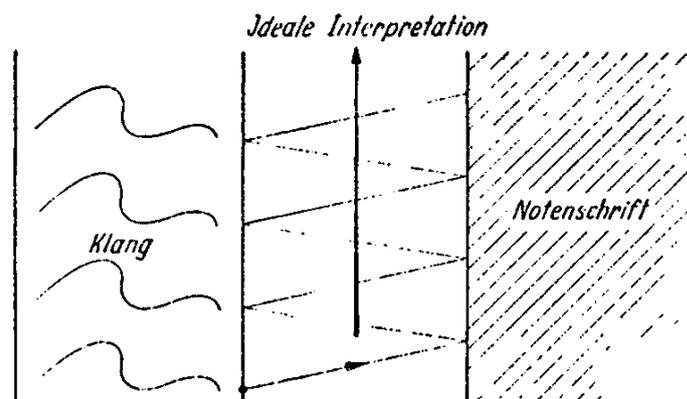
des Mittelalters, von höchster instruktiver Bedeutung, sondern wäre auch für die spätere lehrreich. — Erst durch die schriftliche Fixierung könnte der Interpretationsvorgang als abgeschlossen betrachtet werden:

gegebene Notenschrift → *Klang* (= *unser*) → *unsere Notenschrift*

So geht die rechtmäßige Übertragung einer alten Notenschrift in die moderne durch das Medium des Interpreteten und somit des Erklingens hindurch.

Dadurch kehrt sich die ursprüngliche Aufgabe, nämlich die schriftlich gegebene Komposition in Klang zu verwandeln, letztlich um: Der von uns geschaffene Klang wird nachträglich durch unsere eigene Notenschrift festgelegt.

Dies bietet uns aber auch den Zugang zum Verständnis der anderen Gattung musikalischer Interpretation: der Interpretation einer als Erklingen gegebenen, unaufgeschriebenen Musik. Jetzt wird das oben Gesagte deutlich, daß ein Aufschreiben dieser Musik, d. h. ein Übertragen des uns fremden Klangs in *unsere* Notenschrift, kein mechanisch-naturwissenschaftlicher Akt ist, sondern Interpretation bedeutet, Sinndeutung voraussetzt. Auch in diesem Fall kann ich nicht mit der Übertragung beginnen und sie meiner Interpretation zugrunde legen. (In der Regel geschieht es jedoch.) Auch diese Niederschrift kann Gültigkeit nur als das Ergebnis der Auseinandersetzung mit der als Erklingen gegebenen Musik erhalten, als schriftliche Festlegung der erreichten Interpretation. Auch hier entsteht der Zickzack-Weg der Interpretation, nur in umgekehrter Reihenfolge: Man geht vom gegebenen Klang aus und versucht, ihn mit Hilfe des umschreibenden Worts und einer vorläufigen Niederschrift zu verstehen. Diese Aufschreibung führt zu einer nun eigenen Klangverwirklichung, die ihrerseits zu einem besseren Verstehen des gegebenen Klangs beiträgt, usf.⁴:



⁴ Interpretationsversuche, sowohl schriftlich überlieferter als auch erklingender Musik, die die in diesem Aufsatz angedeutete Methode befolgen, werden im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg durchgeführt.

Musik als der geistige Gegenstand ist das Ergebnis der Synthese von Notenschrift und Erklängen:

Notenschrift + Erklängen → Musik

Aber dies ist auch die Interpretation:

Notenschrift + Erklängen → Interpretation

So entsteht die Gleichung Musik = Interpretation. In Worte gefaßt: Musik und musikalische Interpretation sind einander gleich; der Gegenstand, die Musik, entsteht erst durch die Interpretation, er ist nur als Interpretation vorhanden. Aufgabe der musikalischen Interpretation ist das *Schaffen* des musikalischen Gegenstandes. Es wird Klang hingestellt, und zwar als verantwortlich vom Subjekt getragene Tat, als ‚Verstandenes‘. Daher behält dieses Postulat auch für die Interpretation einer nicht aufgeschriebenen, uns nur als Erklängen entgegnetretenden Musik seine Gültigkeit: Ungeschriebene Musik ist gegenwärtig lebende Musik. Sie aufschreiben und danach ausführen, bedeutet, sie in verstandene, in ‚historische‘ Musik verwandeln.

Die musikalische Interpretation (und gleichzeitig die gedeutete Musik) besteht also aus Tonschrift, Erklängen und umschreibendem Wort. Keiner dieser drei Bestandteile darf fehlen; keiner weist eine solche Selbständigkeit auf, daß er ohne Hilfe der anderen sinnvoll verwendet werden kann. Die spezifisch musikalische Aufgabe der theoretischen Interpretation durch das Wort ist, das Zickzack der Deutung zwischen Notenschrift und Erklängen zu ermöglichen. Das Wort befindet sich hier zwischen Notenschrift und Erklängen; es trägt zur Herstellung des Gegenstandes bei.

Noch eine letzte Bemerkung: Musik als Verstandenes, musikalische Interpretation enthält in sich sowohl das Akustische (Erklängen) als auch das Optische (Notenschrift). Doch diese Formulierung berührt mehr das Äußerliche. Richtiger ist, zu sagen, daß die Notenschrift das Zeitliche als Räumliches darstellt, festhält, bändigt. Somit ist Notenschrift das Greifbar-Machen, das Sich-Bewußt-Machen des musikalischen Gedächtnisses. Dies in doppelter Hinsicht: a) als die Betätigung des Gedächtnisses während des Ablaufs des Stücks, b) als das Bewußtsein der Identität des Stückes, die unabhängig von den verschiedenen klanglichen Verwirklichungen besteht. Das ist aber etwas höchst Eigentümliches: Musik existiert erst im einzelnen Fall, nur als Beispiel (in Gestalt von Interpretation). Das bleibende Werk aber, das Allgemeine, existiert nur als Aufgabe, als Postulat. Dies erinnert an den musikalischen *νόμος* -Begriff der Griechen: Die einzelnen musikalischen ‚Gesetze‘ verhielten sich zu ihrer jeweiligen Ausführung wie das Allgemeine zum Einzelfall. Sie waren Typen, gleichsam ungreifbare Themen zu den jeweilig entstehenden Variationen. — Man könnte auch sagen:

Die Komposition, das Werk, ist nicht wie in den bildenden Künsten oder auch der Dichtung mit dem hingestellten Gegenstand identisch. Selbst wenn wir ein Tonband einer Bachschen Komposition von Bach selbst gespielt besäßen, wäre diese Aufführung nicht mit dem ‚Werk‘ als das Allgemeine identisch, sondern verhielte sich lediglich wie ein Beispiel dazu, sie wäre nur eine der unbestimmt vielen möglichen Interpretationen des gegebenen Stücks von seiten Bachs selbst oder auch anderer Ausführender. — Da aber Begriff der musikalischen Komposition und fertiger Gegenstand nicht, wie in der bildenden Kunst, identisch sind, da das bleibende Werk nur als Postulat existiert, ist die Anlehnung an die kunstgeschichtliche Methode, d. h. an ein der Musik im tiefsten inadäquates Verfahren, nicht zulässig.

Deshalb ist eine musikalische Interpretation nur dann verbindlich, wenn sie als Ziel (wenigstens ideell) das Hinstellen von Musik verfolgt. Notenschrift und Erklängen verhalten sich wie das Allgemeine zum Einzelfall. Nur in der Interpretation ist aber der konkrete Fall als Geistiges vorhanden. Dort lebt er vom Allgemeinen, vom νόμος, getragen.

Die Sprache hingegen enthält das Moment des Gedächtnisses in sich. Daher ist Dichtung, auch wenn sie ohne Schrift entstanden wäre (z. B. die Homerischen Gesänge), nicht mit ungeschriebener Musik vergleichbar. Daher trennt sich die musikalische nicht nur von der kunstgeschichtlichen, sondern auch von der philologischen Interpretationsmethode.

Es ist verständlich, daß das junge Fach der Musikwissenschaft sich noch weitgehend an die Methoden dieser Nachbardisziplinen anlehnt. Man ist noch sehr davon entfernt, die Tragweite des Problems Notenschrift—Erklängen erkannt zu haben, das, wenn die Folgen gezogen werden, unweigerlich zur Entstehung einer spezifisch musikwissenschaftlichen, mit der keines anderen geistesgeschichtlichen Fachs vergleichbaren Methode führen muß.

MOZART UND DAS THEATER (1956)

Vor 200 Jahren wurde Mozart geboren. Diesem Jubiläum verdanke ich die Ehre und die Freude, heute in der Mozartstadt Augsburg vor Ihnen zu sprechen. Doch will ich keine Festrede halten. Ich werde nicht sagen, was man bei einem solchen Anlaß zu hören erwartet, nicht so sprechen, daß Sie lediglich, das Ihnen Selbstverständliche bestätigend, wohlwollend nicken.

Es ist zweifelhaft, ob wir durch die Häufung der Mozart-Ehrungen in diesem Jahr, durch musikalische Aufführungen, durch Reden und Schriften Mozart einen Dienst erweisen. Es bedrückt mich, daß auch ich dazu beitrage, die Menge der Darbietungen zu vermehren und die äußere Betriebbarkeit um Mozart zu steigern — das ist etwas Unverantwortliches. Denn die heutige Situation verlangt von uns etwas anderes.

Wer hat nicht die Vernichtung des Residenztheaters in München beklagt, des Theaters, wo Mozart seinen *Idomeneo* zur Aufführung brachte. In diesem Theater haben noch viele von uns entscheidende Mozart-Eindrücke empfangen, vielleicht dort auch *Così fan tutte* unter Richard Strauss gehört. Aber nicht nur der Theaterbau ist zugrunde gegangen, sondern mehr als das. Auch Richard Strauss, der große Mozart-Dirigent, ist nicht mehr da und mit ihm die letzte Generation, die noch aus einer selbstverständlichen Tradition heraus, wenn auch durch die Brille ihrer eigenen Gegenwart blickend, Mozart interpretierte. Die Vernichtung des Residenztheaters ist nur sichtbarer; aber die Verschüttung unserer Zugänge zu Mozart selbst ist vielleicht noch bedeutsamer. Sie wurde nur zum Teil durch unsere eigene Schuld verursacht. Denn die Geschichte wollte es so. Wir können daher heute nicht so tun, als ob nichts vorgekommen wäre. Wir dürfen uns nicht in erschlaffender Selbstzufriedenheit wiegen. Geistige Aktivität, aufrichtige Hingabe sind nötig. Der Historiker muß dazu beizutragen versuchen, den verschütteten Zugang freizulegen. Allein aus dieser Notwendigkeit heraus glaube ich das Recht schöpfen zu dürfen, über Mozart zu sprechen.

Mein Thema lautet ‚Mozart und das Theater‘; Theater setzt, mehr denn jede andere Kunstäußerung, eine Gemeinschaft, eine Gesellschaft voraus. Zu Mozarts Zeit war die Gesellschaft, die das Mozart-Theater trug, als etwas Selbstverständliches gegeben. Heute aber muß jeweils der Anlaß eine Gemeinschaft ad hoc, für uns, zusammenschmieden. Auch hier sollte uns dies mit Mozarts Hilfe gelingen.

Wir wollen uns in das Theater, in die Oper versetzen. Ich werde Ihnen eine Ihnen allen wohlvertraute Szene aus einer Oper Mozarts ins Ge-

dächtnis rufen und sie genauer betrachten. Anhand eines Beispiels, das stellvertretend für viele stehen soll, möchte ich versuchen, Sie dazu anzuregen, Mozart so zu hören, wie es wohl sinnvoll ist. Wir werden dabei auf Fragen allgemeiner Natur stoßen, Fragen, die geeignet sind, das Thema ‚Mozart und das Theater‘ zu beleuchten.

Wir werden eine Nummer aus der *Zauberflöte* betrachten. Schikaneder ist der Verfasser dieses Textbuches; er war ein abenteuerlicher Schauspieler und Theaterunternehmer und leitete damals das Wiener Vorstadt-Theater *Auf der Wieden*. Seine *Zauberflöte* ist ein besonders gelungenes und wirksames Textbuch. Solche sogenannte Zauberoperen waren damals in Wien üblich. Es sind Singspiele, mit Märchenhaftem und Zauberkünsten gemischt, Volksstücke, Unterhaltungsstücke, ‚Operetten‘ (so nannte man damals die Singspiele). Allerdings wird mit der Zauberoper in der *Zauberflöte* das der Aufklärung entstammende Ideal der Menschlichkeit und die Verherrlichung der Freimaurerei verbunden — zeitbedingte Züge. Es ist Mozarts letzte Oper, 1791 entstanden. Sie hatte beispiellosen, anhaltenden Erfolg. Sie wirkte mächtig auf die Volksseele ein. Woher kam das? — Die Musik der Singspiele oder der Zauberoperen vor und neben Mozart stand auf der Ebene des Volksstücks, des Unterhaltungsstücks. Die Größe der *Zauberflöte* wird nicht sichtbar, der geistige Gehalt in Mozarts Musik bleibt uns verschlossen, wenn wir dieses Werk lediglich als besser, wenn auch unermesslich besser, denn die Singspiele seiner Zeit ansehen. Mozart ist nicht der abschließende Höhepunkt irgendeiner Entwicklung. Ebenso wenig ist er etwa als Begründer der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts anzusehen. Wenn wir von gewissen äußeren Merkmalen absehen, hat er auf dem Gebiet der Oper weder Vorläufer noch Nachfolger. Seine zwischen 1781 und 1791 entstandenen Bühnenwerke sind innerhalb unserer Geschichte die einzige Verwirklichung von Theater durch die Musik. Meine Absicht heute ist, anzudeuten, wie man das verstehen soll.

Wir wollen das Terzett *Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn* betrachten, welches das *Die Stunde schlägt* des Sarastro enthält. Tamino, der im Auftrag der Königin der Nacht ihre Tochter Pamina, die er liebt, aus Sarastros Gefangenschaft befreien will, ist selbst in dessen Macht gefallen. Er muß zur Läuterung Prüfungen bestehen, um am Ende Pamina aus Sarastros Hand zu empfangen. Tamino steht nun die Prüfung bevor, Standhaftigkeit Pamina gegenüber zu zeigen: Sie wird verschleiert hereingeführt und soll von Tamino Abschied, angeblich für immer, nehmen. Tamino muß sie nun abweisen, ihr weh tun, sie zur Verzweiflung bringen, obwohl er weiß, daß sie beide nur eine Bewährungsprobe zu bestehen haben. Nachfolgend der Text der Szene. Zuerst der gesprochene Dialog:

Sarastro: Prinz, dein Betragen war bisher männlich und gelassen; nun hast du noch zwei gefährliche Wege zu wandern. Schlägt dein Herz noch ebenso warm für Pamina und wünschst du einst als ein weiser Fürst zu regieren, so mögen die Götter dich ferner begleiten. — Deine Hand. — Man bringe Pamina!

Pamina: Wo bin ich? Saget, wo ist mein Jüngling?

Sarastro: Er wartet deiner, um dir das letzte Lebewohl zu sagen.

Pamina: Das letzte Lebewohl? — oh, wo ist er? —

Sarastro: (löst Taminos Schleier) Hier!

Pamina: (entzückt) Tamino!

Tamino: (sie von sich weisend) Zurück!

Es folgt das Terzett Nr. 19 mit folgendem Text:

Pamina: Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?

Sarastro: Ihr werdet froh euch wiedersehn.

Pamina: Dein warten tödliche Gefahren.

Tamino: Die Götter mögen mich bewahren.

Pamina: Du wirst dem Tode nicht entgehen, mir flüstert dieses Ahnung ein.

Tamino: Der Götter Wille mag geschehen, ihr Wink soll mir Gesetze sein.

Pamina: O liebtest du, wie ich dich liebe, du würdest nicht so ruhig sein.

Tamino: Glaub mir, ich fühle gleiche Triebe, werd ewig dein Getreuer sein.

Sarastro: Die Stunde schlägt, nun müßt ihr scheiden.

P. u. T.: Wie bitter sind der Trennung Leiden.

Pamina: Tamino muß nun wirklich fort!

Tamino: Pamina, ich muß wirklich fort!

Sarastro: Nun eile fort, dich ruft dein Wort.

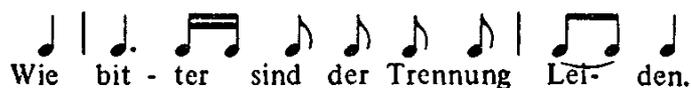
P. u. T.: Lebe wohl.

Sarastro: Die Stunde schlägt, wir sehn uns wieder.

P. u. T.: Ach goldne Ruhe, kehre wieder.

Dieser Text gibt lediglich die äußere Situation wieder. Die Handlung findet innerhalb des gesprochenen Dialogs statt; der Text der musikalischen Nummer bringt keine Handlung mehr, sondern ist eine typische Opern-Abschieds-Szene. Vom Text aus gesehen ist in ihr kein Geschehen enthalten, es ‚passiert‘ nichts mehr, sondern wir haben ein stehendes, ein statisches Bild vor uns: Die zwei Liebenden nehmen voneinander Abschied; ihnen gegenüber steht Sarastro, tröstend und mahnend. In diesem Sinn, als stehendes Bild, wurden solche Szenen komponiert — aber nicht von Mozart. Was macht nun Mozart?

doch geschnittener: *non legato*. Dieses wird um so plastischer herausgehoben durch Taminos und Paminas Legato-Fortsetzung



So findet durch die Textvertonung eine Verdeutlichung oder besser: deutende, eindeutige Fixierung des Sprechrhythmus statt. Die sprachlichen Wendungen werden plastisch herausgestellt, die Nuancen sensibel herausgearbeitet, der Sinnzusammenhang wird neu beleuchtet. Die Sprechfolge hat jetzt etwas Überzeugendes; sie ist gestaltet, im einzelnen und als Ganzes. Das geht weit über die Möglichkeiten des Textbuches, über den Bereich der Textgestaltung als solcher hinaus.

Trotzdem ereignet sich das musikalisch Wesentliche nicht in der Deklamation der einzelnen Personen. Ich habe das *Die Stunde schlägt* erwähnt:

Im Gesang herrscht weiter die rhythmische Figur γ .

Aber im Orchester! Das eigentliche Geschehen wird hier, im Orchester bestimmt. Bis zu dieser Stelle verharret die Begleitung in der vorhin beschriebenen Formel. Aber in dem Takt vor *Die Stunde schlägt* tritt mit einem Ruck ein plötzlicher Wechsel ein, unerwartet, nicht vorbereitet, nicht aus dem Vorausgegangenen musikalisch ableitbar: $|\gamma)$ .

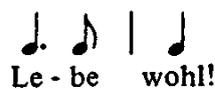
Woraus leitet Mozart das Recht zu diesem eigenmächtigen Umlenken ab? Aus dem immanent musikalischen Ablauf gewiß nicht. Aber auch nicht aus dem stehenden Bild der üblichen Lebewohl-Opernszene. Hier liegt eine andere Vorstellung zugrunde. Hier ist echtes Theater: es geschieht etwas in unserer Gegenwart, ein Handeln hier und jetzt. Die Zügel werden straffer angezogen, der Zeitraum wird eingeengt, plötzlich ist eine neue Situation da: Die rotierende Bewegung wird mit einem Schlag weggewischt und die Zeit enger ins Auge gefaßt, strikte abgemessen. Ja! Die Stunde schlägt wirklich: das *geschieht* als Musik. Dieser neue, unerwartet, ruckartig einsetzende Impuls, dieses neue, andersartige Bewußtsein der Bühnensituation hat Folgen: Es bewirkt ein eigenartiges Gegeneinander-Singen, ja Durcheinander-Singen der drei Personen. Während nämlich Sarastro dreitaktig gliedert, gliedern gleichzeitig Tamino und Pamina viertaktig. Der Raum verwandelt sich gleichsam in Bewegungen von festen Körpern mit Eigenwillen, die aufeinanderprallen, unter sich unvereinbar. Dann löst sich diese Bewegung auf:



Es folgt eine Pause, ein Loch — auch dies nicht aus dem Vorausgehenden ableitbar — und ein neuer, spontaner, freier Einsatz:



Das ist Geschehen, Handeln, hier und jetzt. Das kann sich erst ereignen, wenn die zwei Liebenden die Verwandlung durch das neue Bewußtsein des *Die Stunde schlägt*, wie es sich in der Verwandlung der Orchesterbegleitung spiegelt, mitgemacht haben. Wiederum unvermittelt setzt ein neuer Impuls mit neuem rhythmischem Auftakt ein:



Was vollzieht sich in diesen menschlichen Wesen, wodurch sie diese geistige Aktivität und Beweglichkeit in sich, aus sich heraus entfalten! Das sind volle, leibhaftige Menschen, die auf die Bretter gestellt werden und vor uns agieren. — Nun setzt Sarastro wieder mit dem *Die Stunde schlägt* ein. Aber wiederum ist nicht dies das eigentliche Ereignis, es liegt nicht im Gesang für sich genommen, sondern im Orchester. Wir haben gesehen, wie im ersten *Die Stunde schlägt* das instrumentale Gewebe sich verwandelt. Jetzt ereignet sich etwas Ähnliches. Der Baß schlägt Viertel, während die Oberstimmen synkopisch ergänzen. Das ist faktisch Verdopplung des Tempos. Was vorher in Halben und Vierteln notiert war, sind jetzt Viertel

und Achtel: . Die Zügel werden erneut straffer angezo-

The image shows a musical staff with two measures. The first measure contains four eighth notes: G4, A4, B4, and C5. The second measure contains four eighth notes: B4, A4, G4, and F4.

gen; das Geschehen, der Zeitraum abermals eingeengt. Die Linse wird auf den Brennpunkt eingestellt. Dieser einzelne Punkt, der Augenblick, als solcher sonst nicht greifbar, wird durch die musikalische Struktur greifbar gemacht. Es ist, als ob uns die Bässe keine Muße ließen, sondern wie pochend den einen Ausruf wiederholten: ‚Jetzt, jetzt, jetzt . . .‘ Demgegenüber erscheint das Geschehen selbst innerhalb dieser Nummer wie ein stehendes Bild, verläuft gleichsam in epischer Breite, indem es den Augenblick noch nicht so scharf, so unmittelbar ins Auge faßt.

Was in diesem Terzett *durch* die Musik *als* Musik verwirklicht wird, das ist Theater: Mitten im Stück greifen immer wieder Kräfte ein, selbständige Impulse, in unserer Gegenwart, nicht vorausberechenbar. Es ist, als ob jedesmal durch freies spontanes Einsetzen ruckartig ein unerwartetes Umlenken stattfände. Eine solche musikalische Struktur kannte man bis

dahin nicht. Sie wurde erst durch die Wiener klassische Musik verwirklicht. Der musikalische Satz entsteht nicht durch Ableitung des Nachfolgenden aus dem Vorangegangenen; er gleicht nicht einem kontinuierlichen Strom. Sein Merkmal ist die *Diskontinuität*. So entsteht musikalisches Theater.

Aber was ist Theater? Das Merkmal des Theaters, wodurch es sich von allen anderen Kunstformen unterscheidet, ist, daß nicht, wie bei den anderen Künsten, Farben, Worte, Töne für sich genommen das Darstellungsmaterial bilden, sondern die Menschen selbst, Menschen, die sich bewegen, die irgendwie agieren. Die Menschen selbst als Ganzes — oder zumindest die Menschengestalt (Marionetten, Schattenfiguren) — sind der Stoff.

Derartiges Geschehen hat es immer gegeben: kultischen Tanz, magische Handlung, Auftreten von Masken, feierliche Umzüge, erst recht Erscheinungen wie Mysterienspiele, Mimenpossen, Marionetten, Schattenspiele. Das alles sind Theater-Erscheinungen im weiteren Sinn. Solches Theater benützt sowohl Sprache als auch Musik. Das Wort, der Dialog, hängt mit der Handlung zusammen. Die Musik, der Gesang, der Tanz, sind ebenfalls vorhanden, so bei den Mysterienspielen, den Marionetten- und Stegreifspielen. Aber beides, Sprache und Musik, sind in diesem Vorstadium des Theaters Akzidenzien, nur regelmäßige Begleiter des Theaters, nicht das Wesentliche. Das, was auf das Wesentliche hinweist, ist das sie Verbindende, das sie Zusammenhaltende, ist die *Bewegung*. Durch die menschliche Bewegung erscheint der Raum als gestaltete Einheit. Diesem Ganzen der gegenseitigen Verknüpfungen als dem Wirkenden, als dem Geschehen, dieser Bewegung liegt aber der *Rhythmus* — der Begriff in weiterem Sinn genommen — zugrunde. Der die Menschengestalten zusammenhaltende Rhythmus ist dasjenige, was am unmittelbarsten auf den Sinn im Theatergeschehen hinweist. Das erfahren wir am deutlichsten anhand der Vorstufen des Theaters, etwa anhand der Marionetten. Das Ganze der gegenseitigen Verknüpfungen auf der Bühne kann aber als Dichtung oder als Musik geistige Gestalt annehmen. Denken Sie etwa an den Anfang des *König Lear*. Der König, die Tochter, das Gefolge sind auf der Bühne. Lear bewirkt durch die Kundmachung seines Entschlusses und durch die Fragen, die er stellt, die Gliederung des Raums, die Gruppierung der Personen: hier die zwei bösen Töchter, dort die gute. Das entstehende Spannungsfeld, die Bewegung, der Rhythmus bestimmen eine solche Szene. Das Geschehen erheischt Fortführung, Klärung, Umwandlung.

Dieses Geschehen nun, das wir da erleben, ist etwas uns Fremdes, außerhalb unserer Wirklichkeit Liegendes und doch gleichzeitig etwas höchst Wirkliches: Menschen, die uns reell gegenüberstehen, ein Gegenüber. Im Theater spürt man am deutlichsten das Geheimnis des Geistigen, gekennzeichnet durch die Überwindung der scheinbaren Antinomie von Wirklichem

und Unwirklichem und durch eine eigenartige Verquickung von Objektiviertem und uns selbst. Denn Menschen nehmen wir dort auf der Bühne wahr, und Menschen sind auch wir selbst.

Insofern ist Theater etwas anderes als Kunst im landläufigen Sinn. Was aber das Theater mit der Kunst gemeinsam hat, ist, daß die Begebenheit, die Handlung, die wir erleben, *von innen her* begründet wird. Sie tritt uns nicht nur als materielle, sondern gleichzeitig auch als geistige Wirklichkeit entgegen.

Dies war innerhalb der Geschichte nur dadurch möglich, daß das Theater sich mit einem rein geistigen Träger von Sinn, mit einer ‚Kunst‘ verbündete: mit Dichtung, oder mit der Musik. So, daß auf diese Weise aus dem gleichsam ungeklärten Theater das rein dichterische einerseits, das rein musikalische andererseits entstanden. Dieser Bund konnte aber nur geschlossen werden, wenn beide Teile danach verlangten. Anders ausgedrückt: Dichtung oder Musik mußten erst imstande sein, den Sinn einer menschlichen Begebenheit als eben stattfindende Handlung zu erfassen, menschliches Handeln geistig zu verwirklichen. Das ist nicht etwas Selbstverständliches. Es setzt das Erreichen einer spezifischen Stufe im Werden dieser Sinnträger, dieser Sprachen voraus, eine Geisteshaltung, die sie befähigt, Theater hinzustellen. Die Sprachen Homers, Palestrinas, Bachs konnten das nicht hergeben, denn es fehlten ihnen die nötigen Voraussetzungen, die geeignete Struktur; damit fehlte jenen Menschen das Organ und der Sinn dafür. Um zum Theater befähigt zu werden, müssen die Sinnträger über eine eigenartige Plastizität, Prägnanz, Gegenwärtigkeit, Evidenz des Ausdrucks verfügen, vor allem aber eine eigenartige Vorstellungsverknüpfung bewirken. Sie müssen eine eigenartige Struktur besitzen, die ihnen erlaubt, den Fortgang eines menschlichen Handelns darzustellen, das Bild des Handelns, des Entscheidens hier und jetzt, in unserer Gegenwart, mit ihren eigenen Mitteln festzuhalten. Und, Hand in Hand damit, muß dies die allgemeine geistige Haltung der Zeit erlauben. Es gibt also Zeiten innerhalb der Geistesgeschichte — und das sind sehr wenige —, bei denen gewisse Sinnträger, Kunstgattungen, sich bis zum Theater, zum echten Theater, erheben. Nicht jedes Sprechstück, nicht jede Oper möchte ich dazu rechnen. Eine solche Zeit, für die Musik die einzige innerhalb unserer Geschichte, ist die Zeit der Wiener Klassiker, die Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens. Nur der Wiener klassische Satz bot die nötigen Voraussetzungen dafür, daß musikalisches Theater in diesem besonderen Sinn, daß Mozarts Theater entstehen konnte.

Wir haben gesehen, wie in unserem Terzett der musikalische Satz durch das Diskontinuierliche gekennzeichnet ist, wie er das Theatergeschehen einfängt, wie die Partitur mit diesem Geschehen geradezu identisch ist. Fra-

gen wir uns aber: Was sind die spezifischen Merkmale des musikalischen Theaters, somit des Mozart-Theaters, gegenüber dem dichterischen? Wir sahen in unserem Terzett, wie Situation, Haltung, Rhythmus, Geschehen in erster Linie durch das Orchester bestimmt werden. Nicht der Schauspieler, sondern der Dirigent mit seinem Auftakt zum ersten Einsatz ist der freie Schöpfer des Geschehens. Mit anderen Worten: Das Orchester, die Partitur, der Dirigent bestimmen das Gewebe, das Gestalten im Raum, das Sich-aufeinander-Beziehen der Personen, den ‚gemeinsamen Geist‘, aus dem die Personen hervorgehen. Vergegenwärtigen wir uns die Atmosphäre, die uns umfängt, bevor der Vorhang aufgeht, wenn die Ouvertüre, die Operneinleitung erklingt. Wie anders beginnt eine Szene des dichterischen Theaters! Der Vorhang geht auf, und ein einzelner Schauspieler — denken Sie an das erwähnte Beispiel des *Lear* — spricht uns an. Er redet; er reiht Worte aneinander. Ein zweiter schließt sich an, der sich ebenso selbständig äußert. Auch er redet frei, vollzieht eine schöpferische Tat; seine Rede wird nicht auf eine ‚Partitur‘ bezogen, ist nicht von ihr abhängig. Der Raum, der Rhythmus, die Bewegung, das Geschehen, der gemeinsame Geist entstehen erst mittelbar durch dieses gleichsam analytische Verfahren des Hintereinander.

Daher ist der übliche Versuch nicht richtig, musikalisches Theater in Nachahmung der dichterischen Theaterstruktur von den Charakteren her verstehen zu wollen. Vielmehr entspricht dem primären Phänomen der Personengestaltung des dichterischen Theaters im musikalischen Theater die Gestaltungsweise von dem allen gemeinsamen Raum aus, als das hier primäre Phänomen. Ebenso wenig richtig ist, dem Dirigenten des musikalischen Theaters etwa den Regisseur des dichterischen Theaters gegenüberzustellen. Der Schauspieler, ein guter Hamlet, und nicht der Regisseur ist das A und O einer Shakespeare-Aufführung, so wie für den *Figaro* die Dirigentenpersönlichkeit und ihr Korrelat, das Orchester, in erster Linie entscheidend sind.

Dies hängt mit der Beschaffenheit der Sprache einerseits und der Musik andererseits zusammen. Die Sprache kann nur analytisch vorgehen und ist insofern die einzige reine Zeitkunst, indem sie streng dem Gesetz des Hintereinander gehorchen muß. Die Musik hat aber außer dem Zeitlichen auch gleichsam etwas Räumliches. Sie erlaubt, in der Gleichzeitigkeit verschiedene Bewegungen aufeinander zu beziehen und sie auch in Beziehung zum Raum zu stellen. Ein Bild: Man steht auf einem Berg und betrachtet die Landschaft. Vögel ziehen hindurch. Innerhalb des Raums entsteht eine Bewegung. In der Sprache kann das nur hintereinander gesagt werden. In der Musik aber ist es möglich, beides, Raum und Bewegung, gleichzeitig festzuhalten. In unserem Terzett sahen wir z. B., wie Dreitakt- und Viertakt-

gruppen — gleichsam verschiedene Bewegungen — im Gesang gleichzeitig erklingen, während die Orchesterbegleitung den Raum absteckt. — In diesem Phänomen ist übrigens auch die Begründung der Tatsache zu suchen, daß zwei oder mehrere Sänger gleichzeitig singen können, obwohl dies von der Sprache her gesehen sinnwidrig ist. — So erfüllt jedes der beiden Theater, das dichterische und das musikalische, so erfüllen Shakespeare und Mozart die ihnen eigene Sendung innerhalb unserer Geschichte. Sie ergänzen sich, indem sie Theaterwirklichkeit, das gegenwärtige menschliche Handeln, von zwei verschiedenen Seiten her erfassen: von der Person und von dem die Personen verbindenden Einen ‚Raum‘, Einen Geist her, der allen gemein ist. Sie ergänzen sich wie Wechselbegriffe, etwa wie konvex und konkav.

Aber auf einer höheren Ebene treffen sie sich wieder: im Sich-Bewußtmachen des *Zeitlichen*. Dies ist wohl das wesentlichste Merkmal der Theaterwirklichkeit.

Gestatten Sie mir, daß ich darüber noch etwas sage. In einem epischen Gedicht kann man das Ende im voraus wissen. Ja, es wird oft im Verlauf des Epos vorausgesagt, so z. B. in der Odyssee. Die Situation spitzt sich nicht auf einen Augenblick zu. Im Drama aber ist nicht zulässig, daß das Moment der Überraschung ausbleibt, daß die Schlußwirkung vorweggenommen wird.

Nicht nur die Dichtung, auch die Musik kann epischen Charakter haben. Ähnlich wie das epische Gedicht wirkt z. B. die Musik Bachs auf uns. So zeigt die Bachsche Passion den epischen Zug. Schon inhaltlich. Es gibt keine Überraschungen. Man weiß das Ende; es wird vorausgesagt; und Christus weiß es. Durch die Musik wird diese epische Haltung in objektive Gestalt gebannt. Man darf die Passion, nur weil sie erhabenen Schmerz ausdrückt, nicht mit dem Drama vergleichen, was manchmal geschieht.

Das Epos Homers, die Musik Bachs haben eine Analogie zu der Haltung des Sehers; deswegen mutet uns das epische Geschehen oder Bachs Werk an wie etwas Ungebrochenes, Unzerspaltenes. Die epische Haltung entspricht einem musikalischen Satz, dem die Entfaltung immanent ist. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden dort ein ungebrochenes Ganzes. Die Zeit ist nicht als selbständige Größe vorhanden. Anders die Theater-Sprache: Der Satz Mozarts, der der musikalischen Theaterhaltung entspricht, trägt, wie wir sahen, das Merkmal des *Diskontinuierlichen*. Während seines Ablaufs greifen unvorhergesehene Kräfte ein, die seinen Gang ändern. Die Zeit ist nicht mehr im voraus berechenbar. Wir machen sie uns als selbständige Größe bewußt. Der Wiener klassische Satz, Mozarts Musik, ist das Sich-Bewußtwerden der Zeit. Die Zeitlichkeit bricht ein. Durch die

Betonung des Hier und Jetzt ist jene epische Einheit nun in Gegenwart und Zukunft auseinandergebrochen. Das war schon bei Shakespeare so. Aber erst durch die Wiener Klassik ist die Weihe des Augenblicks auch eine *musikalische* Wirklichkeit geworden. Erst durch Mozart wurde das musikalische Theater geschaffen. Erst jetzt konnten Sätze entstehen wie unser Terzett. Sein *Die Stunde schlägt* berührt die Lebensmitte der Wiener klassischen Musik.

Wir haben gesehen, wie die musikalische Struktur den Augenblick greifbar macht, wie Mozart die Linse auf den Brennpunkt einstellt. Betrachten wir noch den Abschluß des Terzetts. Die ganze Nummer verläuft piano, mit Ausnahme des letzten *Die Stunde schlägt* Sarastros. Selbst dieser Halbgott, der zuvor dreimal sein *Die Stunde schlägt* noch piano, alle zwei Takte chromatisch steigend, gekündet hatte, gerät nun außer Fassung; er fällt schon nach einem Takt, in höchster Lage, forte ein, er wirft geradezu den Satz um. Was für ein Ereignis ist dies! Das Bewußtsein des Jetzt, somit des Handelns, wird als alles versengende Glut sichtbar. Es ist wie das Einschlagen des Blitzes beim Offenbaren der Substanz selbst. Der Sinn selbst, gleichsam das Ewige, leuchtet als Jetzt, als unwiederbringlicher Augenblick in uns auf. Das Ich kann dies kaum ertragen. Wie ein lallendes Delirium folgt darauf die Koloratur von Pamina und Tamino und das *Wir sehn uns wieder* des Sarastro, das, nach jenem Erscheinen des Gottes, jetzt uns Menschen tröstet, mit tiefer Zuversicht erfüllt.

Im bejahenden Wissen um das Zeitliche erblickt der Klassiker den Sinn. Das Bewußtsein der Unvereinbarkeit des Vergänglichen mit dem Bleibenden, d. h. mit dem Sinn, das bejahende Wissen um diese Antinomie, macht das *Tragische* aus. Es ist das Wissen um unsere Vergänglichkeit und somit ihr Überwinden. Die tragische Weisheit kennzeichnet nicht allein Shakespeares Theater. Sie ist das Merkmal auch des musikalischen Theaters Mozarts. Sie ist ein einziges Mal innerhalb der abendländischen Geschichte, und zwar in Wien, Musik geworden.

ZUR LASSO-GESAMTAUSGABE (1956)

Das Jahr 1956 brachte auch ein kleines Lasso-Jubiläum. Vor 400 Jahren, 1556, ist Lasso nach München gekommen. Das war der äußere Anlaß für das Erscheinen des ersten Bandes der Neuen Reihe seiner Sämtlichen Werke.

Im Jubiläumsjahr 1894, also 300 Jahre nach Lassos Tod, begann im Verlag Breitkopf & Härtel die Veröffentlichung seiner Werke unter Haberl und Sandberger. Die erschienenen 21 Bände enthalten bekanntlich nicht das gesamte Werk, sondern nur etwas mehr als die Hälfte. Die Fortsetzung der Veröffentlichung ist Aufgabe der Neuen Reihe. Sie erscheint im Bärenreiter-Verlag. Ihre Entstehung geht auf Besprechungen Rudolf von Fickers mit Dr. Vötterle zurück. Prof. Boetticher arbeitete nach eingehenden Forschungen ein Quellenverzeichnis der Werke aus, das, zusammen mit einer Lasso-Biographie, demnächst, ebenfalls im Bärenreiter-Verlag, erscheint.

Rudolf von Ficker handelte im Namen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, als Vorsitzender ihrer Musikhistorischen Kommission. Die Académie royale de Belgique erklärte sich auf Aufforderung dazu bereit, zusammen mit der Bayerischen Akademie die geplante Veröffentlichung zu tragen. Editionsleiter ist die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Der soeben erschienene erste Band wurde von Prof. Boetticher herausgegeben und ist im Zusammenhang mit dessen Quellenstudien entstanden. Auch für den zweiten Band und für die Magnificat-Vertonungen ist Prof. Boetticher als Herausgeber vorgesehen. Die Herausgabe der Messen wird Dr. Hermelink übernehmen; die der Passionen Dr. Kurt von Fischer. Weitere Mitarbeiter sollen herangezogen werden.

Parallel zu dieser Veröffentlichung der noch nicht edierten Werke Lassos beabsichtigt die Bayerische Akademie auch die Alte Reihe zusammen mit dem Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, wieder herauszubringen. Die Basis dafür soll durch eine gründliche kritische Durchsicht der seinerzeit erschienenen Bände geschaffen werden.

Als Rudolf von Fickers Nachfolger habe ich mir erlaubt, die Fortführung des Lasso-Unternehmens hier mitzuteilen.

Diesen Anlaß will ich aber auch dazu benützen, einige Punkte zu streifen, die die Editionsfragen betreffen.

Erlauben Sie mir, ein Wunschbild einer heutigen Ausgabe von Musik der Vokalpolyphonie zu entwerfen. Ich gehe dabei von dem heutigen Notenbild als Grundlage aus. Mir schwebt also nicht etwa ein Faksimile-Ideal vor.

Als *Format* würde ich ein möglichst großes wählen, etwa das der alten Gesamtausgaben. Denn es ist gerade für die Musik des 16. Jahrhunderts zweckmäßig, daß ein möglichst großer Abschnitt der Komposition auf einmal überblickt werden kann. Aus diesem Grund soll man auch ein möglichst gedrängtes Notenbild anstreben. Die Stecher bzw. Schreiber der Druckvorlagen sollten dazu erzogen werden, zum Beispiel die Aneinanderreihung der Viertel so zusammenhängend zu empfinden wie vielleicht Sechzehntel in der späteren Instrumentalmusik, die Viertel also nicht so zu zeichnen, wie wenn sie vier- oder achtmal unterteilbar wären. Daß aber eine *Verkleinerung* der originalen *Notenwerte* nicht angebracht ist, dürfte schon aus dem Grund einleuchten, weil sonst das der Vokalpolyphonie angemessene Notenbild durch die kleineren Notenwerte und die möglicherweise damit verbundenen Balken im Sinne des diminuierten instrumentalen Satzes der späteren Zeit verzeichnet würde.

Dem gedrängteren Satzbild sollte man die senkrechten *Striche* anpassen, indem man sie möglichst dünn zieht, damit sie nicht wie zu überwindende Hindernisse anmuten. — Was ist aber überhaupt die Aufgabe der Striche? Sie werden notwendig in dem Augenblick, da wir die gleichzeitig erklingenden Stimmen einer mehrstimmigen Komposition übereinander, also in Partituranordnung notieren: Man zieht zur Erleichterung des Lesens, zur Koordinierung der einzelnen Stimmen senkrechte Striche. Dies geschieht überall, wo mehrstimmige Sätze in Partituranordnung geschrieben werden; schon seit dem 12. Jahrhundert. Bei der Notierung nach Stimmen verwendete man die Striche freilich nicht. Sie hätten dort keine Funktion zu erfüllen.

Aber fragen wir uns, wie Musiker des 16. Jahrhunderts die Partitur empfanden. Zum Komponieren verwendete man wohl einen Partiturentwurf. Er enthielt, so wie jede Partitur, senkrechte, und zwar von oben bis unten durchgezogene Orientierungsstriche. Er war aber nicht zum Musizieren bestimmt. Im Gegenteil: der jeweils im Partiturentwurf fertige Abschnitt wurde in einzelne Stimmen aufgelöst, selbstverständlich ohne Striche, und die Vorlage wurde gelöscht bzw. vernichtet. Lampadius führt in seinem kleinen Kompendium von 1534, nachdem er ein Partiturbeispiel gegeben hat, die Notierung in einzelne Stimmen mit dem Satz ein: *sequitur resolutio*. Dieses Wort sagt alles. Erst die *resolutio* ist die schriftliche Mitteilung des Werkes. Der Partiturentwurf war also nur zum Überblicken des Zusammenhanges der Stimmen beim Entwerfen der Komposition nötig.

Die einzige Unterlage aber für das Musizieren bildeten die Stimmen. Man könnte sagen: die Partitur ist wie der Lageplan, wie der Generalstabsplan, und die Stimmen sind die Ausführungsgrundlage.

Diesen Sachverhalt verkennt man aber, wenn man heute versucht, aus dem vorhandenen Stimmenmaterial eine Partitur als die *einzig* Grundlage für das Musizieren zu schaffen und so die Stimmbücher zu ersetzen. Aber davon abgesehen: heute wie damals läßt sich die Vokalpolyphonie auf Grund von Stimmbüchern zwangloser, natürlicher wiedergeben. Das wird jeder im Chorsingen Erfahrene bestätigen. Der Sänger *singt* seine Stimme und *hört* das entstehende Stimmengeflecht.

Die Zwittervorstellung von der Partitur als Musiziergrundlage hatte auch als Folge die Einführung der Striche zwischen den Systemen, der sogenannten Mensurzwischenstriche. Dieser Versuch beruht auf keiner musikhistorischen Gegebenheit, er entspricht keiner musikalisch-anschaulichen Vorstellung. Die Zwischenstriche beunruhigen das Partiturbild und verwirren daher — wie mir scheint — den Musiker; sie erreichen aber gerade das nicht, was sie anstreben: die eindeutige Orientierung beim Partiturlesen.

Auf die Partitur können wir freilich heute für das Studium der Werke nicht verzichten — übrigens ähnlich wie sie die Alten für das Entwerfen benötigten. Diese Partitur kann aber nur so aussehen, wie je Partituren ausgesehen haben: sie muß Orientierungsstriche verwenden, und zwar durchgezogen durch alle Systeme, oder — was weniger gut ist — innerhalb der einzelnen Liniensysteme. Nur dort darf man die Striche nicht setzen, wo sie nie von Musikern im Verlauf der Geschichte gesetzt worden sind, nämlich zwischen den Systemen, mitten im Text. Sie haben ja innerhalb der Partitur neben der Orientierung eine wesentliche *musikalische* Funktion, sie machen die Scheidung in Thesis und Arsis sichtbar.

Daß die für die Musik des 16. Jahrhunderts zu verwendenden Orientierungsstriche nicht mit den Taktstrichen der späteren Musik zu verwechseln sind, wissen wir ja. Vor einem halben Jahrhundert benützten zwar noch die Herausgeber Striche, ohne sie von den Taktstrichen der späteren Musik scharf zu unterscheiden. Später drang die Ansicht durch, daß die ältere Musik den Takt der späteren nicht kennt. So begann man vor etwa 30 Jahren die *Taktstriche* zu vermeiden und kam auf andere Lösungen, wie die punktierten Striche oder die sogenannten Mensurzwischenstriche. Mir scheint, daß man nach diesen nötigen und lehrreichen Umwegen auf Grund musikalisch-historischer Einsichten wieder auf die durchgezogenen Orientierungsstriche zurückkommen muß. Und es dürfte vorausgesetzt werden können, daß man in der Lage ist, Taktstriche bei Beethoven von Orientierungs-

strichen bei Lasso zu unterscheiden. Dieses Wissen größeren Kreisen zu vermitteln, sollte eine der Aufgaben des Musikhistorikers und des geschulten Musikers sein.

Wie aber steht es nun mit den originalen *Schlüsseln*? Hier möchte ich an das Referat von Herrn Dr. Hermelink anknüpfen. Der moderne Gebrauch der Schlüssel setzt den Wandel der Musik nach 1600 voraus und hängt besonders mit der instrumentalen Musik seit jener Zeit zusammen. Heute betrachten wir die Schlüssel als Mittel zur Fixierung der absoluten Tonhöhe. Man geht von der Bestimmung eines Tones (gleichsam von der Stimmgabel) aus; diese Tonhöhe bildet die Achse, von der aus in einer abstrakten Erweiterung des Klangraumes ad libitum mechanisch die Tonhöhen mittels der Schlüssel festgelegt werden können. Anders im 16. Jahrhundert. Hier werden die Tonhöhen nicht von der absoluten Fixierung eines Zentralpunktes her bestimmt. Vielmehr ergeben sich die einzelnen Tonhöhen aus der übergeordneten Gegebenheit des gesamten Normalambitus der etwa 20 Töne. Aufgabe der Schlüssel ist daher nicht, die absolute Tonhöhe gleichsam mechanisch festzulegen, sondern eine ganz andere: die Struktur dieses gegebenen Gesamtraumes zu bestimmen, etwa die Lage, die relative Stellung der Halb- und Ganztöne. Mit Hilfe der Schlüssel, wie sie die Vokalpolyphonie verwendete, liest man nicht so sehr einzelne Töne, *c* oder *f* oder *a*, sondern man liest Intervalle, man entnimmt daraus die Qualität der Tonschritte, das Strukturverhältnis der Tonhöhen. Der moderne Schlüsselgebrauch steht aber in Wechselwirkung zum modernen Tonartensystem und so auch zur Modulation und Transposition. Und gerade dies, wenn man die sogenannten modernen Schlüssel, das heißt den modernen Schlüsselgebrauch, einführt, betrifft den Kern der Sinnveränderung. Das Vermerken der originalen Schlüssel am Anfang der Werke bietet keine wirksame Abhilfe, denn es handelt sich, wie ich schon sagte, nicht um ein Ersetzen der sogenannten alten Schlüssel durch die sogenannten neuen, sondern um eine Änderung der Funktion derselben. Davon abgesehen aber ist die suggestive Wirkung des Notenbildes entscheidend. Ich verweise nur auf die mit den Chiavetten zusammenhängenden vielerlei Fragen.

In der Neuen Reihe der Lasso-Ausgabe konnte noch nicht alles, was ich hier berührte, Anwendung finden, trotz des großen Verständnisses, das Herr Dr. Vötterle der Musikhistorischen Kommission entgegenbrachte. Der Satzspiegel wird kleiner als der der alten Gesamtausgabe sein. Dafür werden sich die Musikhistorische Kommission, die einzelnen Herausgeber und der Verlag bemühen, das Notenbild (das enge Satzbild) möglichst im Sinne des heute Gesagten durchzuführen. Die originalen Notenwerte werden beibehalten. Durchgezogene Orientierungsstriche werden vom zweiten Band an angewendet. Die originalen Schlüssel werden hingegen nicht beibehal-

ten. Dies im Hinblick auf die gegenwärtige Situation. Wenn wir aber in einer kleineren Veröffentlichung, als es das Lasso-Unternehmen ist, alte Schlüssel verwenden sollten, so möchte ich das nicht als Rückständigkeit verstanden wissen, sondern als Neuerung. Freilich: unsere Aufgabe sollte im Zusammenhang damit die sein, auf Grund der musikhistorischen und somit der musikalischen Einsichten auch die breiteren Kreise zu erziehen. Daß dies möglich ist, hat uns in Heidelberg eine langjährige Chorerfahrung unter Dr. Hermelink gezeigt.

Was bedeutet aber „breitere Kreise“? Wenn als Aufgabe einer heutigen Edition alter Musik die Verbindung von wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe bezeichnet wird, so ist dies irreführend. Das einzige Ziel einer verantwortungsbewußten Edition ist doch, daß sie die Werke erschließt. Es kann also ebensowenig eine wissenschaftliche Ausgabe geben, die nicht der Musik dient, wie eine praktische Ausgabe, die etwa dem Geist dieser Musik untreu wird. Vielmehr muß jeweils vor allem geklärt werden, an welche Kreise man sich mit einer Ausgabe wenden will. Die Frage ist also nicht nur eine fachlich-musikhistorisch-musikalische, sondern auch eine eminent soziologische. Es besteht die wohlverständliche Tendenz, durch Anpassung des Notenbildes an das moderne die Verbreitung der Musik der Vergangenheit zu fördern. Es dürfte aber auch selbstverständlich sein, daß zum Beispiel die Musik Lassos nicht die breite — allzubreite — Schicht aller im Notenlesen Kundigen ansprechen kann, selbst bei restloser Angleichung des Notenbildes an das moderne. Denn die Musik selbst stellt Anforderungen. Wer diesen Anforderungen entsprechen kann, ist in der Lage, *muß* in der Lage sein, sich die Art und Weise der notenschriftlichen Mitteilung anzueignen, die unerläßlich ist, wenn eine sinnentstellende Wiedergabe vermieden werden soll.

Ich weiß, daß ich strittige Fragen berührt habe. Eine ausführliche Diskussion mit Argumenten und Gegenargumenten ist natürlich hier nicht möglich. Es wäre aber der Sache dienlich, wenn sie in den Fachorganen stattfände.

SPRACHE, MUSIK, SCHRIFTLICHE MUSIKDARSTELLUNG¹ (1957)

Es bestehen zwei Möglichkeiten, das Thema zu behandeln. Man kann vom geschaffenen Ganzen, wie es uns jeweils in den Kunstwerken der Sprache und der Musik entgegentritt, ausgehen oder aber an Eigenschaften lediglich der Sinnträger, Sprachlaut und Ton, anknüpfen. Wir wählen den letzteren Weg. — Aus Wilhelm von Humboldts 1836 erschienenem sprachphilosophischem Werk „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“² geht folgender Gedanke hervor: Der Sprachlaut ist nur dem Menschen eigen, innig mit ihm verbunden, ja mit ihm identisch; er ist eine unmittelbare Äußerung seiner Innerlichkeit, seiner selbst. Einen anderen Sinnträger von ähnlicher Unmittelbarkeit, Innerlichkeit gibt es nicht.

Dieser Gedanke löst beim Musiker zunächst eine gefühlsmäßige Ablehnung aus. Er fragt sich, ob denn nicht auch die Musik eine ebenso unmittelbare menschliche Äußerung wie die Sprache sei. Aber sobald man sich den Sachverhalt bewußt macht, sieht man die Richtigkeit der Humboldtischen Anschauung ein: Der Ton, und somit die Musik, ist nicht so unmittelbar mit dem Ich, so unlöslich mit dem Menschen verbunden wie der Sprachlaut. Denn der Ton kann ja auch auf andere Weise als nur durch die menschliche Stimme hervorgebracht werden. Ein Ton erklingt; er erklingt *durch* die menschliche Stimme oder aber durch ein Instrument. Während der Sprachlaut das unmittelbare Hörbarwerden der Innerlichkeit ist, während er mit dem Ich identisch, das Ich selbst ist, ist der Ton ein *Etwas*, das erst *durch* ein Werkzeug — Organon — entsteht, ein musikalisches Instrument im engeren oder auch im weiteren Sinn, nämlich durch die Stimme.

Merkmal des Tons, dieses vom Menschen jeweils hingestellten, von ihm gesondert, ihm gegenüber vorhandenen Etwas, ist die Tonhöhe; aber nicht so sehr für sich genommen, sondern als Relation. Den Tonhöhenrelationen liegen Zahlen zugrunde. Das Gegenstück finden wir im musikalischen Rhythmus: durch Zahlen faßbare Zeitrelationen. Ist nun der Ton als Höhe und als Dauer mit der Zahl verknüpft und erhält auch dadurch etwas Objektives, so ist der Sprachlaut unmittelbar mit dem Subjektiven — „subjektiv“ im Kantischen Sinn, also identisch mit den geistigen Kräften des Ich — verbunden: mit dem Nennen, mit dem Erfassen der Wirklichkeit, mit dem Sinn schlechthin.

¹ Dieser Beitrag ist die Niederschrift des einleitenden Vortrages zu dem Symposium „Musik und Sprache“ am 27. Juni 1957 anlässlich der 500-Jahrfeier der Universität Freiburg i. Br.

² § 9: „Natur und Beschaffenheit der Sprache überhaupt“, bes. S. 50—52.

Von den Eigenschaften des Sprachlauts und des Tons aus ließe sich das Verhältnis von Sprache und Musik beleuchten, insbesondere neben der Eigenständigkeit der Musik auch ihre Unterordnung unter die Sprache, ihre Abhängigkeit von ihr, besser vom Sprachvermögen als dem Urphänomen des Menschlichen. Hier sei nur auf einen Punkt hingewiesen. Eine Abhängigkeit von der Sprache ist nicht allein bei der Musik, sondern bei allen Formen geistiger Betätigung auf irgendeine Weise vorhanden; nicht nur etwa in Dichtung, Philosophie, Geschichte, sondern auch in Bereichen, die nicht auf das Wort angewiesen zu sein scheinen, wie Architektur, Malerei, Mathematik. Bei der Musik jedoch liegt ein besonderer Sachverhalt vor. Zwar ist auch ihre Abhängigkeit vom Wort nicht immer sichtbar, sie muß nicht notwendigerweise Sprache zum Erklingen bringen, aber sie ist mit ihr durch das gemeinsame Merkmal des Ablaufs in der Zeit verbunden. Die Beziehung ist hier greifbar und daher methodisch (für das Begreifen dessen, was wir Musik nennen) von grundlegender Bedeutung. Sowohl Musik als auch Sprache sind Erscheinungen der Zeit, des „inneren Sinns“ (Kant). Hegel hat die Verschiedenheit von Musik und Sprache verbindlich formuliert. Er sagt, daß die Musik zwar Kunst des inneren Sinns ist, aber noch den Ton als den bloßen sinnlichen Punkt, als den Ersatz für die gegenständlich-sichtbar-räumliche Welt in sich trägt, während die Sprache (die Dichtung) der Ausdruck der reinen Innerlichkeit, also die reinste Äußerung des inneren Sinns, der Zeit, ist. „So besteht ihr Charakteristisches darin, daß das sinnliche Element, dessen Befreiung im Ton schon begann, hier ganz sich vergeistigt hat“³. Wie weit ist diese Anschauung von derjenigen der Romantiker entfernt, die die Musik, die „nichts gemein mit der äußeren Sinnenwelt“ habe (E. T. A. Hoffmann), als die „unmittelbarste“ (Tieck) unter den Künsten ansehen, als diejenige, die „zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt“ (Schopenhauer)!

Die Gegenüberstellung von Sprachlaut und Ton führt noch zu folgender Bemerkung: Der Sprachlaut, die unmittelbare Äußerung des Subjekts, des Ich, kann nur allein dastehen; er verträgt in der Gleichzeitigkeit keinen anderen Sprachlaut neben sich. Der Ton aber, ein Etwas, kann sehr wohl mit einem anderen Ton zusammengestellt werden, gleichzeitig erklingen. Mehrstimmigkeit wird also nur dadurch ermöglicht, daß Musik mit jenem „Etwas“ operiert. Der Ton aber, als der Ersatz für das Sichtbar-Räumliche, erlaubt auch, daß in der Mehrstimmigkeit durch Analogie Bewegungen, Räumliches eingefangen, Stehendes und Sich-Bewegendes auseinandergehalten werden. Es wird auch ermöglicht, daß gleichzeitig mehrere Personen singen und handeln. — So scheint es, daß ein wesentliches

³ *Einleitung in die Ästhetik*, Ausgabe in Meiners Philosophischer Bibliothek, S. 131 ff.

Merkmal des Phänomens Musik die Mehrstimmigkeit im weitesten Sinn ist, daß, genau besehen, erst in ihr Musik als Eigenständiges zu finden ist. Denn erst hier zeigen sich die Konsequenzen der Beschaffenheit des musikalischen Sinnträgers, des Tons. Und gerade deswegen wird auch hier erst das Spannungsfeld zwischen Musik und Sprache recht eigentlich wirksam, werden uns ihre eigentümlichen Wechselwirkungen bewußt. Erst hier wird die Auseinandersetzung zwischen Sprache und Musik bestimmendes geistiges Ereignis.

Der Ton setzt, wie schon erwähnt, die Vorstellung des Werkzeugs voraus. Denn erst dieses Werkzeug schafft ihn. Für das Begreifen von Musik, von Mehrstimmigkeit, ist daher die Vorstellung des Instrumentalen wesentlich. *Organum* (das latinisierte *organon*), dieser die früheste schriftlich überlieferte abendländische Mehrstimmigkeit bezeichnende Terminus kann als der Inbegriff von Musik verstanden werden. Er weist auf ihr Wesen hin: mehrstimmig, instrumental. Er macht Musik als Eigenständiges bewußt.

Damit berührten wir Geschichtliches. — Was gab es vorher? In der griechischen Antike war die Sprache so beschaffen, daß sie in hohem Grade für die Musik unmittelbar verbindlich war. Denn *mousikē* ist nicht der Musik gleichzusetzen, sondern bezieht sich in erster Linie auf eine Formgebung durch Sprache, die allerdings auch wesentliche musikalische Merkmale trug.

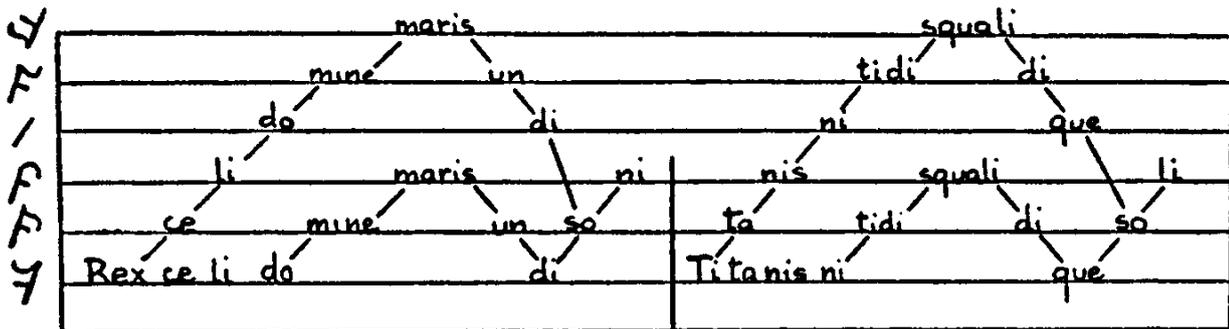
Im frühen Christentum, vor der karolingischen Zeit, gab es liturgische Musik, ein musikalisches (einstimmiges) Erklingen der Texte. Darüber hinaus bestand das Bedürfnis, dieses Erklingen festzuhalten, d. h. es mit musikalischer Schrift zu verbinden. Aber diese Musik — vergessen wir es nicht — ist ein Erklingen der Texte. Daher ist der Versuch, sie schriftlich wiederzugeben, nur in Verbindung mit dem Text sinnvoll. Die Zeichen, die Winke, die verwendet werden, sind undenkbar ohne einen darunterliegenden Text; außerdem haben sie keine eigenständig musikalische Herkunft, sondern sie hängen (außer mit der Vortragsweise) in erster Linie mit den Akzenten und anderen grammatischen Zeichen zusammen.

Aber die karolingische Zeit schuf plötzlich eine neue Situation; es entstand das *Organum*, eine Gattung historischer Musik, die erstmals von der Musik her verstanden werden will, die autonom-musikalischen Sinn einfängt. Jetzt wird musikalische Schrift aus dem Bedürfnis heraus verwendet, die einzelnen Töne für sich und in ihrem Zusammenklingen festzuhalten, aus dem Bedürfnis also, die Musik als Eigenständiges sichtbar zu machen.

Zur schriftlichen Darstellung werden übereinander angeordnete waagerechte Linien verwendet. Sie werden „*chordae*“ genannt und sind als die

Saiten einer „cithara“ gedacht⁴. Den Linien werden die *Dasia*-Zeichen vorangestellt. Diese Verbindung von Einzelzeichen und Diagramm erlaubt, die isolierten einzelnen Töne nun auch visuell nach der Höhe und Tiefe zu fixieren, Intervalle, Ganz- und Halbtöne auseinanderzuhalten, also die Tonrelationen, den Ablauf und das Zusammenklingen graphisch darzustellen. Dies sind aber die Grundlagen des vergegenständlichten Erfassens von Musik überhaupt. Sie sind dem Prinzip nach das, was wir in den Schlüsseln und Linien der späteren Notenschrift finden. Daß es aber möglich war, Musik visuell faßbar zu machen, auch das beruht auf der Eigenschaft des Tons als eines Etwas.

5



Dieses System aber, dem die organal-mehrstimmige Struktur innewohnt, das so wie keines bis dahin eine eigenständig musikalische Anlage hat und primär von der Musik her konzipiert ist, auch dieses System ist in diesem Stadium noch unlöslich mit der Sprache verbunden: Was zwischen die Linien als sichtbar gewordener Ton gestellt wird, sind nicht etwa Notenzeichen, denen ein Text unterlegt wird, sondern ihre Stellvertreter, die Wortsilben selbst; — oder sind nicht eher die späteren Notenzeichen, die in das Liniensystem gestellten, nunmehr verwandelten Neumen, jene vom erklingenden Text abhängigen musikalischen „Winke“, als die Stellvertreter der Silben zu verstehen? — Überaus eindrucksvoll ist in dem die graphische Darstellung (*descriptiuncula*) einführenden Text der *Musica Enchiriadis*⁶ die Zusammenballung aller einschlägigen Begriffe: *phtongos*, *sonus*, *chorda* (also das Instrumentale), *vox* (die menschliche Stimme, der Träger der erklingenden Sprache), *nota* (Zeichen; der Grammatik entnommener Terminus), *neuma* (das Melodieglied als Ganzes).

In der Antike war Musik eine Seite der *mousikē*; in der vom Süden geprägten frühen christlichen Zeit war Musik das liturgische Geschehen als

⁴ Vgl. Hucbald, *De Harmonica Institutione*, GS I 109 b.

⁵ Nach der *Musica Enchiriadis*-Hs. Paris Bibl. Nat. lat. 7210; s. a. GS I 169.

⁶ GS I 156 a, Cap. VIII.

Erklingen. Mit der karolingischen Zeit erscheint Musik als Eigenständiges; sie wird nur aus dem nun geschaffenen Spannungsfeld Sprache—Musik als dem geistigen Belebungsboden begreiflich. Die Auseinandersetzung zwischen diesen zwei nunmehr getrennten Wirklichkeiten bestimmte den weiteren historischen Prozeß.

*

Zur Beleuchtung des Sinns einer schriftlichen Musikdarstellung sei noch eine Bemerkung angefügt:

Es gibt keine Wörter, die sich in der Urbedeutung auf die Sphäre des Spezifisch-Musikalischen beziehen⁷. Beispiele: Musik (aus *mousikē*: „musisch“), Rhythmus⁸, Melos („Körperglied“), Harmonie (aus *harmonia*: „Zusammenfügung“); *nomos* („das Zugeteilte“), Weise. — Ton (aus *teino*: „spannen“), *phthongos*, *phōnē*, *chordē*, *vox*, *sonus*, Klang. — *Oxýs* — *barýs*, *acutus* — *gravis*, *altus* — *bassus*, hoch — tief; *diastēma* („Abstand“), Intervall; *diapasōn*, *diatessarōn* usw., Oktav, Quart usw. — *Brachý* — *makrón*, *longa*, *brevis*, *semibrevis* usw., Ganze, Halbe, Viertel usw., *thesis* — *arsis*, Fuß, *mora*, langsam — schnell. — Spitz, hell, dunkel. — *Organum*, *diaphonia*, *motetus*, *toccata*, *praeludium*, *sonata*, *symphonia*, *concerto*; Takt, Kontrapunkt, Motiv, Thema⁹.

Diese dem allgemeinen Wortschatz entstammenden Wörter werden also durch Verwendung von Analogien auf Musikalisches übertragen. Sie gehören ursprünglich z. B. der Sphäre des Körperlich-Räumlich-Visuellen (auch der Bewegung), der des Allgemein-Hörbaren und dem Bereich der Zahlen an. Es sei vermerkt, daß bei Wörtern, die auf das Allgemein-Hörbare bezogen werden, die Vorstellung des Räumlichen mitschwingt: Wörter wie „Lärm“ oder „laut“ implizieren das Räumliche, sie werden mit Fragen verbunden wie „wo“?, „woher?“. Hingegen ist die Hörbarkeit ebensowenig wie das Räumliche eine primäre Eigenschaft des spezifisch musikalischen Phänomens. Ein Geräusch *ist* nicht etwas, sondern es findet statt, es wird

⁷ Darüber, sowie über andere im vorliegenden Aufsatz aufgeworfene Fragen vgl. auch J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, passim. Vgl. auch H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainzer Akademieabhandlung Jg. 1955, S. 39, 44, 59.

⁸ Die ursprüngliche Bedeutung entstammt wohl dem Bereich des Körperlich-Statistischen; vgl. W. Jaeger, *Paideia*, I. Bd., ²Berlin u. Leipzig 1936, S. 174 f.

⁹ Eine — vielsagende — Ausnahme sind die Wörter *aeidein*, *canere*, *singen*, *Lied* und ihre Ableitungen. Diese Wortgruppe, die als einzige in der Grundbedeutung Musikalisches einschließt, vermag nicht Musikalisch-Autonomes zu isolieren, sondern erfaßt Musik als etwas mit der Sprache unlöslich Verbundenes.

gehört; eine Konsonanz aber *ist*, für sich, ohne daß sie als hörbar, als wahrnehmbar gedacht werden muß. (Nur so ist die Anschauung von der unhörbaren Sphärenharmonie verständlich.)

Anders in den Künsten des Räumlich-Sichtbaren. Hier werden in der Regel Wörter in der Urbedeutung verwendet, Wörter, die sich ohnehin auf die Sphäre des spezifisch Räumlich-Sichtbaren beziehen. Beispiele: Architektur, glyptikē, Plastik, zō-graphikē („Lebewesen-Zeichnung“: Malerei), Körper, Fläche, Linie, gerade, krumm, spitz — stumpf, senkrecht, horizontal, Farbe, rot, blau, hell — dunkel, Licht — Schatten, hohl, Säule, temenos, Tempel, Haus, Wand.

Nun kann Musik keinen konkreten Inhalt darstellen, sie kann nicht wie die bildenden Künste zeigen, auch nicht benennen, nicht bezeichnen wie die Sprache. Warum? Eine direkte Antwort, eine Antwort gleichsam in der „Urbedeutung“, läßt sich, wie man weiß, nicht geben. Es läßt sich nur feststellen, daß die Musik nicht über die Nenn- oder Zeigefähigkeit verfügt. Dies aber ergänzt auf merkwürdige Weise die vorausgegangenen Bemerkungen, bildet geradezu ihr Korrelat. Wir sahen nämlich, daß das Musikalische, sowohl als Ganzheit wie auch in seinen Elementen und Eigenschaften, direkt nicht *benannt*, nicht angesprochen werden kann. So könnte man das Ganze dieses merkwürdigen Sachverhalts durch folgende Formel charakterisieren: So wenig Musik Konkretes zeigen oder bezeichnen kann, ebensowenig kann sie bezeichnet werden. Sie ist unnennbar und nicht benennend in Einem.

Wie steht es aber mit der Sprache? Auch sie ist wie die Musik eine Äußerung des inneren Sinns, und zwar die reinste. Aber sie bezeichnet, sie legt fest, sie konkretisiert, sie macht greifbar, sie schafft Wirklichkeit. Die räumlich-sichtbaren Künste (die Künste des „äußeren Sinns“) zeigen das Gegenständliche, sie gehen vom Räumlich-Sichtbaren aus und kehren zu ihm zurück. Die Musik zeigt nicht, sie geht vom inneren Sinn aus und kehrt in ihn zurück. (Doch der Ton als der sinnliche Punkt, das Etwas, vertritt das Räumlich-Sichtbare, ist gleichsam der übriggebliebene Rest aus der Dinglichkeit. Vgl. hier S. 74.) Nur die Sprache gelangt, vom inneren Sinn ausgehend, in das Räumlich-Sichtbare — das zeigt der Wortschatz. Sie, die reinste Äußerung des Ich, des inneren Sinns, schlägt plötzlich in das Gegenteil, in die Gegenständlichkeit, um. Auch von dieser Seite also ist die Sprache als das Urphänomen des Geistigen, d. h. des Menschlichen anzusehen. Ja, mehr als das: Erst von hier aus wird auf den tieferen Grund hingewiesen, weshalb die Sprache das Urphänomen des Geistigen ist, weshalb sie die Voraussetzung aller anderen Sinnträger bildet: Sprache ist der einzige Sinnträger, der die Ganzheit, die Einheit erst herstellt, den

Menschen geistig erst schafft. Nur sie schafft die Einheit des inneren und des äußeren Sinns, indem sie durch das geheimnisvolle Bedeutungsfaktum die Brücke vom einen zum anderen schlägt.

Wie erfüllt aber Schrift ihre Funktion? Im Bereich der Sprache ist die Bindung an die Wortbedeutung das, was einer Schrift Gültigkeit verleiht. Die Wortbedeutung und nicht der Sprachlaut ist das *tertium comparationis* zwischen gesprochenem Wort und geschriebenem Wortbild. Geschrieben wird primär nur das *Wort*, nicht der Sprachlaut; nicht jede Schrift zerlegt das Wort in Buchstaben oder Silben. Dieses *geschriebene* Wort steht stellvertretend für Sprache (vgl. auch die Ideogrammschriften). Daher besteht die Möglichkeit, sich mit einer Sprache zu befassen, die nur als Schrift überliefert ist, auch ohne daß man weiß, wie sie gesprochen wurde. Das gilt nicht etwa nur für die Hieroglyphen der Ägypter, sondern sogar für das Griechische. Die Art, wie wir heute das homerische Griechisch sprechen, beruht auf einer Konvention, hat nichts mit der griechisch-homerischen Sprache als Erklingen gemein. Und trotzdem fühlen wir uns, und zwar mit Recht, befugt, uns mit dem homerischen Griechisch zu beschäftigen. Eine Schrift wäre nicht legitimiert, wenn wir sie lediglich als das Ergebnis einer Zeichengebung für die Sprachlaute betrachten wollten. Sie ist vielmehr nur dann gültig, wenn sie kraft des Bedeutungsfaktums als Schrift, für sich, unmittelbar *einleuchtet*, denn das Wortbild ist mit dem Bezeichneten unmittelbar verbunden. Beim Lesen einer Schrift setzt das Bedeutungsfaktum ebenso unmittelbar ein und ist ebenso einleuchtend wie in der Sprache selbst.

Das Merkmal des Einleuchtenden trägt jede gültige Schrift, auch die musikalische. Da aber hier das Bedeutungsfaktum wegfällt, müssen wir das *tertium comparationis* zwischen Musik und visueller Darstellung woanders suchen. Doch zuvor vergegenwärtigen wir uns, daß nicht jede Notenaufzeichnung auch eine echte, gültige, verbindliche musikalische Schrift ist. Das Postulat des Einleuchtenden braucht nicht erfüllt zu sein, wenn lediglich durch Zeichen (z. B. Buchstaben) einzelne Töne, Griffe u. dgl. festgelegt werden. Anders bei der echten *schriftlichen Musikdarstellung*. Das zwischen ihr und der Musik notwendige *tertium comparationis*, das, was das sichtbare Bild mit dem Gemeinten verbindet, ist eine unmittelbar einleuchtende Analogie, ein Symbol. Solche Analogien fanden wir aber schon im Bereich der übertragenen Wortbedeutungen, die zur Bezeichnung der musikalischen Erscheinungen verwendet werden. Ähnlich sind Analogien auch bei der echten schriftlichen Musikdarstellung wirksam. — Die wesentlichsten Merkmale einer eigenständig-musikalischen Gegebenheit sind der verselbständigte Ton, das Instrumentale, die Möglichkeit des Zusammenklings, die Tonbeziehungen, gekennzeichnet durch „hoch und tief“, durch

die Stufenzahl und -qualität (Halbtonstellung). Wenn diese Merkmale als unmittelbar Einleuchtendes eingefangen werden, entsteht eine graphische Darstellung, die wir als schriftliche Musikdarstellung bezeichnen dürfen. Das ist aber nur die unsere, die abendländische musikalische Schrift. Sie ist im Prinzip zum ersten Mal in der *Musica Enchiriadis* aufgestellt worden. Eine solche graphische Darstellung impliziert auch die autonome Wiedergabe der Zeit, also des musikalischen Rhythmus, als des Abszissen-Korrelats des musikalischen, nunmehr schriftlich eingefangenen, Phänomens.

Die erwähnten wesentlichen Merkmale sind aber auch diejenigen, die die musikalische Struktur, den Satz bestimmen. Man könnte daher auch sagen: Das tertium comparationis zwischen Musik und schriftlicher Musikdarstellung ist die musikalische *Struktur* selbst. Ja, musikalische Struktur wird recht eigentlich erst in der *schriftlichen* Darstellung offenbar. Und so ist das schriftliche Bild ein wesentlicher, notwendiger, integrierender Bestandteil jenes Phänomens, das wir Musik, eigenständige Musik nennen. Diese konnte nur in Einem mit der Entstehung einer gültigen schriftlichen Musikdarstellung Gestalt annehmen. Denn zwischen ihnen besteht eine Wechselwirkung.

Erst auf Grund dieser Überlegungen wird uns die Tragweite der Tat des 9. Jahrhunderts begreiflich. Es hat nicht nur die Mehrstimmigkeit zur Bewußtheit erhoben, nicht nur Musik als Eigenständiges hingestellt, nicht nur ihren Charakter des Instrumentalen (Werkzeugmäßigen) erfaßt, sondern den Grundstein zur selbständigen musikalischen schriftlichen Fixierung gelegt, ja eine adäquate, verbindliche, da von selbst einleuchtende, schriftliche Musikdarstellung als einen nunmehr notwendigen Faktor erst ermöglicht und auch geschaffen.

SPRACHE ALS RHYTHMUS (1959)

Friedrich Georg Jünger berührte in seinem Vortrag* auch den Rhythmus. Seinen Ausführungen lag die Anschauung zugrunde, daß Sprache und Rhythmus eine Einheit bilden. Dies will ich heute weiter verfolgen. Ein Anliegen meines Vortrags wird sein, zu zeigen, daß wir nur dann etwas über den Rhythmus aussagen können, wenn wir die Sprache als Ganzes ins Auge fassen.

Das Thema lautet: Sprache als Rhythmus. Wir werden uns mit der Frage befassen, wie der Rhythmus jeweils an dem Zustandekommen von Sprache mitwirkt.

Sprache fängt aber Sinn ein; und Sinn ist etwas, wofür der Mensch einsteht, ist etwas Verbindliches. Unsere Frage kann daher auch lauten: Auf welche Art und Weise bewirkt der Rhythmus das Verbindliche der Sprache? Inwiefern zeigt sich die Sprache als verbindlich, wenn man sie von der Seite des Rhythmus her betrachtet?

Der Weg, den ich beschreiten werde, wird durch mein Fach bestimmt. Ich bin Musikhistoriker. Daher werde ich keine allgemeinen Überlegungen über die Sprache als Rhythmus anstellen, sondern ich will von zwei historischen Gegebenheiten ausgehen: von der deutschen und von der altgriechischen Sprache. Die Brücke aber zur Musik schlägt der Rhythmus.

Die Sprache tritt uns als etwas von unserer Willkür Unabhängiges entgegen; wir haben nicht das Gefühl, daß wir sie ‚machen‘, daß wir sie willkürlich setzen. Daher empfinden wir auch das Verbindliche der Sprache als Faktum, als etwas, das wir nicht erklären können. Ich beabsichtige deshalb nicht, das Verbindliche der Sprache von der Seite des Rhythmus her etwa zu ‚erklären‘, denn es ist nicht erklärbar. Ich will nur auf den Punkt hinweisen, da sich das Faktum einstellt. Ich will nur so weit vorzudringen versuchen, bis wir auf eine gleichsam unüberwindliche Wand stoßen, nämlich auf jene Momente der Sprache als Rhythmus, die nicht von unserer Willkür, nicht von unserer freien Entscheidung abhängen.

Um dies deutlich zu machen, ist aber notwendig, mit möglichst exakten Einzelbeobachtungen, mit konkreten, wenn man so will, etwas trockenen Feststellungen zu beginnen. Ich werde für das Deutsche und für das Griechische von je einem Beispiel ausgehen. Als Beispiel für das Deutsche nehme ich den Anfang des Suleika-Liedes ‚Was bedeutet die Bewegung‘, aus Goethes Westöstlichem Divan, und zwar in der Vertonung von Schubert.

* s. bibliographischer Nachweis zu diesem Beitrag S. 245.

Als Beispiel für das Griechische verwende ich den Anfang der I. Pythischen Ode von Pindar; ich ziehe auch die Übersetzung von Hölderlin heran.

Wir beginnen mit der deutschen Sprache. Die erste Strophe des Suleika-Liedes lautet:

Was bedeutet die Bewegung?
 Bringt der Ost mir frohe Kunde?
 Seiner Schwingen frische Regung
 Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Die Verse sind gleich lang. Sie bestehen aus je acht Silben. Das Versschema bringt die Folge betont—unbetont, wobei natürlich nicht jede Betonung im Schema einer wirklichen Betonung entsprechen muß:

$\overset{|}{\text{I}} \ \overset{\circ}{\text{O}} \ \overset{|}{\text{I}} \ \overset{\circ}{\text{O}} \ \overset{|}{\text{I}} \ \overset{\circ}{\text{O}} \ \overset{|}{\text{I}} \ \overset{\circ}{\text{O}}$
 (Was be - deu - tet die Be - we - gung?
 Bringt der Ost mir fro - he Kun - de?)

Jetzt deute ich den Rhythmus in der Vertonung von Schubert an¹:

¹
 Was be - deu - tet die Be - we - gung?
¹
 Bringt der Ost mir fro - he Kun - de?
¹ ² ³
 Sei - ner Schwin - gen fri - sche Re - gung
¹
 Kühlt des Her - zens tie - fe Wun - de.

Der Rhythmus des gesprochenen Gedichts ist hier wesentlich verändert. Schubert stellt durch seine Vertonung das Verbum heraus: ‚bedeutet‘, ‚Bringt‘; oder er hebt ein anderes Wort hervor: ‚Kühlt des Herzens‘. Er läßt die Frage ‚Bringt der Ost mir frohe Kunde?‘ lang ausklingen,

¹ Ein Rhythmus existiert nur in der Ausführung, nur als gegenwärtiges Tun. Die zur Festlegung des Rhythmus verwendeten Schriftzeichen sind kein Ersatz für seine Gegenwart. Daher entstehen beim bloßen Lesen des Vortrags Lücken im Sinnzusammenhang jedesmal, da Rhythmen ausgeführt werden sollten. Sie sind nur bei der Voraussetzung zu überbrücken, daß man die abgedruckten rhythmischen Beispiele nicht lediglich zur Kenntnis nimmt, sondern so, wie sie gemeint sind, auch wirklich vollzieht.

wodurch dieser Vers einen Raum von drei Takten einnimmt. (Der erste war nur 2 Takte lang.) Auch der Anfang des dritten Verses wird ausgeweitet:



Dieser Vers enthält keine Aussage. Der Rhythmus verweilt zunächst, die ersten Silben werden gedehnt. Dadurch nimmt auch dieser dritte Vers einen Raum von drei Takten ein. Die vier als Sprache gleich langen Verse erhalten also in der Musik verschiedene Ausmaße: 2 Takte, dann 3, dann nochmals 3, und wieder 2 Takte.

Wir stellen fest: Der musikalische Rhythmus ist nicht identisch mit dem Sprachrhythmus, auch nicht mit dem Versschema; er könnte auch anders ausfallen. Es wäre durchaus möglich, dasselbe Gedicht auch anders zu vertonen, es mit einem anderen musikalischen Rhythmus zu versehen.

In jedem Fall jedoch beleuchtet der musikalische Rhythmus den Bedeutungszusammenhang. Er präzisiert, er legt aus.

Dies wird dem musikalischen Rhythmus ermöglicht, weil er in Einem Punkt mit dem sprachlichen Rhythmus übereinstimmt: in der Betonung. Die musikalischen Vertonungen können verschieden sein. Was aber gleich bleibt, in allen Vertonungen gleich bleiben muß, ist die Stelle der Betonung. Es muß z. B. immer ‚Bewegung‘ heißen; ‚Bewegung‘ ist nicht möglich, auch in der Musik nicht. Veränderlich ist nur das Verhältnis der Dauer der einzelnen Silben. Die Betonungsstelle zu bestimmen, liegt also nicht in unserer Hand. Darüber entscheidet die Sprache selbst, nicht wir. Was betont wird, ist im Deutschen stets die Wurzelsilbe. Das ist aber die Silbe, die die Bedeutung trägt. Der Sinn äußert sich daher als *Nachdruck*.

Beginnt ein Wort mit der Wurzelsilbe, oder besteht es nur aus ihr, so verwirklicht sich der Sinn plötzlich, explosiv: ‚Bríngt‘. Beginnt das Wort mit einer Vorsilbe, ‚be-déutet‘, ‚Be-wégung‘, so nimmt man einen Anlauf, man zielt auf die Wurzelsilbe hin. Der Sinn verwirklicht sich als ein Werden.

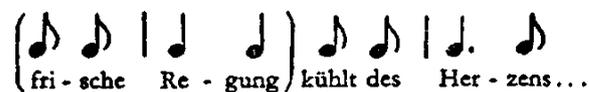
Dadurch aber, daß sich die Bedeutung als Nachdruck äußert, wird sie auch mit dem *Ausdruck* verbunden, dies sowohl in der Sprache als auch in der musikalischen Vertonung. Die Wörter ‚Bringt‘ oder ‚Seiner Schwingen‘ werden z. B. in Schuberts Lied verschieden beleuchtet:



drückt das Bestimmte der Frage, das Prädikat, das Sich-Ereignende aus.



verweilt, ist noch richtungs- und farblos, wird erst durch die Fortsetzung, durch die Aussage zentriert:



Schuberts Lied weist einen selbständig musikalischen Rhythmus auf, der anders als der sprachliche geartet ist. Und doch ist dieser musikalische Rhythmus durch die Sprache bedingt. Als Nachdruck erhält er durch seine innige Verbindung mit der Bedeutung eine eigentümliche Würde. Er identifiziert sich mit dem sprachlichen Sinngehalt, mit der Sinnmitteilung.

Ja, das Eigenständige des musikalischen Rhythmus hilft sogar, uns die rhythmische Struktur der deutschen Sprache bewußt zu machen. Wir haben gesehen, daß sich das deutsche Wort auf zweierlei Weise verwirklicht: explosiv oder durch Anlauf. Schubert stellt nun diese beiden rhythmischen Strukturelemente plastisch einander gegenüber. Er baut die zwei ersten Verse verschieden: Der erste Vers beginnt mit einem Anlauf, ; der zweite aber setzt explosiv ein, . Im ersten Vers wird das Hinzielen der ungewichtigen Silben auf die bedeutungstragende Silbe musikalisch realisiert:



Der zweite Vers wird in der bedeutungstragenden Silbe ‚Bringt‘ verankert:



Es entsteht eine eigenständig musikalische Struktur, die, indem sie sich lediglich an die Sprache anlehnt, ausdrücklich das hinstellt, was die Sprache als Selbstverständliches enthält. Beim Sprechen des Gedichts werden die zwei ersten Verse in rhythmischer Hinsicht ziemlich ähnlich vorgetragen. Erst die Musik stellt sie als entgegengesetzte Strukturelemente einander

gegenüber. Im ersten Vers tritt uns der musikalische Sinngehalt als ein Werden, ein Sichverändern entgegen; im zweiten entsteht der musikalische Sinn plötzlich, aus dem Nichts.

Diese zwei Grundhaltungen stehen einander gegenüber. Sie sind verpflichtend sowohl für die deutsche Sprache als auch für die deutsche Musik; sie machen das Verbindliche des sprachlichen und des musikalischen Rhythmus aus. Beide Grundhaltungen beruhen aber auf der Verquickung von Sinn, Wortbedeutung, Nachdruck und Ausdruck.

Wenden wir uns jetzt der griechischen Sprache zu. Der Anfang der I. Pythischen Ode Pindars lautet:

$\bar{\text{Χ}}\bar{\text{ρ}}\bar{\text{υ}}\bar{\text{σ}}\bar{\text{ε}}\bar{\alpha}$ $\text{φορμ}\bar{\text{ι}}\bar{\text{γ}}\bar{\text{ξ}}$ $\bar{\text{Ἀ}}\bar{\text{πο}}\bar{\text{λ}}\bar{\text{λ}}\bar{\text{ω}}\bar{\text{ν}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ς}}$ $\text{κα}\bar{\text{ι}}$ $\bar{\text{ἰ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{π}}\bar{\text{λ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{κ}}\bar{\text{α}}\bar{\text{μ}}\bar{\text{ω}}\bar{\text{ν}}$
 $\bar{\text{σ}}\bar{\text{υ}}\bar{\text{ν}}\bar{\text{δ}}\bar{\text{ι}}\bar{\text{κ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ν}}$ $\bar{\text{Μ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ι}}\bar{\text{σ}}\bar{\text{α}}\bar{\text{ν}}$ $\text{κτεαν}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ν}}$ (τας ἀκουει)

Hölderlin hat diese Ode ins Deutsche übertragen:

Goldne Leier Apollons
 Und der dunkelgelockten
 Beistimmendes, der Musen Eigentum.

Hölderlins Übertragung ist deutsche Sprache, damit aber deutsche geistige Wirklichkeit. Die Bedeutung der Wörter ist innig mit dem Nachdruck verbunden. Auch hier finden wir die zwei Zellen des deutschen Rhythmus: das explosive Ansetzen durch Betonung, ‚dúnkel-‘, und den Anlauf durch die unbetonte Silbe, ‚-gelóckten‘ — ‚dúnkelgelóckten‘. Die Betonungsstelle steht fest; sie wird uns durch die Sprache auferlegt; sie ist von unserem Willen unabhängig. Aber nur sie: Die *Dauer* der einzelnen Silben hängt vom Sprechenden ab. Aber auch sie ist ein Korrelat der Bedeutung. Der Nachdruck äußert sich in Betonung plus Dehnung der Silbendauer. Etwa: ‚dúnkelgelóck-ten‘. Solcher Rhythmus entsteht erst im Sprechen. Er ist durch die Auswirkung des Nachdrucks bedingt.

Hören wir jetzt den griechischen Wortlaut noch einmal:

$\bar{\text{Χ}}\bar{\text{ρ}}\bar{\text{υ}}\bar{\text{σ}}\bar{\text{ε}}\bar{\alpha}$ $\text{φορμ}\bar{\text{ι}}\bar{\text{γ}}\bar{\text{ξ}}$ $\bar{\text{Ἀ}}\bar{\text{πο}}\bar{\text{λ}}\bar{\text{λ}}\bar{\text{ω}}\bar{\text{ν}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ς}}$ $\text{κα}\bar{\text{ι}}$ $\bar{\text{ἰ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{π}}\bar{\text{λ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{κ}}\bar{\text{α}}\bar{\text{μ}}\bar{\text{ω}}\bar{\text{ν}}$
 $\bar{\text{σ}}\bar{\text{υ}}\bar{\text{ν}}\bar{\text{δ}}\bar{\text{ι}}\bar{\text{κ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ν}}$ $\bar{\text{Μ}}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ι}}\bar{\text{σ}}\bar{\text{α}}\bar{\text{ν}}$ $\text{κτεαν}\bar{\text{ο}}\bar{\text{ν}}$

Der festkörperliche Charakter der griechischen Silben hat zur Folge, daß schon mit der Wortwahl der Rhythmus des Satzgebildes gänzlich, restlos festgelegt ist; auf einmal. Die Sprache läßt dem Sprechenden keinen Spielraum zur Festlegung oder Modifizierung der Dauer. Und ebensowenig kann hier die Musik — wie in Schuberts Lied — selbständig vorgehen, indem sie das griechische Sprachgebilde in einen musikalischen Rhythmus umsetzt, der vom sprachlichen abweicht.

Um den Leser zum Ausführen griechischer Verse anzuregen, bringe ich ein weiteres Beispiel:

Aischylos, Hiketiden,
Vers 656—666

τοι-	γαρ	ύ-	πο-	σχι-	ων	
εκ	στο-	μα-	των	πο-	τα-	
σθω	φι-	λο-	τι-	μος	εύ-	χα,
μη-	πο-	τε	λοι-	μος	άν-	δρων
ταν-	δε	πο-	λιν	κε-	νω-	σαι·
μηδ'	έ-	πι-	χω-	ρι-	οις	στα-
πτω-	μα-	σιν	αί-	μα-	τι-	σαι
πε-	δον					γας.
ή-	βας	δ'άν-	θος	ά-	δρεπ-	τον
έ -	στω,	μηδ'	'Α-	φρο -	δι -	τας
ευ -	να -	τωρ	βρο-	το-	λοι-	γος 'Α-
ρης	κερ-	σει-	εν	ά-	ω-	τον.

(Am zweckmäßigsten ist es, daß man beim Vortragen musikalische Tonhöhen verwendet, weil auf diese Weise der Sprechtonfall ausgeschaltet wird.)

Der griechische Sprachrhythmus ist sprachlicher und musikalischer Natur in einem. Er ist ein sprachlicher Rhythmus, insofern er durch die Sprache selbst gegeben wird. Wir müssen ihn aber zugleich als einen musikalischen Rhythmus bezeichnen, da er doch keinen anderen musikalischen Rhythmus zuläßt.

Diese Beschaffenheit des griechischen Sprachrhythmus hat aber zur weiteren Folge, daß der Sprechende keinerlei Nachdruck hineinlegen kann. Es ist die Sprache selbst, die es übernimmt, den Sinnzusammenhang zu verwirklichen. Der Sprechende ist, hat er einmal seine Worte gewählt, ihr gegenüber machtlos. Sie ist kein geschmeidiger Stoff, der sich willig dem Sprechenden fügt. Man kann sie nicht wie Wachs formen. Sobald der griechische Satz vorhanden ist, ist er ein unumschränkter Herrscher. Selbst dem Menschen, der ihn zustande gebracht hat, muß unbegreiflich sein, wie dieses Wesen, der Satz, jetzt dasteht, etwas *ist*.

Kehren wir zum deutschen Rhythmus zurück. An Hand der Beispiele von Goethe, Schubert und Hölderlin sahen wir, daß das Sprachgefüge nur die Betonungsstelle streng vorschreibt. Dadurch kann sich die Dauer der Silben auf zweierlei Weise realisieren: entweder als Verwirklichung des Sinnzusammenhangs durch den Sprechenden, durch das reine Sprechen, oder durch die Musik, als musikalischer Rhythmus, der zwar eigenständig ist, aber doch ebenfalls zugleich den Sinnzusammenhang darstellt.

Da der musikalische Rhythmus nicht identisch mit dem sprachlichen ist, kann, wie wir sahen, einundderselbe sprachliche Satz vielerlei rhythmisch-musikalische Gestalten annehmen. Aber nicht nur dies. Der abendländische Rhythmus ist nicht wie der griechische auf nur zwei festgelegte Zeitwerte, die Länge und die Kürze, angewiesen; man kann z. B. Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel, Punktierungen verwenden, auch als Synkopen, oder mit Pausen gemischt. Man kann sie auf die verschiedenste Art kombinieren. Die Zeiteinheit ist nach Belieben unterteilbar und zusammensetzbar. Der Anfang des Lieds von Schubert veranschaulicht das.

Wir können nun unsere Beobachtungen über die deutsche Sprache als Rhythmus in den Satz zusammenfassen: Der deutsche Sprachrhythmus bestimmt nicht restlos die Zeit; er bestimmt nur ein leeres Schema. Ähnliches gilt auch für die anderen heutigen abendländischen Sprachen. Dies leere Schema ist die Betonungsfolge; nur sie wird uns gegeben. Die Sprache schreibt die Ausfüllung mit bestimmter Dauer nicht genau vor.

Anders gesagt: Die restlose Bestimmung des zeitlichen Ablaufs findet in zwei getrennten Vorgängen, in zwei Etappen statt. Die Festsetzung der Betonungsfolge geschieht durch die Sprache selbst, die reale Ausfüllung der Dauer der einzelnen Silben durch den Sprechenden oder durch die Musik.

Betrachten wir aber die abendländische Musik auch unabhängig von der Sprache, gehen wir etwa von der instrumentalen Musik aus, so finden wir, daß sie sich ebenso verhält: Der Takt bestimmt in unserer Musik ein leeres Schema, eine Betonungsfolge. Er übernimmt in der Musik die Funktion des Gesetzgebers, die im sprachlichen Rhythmus dem Sprachgebilde selbst zufällt. Erst die Ausfüllung durch die verschiedensten Zeitwerte verleiht dem leeren Taktschema rhythmisch-musikalische Realität, die Realität, die in der Sprache durch den selbständigen Beitrag des Sprechenden gegeben wird. (Der Sachverhalt erscheint zwar in der älteren Musik, etwa im Mittelalter, insofern der Taktbegriff fehlt, etwas anders, aber auch dort gilt grundsätzlich Analoges.)

Wir dürfen daher das rhythmische Prinzip der abendländischen Sprachen und der abendländischen Musik als das Gesetz der *leeren Zeit* bezeichnen. Eine leere Zeit wird als Gesetz vorgegeben und muß erst nachträglich mit realem rhythmischem Sinn erfüllt werden.

Stellen wir nun den abendländischen, besonders den deutschen, und den griechischen Rhythmus einander gegenüber: Im Deutschen entsteht der Rhythmus in zwei deutlich getrennten Vorgängen. Im Griechischen tritt er uns von Anfang an vollkommen ausgestaltet entgegen; er taucht auf gleichsam unbegreifliche Weise auf. — Im Deutschen werden Betonung und Dauer auseinandergehalten. Für das Griechische entsteht die Frage nach Betonung überhaupt nicht, sondern nur die nach der den Silben eingeborenen Dauer. — Im Deutschen wirkt der Sprechende bei der Herstellung des Sinnzusammenhangs mit. Im Griechischen kann der Sprechende keinen Einfluß auf das Sprachgebilde nehmen. — Im Deutschen kann, ja muß die musikalische Vertonung selbständig vorgehen. Im Griechischen ist es nicht möglich, dem Sprachgebilde einen musikalischen Rhythmus hinzuzufügen, denn es enthält ihn von vornherein. — Die abendländische Musik verwendet die verschiedensten Zeitwerte. Der griechische, zugleich sprachliche und musikalische Rhythmus läßt nur Längen und Kürzen zu. — Im Deutschen sind musikalischer und sprachlicher Rhythmus streng auseinanderzuhalten. Im Griechischen wird der Rhythmus zwar durch die Sprache gebieterisch und eindeutig gegeben, ist aber nicht sprachlicher, sondern musikalischer Natur.

Das griechische Wort ist wie ein fester Körper. Woher kommt das? Die Silben haben nicht nur eine phonetische Beschaffenheit; sie bilden die Wörter, das, was *wir* Sprache nennen, nicht nur durch die Artikulation, durch die Konsonanten und Vokale. Sie haben noch eine andere Eigenschaft: eine Eigenschaft, die mit dem im engeren Sinn sprachlichen Vorgang, mit

dem Sprachvermögen im engeren Sinn nichts zu tun hat. Sie sind nicht nur Bestandteile der Wörter, sondern sind zugleich, wie Substanzen, um ihrer selbst willen vorhanden.

Daher bestimmt der sprachliche Satz, der griechische Sprachklang, nicht ein leeres Schema, sondern er erfüllt den Vers, den Satz von vornherein mit voller Realität. Die Zeit wird hier durch ein und denselben Akt gegliedert und erfüllt. Die Silben sind Bestandteile von Wörtern, aber darüber hinaus erfüllen sie eigenmächtig und restlos die Zeit. — War für das Prinzip des abendländischen Rhythmus der Ausdruck *leere Zeit* zutreffend, so wollen wir den griechischen Rhythmus als die *erfüllte Zeit* bezeichnen.

Diese Beschaffenheit der griechischen Sprache hat merkwürdige Folgen. Die Wörter eines griechischen Satzes werden lediglich nebeneinander gestellt. Sie stehen da, starr, sphinxhaft. Diese starren Figuren lassen sich nicht durch ein dynamisches Sprechen verbinden. Sie lassen sich nicht mit dem Sprechenden zu einer Einheit verschmelzen. Der Satz hat statischen Charakter. Die griechische Sprache erinnert an die Maske der griechischen Tragödie; sie gleicht nicht dem lebendigen Gesichtsausdruck. Das griechische Wort konnte zwar kräftig, dämonisch, beschwörend ertönen, aber nicht im abendländischen Sinn subjektiv, dynamisch, innig; nicht im einzelnen ausdrucksvoll abgeschattiert, ‚deklamiert‘. Es ist wohl lehrreich, daß es im Griechischen keine Wörter gibt, die den deutschen Wörtern ‚Nachdruck‘ und ‚Ausdruck‘ genau entsprächen.

Die statische Haltung des griechischen Sprachrhythmus erklärt wohl auch, weshalb der griechische Satz viel mehr vom statischen Substantiv als vom dynamischen Verbum bestimmt wird.

Sie hilft uns aber auch, die Wortstellung eines griechischen Satzes zu erklären. Im Griechischen begegnet uns nämlich, wie man weiß, oft eine denkbar verwickelte, für unsere Begriffe künstliche Wortstellung. Darauf möchte ich etwas näher eingehen.

Wir sahen, daß die kurze oder lange Dauer der griechischen Silben nicht mit ihrer Bedeutung zusammenhängt. Das bringt mit sich, daß wichtige Silben oder wichtige Wörter, wenn sie kurz sind oder nur aus kurzen Silben bestehen, beim Sprechen in den Hintergrund treten; daß aber Endungen, Vorsilben, kleine Partikel sich breit machen können, wenn sie lang sind. Als Beispiel führte ich das Wort *κτεανον* („Eigentum“) an.

Eine solche Sprache widerstrebt dem natürlichen Sprechen — jedenfalls dem, was *wir* heute als natürlich bezeichnen. Denn ihr Erklingen verzerrt geradezu den Bedeutungszusammenhang.

Wie kann man nun diese Sprache trotzdem verstehen? In unseren Sprachen schafft der Sprechende durch eine dynamische Sprechweise eine Einheit, er bringt den Bedeutungszusammenhang zum Ausdruck, er arbeitet die Wortbezüge heraus. Das tätige Ich schafft die Einheit auch als Sprechen, ist Herr über die Sprache auch im Akt des Sprechens. Die Sprache reicht dem Sprechenden dabei die Hand, weil sie eine möglichst einleuchtende Wortstellung bevorzugt.

Wie ist nun im Griechischen die verwickelte Wortstellung zu begründen? Eben dadurch, daß die griechische Sprache nicht mit der Herstellung eines dynamischen Sinnzusammenhangs durch den Sprechenden, durch den Akt des Sprechens rechnet. Die Bezüge sind oft so verwickelt, daß sie nicht im entferntesten durch das Sprechen, als Sprechen hätten zur Geltung kommen können. Daher ist es auch sinnwidrig, griechische Verse sprechen — im abendländischen Sinn ‚sprechen‘ — zu wollen. (Und doch so, nämlich sinnwidrig, sprechen wir heute das Altgriechische. Wir verwenden alle unsere Vortragskunst darauf, aus dem Griechischen etwas zu machen, was es nicht ist, etwas aus ihm heranzuholen, was es nicht hergeben kann.)

Betrachten wir die zitierten Verse Pindars:

$\chi\rho\upsilon\sigma\epsilon\alpha$ $\phi\omicron\rho\omicron\mu\iota\gamma\epsilon$ $\acute{\alpha}\rho\omicron\lambda\lambda\omega\nu\omicron\varsigma$ $\kappa\alpha\iota$ $\iota\omicron\pi\lambda\omicron\kappa\alpha\mu\omega\nu$
 $\sigma\upsilon\nu\delta\iota\kappa\omicron\nu$ $\mu\omicron\iota\sigma\alpha\nu$ $\kappa\tau\epsilon\alpha\nu\omicron\nu$

In deutscher Übersetzung:

‚Goldne Leier, gemeinsamer Besitz Apollons und der dunkelgelockten Musen.‘
 Die griechische Wortstellung ist aber — in deutscher Übersetzung — folgende:
 ‚Goldne Leier, Apollons und dunkelgelockter gemeinsamer Musen Besitz.‘

Dieser Satz ist als Deutsch kaum verständlich, obwohl hier eine für die griechische Sprache relativ einfache Wortstellung vorliegt. Es ist nicht möglich, den Sinnzusammenhang durch Anwendung eines dynamischen Bezugssystems beim Sprechen zur Geltung zu bringen, ihn als Sprechen zu verwirklichen. Es wäre daher auch verfehlt, dies zu versuchen. Ebenso wenig ist ein solches Sprechen beim Vortragen des Originalwortlauts durchführbar. Hier wäre es darüber hinaus mit der Fälschung des Griechischen verknüpft. Denn sobald man in unserem Sinn ‚richtig‘ sprechen will, ist man gezwungen, den spezifisch griechischen Sprachrhythmus, nämlich seinen musikalischen Charakter, zu ignorieren; man ist gezwungen, das Griechische als abendländische Sprache, etwa wie Neugriechisch, vorzutragen, es zu mißdeuten.

Hölderlin hat sich bekanntlich bemüht, die griechische Wortstellung in seinen Übersetzungen beizubehalten und in seinen eigenen Gedichten nachzuahmen. Er spannt den Bogen bis zum äußersten. Aber seine Sprache bleibt deutsch. Unser Beispiel:

Goldne Leier Apollons
Und der dunkelgelockten
Beistimmendes, der Musen Eigentum.

Das ist schon schwierig genug, und dennoch mit dem Griechischen unvergleichbar. Es ist möglich, den Bedeutungszusammenhang durch das Sprechen zum Ausdruck zu bringen. (Doch ist die Gliederung nicht eindeutig. Es gibt zwei Möglichkeiten, diese Verse zu lesen. Entweder: ‚Goldne Leier! Apollons und der dunkelgelockten . . .‘, was dem Sinn des griechischen Textes mehr entspricht, oder: ‚Goldne Leier Apollons! Und der dunkelgelockten . . .‘, was dem deutschen Sprachgefühl näher liegt.) Ich komme auf meine Frage zurück: Wie konnte der Grieche die eigene Sprache verstehen? — Das Sprechen kam dem Hörenden nicht entgegen, bot ihm nicht, wie im Deutschen, den Satz als hörbare Sinneinheit. Er vernahm einzelne starre Wörter hintereinander, wie nebeneinandergesetzte Steine, Wörter aber, deren grammatische Struktur so differenziert war, daß der Bedeutungszusammenhang eindeutig festlag. Eindeutig, aber in der Sprache selbst, nicht im Sprechen. Im Griechischen wurden die in gewissem Sinn frei hingeworfenen Wörter durch das Band des bedeutungsfreien, statischen Rhythmus zusammengehalten. Daher müssen wir die einzelnen Wörter statisch auf uns wirken und so die Einheit des Sinnzusammenhangs erst in uns entstehen lassen, durch unsere geistige Aktivität, als Hörende. Die abendländischen Sprachen ersparen uns diese Arbeit. Eine Sprache wie das Griechische aber verlangt ein anders geartetes Auffassungsvermögen; und gerade diese Auffassungsfähigkeit muß in einem Maße vorhanden gewesen sein, das man heute nicht kennt, nicht kennen kann. Man legte die Wörter nebeneinander und ließ den Sinn entstehen, ohne dabei durch die Wortstellung oder durch das Sprechen unterstützt werden zu können.

Der Sprechende konnte also den Sinn des Satzes nicht durch die Aktivität seines Ich *als Sprechender* dem Hörenden näherbringen. Die Aktivität des Ich blieb dem Hörenden überlassen. Ja, selbst der Sprechende verhielt sich als Hörender. Martin Heidegger sagt in seinem Vortrag*, daß wir uns zu der Sprache als Hörende verhalten. Im Bereich des Griechischen erhält das einen besonderen Sinn: Der Sprechende vernahm die Sprache, das, was er selbst sagte, als ein ihm übergeordnetes, von seinem

* s. bibliographischer Nachweis zu diesem Beitrag S. 245.

Willen unabhängiges Walten. Aber auch umgekehrt: Der Hörende mußte bei der Herstellung des Sinnzusammenhangs ebenso aktiv beteiligt sein wie der Sprechende. Von beiden wurde dieselbe geistige Aktivität im Auffassen verlangt.

Das ist aber von weittragender Bedeutung: Die griechische Sprache, der griechische Vers setzen eine Gemeinschaft voraus und besitzen eine gemeinschaftsbildende Macht, wie sie heute nicht mehr vorstellbar sind. Die heute sehr wohl mögliche Trennung zwischen aktiven Sprechern und passiven Hörern war in einer griechischen Gemeinschaft nicht denkbar. Alles war mit der wachsten geistigen Spontaneität an jenem körperhaft festgefügt, starren Sinnträger, dem griechischen Vers, beteiligt.

Die Beschaffenheit der griechischen Sprache, wie wir sie kennenlernten, ist aber auch für die *geistige Haltung* der Griechen entscheidend. Ich sagte, der Sprechende verhielt sich als Hörender, er vernahm die Sprache, er empfand sie als eine ihm übergeordnete Wirklichkeit. Das hing wiederum damit zusammen, daß die griechische Sprache als Erklingen nicht nur ein phonetisches Gebilde war, sondern eine von woanders her gegebene Festigkeit aufwies. Die griechischen Silben, die griechischen Wörter waren eigenständiger, musikalischer Rhythmus; sie waren ‚erfüllte Zeit‘, ein Etwas, das sich unabhängig von der Sprache manifestierte. — Wie mag der Grieche dies empfunden haben? Das Griechische konnte nicht mit dem spezifischen Sprachvermögen gänzlich in Deckung gebracht werden. Stets blieb etwas übrig: die eigenständige musikalische Rhythmik, die ‚erfüllte Zeit‘ der Silben und Wörter. Dieses Etwas, dieses Substrat der griechischen Silben, Wörter und Sätze ließ sich nicht tilgen, ließ sich durch das Sprachvermögen des Menschen nicht aufsaugen; es war immer da, ob sie wollten oder nicht. Es tauchte immer wieder auf, wenn sie auch ihre Sprachtafel mit aller Gründlichkeit abwischten. Dieses Substrat, die festgefügte Wortgestalt, drängte sich auf wie ein Geist, der unabhängig vom Willen der Menschen vor ihnen erscheint. Das Wort hatte seinen rhythmischen Eigenwillen, der nicht dem sprachlichen Willen des Subjekts gehorchte. Das Wort führte also auch ein vom Sprachvermögen des Menschen unabhängiges Leben, es wies eine eigene Substanz auf, eine Substanz, die dem Griechen sozusagen von selbst entgegentrat. Der Grieche muß das Gefühl gehabt haben, daß nicht der Mensch die Dinge benennt, sondern daß die Dinge selbst klingend sich substantiell bekunden³.

Man möchte vielleicht die Frage stellen, wie sich denn die griechische Prosa verhielt. Aber diese Frage wäre für die frühe Zeit, bis etwa in das

³ Diese Formulierung nach Th. Georgiades, *Der griechische Rhythmus; Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949, 2. Aufl. Tutzing 1976, S. 133.

5. vorchristliche Jahrhundert hinein, gegenstandslos. Der musikalische Charakter, das Festgefügte, Festkörperliche sind keine spezifischen Merkmale des griechischen Verses, sondern bereits der griechischen Silben, Wörter, Sätze; es sind Merkmale der griechischen Sprache. Der Vers legte lediglich eine bestimmte Folge der langen und kurzen Silben fest. Das Festgefügte der Sprache selbst forderte aber geradezu die Bildung von Versen heraus. Solang sie nicht zustandekamen, war diese Sprache wie unfertig. Es wäre daher nicht sinnvoll, als die früheste Stufe der geformten griechischen Sprache eine Prosa anzunehmen, eine Prosa, die etwa vor Homer läge und auf der die Homerischen Epen fußen würden. Die Sprache als Gestaltetes konnte nichts anderes denn Vers sein, und zwar Vers, der Sprache und Musik in einem war. — Noch krasser formuliert: Es gab keine grundsätzliche Trennung zwischen Prosa, Vers und Musik.

Wie anders verhalten sich auch in dieser Hinsicht unsere abendländischen Sprachen! Hier setzt der Vers das Gesprochene, das rein, schlicht gesprochene Satzgebilde voraus: die Prosa. Ein christlich-lateinischer oder christlich-griechischer Vers, der nach dem abendländischen Sprachprinzip gebaut ist, beruht als sprachlich-rhythmische Struktur auf einer ihm historisch vorausgegangenen Prosa, und als Gehalt auf der Prosa des Evangeliums. Und ohne das Evangelium oder ohne Thomas von Aquin ist auch Dante undenkbar.

Im Abendland sind Prosa, Vers und Musik drei verschiedene Dinge. Sie erhellen sich aber gegenseitig. Prosa ist die Voraussetzung für die Entstehung des abendländischen Verses. Ist sie aber nicht auch die Voraussetzung für die Entstehung der abendländischen Musik? Das Prinzip der Trennung in Betonung und Ausfüllung, das Prinzip der ‚leeren Zeit‘, fanden wir ja in der Sprache vorgebildet. Es ist die Auswirkung der restlosen Versprachlichung der Sprache. Und gerade dieses Prinzip ist auch das der abendländischen Musik. Es ist, als ob jene Versprachlichung der Sprache die Musik erst freigegeben und die notwendige Voraussetzung für die Entstehung einer eigenständigen Musik gebildet hätte.

Fragen wir uns aber, was eigentlich freigegeben wurde, so müssen wir antworten: Das Subjekt. Denn in Sprache und Musik wird jetzt nur die Gliederung der Zeit, die Stelle der Betonung gegeben, und zwar gebieterisch, als Gesetz. Der Akt der Ausfüllung hat sich verselbständigt; die bestimmte Dauer wird von uns hineingetragen. Wir können daher sagen: Die Betonungsstelle erscheint als das objektivierte Moment des sprachlichen und des musikalischen Rhythmus, der Akt der Ausfüllung aber als das subjektive Moment, als die verselbständigte Ich-Komponente. Durch die Identifizierung von Nachdruck und Wortbedeutung entsteht eine innige Verbindung des Subjekts mit dem Nennen.

Rückschauend stelle ich fest, daß ich weder den sprachlichen noch den musikalischen Rhythmus völlig zu isolieren vermochte. Wollte ich im Bereich des Griechischen den Rhythmus als Sprache begreifen, so mußte ich zur Musik Zuflucht nehmen. Wollte ich ihn aber als musikalische Erscheinung fassen, so mußte ich ihn mir als Sprache vergegenwärtigen. Jedesmal zeigte er sich als etwas anderes denn das, wofür ich ihn ansah. Ist er nun in Wahrheit ein musikalischer, ist er ein sprachlicher Rhythmus? Die Antwort sollte lediglich lauten: er ist der Rhythmus der griechischen Sprache.

Im Bereich des Abendländischen treten zwar sprachlicher und musikalischer Rhythmus verselbständigt auf, man kann aber ihre Struktur nur begreifen, wenn man sie in Beziehung zueinander setzt. Sie weisen Gemeinsames auf, und der musikalische befindet sich in einer geheimen Abhängigkeit vom sprachlichen Rhythmus.

Die Frage aber, was Rhythmus sei, habe ich nicht berührt. Man hat gesagt, Rhythmus sei Fließen, und das griechische Wort *ῥυθμός* von *ῥέω* (‚fließen‘) abzuleiten versucht.

So hat man den Rhythmus auch mit Heraklits *πάντα ῥεῖ* (‚alles fließt‘) in Verbindung gebracht. Man hat den Rhythmus von dorthier zu verstehen gesucht und ihn gleichsam als eine Weltanschauung hingestellt. (Nur am Rande möchte ich bemerken, daß gerade der statische Charakter der griechischen Sprache der Auffassung, Rhythmus sei Fließen, widerspricht.)

Rhythmus aber für sich genommen ist eine unberechtigte Abstraktion. Der Rhythmus ist nicht isolierbar; man darf ihn auch nicht hypostasieren. Rhythmus ist ein *x*, das erst in Wechselwirkung mit einer bestimmten geistigen Haltung, also — sei es auch nur mittelbar — mit einer Sprache, Sinn erhält. Außerhalb eines solchen Zusammenhangs erschließt er uns keinen Sinn. Der Rhythmus ‚ist‘ — für sich — nichts.

Deshalb habe ich auch die Frage: Was ist Rhythmus? nicht ausdrücklich, nicht isoliert gestellt. Ich habe an Hand von zwei historischen Gegebenheiten, am Griechischen und am Deutschen, aufzuzeigen versucht, wie die Sprache, von der Seite des Rhythmus her gesehen, erhellt werden kann; ich habe darauf aufmerksam gemacht, daß Rhythmus unlöslich mit dem Verbindlichen der Aussage, unlöslich mit der Sinnbändigkeit verquickt ist, daß Sinn und Rhythmus sich gegenseitig bedingen, daß Sprache als Rhythmus und geistige Haltung identisch sind.

Ich könnte auch sagen: Die Fragestellung Sprache als Rhythmus beleuchtet die Sprache in jenem Punkt, in dem sich Sinn als etwas Zeitloses (von der Zeit Unabhängiges) und Mensch als vergängliches Wesen begegnen.

Wie wird aber Sinn als Sprache eingefangen? — Durch das Nennen. Sprache ist Nennen. Das Nennen ist aber etwas schlechthin Unbegreifbares. Es stellt sich wie von selbst ein. Es entsteht nicht und vergeht nicht. Es kennt die Zeit nicht. Gerade deswegen ist es unbegreifbar. Es ist das Urphänomen des Geistigen.

Die Welt ohne Sprache ist ein ununterscheidbares Kontinuum. Das Nennen unterscheidet, schafft Abstand, nagelt fest, fixiert, trennt und verbindet in einem. Es verändert die Welt. Es verändert sie, weil es nicht von ihr kommt, weil es die Zeit nicht kennt.

Und doch, als Wort ist das Nennen zugleich Welt, es ist zugleich zeitlich. Denn Wort ist Atem, und Atem ist Leben, und Leben entsteht und vergeht.

Die Antinomie des zeitfremden Nennens und des in der Zeit atmenden Wortes ist die Antinomie des Geistigen. Indem ich mich an die Formulierung Romano Guardinis* anlehne, kann ich sagen: Sie macht aus der Welt ein Geheimnis.

Ebendasselbe Geheimnis kennzeichnet die Sprache als Rhythmus. Wir haben gesehen, wie sich das Nennen als Rhythmus verwirklicht: entweder, im Deutschen, als bedeutungsbedingte Betonung oder, im Griechischen, als ‚erfüllte Zeit‘, bedeutungsfrei. Beides ist unbegreiflich, wie das Nennen selbst. Im Abendland erscheint der Mensch im Sprechen als Gebieter der Sprache; das Nennen als Akt des Ich. Im Griechentum erscheint der Mensch als Diener der Sprache, das Nennen als Offenbarung der Dinge selbst.

Diese beiden Haltungen, die abendländische und die griechische, werden aber als Rhythmus, sie werden in der Zeit sichtbar. Das zeitlose Nennen und die Sprache als Atem sind in der Sprache als Rhythmus eine Einheit. Die Sprache als Rhythmus ist aber die Wirklichkeit als Gegenwart, als gegenwärtiges Tun. Das Tun ist dasjenige, das die Antinomie zeitlos—vergänglich aufhebt.

Die zwei Sprachen, auf die sich der Vortrag stützte, das Griechische und das Deutsche, sind einander entgegengesetzt, sie sind als geistige Haltungen unvereinbar, trotz gemeinsamer Wurzel. Sie lösen in uns ein Staunen darüber aus, wie verschieden Sprache als Verbindliches in Erscheinung treten kann.

Sucht die Logik das Widerspruchsfreie im Zugleich, so stellt die Geschichte das Unvereinbare im Hintereinander fest; und sie staunt davor. Das ist ihre Größe.

* s. bibliographischer Nachweis zu diesem Beitrag S. 245.

SAKRAL UND PROFAN IN DER MUSIK (1960)

Zwei einander entgegengesetzte Gesichtspunkte lassen die Musik entweder als isoliertes Phänomen, als tönende Gestalt, oder als etwas in der Einheit des Menschlichen Verwurzeltes erscheinen. Das Thema „Sakral und Profan in der Musik“ setzt diese zwei Betrachtungsweisen in Beziehung zueinander.

Wir wollen uns auf den christlich-abendländischen Bereich beschränken, wir wollen also das, was wir als Musik in uns tragen, zugrundelegen: das Ganze der Musik unserer christlich-abendländischen Geschichte.

Unter sakraler Musik verstehen wir die an den Kultus gebundene. Der Bereich der geistlichen Musik ist aber weiter, er umfaßt nicht nur die sakrale Musik, sondern auch z. B. private Andachtsmusik oder ein Kirchenlied. Seine Abgrenzung gegen die weltliche Musik ist also weniger eindeutig. Aber die Abgrenzung sowohl der sakralen als auch der geistlichen Musik gegen die weltliche ergibt sich lediglich aus der Funktion der Werke. Von der musikalischen Faktur her hingegen läßt sich keine klare Trennung zwischen sakralen, bzw. geistlichen, und weltlichen Werken durchführen.

Dies wird deutlich bei der Konfrontierung etwa einer Messe von Palestrina mit einem weltlichen Madrigal jener Zeit, einer Oper von Mozart mit einer seiner Messen oder mit seinem Requiem, eines weltlichen Jodlers mit einem Andachtsjodler, der in der Kirche gesungen wird. Es mag sein, daß mitunter das geistliche Werk ernster gehalten ist, daß es einen bedächtigeren Vortrag verlangt als das weltliche. Die musikalische Faktur aber ist im wesentlichen jeweils die gleiche. So läßt sich auch erklären, daß in früheren Zeiten von der Kirche weltliche Musik übernommen werden konnte. Es war üblich, z. B. noch bei J. S. Bach, anstelle des weltlichen Textes einen geistlichen zu unterlegen und auf diese Weise die weltliche in eine geistliche Komposition zu verwandeln. — Daß die Scheidung in geistliche und weltliche *Werke* kaum durchführbar ist, wird noch deutlicher, wenn wir an eine Zwittergattung wie das Oratorium denken. Ein geistliches Oratorium von Händel unterscheidet sich von einem weltlichen lediglich durch den Inhalt. — Nicht das eigenständig musikalische Moment also, sondern der Inhalt, die Gesinnung, die Einstellung, der Zweck, dem die Musik dient, macht das geistliche oder weltliche musikalische Werk aus. Aus diesem Grund will ich nicht über sakrale und profane — oder geistliche und weltliche — musikalische Werke sprechen, sondern über das sakrale und das profane *Element* in der Musik.

Das lateinische Wort *pro-fanus* bedeutet: außerhalb des heiligen Bezirks liegend. Profan ist das Nicht-Geweihte, das *noch* nicht Geweihte, das

noch nicht in den heiligen Raum Einbezogene. Es kann zum Sakralen werden, wenn es einbezogen, wenn es geweiht wird. Sakral ist das Geweihte, Konsekrierte. Was ist aber das Profane, für sich betrachtet? Es ist die natürliche Welt: die Natur, der natürliche Mensch. Alles ist zunächst profan, sofern es erst geweiht werden muß, um sakral zu werden. Nur eines kann von sich aus, genuin, sakral sein: das Weihende. Was ist aber das? Es ist das Wort, allein das Wort. Das Profane wird geweiht, wird konsekriert stets „im Namen“, durch das nennende Wort, durch das Wort als das Urphänomen des Menschlichen, und somit zugleich des Religiösen. Keine Handlung kann für sich, stumm konsekrieren; sie benötigt das sakrale, das weiheude Wort.

Brot, Wein, Wasser, Feuer, Kerze sind als Natürliches betrachtet profan. Sie können aber, durch das sakrale Wort geweiht, zum Sakralen werden, in einer sakralen Funktion auftreten. Darüber hinaus können alle natürlichen Dinge und Lebensvorgänge, z. B. der Tanz, die Ernte, die Ehe, geweiht und wieder in die Welt hinausgeschickt werden. Sie sind dann zwar weltlich, aber nicht mehr profan: Das Abendmahlbrot hat eine sakrale Funktion. Aber auch das tägliche Brot, als Nahrung, erhält man in einer wahrhaft im Religiösen wurzelnden Kultur gleichsam nicht direkt vom Bäcker, sondern über die Kirche. — Das Profane, die natürliche Welt, ist also angesichts des Sakralen der rohe Stoff. Dem Weltlichen aber gehen das Sakrale und die Weihung voraus.

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Isoliert betrachtet, als roher Stoff, ist sie profan. Erst durch das Wort wird sie zur sakralen Musik. Und diese bildet die Voraussetzung für die Entstehung auch einer zwar nicht sakralen, aber doch geweihten *weltlichen* Musik. — Was ich soeben sagte, bietet den Schlüssel zum Verständnis der abendländischen Musik. Unsere geschichtlich geformte Musik wurde durch das sakrale Wort geprägt. Durch das sakrale Wort wurde sie im Verlauf der Jahrhunderte zunächst als sakrale Musik vorgebildet, und dieser so geformte Sinnträger brachte dann auch nicht-sakrale, also weltliche Werke hervor¹. Dieser Sachverhalt änderte sich erst mit dem Beginn des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, von der Musik her gesehen mit Beethovens Tod. — Was folgte darauf? Und wo stehen wir heute? Diese Fragen stellen wir noch zurück.

Bleiben wir bei der Frage: wie entsteht sakrale Musik, wie bringt das sakrale Wort sakrale Musik hervor? — Hat sich das Wort einmal eingestellt, so will es immer wieder genannt werden. Durch seine doppelte Eigenschaft als nennend und vernehmbar schmiedet es eine Gemeinschaft im Zei-

¹ Ungeklärt ist die Herkunft der weltlichen mehrstimmigen Musik des italienischen Trecento, die aber einen Sonderzweig bildet.

chen des religiösen Faktums zusammen. Wie wird nun sakrale Sprache in der Gemeinschaft vernehmbar? Die Antwort: „durch Sprechen oder durch Singen“ genügt nicht. Denn die Grenze zwischen Sprechen und Singen ist nicht scharf, und außerdem muß sie je nach der zugrundeliegenden Sprache verschieden gezogen werden. Daher ist es zweckmäßiger, lediglich festzustellen, daß die Sprache im Kultus *erklingt*. Sie erklingt aber innerhalb einer Gemeinschaft, und zwar nicht als gewöhnliches Verständigungsmittel unter Menschen, also nicht als natürliche, als Gebrauchs-Sprache. Dieses „nicht“ ist das Einfallstor der Musik, richtiger: der musikalischen Komponente. Nennen wir die nicht alltäglich-natürlich erklingende Sprache „Gesang“. Der einstimmige Gesang im Kultus, so verstanden, ist also mit der Sprache, der Sprache als Erklingen, eng verknüpft. So wenig daher Sprache identisch ist mit dem, was späte Zeiten unter autonomer Kunst verstanden, so wenig ist dies auch der Gesang im Kultus. Er ist aber auch keine „dienende Kunst“, sondern lediglich eine notwendige *Seite* des Kultus.

Zum Sprechen ist Stimme, tönende Stimme, nicht unbedingt erforderlich. Man kann flüsternd und doch vernehmbar sprechen. Notwendig ist nur das Artikulieren. Dieses ist ausschließlich und unmittelbar dem Menschen eigen. Zwischen Artikulieren und Person gibt es nichts Vermittelndes. Beim Erklingen aber des sakralen Worts als Gesang taucht ein Moment auf, das nicht allein vom Sprechen abzuleiten ist. Gesang ist ohne tönende Stimme nicht möglich. Zwischen Gesang und Person vermittelt der Ton, ein Drittes, ein Etwas — ein Etwas, das nicht spezifisch menschlich ist: Auch die Natur, die Lebewesen, die Instrumente können tönen. Ist daher nackte Sprache die unmittelbare, und zwar die einzige unmittelbare Erscheinungsweise des geistigen Faktums und somit der Person, so geschieht Bändigung von Geistigem durch Gesang erst durch Verwendung eines Stoffs, des Tons, gleichsam erst durch Verkörperung, durch Vergegenständlichung. Dieses Moment des Tönenden, das für den Gesang notwendig und zugleich charakteristisch ist, für das Sprechen jedoch nicht, bewirkt die Verwandlung der nackten Sprache, als der Aussage der Person, in Gesang, als die tönende Verkörperung der Gemeinschaft.

So entsteht der einstimmige liturgische Gesang (innerhalb der katholischen Kirche kennen wir ihn als den gregorianischen Gesang, in der griechisch-orthodoxen Kirche als den byzantinischen Kirchengesang). Der Ton ist hier mit dem sakralen Wort innig verquickt, er tritt mit ihm zugleich, und zwar notwendigerweise auf. Insofern dürfen wir das musikalische Element im einstimmigen liturgischen Gesang als primär sakral ansehen.

Welches ist nun das primär profane Element in der Musik? Es ist dasjenige, das keinen notwendigen, keinen integrierenden Bestandteil des er-

klingenden sakralen Wortes bildet. Es begegnet uns also dort, wo die Musik als Eigenständiges auftritt. Solche Musik ist aber die mehrstimmige und besonders die instrumentale, die von der Sprache unabhängige Musik. (Die Kirchenväter wandten sich gegen die Verwendung von Instrumenten.) Das Erklingen von Instrumenten ist kein Nennen, kein Sagen, wie der einstimmige Gesang, sondern es wird wesentlich vom *Spiel* bestimmt. Das Singen kann man nicht als Spiel bezeichnen. Aber ein Instrument „spielt“ man.

Die Mehrstimmigkeit ist mit dem Instrumentalen eng verwandt. Sie tritt am natürlichsten beim Zusammenklingen mehrerer Instrumente auf. Und beide, instrumentales und mehrstimmiges Element, wahren ihre musikalische Eigenständigkeit. Das Mehrstimmig-Instrumentale ist das primär profane Element der Musik. Es *kann* aber in den sakralen Bereich einbezogen, es *kann* konsekriert werden und im Gottesdienst als sprachgebundene oder auch als rein instrumentale Musik auftreten.

Verschiedene Gründe sprechen dafür, daß die Musik der in die christliche Kirche eintretenden nordischen, der germanischen Völker auf Zusammenklängen beruhte und Instrumente verwendete, daß sie also eine mehrstimmig-instrumentale Faktur besaß. In Zusammenhang damit bringt man die in der karolingischen Zeit, im 9. Jahrhundert stattfindende Aufnahme der Mehrstimmigkeit in die christliche Kirche. (Wir wissen, daß diese älteste christliche Mehrstimmigkeit Instrumente verwendete.) Dieses Ereignis, der Einbruch des Mehrstimmig-Instrumentalen in den Bereich des Christlich-Sakralen, bedeutet den Anfang der im engeren Sinn abendländischen Musik. Damit setzte die Spannung zwischen dem sakralen und dem profanen Element ein, die von jetzt an unsere Musik bestimmend befruchtete.

Die mehrstimmig-instrumentale Musik der nordischen Völker war noch ein roher Stoff, wie ein unentwirrter Knäuel, sie war noch nicht geschichtlich durchfurcht. Der Prozeß der Weihung dieses profan-musikalischen Elements durch das sakrale Wort ist, wie ich schon sagte, der geschichtliche Prozeß unserer Musik. Vermittler ist der einstimmige liturgische Gesang. Die gesamte ältere mehrstimmig-sakrale Musik beruht auf ihm. Sie ist nichts anderes als eine mehrstimmige Bearbeitung des liturgischen Gesangs. — Durch die Begegnung des liturgischen Gesangs mit dem profanen, dem mehrstimmig-instrumentalen Element begann die stetige Auseinandersetzung zwischen Sprache, und zwar *sakraler* Sprache, und eigenständiger Musik — eine Auseinandersetzung, die zum Ferment für das Werden der abendländischen Musik geworden ist. Von der Sprache lernte die mehrstimmige Musik im Verlauf der Jahrhunderte das Artikulieren, sie wurde sprachähnlich. In der Sprache aber, als dem Urphänomen des Menschlichen, offenbart sich

der Mensch selbst; er stellt sich selbst dar. Sprache ist — so können wir sagen — *die primäre Menschendarstellung*. Wollen wir die profane instrumental-mehrstimmige Musik der karolingischen Zeit mit einem Bandornament vergleichen, so erscheint der Prozeß des Werdens der abendländischen mehrstimmigen Musik als der Prozeß ihrer Verwandlung von Ornament in Menschendarstellung.

Er dauerte vom 9. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, also bis zu den Wiener Klassikern inbegriffen. — In der Zeit der Gegenreformation und des Tridentinischen Konzils, im 16. Jahrhundert, konnte die Musik mit Palestrina und Orlando di Lasso zum ersten Mal den Ornamentcharakter ablegen. Denn erst jetzt deckte sich die Struktur dieser mehrstimmigen Musik gänzlich mit der Struktur der sakralen, der lateinischen Sprache. Es ist bezeichnend, daß man die Instrumente jetzt ausschaltete, daß die Musik rein vokal ausgeführt wurde.

Die Reformation hatte aber einen neuen Anstoß gegeben. Sie führte die deutsche Sprache ein und erschloß damit dem Religiösen neue, bis dahin profane Bereiche. Die deutsche Sprache verband sich mit der vorgefundenen sakralen mehrstimmigen Musik und verwandelte sie. Daraus entstand im 17. Jahrhundert die Musik von Heinrich Schütz. Auch ihre Struktur deckte sich mit der Struktur der Sprache, die aber jetzt die *deutsche* war. Als Musik zeigt sie dadurch den Menschen von einer neuen, bis dahin nicht geahnten Seite.

Mit J. S. Bach verwandelte sich die Musik wieder. War sie bis dahin an der Sprache orientiert, so wurde sie, auch die sprachgebundene, von Bach an vom Instrumentalen her konzipiert. Die Musik konnte jetzt, sinnbeladen durch ihre jahrhundertelange Schulung bei der Sprache, gleichsam selbsttätig werden. Nun artikuliert sie — auch die Instrumentalmusik — als ob sie spräche. Erinnern wir uns aber daran, daß das Instrumental-Mehrstimmige das *profane* Element ist. Indem es durch Bach zum zentralen Sinnträger und zwar vornehmlich für religiöse Aussage wurde und das Erbe der bis dahin sprachgebundenen Musik antrat, wurde es geweiht. Diese Verwandlung der Musik bedeutete daher keinen Rückfall in das Profane, sondern umgekehrt eine Bereicherung und Vertiefung des Musikalisch-Religiösen.

Wie steht es aber mit der weltlichen Musik, die inzwischen durch die Oper und die selbständige Instrumentalmusik mächtig geworden war? Wir haben schon gesehen, daß von der Faktur her keine Scheidung in geistliche und weltliche Werke durchführbar ist. Nun fügen wir hinzu: In der älteren Zeit wurde die Faktur durch die sakrale Musik bestimmt, von jetzt an aber ist es umgekehrt: die Faktur der weltlichen Musik wird auch für die

geistliche maßgebend. Dieser neue weltliche musikalische Sinnträger setzt aber — trotz Einbeziehung auch neuer, wir dürfen sagen: noch nicht geweihter Elemente — die in den vorangegangenen Jahrhunderten erfolgte Auseinandersetzung mit dem sakralen Wort voraus; er trägt die Spuren seiner Herkunft, hat geschichtliches Gedächtnis und bleibt dadurch geweiht.

Die Wiener Klassiker, Haydn, Mozart und Beethoven, kamen von dieser weltlichen Musik her. Sie verschmolzen sie aber erneut mit der durch das Instrumentale schon einmal (bei Bach) befruchteten großen, sakralen Überlieferung der abendländischen Musik. Unter den Händen der Wiener Klassiker wurde der instrumentale Sinnträger allmächtig, und damit wurde die Spannung zwischen Profanem und Sakralem am stärksten innerhalb unserer Geschichte. Darauf beruht die Größe der Wiener klassischen Musik. Die bestimmende Tendenz im Werden der abendländischen Musik seit der karolingischen Zeit war, immer größere Bereiche des Profanen einzubeziehen, sie dem ursprünglich durch das sakrale Wort geprägten musikalischen Sinnträger zuzuführen und dadurch die Musik zu bereichern, zu erweitern, zu vertiefen. Die Wiener Klassiker vollzogen den letzten Schritt: sie verwandelten das spezifisch *Geistliche* in zutiefst christlich verankertes Allgemein-*Geistiges*.

Die Musik der Wiener Klassiker hat also ein vorwiegend weltlich-geistiges Gepräge. Verweilen wir kurz bei der Frage: wie äußert sich die weltliche Haltung?

Die Musik der Wiener Klassiker kann lächeln, sie kann ihren Gegenstand belächeln. Dies wird besonders in den Opern von Mozart deutlich, gilt aber z. B. ebenso für die Instrumentalmusik von Haydn. — Den geistlichen Werken von Schütz oder Bach fehlt dieser Zug. Ist das ein Mangel? — Ich glaube, daß uns diese Bemerkung einen Ansatz bietet, um zu begreifen, worin sich weltliche Kunst von der religiösen unterscheidet.

Weltlich ist das Werk von Shakespeare. Es zeigt noch deutlicher als die Musik der Wiener Klassiker die zentrale Stellung des Humors, des Lächelns darüber, daß der Mensch sich selbst über Gebühr ernst nimmt, daß er in seiner Torheit gefangen bleibt. Das geschieht nicht etwa allein durch die Figur des Narren, sondern allenthalben. Denken Sie z. B. an die Totengräberszene aus Hamlet. Oder — um auch ein Beispiel aus der Malerei zu nennen — denken Sie an ein Bild wie den Sturz des Ikarus von Breughel: Ikarus, ein winziges menschliches Wesen, fast am Rande des Bildes, stürzt ins Meer, ohne daß die in die friedliche Landschaft eingebettete Umwelt auch nur Notiz davon nimmt.

Aber dieses Wissen um das Hinfällige, um die Torheit, ist nur möglich, wenn es sich als Folie von dem Wissen um ein Anderes, Seiendes, Unveränderliches abhebt und dazu in Beziehung gesetzt wird. Anders gesagt: es ist in Einem das Wissen um die Würde des Augenblicks und um seine Vergänglichkeit. Dies ist aber gleichbedeutend damit, daß das Weltliche geweiht, in unserer Geschichte also christlich ist. Das Wissen um das religiöse Faktum bleibt hier zwar unausgesprochen, ist aber vorhanden.

Das geistliche Werk von Schütz oder von Bach steht jenseits einer solchen Fragestellung. Es faßt den Bereich des Seienden, Bleibenden ausdrücklich ins Auge. Hier ist die Brechung des Blicks durch das Diesseitig-Vergängliche nicht für das Werk konstitutiv. Daher nimmt auch jenes Lächeln keine zentrale Stellung ein.

Es gibt nun eine weltliche Haltung, die mit der Shakespeares oder der Wiener Klassiker unvergleichbar ist. Ihr fehlt das goldene Lächeln. Sie kennt es nicht, weil in den Werken dieser Kunstrichtung jenes Andere, Bleibende, das religiöse Faktum nicht als Gültiges, nicht als Struktur eingefangen ist. Das Individuum wird hier in Riesendimensionen dargestellt, die Verhältnisse werden in Verzerrung gezeigt. Nicht Ernst liegt vor, sondern naturalistische Düsterei. Diese Haltung kann sich auch mit einem Bedürfnis nach romantischer Flucht vor der Wirklichkeit oder mit einer Sehnsucht nach Erlösung verbinden.

Sie begegnet uns im bürgerlichen 19. Jahrhundert, in der Musik etwa bei Richard Wagner.

Die Komponisten schöpfen jetzt aus der privaten Sphäre des Subjekts. Das Private, Bürgerliche, Subjektive bildet aber einen Gegensatz zum Öffentlich-Gültigen, Geschichtlich-Verankerten, die Gemeinschaft verbindlich Verkörpernden, dadurch auch einen Gegensatz zum spezifisch Religiösen. Dem neuen musikalischen Sinnträger ist das Sakrale nicht mehr, wie bis zu Beethovens Tod, immanent; daher verhält sich selbst die geistliche Musik wie ein profaner Spiegel, in dem sich jeweils das private Verhältnis der Komponisten zur Religion spiegelt. Man kann in vielleicht etwas überspitzter Formulierung sagen: Waren in den früheren Zeiten auch die weltlichen Werke geweiht, so sind jetzt selbst die eine geistliche Funktion einnehmenden ungeweiht. Von jetzt an erhält die gesamte Musik, auch die religiöse, einen profanen Zug. Die geistlichen Werke dieser Zeit sind im Grunde als profane, wenn auch mitunter — ich denke etwa an Bruckner — noch so tief empfundene, noch so bedeutende Betrachtungen zum Thema „Religion“ anzusehen. — Da aber dem neuen Sinnträger nun auch die immanente Geschichtstiefe, die Erinnerung an die sakrale Herkunft, die die Musik bis zu Beethovens Tod kennzeichnet, fehlt, vermögen die

musikalischen Werke nicht mehr als der musikalische Mikrokosmos vom „All der Wirklichkeit“ zu fungieren; sie isolieren sich und werden zu autonomer Kunst. Eben dadurch können sie aber — illegitim — vom privatbürgerlichen Empfinden als Religionsersatz aufgefaßt werden. Es bildete sich die Meinung, die Funktion der Musik sei, in eine rein musikalisch gezeugte Stimmung zu versenken — „rein musikalisch“: getragen von einer in ihrem Wesen sprachfremden, dadurch aber zugleich religionsfremden Musik. Man hat sie auch „absolute Musik“ genannt; und ihren — nur scheinbaren — Gegensatz: „Programm-Musik“. — Der philosophische Niederschlag dieser Haltung findet sich bei Schopenhauer.

In der Gegenwart nun erhielt das Komponieren den Charakter des Suchens nach neuen Wegen. Dies führte zu einer Schmälerung der Basis. Die zeitgenössische Musik wird in wachsendem Maß von einzelnen Kreisen getragen, die das Interesse an jenem Suchen mit den Komponisten teilen. Anstelle einer allgemein verbindlichen Musik treten stärker als früher disparate Richtungen auf. Den an keine Richtung gebundenen breiteren Schichten muß aber das zeitgenössische Schaffen als eklektizistisch, müssen die einzelnen Richtungen als nicht bindend erscheinen. Die im 20. Jahrhundert intensiviert und durch Einbeziehen der älteren Epochen erweiterte Pflege der Musik der Vergangenheit verstärkt den Zug des Eklektizistischen. Jeder kann „seine“ Musik aussuchen, sei es innerhalb der modernen Richtungen, sei es in der Musik der Vergangenheit. Das eine, für alle verbindliche Musikbewußtsein, die selbstverständliche, gemeinsame, breite Basis, die im Ganzen der Geschichte geborgene Wurzel, vollends die Verankerung im Sakralen sind nicht mehr vorhanden. Für das 19. Jahrhundert stellten wir eine durch das Einbrechen des Privat-Subjektiven bedingte Isolierung fest. Im 20. Jahrhundert verlagert sich die Isolierung auf die jeweils eine bestimmte Art von Musik tragenden einzelnen Kreise, auf die das Jahrhundert kennzeichnenden „Bewegungen“. Diese Isolierung — gleichgültig ob des Individuums oder eines Kreises — hängt mit einem übersteigerten Selbstgefühl eng zusammen und äußert sich zugleich als mangelnde Bereitschaft, das Ganze der Realität zu bejahen, sich darin geborgen zu fühlen und von dorthin zu schöpfen. Darin unterscheidet sich die Zeit seit etwa 1830 von den früheren Epochen. — Die Isolierung ist es, die sich gegen das Sakrale sträubt. Eingangs betonte ich ja den Zusammenhang zwischen sakralem Wort, sakralem Gesang und echter Gemeinschaft. Und das Profane erschien uns als das musikalisch Isolierte, als das Eigenständige.

Das Selbstbewußtsein der Kreise und Bewegungen im 20. Jahrhundert ist zwar mit dem positiven Moment verbunden, daß man die Bedeutung der Gemeinschaft neu entdeckt hat. Doch ist diese jetzt nicht, wie in frühe-

ren Zeiten, die Voraussetzung, sondern das Ziel. Erscheinungen wie die Jugendbewegung, die Singbewegung, die liturgischen Erneuerungsbewegungen werden von der Sehnsucht bestimmt, wieder zur Gemeinschaft zurückzufinden. Man geht also nicht von einer vorgefundenen, gewachsenen Gemeinschaft aus, sondern von den sich ad hoc zusammenfindenden Trägern der Bewegungen.

In den liturgischen Bestrebungen beider Konfessionen, der katholischen und der evangelischen — die griechisch-orthodoxe Kirche lassen wir hier außer Betracht — führt der berechtigte Wunsch nach aktiverer Beteiligung der Gemeinde zu der Bemühung, die Musik wieder enger an das sakrale Wort zu binden, zu der Bemühung um eine im strengeren Sinn liturgische und zugleich volksnahe Musik: den einstimmigen liturgischen Gesang in den Landessprachen, so in deutscher Sprache. In den vergangenen Epochen war aber im Abendland die primär-liturgische Sprachschicht die *lateinische* Prosa. Der einstimmige liturgische Gesang in den Landessprachen kann also aus keiner geschichtlich gegebenen Überlieferung abgeleitet werden. Man sieht sich innerhalb des sakralen einstimmigen Gesangs gezwungen, mit den im Gottesdienst bisher geltenden Gepflogenheiten zu brechen. Die Gefahr des Künstlichen ist vorhanden. Sie besteht darin, daß man eine Gemeinschaft „machen“ will. Gemeinschaft ist aber ebensowenig zu „machen“, wie das sakrale Wort zu erfinden ist. Es wurde nur *ein* Mal eingesetzt. Von da an formt es die Geschichte, und wir können es daher nur von ihr, immer wieder neu, empfangen. Dem widerstrebt aber der Charakter heutiger Bemühungen, sofern sie als Bewegungen auftreten, sofern sie den Charakter des Isolierten behalten. — Es ist notwendig, daß die unsere Gegenwart kennzeichnenden Kreise und Bewegungen ihren geschichtlichen Ort erkennen — und das setzt voraus, daß sie im Geschichtlichen verwurzelt bleiben. Sie sollten in sich die Kraft finden, das Sektiererisch-Isolierte, die Eigenliebe aufzulösen, im Ganzen der Realität aufzugehen. — Dieses Ganze zerfällt aber heute in auseinandergehende Tendenzen. In ihm sind sowohl die liturgischen Erneuerungsbewegungen enthalten als auch das Beharren der Gemeinden auf dem Vorgefundenen; sowohl die Notwendigkeit zu tätigem Bejahen der Werke der Vergangenheit in ihrer Gesamtheit als auch der Sektor des freien Schaffens, wie es die Gegenwart den Berufenen diktiert; und darüber hinaus: sowohl das Bedürfnis nach Verankerung im Sakralen als auch das heute bestimmende weltliche, ja profane Gefüge. — Sich nach diesem Ganzen, es als Ganzes bejahend, handelnd zu richten, scheint eine unmögliche Forderung zu sein. Und trotzdem: Der Mensch als geistiges, d. h. als geschichtliches, mit verantwortendem Gedächtnis begabtes Wesen mußte stets durch die Unmöglichkeit hindurchgehen.

MUSIK UND SCHRIFT

(1962)

Dem Andenken Ernst Buschors gewidmet

1.

Musik ist Erklingen. Sie wird uns durch das Ohr vermittelt. Schrift ist Sichtbares. Wir begegnen ihr durch das Auge. Musik wird aber durch Schrift überliefert. Wir sehen Schrift und meinen Erklingen. Wir sehen Schrift und verwandeln sie in Erklingen.

Was ist Sichtbares, was Hörbares? Das Sichtbare ist stets ein Gegenüber; ich begegne ihm frontal. Es ist stets ‚ein anderes‘ als ich. Daher kann ich mich selbst, kann ich mein Gesicht nicht sehen, mich nicht ins Auge fassen. Aber mich selbst hören kann ich. Das Hörbare ist kein Gegenüber; es umfängt uns und dringt durch das Ohr, wie durch einen Trichter, in unser Inneres.

Das Auge ist beweglich; es sucht das zu fixierende Gegenüber auf. Und es selbst kann durch das fremde Auge fixiert werden, es kann als ein Gegenüber fungieren. Indem das Auge anschaut, sendet es zugleich. ‚Schau mir ins Auge‘ sagen wir. Das Ohr ist unbeweglich; es sendet nicht, sondern nimmt nur auf — was auch immer auf es zukommt. Wir können uns vom Gehörten nicht wie vom Gesehenen wegwenden oder uns vor ihm verschließen; wir besitzen keine ‚Ohrenlider‘. Warum? Eben weil das Hörbare kein Gegenüber ist: das Hörbare ist mein Raum, eine tönende Sphäre, deren Zentrum ich, der Mensch, bin, die kein Gegenüber enthält, keines enthalten kann.

Um etwas zu sehen, genügt nicht das Auge und das potentiell sichtbare Gegenüber. Man braucht dazu noch ein Drittes: Licht. ‚Bei Licht besehen‘ lautet der Ausdruck. Welches ist das Analogon beim Hören? Es gibt keines. Das Analogon wäre hier negativer Art: ‚Bei — Stille gehört‘. Die Bildergalerie muß beleuchtet sein; im Konzertsaal muß Stille herrschen. Licht dort, Stille hier. Für das Sehen ist eine ihm übergeordnete Fülle, das durchflutende Licht nötig; für das Hören eine Leere, das Gegenteil des Tönens, die Stille. Der Ton tritt aus dem Nichts hervor; er begegnet uns nicht wie uns das Beleuchtete durch Brechung und Lokalisierung des Lichts begegnet, sondern er ist mehr dem das Sehen Ermöglichenden, dem Licht selbst vergleichbar, wie es aus dem Dunkel hervortritt. Und er durchflutet wie das Licht den Raum. Nur für eine Lichtquelle könnten wir

„Bei Dunkel besehen“ sagen, und erst das wäre die Parallele zu „Bei Stille gehört“. Beide, Lichtquelle und Ton, tauchen auf aus ihrem Negativen: dem Dunkel, der Stille.

So könnte man die Töne in Analogie zu den Lichtquellen des Himmels, zu den Sternen bringen, die aus dem Dunkel hervorleuchten und, eine Bahn durchschreitend, den Außenraum als Lichtstruktur darstellen, so wie die sich wandelnden, die Zeit durchschreitenden Tonkonstellationen die tönend strukturierte Sphäre des Innern. Und wir begreifen, eine wie tief ursprüngliche Einsicht die Alten zu der Anschauung von der Sphärenharmonie führte, zu der Anschauung, daß sich die Planeten klingend in ihren Bahnen bewegen, zu der Vorstellung von dem Weltall als einer tönenden Sphäre, deren Zentrum der Mensch ist.

Ich bin vom Hörbaren ausgegangen, und stillschweigend schränkte ich es auf das Tonphänomen ein. Aber hörbar ist auch das Geräusch. Die Unterscheidung zwischen Geräusch und Ton hilft uns, das allem Gegenständlichen Fremde des Tonphänomens noch besser zu begreifen. Im Geräusch erscheint das Hörbare nicht in seiner reinen Form: Es enthält etwas vom sichtbaren Gegenüber, dadurch daß das Geräusch als ein Indiz für Gegenständliches verstanden wird. Um ein Geräusch zu umschreiben, setzen wir es stets zu der Sache oder zu der Art und Weise, wie es hervorgebracht wird, in Beziehung: Wasserrauschen, Hämmern, Hände-Klatschen, Zischen, Bienensummen. Erst wenn das Hörbare Ton enthält und ich ihn mir als Ton vergegenwärtige, sehe ich von der Bindung an Gegenständliches ab. Erst dann fasse ich das Hörbare in seiner reinen Form auf¹. Das Hämmern auf den Amboß oder das Bienensummen beispielsweise werden erst dann nicht mehr als Geräusche wahrgenommen, wenn wir von dem sie Erzeugenden absehen und diese Hörscheinungen nur als Erklingen erfassen, und zwar auch unabhängig von der Art und Weise ihres Zustandekommens. Erst jetzt erfassen wir Ton. Und diesen Ton setzen wir in Beziehung nicht mehr zu Gegenständen, sondern wiederum zu Tönen. (Das Tonphänomen wird primär als Relation, nicht als absolute Tonhöhe, aufgefaßt. Nicht der einzelne Ton, sondern erst das Verhältnis von zwei verschiedenen Tonhöhen bildet ein Sinnelement.) Wir hören eine Prim, eine Quint, eine Oktav. Damit ist aber jede Beziehung zur Gegenständlichkeit ausgeschieden. Das Geräusch hat sich in Unvergleichbares verwandelt; von

¹ Daß die Tiere bewegliche Ohren haben, hängt wohl damit zusammen, daß sie keine Töne, keine von der gegenständlichen Umwelt losgelösten Hörphänomene, sondern Geräusche auffassen. Sie reagieren nicht auf das Hörphänomen als solches, sondern auf dessen Ursache, sie fassen es als „Zeichen für Etwas“ auf und richten ihre Ohren nach diesem Etwas.

Hammerschlägen oder vom Bienensummen in Töne, die als solche unmittelbar einleuchten. — So wird das Hörbare von dem Bereich des Gegenständlichen getrennt und in ein völlig andersartiges Bezugssystem hineingestellt, in das der Tonrelationen, der Intervalle, der Konsonanzen.

Anders bei den Farben: Ziegelrot und Weinrot können nicht anders als ziegelrot und weinrot genannt werden, auch wenn ich sie nicht als den Dingen anhaftend ansehe, sondern für sich. Aber die Tonqualitäten, eine Quint, eine Quart, eine Oktav, ein *G*, ein *F*, ein *C*, erinnern durch nichts an die sie hervorbringenden Gegenstände: Es gibt keine Bienensummenquinten und keine Amboßquinten. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß die Farbe, im Gegensatz zum Ton, auch für sich genommen, also etwa auch in der abstrakten Malerei, stets als ein empirisch gegebenes Gegenüber auftritt, ein Gegenüber, das nur vom Sichtbar-Gegenständlichen abgeleitet werden kann. — Daraus ersieht man auch, wie abwegig die heute übliche Berufung der abstrakten Malerei auf die Musik ist: Wenn ich die Farben von ihrem eigenen Bezugssystem, dem Gegenständlichen, loslöse, so entsteht die abstrakte Malerei. Wenn ich die Töne von dem ihnen eigenen Bezugssystem² loslöse, nämlich von den auf dem Konsonanzphänomen gründenden Tonrelationen, so entsteht die Zwölfton-Musik. Dem Abstrakten in der Malerei ist also nicht die Musik schlechthin analog, sondern eine Musik, in der das Konsonanzphänomen keine primär konstitutive Funktion hat.

2.

Einen Baum können wir, da er ein sichtbares Gegenüber bildet, malen, abbilden, abzeichnen. Auch die vom Gegenstand losgelöste Farbe, das vom Baum losgelöste Grün, ist der Natur abgeschaut, ist seinem Wesen nach ein abbildbares Gegenüber. Das Sichtbare ist abbildbar. Was ist aber der Ton? Diese Doppelung: Natur dort, Bild hier, ist beim Ton nicht möglich. Für den Ton läßt sich kein Analogon zum Bild herstellen; er ist nicht abbildbar, sondern: produzierbar; er wird spontan, primär, unmittelbar erzeugt. Dazu benötigt man nicht etwa — weder *de facto* noch *ideell* — eine empirisch gegebene Vorlage, und man beruft sich dabei auch nicht auf eine solche Vorlage. Denn die Töne, die Tonrelationen, Intervalle, Konsonanzen, sind als für sich einleuchtend in uns, und sie haben in uns ihren eindeutigen Ort.

² Jedenfalls wie es im europäischen Bereich seit dem griechischen Altertum bestimmend war.

Alles was in uns seinen eindeutigen Ort hat, was ohne Hilfe der Empirie in uns einleuchtend ist, von uns unmittelbar hervorgebracht werden kann, läßt sich aber bezeichnen. So alles aus dem mathematischen Bereich, Zahlen, geometrische Figuren, algebraische Relationen. Ebenfalls logische Relationen wie heute in der Logistik. Und so können wir auch Töne, richtiger: Ton- und Zeitrelationen bezeichnen, d. h. ihnen sichtbare Zeichen zuordnen. — Was uns empirisch, als Gegenüber, entgegentritt, können wir aber nicht bezeichnen. Einen Baum können wir als Konkretes, empirisch Gegebenes, Sichtbares, wohl abbilden, *abzeichnen*; aber ihn *bezeichnen*, als diesen Baum, als das, was er als Sichtbares ist, können wir nicht. Ebenso wenig eine Farbe.

Wie steht es aber mit der Sprache? Der Baum ist für den Menschen nicht allein etwas Sichtbares. Ich habe in mir eine Ganzheitsvorstellung von ihm, eine Vorstellung, die, nicht nur über das Sichtbare, sondern auch über das Kontemplative hinausgehend, mein Verhalten, meine Beziehung zu dem Baum umgreift, auf meinem Umgang mit Bäumen beruht. Dieses in mir seiende Ganze von dinglichen und funktionellen Verknüpfungen kann zwar in einem Bild als Kunstwerk mitschwingen; aber dieses Ganze kann ich als solches weder direkt *abzeichnen* noch *bezeichnen*. Ich kann es nur: *benennen*; ich nenne es ‚Baum‘ und stelle es damit in den durchgängigen Zusammenhang des Alls der Wirklichkeit: die Sprache.

Das Nennen ist der den Menschen und sein genuines Bild, die Sprache, schaffende Akt. Die Sprache ist durch das Nennen präformiert; wer einen in Sprache gebannten Sinn hinstellt, verknüpft nicht lediglich Laute, sondern verwendet dieses Präformierte, bedient sich einer Sprache, verwendet Worte, die bedeuten. Dadurch erhält ein sprachlicher Sinngehalt über den Sprechvollzug hinaus den Charakter des bleibend Hingestellten.

Das Wort, weil von mir, dem Menschen, frei geschaffen, kann ich nun bezeichnen. So entsteht Sprachschrift als ein System der Wörterbezeichnung. Das Wort hat aber zwei Seiten: Es ist das Nennende und das Genannte, das Bedeutende und das Bedeutete zugleich. Schriftlich halte ich fest das Bedeutende, den Wortlaut. Aber da dieser untrennbar vom Bedeuteten ist, wird die Schrift, mittelbar, zum Stellvertreter der Sprache selbst. Die Sprachschrift hält den jeweils durch Worte hergestellten Bedeutungszusammenhang fest. Im geschriebenen Wort ist der Charakter des Denkmals, des Bleibenden noch mehr ausgeprägt.

Die Sprache und ihre Schrift sind hierin der bildenden Kunst ähnlich. Vergegenwärtigen wir uns Breughels Bild ‚Die Blinden‘. Sie werden von einem am Stock gehenden Blinden angeführt und fallen alle mit ihm in die Grube. Die Sinnggebung wurde Ein Mal als Sichtbares mitgeteilt, und

von da an existiert sie als Bild, das jederzeit betrachtet werden kann. — Der in Shakespeares Vers „’Tis the times’ plague, when madmen lead the blind“, „s ist Fluch der Zeit, daß Tolle Blinde führen“, eingefangene Sinn entstammt nicht dem Bereich des Sichtbaren. Aber auch dieser Sinngehalt, nachdem er einmal hingestellt wurde, hat als sprachlicher Bedeutungszusammenhang, somit auch als dichterischer Sinn den Charakter des Bleibenden.

Anders die Musik und ihre Schrift. Dem Komponisten stehen keine präformierten, den Worten analoge Gebilde zur Verfügung, die bedeuten, sondern nur Möglichkeiten von Ton- und Zeitrelationen, nur Elemente — nicht den Worten, sondern eher den Lauten vergleichbar. Und so besteht die geschriebene Komposition nicht aus präformierten, nachträglich schriftlich fixierten Gebilden wie es die Wörter sind, sie stellt also nicht so etwas wie einen sprachlichen Text dar, von dem man — wie von einer Inschrift — sagen könnte: ‚Es steht geschrieben‘; sondern sie gibt nur Töne, Tonrelationen an, die produziert werden sollen, damit der in der Komposition eingefangene Sinn jeweils erst Reales wird. Der Akt des Sinn-Realisierens geschieht hier erst durch Verknüpfung dieser bedeutungsfreien Elemente im Bereich der tönenden Sphäre; ja, im Produzieren von Ton — sei es auch nur in der Vorstellung des Komponisten oder des die Komposition durch die Schrift Aufnehmenden — also als *Zeitphänomen* wird der musikalische Sinn erst eigentlich konstituiert. Und so ist das vom Komponisten Niedergeschriebene: eine Anweisung zum Produzieren von Tönen. Anders als die Sprachschrift, die den aus Worten bestehenden Sinnzusammenhang festhält, geht die musikalische Schrift der jeweiligen Verwirklichung des Sinngehalts voraus. Sie ist eine Aufforderung zum *Tun*.

Daseinswidriges wie in Breughels Bild und Shakespeares Vers wird auch in Beethovens *Eroica* vorgeführt, wenn im 1. Satz vor dem Beginn der Reprise das Horn mit dem Thema im Tonika-Dreiklang einsetzt, während in den Streichern die Dominante erklingt. Aber zur Wirklichkeit wird dieser Sinngehalt erst und allein während des — faktischen oder zumindest vorgestellten — Hervorbringens der schriftlich angegebenen Tonzusammensetzung:



In gewisser Hinsicht verhält sich die musikalische Schrift zur hervorbringenden Musik etwa wie der Reiseführer zur Reise: So wenig dieser die Reise selbst ersetzt, kann die musikalische Schrift die Musik ersetzen. In beiden Fällen fehlt die Erfüllung. — Es wäre aber sinnlos, einen analogen Vergleich zwischen dem geschriebenen Text und seinem sprachlichen Sinngehalt aufstellen zu wollen. Der geschriebene Text ist unvergleichlich mehr als eine Anweisung zum Sprechen. Denn der durch die Sprache oder ihren Stellvertreter, den geschriebenen Text, beispielshalber die erwähnte Shakespeare-Stelle, eingefangene Sinngehalt hat nicht wie in der Musik eine primäre Zeitstruktur. (Daß er sich nur als ein Hintereinander darstellen läßt, gehört in einen anderen Zusammenhang.)

3.

Die musikalische Schrift ist eine Art Vorschrift, Regel, Gesetz, wie ich im einzelnen Fall vorgehen soll, um Musik hervorzubringen. — Das griechische Wort für Gesetz ist Nomos. Ursprünglich hatte bei den Griechen der Nomos nicht die engere Bedeutung von ‚Gesetz‘ im Sinne der Gesetze des Staates, der Jurisprudenz oder der Naturgesetze. Er fand aber — in einer Zeit, da man noch keine musikalische Schrift verwendete — im musikalischen Bereich Anwendung, er hatte einen musikalischen Sinn, so noch bei Pindar. Nirgends können wir das Wesen der Musik als eines Tuns, das Wesen der Komposition als einer Vorschrift für das Tun, die durch die musikalische Schrift entstehende innige Wechselbeziehung zwischen Komposition und Tun, aber auch ihrer beider Verschiedenheit und Eigenständigkeit so gut begreifen wie an Hand des musikalischen Nomos-Begriffs der Griechen.

Die Nomoi — nicht von Menschen, sondern von Göttern geschaffen und den Menschen übergeben³ — waren wie Urbilder, nach denen jeweils hier und jetzt Musik hervorgebracht wurde. Nur in der Ausführung waren die Nomoi jeweils gegenwärtig. Für sich waren sie nicht greifbar. Aber ein Nomos ging auch nicht in der jeweiligen musikalischen Hervorbringung restlos auf. Keine konnte ihn ersetzen, auch die beste nicht, auch die Summe aller nicht. Der Nomos war etwas dem menschlichen Erklingen Übergeordnetes. Als potentieller Sinngehalt war er stets mehr als das Erklingen. Und umgekehrt: Die hörbare Hervorbringung des Nomos bedeutete

³ Pindar, 12. Pythische Ode; dazu Th. Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg 1958 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 61), bes. S. 24 f.

eine Einschränkung seines Sinngehalts. Aber zugleich war der Nomos auf das Erklingen angewiesen. Ohne dieses blieb er ein Phantom. Erst und allein während der Ausführung war der Nomos eine Realität; allein während des Geschehens, allein im Tun. Jeder Nomos selbst war die Aufforderung zu diesem Tun und bestimmte zugleich die Art und Weise dieses Tuns, das jeweils den Sinngehalt des gegebenen Nomos veranschaulichte — ähnlich dem konkreten Beispiel zur allgemeinen Regel.

In späteren Zeiten trat nun an die Stelle der von den Göttern geschaffenen Nomoi die Komposition, die von Menschen — den Komponisten — jeweils geschaffene Anweisung, Musik hervorzubringen. Diese Anweisung wurde schriftlich niedergelegt, sie wurde durch die musikalische Schrift festgehalten. Es entstand das Verhältnis Komposition — Aufführung, wie wir es kennen, die Aufgabe, Sichtbares in Hörbares zu verwandeln.

4.

Besonders seit den letzten Jahrzehnten wird oft die Forderung nach der, wie man sagt, ‚authentischen‘ Aufführung erhoben. Diese Forderung hat zwei Wurzeln. Die eine ist das historische Gewissen: Man möchte z. B. Bach denkbar ‚authentisch‘ wiedergeben, etwa so, wie er selbst seine Musik spielte, und man glaubt, wäre ein Orgelwerk Bachs von ihm selbst gespielt auf Tonband überliefert, man besäße damit auch ‚das‘ Werk und ‚die‘ authentische Aufführung. Die andere Wurzel ist in der Anschauung moderner Komponisten zu finden: Besonders Strawinsky hat sich für die authentische Wiedergabe ausgesprochen. So betrachtet er z. B. seine „Schallplattenaufnahmen als unerläßliche Ergänzung zu den gedruckten Noten“. Und über einen Dirigenten sagte er einmal: „Er gab meine Partitur mit vollendeter Präzision wieder. Ich verlange nichts weiter von einem Dirigenten.“

Wie steht es aber mit der Authentizität? Besäßen wir denn wirklich das Werk schlechthin und dessen einzige, ‚die‘ authentische Ausführung, wenn wir ein von Bach bespieltes Tonband hätten? Der Nomos gibt uns die Antwort: nie und nimmer. Die Komposition ist, wie der Nomos, stets mehr als eine ihrer Ausführungen, ja mehr als die Gesamtheit ihrer möglichen Wiedergaben. Der Sinngehalt einer Komposition hat viele, unendlich viele Seiten. Und so wie durch die Beleuchtung eines körperlichen Dings nur eine Seite, und auch die nur auf eine bestimmte Weise, sichtbar wird, so beleuchtet die Ausführung — notwendigermaßen einseitig — die Komposition. Aber so wie das körperliche Ding der Beleuchtung bedarf, um sichtbar zu werden, so bedarf die Komposition der jeweiligen Ausfüh-

rung, um überhaupt real zu sein. An Bachs Tonband könnten wir freilich manches lernen, wir könnten vor allem unsere Neugier befriedigen, wie denn Bach gespielt habe — und zwar nur dies eine Mal; denn er konnte, und mußte, dasselbe Stück unter verschiedenen Voraussetzungen verschieden spielen. Aber als nachzuahmendes Vorbild für die Wiedergabe von Bachs Musik wäre dieses Tonband für uns ein Unding. Denn der Ton als nur hier und jetzt Geschehendes ist allein mein eigen, mein eigen und der Gesellschaft, der ich angehöre; aber die Komposition ist von Bach — aus einer Gemeinschaft heraus entstanden, die nicht mehr ist und auch nicht wiederkommen kann: Musik als Wiedergabe von Komposition hinstellen bedeutet, eine Integration schaffen zwischen der fremden Komposition und meinem Ton, der tönenden Sphäre, deren Zentrum ich bin, eine Integration zwischen dem gegebenen Nomos und meinem Tun, bedeutet, sich streng an das historisch Gegebene und alles was dazu gehört halten und trotzdem sich selbst als Glied der eigenen Gemeinschaft nicht verleugnen.

Doch wie ist Strawinskys Anschauung zu verstehen? Ihr liegt ja keine — dem Sachverhalt inadäquate — historische Forderung zugrunde. Strawinskys Haltung hat einen anderen Ursprung. Sie gründet in einer neuen Auffassung von der musikalischen Niederschrift, in einer tiefgreifenden Verwandlung des Kompositionsbegriffs selbst. Diese Verwandlung ist mit rund 1830, nach dem Ende der Wiener klassischen Musik anzusetzen. Bis zu Beethoven inbegriffen können wir die Komposition in Beziehung zum Nomos der Griechen setzen, in ihr einen erst zu realisierenden, zugleich allen Ausführungen übergeordneten Sinngehalt erblicken. In der darauffolgenden Zeit begann man nun, von der musikalischen Schrift die möglichst exakte und perfekte Fixierung der Wiedergabe zu erwarten. Man sah die Musik als naturalistisches Phänomen an und wollte das faktische Erklingen durch das nachträgliche Aufschreiben bis ins einzelne festhalten. Anders gesagt: Die musikalische Schrift hatte von jetzt an nicht mehr allein die Aufgabe, den Ton zu bezeichnen, sondern zugleich die Art und Weise seiner materiellen Hervorbringung, somit seine Eigenschaft als ‚Geräusch‘ anzugeben. Mit dieser Tendenz hängen die sich in den Partituren von jetzt an mehrenden, bis ins kleinste detaillierenden Bezeichnungen und Charakterisierungen zusammen, z. B. der Art der Tonerzeugung, aber auch die überaus differenzierenden Angaben in den Bereichen des Dynamischen und des Agogischen, oder die Umschreibung der Tongebung durch Assoziationen.

Gemeinhin sieht man diese Zutaten als eine Vervollkommnung der musikalischen Schrift an. Sie sind aber nicht das, sondern ein Symptom für die Verwandlung des Sinns der musikalischen Schrift von Grund auf. Ihrem Wesen nach ist sie von der musikalischen Romantik an nicht mehr eine

allgemeine Vor-Schrift zum Erzeugen von Musik, sondern eine Nach-Schrift des materiell vorgegebenen Klangphänomens, eine nachträgliche, protokoll-ähnliche Niederschrift des tatsächlichen, nunmehr in den Wiedergaben naturalistisch zu reproduzierenden, auch in seiner Geräuschkomponente erfaßten Klangs. Schon in einer Partitur von Berlioz hat dies seinen Niederschlag gefunden. Sie ist eine andersartige Wirklichkeit als Beethovens Partitur. Und diese neue Auffassung von musikalischer Schrift wird von da an bis zu Richard Strauss und Gustav Mahler und bis zur Gegenwart immer ausdrücklicher. Die Schrift ist jetzt nicht mehr eine Aufforderung zur *Produktion* dessen, was man bis dahin unter Komposition verstand, sondern eine Anleitung zur *Reproduktion* des protokollähnlich festgehaltenen Klangs. Sie ähnelt einer Regieanweisung.

Für eine so geartete Niederschrift ist nun die Aufgabe, die Strawinsky dem Dirigenten zuschreibt, einleuchtend. Denn nach der nun vollzogenen Verwandlung des Sinns von Komponieren und von musikalischer Schrift, somit aber auch des Sinns von Musik, ist ja eine vollkommene Wiedergabe denkbar, und auch erforderlich: eine mit dem vom Komponisten verfertigten faktischen Erklingen geradezu materiell identische Wiedergabe.

Ja, nur ein kleiner Schritt trennt uns jetzt von der völligen Ausschaltung der Niederschrift. Die Technik ermöglicht es, auch diesen Schritt zu vollziehen: Nichts steht dem heute im Wege, daß der Musiker seine Klänge, ihre Kombinationen, ihre Klangfarben und Geräuschkomponenten ausprobiert, auf Tonband festhält, an Hand dieses faktischen Klangs abändert, verbessert, daß er dann das Ergebnis auf Tonband endgültig aufnehmen und dieses Tonband vorführen läßt, oder es den Dirigenten als Muster für ihre Wiedergaben mitliefert — wie ja Strawinsky wünscht.

In der elektronischen Musik ist dieser Schritt sogar schon überholt: Das unmittelbare Hervorbringen von Ton als ein eigenständig musikalischer Akt, die Musik als das Tun, das sie immer war, wird ausgeschaltet. Es wird ein Lochband hergestellt. Läuft es ab, so nehmen wir Hörbares wahr. Komposition und Ausführung fallen hier notwendig zusammen. Was bedeutet aber das? Dem Ton wird seine Eigenschaft des Nur-Hier-und-Jetzt genommen. Der auf dem Tonband festgehaltene Ton der Musik im alten Sinn war immerhin noch für diesen Zweck einmal als gegenwärtiges Tun hervorgebracht worden. Aber bei der elektronischen Musik handelt es sich um Schall, der nie durch ein einmaliges Erzeugen entstanden ist, der das Merkmal des Nur-Gegenwärtigen nie gehabt hat.

Das Nur-Gegenwärtige katexochen aber ist das menschliche Dasein, ist jeweils der Mensch, das Ich. Der elektronisch erzeugte Ton ist nicht mehr meine, hörbare, Sphäre. Er haftet allein dem Ding an, das ihn zustande bringt. Aber das ist doch, so stellten wir früher fest, das Merkmal des Ge-

räusches. Die elektronische Schallerzeugung ist in ihrer Seinsweise ein Geräusch — gleichgültig ob sie das physikalische Merkmal des Tons, die bestimmte Tonhöhe, besitzt oder nicht. Jetzt begreifen wir, weshalb die elektronische Musik zwischen Ton und Geräusch nicht unterscheidet; sie mischt sie, ohne sie auseinanderzuhalten. (Denken Sie auch an die ‚musique concrète‘.) Man ist heute also auf dem Weg, eine Musik — wenn man dieses Wort beibehalten will — zu schaffen, die an das gegenständliche Gegenüber erinnert, die nämlich auf dem Merkmal des Geräusches beruht. Doch das Gegenständliche solcher Musik, richtiger: ‚Schallkunst‘, ist nicht ein echtes Gegenüber, das stets ein Begegnen bedeutet und deshalb nennbar, somit zugleich mein eigen ist. Das Gegenständliche des Schalls, des Geräusches ist anonym. Im Geräusch möchte ich das schlechthin Anonyme, das nicht Nennbare, erblicken. Ist der Ton der Inbegriff der menschlich zentrierten Sphäre, so ist das Geräusch der Inbegriff des auf uns zukommenden, nicht aber in uns eingehenden Anonymen. Weil das Geräusch nicht in uns eingeht, können wir es auch nicht wie den Ton produzieren, sondern nur — papageiähnlich — nachahmen. Das Geräusch, selbst, ja gerade das sanfte, bewirkt — soweit es von Ton entblößt ist — den Schauer des nicht zu fassenden X.

Sehen wir aber auch von der besonderen Lage im Bereich der elektronischen Schallkunst ab, so können wir allgemein als Merkmal der neuen Musik die Tendenz festhalten, Komposition und Wiedergabe einander möglichst anzunähern; anders gesagt: die Tendenz, ursprünglich schöpferische Tat und Interpretation konvergieren zu lassen, Werk, Regie-Anweisung und Ausführung als eine untrennbare Einheit zu gestalten. Und als weiteres Merkmal tritt uns die Tendenz entgegen, das Tonphänomen dem Geräusch anzunähern. Sie ist nicht allein im Wandel der musikalischen Schrift erkennbar, sondern zugleich in der Abkehr von der Konsonanz (vgl. S. 109).

Es kam mir nur darauf an, von dem Problem ‚Musik und Schrift‘ ausgehend, die Herkunft und somit die Struktur heutiger Musik aufzuzeigen — ohne zu verurteilen oder zu bejahen. So verbinde ich damit auch keine Wünsche. Hätte ich aber einen, so gewiß nicht den: Zurück zum Alten. Happy end und geschichtlicher Gang vertragen sich nicht.

Oft hört man sagen: ‚Der Fluch der Technik‘. Doch bedenken wir, daß die heute erreichte Stufe nicht erst durch die Technik eingeleitet wurde, sondern schon durch die Romantik, eine Epoche, die dem Irdisch-Materiellen das Absolute, die reine Kunst, die Erlösung gegenüberstellte. Dort, in der Romantik haben wir die Wurzel der ‚neuen Musik‘ zu suchen. Jene menschliche Haltung ging Hand in Hand mit der Entstehung der Technik, ja sie bereitete ihr den Boden.

In der Romantik aber nahm auch die Musikhistorie ihren Ausgang. Und so ist die heutige musikhistorische Anschauung von der authentischen Ausführung undenkbar ohne den geschichtlichen Gang der Musik selbst während der letzten 130 Jahre, dem wir Musikhistoriker folgen, ohne es zu merken. Die Zuspitzung der Forderung nach authentischer Wiedergabe, wie sie bei Strawinsky vorliegt, fällt zusammen mit der nämlichen Zuspitzung auf musikhistorischem Gebiet. Es ist eine Ironie der Geschichte: Je mehr wir Musikhistoriker Musik der Vergangenheit durch historisch ‚authentische‘ Wiedergaben erschließen wollen, um so mehr verschreiben wir uns der modernen Musik, um so mehr gleichen wir die Musik der Vergangenheit der heutigen an. Um dies zu belegen, genügt ein Hinweis auf Konzerte, in denen Musik des Mittelalters und neue Musik innerhalb eines Programms so aufgeführt werden, daß sie nah verwandt erscheinen. Sie sind es aber nicht, sondern Musikhistoriker, Bearbeiter und Aufführende haben die alte Musik so zurechtgelegt, so mißverstanden — und dies in dem Bestreben, sie ‚authentisch‘ auszuführen.

Was wurde an der Komposition des Mittelalters vor allem anderen zurechtgelegt, mißverstanden? Die musikalische Schrift. Die originale Notierung wurde in moderne ‚übertragen‘, wie man sagt. Aber eine musikalische Schrift wird dadurch gefälscht. Man kann sie ebensowenig in eine andere übersetzen, wie eine Bergroute in einen Segelboot-Reiseplan. Und das gilt nicht allein für das Mittelalter, sondern für die gesamte Musik bis zu dem Einschnitt um 1830, von welchem an sich der Sinn der musikalischen Schrift von Grund auf verändert hat. Schrift und Erklingen stehen in einer innigen Wechselbeziehung. Die Art der schriftlichen Anweisung, ihrer ‚Winke‘, ist nicht absolut; sie bildet zusammen mit dem jeweils Hörbaren das, was wir Musik nennen; sie bildet eine unlösbare Einheit mit ihm.

Trotzdem ist die Anschauung, daß sich eine ältere musikalische Schrift in die heutige übertragen läßt, allgemein anzutreffen, selbst beim Musikhistoriker. Denn gerade er ist es, der unsachgemäß in verschiedene Arbeitsetappen trennt. Zuerst überträgt er in moderne Notenschrift und dann versucht er daraus Musik zu machen, oder gar überläßt er dieses Geschäft einem anderen, dem praktischen Musiker; und zu diesem Zweck verschafft er ihm die sogenannten praktischen Ausgaben, in denen die Notation vollends der der modernen Musik angeglichen wird. Damit wird aber auch die Musik selbst im Sinne der modernen zurechtgelegt und mißverstanden⁴.

⁴ Es ist hier nicht der Ort, das Verhältnis von Musik und schriftlicher Musikdarstellung historisch und im einzelnen aufzuzeigen. Zum Grundsätzlichen vgl.

Was fehlt, ist das Erfassen der musikalischen Schrift als eines Problems. Darin ist enthalten: 1. den Einschnitt um 1830 begreifen; und 2. für die gesamte Musik bis dahin Nomos, Schrift und Aufführung als drei verschiedene, aber in Wechselwirkung stehende Momente erfassen. Nomos: das Gesetz, das Gesetzte, der Satz, der musikalische Satz, die Herkunft und Herstellung der musikalischen Struktur. Schrift: die Vor-Schrift, die schriftliche Niederlegung des Nomos als die Anweisung zur Musik als Tun. Aufführung: das Tun als mein Eigenes, als das Gegenwärtige, das Wirkliche. Die Musik entsteht als Synthese dieser drei Momente.

6.

Bis noch vor kurzem, bis vor etwa 40 Jahren, konnte dieses Problem nicht gesehen werden; denn die das öffentliche Musikleben bestimmende Musik war nur die jeweils zeitgenössische und ein begrenzter, etwa mit Bach beginnender Ausschnitt aus der vergangenen. Die verschiedene Funktion der äußerlich ähnlichen Notenschriften fiel nicht auf. Heute aber, da eine neue, mit keiner der geschichtlichen Erscheinungen vergleichbare Musik vorliegt, und da das Ganze der geschichtlichen Musik vernehmbar seine Stimme erhebt, stellt sich dieses Problem von selbst ein.

Es sehen, würde uns vom Zwang der Gleichmachung aller Musik befreien, würde uns aber zugleich dazu führen, das Gesamte der Musik als eine Einheit geschichtlicher Natur, als werdendes und sich wandelndes Ganzes zu entdecken. Dies würde bedeuten: die Verschiedenheit der geschichtlichen musikalischen Erscheinungen gelten lassen, aber sie zugleich der Einheit des spezifisch musikalischen Verfahrens unterordnen, jenes Verfahrens, das, durch das Problem ‚Musik und Schrift‘ bestimmt, der Musik — als das Tun, das sie ist — entspringt und nicht Musik als vorhandenes Gegenüber ansieht.

Die Institution der Universität beruht seit Humboldt auf dem Prinzip der Einheit von Forschung und Lehre. Der Forscher erarbeitet sich neue Einsichten, und dies bestimmt zugleich seine Erzieher-Tätigkeit. Auch die Musikschulen — früher die Konservatorien, jetzt die Musikhochschulen — verfolgen ähnliches: Der Komponist — er entspricht dem Forscher — leitet die angehenden Musiker an. Der Bereich der Universität ist aber der theoretische, der Bereich der Musikschule der praktische. Bei den Kunstdiszi-

noch: Georgiades, Die musikalische Interpretation, Studium Generale VII, 1954, S. 389 ff. (s. S. 45 ff. dieses Bandes); ders., Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, Archiv für Musikwissenschaft XIV, 1957, S. 223 ff. (s. S. 73 ff. dieses Bandes).

plinen ist das Theoretische mit der geschichtlichen Betrachtung verknüpft. In der Musikschule bedeutet das Praktische die Anleitung zum Musik-Machen im doppelten Sinn: des Komponierens und des Aufführens. Doch beides ist heute nicht denkbar ohne die verbindliche Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit. Aber den Stoff dazu liefert die Musikgeschichte, die Universitätsdisziplin; und dieser Stoff kann bei solcher Arbeitsteilung nicht anders als unsachgemäß präpariert sein: Er kann nur als theoretisches Wissen, zusammen mit der in moderne Notenschrift übertragenen, also gefälschten Musik vermittelt werden. Die geschichtliche Musik aber erträgt das nicht, weil ihre Seinsweise untrennbar mit der originalen musikalischen Schrift verbundenes Tun ist. Ein echter Zugang ist allein dann möglich, wenn man die Frage nach der musikalischen Schrift als das zentrale Problem begreift und die Folgerungen zieht. Dies ist aber der Musikschule nicht zumutbar, weil dieser Verfahrensstandpunkt geschichtlich geartet ist. Geschichtlich, und doch zugleich praktisch: Denn er hat nicht allein die Musik als Tun zu betrachten, sondern er enthält in sich das Tun selbst.

Dieses Dilemma ist von größter Tragweite für die musikalische Erziehung: Beide Erziehungsmethoden, die der Universitätsdisziplin und die der Musikschule, haben sich überlebt. Würden sie sich nicht von Grund auf umgestalten, so würde das den Tod der geschichtlichen musikalischen Wirklichkeit herbeiführen. Nur die jeweils moderne Musik bliebe übrig, und zwar vom Gedächtnis entblößt. Aber verantwortliche menschliche Tat ohne Gedächtnis gibt es nicht. Musik als Verbindliches, Sinnhaftes, würde aufhören zu existieren.

In Wirklichkeit gebannter Sinn läßt sich aber nicht totschiagen. Die Erneuerung der musikalischen Erziehung wird kommen, weil die Musik es verlangt. Wir wollen hier nicht ausmachen, ob die Musikschule oder die Universität vorangehen wird, oder ob — was man wünschen möchte — beide gemeinsam den Schritt vollziehen.

Die umgestaltete Musikgeschichte würde zu einer Universitätsdisziplin, die die Wirklichkeitsstruktur nicht sub specie des hypostasierten Geistes, sondern sub specie des gegenwärtigen Tuns ansieht; ihr Verfahren würde vom menschlichen Handeln ausgehen und wieder zu ihm hinführen. Die Grenzen zwischen Theoretischem und Praktischem, zwischen Forschung und Kunstbetätigung wären aufgehoben. Musikhistorische Forschung und praktisch musikalische Hervorbringung würden, einander wechselseitig befruchtend, untrennbar zusammengehören.

Auch über den musikalischen Bereich hinaus scheint es, daß, innerhalb und auch außerhalb der Universität, eine tiefgreifende, allgemein das Ver-

fahren des Schaffens bestimmende Veränderung im Gange ist — eine Veränderung, die zugleich eine Verwandlung unser selbst bedeutet. Es ist, als ob sich eine neue Art des Schaffens abzeichnete, die zwar Kunst, Wissenschaft, Historie, Philosophie voraussetzt, aber mit keiner von ihnen zusammenfällt.

Humboldt erneuerte die Universität als die Institution des theoretisch-geistigen Vorgehens. Was wäre die Universität, was wären wir alle ohne Humboldt! Aber: Was würde aus uns werden, wollten wir trotz veränderter Konstellation bei Humboldt stehenbleiben!

SPRACHSCHICHTEN IN DER KIRCHENMUSIK¹ (1962)

Für sich betrachtet, ist eine Musik weder geistlich noch weltlich. Nicht das eigenständig musikalische Moment, sondern der Inhalt, die Gesinnung, die Einstellung, der Zweck, dem die Musik dient, macht das Geistliche oder Weltliche einer Musik aus. So kann z. B. die Melodie eines weltlichen Lieds durch Unterlegung eines geistlichen Textes geistlich werden, ein Vorgang, der im Verlauf der Geschichte immer wieder begegnet.

Die geistliche Musik und ihr engerer Bereich, die Kirchenmusik, setzen das Sakrale voraus. Wie entsteht Sakrales, welches ist sein Verhältnis zum Profanen²?

Das lateinische Wort *pro-fanus* bedeutet: außerhalb des heiligen Bezirks liegend. Profan ist das Nicht-Geweihte; das *noch* nicht Geweihte, das noch nicht in den heiligen Raum Einbezogene. Es kann zum Sakralen werden, wenn es einbezogen, wenn es geweiht wird. Sakral ist das Geweihte, Konsekrierte. Was ist aber das Profane, für sich betrachtet? Es ist die natürliche Welt: die Natur, der natürliche Mensch. Alles ist zunächst profan, sofern es erst geweiht werden muß, um sakral zu werden. Nur eines kann von sich aus, genuin, sakral sein: das Weihende. Was ist das aber? Es ist das Wort, allein das Wort. Das Profane wird geweiht, wird konsekriert stets „im Namen“, durch das nennende Wort, durch das Wort als das Urphänomen des Menschlichen, und somit zugleich des Religiösen. Keine Handlung kann für sich, stumm konsekrieren; sie benötigt das sakrale, das Weihende Wort.

Brot, Wein, Wasser, Feuer, Kerze sind, als Natürliches betrachtet, profan. Sie können aber, durch das sakrale Wort geweiht, zum Sakralen werden, in einer sakralen Funktion auftreten. Darüber hinaus können alle natürlichen Dinge und Lebensvorgänge, z. B. der Tanz, die Ernte, die Ehe, geweiht und wieder in die Welt hinausgeschickt werden. Sie sind dann zwar weltlich, aber nicht mehr profan: Das Abendmahlsbrot hat eine sakrale Funktion. Aber auch das tägliche Brot, als Nahrung, erhält man in einer wahrhaft im Religiösen wurzelnden Kultur gleichsam nicht direkt

¹ Dieses in Maria Laach während einer Tagung 1965 gehaltene Referat ist eine Wiederholung des beim Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern im September 1962 gehaltenen — in *Musik und Kirche* 33, 1963, S. 1 ff. erschienenen — Vortrags, mit kleinen Ergänzungen.

² Das Folgende bis S. 123, Ende des 1. Absatzes, ist übernommen aus dem Aufsatz *Sakral und Profan in der Musik* (s. S. 97 ff.).

vom Bäcker, sondern über die Kirche. — Das Profane, die natürliche Welt, ist also angesichts des Sakralen der rohe Stoff. Dem Weltlichen aber gehen das Sakrale und die Weihung voraus.

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Isoliert betrachtet, als roher Stoff, ist sie profan. Erst durch das Wort wird sie zur sakralen Musik. Und diese bildet die Voraussetzung für die Entstehung auch einer zwar nicht sakralen, aber doch geweihten *weltlichen* Musik. — Was ich soeben sagte, bietet den Schlüssel zum Verständnis der abendländischen Musik. Unsere geschichtlich geformte Musik wurde durch das sakrale Wort geprägt. Durch das sakrale Wort wurde sie im Verlauf der Jahrhunderte zunächst als sakrale Musik vorgebildet, und dieser so geformte Sinnträger brachte dann auch nicht-sakrale, also weltliche Werke hervor³. Dieser Sachverhalt änderte sich erst mit dem Beginn des bürgerlichen 19. Jahrhunderts.

Bleiben wir bei der Frage: wie entsteht sakrale Musik, wie bringt das sakrale Wort sakrale Musik hervor? — Hat sich das Wort einmal eingestellt, so will es immer wieder genannt werden. Durch seine doppelte Eigenschaft als nennend und vernehmbar schmiedet es eine Gemeinschaft im Zeichen des religiösen Faktums zusammen. Wie wird nun sakrale Sprache in der Gemeinschaft vernehmbar? Die Antwort „durch Sprechen oder durch Singen“ genügt nicht. Denn die Grenze zwischen Sprechen und Singen ist nicht scharf, und außerdem muß sie je nach der zugrunde liegenden Sprache verschieden gezogen werden. Daher ist es zweckmäßiger, lediglich festzustellen, daß die Sprache im Kultus *erklingt*. Sie erklingt aber innerhalb einer Gemeinschaft, und zwar nicht als gewöhnliches Verständigungsmittel unter Menschen, also nicht als natürliche, als Gebrauchssprache. Dieses „nicht“ ist das Einfallstor der Musik, richtiger: der musikalischen Komponente. Nennen wir die nicht alltäglich-natürlich erklingende Sprache „Gesang“. Der einstimmige Gesang im Kultus, so verstanden, ist also mit der Sprache, der Sprache als Erklingen, eng verknüpft. So wenig daher Sprache identisch ist mit dem, was späte Zeiten unter autonomer Kunst verstanden, so wenig ist dies auch der Gesang im Kultus. Er ist aber auch keine „dienende Kunst“, sondern lediglich eine notwendige *Seite* des Kultus.

Zum Sprechen ist Stimme, tönende Stimme, nicht unbedingt erforderlich. Man kann flüsternd und doch vernehmbar sprechen. Notwendig ist nur das Artikulieren. Dieses ist ausschließlich und unmittelbar dem Menschen eigen. Zwischen Artikulieren und Person gibt es nichts Vermittelndes. Beim Erklingen aber des sakralen Worts als Gesang taucht ein Moment auf, das

³ Ungeklärt ist die Herkunft der weltlichen mehrstimmigen Musik des italienischen Trecento, die aber einen Sonderzweig bildet.

nicht allein vom Sprechen abzuleiten ist. Gesang ist ohne tönende Stimme nicht möglich. Zwischen Gesang und Person vermittelt der Ton, ein Drittes, ein Etwas — ein Etwas, das nicht spezifisch menschlich ist: Auch die Natur, die Lebewesen, die Instrumente können tönen. Ist daher nackte Sprache die unmittelbare, und zwar die einzige unmittelbare Erscheinungsweise des geistigen Faktums und somit der Person, so geschieht Bändigung von Geistigem durch Gesang erst durch Verwendung eines Stoffs, des Tons, gleichsam erst durch Verkörperung, durch Vergegenständlichung. Dieses Moment des Tönenden, das für den Gesang notwendig und zugleich charakteristisch ist, für das Sprechen jedoch nicht, bewirkt die Verwandlung der nackten Sprache, als der Aussage der Person, in Gesang, als die tönende Verkörperung der Gemeinschaft.

Wir wenden uns nun den historischen Gegebenheiten zu. Das Christentum wurde in griechischer und in lateinischer Sprache verkündet. Im Abendland — auf das wir uns hier beschränken — war seit dem 3. Jahrhundert das Latein die Sprache des Kultus. Den Grundstock bildet die Heilige Schrift. Sie ist in der lateinischen — und auch in der griechischen — Übersetzung durchweg Prosa; selbst Texte wie die Psalmen sind als Prosa wiedergegeben. Hinzutretende, zur kultischen Handlung gehörende Gebete waren ebenfalls Prosa. So dürfen wir die *Prosa* als die *primäre* liturgische Sprachschicht des christlichen Gottesdienstes bezeichnen.

Wie steht es aber mit den gottesdienstlichen Texten, die in Versen gehalten sind? Sie bürgerten sich erst im Verlauf der Jahrhunderte ein, und sie verdrängten auch nicht die primäre Schicht, sondern sie wurden zwischen die Prosatexte eingeschoben. Verse sind Dichtungen, sind menschliche Werke — der christliche Gott spricht nicht, wie die Götter der Antike, in Versen⁴. Im abendländischen Bereich äußert sich das sprachliche Faktum als Prosa; die Dichtung beruht zwar auf Sprache, ist aber nicht mit ihr identisch, ist eben keine Prosa. Wird die christliche Religion durch Sprache schlechthin, durch Prosa gestiftet, so ist die Dichtung eine Betrachtung, die die Heilige Schrift voraussetzt, sie ist eine Deutung, eine Paraphrasierung, eine Stellungnahme auf Grund der Bibel. Christlich-religiöse Dichtung ist wie die Antwort, die die Gemeinschaft mit ihren eigenen Worten auf die sich in ihr ereignende Religion gibt. — So können wir den *Vers* als die *sekundäre* Sprachschicht innerhalb der Liturgie bezeichnen und ihn der Prosa, der primären Schicht, gegenüberstellen.

⁴ Über die altgriechische Sprachkultur und ihr Verhältnis zu den abendländischen Sprachen vgl. Th. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik* (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 61), Hamburg 1958.

Die im Gottesdienst erklingende Prosa — und auch die Dichtung (Hymnen), soweit sie Eingang in die Liturgie fand — war im 1. Jahrtausend, genauer: bis zur karolingischen Zeit, der lateinische liturgische einstimmige Gesang. Er war die tönende Verkörperung der Gemeinschaft. Er war die Gemeinschaft im Zeichen des sakralen Worts Konstituierende. Dieser Gesang war der lateinischen Sprache nachgeformt; er fing die Sprachgebärde ein, er vollzog ihren Bewegungsablauf mit, aber er ging nicht auf den Sinnzusammenhang, auf die Wortbedeutung ein. Er interpretierte nicht den Sprachgehalt. So erschien dieser Gesang nicht als eine in der Person gegründete Stellungnahme zum Wort. Die Melodie war wie ein der Sprache angepaßtes Gefäß; sie war der musikalische Träger des Worts.

Wie aber kam die Mehrstimmigkeit in den Gottesdienst? Nicht durch die primäre, sondern durch die sekundäre Sprachschicht, die Kirchendichtung. Diese Tatsache weist uns den Weg zum Begreifen der Kirchenmusik als einer geschichtlichen Erscheinung.

Seit der karolingischen Zeit begann man, neu entstehende lateinische Kirchendichtungen mehrstimmig vorzutragen: die Sequenzen und später die Tropen. Träger dieser neuen Musik waren die neuen christlichen, die germanischen Völker. Für diese Völker war das Christentum und mit ihm die primäre liturgische Sprachschicht und ihr Gesang das von der Religion Vorgegebene, das sie beizubehalten hatten. Mit der neuen Dichtung und der neuen Musik nahmen sie aber gleichsam Stellung zum vorgegebenen Christentum. Dichtung und mehrstimmige Musik wurden so der Gegenpol zur im engeren Sinn sakralen Sprache und zum sakralen einstimmigen Gesang.

Das Latein war aber nicht die Muttersprache dieser jungen Völker. Und bei den romanischen Völkern hatten sich die Landessprachen verselbständigt, sie hatten sich vom Lateinischen entfernt. So wurde die Kirchensprache vom Volk nicht mehr verstanden. (Die Dichtungen waren ja von den des Lateinischen kundigen Gelehrten, von den Mönchen, den Geistlichen verfaßt.) Das erklingende sakrale Wort, dem ohnehin das Numinose, Heilige, Unantastbare innewohnte, faßte man nun vollends als eine nicht mehr lebendige Sprache, man faßte es als etwas schon Seiendes, als etwas notwendig Gegebenes auf. Man hypostasierte es, man sah es nicht als Sprechen, sondern als etwas gleichsam körperhaft Reales an. Und so verwandelte sich auch die Aufgabe der Musik: Sie war nun nicht mehr das Gefäß der Sprachgebärde, sondern ein starres, aus Zusammenklängen bestehendes Gehäuse, das das Wort als Vorhandenes einschloß.

Diese anfangs nur mit der sekundären Sprachschicht verbundene frühe Mehrstimmigkeit erlangte mit der Zeit Selbständigkeit und konnte so auch

auf die primäre Schicht angewandt werden: Man zerlegte nun auch den vorgegebenen sakralen einstimmigen Gesang in einzelne lang ausgehaltene Töne, man verwandelte ihn in den sogenannten *cantus firmus* und baute um jeden seiner Töne einen mehrstimmigen Block von Zusammenklängen. So vertonte man zuerst — seit dem 12. Jahrhundert — Gesänge des Proprium, später — seit dem 14. Jahrhundert — auch das Ordinarium der Messe.

Diese mehrstimmig-musikalische Deutung der primären liturgischen Schicht als des Numinos-Unnahbaren wurde im Wandel der folgenden Jahrhunderte zu einem musikalischen Sinnträger, der die lateinische Sprachgebärde, jetzt als Mehrstimmigkeit, wieder einfing und in der Zeit der Gegenreformation zum Gipfel der lateinischen Kirchenmusik, zum Werk Palestrinas und Lassos führte. Auch deren Werk aber verkörpert noch immer das — lateinische — Wort als Unnahbares.

Diesen zwei Namen stellte die evangelische Kirchenmusik zwei andere entgegen: Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Wie steht ihr Werk zu dem Ereignis der Reformation, was veränderte sich durch sie in der Kirchenmusik? — Durch die Reformation trat die Verkündigung in den Mittelpunkt. Luther gründete auf der Heiligen Schrift als dem gesprochenen Wort, er gründete auf der deutschen Sprache. Die Sprache wurde jetzt vernommen, wurde als Sprechakt, als Bedeutungsgehalt nachvollzogen. Sie wurde nicht mehr hypostasiert, sie erschien nicht mehr als dinglich Vorhandenes, sondern als ein Geschehen, als Sich-Ereignendes. Diese Veränderung war nicht allein die Folge der religiösen Einstellung, sondern sie wurzelt zugleich im Wesen der deutschen Sprache. (Die anderen neueren Sprachen und die damit zusammenhängenden, jeweils etwas anders gelagerten Fragen lasse ich hier unberücksichtigt.) Sind die alten Sprachen, ist das Latein mehr einer Inschrift vergleichbar, hat dort die Sprachform, sich vom sprechenden Ich gleichsam distanzierend, mehr den Charakter einer hingestellten Aussage, so identifiziert sich das Deutsche mit dem Sprechenden, erscheint als das hier und jetzt sich durch den Akt des Sprechens verwirklichende Ich. Solches Sprechen ist ein verbindlicher, von der Verantwortlichkeit der Person getragener Akt⁵. — Solches Sprechen gibt sich aber — im Unterschied zum Lateinischen — nicht ohne weiteres zu einem musikalischen Erklängen her, das die Verkörperung der singenden Gemeinschaft ist.

⁵ Zur Gegenüberstellung Lateinisch—Deutsch sowie auch zum Folgenden vgl. Th. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin—Göttingen—Heidelberg 1954, ²1974, insbes. Kap. 2: *Alttertum und vorkarolingische Zeit*, Kap. 8: *Die deutsche Sprache und die Musik*, und Kap. 9: *Schütz*.

Anders der Vers, das Gedicht, das Lied. Ich sagte schon: der Vers beruht zwar auf Sprache, ist aber nicht mit ihr identisch: Er hat den ihm eigenen Rhythmus, er hat den Reim, er bildet verschiedene als Sprachgebärde analog gebaute Glieder; kurz, er enthält Momente, die die Brücke zur Vertonung herstellen. Als Vers, als Gedicht läßt sich auch das Deutsche einem adäquaten musikalischen Gefäß einfügen, einer Melodie, die das Gedicht trägt, die es als Verkörperung der singenden Gemeinschaft verwirklicht.

Diese Funktion übernahm nun das evangelische Kirchenlied, der evangelische Choral. — Was war aber dadurch im Bereich der evangelischen Kirche geschehen? Die primäre Sprachschicht wurde von der Musik entblößt, die deutsche Bibelprosa wurde als nackte Sprache, als unmittelbares Sprechen vernommen. Und die sekundäre Sprachschicht wurde zum einstimmigen, die Gemeinschaft verkörpernden Kirchengesang; sie wurde gleichsam zur *musikalisch*-primären Schicht; sie übernahm die Funktion des lateinischen liturgischen Gesangs.

In der lateinischen Kirche hatten wir zuunterst die liturgisch primäre Sprachschicht, die zugleich als der einstimmige liturgische Gesang erschien. Darüber legte sich die sekundäre Schicht, die als die Mehrstimmigkeit — wir können hinzufügen: als die mehrstimmige Kunstmusik erschien. Und indem diese Kunstmusik sich mit dem einstimmigen liturgischen Gesang vermählte, ergriff sie Besitz auch von der primären Schicht.

In der evangelischen Kirche ist also eine Verlagerung der Schichten vor sich gegangen: Innerhalb der primären Schicht traten Sprache und Musik auseinander. Zuunterst war jetzt die von Musik entblößte religiös-primäre Sprache. Sie wurde überlagert vom Kirchenlied als sprachlich sekundärer, musikalisch aber primärer Schicht. — Und die mehrstimmige Kunstmusik? Sie fiel ja nicht mehr mit der Kirchendichtung zusammen, sie kam in den Gottesdienst nicht, wie in der karolingischen Zeit, zusammen mit der Dichtung. Die Kunstmusik erschien jetzt als ein Drittes, das aber in den den evangelischen Gottesdienst konstituierenden Schichten wurzelte.

Durch Schütz und Bach fand sie zwei einander entgegengesetzte Verwirklichungen, die aber beide zusammen den Inbegriff der evangelischen religiösen Musik bildeten.

Heinrich Schütz stellte die Bibel, Luthers Bibel, er stellte die deutsche schlichte Prosa als Musik hin. Das Deutsche der Sprache bleibt unangestastet: Das vom gegenwärtigen Ich getragene verantwortliche Sprechen bleibt gewahrt. Aber Schütz schafft darüber hinaus ein auch musikalisch artikulierendes, durch Musik zugleich deutendes eindringliches Sprechen. In dieser Musik bekundet sich das Urphänomen der Sprache als der Blitz, der die Person schafft. Schützens Werk ist die musikalische Darstellung der wirkenden Person.

Es setzt zwar die Gemeinschaft voraus, wurzelt in ihr, es ist nicht das Werk eines Individualisten. Aber die Gemeinschaft wird in ihm sub specie der *Person* dargestellt, sie fungiert nicht als *Gemeinschaft*. Deswegen ist Schützens Werk nicht als eine für den kirchlichen Gottesdienst bestimmte Musik anzusehen. Es überfordert das Fassungsvermögen der Gemeinschaft als Gemeinschaft dadurch, daß es das Personhafte an ihr darstellt.

Andererseits kann Schützens Werk auch nicht an die Stelle der Verkündigung, an die Stelle des Bibelworts selbst treten, denn es ist — wie ich schon sagte — dessen *Deutung*. Es ist nicht *Gottes* Wort, sondern eine menschliche Antwort darauf, und insofern verhält es sich zur primären Schicht wie die Dichtung. Innerhalb der Evangelischen Kirche bleibt trotz Schütz die Bibelverkündigung, bleibt die primäre Sprachschicht reines, von der Musik entblößtes Sprechen.

Nach Schütz schöpfte die Musik — auch die vokale — aus dem Geist des Instrumentalen. Dadurch erlangte das mehrstimmig musikalische Gefüge Eigenständigkeit. Es konnte sich aber auch weiterhin einem Text zugesellen; oder nur die Melodie eines Textes, als dessen Stellvertreter, zugrundelegen und darauf ein mehrstimmiges Gebäude errichten. So geartet ist — hierin der ältesten Mehrstimmigkeit ähnlich — Johann Sebastian Bachs Musik. Vergegenwärtigen wir uns aber die Verschiedenheit der Voraussetzungen und der gesamten Konstellation: In der karolingischen Zeit trat die Kunstmusik zuerst in Verbindung mit der sekundären Sprachschicht des lateinischen Gottesdienstes auf. Erst später, seit dem 12. Jahrhundert, verband sie sich auch mit dem einstimmigen Gesang der primären Sprachschicht und erschien auch als deren Vertonung. Im evangelischen Bereich das Umgekehrte: Zuerst begegnet uns Schütz, der die Bibelsprache, also die von Musik entblößte primäre Schicht, als Kunstwerk verwirklicht, und dann Bach, der, analog zur Kunstmusik des frühen Mittelalters, in erster Linie nicht Bibeltexte, sondern Dichtungen vertont. Und: Lag der lateinischen Kunstmusik der primär liturgische einstimmige Gesang zugrunde, so verwendete Bach die Melodien des evangelischen Chorals, des Kirchenlieds, die Melodien also von Dichtungen.

Die kirchliche Kunstmusik hat zwei verschiedene Wirkungsweisen: Das Wort „kirchlich“ weist auf die eine, das Wort „Kunst“ auf die andere hin. Eine Kunst spricht uns an, solange die kontinuierliche geistige Verbindung zwischen ihr und uns besteht, oder auch dann, wenn eine Verbindung, nachdem sie einmal abgebrochen war, wieder hergestellt worden ist. Bei der Wirkungsweise einer Kunst als Kunst tritt der im weitesten Sinn soziologische Faktor relativ zurück. Eine Kommunikation zwischen dem Kunstwerk und uns kann trotz wesentlich veränderter oder auch gänzlich

verschiedener gesellschaftlicher Voraussetzungen zustandekommen. So ist auch nicht nötig, daß das Kunstwerk in unserer zeitlichen Nähe entstanden, daß es in dieser Hinsicht aktuell sei.

Innerhalb des Gottesdienstes aber gehört die Kunstmusik zur soziologischen Wirklichkeit, sie ist eine Komponente der kirchlichen Gemeinschaft. Wenn diese als lebendig vorausgesetzte Gemeinschaft die Kunstmusik nicht spezifisch als Kunst, sondern als Bestandteil des Gottesdienstes aufnimmt — freilich eine Unterscheidung, die im einzelnen Fall nicht säuberlich durchzuführen ist —, so erwartet sie, daß diese gleichsam ihr eigenes Erzeugnis, ihre eigene Hervorbringung sei; die Kirchenmusik wird dann als einer der legitimen Träger des Gottesdienstes empfunden. Dem entsprach ja auch die Kirchenmusik bis zu Bachs Zeit und bis kurz danach: sie war in erster Linie eine jeweils zeitgenössische Kunstmusik. Von da an wurden zwar mehr und mehr auch die Werke der Vergangenheit in den Gottesdienst einbezogen; aber trotzdem ist es berechtigt, ja notwendig, daß, soweit der Gottesdienst es verlangt, die Musiker als Vertreter ihrer eigenen Gesellschaft auch neue, jeweils zeitgenössische kirchliche Kunstmusik hervorbringen, selbst wenn die jeweils heute entstehenden Werke als Kunstwerke nicht von Bestand sein sollten.

Mit dem einstimmigen liturgischen Gesang und mit dem Kirchenlied steht es aber anders. Da ihre Entstehungsweise und ihre Beschaffenheit nicht an das Spezifische der Kunst gebunden sind, auch nicht so ausdrücklich an die sich stets schnell wandelnden Merkmale der Kunst einer bestimmten Zeit, werden der liturgische Gesang und das Kirchenlied über unvergleichlich größere Zeiträume von der Kirchengemeinschaft als ihr eigenes Gut anerkannt. Denn sie werden nicht als Kunstwerke empfunden, sondern sind die als Erklingen unmittelbare Verkörperung der sich betätigenden Gemeinschaft. Sie sind keine Werke, sondern ein Tun. Trotzdem unterliegen auch sie der Zeit. Sie sind lebendig nur, solange noch etwas von der Gesellschaft, innerhalb derer sie entstanden, wirksam ist. Hat aber der liturgische Gesang oder das Kirchenlied aufgehört zu leben, so ist es nicht wie bei Kunstwerken vergangener Zeiten möglich, den Anschluß wieder herzustellen, es ist nicht möglich, die einst die Gemeinde verkörpernde Betätigung wieder einzuführen. Wohl kann man den einstimmigen liturgischen Gesang und das Kirchenlied als vergangene Hervorbringungen des Menschen wieder entdecken, man kann sie verstehen, auch an ihnen manches erfahren, aber man kann sie nicht in ihrer alten Funktion wieder zum Leben erwecken.

Tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen trennen das erste Jahrtausend, die Epoche, in der der lateinische einstimmige Gesang wirksam

war, von der Epoche, die das deutsche Kirchenlied trug. — Und daß in unserer Zeit ein Wandel von größter Tragweite vor sich geht, bleibt niemandem verborgen. In den Wandel wird die Liturgie und mit ihr auch die Kirchenmusik einbezogen.

Will man sich nicht unfrei im Heute verlieren, so muß man sich stets vergegenwärtigen, daß das Heute, ohne uns zu fragen, in den durch die Geschichte geschaffenen Voraussetzungen gründet. Je fester man sich an dem Felsen hält, um so weiter hinaus, sicherer, aber auch kühner kann man sich über den Abgrund vorbeugen. Jedes Handeln aber, das die Gegenwart zu prägen unternimmt, ist, wie wenn man sich über einen Abgrund vorbeugte.

Wir haben gesehen, daß durch die Einführung einer neuen, lebendigen Sprache, des Deutschen, in den Gottesdienst die religiös-primäre Sprachschicht von der Musik entblößt wurde, das Kirchenlied musikalisch-primäre Funktion erlangte und die Kunstmusik als ein Drittes erschien. Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß diese neue Schichtung innerhalb des Gottesdienstes nicht allein auf den theologischen Ansatz der Reformation zurückzuführen ist, sondern ebenso fest in der Tatsache wurzelt, daß von da an eine gesprochene Landessprache den Gottesdienst trug.

Das bedeutet aber, daß auch innerhalb der katholischen Konfession, sobald die Landessprache einbezogen wird, zwangsläufig ähnliche Erscheinungen auftreten müssen. Und das ist auch der Fall: Die deutsche Sprache bürgerte sich als Kirchenlied (im 18. Jahrhundert) in der katholischen Kirche ein, und die mehrstimmige Kunstmusik — nach wie vor in lateinischer Sprache — übernahm eine ähnlich eigenständige Funktion innerhalb des Gottesdienstes wie die Kunstmusik in der evangelischen Kirche. — Sobald nun die katholische Kirche das Lateinische auch in der liturgischen Grundschrift durch die Landessprachen zu ersetzen versucht, steht sie vor ähnlichen Fragen wie die evangelische: Die Prosa zeigt sich zwar in ihrer Souveränität als gesprochenes Wort; aber zugleich empfindet man innerhalb der heutigen liturgischen Bestrebungen beider Konfessionen das Bedürfnis, diese Prosa nachträglich in tönende Verkörperung der Gemeinschaft, in Gesang, zu verwandeln; man ist bestrebt, die Prosa musikalisch einzukleiden.

Es ist eigenartig — und wohl auch aufschlußreich: In der katholischen Kirche macht sich das Bestreben bemerkbar, die Landessprache einzuführen; in diesem Punkt nähert sie sich also der evangelischen an. Und im evangelischen Bereich rückt die liturgische Haltung in den Vordergrund, wodurch in diesem Punkt eine Annäherung an die katholische Kirche stattfindet. Beide Konfessionen sehnen sich nach einer lebendigen Liturgie. Der Gesang, die tönende Prosa, soll die liturgische Haltung stärken.

Die gottesdienstliche Kunstmusik wird wie bisher innerhalb der Geschichte wohl auch weiterhin, ihrem eigenen Gesetz folgend und sich den Bedürfnissen des Gottesdienstes anpassend, einen parallelen Weg zur allgemeinen Kunstmusik beschreiten. — Auch das Kirchenlied — die Dichtung, die liturgisch-sekundäre Sprachschicht — wird wohl, erneuert durch die Einbeziehung lebendiger musikalischer Erscheinungen der Gegenwart, einen festen Platz weiterhin behalten. — Wie steht es aber mit dem liturgischen Gesang? In der frühchristlichen Zeit stellte er sich in einem mit der Liturgie, ja mit der Konsolidierung des Christentums selbst ein. Die Bibelprosa, das sakrale Wort, stiftete in einem die Religion, die Liturgie, den Gesang und die christliche Gemeinschaft. Sie waren nicht „gemacht“, durch Menschenhand ad hoc gemacht. Der liturgische Gesang formte sich in Anlehnung an den vorgefundenen, damals noch erklingenden, nicht-christlichen Gesang. Er entstand weder durch Anknüpfung an verschollene Traditionen noch aus dem Nichts als freie Erfindung. — Es war die Zeit, in der das Christentum im Entstehen war, in der es wuchs — und mit ihm zusammen die Formen des Kultus.

Als das Christentum dann — von der karolingischen Zeit an — zu einer festen, mit Macht verbundenen Institution wurde, brachte es zwar auch einstimmigen Gesang, den mittelalterlichen Choral, hervor, aber die schöpferische Leistung von bleibender Bedeutung war die mehrstimmige Kunstmusik, analog den monumentalen Bauten jener Zeit.

Die Reformation setzte mit elementarer Kraft ein. Sie stiftete keine neue Religion, sie war eine lebendige Antwort auf das vernommene, die Religion stiftende sakrale Wort.

Antwort ist zugleich Deutung. Indem die Reformation das Bibelwort übersetzte, setzte sie es in die eigene Wirklichkeit um: Sie deutete es als die eigene Sprache, sie interpretierte es. Die Bibel ist auch in der Übersetzung, der Interpretation, das Wort Gottes, Prosa, liturgisch-primäre Sprachschicht; aber als Interpretation, Deutung, menschliche Antwort, nimmt sie auch etwas von der sekundären Sprachschicht an. Als Interpretation setzt sie das primär-sakrale Wort, die Bibel in den Sprachen der ursprünglichen Verkündigung, voraus. In der Interpretation wird mit der Deutung zugleich eine Einschränkung vollzogen. Ein Zeichen des Verlusts der ursprünglichen Fülle des Worts ist, daß es nicht mehr als Gesang, als Verkörperung der Gemeinschaft, als tönendes Gotteswort, sondern als nackte Sprache, als von Menschen gesprochenes Wort vernommen wurde. Dieselbe Lage begegnet in der katholischen Kirche heute, bestimmt jeden Versuch, das sakrale Wort durch eine Landessprache zu interpretieren: Was entsteht, ist Gottes Wort, ergänzt und zugleich eingeschränkt durch die menschliche Antwort. — Und diese Antwort ist zunächst ohne Gesang.

Man möchte ihn wieder einführen. Doch der Ausdruck „wieder“ ist nicht angebracht. Der neue, der Übersetzungstext ist — wie ich sagte — eine andersartige Wirklichkeit als die ursprüngliche. Es handelt sich also nicht um ein Wieder-, sondern um ein Neu-Einführen.

Ein Anknüpfen an den alten liturgischen Gesang ist nicht allein aus geschichtlich-soziologischen Gründen (vgl. oben S. 128) künstlich, sondern — im Bereich der deutschen Sprache — auch deshalb, weil die Struktur-Voraussetzungen des Lateinischen und des Deutschen von Grund auf verschieden sind. Auch das Erfinden eines Gesangs wäre eine künstliche Lösung. Beide Wege führen zu einem „gemachten“ liturgischen Gesang. Aber „liturgisch“ und „gemacht“ vertragen sich nicht. Liturgischer Gesang kann nur aus dem Ganzen, der realen, das Christentum tragenden Gemeinschaft herauswachsen. — Heute gibt es Kreise, die um eine liturgische Erneuerung bemüht sind. Doch solche Bewegungen, so verdienstlich sie auch sein mögen, können nicht stellvertretend für jenes reale Ganze stehen; sie sind nicht der Keim einer entstehenden Gemeinschaft, sie werden nur von der Sehnsucht nach der verlorenen Gemeinschaft bestimmt. Daher ist der aus ihnen hervorgehende Gesang blaß, nicht wirklich, er ist kaum lebensfähig.

Gibt es Anzeichen dafür, daß überlieferte, gewachsene Gemeinschaften oder auch neue, denen echt stiftende Kraft innewohnt, in der Lage sind, einen neuen, von innen her gewachsenen liturgischen Gesang hervorzu-bringen und zu tragen? Ich weiß es nicht, fühle mich auch nicht befugt, es zu beurteilen. — Aber die Frage, ob innerhalb einer kirchlichen Gemeinschaft heute noch schlichte Sprache, schlichtes, gemeinsam gesprochenes Gebet, in musikalischem Ton verkörpert, erklingt, diese Frage kann ich bejahen: im gemeinsamen Rosenkranzbeten. Sein Erklingen fängt zwar weder den Bedeutungszusammenhang noch die Sprachgebärde ein. (Somit mag es freilich leicht in gedankenloses Leiern abgleiten.) Wenn sich aber hier das gemeinsame Sprechen in schneidend klare Zusammenklänge auskristallisiert, wenn wir diese gleichbleibenden Zusammenklänge durch unser Tun, das Beten, tragen und uns zugleich durch sie getragen fühlen, wenn sich die Klangblöcke einander respondierend ablösen, so können wir heute noch etwas von der urtümlichen Kraft einer tönenden Gemeinschaft erfahren. — Wir können daraus lernen: doch nicht wie man liturgischen Gesang „macht“, auch nicht wie er sich etwa daraus ableiten ließe, sondern daß er eben nicht zu „machen“ ist.

Das Rosenkranzbeten — denkt man — ist aber primitiv, ist allenfalls dem naiven Volk, den alten, einfältigen Weibern gemäß. Wir, Gebildete, wollen mehr, Besseres, Neues, Gescheiteres.

Darauf antwortet der Apostel Paulus: Was töricht ist vor der Welt, das hat Gott erwählt, daß er die Weisen zuschanden mache.

DAS MUSIKALISCHE THEATER (1965)

1.

Theater ist die Darstellung des Menschen. Der Mensch aber ist die Unmittelbarkeit selbst, der Mensch sind wir. Natur, Lebewesen sind nicht unser Selbst, sie treten uns entgegen, wir können sie betrachten, studieren. Aber vor dem Menschen, vor der Unmittelbarkeit selbst, stehen wir hilflos. — Hier nun springt, geboren aus dem Trieb zum mimischen Spiel, das Theater ein: gleichsam ein Trick, der ermöglicht, den Menschen, diesen Inbegriff des ‚Innen‘, in ein ‚Außen‘ zu verwandeln: die Bühne, eine Experimentieranlage, die darin besteht, daß eine menschliche Begebenheit fingiert wird. Sie ist nicht ‚wirklich‘, nicht die unsere; sie ist von unserer Wirklichkeit getrennt — darin besteht der Trick —, und so wird sie uns gegenübergestellt. — Diese unwirkliche, diese fingierte Begebenheit ist aber in anderer Hinsicht überaus wirklich: Wir nehmen leibhaftige Menschen wahr, die vor uns, als unser Gegenüber, agieren. Sie stellen eine Begebenheit handelnd dar. Würde über eine Begebenheit aus der Vergangenheit berichtet, ein Epos rezitiert, so würden wir weder das Leibhaftige noch das Gegenüber als konstitutive Momente dieser Kunstform auffassen. Denn das Berichtete ist ein uns fremdes Perfekt, das sich mit unserem eigenen Präsens vereinbaren läßt. Das Zusammenprallen von Präsens und Präsens ist es, das auf *ein* Mal den leibhaftigen Menschen und das Gegenüber hervorspringen läßt. Dieses Zusammenprallen bestimmt das Theater.

Mein Thema ist das musikalische Theater. Ich ziehe aber das Sprechtheater als Folie heran. — Ich beschränke mich auf das Abendland. Das griechische Theater läßt sich nicht durch die Kategorien des abendländischen Sprechtheaters und musikalischen Theaters erfassen. Sein Sinnträger war die *μουσική*, eine ursprüngliche, der griechischen Sprachstruktur innewohnende Einheit von Sprache und Musik, eine Wirklichkeit, die jenseits unserer Erfahrung liegt. — Im Anschauungsstoff aus dem abendländischen Theater gehe ich nicht über das 19. Jahrhundert hinaus.*

Ich möchte zunächst auf einige Seiten der Musik hinweisen, die uns im musikalischen Theater wiederbegegnen werden.

* Anschauungsstoff zu dem im Vortrag dargestellten Sachverhalt brachte über das 19. Jahrhundert hinaus bis zur Gegenwart die Opernvorlesung *Verdi, Bizet, Mussorgski und die heutige musikalische Situation* (Universität München, Wintersemester 1958/59).

Die Musik verwendet Töne. Der Ton ist gesellig. *Ein* Ton genügt sich selbst nicht. Eine Sinneinheit nehmen wir erst bei mindestens zwei Tönen wahr. Denken Sie etwa an den Verständigungspfeiff: er könnte nicht aus nur einem Ton bestehen. — Aber der einsilbige Ruf genügt zur Verständigung: ‚Hans!‘; ‚komm!‘. Eine einzige Sprachlautexplosion *kann* also eine Sinneinheit mitteilen. Ja, sogar ein einzelner Sprachlaut ist eindeutig, ist sich selbst genug. — Also: Ein Sprachlaut, eine Silbe lassen sich als *Absolutes* eindeutig erfassen. Das Tonphänomen aber kommt erst in der Beziehung zur Geltung: in der *Relation*. Das Grundelement der Musik ist das Intervall: zwei Töne, nicht *ein* Ton. Auch der musikalische Rhythmus beruht primär auf Relation: Wir setzen die Dauer des einen Tons in Beziehung zu der des anderen. Das zeigt schon die Benennung der Notenwerte: Halbe, Viertel, Achtel. — Musik ist ein in den vielfältigen Relationen der Töne zueinander gründendes Ganzes. Das Primäre ist die *Übereinstimmung* der Töne, ihre *Harmonie*, das *Tongefüge*.

So können mehrere Töne auch gleichzeitig erklingen. Die Musik ruft den Zusammenklang hervor; erst als Mehrstimmigkeit verwirklicht sie sich gänzlich. Auch verschiedene Rhythmen werden gleichzeitig ausgeführt. Dieses Mit-, Durch- und Gegeneinander der Töne innerhalb der sie umgreifenden Harmonie erscheint wie das Vielerlei von Vorgängen innerhalb des sie beherbergenden einen Raums.

Ein Sprachlaut aber erträgt in der Gleichzeitigkeit keinen zweiten neben sich: Die Sprache kennt nur das strikte Hintereinander. Ein Sinngehalt — etwa das Ineinandergreifen von vielerlei Vorgängen im Zugleich — muß von der Sprache in mehrere aneinandergereihte Worte und Sätze zerlegt werden.

Der Ton ist nicht allein dem Menschen eigen. Auch Instrumente tönen, auch in der Natur tönt es. Wo aber ein Sprachlaut, dort ein Mensch. Mensch — als Mensch, nicht als bloßes Lebewesen — und Sprache treten als *Einheit* in Erscheinung. Aber Mensch und Ton decken sich nicht; denn, wie ich sagte, nicht allein die menschliche Stimme bringt Töne hervor. Der Ton wird als ein *Medium* aufgefaßt, ein vom Menschen verwendeter Sinnträger. Er ist ein ‚Etwas‘, ein ‚*Vorfindliches*‘, er hat körperhaften Bestand. — Der Zweiheit Mensch und Ton gegenüber steht die Einheit Mensch und Sprechen. Sie zeigt sich nun besonders darin, daß jeweils nur *ein* Mensch spricht (Sprechchor ist kein ursprüngliches Sprechen). Im Sprachvermögen meldet sich also die *Person*, der Mensch von der Person her, als Person.

Das gesprochene Wort ist als das *unmittelbare* Sich-Bekunden der Person kein ‚*Vorfindliches*‘, wie der Ton, sondern: ein *Akt*. Ein Akt ist gegen-

wärtiges Geschehen. Das ist aber auch das Theater. Weil also Mensch und Sprache zusammenfallen, enthält schon die Sprache den Keim zum Theater.

Anders die Musik. Da der Ton nicht von Haus aus mit dem Menschen identisch ist, enthält die musikalische Struktur nicht von vornherein Theaterstruktur; die Musik schlägt nicht von selbst die Brücke zum Theater. Genauer: Sie ermöglicht nicht von selbst und unmittelbar ein genuin-musikalisches Theater. Dieses, das aus der Musik heraus konzipierte und zugleich echte Theater, ist die Ausnahme; es ist das Theater Mozarts. — Wir fassen zuerst die Oper außerhalb Mozarts ins Auge.

2.

Den Anlaß zur Entstehung der Oper in Italien um 1600 gab der Wunsch nach Wiedererweckung der antiken Tragödie. Man wußte, daß in der Antike die Tragödie irgendwie mit Musik verbunden war, und man wollte ähnliches versuchen. Da aber keinerlei Musik aus der Antike überliefert war, konnte man sich nur an den sprachlichen Aufbau anlehnen: eine Aufeinanderfolge von gesprochenen Partien — durch Personen in Monologen oder Wechselgesprächen — und von Chortexten. Bei der Vertonung lag es nah, an Gegebenheiten der damaligen Zeit, des 16. Jahrhunderts in Italien, anzuknüpfen. Solche mit Musik verbundene Gegebenheiten waren Festveranstaltungen, etwa im Florenz der Medici: Trionfi, prunkvolle Umzüge, mythologisch-allegorische Pantomimen mit Tanz-Einlagen, Pastoralen; sie enthielten Chöre und brachten auch gesungene Handlungs-Einlagen. Diese Geburtskonstellation, die Verbindung musikalischer Festveranstaltungen solcher Art mit dem Sprechtheater, bestimmt bis in die Neuzeit die ernste Oper, mit der wir uns zunächst befassen.

Soweit die ernste Oper das Dramatische beabsichtigt, eifert sie mit musikalischen Mitteln der Wirkung des Sprechtheaters nach. So bei Monteverdi, dem großen Begründer der Oper, so bei Gluck, Wagner oder Verdi.

Sprechtheater wurzelt durch die Sprache in der Person. Es ließe sich also erwarten, daß die in Anlehnung an das Sprechtheater entstandene Oper ebenfalls die Person greifbar macht. Nun erinnern wir uns daran, daß der Einheit Person und Sprache die Zweiheit Mensch und Ton gegenübersteht. Auf das Theater angewandt bedeutet das: der Schauspieler des Sprechtheaters ist als der ganze Mensch die Verkörperung der Person, etwa der Hamlet-Rolle. Durch den Schauspieler lernen wir geradezu Hamlet persönlich kennen. Das Medium ist hier der Schauspieler selbst — der, als

Mensch, eben auch spricht. Aber das Medium des Opersängers ist, genau besehen, nicht er selbst, sondern der Ton, jenes körperhafte Etwas. Da der Ton nicht, wie der Sprachlaut, mit der Person identisch ist, fassen wir den Opersänger primär nicht, wie den Schauspieler, als den ganzen Menschen auf, der die Rolle darstellt, sondern als denjenigen, der die Rolle vor allem *singt*. (Aber vom Schauspieler sagen wir nicht: ‚Er *spricht* den Hamlet‘, sondern: ‚Er spielt ihn‘; oder ‚Er ist der Hamlet‘.) Der Oper liegt nicht die Identität von Person und Medium, von Darstellendem und Dargestelltem, von Person und Sprache zugrunde. Daher lernen wir — das sagt unsere Opernerfahrung — keine dargestellten Personen, wie den Hamlet, kennen. Was die Musik einfängt, sind nur die Gefühle der Personen, die sie beherrschenden Affekte, durch die Bühnensituation bedingte Spannungen, gewisse allgemein gehaltene Eigenschaften des Charakters. Aber die Person verbirgt sich uns. Eigenartig: In demjenigen musikalischen Theater, das, sich an das Sprechtheater anlehnend, von der Person her konzipiert zu sein scheint, verblaßt die Person.

Um so stärker wird jene andere, dem Festlichen verpflichtete Seite hervorgekehrt: die Liebe zum Glanzvollen, Prächtigen, oder zur Überhöhung durch das Mythische; die Neigung zu Apotheosen. Nach innen gewendet zeigt sich dieser Zug als das Weihevollen, als das Hinführen zu Verklärung, Erlösung. Auch Irreales, Visionen, oder Jenseitiges werden einbezogen. Das alles ist nicht nur in der Herkunft der Oper von den musikalischen Festen der Renaissance begründet, sondern wird zugleich durch das Wesen der Musik begünstigt. Die Musik ist es, die nicht allein das Verblässen der Person bewirkt, sondern, damit verknüpft, auch das Tragische verdeckt oder gar auflöst. Am Schluß des ‚Fliegenden Holländers‘ wirft sich zwar Senta in die Fluten, aber eine Gloriole wird daraufhin sichtbar; auf den Tod folgt die Verklärung. Tristans und Isoldes Tod wird als Erlösung überhöht — und als tragisches Ende verdeckt. Der König Lear aber trägt seine tote Cordelia, er ruft ihr zu: ‚Oh, du kehrst nimmer wieder‘ und hämmert uns ein: ‚Niemals, niemals . . .‘, fünfmal hintereinander, den ganzen Vers ausfüllend — ohne Raum für Selbsttäuschung.

Das Tragische wird durch die Musik verdeckt, weil die Musik Harmonie ist, Übereinstimmung im Tongefüge, Tonrelation. Weil die Musik Harmonie ist, drängt sie geradezu nach einem harmonischen Schluß; sie drängt nach Aufhebung der Trübung. Daß ein Moll-Stück bis zu Bachs Tod in der Regel in Dur schließt, ist nichts anderes als die Herstellung des ‚harmonischen‘ Schlusses. Moll ist getrübtes Dur. Der durch die Mollterz getrübte Dreiklang wird am Schluß des Stücks durch das Erklingen nun der Durterz in ungetrübte, strahlende Schlußharmonie verwandelt. Die

Natur der Musik liebt nicht einen Schluß wie den des ‚König Lear‘: Tod auf Tod, und den Ausblick in die ‚trübe Zeit, der, klagend, wir gehorchen müssen‘. Die Musik, als die Harmonie, will nicht am Schluß des Werks ‚Weh!‘-klagen; sie strebt danach auszurufen: ‚Alle Menschen werden Brüder!‘ Das Schließen in Dur, strahlend, wie in Beethovens Neunter Sinfonie, ist für mehrsätzliche, in Moll stehende Werke die Regel.

Dieses Sich-Selbst-Finden der Musik, das Aufgehen in Harmonie, das Ausstoßen der Trübung äußert sich nun in der Oper als das Festliche, die Apotheose, die Erlösung — wir dürfen sagen: als der günstige Ausgang im weiteren Sinn. Das erinnert uns an die griechische Sage, wonach die Harmonie die Tochter des Ares und der Aphrodite ist, des Kriegsgotts und der Liebesgöttin.

Aber auch der im engeren Sinn günstige Ausgang, das ‚lieto fine‘, das Happy-End, bildet bis ins 19. Jahrhundert hinein die Regel. Ein Beispiel: Der primär als Sprechtheater konzipierte ‚Orfeo‘ des Angelo Poliziano, Ende des 15. Jahrhunderts, endet tragisch, mit dem Tod der Euridike. In Monteverdis ‚Orfeo‘, 1607, verliert zwar Orpheus seine Euridike; aber dann steigt Apoll in einer Wolke herab und nimmt Orpheus in den Himmel auf. Das Werk schließt also mit Überhöhung, mit Apotheose. Auch in Glucks ‚Orpheus‘ erscheint zum Schluß der Deus ex machina, der hier Euridike ins Leben zurückführt, worauf sich die allgemeine Freude in einem Ballett spiegelt. — Ich nenne noch den berühmten Opern-Textdichter Metastasio, dessen Libretti die Grundlage unzähliger Opern des 18. Jahrhunderts bildeten: Er pflegte, auch bei tragischem Vorwurf, mit günstigem Ausgang zu schließen.

Die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts beherrschte Europa. Das wirkte sich auf das Theater im allgemeinen, also auch auf das Sprechtheater aus. Das sogenannte Barocktheater, so Calderon, ist ja kein genuines Sprechtheater wie das Shakespeares. Es ist vom Geist der Oper durchtränkt: mit Verknüpfung von Diesseitigem und Jenseitigem, Visionen, Überhöhungen, Phantastischem. Solches Theater wirkt auch in Goethes ‚Faust‘ nach. In den Gesprächen mit Eckermann heißt es, ‚Faust‘ fange wie eine Tragödie an und ende wie eine Oper; der erste Teil erfordere die ersten Künstler der Tragödie, so wie nachher im Teile der Oper die Rollen mit den ersten Sängern und Sängerinnen besetzt werden müßten.

Aus dem musikalischen Theater des 19. Jahrhunderts habe ich Wagner erwähnt. Wie steht es aber mit Verdi? Er scheint nicht ganz in die Oper, wie ich sie umschrieben habe, hineinzupassen. Verdi war vom tragischen Theater, er war von Shakespeare besessen, und auch vom Drang, ihn in

Musik zu setzen. So übernahm er auch den tragischen Schluß des Sprechtheaters, z. B. im ‚Otello‘. Verleugnet denn Verdi die Musik? Verdi ist nicht allein der große Theatermann, sondern zugleich durch und durch Musiker. Für Opernsänger schreibt er eine hinreißende Musik. Nun, Verdi behält zwar aus dem äußeren Gang des Sprechtheaters den tragischen Schluß bei — übrigens hierin in Übereinstimmung mit der Tendenz jener Zeit zum Naturalismus; aber seine Oper bleibt ihrer Herkunft, ihrer musikalischen Natur, sich selbst trotzdem treu: sie verdeckt die Person. Es werden musikalisch nicht Personen hingestellt, sondern — sagen wir — Personifizierungen: Jago ist der Böse, der negierende Geist, der Teufel schlechthin. Er selbst spricht das gleichsam apodiktisch in seinem großen Monolog, dem ‚Credo‘, zu Beginn des zweiten Aktes aus. Er ist kein Mensch; wir lernen ihn nicht kennen. Othello und Desdemona sind Personifizierungen des Eifersüchtigen, der aber ein gutes Herz hat, und der reinen Seele. Auch bei Shakespeare ist Jago böse, sind Othello und Desdemona die Opfer. Aber Jago ist hier ein Mensch; sein Haß gegen Othello wird begründet. Und auch Othello und Desdemona sind nicht frei von Schuld. Die Vorgeschichte, gleichsam die Herkunft der Personen, somit sie selbst, lernen wir in Shakespeares erstem Akt kennen, der in Verdis ‚Otello‘ getilgt ist. Dafür beginnt die Oper mit einer musikalischen Situationsatmosphäre, mit einem Naturgeschehen, dem Sturm. Auch am Schluß des ersten Akts ein Stimmungsbild: die Sternennacht und das Liebesduett; auch in ihm lernen wir nicht die Personen Othello und Desdemona kennen, sondern werden von der verzaubernden Atmosphäre des durch diese zwei Menschen belebten Raums überströmt. Wollen wir die Tragödie ‚Othello‘, das von den Personen getragene Handeln kennenlernen, so müssen wir auf Shakespeare zurückgreifen. Verdis ‚Otello‘ ist wie ein Auskosten des ‚Othello‘ von Shakespeare; er ist die Auswirkung der Tragödie Shakespeares als Oper — und zwar Oper des 19. Jahrhunderts. Sie ist nicht eine ‚musikalische Tragödie‘, sondern der musikalische Ausdruck der Gefühle, die die Tragödie auslöst. Nicht die Tragödie selbst wird komponiert, sondern ihre *Wirkung* auf den Zuschauer.

Am nächsten der Struktur des Sprechtheaters steht innerhalb der Oper des 19. Jahrhunderts ein russisches Werk: Mussorgskis ‚Boris Godunow‘, nach Puschkins Dichtung. Zwar ist auch Mussorgskis Werk ein musikalisches Umsetzen der Wirkung des Dramas. Aber hier verdeckt die Musik nicht so stark die Person wie in den Opern des Westens. Das hängt auch damit zusammen, daß Puschkins ‚Boris‘ nicht ausschließlich in den Personen, sondern zugleich in dem sie tragenden Grund, dem Volk, wurzelt. Mussorgski hat dieses Moment in den Vordergrund gestellt: Er hat Puschkins Herrschertragödie in eine Volkstragödie verwandelt. Puschkins Werk

endet aber als Sprechdrama: mit der Ermordung der Zarin und des Sohns des Boris. Mussorgski hat nun diese Schlußszene durch eine andere ersetzt: durch eine große Volksszene und den triumphalen Einzug des neuen Zaren, des falschen Dimitri. Er hat also einen der Oper gemäßen Schluß geschaffen. Darauf folgen allerdings — nachdem sich die Bühne geleert hat — noch die Worte des Blödsinnigen: ‚Fließet, fließet, heiße, bitt're Tränen . . . Weh' dir, du armes Volk!‘ — ein dem Sprechtheater abgelauschter Epilog (freilich in Musik gesetzt). Diese krasse Konfrontierung von Opern- und Sprechtheater-Struktur veranschaulicht Mussorgskis Haltung. Sein ‚Boris Godunow‘ ist die am weitesten gehende Synthese innerhalb der Oper des 19. Jahrhunderts.

Bis jetzt habe ich über die ernste Oper gesprochen. Wir sahen: Diese Oper ist von der Tragödie abgeleitet. Die Tragödie aber konstituiert den Menschen, und zwar von der Person her. Die Musik ist anders geartet. Sie baut nicht die Person auf, sie kann den Menschen nicht von der Person her konstituieren. So wird im musikalischen Theater mit tragischem Vorwurf der Mensch durch die Musik verdeckt. Dafür tritt in den Vordergrund das musikalisch Überhöhende und die musikalische Darstellung der — nun verselbständigten — menschlichen Leidenschaften, der Konflikte, der Situationen. Insofern hier nicht der leibhaftige Mensch konstituiert wird, begegnet uns hier nicht das spezifische Merkmal des genuinen Theaters.

Wir wenden uns nun dem Theater Mozarts zu.

3.

Die Tragödie gründet in den großen Menschen. Sie, die Helden der Tragödie, gehen zugrunde, und was bleibt, sind die Kleineren. Denken Sie an ‚Hamlet‘: So gut wie alle Hauptpersonen sterben; es bleiben lediglich Herolde am Leben, die der Nachwelt von jenem großen Geschehen Kunde bringen: Horatio und der neue König, der Fremdling, der nun das Erbe antritt. Da nun die Tragödie in den großen Menschen gründet, wird der Titel so gut wie immer durch den Namen des Haupthelden, eben des Titelhelden, bestimmt: ‚Othello‘, ‚Macbeth‘, ‚König Lear‘ — oder ‚Romeo und Julia‘.

Die Komödie aber gründet nicht in den großen Menschen, sie kennt keine ‚Helden‘. Ihre Titel lauten: ‚Ein Sommernachtstraum‘, ‚Was ihr wollt‘, ‚Der Sturm‘, ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘. Sie nehmen Bezug auf die Situation, das Ambiente, die Handlung. Solche Titel sind bezeichnend für die Struktur der Komödie, dafür, daß die Komödie primär von

der *Gemeinschaft* ausgeht. In der Gemeinschaft erscheint der Mensch nicht als die große Person, gleichsam nicht primär als ‚Absolutes‘, sondern in seinen ‚Relationen‘ zu den anderen Menschen. Die Gemeinschaft ist ein Relationsgefüge. Das aber ist — so stellten wir früher fest — auch die Musik. Komödienstruktur und musikalische Struktur sind verwandt. Die eine ist wie das Bild der anderen. So hat man oft, und mit Recht, festgestellt, daß Shakespeares Komödien von einer musikalischen Atmosphäre getragen werden, daß sie ‚wortgewordene Musik‘ sind. (Es wird auch vielfach Musik verwendet und auch öfters über Musik gesprochen.) Sofern aber die Komödie *Sprechtheater* ist, baut sie den Menschen nicht ausschließlich von der Gemeinschaft her auf; denn beim nackten Sprechen meldet sich von selbst auch die Person.

Mozart schrieb zunächst sowohl ernste als auch komische Opern. Aber die großen Werke seiner reifen Zeit entstammen dem Bereich der komischen Oper, also der Komödie. Ihre Titel lauten: ‚Die Entführung aus dem Serail‘, ‚Le Nozze di Figaro‘ (‚Die *Hochzeit* des Figaro‘; nicht ‚Figaro‘), ‚Cosi fan tutte‘, ‚Die Zauberflöte‘. Also keine Personennamen als Titel.

Doch wie steht es mit ‚Don Giovanni‘? ‚Don Giovanni‘ — denkt man — kommt der Tragödie nah. Nun, der originale Titel lautet: ‚Il Dissoluto punito‘ (‚Der bestrafte Wüstling‘) als Haupttitel (eine moralische Sentenz, also ebenfalls kein Personennamen) und an zweiter Stelle folgt: ‚ossia il Don Giovanni‘. Dem Titel wird hinzugefügt: ‚Dramma giocoso‘ (‚heiteres Drama‘), in der ursprünglichen Fassung sogar ‚Opera buffa‘. Gewiß enthält ‚Don Giovanni‘ auch tragische Züge. Und sobald das Werk zum Tragischen hin tendiert, ragt die Person hervor, hier Don Giovanni. Die Basis ist aber auch hier die Gemeinschaft. Es handelt sich also im ‚Don Giovanni‘ um eine Synthese auf der Grundlage der Buffa, und somit der Gemeinschaft. Don Giovanni selbst: eine große Person, der ‚Böse‘ des Stücks. Er durchzieht wie eine Achse das ganze Werk, sich immer mehr in sein Schicksal verstrickend. Er wird durch die höheren Mächte vernichtet, in die Hölle geworfen, vom ewigen Feuer verschluckt. Doch das, worauf das Werk hinausläuft, ist der Triumph der Gemeinschaft. Es schreitet fort bis zum Ausstoßen des Bösewichts, und weiter bis zur Herstellung der geläuterten Gemeinschaft, der Gemeinschaft als Harmonie. Anders in der Tragödie, der Tragödie Shakespeares, wo alles in Flammen aufgeht, wo die großen Menschen, auch die Guten, zugrunde gehen.

Aber bei Shakespeare gibt es eine Parallele auch für ‚Don Giovanni‘: ‚Der Kaufmann von Venedig‘. Auch dieses Werk ist eine Komödie mit tragischen Zügen: Shylock, eine große, ausgeprägte Person, der ‚Böse‘ des Stücks, verstrickt sich immer mehr in sein Schicksal, bis er von der Gemeinschaft ausgespien wird. Und der letzte Akt des ‚Kaufmann‘, dieses Fest

der Gemeinschaft, ist ins musikalische Element getaucht, ist Harmonie. So enthält er auch, nach dem Zwiegespräch ‚In solcher Nacht‘, zwischen Lorenzo und Jessica, den Hymnus an die Musik als die Harmonie: die Stelle über die Sphärenharmonie.

Neben ‚Don Giovanni‘ und dem ‚Kaufmann von Venedig‘ könnte man auch Molières ‚Le Tartuffe‘ erwähnen (so, mit Artikel, lautet der französische Titel; also nicht als Personennamen gemeint, sondern analog zu ‚Le Misanthrope‘, ‚L’Avare‘, als Eigenschaft — ‚Der Heuchler‘; und es wird ein Untertitel hinzugefügt: ‚ou L’imposteur‘ — ‚oder Der Betrüger‘). Auch hier der ‚Böse‘, der sich in sein Schicksal verstrickt und von der Gemeinschaft ausgestoßen wird; es trifft ihn sein Verhängnis durch den Deus ex machina — im ‚Don Giovanni‘ war es der Komtur, im ‚Kaufmann‘ die als Rechtsgelehrter verkleidete Porzia; im ‚Tartuffe‘ ist es der Kommissar des Fürsten. Was bleibt, ist wieder die zur Harmonie zurückfindende Gemeinschaft.

Werke wie die drei erwähnten erinnern also zwar durch gewisse Züge an die Tragödie, sind aber nur scheinbar mit ihr verwandt. In Wirklichkeit wird hier die Komödienstruktur noch ausdrücklicher als sonst in der Komödie: die Gemeinschaft als die Harmonie leuchtet um so stärker dadurch hervor, daß sie einen Fremdkörper als zentrale Figur enthält, den es auszustoßen gilt.

Von dieser Seite her gesehen weist auch Beethovens ‚Fidelio‘ Komödienstruktur auf: Ausstoßen des Bösewichts (Pizarro), günstiger Ausgang, strahlende Musik, Triumph des Menschen als Harmonie, Triumph der Gemeinschaft und der ‚Ehelichen Liebe‘ (so lautet der ursprüngliche Titel des Vorwurfs; nicht ‚Leonore‘ oder ‚Fidelio‘, sondern ‚L’Amour conjugal‘; also wieder kein Personennamen).

Genuin-musikalisches Theater verwirklicht sich als Komödienstruktur. Nur die Sprache bringt auch Tragödie als genuines Theater hervor. Die Sprache birgt beides in sich, Tragödie und Komödie, sie schafft den Menschen von der Person und von der Gemeinschaft her; als das Urphänomen des Menschlichen ist die Sprache allumfassend. (So vermeint man einzusehen, weshalb Shakespeare *vor* Mozart gelebt hat.)

Daß die Sprech-Komödie etwas ‚Musikalisches‘ hat, bedeutet nicht, daß sie eine hybride Form ist: Was die Phänomene selbst anlangt, so sind beide, Tragödie und Komödie, genuines Sprechtheater. Denkt man aber an ihre Herkunft, gleichsam vor der Verwirklichung als Theater, so ist man geneigt zu sagen: Die Tragödie entsteht aus der eigenen Machtvollkommenheit der Sprache allein. Wäre aber im Menschen nicht auch die Anlage zur Musik eingepflanzt, so wäre er — das ist natürlich eine Fiktion — nicht auf die Komödie gekommen.

Das Gemeinsame von Musik und Komödie ist es, was in Mozarts komischer Oper zum genuin-musikalischen Theater führt.

Mozarts Oper wurzelt in der italienischen Opera buffa und im deutschen Singspiel; sie kommt, wie auch Shakespeares Komödie, von der Commedia dell'arte, der Stegreifkomödie her: Spiel, Requisit, Verkleidungen, Verwechslungen, Intrige beherrschen die Bühne. Es bleibt kein Raum für die Entfaltung von der Person her; ein Hamlet kann hier nicht auftreten. Hier ist das *Zusammenwirken* das Primäre: die Beziehungen im gemeinsamen, durch die Menschen realisierten Raum, die vielfältigen, ineinandergreifenden Bewegungen mit den unvorhergesehenen Auftritten, den Überraschungen.

So liegt es nah, daß hier das *Ensemble* in den Vordergrund rückt: eine musikalische Nummer, die aus echter Handlung besteht, wobei mehrere Menschen handelnd singen, und zwar verschiedene Texte zugleich. Die ernste Oper kannte in der Zeit von Monteverdi bis Gluck das Ensemble nicht. Erst in der italienischen komischen Oper wurde das Ensemble — zu dem auch das Finale eines Akts gehört — ausgebildet. Von dort hat es Mozart übernommen und zum Kernstück seiner Opern gemacht.

Für Mozarts Ensemble gilt im besonderen, was ich allgemein über die Musik sagte: Musik sei ein in den vielfältigen Relationen der Töne gründendes Ganzes. Das Mit-, Durch- und Gegeneinander der Töne und Rhythmen innerhalb der sie umgreifenden Harmonie erscheint wie das Vielerlei von Vorgängen innerhalb des sie beherbergenden einen Raums.

Mozarts Ensemble ist aber mehr: Es verkörpert die menschliche Gemeinschaft dadurch, daß es genuines Theater und in einem von der *Musik* her konzipiertes Theater ist.

Die Musik schlägt nun nicht von selbst, wie die Sprache, die Brücke zum Theater. Denn — so sahen wir — Mensch und Ton fallen nicht, wie Mensch und Sprache, zusammen. Die Musik enthält als Relationsgefüge nur die Anlage dazu, das Bild der Gemeinschaft zu werden, also den Menschen darzustellen. Damit die Musik ihrerseits den Menschen als körperhaftes, hier und jetzt in unserer Gegenwart handelndes Wesen auf die Bühne stellen kann, muß sie — über die Harmonie, das Gesellige der Töne hinaus — eine musikalische *Theaterstruktur* aufweisen. Musikalische Struktur und Theaterstruktur müssen sich decken.

Das ist aber entscheidend: Darin liegt der innere musikalische Grund, weshalb nur in der Zeit der Wiener Klassiker, Haydns, Mozarts und Beethovens, das genuin-musikalische Theater entstehen konnte. Denn nur hier erreichte die musikalische Struktur die Stufe, die das Theater, den Menschen, der frei handeln kann, heraufbeschwor. Theater aber, sagte ich, ist die Konfrontierung von Präsens und Präsens, die Konfrontierung der Prä-

senz unseres Ich und der Bühnenwirklichkeit; erst das Aufeinanderprallen von Präsens und Präsens läßt auf *ein* Mal das Körperhafte und das Gegenüber hervorspringen. Es mußte also die Stufe erst erreicht werden, die musikalisch nicht mehr — wie die ältere instrumental konzipierte Musik — gleichsam im Imperfekt spricht, sondern im Präsens; die nicht eine epische, sondern eine handelnde Struktur aufweist; die nicht sagt: ‚Es war‘, sondern: ‚Es ist‘. Und auch: die nicht — wie die spätere Musik — sagt: ‚Ich fühle‘, sondern: ‚Wir sind‘. Solche musikalische Struktur ist nur die Wiener klassische. Um dies zu erhärten, wäre notwendig, auf musikalisch-satztechnische Fragen einzugehen, was füglich heute unterbleiben muß.

Die Theaterstruktur dieser Musik beschränkt sich nun aber nicht auf das Ensemble und das Finale. Sie ergreift auch die Arie. Eine Arie Mozarts, selbst wenn sie vom Text her keine Handlung enthält, wird musikalisch sub specie des Handelns ausgeführt — denken Sie etwa an Taminos Arie ‚Dies Bildnis ist bezaubernd schön‘: ‚Dies Bildnis — neue Regung — soll die Empfindung Liebe sein? — Ja, ja! — O, wenn ich sie nur finden könnte — Ich würde — Und ewig wäre sie dann mein — ewig, ewig‘: Das alles wird durch den Gesang und das Partiturgewebe als sich jeweils neu, frei Ereignendes verwirklicht.

Das Ganze der Musik — Arien, instrumentale Teile, Ensembles, Finale — wird von der musikalischen Struktur des Handelns bestimmt. Wir stellen also fest: Damit genuin-musikalisches Theater entstehen konnte, genügte nicht das Anknüpfen an die Komödie; eine zweite Voraussetzung war die Struktur der Wiener klassischen Musik. Komische Opern wie ‚Die Meistersinger‘ und ‚Falstaff‘ sind, ihrer von der Musik her bedingten Realität nach, dem sonstigen Theater Wagners und Verdis verhaftet, nämlich der ersten Oper.

In Mozarts musikalischem Theater — und so auch in Beethovens ‚Fidelio‘ — begegnen uns aber auch alle Seiten der Musik als Harmonie, die wir in der ersten Oper fanden: das Festliche (‚Die Hochzeit des Figaro‘ schließt mit: ‚Auf zum Feste!‘), der günstige Ausgang, somit auch die Eintracht, die Apotheose und die Verklärung (‚Zauberflöte‘), das Erfassen der Situation. Aber über alle diese Momente hinaus, sie durch Vertiefung verwandelnd, zeitigt dieses genuin-musikalische Theater den Menschen als Musik. Mozarts Theater vermenschlicht den Sinn der Musik: der Musik als des harmonischen ‚concorditer dissonans‘ des Mittelalters, des ‚einträchtig-dissonierenden‘ Bilds des Alls. Genuin-musikalisches Theater, Mozarts Theater, ist die Begegnung der Musik und der zu sich selbst findenden freien Menschengemeinschaft; der Triumph der Musik als freier Gemeinschaft, der freien Gemeinschaft als Musik.

Die Tragödie als Sprechtheater und das genuin-musikalische Theater, wie es von Mozart verwirklicht wurde, sind die zwei Eckpfeiler, die die Erschaffung des Menschen auf der Bühne tragen: die Tragödie von der Person her, Mozarts Theater von der Gemeinschaft her. — Das Theater Mozarts wie das Sprechtheater von den Charakteren her begreifen zu wollen, verbaut den Zugang zum Wesentlichen. Wollte man die Tragödie und Mozarts Theater gegeneinander ausspielen und sie an der Größe der Personen messen, so würde freilich die Tragödie den Sieg davontragen: Die Person des Lear ist mehr als die Person des Figaro. Wohl entstehen auch in Mozarts Theater so etwas wie ‚Charaktere‘, dies aber nur sekundär. Das Primäre ist der Aufbau von der Gemeinschaft her, ist der das Theater-Geschehen beherrschende, menschlich beschaffene ‚Raum‘.

Wenn im *Es-Dur*-Finale der ‚Hochzeit des Figaro‘ (zweiter Akt) unerwartet aus der Kabinett-Türe, die der Graf wütend aufmacht, Susanna heraustritt, entsteht eine Konstellation, die die drei Menschen auf der Bühne — Graf, Gräfin, Susanna — umgreift und sich als Relationsgefüge, als Haltung, als Handeln, in der Musik von Takt zu Takt ereignet. Und so bei allem, was dieses Finale enthält. Die Menschen als Körperhaftes, das Requisit im weiteren und engeren Sinn, die Türe hier, das Sofa dort, das Fenster, Figaros Auftritt, dann Antonio mit dem Blumentopf und der Brieftasche: dieses sich wechselseitig durchwirkende Ganze ist eine sich als Hier-und-Jetzt ereignende musikalische Struktur. Dann der Auftritt von Basilio, Bartolo, Marcellina; auf der anderen Seite die Gräfin, Susanna, Figaro: es bilden sich zwei Blöcke, der Graf als Schiedsrichter, sie trennend, in der Mitte. Und nun prallen sie aufeinander: ein Tanz, ein Wirbel, *Allegro assai* — *Più Allegro* — *Prestissimo*. Die zwei Blöcke sprechen Verschiedenes und doch zugleich. Aber wen stört das? Dieses unser Gegenüber, diese Menschen erscheinen ja nicht primär als die Personen. Hier, in unserer Gegenwart, wird das Wesen der Musik, die Tonrelation, das concorditer dissonans, in Präsenz, in körperhafte, handelnde, menschliche Gemeinschaft gebannt. Diese sich immer wieder erneuernden Stöße, diese sich stets unerwartet, proteusähnlich verwandelnden Konstellationen, diese Blitze, sind das geistige Fest der sich als musikalische Struktur konstituierenden Welt. Wir ertappen die Welt mitten in ihrem Entstehen, wir ertappen uns als Zeugen der Erschaffung der Welt, der Welt sub specie der menschlichen Gemeinschaft. Nach diesem Finale kennen wir uns; wir wissen um uns als der Welt. — In der ersten Oper gibt es Überhöhungen; wir werden in ‚andere Bereiche‘ geführt; oder wir werden durch die Auswirkung menschlicher Schicksale, Konflikte, Leidenschaften erschüttert: wir ‚erleben‘. Im ‚Figaro‘-Finale nichts davon: Wir träumen nicht, erleben nicht. Wir sind wir selbst. Wir sind.

DER CHOR „TRIUMPH, TRIUMPH, DU EDLES PAAR“
AUS DEM 2. FINALE DER ZAUBERFLÖTE
(1969)

Der im Programm abgedruckte Titel („Zur Funktion der Sprache im musikalischen Satz der Zauberflöte“) war als ein vorläufiger Arbeitstitel gedacht; er deutet den Bereich an, dem das Thema meines Referates entnommen ist. Vor die Alternative gestellt, entweder über Grundsätzliches zu sprechen, oder einen Abschnitt aus der Zauberflöte, stellvertretend, genau zu behandeln, entschied ich mich für das zweite, weil mir dies für den Umfang eines Referates geeigneter erschien.

Der Triumphchor ist sehr kurz; er ist der kürzeste selbständige musikalische Satz der Zauberflöte. Und er erweckt den Schein eines einfachen, offenbar zu einfachen Satzes. Denn in der Literatur wird er nur wenig, und auch in Verbindung mit Vorbehalten berücksichtigt. Man vermißt die „tieferen Töne“¹ oder einen kunstvolleren, polyphon ausgeführten Satz².

Nun steht der Triumphchor, schon vom Textbuch, von der Handlung her beurteilt, an zentraler Stelle. Tamino und Pamina haben die Feuer- und die Wasserprobe bestanden, und sie werden in die Gemeinschaft der Eingeweihten aufgenommen. Was noch folgt, ist lediglich die Bereinigung des Feldes: die Vereinigung nun auch Papagenos mit Papagena, das Ausstoßen der Bösen aus der Gemeinschaft, und der rückblickende Schlußchor.

Im Textbuch heißt es, nach der Wasserprobe: „Sogleich öffnet sich eine Türe: man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen. Sogleich fällt der Chor unter Trompeten und Pauken ein. Zuvor aber Tamino und Pamina“:

Ihr Götter! Welch ein Augenblick!
Gewähret ist uns Isis' Glück.

Und nun der Chor:

Triumph! Triumph! Du edles Paar!
Besieget hast du die Gefahr!
Der Isis Weihe ist nun dein!
Kommt, tretet in den Tempel ein!

Der erste Vers ist ein Ausruf und die Anrede des Paares. Zu einem Satz wird er erst durch den zweiten Vers vervollständigt, der das Verb — und

¹ Vgl. H. Abert, W. A. Mozart II, Leipzig 1924, S. 823.

² Vgl. H. W. v. Waltershausen, Zauberflöte, München 1920, S. 113.

zwar gleich zu Beginn — bringt: „Besieget hast du die Gefahr!“, eine Feststellung des Chors, im Perfekt. Dann — dritter und vierter Vers — zwei vollständige Sätze im Präsens: „Der Isis Weihe ist nun dein!“, und, Folgerung, „Kommt, tretet in den Tempel ein!“. In diesem letzten Vers werden die zwei Personen als Personen angeredet (Plural: „kommt“, „tretet“), während in den drei ersten Versen das Paar als Einheit angesprochen worden war („du edles Paar . . . hast du . . . dein“).

Die Musik: (s. unten, S. 146 f.)

Das Allegro beginnt faktisch schon mit der zweiten Hälfte des vorausgehenden letzten Adagio-Takts (der Halbtakt des Adagio entspricht tempomäßig einem ganzen Takt des Allegro: 4 Adagio-Achtel = 4 Allegro-

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe 1, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion (P), and strings. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a Chorus. The lyrics for the vocal parts are: "Tri-umph, Triumph, Tri-umph! Du ed - les Paar! Besieget hast du die Ge-". The second system continues the instrumental and vocal parts, with lyrics: "fahr, der Isis Wei - he ist nun dein! Kommt, kommt, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel".

42 43 44 45 46 47

ein, in den Tem - pel ein, kommt, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel ein, kommt, kommt, kommt,
 tretet in den Tem pel ein, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel ein, kommt, kommt,
 tretet in den Tem pel ein, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel ein, kommt, kommt,
 tre tet in den Tempel ein, kommt, kommt, tre - tet in den Tempel ein, kommt, kommt,

18 19 20 21 22 23 24 25 26

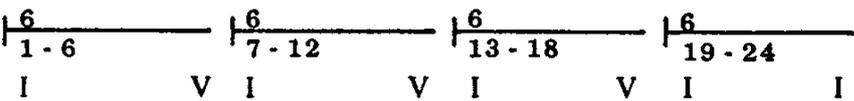
tre - tet in den Tempel ein! (Alto ad)
 tre - tet in den Tempel ein!
 tre - tet in den Tempel ein!
 tre - tet in den Tempel ein!

Viertel). Es handelt sich um einen Fanfarensatz. Trompeten und Pauken haben hier nicht lediglich die Aufgabe, das — ohnehin nicht vollständige (Streicher, Oboen, Hörner) — Orchester zu verstärken; sie haben eine reale Funktion: „Dies kündigt den Sarastro an“ erklärt Pamina dem Papageno vor Sarastros erstem, durch einen „Marsch mit Trompeten und Pauken“ eingeführten Auftreten. Trompeter und Pauker bildeten im 17. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine eigene Zunft; sie unterstanden direkt dem Fürsten; sie waren höher gestellt als die anderen Instrumentalisten — höher auch im wörtlichen Sinn. Sie gehörten bei offiziellen Anlässen zu den Repräsentanten des Herrschers, sie kündigten ihn

an. Bei Mozart lebt noch diese Erinnerung. Wenn daher das Einfallen des Triumphchors „unter Trompeten und Pauken“ eigens im Textbuch, das selbstverständlich sonst nicht die Instrumentation der Sätze angibt, erwähnt wird, so weist dies auf einen bestimmten Satz-Typus hin.

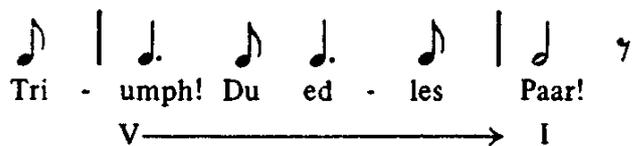
Der Satz besteht aus vier 6taktigen Gliedern:

(Gesang : )

Orchester: 

(Dem abtaktig zu gliedernden instrumentalen Gerüst gegenüber beginnen die jeweils entsprechenden Gesangsabschnitte verschoben, so daß sie mit dem Tonika-Einsatz des jeweils folgenden Gliedes enden.)

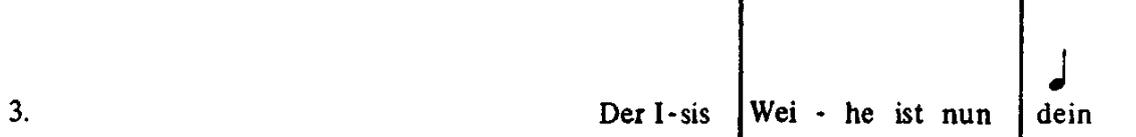
„Triumph“, dreimal hintereinander, mit Trompeten und Pauken allein, bildet einen langen Ansatz, die Exklamation für sich; und das vierte „Triumph“ wird mit der Anrede verbunden:



nun unterstützt durch das volle Orchester. Nach einer Zäsur („Paar!“ = Halbe + Achtelpause) hebt der zweite Vers mit einem kurzen Anlauf an („Besieget“ in drei Achteln). Der darauffolgende rhythmische Kern des Verses ist aber derselbe wie der des ersten Verses — und auch des dritten (die Vertonung dieses Verses ist in rhythmischer Hinsicht überhaupt identisch mit der des zweiten):

1. 

2. 

3. 

Nachdem also der erste Vers einen langen Anlauf genommen hatte, setzt der zweite Vers mit einem kurzen und zugleich bestimmten Anlauf (Drei-

achtel-Auftakt) ein; jetzt ist ja nicht zu verweilen, im Gegenteil: das Verbum, mit dem dieser Vers beginnt, bedingt das Knappe der Vertonung (nur zwei Takte), die wiederum das Bestimmte der Aussage unterstreicht, das Perfektische fester faßt.

Erster und zweiter Vers stehen ausschließlich auf der I. und V. Stufe; die Soprantöne sind *c''*, *e''*, *g''*; sie erinnern an die Zauberflöten-Akkorde mit Prim, Terz und Quint als Spitzentöne³. Es liegt Fanfarenstruktur vor; wir dürfen hier nicht von harmonischem Satz im engeren Sinne sprechen. Echter harmonischer Satz ist aber nun die Vertonung des dritten und die unmittelbar daran anschließende des vierten Verses — und zwar nur eben dieses eine, den dritten und vierten Vers enthaltende Glied T. 7—12 (bzw. 8—13). Die drei auftaktigen Achtel („Der Isis“) sind jetzt Tonwiederholungen, sie stellen gleichsam das Sprungbrett dar, von dem aus die obere Quart, *f''*, dann die Quint, *g''*, und die Sext, *a''*, erreicht werden. Und während der erste und der zweite Vers mit je einer Zäsur endeten („Paar“, „Gefahr“: | ) , geht es nach dem dritten Vers sofort weiter, obwohl auch dieser, wie der zweite, einen selbständigen Satz bildet, ja mit den zwei ersten zusammen in eine sprachliche Einheit gefaßt ist, der der vierte Vers für sich gegenübersteht. Anstatt also den Einsatz des vierten Verses, „kommt“, in dem erwarteten Abstand zu bringen, etwa



ist nun dein, kommt

schaft Mozart eine Verknüpfung, indem er aus dem *einen* Wort „kommt“ gleichsam ein auftaktiges zweisilbiges, „kommt-kómmt“, macht. Das bewirkt, daß wir jetzt — aber erst durch die Vertonung — den dritten Vers als auf den vierten hin tendierend, als mit einem Doppelpunkt versehen auffassen. Wir empfinden über das Abgeschlossene der Aussage hinaus, daß er eine Folgerung mit sich bringt: die Aufforderung „kommt, tretet . . .“, wobei die Oberstimme, mit dem einladenden Septfall *a''—b'* (T. 9) einsetzend, eine Quart abwärts steigt, vom *a''* über das *g''*, *f''* zum *e''* (Spitzentöne T. 9, 10, 11 und 13), nachdem sie im dritten Vers eine Sext erklimmen hatte. Dadurch und durch das unmittelbare Anschließen des „kommt-kómmt“ an „dein!“, sowie auch durch das nachdrückliche Aufgreifen des soeben erreichten Spitzentons *a''*, leuchtet nun auch das die drei

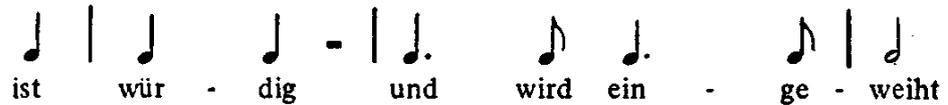
³ Vgl. z. B. auch den Beginn des vorausgehenden Flötenmarsches, ebenfalls in C-Dur, und den Beginn der nachfolgenden Papageno-Szene, in G-Dur, *g' b' d'*. Auch schon Nr. 1 beginnt mit Prim, Terz, Quint in der Oberstimme, *c'' es'' g''*, das *es'' g'' b''* der Ouvertüren-Eröffnung nach c-Moll versetzend.

vorausgehenden Verse verbindende „du — du — dein“ auf: *g*—*g*—*a*“, sich hinaufschraubend; und die sich daran anschließende melodische Umkehr schafft sowohl Zusammenhang als auch Trennung.

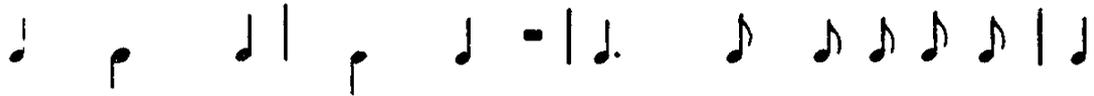
An der Umkehr mit dem Einsatz des vierten Verses ist die gesamte Satzstruktur beteiligt. Die drei ersten Verse wurden in kompakten Klängen vorgetragen. Jetzt wird der Satz aufgespalten, in Stimmen aufgelockert und — das sagte ich schon — harmonisch durchgeführt. Es bildet sich eine Sequenz (T. 9—11), und die Harmonie vollzieht den Quartabstieg der Oberstimme in Dreiklängen über *f*, *e*, *d* und *c* (auf 1 der Takte 9, 10, 11 und 13) mit. Es bildet sich also hier ein harmonischer Gang, der in das Klangzentrum C mündet, wie der Gang auf der Bühne zum leuchtenden Tempel hinführt.

Die unverzüglich einsetzende Wiederholung des Verses stellt aber eine neue musikalische Wirklichkeit hin. Jetzt *ereignet* sich das Eintreten in den Tempel. Der während der Takte 2—12 durchgehend erklingende Fanfarenrhythmus setzt in den nächsten zwei Takten (13 f.) aus; die Akkordsäulen auf 1—3—1 bewirken als Gegenschlag ein dreimaliges synkopisches, blankes „kommt“ im Sopran (auf *c*—*e*—*g*“, also wie T. 3 f., aber jetzt in gebrochenem Rhythmus); ihm antwortet die zwei ersten Male ein „kommt“ der Unterstimmen zusammen mit den instrumentalen Schlägen; das vorher, T. 9—11, jeweils in *einer* Stimme erscheinende „kommt-kómmt“ wird also jetzt in zwei Partikelchen, ein synkopisches und ein abtaktiges, zerschnitten; und so kann jetzt das dritte synkopische „kommt“ ohne Gegenschlag bleiben; es entsteht eine Kluft. Ein Blitz, der Unisono-Sechzehntellauf der Streicher, schlägt ein, und schon mit dem wieder einsetzenden Fanfarenrhythmus — und zwar auf dem unvermittelt hineinschmetternden, schier berstenden Quartsextakkord (dem einzigen des Satzes) — sind Tamino und Pamina in den leuchtenden Tempel aufgenommen. — Dieser vierte Vers war zuvor (T. 9 ff.) als ein einheitliches sprachliches Ganzes, als *eine* inständig hineinlockende Gebärde musikalisch realisiert: das viermalige „kommt-kómmt“ mündete in das „tretet . . .“ ein, es führte zu ihm hin. Jetzt aber, dadurch daß nach dem letzten synkopischen „kommt“ der Satz abbricht (T. 14), verkörpern der „kommt“- und der „tretet ein“-Abschnitt zwei verschiedene, ja einander entgegengesetzte Sinngehalte: Auftaktgefälle/frei einsetzende abtaktige Gegenstütze (Zusammenhang durch diskontinuierliche Fügung): ein musikalischer Kontrapost, ein Phänomen, das nur die Wiener klassische Struktur gezeitigt hat. — Das Ereignis umfaßt zweimal drei Takte. (Die sich — als einzige innerhalb des Chorsatzes — wiederholenden, das 6-Takte-Maß herstellenden drei Takte schaffen zusammen, sich gegenseitig intensivierend, die eine musikalische Wirklichkeit.)

Die Bauweise dieser drei Takte finden wir (ebenfalls als 2×3) in milder Gestalt vorgebildet im selben Finale, einige Seiten vorher, Allegretto, Zwei geharnischte Männer: („Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut,“)

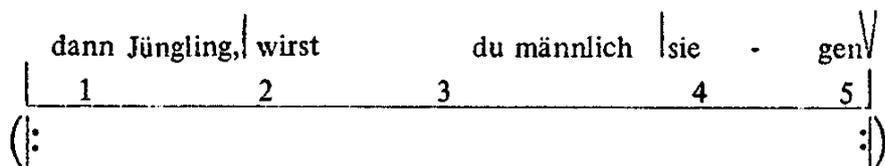
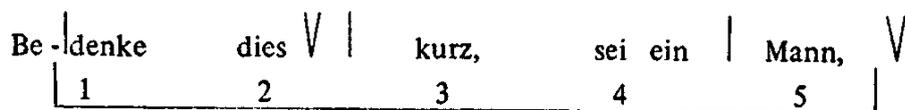


Zum Vergleich:



tre - tet in den Tempel ein

Zu beachten die Sinnentsprechung.⁴ — „Kommt / tretet ein“ wird auf Tamino und Pamina bezogen; „Ein Weib . . . ist würdig / und wird eingeweiht“ auf Pamina. Und eine weitere Kontrapoststelle auf Tamino (Beginn 1. Finale, drei Knaben): Nach dem in auftaktigem Gefälle geführten „Zum Ziele führt dich diese Bahn“ + „Bedenke dies“ dreimaliges abtaktiges Setzen,

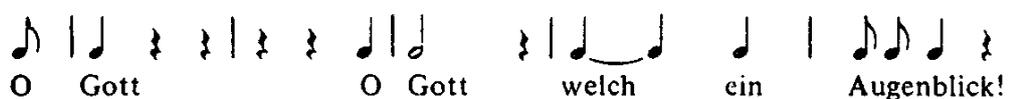


wobei zwei 5-Halbe-Einheiten entstehen. — Auf „(dann,) Jüngling, wirst“ die Spitzentöne der drei Zauberflöten-Akkorde, Prim, Terz, Quint ($c'' e'' g''$), mit abschließender Prim (c'') auf „(sie-)gen“. Auch in „kommt, kommt, kommt“ $c'' e'' g''$ (T. 13 f.), mit abschließendem c'' auf

⁴ Gleich nach „ist würdig . . .“ eine weitere Kontrapoststelle:



Und eine Entsprechung, Fidelio, 2. Finale:



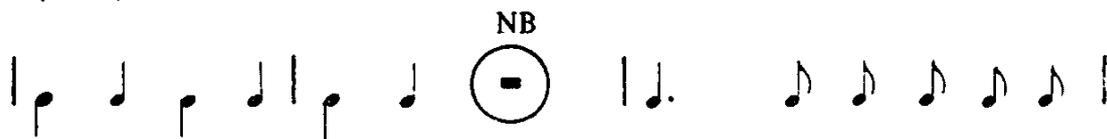
(Lehrreich, daß in der 1. Fassung, 1805, diese Kontrapostbildung noch fehlt.)

„(in den Tempel) ein“ (T. 16). Aber, im Gegensatz zu „kommt/tretet“, *keine* Kontrapostverknüpfung von „dann, Jüngling“ und „siegen“ (der Kontrapost liegt *vor* „dann“); hier liegt *eine* Aussage vor, „wirst siegen“; und zwar Futurum, noch ferne Zukunft — musikalisch verwirklicht als langausgehaltenes „wirst“ mit nachfolgendem Auslauf + langer Vorhalts-
 endung, „du männlich sie-gen“ (stufenweise ausgeführt).

Also nach der Verheißung, und zwar für jeden der beiden, Tamino und Pamina, gesondert ausgesprochen, jetzt die Verwirklichung für beide zusammen, der Kontrapost „kommt, tretet ein“, mit der Tamino-Stelle durch die Oberstimmten, mit der Pamina-Stelle durch den kontrapostischen Rhythmus verbunden. — Ein großer Augenblick der Wiener klassischen Musik, und des musikalischen Theaters überhaupt. — Und doch ist diese Stelle nicht im üblichen Sinn ‚dramatisch‘; sie bringt keine Überraschungen, sie enthält keine ‚dramatische Spannung‘. Nicht die Sprache ist der ‚Inhalt‘, und die Musik dessen ‚Ausdruck‘; was sich ereignet, kommt von der Musik her, ist nicht in der Sprache vorgebildet. Es liegt eine eigenständig musikalische Theaterstruktur vor.

Es folgt das Nachspiel, T. 19—24 = 2+2+2 Takte. In der 2-Takte-Bildung 19 f. (= 21 f.) wirkt die Erinnerung an das Ereignis T. 13—15 (= 16—18) nach:

13 (= 16)



Diesen drei Takten entsprechen die zwei Takte:

19 (= 21)



Sie sind wie das Nachbild, das, nach dem Erblicken des blendenden Lichts der Sonne, in unserem Auge entsteht.

Überblicken wir die Binnengliederung der vier 6-Takter:

- T. 1— 6: 1 (Adagio-Schluß) + 3 (I→V) + 2 (I→V)
- T. 7—12: 2 (I→) + 4 (IV→V)
- T. 13—18: 3 (I→V) + 3 (I→V)
- T. 19—24: 2 (I→V) + 2 (I→V) + 2 (I)

Die 6-Takte-Einheit immer wieder neu gefaßt, neu entstehend, in immer wieder neuem Anlauf gewonnen! — Und daß eine 6-Takte-Einheit, nicht

etwa ein Gebilde von 4 + 4 Takten, zugrundeliegt, auch das steht in Wechselwirkung mit der spezifischen Spontaneität, dem Gelenkigen, Federnden, dem Feierlich-Sieghaften dieses Satzes.

Das 6taktige Nachspiel stellt eine Entsprechung dar zum Nachspiel des 1. Finale, dort in doppelten Notenwerten notiert, Allabreve:

A: Nachspiel 1. Finale (Außenstimmen)

B: Triumphchor-Nachspiel (Außenstimmen)

A

B

A

B

A

B

Unterschiede: Der Wechselnotentakt erfolgt dort zweimal hintereinander; dadurch entstehen jeweils 5 Takte, bzw., nach der Notierung unseres Nachspiels bezeichnet, $2\frac{1}{2}$ (statt 2) Takte. Und die Wechselnoten-Bewegung hat sich an unserer Stelle umgekehrt (Baß: $b-c$ $b-c$ statt $c-b$ $c-b$).

Der dem Nachspiel am Schluß des 1. Finale vorausgehende Text ist die Sentenz: „(Wenn Tugend . . .) dann ist die Erd' ein Himmelreich und Sterbliche den Göttern gleich.“

1. Finale



(Hier die Wechselnotenbewegung übereinstimmend mit der im Triumphchor-Nachspiel)

Triumphchor-Nachspiel



Dort „Wenn — dann“; jetzt aber, *nach* dem Ereignis der Takte 13—18, ist es, ob die Musik ‚sagte‘: „Nun ist die Erd' ein Himmelreich“. Sobald wir uns aber diesen Text hier als mitschwingend vorstellen, wird uns innerlich, daß zu Beginn des 2. Finale Mozart ja tatsächlich eben diesen Text, allerdings mit anderer Musik, schon einmal aufgegriffen hat: Die drei Knaben schließen dort ihren Gesang („Bald prangt . . .“) mit „Dann ist die Erd' ein Himmelreich . . .“. Also auch das — wortlose — Nachspiel festigt durch das Anknüpfen an den Schluß des 1. und den Anfang des 2. Aktes den Triumphchor als die zentrale Stelle der Zauberflöte: Das früher zweimal wie ein Postulat hingestellte „Dann ist die Erd' . . .“ wird nun gleichsam zu seiner Verwirklichung gebracht.

Das Nachspiel des 1. Finale unterscheidet sich von unserem Nachspiel aber auch dadurch, daß es noch eine eigenständige, längere äußere Bestätigung anhängt (vgl. die letzten 5 Takte des Beispiels S. 153). Dieselbe Schlußbestätigung bringt übrigens, in *Es*, auch das 2. Finale. Eine solche Bestätigung, wie sie der Schluß des — 1. und 2. — Aktes als Notwendigkeit mit sich bringt, wäre als Abschluß des Triumphchor-Nachspiels, mitten im Finale, nicht am Platze. Ja die Stellung unseres Satzes innerhalb des Ganzen ist es, die diese ihn — nicht nur im Nachspiel — kennzeichnende äußerste Knappheit erst ermöglicht. Aber auch benötigt wird diese Knappheit hier:

Der Kern dieses Satzes ist das Einschlagen des Blitzes; wir sind Zeugen der in unserer Gegenwart sich ereignenden Epiphanie. Dieser Augenblick erträgt nur das Allernotwendigste an Umhüllung.

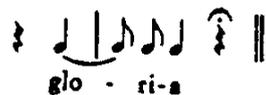
ZU DEN SATZSCHLÜSSEN DER MISSA SOLEMNIS (1970)

Mein Referat ist in erster Linie eine Mitteilung anhand der Quellen. — Zuvor stichwortartig einiges über den musikalischen Sachverhalt.

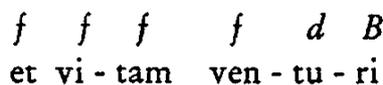
Die Missa Solemnis beginnt mit dem auf 2 einsetzenden, übergebundenen *D*-Dur-Klang; sie beginnt vor dem Taktschwerpunkt, gleichsam vor dem Beginn des Zeitmessens, vor der Zeit. Diesem Beginn entspricht am Ende des instrumentalen Vorspiels (T. 20) ein Schluß auf 2, mit vorausgehender Überbindung, ein überquellender, überhängender Schluß, gleichsam nach der Zeit¹.



Diese Struktur ist wesentlich für die gesamte Missa; auch für ihre Binnengliederung. Doch beschränke ich mich hier auf die Satzschlüsse. „Kyrie“: Schluß auf 2, mit pizzicato und vorausgehender Pause; und auch hier (T. 7 und 5 vor Schluß) Einsätze vor der Zeit. — Ich nehme den Schluß des „Sanctus“ („Benedictus“) vorweg, auf den ich nicht weiter eingehe: ebenfalls auf 2 und pizzicato mit vorausgehender Pause. — „Gloria“: der berühmte nachhallende Chorschluß, vor der Zeit beginnend, nach der Zeit, auf 2 schließend, das metrische Bild des Überquellens in nuce,



„Credo“: Schluß ebenfalls auf 2; der Schlußakkord setzt aber schon im drittletzten Takt, und zwar nicht auf metrischem Schwerpunkt ein; in diesen ruhenden Schlußklang sind als eine nun auch im großen überhängende Bildung die fallenden Dreiklangstöne *f—d—B*, pizzicato, hineingelegt. Sie sind der Kopf des Fugenthemas,



das ja aus einer Folge von fallenden Terzen besteht (*f'—d''—b'—g'—es''—c''—a'—f'—d''*). Und eine ununterbrochene Reihe von fallenden Terzen bestimmt auch im Anschluß an das Thema den größten Teil des Allegretto

¹ Ebenso beginnt und endet der erste Chor-Abschnitt, T. 21/22—49.

ma non troppo der Fuge². — Auffallend analog ist das Thema des „Dona nobis“ gebaut: auch dieses besteht aus einer Reihe fallender Terzen, $a'-fis'-d'-b-(G)$, davor noch eine Terz, $e''-cis''$. Im Verlauf des Satzes auch hier eine längere Reihe fallender Terzen (T. 188—207). Und auch hier bringt der Satzschluß den Themenkopf, die fallenden Dreiklangstöne, hier $a-fis-d$ (die Durchgangstöne g und e waren schon bei der „Dona“-Reprise in das Thema einbezogen), und zwar auch hier in den Grundklang (im Bläserverband, besonders wichtig Hörner und Trompeten) hineingelegt. Dieses zugleich mit dem Grundklang einsetzende, überhängende $a-fis-d$, hier sogar in tiefer Lage, bewirkt ein Hinauszögern, ein Suspendieren des Schlußklangs bis zum Einsetzen des vorletzten Taktes, — ein Überhängen im großen³. Das wird deutlich durch Gegenüberstellung des Reprisenschlusses, der als ersten Baßton eben nicht die Quint, a , sondern die Prim, d , bringt. (T. 384). — Daß kein Satz der Missa mit klar aufgestelltem authentischen Schluß, V—I, D—T, endet, möchte ich als das klangliche Äquivalent zu der metrischen Erscheinung des Überquellens, des Überhängens im kleinen und im großen, ansehen. Schmidt-Görg⁴ weist auf eine allgemeine Sinnentsprechung zwischen „dona nobis pacem“ und „vitam venturi saeculi“ hin, indem er sich auf Augustin beruft: Friede sei die Ruhe der Ordnung, das ewige Leben. Dieser Gedanke wird durch unsere Beobachtung der musikalischen Entsprechung der zwei Satzschlüsse bestätigt. Nun aber läßt sich in die Sinnentsprechung „dona nobis pacem“ — „vitam venturi saeculi“ auch das „Kyrie eleison“ einbeziehen: „Kyrie eleison“, „dona nobis pacem“, „vitam venturi saeculi“ — eine Bitte, von drei verschiedenen Seiten her beleuchtet. Davon abgesehen wissen wir aber, daß es üblich war, beim „Dona“ auf die Musik des „Kyrie“ zurückzugreifen. Auch Beethoven tut dies in seiner C-Dur-Messe. — Nun, auch in der Missa solemnis wird eine Beziehung zwischen „Dona“-Schluß und „Kyrie“-Schluß hergestellt — freilich auf andere Weise: Auch im „Kyrie“-Schluß ist in den Grundklang das $a-fis-d$ hineingezeichnet! Und zwar trotz der Verstecktheit im Notenbild deutlich vernehmbar: Der Dreiklang bleibt liegen — wie im „Dona“ und auch im „Credo“ —, während Tenor + 1. Horn

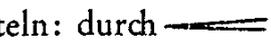
² Auf die Bedeutung der fallenden Terzen in der Missa solemnis hat schon J. Schmidt-Görg hingewiesen (Zur melodischen Einheit in Beethovens ‚Missa solemnis‘, Fs. A. van Hoboken, Mainz 1962, 146 ff.).

³ Und auch diese zwei letzten Takte zielen nicht auf den letzten Klang hin; vielmehr ist das 1 des vorletzten Taktes die Stütze, von der aus das weitere als überhängend erscheint (Sechzehntel jetzt nur auf 1, aufwärts; der tragende Baßverband vollzieht keinen Oktavsprung abwärts, $d'-d$, sondern behält die hohe Lage, d' , bei).

⁴ J. Schmidt-Görg, Missa solemnis, Bonn 1948, 26.

das *a—fis* artikulieren; und im letzten Takt, auf 2, gestochen scharf, ausdrücklich, das Pizzicato, *d* in 2. V., Va. und Baß. Die 2. Fl. bringt dabei alle drei Töne, *a—fis—d*, hintereinander.

Aufgrund der Beobachtung, daß in „Kyrie“, „Credo“ und „Agnus“ die absteigenden Dreiklangstöne den stehenden Schlußklang durchziehen, und allgemein aufgrund der auffallenden Satzschlußbildungen fragte ich mich, ob der musikalische Zusammenhang dieser Stellen nicht anhand der Quellen vom Werdegang her ausdrücklicher gemacht werden könnte. Zunächst zog ich — schon 1963, im Zusammenhang mit einem Kolleg über die *Missa solemnis* — das Autograph heran. Beethoven hat an den letzten Takten des „Kyrie“ viel herumprobiert⁵. Die zwei letzten stark korrigierten Streichertakte streicht er aus und schreibt sie unten neu („Vi - de“). In Abb. 1, der Transkription der letzten Takte, die ursprüngliche Fassung links und die veränderte rechts. Links: der stehende Klang, beim Schluß in die Terzlage übergehend; keine Pause in den Streichern vor 2 des letzten Taktes, kein pizzicato. Rechts: Tenor + 1. Hr. + 1. u. 2. Fl. den Abstieg *a—fis* in den ruhenden Schlußklang hineinlegend (das *d* in der 2. Fl. kam später hinzu: also *a—fis—d*), das *fis* durch die Pausen der Streicher im vorletzten Takt hervorgehoben; und nach der Pause auf 1 das *d* pizzicato, wobei die 2. V. ein *d* anstelle des ursprünglichen *a* bringt, so daß, vom *fis* der 1. V. abgesehen, das die Terzlage des Schlußklangs stützt, das Pizzicato unisono erklingt. Beethoven hat also den Terzenabstieg *a—fis—d* nachträglich hineingebracht⁶.

Der Schluß des „Credo“ im Autograph (Transkription s. Abb. 2) entspricht in Umfang, Anlage und Klangfolge der endgültigen Fassung. Aber wir suchen vergebens nach dem hineingelegten „et vitam venturi“, nach den absteigenden Dreiklangstönen *f—d—B*. Sie sind nicht da! Sie wurden also später hineingesetzt, noch später als das *a—fis—d* in den „Kyrie“-Schluß. Auch der Schluß auf 2, auf der zweiten Halben des $\frac{3}{2}$ -Taktes, ist hier noch nicht vorhanden (die zwei Schläge stehen hier in Viertel-Abstand). Beethoven belebt in dieser älteren Fassung den Schlußklang mit äußeren Mitteln: durch  und Hinzufügen der Terz in der Va. im vorletzten Takt. In der endgültigen Fassung aber bleibt dieser Klang unverändert, auch die dynamische Schattierung fällt weg; und dieser stehende Klang wird von dem Dreiklangsabstieg „et vitam venturi“ durchzogen.

⁵ fol. 25r, s. Faksimile des Kyrie, Tutzing 1965.

⁶ Auch der Schluß des Vorspiels ist erst nachträglich im Autograph in einen überhängenden Schluß verwandelt worden. Geradezu aufregend ist das Verfolgen der Entstehung der Takte 46—49 (Schlußglied des ersten Chorabschnitts) am Autograph, worauf ich aber hier aus Raumgründen nicht eingehen kann.

Kyrie, Schluß in A

Fl. *pizz.*

Ob. *in B, R, OA*

Klar. (A)

Fg.

Hr. (D) 1, 2, 3, 4

Trp. (D)

Pk.

V. I *Vi.*

Va.

V. II

B.

Chor

(Soli.) V. I, V. II, Va., B. *pizz.*

- A: Autograph
- B: Brahms-Exemplar
- R: Erzherzog-Rudolph-Exemplar
- OA: Original-Ausgabe

Abb. 1

Beim „Dona“ skizzierte Beethoven zunächst einen um drei Takte kürzeren Schluß (auf der drittletzten Seite des Autographs). Auch hier fehlt das überhängende *a—fis—d*. Das Einführen des *a—fis—d* und somit das Zustandekommen des neuen, endgültigen „Dona“-Schlusses hat — so müssen wir annehmen — auch die Änderung des „Kyrie“-Schlusses veranlaßt. Möglicherweise ist beides in ein und demselben Arbeitsgang entstanden.

Die Beobachtungen am Autograph lösten die Frage aus, ob die zwei bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Abschriften der Missa solemnis, das Widmungsexemplar für den Erzherzog Rudolph und das früher im Besitz von Brahms befindliche Exemplar, weiteren Aufschluß geben könnten. In einer Gemeinschaftsarbeit zusammen mit den Herren Dr. Hell und Dr. Schlötterer vom Münchner Seminar nahmen wir in diesem Sommer die zwei Manuskripte an Ort und Stelle durch. Tatsächlich erschloß uns diese vorläufige Untersuchung weiteres uns nicht Bekanntes. Den beiden Herren sage ich meinen Dank für ihre Mitarbeit. Ich erwähne ihren Anteil nicht im einzelnen.

Das Wichtigste zum allgemeinen Befund: Das Brahms-Exemplar gilt als eine zweite Abschrift mit späteren, von Beethoven selbst, z. T. erst nach der Überreichung des Widmungsexemplars im März 1823 eingetragenen Korrekturen. So nahm Nottebohm⁷ — der allerdings das Brahms-Exemplar offenkundig nur flüchtig durchgenommen hatte — an, die kompositorische Arbeit an der Missa solemnis sei frühestens gegen Mitte des Jahres 1823 abgeschlossen worden. Nun hat sich gezeigt, daß Beethoven diese Abschrift schon anfertigen ließ, während er noch am Autograph arbeitete⁸. Brahms-Exemplar und Autograph bildeten von da an *zusammen* die Arbeitsunterlage Beethovens. Nachträgliche Änderungen im Autograph werden in das Brahms-Exemplar eingetragen (doch nicht alle); aber es wird auch direkt am Brahms-Exemplar gearbeitet. Beide *zusammen* sind als — sagen wir — „das Manuskript“ der Missa solemnis anzusehen. Das Brahms-Exemplar trägt starke Gebrauchsspuren; es war Beethovens Handexemplar. Es diente als Vorlage zur Herstellung des Widmungsexemplars (und später auch der Stichvorlage).

Zum Befund bezüglich der Satzschlüsse: Das Brahms-Exemplar enthält zum „Gloria“ außer dem endgültigen auch einen älteren, von Beethoven mit Bleistift eigenhändig notierten Schlußentwurf (Transkription s. Abb. 3 links), der nichts mit dem überquellenden späteren Schluß zu tun hat (da

⁷ G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, 154; vgl. auch Kinsky-Halm, 361.

⁸ Einiges scheint darauf hinzudeuten, daß die Abschrift in Etappen nach Sätzen erfolgte, und zwar möglicherweise die Kopie des Kyrie zuletzt.

Credo

Schluß in A
in 8va

Ursprünglicher Schluß in R = A, aber:
Endgültiger Schluß in R = DA, aber immer noch:

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Klar. (B) (Clarinet in B), Fg. (Fagott), (B) 1 (Bassoon 1), (B) 2 (Bassoon 2), Hr. (Es) 3/4 (Horn in E-flat), Trp. (B) (Trumpet in B), Pk. (Percussion), Vv. (Violen), Va. (Viola), Soli (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and Chor (Choir). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are several circled numbers '470' throughout the score. Annotations include 'in 8va' for the flute part, 'Va. in T. 471f. ohne Terz d2' for the viola part, and a large downward-pointing arrow indicating a structural change. The vocal parts have lyrics 'a - - - men' written below the notes.

Abb. 2

das „Gloria“-Autograph verschollen ist, wissen wir nicht, ob der alte Schluß auch dort stand). Und auch zum „Credo“ enthält das Brahms-Exemplar einen älteren durchgestrichenen Schluß (Transkription s. Abb. 3 rechts) — die Pauke ist von Beethoven eigenhändig eingetragen⁹. Also für alle Schlüsse, ausgenommen „Benedictus“, sind ältere, nicht-überhängende und z. T. kürzere Fassungen nachweisbar. Der zuletzt erwähnte, kürzere, nur zweitaktige „Credo“-Schluß stand ursprünglich auch im Autograph (zu erkennen allerdings nur, wenn man von seiner Existenz weiß); er ist aber ausradiert, und an seiner Stelle ist der viertaktige, aber immer noch nicht der endgültige Schluß eingetragen (dieser Schluß fehlt im Brahms-Exemplar). Wir erinnern uns daran, daß auch der erste Entwurf des „Dona“-Schlusses im Autograph kürzer war, und ohne das überhängende *a—fis—d*. Es scheint also, daß die Schlußerweiterung des „Dona“ nicht allein das Hineinlegen des *a—fis—d* in den „Kyrie“-Schluß, sondern auch die Erweiterung des „Credo“-Schlusses im Autograph veranlaßt hat („Dona“ 6 statt 3 Takte, „Credo“ 4 statt 2 Takte); möglicherweise auch das Abrücken vom ursprünglichen Schlußentwurf des „Gloria“.

Das Hineinlegen des Terzenabstiegs in den „Credo“-Schluß bildete nun die letzte Etappe: Im Widmungsexemplar, das sonst keine Korrekturspuren aufweist, war zuerst der dann ausradierte, aber noch deutlich erkennbare viertaktige „Credo“-Schluß des Autographs übernommen. Und an dessen Stelle wurde (auf der Rasur) der endgültige Schluß eingetragen; dabei wurde im letzten Takt nach der ersten Achtelpause eine Viertelpause eingezwängt und somit der Schlußklang auf 2 verlegt¹⁰. Also erst im letzten Augenblick, etwa beim Durchnehmen des Widmungsexemplars, wurde der Abstieg Quint-Terz-Prim, nun als das motivische „et vitam venturi“, auch in den „Credo“-Schluß hineingelegt.

Damit war die Ausformung der Satzschlüsse und zugleich die Komposition der *Missa solemnis* abgeschlossen¹¹. (Der endgültige „Credo“-Schluß steht im Brahms-Exemplar auf einem eingefügten Blatt¹².)

⁹ Dieser Schluß ist in H. C. R. Landon, *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Zürich 1970, 142, wiedergegeben, doch mit der irrtümlichen Angabe, es handle sich um das Widmungsexemplar und dieses sei von Schlemmer — de facto der Kopist des Brahms-Exemplars — geschrieben.

¹⁰ Kleine Abweichungen gegenüber dem Autograph bzw. gegenüber der endgültigen Fassung (s. Abb. 2 rechts) beleuchten den Werdeprozeß.

¹¹ Was noch hinzukam, sind, soviel wir jetzt überblicken, lediglich „Ausführungsbestimmungen“, etwa Tempoangaben, dynamische Zeichen. Auch das Ausschreiben der verstärkenden oder verdoppelnden Posaunenstimmen (z. T. in „Beilage“ oder „Beyschluß“, wie Beethoven im Brahms-Exemplar vermerkt) gehört

Der Werdegang der Satzschlüsse, von den ältesten, nicht-überhängenden bis zum Eintragen des „et vitam venturi“ bestätigt und verdeutlicht die Einheit der Konzeption — einer Konzeption, die, wie ich zu Beginn sagte, die gesamte Missa solemnis durchzieht.

Nur so viel im Rahmen dieser kurzen Mitteilung. — In der nächsten Zeit wollen wir Autograph, Brahms-Exemplar, Widmungsexemplar und Originalausgabe unter Heranziehung der in Mainz bei Schott aufbewahrten Stichvorlage vergleichend im Zusammenhang durchnehmen. Aufgrund unserer Erfahrungen gehen wir voll Erwartung an die Arbeit.

hierzu; die der Kompositionsebene angehörenden Posaunenstimmen waren — wie auch W. Virneisel (Zur Handschrift der Missa Solemnis von Beethoven, ÖMZ 21, 1966, 261) feststellt — von Anfang an in der Partitur enthalten.

¹² In Landon (s. Anm. 9) ebenfalls abgebildet.

MUSIK UND NOMOS (1969)

Ein Fragment des chorischen Dichters Alkman, der im 7. Jahrhundert v. Chr. in Sparta gewirkt hat, lautet: ‚Ich kenne die Nomoi aller Vögel‘, *οἶδα δ' ὀρνίχων νόμῳ πάντων*. Nomos ist hier etwa mit ‚Weise‘, ‚Sangesweise‘ wiederzugeben. Aber die Hauptbedeutung von Nomos ist ‚Gesetz‘, ein Begriff, der dem Bereich des Rechts und des Staates angehört. Was hat die Weise, die Melodie, mit dem Gesetz zu tun?

Das Wort Nomos begegnet uns zum erstenmal bei Hesiod, im 7. Jahrhundert. In dieser frühen Zeit bedeutete es ‚Brauch‘, ‚Gewohnheit‘, ‚Sitten und Gebräuche‘. Etwa um die gleiche Zeit wurde aber Nomos auch schon in musikalischem Zusammenhang verwendet. Von Terpander, der in Sparta um die Mitte des 7. Jahrhunderts, kurz vor Alkman, wirkte, ist überliefert, daß er musikalische ‚Nomoi‘ geschaffen hat, Weisen, die als Vorbilder angesehen wurden. Genannt werden z. B. der Boiotische, der Aiolische, der Trochaische, der Orthios (‚stehende‘) Nomos. Es gab rein instrumentale Nomoi und Nomoi mit Gesang. Aber auch bei diesen dürfte sich die Bestimmung Nomos primär auf die spezifisch musikalische und nicht auf die sprachliche Seite bezogen haben.

Die Anwendung von Nomos in Alkmans Fragment ‚Ich kenne die Nomoi aller Vögel‘ setzt die Kenntnis der musikalischen Wortbedeutung voraus. Es ist der älteste uns überlieferte Beleg für das Vorkommen des Wortes Nomos in einem musikalischen Zusammenhang — ‚musikalisch‘ freilich in einem weiteren Sinn, denn es handelt sich hier nicht direkt um Musik, sondern eben um Vogelgesang.

In der Bedeutung ‚Gesetz‘ bürgerte sich das Wort Nomos erst im Verlauf des späteren 6. und des 5. Jahrhunderts ein; aber auch danach blieb die musikalische Verwendung weiter bestehen. Platon spricht ausführlich über die musikalischen Nomoi und zugleich — ja oft in einem Atem — über die Nomoi als Gesetze. Und es gibt eine Stelle in den ‚Fröschen‘ des Aristophanes, in der Nomos ‚Sangesweise‘ bedeutet und sich wie bei Alkman auf Vogelgesang bezieht: ‚Sie (die Schwalbe) singt (zwitschert, läßt erklingen) den klagenden Nachtigallen-Nomos‘, auf griechisch: (*χελιδών*) *κελαδεῖ δ' ἐπὶ κλαυτον ἠηδόγιον νόμον* (V. 684).

Was sind die Nomoi der Vögel? Die Amsel singt, und Alkman erkennt den Nomos der Amsel. Aber was Alkman Nomos nennt, ‚ist‘ nicht ‚da‘, ist nicht vorhanden. Was die Amsel jeweils singt, ist nie genau dasselbe.

Doch kann er unterscheiden: Das ist der Nomos der Amsel oder der Nomos der Nachtigall. Insofern ‚sind‘ die Nomoi der Vögel ‚da‘, unabhängig von ihrer Aktualisierung, von ihrem jeweiligen Hörbarwerden. Was Alkman kennt und Nomos nennt, ‚ist‘ also nicht ‚da‘ und doch ‚da‘, nämlich die für ihn als Vorstellung reale Weise der Amsel, nicht das, was im nächsten Augenblick eine Amsel hervorbringen wird.

Analog — auf den Menschen bezogen — haben wir auch den musikalischen Nomos zu verstehen: er ‚ist da‘, aber nur im jeweiligen Vollzug nimmt er konkrete Gestalt an, wird er konkret formuliert, tritt er als Tun hier und jetzt in Erscheinung. Diese Umschreibung erfaßt zugleich den Sinn des Nomos überhaupt. Nomos ist etwas Geltendes und insofern gleichsam Immerwährendes, das aber nur in der jeweiligen Anwendung volle Realität erlangt. Er ist nichts Sichtbares, Vorhandenes, sondern etwas, das eine Weisung setzt, eine Richtung weist, dem Menschen anzeigt, was zu tun ist: was er tun soll, tun darf — oder auch, was man zu tun pflegt.

Es hilft, Nomos ein anderes griechisches Wort gegenüberzustellen: *μοῖρα*, Moira, ‚Anteil‘, ‚das beschiedene Los‘, ‚Schicksal‘, von *μείρομαι*, ‚ich erhalte als Anteil (*μέρος*)‘. *νόμος*, Nomos, dagegen — von *νέμω*, *nemō*, ‚austeilen‘, aber auch zugleich ‚sich aneignen‘ — bedeutet etwa ‚das Gegebene anwenden, verwenden‘. In beiden, Moira und Nomos, steckt die Bedeutung ‚austeilen‘, doch während Moira nur passivisch verstanden wird — man erleidet sie —, enthält *nemō*, und so auch Nomos, das Aktive, das Moment des Sich-Aneignens. Wird der Nomos durch die Spannweite zwischen Austeilen und Sich-Aneignen, Allgemein-Gegebenem und besonderer Ausführung, Geltendem und Sich-danach-Richten, immerwährendem Sinn und jeweiliger Verwirklichung, also durch das Moment des Anwendens gekennzeichnet, so ist die Moira geradezu das Unabwendbare.

Der Rechtsphilosoph Eric Wolf¹ umschreibt den Nomos als das dem Seienden wesensgemäß Zukommende, Selbstverwirklichung, Grundverfassung, das In-Ordnung-Halten, In-Ordnung-Sein; und zusammenfassend: Weisung. Nomos als das dem Seienden wesensgemäß Zukommende und als Selbstverwirklichung läßt an ein von Pindar mit Gewicht verwendetes Wort denken: *φυά*, *Phyá*², ‚Ursprung‘, ‚Herkunft‘, ‚Gebüt‘, ‚Wesen‘. Einzig das Tun, das sich nach der *Phyá* richtet, sei wesentlich. ‚Was durch *Phyá* gegeben wird, ist das stärkste überall‘ (9. Olymp. Ode). Nomos und

¹ Griechisches Rechtsdenken I, Frankfurt/Main 1950, S. 268—280.

² Trotz derselben Wurzel nicht zu verwechseln mit *Physis*. Das später aufkommende Gegensatzpaar Nomos-*Physis* im Sinn von Satzung (Konvention)-Natur gehört nicht hierher.

Phyá ergänzen sich. Beide stellen durch ihr bloßes Dasein eine Forderung. Beide beleuchten das Wirkliche: Phyá von seinem Ursprung her, aufgrund gleichsam seiner Imperfekt-Struktur, Nomos dagegen als ein Zutuendes, im Hinblick auf seine Soll-Struktur.

Um zu veranschaulichen, was die Alten unter dem Nomos im Bereich der Musik verstanden, möchte ich den Inhalt der 12. Pythischen Ode von Pindar angeben. Die Stadt Agrigent soll Midas empfangen, der im Aulosspiel, einer von Athena erfundenen Kunst, siegte. Als nämlich Perseus Medusa enthauptete, hörte Athena das Klagen der Schwestern. Und nachdem sie Perseus von seinen Mühen erlöst hatte, erfand sie das Aulosspiel, und zwar eine bestimmte Weise (Nomos), um jenes herzerreißende, laut-tönende Wehklagen darzustellen. Sie übergab den Menschen diese Modellweise, die als ruhmvolle Mahnerin das Volk zu Wettkämpfen zusammenführte, und nannte sie die Vielhäupterweise (Polyképhalos Nomos), — dies wohl in Anspielung auf die vielen Köpfe der Schlangenhaare der Medusa und ihrer Schwestern. — Pindar beschreibt das Aulosspiel als eine göttliche Erfindung. Weiter wird gesagt, daß eine Weise göttlichen Ursprungs, ein Nomos, zum Vorbild wird, nach dem die menschlichen musikalischen Nachbildungen entstehen. Dieser Urtyp, dieser Nomos, ist wie der Ahnherr einer bestimmten musikalischen Gattung, oder auch: eines ‚Stücks‘, das freilich jeweils, je nach der Wiedergabe, verschieden ausfällt.

Der göttliche Nomos wird also zu den Menschen, zum menschlichen musikalischen Tun in Beziehung gesetzt. Athena hat den Polyképhalos Nomos geschaffen, gestiftet und den Menschen übergeben zur jeweiligen Ausführung, zur jeweiligen Anwendung. — Von hier aus haben wir ein Fragment des Pindar zu verstehen (Frgm. 178): *νόμων ἀκούοντες θεόδματον κέλαδον* (‚Sie hörten den von dem Gott gebauten Klang — kélados³ — der Nomoi‘). Dieser wunderbare Spruch kann für die Musik, aber auch allgemein gelten; für die Musik: ‚Sie hörten die von dem Gott gebauten Nomoi — Weisen — erklingen‘; im allgemeinen Sinn: ‚Sie vernahmen die von dem Gott gestifteten Nomoi — Gesetze‘. — Bei Hesiod, nun nicht auf Musik bezogen, heißt es: ‚Zeus hat diesen Nomos (‚Brauch‘) verordnet‘. Und Heraklit spricht vom theios Nomos, vom göttlichen Nomos, der über den menschlichen Nomoi steht. Nach Pindars berühmtem Spruch, ‚Nomos, König von allen, der Sterblichen und der Unsterblichen‘⁴, haben der Gott

³ ‚kélados‘ bedeutet ‚helles (auch lautes) Rauschen oder Klingen‘; aber auch ‚silbriges Plätschern oder Zwitschern‘. Wie bei Aristophanes (s. S. 167) wird bis auf den heutigen Tag in Griechenland das Vogelsingen ‚keladō‘ genannt.

⁴ Vgl. dazu Orphiker, Hymnus 64: ‚Ich nenne den König der Unsterblichen und der Sterblichen, den himmlischen Nomos‘. — Pindar nennt den Nomos auch Tyrannos, Despotēs, etwa ‚Herr‘, ‚Herrscher‘.

und die Menschen dem Nomos, somit zugleich ihrem Wesen, ihrem Ursprung — ihrer *Phyá* — zu gehorchen, auf ihn zu horchen, und sich, ihr Tun danach zu richten oder ihre Entscheidungen zu treffen.

Außer Nomos gibt es auch andere der allgemeinen Sprache entlehnte Worte, die, in musikalischem Zusammenhang als Fachwörter verwendet, den durch Nomos belegten musikalischen Sachverhalt jeweils von ihrer Seite her beleuchten: das deutsche ‚Weise‘ bedeutet ‚Art und Weise‘ und ‚Sangesweise‘; das entsprechende griechische Wort *τρόπος*, Tropos, und das lateinische *modus*. *οἶμος*, Oimos, ‚Weg‘, bedeutet, besonders in der Form *οἶμη*, Oimē, auch ‚Sangesweise‘, also etwa ‚Gang des Gesanges‘ (vgl. z. B. Pindar, 9. Olymp. Ode: *οἶμον λιγύν*, ‚den klingenden Pfad des Gesanges‘); *κέλευθος*, Kéleuthos (‚Bahn‘), verwendet Pindar in ähnlichem Sinn: ‚(Der Aulos) beschrift die dorische Kéleuthos der Hymnen‘ (Frgm. 191). In allen diesen Ausdrücken schwingt der Sinn ‚Anweisung‘ oder ‚Wegweiser‘ mit. Im Mittel- und Neugriechischen bedeutet *σκοπός*, Skopós (‚Ziel, wonach man schießt‘, ‚Zweck‘, ‚Absicht‘) auch die Sangesweise. Das Wort *τεθμός*, Tethmós (‚Sitte‘, ‚Brauch‘), älter als Nomos, erscheint bei Pindar auch in der Bedeutung ‚Sangesbrauch‘. Bei Aischylos, Hiketiden, V. 1034, bedeutet *θεσμός*⁵ (= *τεθμός*) soviel wie musikalischer Nomos.

Die Verflochtenheit der allgemeinen und der musikalischen Bedeutung von Nomos zeigt sich ausdrücklich bei Platon. Ein Beispiel (Gesetze 700^{a–b}): ‚Zur Zeit der alten Nomoi war das Volk über keinen einzigen der Herr, sondern es war gewissermaßen freiwillig der Knecht seiner Nomoi. — Welche meinst du? — Vor allem die, welche die damalige Mousikē betrafen.‘ Zur Erläuterung folgt die Benennung mehrerer Gesangsgattungen, und anschließend wird noch eine weitere Gattung von spezifisch als Nomoi bezeichneten Gesängen eingeführt. — So kann das Wort Nomothetēs, ‚Gesetzgeber‘, auch den Stifter — den ‚Komponisten‘ — von musikalischen Nomoi bezeichnen (Dialog Minos 318^b). Beide geben eine bleibende Weisung, die es jeweils zu befolgen, jeweils auszuführen gilt.

Die Beobachtung, daß zur Benennung musikalischer Sachverhalte Wörter der allgemeinen Sprache verwendet werden, läßt sich über den Nomos und die oben erwähnten Benennungen hinaus verallgemeinern. Die Sprache hält keine Wörter bereit, die ursprünglich oder direkt, ohne Umbiegen, spezifisch Musikalisches bedeuten. Die Musik und die sie ausmachenden konstitutiven Momente lassen sich offenbar nicht unmittelbar benennen.

⁵ So Murray, 1938. Weil, 1907, liest: *έσμός*.

Diese merkwürdige Erscheinung nimmt ihren Anfang beim einfachsten musikalischen Element, beim einzelnen Ton. Er verschließt sich jedem Benennungsversuch. Wir können ihn nur bezeichnen, mit willkürlichen Zeichen bezeichnen, z. B. *c, d, e* . . . oder *do, re, mi* . . . Aber Worte, wie bei den Farben ‚rot‘, ‚gelb‘, ‚blau‘, stellen sich nicht ein, ja wir spüren, daß es sinnlos ist, an den einzelnen Ton eine solche Erwartung zu knüpfen. Nun, das hat seinen Grund: *c* ist nur scheinbar ein isolierbares musikalisches Element; es wird musikalisch relevant, wird bestimmt erst durch seine Beziehung zu einem anderen Ton, z. B. zu *g*; und umgekehrt habe ich das *g* erst als Relation zum *c*. Sie bestimmen sich gegenseitig. Das die Musik Konstituierende ist die *Tonrelation*, sind die Höhen- und Zeitverhältnisse, und zwar werden beide als *Zahlenverhältnisse* bestimmt. ‚Genannt‘ werden sie daher in Anlehnung an Zahlen: für die Höhenverhältnisse der Töne z. B. ‚Quart‘ (vier Stufen) oder, als das ihr zugrundeliegende Zahlenverhältnis (der Saitenlängen oder der Frequenzen), griechisch ‚*epitriton*‘ = ‚Verhältnis 4:3‘; für die Zeitverhältnisse z. B. Halbe, Viertel; $\frac{3}{4}$ (-Takt). Darüber hinaus werden musikalische Sachverhalte in Anlehnung an Sichtbar-Räumliches, Dinghaftes oder deren Eigenschaften benannt. Beispiele: Intervall (*Diastema* = ‚Abstand‘), Melos (‚Glied‘), Takt (*tactus*, von *tangere*, ‚berühren‘), Ton (‚Spannung‘, etwa der Saite), hoch-tief (für Töne).

Mousikē, das Wort, das später die Bedeutung ‚Musik‘ angenommen hat, ist der Form nach ein Adjektiv, auf die Musen bezogen, zu ergänzen etwa ‚Betätigung‘ oder ‚Vermögen (der Musen)‘. *Mousikē* — die Benennung finden wir zum erstenmal bei Pindar — nannten die Griechen der älteren Zeit die unlösliche Einheit von Musik und Wort im Vers, also von Musik und bleibend gebändigtem Sinn. Für ‚Musik‘ hatten sie keinen Namen. Erst nach Platon wird *Mousikē* auch für die — von der Sprache entblößte — Musik verwendet.

Auch für *Harmonía* und *Rhythμός* gilt die Feststellung, daß die Benennung von musikalischen Sachverhalten in Anlehnung an Nicht-Musikalisches entsteht. *Harmonía*, ‚Zusammenfügung‘, z. B. von Holzkonstruktionen, so bei Homer, wurde später auf das Zusammenfügen von Tönen übertragen; es bedeutet, etwa seit Pythagoras, deren wechselseitige Bindung, deren festes Relationsgefüge⁶. Und zwar weist von jetzt an *Harmonía* zugleich auf die den Tonverhältnissen zugrundeliegenden Zahlenrelationen. Sie hat eine musikalische und zugleich eine mathematische Seite. In dem durch die *Harmonía* belegten Sachverhalt wird angezeigt, daß die Musik nicht identisch ist mit dem empirischen Naturbereich, mit Nur-

⁶ *Harmonía* ist also nicht mit dem neuzeitlichen musikalischen Terminus ‚Harmonie‘ — etwa in ‚Harmonielehre‘ — gleichzusetzen.

Hörbarem, nur als Empfindung Wahrgenommenem, sondern daß sie ein von der Empirie unabhängiges Substrat hat: die als Zahlenrelation erfaßte Harmonía, die als Harmonía einleuchtende Zahlenrelation⁷. Sie ist etwas ‚Immerwährendes‘ (und so ermöglicht sie die Vorstellung von der unhörbaren Sphärenharmonie). Sie geht nicht in dem auf, was jeweils als Erklingen hörbar wird. Insofern erinnert sie an den Nomos. Freilich bekundet sich bei Harmonía das musikalische Phänomen nicht sub specie der Verknüpfung von Weisung und Ton, sondern von Zahlenrelation und in ihr gründender, jeweils wahrnehmbarer Tonrelation.

Auch das Wort Rhythμός⁸ bedeutete ursprünglich nicht, was wir heute unter Rhythmus verstehen. Es bedeutete etwa ‚(menschliche) Haltung‘, ‚Verfassung‘; im Bereich des Räumlichen etwa ‚Gestalt‘, ‚Ordnung‘. Bei Leukipp und Demokrit, den Philosophen der Atomlehre, bedeutet Rhythμός soviel wie σχῆμα, Schēma: etwa ‚Form‘, ‚Struktur‘. Bei Pindar stieß ich auf eine Stelle, in der Rhythμός im Zusammenhang mit Architektur steht⁹: ‚Und dieser (einer der Delphischen) Tempel, der durch die kunstvollen Hände des Hephaistos und der Athena gebaut wurde, was für einen Rhythμός zeigte er?‘ (Päan 8, Frgm. Ed. Snell). Hier ist mit Rhythμός wohl das ‚Gepräge‘, die ‚Ordnung‘, ‚Verfassung‘ einer Architektur gemeint. Rhythμός hat hier eine sinnverwandte Seite mit Pindars Phyá und Nomos. Doch wie Harmonía hebt er weder die Seite der Herkunft

⁷ Benennungen wie Stimme (oder Stimmung — eines Instrumentes), vox, sonus, phōnē, Klang, und davon abgeleitete Zusammensetzungen (ein-, mehrstimmig, Konsonanz, Dissonanz, Symphonia, Diaphonia, Zusammenklang) haben nur scheinbar einen spezifisch musikalischen Ursprung. In Wirklichkeit kommen sie von dem oben erwähnten Nur-Hörbaren her; sie sind nicht im spezifisch musikalischen Phänomen — und das ist die mit ‚Harmonía‘ belegte konstitutive Verknüpfung von Zahlen- und Tonrelationen —, sondern in seiner es mit dem empirisch Hörbaren, dem ‚Geräusch‘ verknüpfenden Seite beheimatet. — Und mit ‚Klangfarbe‘ wird im Bereich des Musikalischen nicht eine spezifisch musikalische, sondern eine dem ‚Geräusch‘ verwandte, auf das den Klang erzeugende Instrument — ein Ding im Raum — hinweisende Seite benannt: *Trompetenschall*, *Streicherklang*.

Musik unmittelbar einbeziehende Wörter sind die ‚Singen‘ bedeutenden: canto, cantus, griechisch aeidō, Odē (in ‚Mel-odie‘ enthalten). Aber bedenken wir: Gesang enthält Sprache, ist gesungene *Sprache* — und deswegen ist auch das gesamte Phänomen, das Singen, direkt nennbar. — Analoges gilt für Mousikē: einen Namen — wenn auch indirekt, über die Musen — erhielt nur die Einheit von Musik und Vers.

⁸ Die Ableitung von rheō, ‚fließen‘, muß abgelehnt werden. Auch die Verknüpfung von Rhythμός mit dem Heraklit zugeschriebenen ‚panta rhei‘ ist abwegig. Es besteht kein Anlaß, die Sinnbereiche des Heraklitischen ‚Alles fließt‘ und des Wortes Rhythμός — das übrigens in den überlieferten Heraklit-Texten überhaupt nicht vorkommt — in Beziehung zueinander zu setzen.

⁹ Das Wort Rhythμός kommt sonst in den überlieferten Pindartexten nicht vor.

(Phyá) noch die des Sich-Danachrichtens (Nomos) hervor, sondern er weist auf das Phänomen selbst (hier die Architektur) hin. — Erst später wird Rhythμός im Bereich der Musik angewandt (frühester Beleg bei Aristophanes, gegen Ende des 5. Jahrhunderts). Aber noch Platon, der das Wort in musikalischem Zusammenhang verwendet, setzt es in Beziehung zu Schēma: ‚In der Mousikē haben wir Schēmata und Melodien („Mēle“), weil die Mousikē aus Rhythμός und Harmonía besteht‘ (Gesetze 655^a). Also wird Schēma dem Rhythμός, Melos der Harmonía zugeordnet. Und selbst noch Aristoxenos, ein Schüler des Aristoteles, veranschaulicht das Verhältnis von — musikalischem — Rhythμός und rhythmisiertem Stoff (rhythimizómenon) durch das Verhältnis von Schēma und in Schēma gefaßtem Stoff (schēmatizómenon).

Warum läßt sich das spezifisch musikalische Phänomen von keiner Seite her direkt benennen? Die Musik ist nichts Sichtbares, nichts Vorhandenes, worauf ich zeigen kann, auch kein Bild oder Abbild; nichts Widerstand Bietendes wie die Plastik oder meinen Ort Bestimmendes wie die Architektur. Die Musik ‚ist‘ nicht ‚da‘. Nicht einmal als Bewegung; denn es fehlt das Räumliche. Der musikalische Rhythmus ist nicht eine auf Räumliches bezogene Zeitrelation. Was er in Relation setzt, hat *selbst* Zeitbeschaffenheit. Die Musik ist ein sich *als* Zeit Meldendes, eine mit dem genuinen *Zeit*-Etwas, den sich hervorbringenden Tonrelationen, erfüllte Zeit. Da sich die Töne erst in der Relation zum Sinnelement integrieren, vermögen sie — als Tonrelationen, also rein musikalisch, und nicht auch als Geräusche erfaßt — nicht, etwas außerhalb ihrer selbst anzuzeigen, wie z. B. ein Gelb dort die Blume anzeigt. Sie sind ausschließlich auf ihresgleichen gerichtet, sie zeigen ausschließlich sich selbst gegenseitig an; sie haben ihr eigenes Reich, in dem sie unter sich verkehren. Und so lassen sie sich auch nicht ‚hineinreden‘: Ich glaube, der Grund, weshalb die Musik dem Menschen nichts direkt Nennbares bietet, ist eben darin zu suchen, daß sie selbst nichts anzeigt — oder, wie die Sprache, benennt. Und doch ist die Musik etwas Reales; es ist immer etwas Reales gemeint, wenn wir ‚Musik‘ sagen oder die anderen musikalischen Wörter verwenden. Aber etwas Reales, das immer wieder neu in Erscheinung treten muß. Und zwar dann nicht hypostasiert, nicht als Vorhandenes, sondern als Hervorbringen, als *Tun*. Wir haben also hier ein Verhältnis zwischen etwas, das ‚da ist‘, aber nicht verwirklicht, und *Tun*, das wirklich geschieht, aber nicht ‚da ist‘. Wir haben den Sachverhalt, der den musikalischen Nomos bestimmt.

Die meisten spezifisch musikalischen Bezeichnungen neigen mehr oder weniger nach der Seite der Fachtermini. Harmonía, Rhythμός, Nomos dagegen haben die Würde echter Namen. Zusammengenommen umschreiben diese drei Worte das, was wir als Musik in uns tragen. Alle drei wurden,

wie ich sagte, ursprünglich nicht in musikalischem Zusammenhang verwendet. Aber während *Harmonía* und *Rhythmós* von dem Augenblick an, da sie eine musikalische Bedeutung erhalten haben, zu primär musikalischen Wörtern geworden sind, ging *Nomos* seine eigenen Wege. Wir wundern uns heute, wenn wir von einer musikalischen Bedeutung des Wortes *Nomos* erfahren; sie lebt nicht mehr. Die Beschränkung auf die Bereiche des Rechts, des Gesetzes, hängt wohl damit zusammen, daß *Nomos*, im Gegensatz zu *Harmonía* und *Rhythmós*, außer dem allgemein-musikalischen Sinnbezug keine spezifisch fachlich-musikalischen Momente erfaßt. Die Forderung, das Tun nach dem, was ‚da ist‘, zu richten, gilt gleichermaßen für den allgemeinen wie für den musikalischen *Nomos*.

Versuchen wir, den musikalischen *Nomos* als das Verhältnis zwischen dem, was ‚da ist‘ und dem, wie es sich jeweils hier und jetzt, aber nur flüchtig verwirklicht, den anderen Künsten gegenüberzustellen. In der bildenden Kunst habe ich ein Vorbild im wörtlichen Sinn, oder allgemein das Sichtbare, Räumliche, Körperhafte, ich habe das dinghaft Bestehende als die letzte Instanz. Welt, Mensch erscheinen hier *sub specie* von Seiendem — anders ist bildende Kunst nicht denkbar —, das Reale kann sich hier nur hypostasiert (‚verdinglicht‘) bekunden. ‚Vorbild‘ im weiteren Sinn ist hier das Hypostasierte. In der Musik aber gibt es den Sinnbezug, die Polarität *Nomos-Tun*; den *Nomos*, der analog dem Vorbild immerwährend ‚da ist‘, aber nicht wie dort als dinghaft Bestehendes, sondern als Weisung, die nur im jeweiligen Tun verwirklicht wird. Sollte ich die oft gestellte Frage, ob die Musik abbilde, beantworten, so würde ich sagen: Ja — nun im übertragenen Sinn —, sie bildet den *Nomos* ab.

Wichtig, ja konstitutiv für das Werk der bildenden Kunst, die Architektur inbegriffen, ist, daß es dem Betrachter das *Verweilen* erlaubt. Er kann, ja soll verweilen. Dabei mag er sich vergegenwärtigen, daß das Werk auch nach gewissen Regeln gemacht ist, daß es einen ‚Kanon‘ befolgt. Wir erinnern uns an den Kanon des Polyklet, wonach das Standbild gebaut wurde. Aber dieser Kanon könnte nicht *Nomos* heißen. Das Bild, die Statue, das Gebäude, ein Gefäß befolgen zwar gewisse Regeln. Real ist aber allein das Werk. Und ich verweile bei dem Werk *selber*.

Aber eine Musik zieht als Erklängen an uns vorüber, sie erlaubt kein Verweilen. Und doch ‚ist‘ sie etwas: der ihr zugrundeliegende *Nomos*. Hier haben wir also zweierlei, das beides Realität hat, den *Nomos* und das Tun, jedes aber eine Realität *sui generis*. Aus diesem Grund erlangte das Musiktheoretische, das Erfassen der Möglichkeiten musikalischen Zusammenfügens, die große Bedeutung, die es innerhalb der Musik hat. Das Moment des Musiktheoretischen ist in der Musik — wie der *Nomos*, und anders als der Kanon — unmittelbar gegenwärtig. Ich sagte: ‚Vorbild‘

der Musik ist der Nomos. Ich füge jetzt hinzu: Eng verknüpft mit dem musikalischen Nomos ist der Bereich des Musiktheoretischen. ‚Vorbild‘ der Musik ist der das Musiktheoretische einschließende Nomos. Aber im Gegensatz zur bildenden Kunst, bei der das ‚Vorbild‘ — im engeren oder weiteren Sinn — durch das Werk getilgt wird, weil das Werk selbst ein Dinghaftes ist, ist der Nomos in der erklingenden Musik präsent. Denn Nomos und musikalisches Tun bedürfen einander; sie verhalten sich komplementär. Erst als ihr Zusammenwirken entsteht Musik. Ist in den bildenden Künsten das — eigenständige — Werk das einzig Reale, so lebt die Musik aus der Polarität Nomos-Tun¹⁰.

Mit der Dichtung und allgemein mit der Sprache hat es seine eigene Bewandnis. Die Sprache ist ein Reales für sich. Sie bedeutet, indem sie präformiert Bedeutendes, Wörter, zusammenfügt. Ein Wort ist ein zentripetales Gebilde, eine sich um das Bedeuten, gleichsam einen zeitlosen Punkt, bildende Artikuliertraube. Und auch der Satz, der Sprachzusammenhang, wird durch das Bedeuten zusammengehalten. Die artikulierte Sprachlautfolge, das Sprechen, vollzieht sich in der Zeit. Aber das Bedeuten *selbst* hat keine Zeitbeschaffenheit, keine Zeitdimension. Beim Bedeuten, beim Nennen wird stets, gleichsam als Substrat, ‚ES IST‘ vernommen, ‚Es ist, so wahr ich bin‘. Dieses ‚IST‘ läßt sich weder als Verb (‚Zeitwort‘) noch als Substantiv festlegen; es geht ihnen voraus, es ermöglicht erst beide. Analog geht Sprache weder in Tun (Hervorbringen) noch in Hypostasieren auf. Doch das ‚IST‘, das sie sagt, verleiht ihr das Merkmal des Bleibenden, Beharrenden. Sehe ich bei der Sprache von der Zeit ab, so bleibt der als *Bedeuten*, als Nennen gebannte Sinn übrig. Sehe ich aber bei der Musik von der Zeit ab, so bleibt nichts übrig; denn als Musik gebannter Sinn ist als Zeit gebannter Sinn. Die Sprache ist also ein Reales lediglich *in* der Zeit. Die Musik aber ist das Reale *der* Zeit, die Zeit selbst als Reales. Sprache geht nicht in Sprechen auf — wiewohl sie darauf nicht verzichten kann —, denn sie *sagt* etwas, sie ist ein *Sagen*. Musik aber sagt nichts — ich nehme das ‚sagt‘ wörtlich —, sie bändigt Sinn auf andere Weise. Von unserem Gesichtspunkt her gesehen, zeigt also Dichtung eine den bildenden Künsten verwandte Seite. Auch sie ‚ist da‘; sie *besteht*; zwar nicht dinghaft, aber doch als Präformiertes, als Worte, und als zusammenhängend Bedeutend-Bedeutetes. Daher erlaubt, ja erwartet sie Verweilen. Sie tilgt ihr ‚Vorbild‘, die allgemeine Sprache, weil sie selbst Sprache ist. (Und analog tilgt die Sprache den von ihr eingefangenen anonymen Rohstoff, indem sie ihn bedeutet, ihn in Nennen verwandelt.) So ist auch

¹⁰ Über die musikalische Schrift und den Begriff der Komposition im Hinblick auf den Nomos vgl. Th. Georgiades, Musik und Schrift, hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, 2. Aufl. 1964 (s. S. 107 ff. dieses Bandes).

in der Dichtung das eigenständige *Werk*, und nicht eine dem Nomos-Tun analoge Polarität, bestimmend.

Das Werk der bildenden Künste schließt, als Bestehendes, die Vorstellung des Vollbrachten, Vollzogenen ein. Es schwingt das ‚Perfektische‘ mit, das Präfix ‚ge-‘. Bildende Kunst ist das Gebildete oder Abgebildete, Architektur ist das Hingestellte, Gebaute. Selbst für die Dichtung ist diese Komponente bestimmend; Dichtung impliziert zwar die ‚Gesprochenheit‘¹¹, doch als Sagen ist sie ein Bleibendes, ein Mal, ein ‚Gesagtes‘. Aber die Musik enthält dieses Substantivisch-Perfektische nicht; sie ist nicht das *Getane*. Sie hat eine ausschließliche Verbstruktur: sie *tönt*, sie ist ein Tun, Präsens, das Ausführen des Nomos¹².

Wir dürfen sagen: Der Mensch als Sinn verwirklichendes, Sinn verantwortendes Wesen bekundet sich in zweierlei Strukturen — andere stehen ihm nicht zur Verfügung. Die eine ist die des — dinghaft oder als Sagen — Bestehenden, die Struktur des ‚Sehens‘ im engeren und weiteren Sinn. Die andere ist das ‚Horchen auf den Klang der Nomoi‘, die Struktur Soll-Tun. Die Struktur Soll-Tun gilt sowohl für den musikalischen Nomos als auch für den Nomos allgemein. Entspricht aber der allgemeine Nomos dem Bereich des menschlichen Verhaltens, des Handelns, der praktischen Vernunft, des Rechts, der Politik, so stellt sich die Nomos-Struktur in der Musik — und nur in ihr — anhand eines uns entgegentretenden Phänomens ein, und zwar als für dieses Phänomen wesensnotwendig, als konstitutives Moment. Nur hier hat der Nomos den Charakter des sich an einem realen ‚Etwas‘ — und nicht unmittelbar am Menschen — Bekundenden. Der musikalische Nomos, diese Verknüpfung von Sinn als Sollen und als Tun im Bereich der Musik, entspringt der ‚Natur der Sache‘: der ‚Phyá‘ — dem Wesen, der Herkunft — der Musik. Für den allgemeinen Nomos könnten wir aber nicht sagen, er entspringe dem Wesen einer ‚Sache‘, eines uns entgegentretenden Phänomens, sondern wir müssen sagen: er entspringt der Phyá unseres Selbst.

Daß aber die Griechen gerade die Musik mit dem Ethischen — ‚Ethos‘ bedeutete, wie ursprünglich auch Nomos, ‚Sitte, Brauch‘ — in Verbindung brachten, daß Platon die sogenannte musikalische Ethoslehre so sehr in den Mittelpunkt rückte, hat seinen Grund in dem der Musik und dem menschlichen Handeln gemeinsamen, sie beide prägenden Nomos.

¹¹ Selbst Martin Buber, der die ‚Gesprochenheit‘ des Wortes hervorhebt, sieht die Sprache als ‚Bestehendes‘ an; und die Gesprochenheit als dasjenige, das ‚Leben‘ hineinbringt (Das Wort, das gesprochen wird, in: Wort und Wirklichkeit, 6. Folge des Jahrbuches ‚Gestalt und Gedanke‘, hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1960, S. 27).

¹² Auch das sogenannte ‚innere Hören‘ (etwa beim Lesen von Musik) ist ein — ideelles — Tun; es bringt das reale ‚Zeit-Etwas‘, die Tonrelation hervor.

HEINRICH SCHÜTZ ZUM 300. TODESTAG (1972)

1.

Wir haben uns hier in Kassel anlässlich des 300. Todestags von Heinrich Schütz versammelt. Schütz geht uns also an, wir wissen von seiner Größe. Dieses ‚wir‘ bezieht sich aber auf eine relativ kleine Gemeinde. Wie anders bei Bach, Mozart oder Beethoven! Und doch gehört Schütz diesem Rang an. Er hat Ursprüngliches geschaut, gefaßt und uns sichtbar gemacht.

Daß er nicht von breiteren Schichten getragen wird, hängt teils mit der geschichtlichen, speziell der musikgeschichtlichen Konstellation, teils aber mit der Eigenart seines Werks zusammen. Als er starb, war seine Musik schon veraltet. Die neuen musikalischen Tendenzen waren unvereinbar mit Schützens Werk; sie bewirkten, daß es schnell, und zwar radikal in Vergessenheit geriet. Auch Bachs Musik verblaßte nach seinem Tod; aber einen analogen Bruch der Überlieferung gab es bei Bach nicht. Im 19. Jahrhundert wurde Schütz wieder entdeckt, zunächst durch die Forschung. Aber gegenüber der Macht des Konzertsaals konnte sich sein Werk nicht durchsetzen. Es war dazu auch nicht geeignet. Es mußte sich damit begnügen, der Pflege der sogenannten alten Musik zugewiesen zu werden: und es ist eine Schütz-Bewegung sowohl weltlicher als auch kirchlicher Herkunft entstanden, der wir das Wiederaufleben seines Werks verdanken. Aber Schütz ist mehr als ‚alte Musik‘; und auch der Rahmen einer Bewegung — oder auch der Kirchenraum — engt ihn zu sehr ein. Doch scheint dem etwas im Wege zu stehen, daß Schützens Musik als Selbstverständliches zur Entfaltung kommt und von breiten Schichten getragen wird. War das überhaupt je der Fall?

Das Wesenhafte einer geistigen Hervorbringung ist unmittelbar nicht den Vielen zugänglich. In der Regel ist es aber von einer widerstandsfähigen, nach außen wirksamen, wirkungsvollen Hülle umgeben. Die Vielen, die um den Kern nicht wissen, werden doch von der Wirkung solcher Einkleidung erfaßt. Sie kann sich als Willenskraft oder als Empfindung bei Beethoven äußern, als Zauber bei Mozart, als Motorisches bei Bach, als Einschmeichelndes bei Monteverdi. Aber bei Schütz kommt — von frühen Werken abgesehen — eine analoge Wirkung nach außen meist kaum zustande. „*Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen, nacket werde ich wiederum dahinfahren*“ heißt es zu Beginn der *Musikalischen Exequien*. Und so, bar einer äußeren Hülle, ist sein Werk. Daher konnte es wohl auch unter den Zeitgenossen nicht Allgemeingut werden.

Von den *Musikalischen Exequien* wissen wir, daß sie jedenfalls derjenige, auf dessen Veranlassung die Entstehung des Werks zurückgeht, auch mit Hingabe vernommen hat: Heinrich Posthumus, Landesherr von Reuss, der das Werk für sein eigenes Leichenbegängnis bei Schütz bestellt, die Texte — möglicherweise mit Hilfe von Schütz — ausgesucht und es sich noch bei Lebzeiten mehrmals angehört hatte. Die *Musikalischen Exequien* wurden dann zwar gedruckt (1636), in Stimmheften, wie es damals üblich war. Aber wie oft mag das Werk noch aufgeführt worden sein? Erklang es nicht, so waren Werk und Stimmhefte wie inexistent.

Ein Werk dagegen der bildenden Kunst, sei es auch noch so exklusiv, oder späteren Generationen noch so fremd geworden, bleibt sichtbar, wir stoßen darauf — und daher wirkt es auf irgendeine Weise auf uns, ob wir wollen oder nicht. Die Dichtung wird schriftlich, sie wird durch Bücher verbreitet, und sie wird gelesen — sie kann jedenfalls gelesen werden. Das gilt auch für die Theaterdichtung; wir lernen sie nicht ausschließlich durch die Bühne kennen, wir können das Theaterstück lesen. Aber die aufgeschriebene Musik hatte eine andere Funktion: sie war kein Buch zum Lesen, sondern Aufführungsmaterial. Kam keine Aufführung zustande, so waren die Noten wie inexistent, und mit ihnen auch die Musik. Etwas anders verhielt es sich nur bei den Noten für den privaten Gebrauch, die der Musikfreund besaß und jederzeit herausholen und benutzen konnte.

Musikgeschichtliche Situation noch zu Schützens Lebzeiten, Wirkungsweise seines Werks, dazu die Eigenschaft der Musik, nur als Erklängen gegenwärtig zu sein, diese Gegebenheiten trugen dazu bei, daß Schütz dem Gedächtnis der nachfolgenden Generationen entschwand. Diese Tatsache wiederum erschwert ein Wiederanknüpfen auf breiter Basis. Denn aus dem Zeitraum zwischen seinem Tod und der erneuten Einbeziehung seines Werks in das Musikleben fehlen jegliche Spuren einer Konfrontation des Werks mit der sich wandelnden Gesellschaft, Spuren, die der Wiederanknüpfung und einer größeren Verbreitung zugute gekommen wären.

Ein anderes Hindernis, Schütz unbefangen auf uns wirken zu lassen, besteht in der Besonderheit seines Werks innerhalb des Bereichs, den wir ‚Kunst‘ nennen. Schütz ist zwar Musiker; was er schafft, ist musikalisch kunstvoll; es geht aber nicht auf in dem, was wir sonst als Kunstwerk zu bezeichnen pflegen.

Ich fasse einen extremen Fall ins Auge: die Passionen. Sie entstammen der späten Zeit. Sie nehmen im Schaffen von Schütz einen den letzten Streichquartetten in Beethovens Schaffen analogen Platz ein. In beiden Fällen letzte Reife, Quintessenz. Aber etwas unterscheidet sie wesentlich: Bei Beethoven haben wir mit Kunstwerken zu tun; in den Passionen von Schütz

dagegen ist das spezifische Moment der Kunst nicht das Primäre. Der augenfällige Unterschied, instrumentale Musik dort, sprachgebundene Musik hier — und zwar unter Ausschluß der Instrumente (in der Hauptsache einstimmige Rezitation) — ist zwar in diesem Zusammenhang ein wesentlicher, doch nicht der allein ausschlaggebende Faktor.

Was sind nun Schützens Passionen? Unter welcher Rubrik — denn das sind wir gewohnt — wollen wir sie führen? Liturgie, Verkündigung, Predigt, musikalische Rhetorik, religiöse Aussage? Ich glaube, jede Rubrizierung versperrt uns den Weg. Schützens Passionen — und so auch sonst das Wichtigste in seinem Schaffen — sind Werke *sui generis*. Ich kenne nichts Analoges in der abendländischen Geistesgeschichte. Der Evangeliumstext wird zur Vergegenwärtigung der Leidensgeschichte in einer bestimmten Zeit des Kirchenjahres vorgetragen. Die Gemeinschaft wird im Namen des Glaubens angesprochen. Wir vernehmen ein Sprechen, das Musik verwendet. Der schlichte Text wird kunstvoll, doch ohne daß dies auffällt, vorgetragen. Dabei wird nur ein Minimum an Kunstmitteln eingesetzt: Der Evangelist rezitiert unter Wahrung des sprachlichen Rhythmus, also ohne einen eigenständigen musikalischen Rhythmus anzuwenden; und das spezifisch musikalische Tonvolumen, das ‚Singen‘, tritt weitgehend zurück. Trotz Vertonung herrscht Sprechhaltung vor. Das Wort der Schrift ist leibhaftig gegenwärtig, wir vernehmen Sprache als einen vorgegebenen, für sich gültigen Text. Aber dieser Text ist mit einem musikalischen Vortrag verknüpft, mit einem kunstvollen musikalischen Bauen, das bewirkt, daß wir tief in die ursprüngliche Schicht eindringen, die Sprache erst ermöglicht.

Keine andere Hervorbringung aus dem Bereich der Künste vermag Analoges. Eine Dichtung hat ihren eigenen Text; denn sie ist selbst zugleich Sprache. Die Architektur beherbergt; die Malerei stellt dar. Das Wort ist hier zwar Voraussetzung, es ist aber nicht leibhaftig gegenwärtig. Eine mehrstimmige vokale Kunstmusik, gleichgültig ob *a capella* oder mit Instrumenten, ob Palestrina oder Bach, verwendet zwar Sprache, beleuchtet sie, aber Sinn stellt sie hin als eigenständig Musikalisches. Im Gregorianischen Gesang oder in der Psalmodie ist die Musik einem Gehäuse vergleichbar, das die Sprache trägt.

Wie steht es aber mit Monteverdi? Er hat doch stark auf Schütz eingewirkt; und etwas Gemeinsames verbindet sie: Beide schöpften aus der Sprache, beide waren Männer von Bildung, sie waren dem Literarischen gegenüber offen. Beide wiesen jene menschliche und geistige Haltung auf, die den Dichter kennzeichnet, die ihn von dem primär aus dem Handwerk, aus der Werkstatt heraus schaffenden Musiker wie Bach oder Mozart unterscheidet.

Dieses Gemeinsame läßt aber um so deutlicher das Unterscheidende hervortreten: Monteverdi ist ein Gefangener der Kunst; Schütz ein Gefangener des Wortes. Monteverdi ist der Renaissance verpflichtet, durch sie weiß er auch von der Antike und ihrer Kunst. Er schafft musikalische Kunstwerke, die von italienischer Dichtung getragen werden, die den italienischen Vers leuchten lassen. Sie leben von der sinnerfüllten italienischen Sprachgebärde. (Diese Haltung schlägt sich auch in einem Teil seiner Vertonungen lateinischer kirchlicher Texte nieder.)

2.

Zwar auch Schütz vertonte italienische Verse, als Lernender bei Giovanni Gabrieli in Venedig. Die italienische Atmosphäre der Kunst war ihm nicht fremd. Aber nach Deutschland zurückgekehrt, verwandelte er sich, oder sagen wir lieber, fand er den Weg zu sich selbst. Er hatte Texte der Heiligen Schrift in deutscher Übersetzung, in Luthers Übersetzung zu vertonen. Diese Texte sind aber Prosa, schlichte deutsche Sprache.

Nun, auch die lateinische Übersetzung der Schrift ist Prosa. Auch der Messentext ist Prosa. In der Liturgie wurden diese Texte musikalisch vortragen, einstimmig oder mehrstimmig. Im Verlauf der Jahrhunderte hatte sich eine große kirchliche Kunstmusik herausgebildet. Sie führte zu Palestrina und zu Orlando di Lasso. Aber diese große musikalische Tradition gehorchte ihren eigenen Gesetzen. Außerdem war das Lateinische nicht eine gesprochene Landessprache. Es war der gegebene, der feststehende Kirchentext. Die Frage nach der Prosa wurde jeweils beim Komponieren im Bereich dieser Musik nicht zum Problem. Der Komponist vertonte eben ein Offertorium oder einen Messensatz. Er vertonte Prosa, gleichsam ohne es zu wissen. Schütz aber, indem er zu seiner Muttersprache übergeht, merkt mit einem Mal, daß er Prosa vertont — Prosa: nicht als eine Gattung im Gegensatz zum Vers; nicht etwa als die Gattung der Kunstprosa. Schütz entdeckt vielmehr die Prosa als den Inbegriff von Sprache. Er entdeckt in der Prosa die Majestät der Sprache.

Sprache ist nicht Dichtung. Dichtung ist Kunst, eine Kunst, der die Sprache zugrundeliegt. Sprache ist der Dichtung, ist der Kunst überhaupt übergeordnet. Sie ist das Urphänomen des Menschlichen. Und Schütz steht unmittelbar zu der Sprache, zu diesem der Kunst im allgemeinen und der Dichtung im besonderen übergeordneten Phänomen.

Alle Künste außer der Dichtung arbeiten mit einem Stoff, dem sie erst durch die Formung Sinn aufprägen. Sie arbeiten mit Stein, mit Farben, mit Tönen. Allein die Dichtung verwendet einen Stoff, der, unabhängig

von ihr, für sich Sinn hinstellt, einen Stoff, der jenseits von Kunst, jenseits von Dichtung existiert: Sprache. Dieses Vorgegebene, der Dichtung Übergeordnete, die Sprache, ist nun das Thema von Schützens Schaffen. (Seine Versvertonungen, etwa der Beckersche Psalter, bestätigen dies. Sie weisen dieselbe Grundhaltung wie seine Prosavertonungen auf, heben sich aber zugleich von diesen dadurch ab, daß der Bau in Versen herausgestellt wird, und die Vertonung etwas Liedhaftes annimmt. Damit hing auch die größere Verbreitung des Beckerschen Psalters gegenüber den Prosavertonungen zusammen.)

Schütz war gläubiger Christ, er wußte um die Religion, er wußte um das Beten; er war in der Heiligen Schrift zu Hause, theologische Fragen gingen ihn an. Und so stellt sich bei seiner Vertonung der religiösen Texte von selbst religiöse Haltung, christliche Atmosphäre ein. Der Glaube ist stets dabei. Eine spezifisch religiöse Deutung des Inhalts bleibt nicht aus. Aber was Schütz als schöpferischer Mensch, als Musiker primär tut, ist Arbeit an der Sprache. Ihr widmet er seine Kraft. Nicht der Inhalt für sich, nicht musikalische Analogien, nicht der Ausdruck oder die Atmosphäre an Hand von Sprache, nicht das spezifisch Künstlerisch-Geistige sind das primäre Ziel — wiewohl auch solche Momente in seinem Werk mit eingefangen sind —, sondern das dies alles erst Ermöglichende: Sprache, das ‚heilig Nüchterne‘.

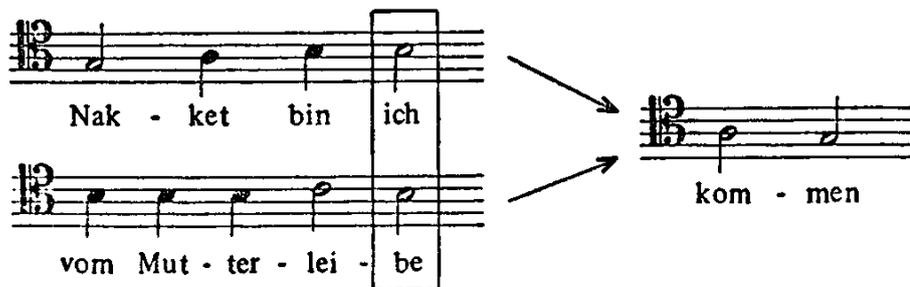
Beispiele sind nützlich, weil sie konkret sind; sie veranschaulichen. Zugleich aber sind sie problematisch, weil die Gefahr besteht, daß man an dem einzelnen Fall hängen bleibt und sich den Blick für die Fülle der Möglichkeiten versperrt. Trotzdem will ich ein Beispiel bringen, den Anfang der *Musikalischen Exequien*: „*Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen, nacket werde ich wiederum dahinfahren; der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herren sei gelobet.*“ Der Inhalt hat Gewicht. Er spricht unseren Glauben an. Von Schütz wird dieser Text eindrucksvoll zur Eröffnung des Werks eingesetzt. Die ersten Worte, „*Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen*“, werden als Intonation vorgetragen, von einer Stimme. Darauf setzt dreistimmiges Singen ein, „*nacket werde ich wiederum dahinfahren*“, und, durch kurze Pause getrennt, „*der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herren sei gelobet.*“ Es folgt sechsstimmiger Chor. Das große Werk baut sich auf. Wir fühlen seine Aussagekraft, seine religiöse Tiefe, seinen vielfältigen Reichtum.

Aber der Funke, an dem sich Schützens Einbildungskraft entzündet, steckt dort, wo der Musiker Schütz die Sprache, die nackte Sprache berührt und sie gleichsam zur Preisgabe ihres Geheimnisses zwingt. Religion, etwa die religiöse Aussage in den *Exequien*, ist nicht etwas diesem Geheimnis Übergeordnetes; vielmehr — kraß formuliert — ist Religion die Folge davon;

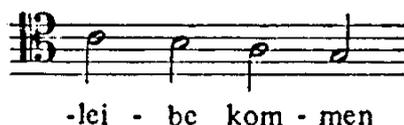
sie ist in dem Sprachphänomen enthalten. — Die ganze Hiob-Stelle, „Nacket bin ich — gelobet“, ist als Einheit vertont. Die sich an psalmodische Formel anlehrende Intonation



wird von Schütz gegliedert. „Nacket bin ich“ wird für sich aufgestellt. In den sprachlichen Satz „Nacket bin ich kommen“ wird „vom Mutterleibe“, eine Brechung bewirkend, eingeschoben; es mündet aber ebenfalls in „kommen“. „Vom Mutterleibe“ wird auf *h* rezitiert, mit Überhöhung der vorletzten Silbe (*c'*) und Längung der Silben „-lei-be“. Es mündet also in denselben Ton und rhythmischen Wert wie „Nacket bin ich“; „kommen“ läßt sich dadurch auch unmittelbar auf „Nacket bin ich“ beziehen. Die Satzkonstruktion wird durch die Vertonung ausdrücklich:



„Vom Mutterleibe“ und „kommen“ werden zugleich durch die absteigende Quart

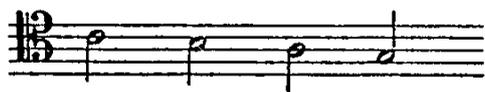


verbunden. Dabei wird „vom Mutterleibe“ durch die vorausgehende Halbe *h* auf „ich“ und die mit ihr korrespondierende Halbe *h* auf „-be“ für sich herausgestellt; wir werden genötigt, darauf zu verweilen, die Phantasie entfaltet sich, sie läßt den Sinngehalt als Wort erstehen. Das bedachte Sagen „vom Mutterleibe“ bewirkt zugleich, daß „kommen“ ebenso aufleuchtet.

Die Fortsetzung gliedert anders (Oberstimme — 1. Tenor — des dreistimmigen Satzes):



Jetzt wird nur „nacket“ für sich aufgestellt. Es liegt ja auch von der Sprache her eine andere Konstruktion zugrunde: „werde ich“ ist mit „nacket“ nicht so eng verbunden wie „bin ich“; dagegen ist es ohne Brechung mit „wiederum dahinfahren“ verbunden, es zielt direkt auf „dahinfahren“. Das Rezitieren auf *h* wird durch *a—g* („dahin-“), das mit dem *a—g* auf „kommen“ korrespondiert, abgelöst und über das *fis* zum *e* zu Ende geführt. Auch als Sinngehalt wird ja „kommen“ durch „dahinfahren“ zu Ende geführt.

Zugleich entspricht dem Quartabstieg *c'—g* 
 -lei - be kom - men

der Quartabstieg *a—e* 
 da - hin - fah - ren

Die Kürzung der zweiten Silbe, „-bin-“, bindet das Wort „dahinfahren“ zur festen Einheit. Sie läßt außerdem die Andersartigkeit der Parallelstelle aus-

drücklich werden: die Halbe „(lei)-be“, somit das Verweilen auf „vom Mutterleibe“ und das Innehalten vor „kommen“.

Es folgt ein an Sentenz erinnerndes Kolonpaar, das durch die Wiederholung des schon im einzelnen Kolon profilierten Rhythmus versöhnlich anmutet. So wird auch in der Vertonung das Psalmodierende durch bestimmt Messendes und sich dem Liedhaften Annäherndes abgelöst,



der Herr hats ge - ge - ben



der Herr hats ge - nom - men

durch die offen bleibende Endung Fortsetzung anzeigend. — Der die ganze Hiob-Stelle abschließende Satz, „der Name des Herren sei gelobet“, ist wieder gelassene Prosa. Bei der Vertonung



der Na - me des Her - ren sei ge - lo - - bet

greift aber die Rhythmisierung die der zwei vorausgegangenen Kola auf:



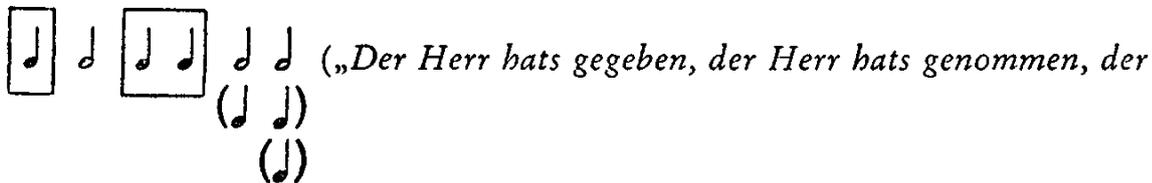
„der Na - me des Her - ren“. Doch fällt das nicht auf, weil jetzt dieser Rhythmus durch die sequenzierende melodische Wendung in zwei Glieder geteilt wird:



geführte Brechung bewirkt, entgegen einer melodisch glatten Vertonung, daß das Nennen jedes dieser zwei gewichtigen Worte für sich aufleuchtet. — Den zwei je dreisilbigen Gliedern, „*der Name*“ und „*des Herren*“, wird, von ihnen auch durch tiefere Lage und durch fallende Tonfolge abge-

setzt, ein abschließendes viersilbiges Glied angefügt, „*sei* ge - lo - *bet*“;

es wird ein Viertel vorangesetzt und eine abschließende Halbe hinzugefügt. Die Vertonung von „*sei gelobet*“ hebt sich zugleich von der ganzen vorausgehenden Stelle ab. Der dreimal hintereinander vorkommende Rhythmus,



(„*Der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herren*“), mit einem anhebenden Viertel und zwei Vierteln in der Mitte, wird nicht fortgeführt. Durch das Voransetzen des Viertels

„*sei*“ stoßen wir plötzlich auf nun zwei anhebende Viertel, „*sei ge-lo-*“

(der Rhythmus zielt als Sprachvertonung auf „*-lo-*“, trotz des Vorhalts-

verhältnisses des Viertels „*ge-*“ zu dem in Halben schreitenden Baß). Wir stolpern; das „*sei*“ wird dadurch unüberhörbar, wir vernehmen es für sich. Dieses eingeschobene Viertel verleiht zugleich der Vertonung des sprachlichen Satzes „*der Name des Herren sei gelobet*“ ausdrückliche Prosahaltung. Die versöhnliche Paarigkeit „*der Herr hats gegeben / der Herr hats genommen*“ erscheint jetzt eingebettet in die den gesamten Eröffnungsabschnitt bestimmende weiträumige Prosa. — Zum Tonumfang: „*Nacket — kommen*“ bewegt sich innerhalb der Quart, $g-c'$; „*nacket — dahinfahren*“: Quint, $e-h$; „*der Herr — genommen*“: Sext, $e-c'$ (faßt die Quart $g-c'$ und die Quint $e-h$ zusammen); „*der Name — gelobet*“: Sept, $e-d'$ (*dis* ist Drehnote von e). Und im anschließenden Chor, „*Herr Gott Vater im Himmel, erbarm dich über uns*“, wird die Oktav, $e'-e''$, erreicht. Das jeweilige Überhöhen des Umfangs bis zu dem ‚vollkommenen‘ Intervall der Oktav entspricht dem sich sukzessiv überwölbenden Sinngehalt, baut aber zugleich musikalisch die Eröffnung der *Exequien* auf.

Durch solche Vertonung gewinnen wir eine von Grund auf neue Einstellung zu der Sprache überhaupt. Sie wird jetzt in unserer Person reflektiert. Das Sprachgebilde wurde zergliedert und wieder zusammengefügt. Es verhält sich jetzt wie ein selbsttätiges Gefüge, das, indem es artikuliert, Bedeutung und Sinn erstehen läßt. Wir könnten auch umgekehrt sagen: ein Gefüge, das, indem es bedeutet, artikuliert. Es ist so, wie wenn wir das Entstehen und Sich-Verfestigen der Sprache belauschten: ihren Ursprung, die Kraft des Nennens. Es liegt in der Struktur der deutschen Sprache begründet, daß gerade das Deutsche ermöglichen konnte, die ursprüngliche Schicht von Sprache überhaupt aufzudecken¹.

Das überaus merkwürdige Phänomen ist nun, daß dies durch die Musik geschah. Schütz erreicht das als deutscher Musiker, mit Hilfe des musikalischen Elements, in einer Zeit, da es der deutschen Dichtung noch verwehrt war. Erst später erlangte die deutsche Dichtung die Reife, die ermöglichte, durch Hölderlin, nunmehr als Dichtung, ohne die Hilfe der Musik, Analoges hervorzubringen². — Es beleuchtet die Isolierung der Fächer, daß Schütz, derjenige, der uns tiefsten Einblick in das, was Sprache ist, gewährt hat, von germanistischer Seite noch nicht entdeckt worden ist.

Schütz setzt aber die mündig gewordene deutsche Sprache voraus, Luthers Sprache, die Volkskraft mit bedeutendem Sinngehalt vereinigt. Mit ihrer Einführung in den Gottesdienst hatte sich die Notwendigkeit der Vertonung verbunden.

Als Sprache, die öffentliche Geltung erlangt hatte und das Volk umfing, war das Deutsche jung. Es war noch nicht geistig durchfurcht. Die Musik aber hatte ein Jahrhunderte währendes Werden hinter sich, als mehrstimmige Musik, von der karolingischen Zeit bis zu Palestrina und Monteverdi. Schütz trägt das Ganze dieser geschichtlichen Musik in sich — das große Gedächtnis ist Merkmal der großen Menschen. Dieses Erbe wirkt sich in Schütz als Musiker aus.

Aber derselbe Schütz ist zugleich der Gefangene der Sprache, der deutschen Sprache. In seiner Person wurden die geschichtlich durchfurchte Kunstmusik und die junge deutsche Sprache konfrontiert. Sie prallten aufeinander. Dieses Aufeinanderprallen bewirkte ein Zerschellen und ein neues Wiederaufbauen der Musik. Ist also Schützens eine Tat das Durchschauen der Sprache durch die Musik, so ist die andere, daß er die Musik neu erstehen ließ. Beide sind miteinander verknüpft.

¹ Vgl. Th. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, 2. Aufl. 1974; Kap. 8 „Die deutsche Sprache und die Musik“, S. 53 ff. und Kap. 9 „Schütz“, S. 62 ff.

² Vgl. Georgiades, *Schubert*, Göttingen 1967, bes. S. 183 ff. über Schütz und Hölderlin.

Die abendländische Kunstmusik hatte sich im Verlauf der Jahrhunderte in erster Linie außerhalb Deutschlands ausgebildet. Das Gewicht hatte auf Frankreich, England, den Niederlanden, zuletzt auf Italien gelegen. Der deutsche Beitrag war nur bescheiden. Schütz übernahm die Musik als große italienische Musik, durch die Hand der Italiener. Er ließ sie nun als große deutsche Musik neu erstehen — deutsch in dem besonderen Sinn, daß sie aus der Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache verwandelt hervorging.

Die Ablösung Italiens durch Deutschland ist also nicht lediglich darauf zurückzuführen, daß ein Deutscher geboren wurde, der das Zeug zum großen Musiker hatte. Die Stunde der deutschen Musik ist erst dadurch gekommen, daß dieser Musiker in schöpferische Not geriet, weil die deutsche Sprache von ihm, dem Musiker, etwas verlangte, das die Musik, wie sie war, als er sie übernahm, nicht hergeben konnte.

Das Aufeinanderprallen mit der deutschen Sprache, sagte ich, bewirkte ein Zerschellen der Musik. Das will ich etwas erläutern. Sprache und Musik haben gemein, daß beide in der Zeit ablaufen. Wir wollen aber auf den Unterschied achten. Die Musik lebt aus den Intervallbeziehungen der Töne: Einklang, Sekund, Quint, Quart usw. Sie lebt aus den Tonrelationen. Isoliert, für sich genommen, ist *ein* Ton kein Ton. (Ich denke dabei selbstverständlich nicht an Erscheinungen aus der heutigen Musik.) Der eine Ton erhält erst, wenn er auf einen anderen bezogen wird, einen Sinn, sowohl in der Gleichzeitigkeit, im Zusammenklingen, als auch im Hintereinander. Von der Natur der Musik her gesehen, ist ein musikalischer Vorgang ein bis zum Ende offen bleibender, von den Tonbeziehungen getragener Ablauf. Selbst über die Pausen hinweg werden die Töne aufeinander bezogen. Dieses musikalische Naturgesetz ist den einzelnen geschichtlichen Prägungen des musikalischen Satzes übergeordnet; es gilt auch dann, wenn diese ihm zu widersprechen scheinen, wenn z. B. — wie in den Tractus-Melodien der Gregorianik — feststehende Tonfolgen mosaikähnlich zusammengestellt werden, oder — wie z. T. in der Mehrstimmigkeit des Mittelalters — eine statische Reihung von Klängen vorliegt. Aber in unserem Zusammenhang genügt es, wenn wir uns die Musik etwa der hundert Jahre vor Schütz vergegenwärtigen. Es ist bezeichnend, daß wir von Linien und von Liniengeflecht sprechen können. Und das, was wir gemeinhin unter Melodie verstehen, ist ein kontinuierlicher Ablauf, der auf den letzten Ton hinzielt. Dieser Ton, die Finalis, erhält als Bezugspunkt eine besondere Bedeutung.

Die Sprache nun, von außen her wahrgenommen, erscheint ebenfalls als ein kontinuierlicher Ablauf. Wir verwenden ja dafür auch den Ausdruck

„Sprachmelodie“. Weil der Sprachablauf eine Ähnlichkeit mit musikalischem Ablauf hat, lassen sich auch beide miteinander verknüpfen. Die Vertonung kann auch das Besondere der Sprachgebärde einfangen.

Aber die Sprache selbst ist von anderem Zeug. Sie ist nicht der sinnerfüllten Sprachmelodie gleichzusetzen. Sprache impliziert Worte. „Lieder ohne Worte“ — das entspricht durchaus dem natürlichen Ablauf von Musik; aber Sprache ohne Worte gibt es nicht. Die Musik verfügt von sich aus nicht über etwas den Worten Analoges. Ein Ton ist nicht mit einem Wort vergleichbar; auch ein Intervall nicht, auch nicht eine Folge von zwei oder mehreren Intervallen, selbst wenn sie rhythmisch profiliert ist.

Was der Musik fehlt, um von sich aus etwas den Worten Analoges zu zeitigen, ist das Moment des Bedeutens. Das Bedeuten ist das Wort als der sich ereignende Nennakt. Dieser Akt hat keine Ausdehnung, keine Dauer. Er ist einem Punkt, einem Schwerpunkt vergleichbar, um den sich ein Konglomerat, eine Traube von Sprachlauten bildet; sie wird als festgefügte, eindeutige Einheit, als Wort, geballt. Ein Wort ist ein zentripetales Gebilde. Es ist als Wort, d. h. zugleich als Bedeutungsfunktion, eindeutig erkennbar, durch unverrückbare Grenzen von seiner Umgebung getrennt. (Das gilt gleichermaßen für Substantive und Verben wie für Nebenwörter und Partikel. Nur daß sich solche Nebenwörter beim Sprechen dem Hauptwort unterordnen: z. B. das *ich* in „*bin ich*“, das *vom* in „*vom Mutterleibe*“.)

Die Sprache als Zusammenhang, der sprachliche Satz setzt nun diese zentripetalen Gebilde, die Worte, voraus. Die Sprache baut eben mit präformierten Bausteinen, mit den Worten; sie werden zum Satz zusammengesetzt. Und gerade das, das Zeitigen von naturhaft geschlossenen Zellen, von fertigen, präformierten Gebilden, ist dem Tonphänomen, also der Musik als Natürlichem fremd.

Durch Schützens Eindringen in die Substanz der Sprache, durch das Erfassen dessen, was sie zu Sprache macht, durch das Zergliedern in die präformierten Bausteine und das Wiederzusammenfügen in ein Ganzes mit dem Mittel der Musik, hat sich die zentripetale Struktur der Worte nun der Musik bemächtigt. Trotz des kontinuierlichen Ablaufs, der der Natur der Musik gemäß ist, tauchten gesonderte, unauflösbar feste Gebilde auf, aus denen sie sich plötzlich zusammengesetzt sah. Die Sprache war auf die Musik geprallt und hatte den kontinuierlichen musikalischen Ablauf gestört.

Der musikalische Zusammenhang mußte nun auf eine ganz neue Art zustandekommen. Der Wiederherstellung des Zusammenhangs, auch dem Erfassen des Sprachsatzes kam zwar dabei die natürliche Neigung der Musik zum kontinuierlichen, auf den letzten Ton hinzielenden Ablauf zugute. Aber wie anders sieht jetzt dieser neue Zusammenhang aus! Der musikali-

sche Satz ist nicht mehr so geschmeidig, nicht mehr so glatt wie früher, nicht mehr gleitend. Wir stoßen immer wieder auf Widerstand, auf geprägte Wendungen, deren jede für sich aufgenommen werden will.

Das wird deutlich, wenn man z. B. Hermann Scheins Vertonung *Die mit Tränen säen*, von 1623 (Text dem 126. Psalm entnommen), mit Schützens Vertonung desselben Textes in der Geistlichen Chormusik, 1648, vergleicht. Die Vertonung von Schein beruht auf dem natürlich-musikalischen Prinzip, sie ist fließend, sie verläuft gleichsam eindimensional-musikalisch. Bei Schütz dagegen herrscht der Widerstreit zwischen dem wortähnlich Zentripetalen und dem durch die Natur der Musik bedingten glatten Fortgang.

Ebenfalls in der Geistlichen Chormusik ist die Vertonung *Herr, auf dich traue ich*, aus dem 71. Psalm, enthalten. Der sich damit weitgehend deckende Text (Psalm 30 bzw. 31) ist, in lateinischer Sprache, von Orlando di Lasso vertont, *In te Domine speravi*. Das Notenbild von Lasso ist einheitlich. Das Strömen des musikalischen Satzes bricht nicht ab. Der jeweils nächste Satz beginnt, während der vorausgehende noch erklingt, das Notenbild paßt sich dem jeweils vorausgehenden an. Es herrscht das rein musikalische Prinzip der ableitenden Fortführung. Bei Schütz aber zerfällt die Textvertonung in gesonderte Blöcke. Jeder Block wird durch das ihm zugeordnete sprachliche Satzglied eigens geprägt. Bei Lasso wird der Text gesungen; bei Schütz wird er gesagt. Ich spreche den Text in Anlehnung an den Rhythmus der Vertonung von Schütz:

Herr, auf dich traue ich, laß mich immer-mehr zu-schan-den wer-den.
 Er-ret-te mich nach dei-ner Barm-her-zig-keit, und hilf mir aus.
 Nei-ge dei-ne Oh-ren zu mir, und hilf mir.
 Sei mir ein star-ker Hort, ein Hort da-hin ich im-mer flie-hen mö-ge,
 der du hast zugesaget, zugesaget, zugesaget, zugesaget mir zu hel-fen.

Der Herr wird in seiner Zusage gleichsam festgenagelt.

Dadurch, daß das Wort als Bedeutung tragendes zentripetales Gebilde musikalisch erfaßt wird, verlaufen die einzelnen Abschnitte auch in sich nicht gleichmäßig. Einzelne, gewichtige Worte oder Wortverknüpfungen prägen aussagekräftige zentripetale musikalische Zellen:



Das dynamische Feld des Satzes hält sie zusammen.

Solche in sich gefestigten Gebilde gravieren sich uns ein. Auch von der Sprache losgelöst, behalten sie Eigengewicht. Sie sind nicht bloße Wendungen; sie sind ‚bedeutend‘ nunmehr im übertragenen Sinn. Schütz versetzte die Musik in die Lage, auch als eigenständige, instrumental konzipierte Musik, solche im übertragenen Sinn ‚bedeutenden‘ musikalischen Gebilde zu zeitigen und in einem damit als Ganzes, als Musik ‚bedeutend‘ zu werden.

Der Kern des Menschseins bekundete sich in den vorausgegangenen Jahrhunderten nicht als Musik. Malerei oder Dichtung waren zentralere Erscheinungen. Einen Dante, einen Shakespeare gab es in der Musik nicht. Die Musik bildete eine Sphäre um diesen Kern herum. Kurz vor Schütz hatte nun Monteverdi Musik als Darstellung des Menschen geschaffen. Aber erst Schütz drang, indem er den Nennakt erfaßte, zum Kern des Menschseins vor.

Schütz ist ein Angelpunkt in der Geschichte der Musik. Insofern seine Musik primär als sprachgebundene Musik konzipiert ist, gehört er zu den Älteren. Dadurch aber, daß er hieraus die letzte Konsequenz zog und die Musik in die Sprache, die Sprache in die Musik eindringen ließ, verlieh er der Musik als nun zentrales Phänomen eigene Machtvollkommenheit. Und so ermöglichte er die auf ihn folgende, aus dem Geist des Instrumentalen konzipierte große deutsche Musik. Wohl war die Erinnerung an Schützens Werke nach seinem Tod entschwunden. Aber das Faktum selbst, daß die musikalische Reflexion, durch die Person von Schütz hindurchgegangen, eine höhere, reifere Stufe erreicht hatte, verwandelte den Bezug des Menschen zur Musik. Es öffnete ihm die Augen für Neues. Es wirkte sich aus, zumal die deutsche Musik nach Entfaltung drängte.

Mit dem Einbrechen der Ära der vom Instrumentalen her konzipierten Musik meldete sich mit Macht das Weltliche. Das leuchtet ein: Das Instrumentale ist von Haus aus profan. Sakrales wird allein durch das Wort gestiftet. Geweiht wird ‚im Namen‘, durch das Wort. Instrumentale Musik kann zwar in den durch das Wort geweihten sakralen Bereich einbezogen werden; sie kann sich dem Sakralen öffnen. Aber ihrer Natur nach ist sie als eigenständige instrumentale Musik im weltlichen Bereich beheimatet.

Daß wiederum die sprachgebundene Musik von der karolingischen Zeit bis zu Schütz ihre vornehmste Aufgabe innerhalb der Sphäre des Sakralen fand, leuchtet ebenfalls ein; die Kirche brauchte die Musik als den Träger des Wortes.

Dadurch nun, daß die Musik von Schütz nicht lediglich das Wort trägt, sondern sich mit ihm identifiziert, erhält die Seinsweise seines Werks etwas Gemeinsames mit der Seinsweise der Heiligen Schrift. Die Heilige Schrift will nicht als Kunstwerk erfaßt werden. Dem Stiften des Christentums durch die Heilige Schrift wohnt — im Gegensatz zur altgriechischen Götterwelt — das spezifische Moment der Kunst nicht inne. Bei den Griechen war die Religion einem ständigen Wandel unterworfen, und dieser Wandel war wesentlich von der Kunst, besonders von der Dichtung bestimmt und getragen: von Homer, Hesiod, Pindar, den Tragikern. Aber der christliche Glaube, einmal gestiftet, wurde dogmatisch festgelegt. Der Wortlaut der Schrift war unantastbar. In diesen, so gemeinten Text dringt Schütz ein.

Kurz vor Schütz hatte aber Monteverdi durch sein Madrigalwerk und besonders durch die Oper die sprachgebundene Musik als große weltliche Musik geprägt. Monteverdi, in gewissem Sinn der Geistesverwandte von Schütz, ist zugleich sein Antipode. Daß er sich dem weltlichen Bereich zuwandte, deckt sich damit, daß er in der Renaissance, in der Kunst, besonders der Dichtung beheimatet war. Aber die Kraft des Ursprünglichen bei Schütz liegt nicht in diesem Bereich; Schütz ist hier der Nehmende und Mittler. So legte er auch seiner verschollenen Oper Rinuccinis italicische *Dafne* — in der deutschen Übersetzung von Opitz — zugrunde.

Von der instrumental konzipierten Musik sagte ich, daß sie danach strebt, sich im weltlichen Bereich zu entfalten. Wie steht es nun mit der abendländischen Dichtung? Halten wir Umschau nach Dichtern von weltgeschichtlichem Rang, deren Leben sich mit dem von Schütz überschneidet, so begegnen wir Shakespeare, Cervantes, Molière. Ihr Werk ist weltlich. Eine geistliche oder gar kirchliche Dichtung dieses Ranges, und das ist zugleich des Ranges von Schütz, begegnet uns nicht. Selbst Dantes Göttliche Komö-

die, das Epos des Jenseits, das zu Beginn der neuen, freien, zentral gelegenen Dichtung steht, wird wesentlich dadurch zu großer Dichtung, daß Dante das Jenseits mit seinen sehr diesseitigen Mitmenschen und mit Gestalten aus der Geschichte bevölkert.

Wie sollte aber eine dem Werk von Schütz ebenbürtige rein geistliche oder gar kirchliche Dichtung entstehen? Da die Heilige Schrift unabänderlich feststand, da sie dogmatische Kraft hatte, mußte sich eine im strengen Sinn geistliche Dichtung auf ein Paraphrasieren, auf ein Umranken des gegebenen heiligen Textes beschränken und somit sekundär bleiben. In der Dichtung aber, die Primäres hinstellt, fordert die Sprache als Sinnstiftendes gebieterisch ihre Rechte. Solche Dichtung will sich — selbst wenn sie einen gegebenen religiösen Inhalt aufgreift — eigenständig, frei entfalten, sie will sich, auch was den Inhalt anlangt, souverän bekunden. Und so leuchtet ein, daß sich die große abendländische Dichtung im Gegensatz zur griechischen erst eigentlich im weltlichen Bereich frei entfalten konnte. Zwischen der Seinsweise des christlichen Glaubens, dem Unabänderlichen des heiligen Textes einerseits, einer sich frei entfaltenden großen Dichtung andererseits besteht eine Antinomie. Aber zwischen dem unantastbaren heiligen Text und dem Schaffen von Schütz besteht keine Antinomie.

Ein solcher Text sind Hiobs Worte, die die *Musikalischen Exequien* eröffnen: „*Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen, nacket werde ich wiederum dahinfahren*“: vergänglich, hilflos, dem Leid ausgesetzt ist der Mensch. Nun aber vergegenwärtigt er sich dies, er weiß darum. Und dadurch hebt er sich über die Natur hinaus. Indem der Mensch sich selbst sieht, wird er weise, reif. Und so fährt Hiob fort: „*Der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herren sei gelobet.*“ Schütz nun fügt dem nichts hinzu. Er läßt den Text unangetastet. Er tut anderes. Durch Schütz leuchtet die Nennkraft dieser Worte auf. Die Nennkraft aber ist das den Menschen Stiftende.

Den Worten aus dem Alten Testament in Schützens Vertonung stelle ich Dichtung, große weltliche Dichtung gegenüber. Im König Lear, als Gloucester im Elend verzweifelt sein Leben löschen will, sagt ihm Edgar, sein Sohn: „*Dulden muß der Mensch sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft: Reif sein ist alles*“ — neues, aus der Vollmacht der Sprache frei hervorspringendes Wort. Es bezieht sich nicht ausdrücklich auf die Sphäre des Religiösen. Und doch hören wir den Sinn der Worte Hiobs hindurch: „*Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen, nacket werde ich wiederum dahinfahren*“ — „*Dulden muß der Mensch sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft*“; „*Der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herren sei gelobet*“ — „*Reif sein ist alles*“. Wir vernehmen den Menschen, denselben Menschen, aber bei Shakespeare sub specie des Welt-

lichen, sub specie der Dichtung. Shakespeares weltliche Dichtung, Schützens in der Heiligen Schrift gründendes Werk, beides ist gleich ursprünglich, gleich wirklich.

„*Horch auf die Musik*“, sagt Shakespeare im Kaufmann von Venedig. Und Schütz sagt uns unablässig: Horch auf das Wort!

Horchen wir. Und handeln wir. Handeln wir horchend.

*

BEMERKUNGEN ZUR ERFORSCHUNG DER BYZANTINISCHEN
KIRCHENMUSIK¹
(1939)

1.

Um eine fremde, von der modernen abendländischen verschiedene Musik-
kultur zu erfassen, muß man die auf unserer heutigen Musikübung be-
ruhenden Anschauungen so weit verändern, vertiefen und abstrahieren, bis
sie imstande sind, jene fremde Musikkultur, ohne ihr Zwang aufzuerlegen,
in sich aufzunehmen. Dies gilt nicht nur für das unmittelbare Erleben die-
ser Musik, sondern in erhöhtem Maße für ihre wissenschaftliche Erkennt-
nis — eine Tatsache, die bei der Erforschung der byzantinischen Musik
im allgemeinen nicht hinreichend beachtet wurde. Um diese Forderung
zu verwirklichen, kann man sich nicht mit einem beschreibenden Vergleich
der betreffenden Kulturen begnügen, wie es meistens geschieht (z. B. mit
der Feststellung, daß die byzantinische Musik einstimmig-melodisch sei, die
moderne abendländische hingegen harmonisch-polyphon); man muß über
diesen Vergleich hinaus das Wesentliche, den Kern der Unterschiede zu
erfassen versuchen, um dadurch zur nötigen vertieften und allgemeineren
Basis zu gelangen, auf welcher erst ein unverfälschter Einblick in das Wesen
der byzantinischen Musik und ihrer Notenschrift ermöglicht werden
kann.

Eine zweite für das Verständnis der byzantinischen Musik zur vorigen
hinzutretende Bedingung ist die Berücksichtigung ihrer geschichtlichen Bin-

¹ Anlässlich der Veröffentlichung: Die Hymnen des Sticherarium für Septem-
ber übertragen von Egon Wellesz, *Monumenta Musicae Byzantinae, Série Tran-
scripta* 1. Copenhagen, Levin & Munksgaard, 1936, XLVIII, 157 S. (zitiert:
Hymnen). Das Werk enthält nach einer ausführlichen Einleitung die Übertra-
gungen in moderne Notenschrift der Hymnen für September aus dem in Facsimile-
Ausgabe veröffentlichten Sticherarium, *Codex Vindobonensis theol. gr. 181* (Bd. 1
der *Monumenta Musicae Byzantinae, Série principale*, Copenhagen 1935). Da die
zur Besprechung vorliegende Veröffentlichung die erste offizielle Übertragung einer
byzantinischen Musikhandschrift in moderne Notenschrift auf Grund der von den
Herausgebern der *Monumenta* (Carsten Höeg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz)
getroffenen Vereinbarungen über die Übertragungsprinzipien darstellt (vgl. Til-
lyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Mon. Mus. Byz.,
Série Subsidia*, 1, Fasc. 1, Copenhagen 1935), erschien es zweckmäßig, sich mit den
damit zur Diskussion gestellten Problemen in der Form eines Aufsatzes ausein-
anderzusetzen. — Tillyards ablehnende Stellungnahme zu dem vorliegenden Auf-
satz in: *The Music Review* 3, 1942, S. 103 ff.: *Monumenta Musicae Byzantinae:
a Reply*.

dungen an die Neuzeit. Da die Überlieferung der byzantinischen Musik uns heute nur in den stummen Musikhandschriften und in theoretischen Betrachtungen vorliegt, kann die einzige Brücke zur hörbaren Wirklichkeit nur durch Heranziehung ähnlicher, heute noch lebendiger Musikkulturen geschlagen werden. Als solche muß aber in erster Linie die neugriechische Kirchen- und Volksmusik betrachtet werden, die, unabhängig von allen möglichen Einflüssen und inneren Umwandlungen, denen sie während der letzten Jahrhunderte ausgesetzt sein mochte, und über diese hinaus, die natürliche historische Fortsetzung der byzantinischen Musik bildet. Wenn schon das Verständnis mittelalterlicher Texte in volksgriechischer Sprache ohne die genaue Kenntnis des Neugriechischen undenkbar ist, so dürfte noch weniger die Erforschung der byzantinischen Musik ohne praktische und unmittelbare Kenntnis und Berücksichtigung der neugriechischen in Angriff genommen werden. Denn wenn man auf die materielle, hörbare Seite der Sprache verzichtet, bleibt ihr wesentlich geistiger Inhalt immer noch unangetastet, und dieser kann bis zu einem gewissen Grade ohne Hilfe einer verwandten lebendigen Sprache und vom geschriebenen Wort allein ausgehend enträtselt werden. Ein ähnliches Vorgehen ist aber in Bezug auf Musik undenkbar, weil ihr eigentlicher geistiger Inhalt auf irrationale Weise mit ihrer materiellen, hörbaren Erscheinungsform verbunden ist und durch diese einzig und allein vermittelt werden kann. Darin liegt auch der Grund, warum Notenbild und musiktheoretische Schriften allein sich nie als hinreichende Schlüssel zur klanglichen Verwirklichung einer erloschenen Musikkultur erwiesen haben, sondern zur Erläuterung immer eine mehr oder weniger bewußte Anlehnung an eine lebendige musikalische Tradition benötigt war. Dabei muß jedesmal gefragt werden, ob diese Anlehnung nach einsichtsvollen Überlegungen vor sich gegangen ist, oder ob sie den leichteren Weg der kritiklosen und stillschweigenden Unterschiebung der Prämissen unserer eigenen heutigen Musikkultur vorgezogen hat.

Die hier oben gemachten Bemerkungen, nämlich die Notwendigkeit der Überprüfung unserer Musikanschauungen, die Unzulänglichkeit der Handschriftenüberlieferung für die Wiederherstellung des Klangbildes und die damit zusammenhängende Wichtigkeit der Berücksichtigung der historischen Entwicklung bis zur heutigen Zeit, seien als Leitsätze für das folgende betrachtet. Erst im weiteren Verlauf werden sie näher begründet und zur vollen Geltung gelangen.

Die byzantinische Kirchenmusik, ebenso wie die neugriechische Kirchen- und Volksmusik und der Gregorianische Choral der abendländischen Kirche sind einstimmig-linear; sie schöpfen also ihre Ausdrucksmöglichkeiten aus der einstimmig-melodischen Linie und kennen weder die Polyphonie noch

eine harmonische Begleitung in unserem Sinne². Die ihr eigentümliche Notenschrift (deren letztes Stadium in der neugriechischen kirchenmusikalischen Praxis lebendig ist) bringt bekanntlich die Intervallfolge einer melodischen Linie in Bezug auf ihren Ausgangston zum Ausdruck und nicht die eigentlichen Töne, aus denen diese Melodie besteht. Die verschiedenen Intervallzeichen geben aber nur die Stufenzusammensetzung der Intervalle wieder (z. B. Sekunde = eine Stufe, Terz = zwei Stufen usw.), ohne ihre Qualität zu erfassen (ob Ganzton oder Halbton, große oder kleine Terz usw.). Um eine Melodie zu lesen, genügt es also nicht, die Intervallfolge zu entziffern, sondern man muß auch die zugrundeliegende Tonreihe und ihre Eigentümlichkeiten (also die Eigenschaften jedes ἦχος) genau kennen. Eine Eigentümlichkeit kann z. B. darin bestehen, daß eine Tonreihe für ein und dasselbe Stück nicht immer dieselben, festen und unverrückbaren Intervalle voraussetzt. So z. B.: bei der Folge *a b c d . . .* kann manchmal und je nach dem Zusammenhang *b* oder *b*, *c* oder *cis* gemeint sein³. Am Anfang jedes Stückes wird der Echos durch ein Zeichen angegeben, durch welches der Anfangston und die Qualität der darauffolgenden Intervalle festgesetzt werden. Die Echoi werden aber in der Theorie nicht ganz eindeutig definiert⁴. Somit entsteht eine Schwierigkeit für das Lesen der Melodien, welche noch dadurch wächst, daß in der Praxis die Ton-

² Doch stehen der byzantinischen und neugriechischen Musik bestimmte Begleitungsmöglichkeiten zur Verfügung, nämlich solche, die auf dem Bordunprinzip beruhen. (Die Bordunbegleitung besteht in ihrer einfachsten Art aus dem ununterbrochenen oder auch rhythmisierten Mitklingen eines Haupttones, sozusagen als einer Achse, als einer Stütze, auf der die Melodie sich entfaltet.)

³ Diese Erscheinung beruht auf der sogenannten Leittonwirkung — der ἑλξις der Byzantiner (darüber vgl. auch das von J. Thibaut veröffentlichte Zitat in *L'harmonique chez les Grecs modernes. Échos d'Orient* 3 [1899—1900] 216): Wenn ein als Ziel oder als Angelpunkt der melodischen Bewegung hervorzuhebender Ton durch einen Sekundschritt erreicht wird, so wird dieser Schritt gern als kleine Sekunde durchgeführt, um das Erreichen des betreffenden Haupttones prägnanter zu markieren. Auf diese Weise wird unter Umständen z. B. *cis—d* statt *c—d*, *b—a* statt *b—a* benützt. — Hier sei bemerkt, daß die Leittonwirkung auch im abendländischen Mittelalter eine bedeutende Rolle spielte, wo, ähnlich wie in der byzantinischen Musik, die entsprechenden Änderungen meistens nicht notiert waren, sondern auf Grund der Tradition ausgeführt wurden und heute von der Forschung je nach dem Einzelfall wiederherzustellen sind (vgl. z. B. die Ausgabe: *Sieben Trienter Codices, sechste Auswahl, Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 76. Hrg. R. v. Ficker, insbes. den Revisionsbericht, 97). Die moderne Erforschung der byzantinischen Musik berücksichtigt die Helxis nicht genügend (vgl. Wellesz, *Hymnen* S. XXX, Anm. 1, wo nur die aus der späteren abendländischen Musikpraxis geläufigen Fälle berücksichtigt werden: *f—b* statt *f—h* und *a—b—a* statt *a—h—a*).

⁴ Vgl. auch z. B. die Besprechung von P. M. Schwarz O.S.B. in *B.Z.* 36, 413 f.

reihen nicht immer das feste Schema der Theorie beibehalten, sondern je nach dem Fall und dem Zusammenhang locker anzuwenden sind.

Hat man sich Klarheit geschaffen über die prinzipiell zugrundeliegende Tonleiter und ihre „zufälligen“ Abänderungen, ihre Anpassung an die Bedürfnisse der Melodie, so ist zwar das Problem der Übertragung der byzantinischen Notenschrift in die moderne abendländische bis zu einem gewissen Grade gelöst⁵, keineswegs aber die Wiederherstellung des originalen Klangbildes, oder gar die Erschließung der byzantinischen Musik ermöglicht. Das Beherrschen der Notenschrift bedeutet nur einen Teil von den dazu nötigen Voraussetzungen: das Notenbild, als objektives Ausdrucksmittel und mit Ausscheidung der ungeschriebenen Tradition, die ihm anhaftet, gibt lediglich den von der entsprechenden Musikkultur bewußt erfaßbaren Teil der Musik wieder, die eigentliche „Komposition“ — wenn man darunter die bewußte persönliche Leistung des Schaffenden versteht. Eine einzelne Komposition beruht aber auf der in ihrer Zeit geltenden Musikanschauung und entleiht ihr Baumaterial aus dem ihr zugrundeliegenden Tonsystem, welches durch die Notenschrift nicht wiedergegeben werden kann; sie wird aufgeführt im Sinne der Aufführungspraxis der Zeit, welche auf ihre Weise die Komposition ergänzt, vervollkommnet und erst dadurch zur eigentlichen Musik, zur hörbaren Wirklichkeit verwandelt. Mit anderen Worten: Die jeweilige Notenschrift hat musikalische Geltung nur innerhalb der Voraussetzungen des Tonsystems und der Aufführungspraxis, welche die Musikkultur der entsprechenden Zeit kennzeichneten. Diese Tatsache wird öfters übersehen, indem die Bedeutung der Notenschrift überschätzt und die eigentlichen Probleme ihrer musikalischen Verwirklichung ignoriert werden. Man beschäftigt sich lediglich mit der Notenschrift und unterschiebt ihr das aus der neueren abendländischen Musiktradition geläufige Tonsystem und die heutige Aufführungspraxis. Eine solche Unterschiebung findet z. B. statt, wenn man die byzantinischen Melodien mit den aus dem Klavier zu entnehmenden Intervallen (oder theoretisch mit der sogenannten Naturtonleiter) wiedergibt, die Unterschiebung der modernen Aufführungspraxis, wenn man nicht nur das melodische Gerüst in moderne Notenschrift überträgt, sondern auch den Vortrag durch die modernen Vortragszeichen auszudrücken versucht (wie *sforzato*, *staccato* usw.)⁶.

Betrachten wir zunächst die Frage des Tonsystems: Es wurde vorher erwähnt, daß die Intervallzeichen nur den neutralen Intervallwert zum Ausdruck bringen (Sekunde, Terz usw.), ohne die Qualität (groß, klein, ver-

⁵ Über die rhythmische Frage vgl. unten S. 203.

⁶ Diese beiden Fehler begeht die moderne Forschung von Tillyard-Wellesz. Mehr hierüber unten S. 199, 201.

mindert usw.) zu bestimmen. In der Qualitätsbestimmung eines Intervalls gibt es aber außer diesem Spielraum noch andere Differenzierungen „zweiter Ordnung“, welche in keiner Notenschrift festgelegt werden. Dies gilt für jedes Tonsystem, auch für die einfachste europäische Diatonik — eine Tatsache, die freilich vielen Musikern nicht geläufig sein mag⁷. Diese mögliche Beweglichkeit jedes Tones wird nur künstlich aufgehoben durch die Temperierung, welcher Art sie auch sei, nämlich praktisch durch die Einführung von Instrumenten mit festen Tonhöhen für alle Töne (z. B. von Tasteninstrumenten). Erst insofern eine Notenschrift sich auf ein solches temperiertes Tonsystem bezieht, verfügt sie über die Möglichkeit einer absolut festen und endgültigen (nunmehr aber künstlich mechanischen) Intervallbestimmung.

Die byzantinische Kirchenmusik ist eine melodische und zwar eine vokale Musik. Daher liegt es doppelt in ihrem Wesen, differenzierte und auch irrationale Intervalle zu verwenden. Denn es ist naheliegend, daß eine Musik, die ihren Ausdruck nur in der melodischen Gestaltung sucht, in der differenzierten Größenbestimmung ihrer Intervalle einen besonderen Reiz findet, zumal sie durch keine Art von Polyphonie irgendwelchen Bindungen in Bezug auf Intervallbestimmung unterliegt⁸. Die Fähigkeit und die Neigung zur differenzierten und irrationalen Benützung der Intervalle wird aber auch durch die rein vokale Ausführung der byzantinischen Kirchenmusik unterstützt, welche an keine durch Instrumente festgelegte, also temperierte und starre Tonleiter gebunden ist.

Der Spielraum in der jeweiligen Bestimmung der Intervalle ist in der byzantinischen Musik bei weitem größer als in der modernen abendländischen Naturtonleiter. Diese letztere, und damit die moderne Musikkultur überhaupt, ist durch die rationale Bestimmung des Dreiklangs (Kombination der Quint mit der rationalen Terz zu einer Einheit) gekennzeichnet. Die Anerkennung aber der Terz und des Dreiklangs als rationaler, als konsonanter Klänge ist erst seit dem späten Mittelalter zum Merkmal der europäischen Musik geworden und bedeutet nicht, wie man früher annahm, eine selbstverständliche Voraussetzung jeder (oder doch zumindest jeder

⁷ Um ein Beispiel zu nennen: in der sog. Naturtonleiter (*c* 9/8 *d* 10/9 *e* 16/15 *f* 9/8 *g* 10/9 *a* 9/8 *b* 16/15 *c'*) ist das *d—a* wesentlich kleiner als die reine Quint ($4/3 \times 10/9 = 40/27$ statt $3/2$), was natürlich nicht hindert, daß die reine Quint (also ein höheres *a* bzw. ein tieferes *d*) intoniert wird, wenn es der Zusammenhang fordert, z. B. im Dreiklang *d—f—a*.

⁸ Vgl. auch R. v. Ficker, Primäre Klangformen, im Petersjahrbuch 1929, 21 ff., insbes. 24, wo das Gestaltungsprinzip im extremen Fall von solchen primär-melodischen Musikkulturen zum erstenmal eindeutig erkannt wurde. Vgl. auch die dort angegebene Lit. aus dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft.

europäischen) Musik⁹. Denn bis etwa 1300 galt als rationale Größe neben der Oktav nur die Quint, bzw. ihre Umkehrung, die Quart. Es ist nun einleuchtend, daß ein solches Tonsystem mehrere Deutungsmöglichkeiten in sich trägt und viel größere Freiheit bei der Bildung seiner Tonreihen gestattet als das moderne europäische, welches durch die Kombination der Quint mit der Terz unvergleichlich fester gegliedert, eindeutiger bestimmt ist. Diese Freiheit der Tonhöhenbestimmung liegt zwischen den festen Eckpfeilern der Quart, z. B. zwischen $c-f$. Wenn auch die Sekunde als doppelte Quint (z. B. $c-g-d$) festgelegt wird, so entsteht die Reihe $c-d-f$, bei der immer noch der Raum für die Terz (e) frei bleibt. Daher ist dieses letztere Intervall irrational und besonders beweglich. Während im modernen europäischen Tonsystem die Möglichkeiten zwischen d und f (dis, es, e) rational bestimmbar sind, kann in dem hier betrachteten System eine ganze Reihe von unter sich verschiedenen Werten zwischen d und f eingeschoben werden¹⁰. Die Benützung aber von festen Tetrachorden (wie $c-f$) mit beweglichen Zwischentönen (d, e), also das Vorhandensein eines auf der Quint bzw. der Quart beruhenden Tonsystems, wie im früheren Mittelalter, kennzeichnet auch die altgriechische Musikkultur. Auf der anderen Seite ist die Tatsache von besonderer Bedeutung, daß die neugriechische Kirchenmusik sowie auch das neugriechische Volkslied mehrere nicht rational zu erfassende Möglichkeiten in der Intervallbenützung und ein anderes Tonsystem als das moderne abendländische aufweisen, und zwar ein solches, welches den oben erwähnten theoretischen Erwägungen entspricht¹¹. Der Bau dieser Melodien benützt im allgemeinen als Grundlage die Quint und die Quart, welche, je nach dem Echos, der Art der Melodie und dem Zusammenhang auf verschiedene Weise geteilt, verschiedene Möglichkeiten der Terz, des Ganztons und des Leittons (der ἑλξίς ; vgl. hier oben) entstehen lassen. Die Struktur der byzantinischen Melodien ist ähnlich derjenigen der neugriechischen, nicht aber derjenigen der modernen

⁹ Vgl. Th. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jh., Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter, München 1937, Kap. V, insbes. 71 ff., 78.

¹⁰ Die Verwendung von irrationalen Terzen ist eine der vergleichenden Musikwissenschaft längst bekannte Tatsache.

¹¹ Daß gegen Ende des Altertums auch die rationalen Terzen erwähnt und im neugriechischen Tonsystem mitunter verwendet werden, ist kein Gegenargument. Denn sie bedeuten in diesem Fall nur eine unter den vielen Möglichkeiten der Bildung der Terz im quart- und quintbedingten Tonsystem. Ausschlaggebend bleibt aber, daß diese Benützung der rationalen Terzen nicht mit der Quint zu einer neuen Einheit erhoben und damit nicht bindend für das Gepräge des Tonsystems wurde.

abendländischen Musik, so daß also auch von diesen Gesichtspunkten aus die Annahme der Abweichung des byzantinischen Tonsystems von dem terz- und quintbedingten diatonischen gerechtfertigt erscheint¹².

Während nun diese Betrachtungen die Benützung von irrationalen Intervallen in der byzantinischen Musik, das Vorhandensein eines in manchen Punkten von dem modernen diatonischen abweichenden Tonsystems und seine Verwandtschaft ebensowohl zum frühen mittelalterlich-abendländischen als auch zum alt- und neugriechischen zumindest als wahrscheinlich erscheinen lassen, so läßt sich nicht der geringste Anhaltspunkt nachweisen für die Annahme einer vermeintlichen Identität des byzantinischen Tonsystems mit dem modernen abendländischen (diatonischen). Eine solche Annahme beruht auf reiner Fiktion: daß nämlich jeglicher europäischen Musik, also auch der altgriechischen, unsere moderne terz- und quintbedingte Diatonik zugrundeliege¹³. Da andererseits auch die türkisch-arabische Musik, eben als melodische Musikkultur, irrationale Intervalle verwendet, zog man die weitere Folgerung, daß das Vorhandensein solcher Intervalle und die Abweichung von dem modernen abendländischen Tonsystem in der neugriechischen Musik ausschließlich auf einen türkisch-arabischen Einfluß zurückzuführen sei. Solche Forscher, welche die eigentliche Existenz der Tonsystemprobleme nicht erkannt haben und als einzige Methode die paläographisch-philologische benutzen, werden zur Annahme des modernen Tonsystems durch das Fehlen jeder Angabe einer Differenzierung der Intervalle in der Notenschrift irregeführt. Dieses Fehlen hat aber seinen Grund lediglich darin, daß die feinen Tonhöhenunterschiede, somit die eigentlichen Tonhöhenbestimmungen (also das Tonsystem), prinzipiell durch keine Notenschrift zu erfassen sind, sondern vielmehr ihre Voraussetzung bilden. Die Kenntnis des Tonsystems, die Kenntnis der Tradition ist also für das Lesen der Notenschrift vorauszusetzen; seine Erforschung ist aber nur auf musikwissenschaftlichem und nicht auf rein philologisch-paläographischem

¹² Die moderne Forschung nimmt sogar vielfach an, daß auch dem Gregorianischen Choral in seiner früheren Zeit eine Abweichung von der Diatonik und die Benützung von irrationalen Intervallen eigen war; vgl. Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, ein Handbuch der Choralwissenschaft, II, Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges, Leipzig 1912, 126, 152 ff., 164, 256 f. Bei der Untersuchung von Zeichen, die sich auf solche irrationale Intervalle beziehen, wird bemerkt (256, Anm. 2): „Vermutlich ist die Scheu, für die älteste Choralzeit Dinge zugeben zu müssen, die in der heutigen Praxis nicht mehr durchführbar sind, die geheime Ursache des Widerstandes, der immer noch gegen die schon längst gefundene und unabweisbare Erklärung der Zeichen ins Feld geführt wird.“ Vgl. dagegen etwa Otto Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, 84.

¹³ So bei Wellesz, Hymnen S. XXIX und der dort angeführten Literatur.

Wege möglich¹⁴. Hieraus wird ersichtlich, wie kostbar, gerade für die Erforschung des Tonsystems, die Erkenntnis des Zusammenhanges der byzantinischen Musik mit der neugriechischen Praxis ist. Hier gilt es, diesen Punkt genau zu prüfen, ihn wissenschaftlich zu klären, um daraus den Weg für ein echtes Erschließen der byzantinischen Musik zu finden. Die Lösung, die neugriechische Musik aus der Forschung auszustreichen (Wellesz-Tillyard), weil sie auf einem ganz anderen System beruhen soll, ist ebenso unzulässig wie die entgegengesetzte Lösung, ohne jede Kritik anzunehmen, in der neugriechischen Tradition sei die vollständige byzantinische Kirchenmusik und ihr System lebendig erhalten (dies ist im allgemeinen der Standpunkt der griechischen Psaltai).

Nun wenden wir uns der Frage der Aufführungspraxis zu. Ihre Voraussetzung ist die Kenntnis des Musiksystems und der mit ihm zusammenhängenden Benützung der irrationalen Intervalle. Ihr eigentlicher Inhalt ist die sinn- und stilgemäße Interpretation der Notenschrift durch Beherrschen des Vortragsstils der Zeit im allgemeinen und durch Kenntnis der Bedeutung der angewendeten Vortragszeichen im besonderen. Diese Zeichen können sich auf den Rhythmus, die Kolorierung, die Dynamik und die Art der Tonerzeugung beziehen.

In der byzantinischen Notenschrift unterscheidet man zwei Arten von Vortragszeichen in Bezug auf ihre Schreibweise: Die *μεγάλαι ὑποστάσεις*, welche unabhängig von den eigentlichen Intervallzeichen verwendet werden, und die verschiedenen Intervallzeichen für die steigende Sekunde, die nicht nur das Intervall, sondern gleichzeitig die Aufführungsweise bestimmen. Die sonst merkwürdige Tatsache, daß für dasselbe Intervall mehrere Zeichen zur Verfügung stehen, bekommt nur durch die Erwägung einen Sinn, daß die Benützung aller dieser Zeichen durch ihre verschiedene Aufführungsweise sich rechtfertigt. Diese Vortragsweise wird dadurch auf die übrigen Intervallzeichen übertragen, daß die Zeichen der steigenden Sekunde mit ihnen verbunden werden; in diesem Falle verlieren sie ihre Intervallbedeutung und werden lediglich als Vortragszeichen angewendet¹⁵.

¹⁴ Da das Tonsystem eine selbstverständliche, ja unbewußte Voraussetzung jeder Musikpraxis bildet, wird auch in den theoretischen Schriften darüber am wenigsten gesprochen. Wenn in späterer Zeit Schriftzeichen, welche auch eine differenzierte Intervallbestimmung konventionell wiedergeben sollen, eingeführt werden, so ist dies nicht auf ein plötzliches Einführen von solchen Intervallen in die musikalische Praxis zurückzuführen; es ist eher ein Beweis für das Wanken der Tradition bei der differenzierten Benützung der Intervalle, weswegen sie jetzt auch durch äußere Zeichen festgelegt werden muß. Ähnlich wie die Einführung der Akzente in der Spätzeit des Altertums nicht eine neue Differenzierung in der Aussprache bedeutete, sondern nur die vorhandene sichern wollte.

¹⁵ Diese Funktion der Intervallzeichen der steigenden Sekunde zum erstenmal klar erkannt zu haben, ist das Verdienst Thibauts (vgl. unten S. 205 f.).

Bei der Übertragung der Vortragszeichen in moderne Schrift muß man vor allem anderen im Auge behalten, daß die byzantinische Aufführungsweise in keiner Weise mit der modernen abendländischen, die aus ganz anderen Voraussetzungen entstanden ist, gleichgesetzt werden kann; folglich, daß sie nicht durch die modernen Schriftsymbole ohne eine genaue vorherige Neubestimmung ihres Inhaltes wiederzugeben ist¹⁶. Denn die modernen Aufführungs- und insbesondere die Verzierungszeichen haben sich hauptsächlich aus der barocken und klassischen europäischen Musikpraxis und zwar in erster Linie aus der instrumentalen Polyphonie entwickelt; sie entsprechen daher künstlerischen Bedürfnissen und Aufführungstechniken, die einer einstimmigen vokalen Musikkultur völlig fremd sind. Um den eigentümlichen Inhalt der byzantinischen Vortragszeichen zu erfassen, müßte man die Gesangstechnik der Zeit beherrschen. Denn dies muß jedem klar sein: Vortragszeichen werden nicht als Ergebnisse theoretischer Erwägungen geschaffen, folglich besitzen sie keinen rational zu bestimmenden Inhalt, sondern entstehen einzig und allein aus der Erfahrung; deswegen können sie von uns auf theoretischem Wege allein nicht erschlossen werden, sondern hauptsächlich auf Grund ähnlicher Erfahrung. Da jedoch die Bedingung der Beherrschung byzantinischer Gesangstechnik von uns nicht verwirklicht werden kann, müssen wir auf Umwegen die Lösung dieser Frage versuchen, ähnlich wie bei der Untersuchung des Tonsystems: wir müssen wissenschaftliche Kriterien gewinnen für das Bestehen bzw. die Umwandlung von Elementen der byzantinischen Aufführungspraxis in der heutigen neugriechischen und in anderen heute noch lebendigen Musikkulturen (arabisch, türkisch)¹⁷. Die Lehre aus diesem zunächst nur allgemeinen und erfahrungsmäßigen Vergleich ist, daß die Vortragszeichen, gerade weil sie Ergebnisse der Empirie sind, keine absolute und rational zu definierende Bedeutung besitzen und je nach der Eigenart der Komposition und dem Zusammenhang zu interpretieren sind; daß weiter der Vortragsstil nicht so sehr einen dynamischen als einen fließenden, melodisch-kolorierenden Charakter aufwies, wie dies übrigens auch für den Gregorianischen Choral der abendländischen Kirche der Fall ist¹⁸. Auch altgriechische Schrift-

¹⁶ Dies ist der wesentlichste Fehler der von Wellesz und Tillyard angenommenen Übertragungsmethode bei den Monumenta (vgl. z. B. Wellesz, Hymnen S. XVIII ff.; vgl. auch unten S. 210).

¹⁷ Es versteht sich von selbst, daß bei einer solchen Untersuchungsmethode die theoretisch-historischen Quellen nicht unberücksichtigt bleiben sollen; daß vielmehr ihre sachgemäße Interpretation, durch die auf dem Weg der vergleichenden Musikwissenschaft erworbenen Erkenntnisse gestützt, zu besonders wertvollen Einsichten über die Aufführungspraxis führen kann.

¹⁸ Vgl. etwa Paléographie musicale (Publikation der Benediktiner von Solesmes) XIV, 55: „Le rythme musical n'est aucunément affaire d'intensité mais de mouvement, caractérisé par une alternance, non de fortes et de faibles, mais d'élan et

steller geben Anlaß zur Annahme einer Art von Kolorierungspraxis im Altertum¹⁹. Umgekehrt aber liegen nicht die geringsten Hinweise für die Annahme einer dynamischen Interpretation der byzantinischen Melodien vor. Vielmehr müssen diese bei einer solchen Interpretation ebenso sehr wie die theoretischen Zeichenerklärungen gewaltsam ausgedeutet werden.

Nun fragt es sich, bis zu welchem Grade eine Kolorierung der Melodien bei der Aufführung angewendet wurde; weiter, ob sie in den Vortragszeichen eindeutig enthalten ist oder ob sie aus dem Stegreif, jedoch auf Grund von traditionellen Formeln, durchgeführt wurde: Fragen, die trotz der zahlreichen Kontroversen, die sie bisher hervorgerufen haben (zwischen den griechischen Psaltai einerseits und Tillyard-Wellesz andererseits), immer noch nicht als gelöst betrachtet werden können. Die Annahme der griechischen Kirchensänger ist unwahrscheinlich; sie behaupten, daß die byzantinischen Melodien seit jeher genau auf dieselbe Weise wie heute, nämlich reich koloriert gesungen wurden, daß sie aber in der früheren byzantinischen Notenschrift stenographisch, in der heutigen hingegen ganz ausgeschrieben wiedergegeben werden. — Aber auch die Annahme von Tillyard-Wellesz erscheint historisch und musikalisch unbegründet, daß nämlich schon die ältere Notenschrift die Aufführungsweise durch ihre Zeichen bis zur letzten Einzelheit festlege, und zwar genau wie unsere heutige abendländische, und daß jede spätere Bereicherung der Notenschrift auch auf eine Veränderung der Musik selbst schließen lasse²⁰. Wissen wir doch auch aus der Entwicklung der abendländischen Notenschrift, daß sie in früheren Stadien nur das Wesentliche, das Gerüst der Komposition wiedergab, indem sie dem Aufführenden die Ergänzung auf Grund der traditionellen Aufführungspraxis überließ. So ist z. B. das Fehlen von Versetzungszeichen in mittelalterlichen Musikhandschriften zu erklären, so der Gegensatz zwischen den in einfachster Notenschrift niedergeschriebenen Kompositionen und der reich melismatischen, aus dem Stegreif kolorierten Ausführung derselben²¹; so auch der Gegensatz zwischen dem engbegrenzten Ambitus

de retombées . . . d'ondulations comparables à l'ondulation des vagues de la mer“. Eine dynamische Vortragsweise wird durch Einführung von verschiedenen Akzenten und Stärkegraden gekennzeichnet; eine melodisch-kolorierende hingegen durch Einführung von Nebentönen, also von eigentlichen Verzierungen. Diese können entweder aus dem Stegreif ausgeführt werden, oder auch (wie im Gregorianischen Choral) ausgeschrieben sein.

¹⁹ Vgl. z. B. die vielbesprochene ἐτεροφωνία (Plato, Gesetze VII, 812 D.) und die diesbezügliche Bemerkung von Carl Stumpf in: Tonsystem und Musik der Siamesen, Sammelbde. für vgl. Musikwiss. 1 (1922) 166 f.

²⁰ Treffend ist der ursprüngliche Charakter einer Gesangsnotenschrift von Curt Sachs (Vergleichende Musikwissenschaft, Lpzg. 1930, 42) beschrieben.

²¹ Vgl. Ficker, Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), Kirchenmusikalisches Jahrbuch 27 (1932) 65 ff. Ähnliche äußere Diskrepanzen

der Notenschrift und dem großen Klangraum der Aufführung im gotischen Zeitalter²². Erst in späteren Zeiten wurden langsam diese improvisierten Ergänzungen durch Notenschriftzeichen festgelegt, ohne daß dies immer eine tatsächliche Änderung des Klangbildes mit sich bringen mußte.

Die Rhythmik muß einen Teil der eigentlichen Übertragung der Notenschrift nur insofern bilden, als sie als selbständiges Kompositionsmittel benutzt wird und Zeichen mit rationalem rhythmischen Inhalt verwendet. Es gehören aber nur wenige solche Zeichen mit Sicherheit hierher (so z. B. die *διπλή* und das *κράτημα*). Die rhythmische Gestaltung scheint im allgemeinen einen freieren, schwebenden Charakter bevorzugt bzw. — je nach den Fällen — sich dem Rhythmus des Textes angepaßt zu haben, so daß die rhythmische Frage mehr dem Problem der Aufführungspraxis anzugehören scheint, insofern es sich um leichte irrationale Differenzierungen handelt. Ob und inwiefern diese Differenzierungen in den Vortragszeichen enthalten sind und eine feste rationale Interpretation in unserem modernen Sinn (so z. B. durch Achtel, Sechzehntel usw.) zulassen²³, muß erst noch untersucht werden; dies scheint jedoch von vornherein nicht wahrscheinlich zu sein.

2.

In Griechenland haben sich mit der Erforschung byzantinischer Musik so gut wie ausschließlich Psaltai befaßt (darunter als der bekannteste Psachos). Diese haben zwar der abendländischen Forschung gegenüber den großen Vorteil der Beherrschung der neugriechischen Praxis. Da sie aber einer wissenschaftlichen Schulung entbehren, gelangen sie zu keinen die Forschung fördernden und haltbaren Ergebnissen. Ihre Werke bestehen meistens aus Wiederholungen der Theorie im Sinne der byzantinischen Musiktraktate und aus geschichtlichen Übersichten, die mehr auf den im Laufe der Jahr-

zwischen Notenschrift und Aufführung sind auch in der Barockmusik (z. B. bei Händel) zu finden; sie können in allen diesen Fällen nur verstanden werden durch Erkennen der jeweiligen Bedingtheit der Notenschrift und ihrer Abhängigkeit von geltenden Traditionen. (Vgl. auch Artikel „Verzierungen“ in Riemanns Musiklexikon 1929, über die Durchführung von Verzierungen aus dem Stegreif in früheren Zeiten und über die heute noch geltende Unzulänglichkeit der Ausführung von Verzierungen auf Grund der Schriftsymbole allein, ohne Berücksichtigung des Stils und des Zusammenhangs.)

²² Vgl. Georgiades (Anm. 9) Kap. V, insbes. S. 69 f., 78 ff.

²³ Vgl. weiter unten über die diesbezüglich freie Übertragung des Gregorianischen Chorals durch die Schule von Solesmes, welche durch den schwebenden Charakter der Vortragsweise der Benediktiner schön zum Ausdruck kommt.

hunderte ausgebildeten Sagen als auf verantwortlicher Forschung beruhen. Das Ziel solcher Studien ist immer der Nachweis der Identität der heutigen griechischen Musik mit der byzantinischen, ja sogar mit der altgriechischen. So sehr jedoch solche Arbeiten als Ganzes abzulehnen sind, enthalten sie ein in mancher Hinsicht wertvolles Material und Bemerkungen über Einzelheiten, die besonders aufschlußreich für den wissenschaftlichen Forscher sein können. Auch ihre begeisterte Überzeugung von der Kontinuität der Tradition ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen; daß ein Kern von Wahrheit, ein Fingerzeig zur Methodik der Untersuchungen darin enthalten ist, wurde schon angedeutet.

Auf modern-wissenschaftlichem Boden steht nur die abendländische Forschung. Hier sind in erster Linie die Namen von *Thibaut* und *Fleischer* aus der Generation um 1900 zu nennen. Thibaut, Assumptionist in Konstantinopel, kennt die neugriechische Praxis, Fleischer hingegen nicht. Oskar Fleischer²⁴, von Hause aus ein klassischer Philologe, hat in bewundernswerter Weise und auf rein philologisch-wissenschaftlichem Wege die Grundlagen der byzantinischen Notenschrift aufgedeckt sowie auch das Wesen der Echi und ihre zugrunde liegenden Tonleitern so erkannt, wie sie heute noch im allgemeinen als richtig angenommen werden. Er hat sogar den Weg zur Untersuchung der Vortragszeichen, der großen Hypostaseis, gebahnt. Auf Grund seiner Ergebnisse hat er sich auch praktisch bei der Übertragung von byzantinischen Melodien versucht. Freilich erscheint die meiste methodische Mühe von Fleischer vergeudet, wenn man bedenkt, daß seine Forschungsergebnisse für jeden griechischen Kirchensänger die selbstverständliche Grundlage seines Notenlesens bedeuten, daß folglich Fleischer, wenn er die neugriechische Notenschrift gekannt hätte, mit seiner eigenen Forschung da hätte einsetzen können, wo er sie abgeschlossen hat und in manchen Punkten zu richtigeren Erkenntnissen gelangt wäre. Nichtsdestoweniger bleibt sein Werk ein Muster gewissenhafter Arbeit und ergebnisreicher philologischer Methodik.

Jean-Baptiste Thibaut²⁵ verdankt die Erforschung der byzantinischen Musik den bedeutendsten Beitrag und die weitestgehenden Erkenntnisse — eine Tatsache, die nicht immer gebührend anerkannt wurde. Thibauts erste Veröffentlichungen reichen noch in das Ende des 19. Jh. zurück und haben vor der Studie von Fleischer — die Thibaut wohl nie gekannt hat — das voraus, daß sie von der neugriechischen Praxis schon alles fertig entnehmen, was Fleischer durch mühevollen Forschung sich anzueignen versuchte. Da weiter Thibaut im Südosten und in Rußland lebte, konnte er

²⁴ Neumenstudien 3, Die spätgriechische Tonschrift, Bln. 1904.

²⁵ Hauptwerk: *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église Grecque*, Saint-Petersbourg 1913.

ein für die abendländischen Forscher schwer zu erreichendes Material unmittelbar benützen. Auf diese Weise hat er seine Studien mit Veröffentlichungen von neuen Quellen ergänzt, und zwar ebenso von wertvollen musiktheoretischen Traktaten wie auch von Faksimiledrucken aus Musikhandschriften.

In seiner *Étude de musique byzantine*²⁶ hat sich Thibaut zum erstenmal mit der Intervall-, der vortragsmäßigen und rhythmischen Bedeutung der Notenschriftzeichen auseinandergesetzt. Er hat weiter die Grundlage jedes Echos erkannt²⁷ und ist zu ähnlichen Ergebnissen wie später Fleischer (der Thibauts Arbeiten nicht kannte) gelangt. Auch das Problem des Tonsystems und der irrationalen Tondifferenzierungen ist Thibaut nicht verborgen geblieben (vgl. etwa seinen Aufsatz „L'harmonique chez les Grecs modernes“ a.a.O.). Thibaut hat endlich die paläographische Entwicklung der Notenschrift erkannt und eine Periodisierung eingeführt, die dann von der späteren Forschung nicht wesentlich abgeändert wurde²⁸.

Betrachten wir die Auseinandersetzung Thibauts mit dem Sinn der Vortrags- und rhythmischen Zeichen etwas näher! Was den Vortragsinhalt der Intervallzeichen selbst anbelangt, so wurde schon oben erwähnt, daß mehrere Zeichen für ein und dasselbe Intervall verwendet werden. Dies hat in der neugriechischen Praxis seinen Grund darin, daß jedes Zeichen eine bestimmte Ausführung verlangt, so daß auf Grund der Regeln der *ὀρθογραφία* (wie die Psaltai sagen), d. h. je nach dem Zusammenhang, seine jeweilige Verwendung bestimmt wird. Naheliegend war es anzunehmen, daß auch in der byzantinischen Schrift den verschiedenen *Somata* (den Zeichen für das Sekundintervall) eine ähnliche Funktion innewohne. Thibaut spricht dies in der schon erwähnten *Étude de musique byzantine* und später in *Origine byzantine de la Notation Neumatique de l'Église Latine* (Paris 1907, 51 ff.) auch aus und versucht den verschiedenen Inhalt der Zeichen festzustellen. In seinen *Monuments* aber von 1913, 93 ff., wird

²⁶ *Izvěstija Russk. Archeol. Inst.* III (Konstantinopel 1898) 138 ff. und IV (1900—1901) 361 ff.

²⁷ *La Notation de Saint Jean Damascène — Les Martyries. Vizant. Vrem.* VI (1899) 1 ff.; *La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes, Éch. d'Or.* 1 (1897—98) 364 ff.

²⁸ Vgl. *Monuments* (Anm. 25) 56, 86, 117: *Hagiopolite rythmique*, 9.—12. Jh. (Kennzeichen: nichtdiastematische Notenschrift); *Hagiopolite diastématique*, 12.—13. Jh. (Kennzeichen: Diastematik); *Hagiopolite psaltique*, 14.—18. Jh. (Kennzeichen: melismatische Bereicherung, Vermehrung der großen Hypostaseis). Die Bezeichnung „hagiopolite“ ist heute abzulehnen. Insofern ist die von Wellesz eingeführte neutrale Benennung der Perioden zweckmäßiger; vgl. *Oriens Christ.* N. S. 6 (1916) 104: früh- (10—13.), mittel- (13.—14.) und spätbyzantinische Notenschrift (14.—19. Jh.).

das System und der Sinn der Verbindung eines Soma mit einem anderen Zeichen (Pneuma, Ison²⁹) ganz klar und eindeutig dargestellt. Diese Auseinandersetzung Thibauts mit der Vortragsbedeutung der Intervallzeichen beruht auf der Auslegung der von ihm selbst veröffentlichten Traktate (in *Revue de l'Orient Chrétien* 6 [1901] 594 ff. und in den *Monuments*). Da sie von besonderer Bedeutung ist, u. a. für die Beurteilung der Verdienstlichkeit der neueren Forschung nach Thibaut, lasse ich hier einige Zitate folgen: „Le mot *ton* conserve chez les Byzantins un sens générique qu'il ne comporte plus dans notre terminologie musicale actuelle. Il désigne, en effet, tout caractère séméiographique ayant une valeur mélodique ferme, aussi bien sous le rapport du rythme que sous celui de l'intonation.“ — „Les notules musicales phonétiques et aphones se traduisent toutes par un geste cheironomique spécial, à l'exception des quatre esprits lesquels empruntent leur valeur cheironomique ou expressive, aux caractères qui leur servent nécessairement de support, à savoir: . . .“ (*Monuments* 93 f.) — „L'ison emprunte le dynamisme et la cheironomie des signes qui lui sont adjoints“ (S. 95). — „Dans les synthèses par superposition formées de caractères ascendants et descendants, ceux-ci perdent leur valeur diastématique, tout en conférant à ceux-là, leur propre énergie cheironomique“ (S. 95). Unter „dynamisme“ oder „cheironomie“ ist der Vortragsinhalt der Zeichen zu verstehen. S. 95 f. findet die genaue Interpretation der verschiedenen Zeichen statt. Auf S. 119 f. werden die großen Hypostaseis untersucht (*Κλάσμα, διπλή* usw.).

Thibauts wenige Übertragungen von byzantinischen Melodien in moderne Notenschrift führen nicht immer eine streng konsequente Anwendung seiner einwandfreien theoretischen Erkenntnisse durch. Sie streben vielmehr ein in musikalischer Hinsicht befriedigendes Ergebnis an, ein Moment, welches die absolute Gültigkeit seiner Übertragungen gefährdet, da sie in diesem Fall mit vom subjektiven Gefühl des Übertragenden abhängen³⁰. Doch zwei Punkte seiner Interpretation sind als positiv anzuerkennen: Die Vortragszeichen werden 1. nicht starr und absolut, sondern je nach dem Zusammenhang, je nach dem musikalischen Bedürfnis und 2. mehr kolorierend-melodisch und weniger dynamisch interpretiert. Daß beide Prinzipien richtigen Standpunkten für die Interpretation der melodischen und vokalen byzantinischen Kirchenmusik entsprechen, wurde oben auseinandergesetzt (vgl. S. 201 f.). Das erste erscheint zwar insofern als unwissenschaftlich, als seine Anwendung manches dem Gefühl überläßt; es trifft aber eher das

²⁹ Pneumata („esprits“ im Text von Thibaut) sind die Intervallzeichen für die Terz und die Quint; Ison ist das Zeichen für die Tonwiederholung.

³⁰ Vgl. *Étude de musique byzantine* (Anm. 26). Thibauts Übertragungen sind außerdem öfters wegen paläographisch irriger Lesungen unhaltbar.

wahre Wesen der Vortragszeichen, vorausgesetzt, daß es nicht willkürlich, sondern auf Grund von konkreten Erkenntnissen über die Aufführungspraxis der byzantinischen Musik angewandt wird.

In das erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts fallen auch die Studien von *Gaïsser*³¹ über byzantinische Musik. Doch seine Ergebnisse beruhen auf unrichtigen, heute völlig überholten Anschauungen und haben der Forschung keine wesentliche Förderung gebracht.

Zu erwähnen ist sodann der französische Forscher *Gastoué*³². Seine Veröffentlichungen haben zur Erweiterung des Stoffes Bedeutendes beigetragen und auch praktisch erfolgreiche Übertragungen gebracht.

Der universale Musikforscher *Hugo Riemann* hat sich auch mit byzantinischer Musik befaßt³³, doch sind seine Studien nur als Kuriosum von Interesse, nämlich um festzustellen, zu welcher phantastischen Konstruktionen das Spekulieren an Hand von Musikhandschriften und theoretischen Traktaten führen kann, wenn jede Empfindung für die Eigenart einer melodisch-vokalen Einstimmigkeit und jede wissenschaftliche Vorkenntnis auf dem Gebiet der Byzantinistik fehlt. Um so verwunderlicher erscheint daher der Umstand, daß der moderne Forscher Egon Wellesz gerade die offensichtlich verfehlten Studien von Riemann herausgreift, um sie ausführlich zu kritisieren und an ihnen das tiefe Niveau der byzantinischen Musikstudien vor seinem eigenen Eingreifen in die Forschung zu kennzeichnen³⁴. Dies um so mehr, als Wellesz in seinen Studien die klar und eindeutig ausgedrückten und in ihrem positiven Forschungswerte charakterisierten Erkenntnisse eines Thibaut in unbegreiflicher Weise mit Schweigen übergeht oder mit irreführenden Werturteilen und Verweisungen anführt³⁵.

³¹ Hauptveröffentlichungen: *Le système musical de l'église grecque*, Rom 1901, und *Les „heirmoi“ de Pâques dans l'office grec*, Rom 1905.

³² Vgl. vor allem seinen *Catalogue des manuscrits de musique byzantine; introduction à la paléographie musicale byzantine*, Paris 1907.

³³ Vgl. *Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jh.*, Lpz. 1909, und andere Studien.

³⁴ So in *B. Z.* 33, 37 ff., *Oriens Christ.*, N. S. 6 (1916) 109 ff. und 7 (1918/20) 116, *Byzantion* 5 (1930) 556 f. usw. Umgekehrt verfährt Wellesz, wenn er sich an musikwissenschaftliche Leser wendet: dann nimmt die Widerlegung der Annahme des quantifizierenden Prinzips als Grundlage der mittelgriechischen Metrik einen besonders breiten Raum ein, so daß der Eindruck erweckt wird, Wellesz hätte als erster das akzentuierende Prinzip der byzantinischen Metrik entdeckt. Vgl. *Ztschr. f. Musikwiss.* 2 (1920) 620 und 3 (1921) 322.

³⁵ Vgl. z. B. *B. Z.* 33, 36: „Allen diesen Arbeiten kann aber vom Standpunkt der Erforschung der byzantinischen Notenschrift nur der Wert vorbereitender Studien zugeschrieben werden.“ Vgl. auch etwa *Ztschr. f. Musikwiss.* 2 (1920) 618 oder *Byzantion* 11 (1936) 729: „Thibaut . . . Rebours . . ., ohne daß es aber diesen beiden Gelehrten gelungen wäre, die Notenschrift zu entziffern.“ Oder die Beschreibung der Monuments von Thibaut in *Oriens Christ.*, N. S. 6 (1916) 107.

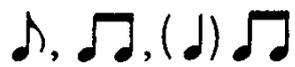
Wenden wir uns nun der Untersuchung der Forschungsergebnisse von Wellesz selbst zu. Diese wurden zum erstenmal im *Oriens Christianus*³⁶ niedergelegt, seitdem aber auch in fast jeder seiner erschienenen Arbeiten über byzantinische Musik wiederholt, mit jedesmal nur wenig abweichendem Wortlaut³⁷. Das Verdienst Wellesz' soll die Aufdeckung der rhythmischen und Vortragsbedeutung der Intervallzeichen sein. Betrachten wir dies genauer. Wellesz hat seine Entdeckung folgendermaßen eingeleitet und formuliert (*Oriens Christ.* 7, 101): „. . . Man sieht ferner, daß für die aufsteigende Sekunde sechs verschiedene Zeichen vorhanden sind, für die absteigende nur zwei, für die Pneumata (Terz, Quint auf- und abwärts) nur je ein einziges Zeichen. Was bedeutet dies? Alle Erklärungsversuche gingen der Lösung dieser Frage aus dem Wege. Ohne eine Klarstellung dieser Tatsachen sind aber die Regeln der Papadiken (der theoretischen Traktate) über die Zusammensetzung der Intervalle und die Verbindung der Pneumata und Somata sinnlos. Den Schlüssel zur Erklärung der scheinbar sinnlosen Schwierigkeiten, welche durch die Zusammensetzung der Pneumata mit den Somata entstehen, finden wir³⁸ in der Erkenntnis, daß jedes der sechs Somata, welches eine aufsteigende Sekunde bedeutet, auf eine verschiedene Art gesungen werden muß. In der Zusammensetzung mit einem nach- oder untergesetzten Pneuma, welches die Intervallbedeutung des Soma aufhebt, gibt das Soma die Art und Weise an, wie das mit ihm verbundene Pneuma vorgetragen werden soll. Darüber geben uns die einzelnen theoretischen Abhandlungen mehr oder minder klaren Aufschluß.“

Stellt man nun die obenerwähnten Ergebnisse von Thibaut und insbesondere den Wortlaut der *Monuments* (z. B. das oben S. 206 angeführte Zitat) daneben, so muß man feststellen, daß die hier oben angeführte Mitteilung von Wellesz („Alle Erklärungsversuche . . .“) nicht den Tatsachen entspricht, daß vielmehr ihr sachlicher Inhalt nicht neu ist, sondern eine stillschweigende Übernahme der Feststellungen Thibauts bedeutet. Auch die Zeicheninterpretation im einzelnen, die im Aufsatz von Wellesz folgt, stützt sich einzig und allein auf dieselben von

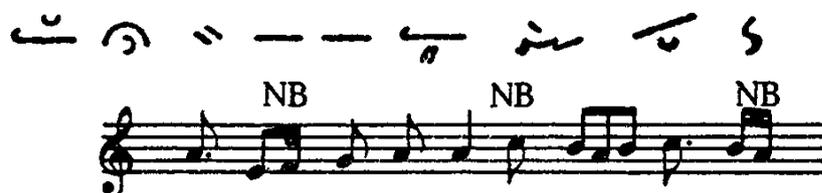
³⁶ N. S. 6 (1916) 91 ff.: Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche. Eine kritische Studie über den Stand und die Probleme der gegenwärtigen Forschung, und N. S. 7 (1918—20) 97 ff.: Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift.

³⁷ Vgl. z. B. Die Rhythmik der byzantinischen Neumen, *Ztschr. f. Musikwiss.* 2 (1920) 617 ff. und 3 (1921) 321 ff.; oder: Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien (Eine musik-paläographische Studie), *B. Z.* 33, 33 ff. oder: Hymnen, usw.

³⁸ Noch unmißverständlicher in *B. Z.* 33, 43: „Die Erklärung . . . fand ich“. Vgl. auch etwa *Ztschr. f. Musikwiss.* 16 (1934) 213: „Seit der Veröffentlichung meiner Studien . . . kann das Problem der Entzifferung und Übertragung als gelöst betrachtet werden“ usw.

Thibaut veröffentlichten und für diesen Zweck schon von ihm besprochenen Abschnitte aus theoretischen Traktaten (vgl. S. 206) und stimmt, was die rhythmische Übertragung anlangt, mit der Thibauts überein. So werden die *κεντήματα*, die *ὑποροή* und das *κρατημοῦπόροον* wie auch bei Thibaut durch  und  wiedergegeben (vgl. Thibaut, *Étude de musique byzantine*, Izvěst. [vgl. S. 205 Anm. 26] 1898, 163, 164 Anm. und 1900, 386, mit Wellesz, *Oriens Christ.* 7, 109 f.) Damit übernimmt aber Wellesz eine irrtümliche Übertragung von Thibaut, die er erst später verläßt, um sich der rhythmischen Interpretation von Tillyard (vgl. weiter unten)³⁹ anzuschließen (nunmehr ). Beachtet man nun, daß jetzt Wellesz auch in der rhythmischen Übertragung des *πελαστόν* Tillyard und Thibaut folgt (Achtel statt früher Sechzehntel), so stellt man fest, daß seine sogenannten rhythmischen Übertragungsneuerungen⁴⁰ nicht mehr die Rhythmik betreffen. Denn alle Somata werden jetzt auch von Wellesz durch Achtel rhythmisch wiedergegeben und nicht teilweise durch Sechzehntel, wie er früher vorschlug. Um dies zu veranschaulichen, lasse ich die Übertragungen eines Melodieabschnittes folgen auf Grund der Anschauungen von Thibaut, von Wellesz, von Tillyard und zum Schluß wieder von Wellesz *nach* der Zusammenarbeit mit Tillyard:

Übertragung nach Thibaut:



³⁹ Doch ohne daß Wellesz diese Übernahme aus Tillyard ausdrücklich erwähnt. Der unbefangene Leser bekommt durch die Darstellung Wellesz' den Eindruck, daß umgekehrt Tillyard sich auch seiner rhythmischen (nicht nur der vortragsmäßigen) Interpretation angeschlossen habe. Vgl. etwa *Ztschr. f. Musikwiss.* 14 (1932) 62: „... wurde ... jene rhythmische (!) Interpretation, welche ich ... angewendet habe, akzeptiert und in die Form eines Regulativs für die künftigen gemeinsamen Publikationen gebracht“. Oder 16 (1934) 213: „... da auch Tillyard ... sich ... meiner Art der Transkription ... angeschlossen hat“. Vgl. auch *B. Z.* 33, 44 ff. und *Hymnen* S. XVIII ff.

⁴⁰ Vgl. z. B. die Titel seiner Aufsätze: *Die Rhythmik der byzantinischen Neumen* (Anm. 37) und *Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien* (Anm. 37) oder *Ztschr. f. Musikwiss.* 16 (1934) 214: „Die auffallende Erscheinung (der vielen Somata) ... gab mir den Schlüssel für die Lösung der *rhythmischen* Fragen.“

„*Ἡ δὲ ὀξεῖα θρασύτερόν ἐστι σημάδιον (als das ὀλίγον), ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνὴν καὶ καταβαίνει χωρὶς ἀργείας ὑποκάτω*“.

[„Die Oxeia ist ein kühneres Zeichen (als das Oligon), denn es stößt die Stimme aufwärts und steigt ohne Verzögerung (Trägheit) hinunter“]. Jeder unvoreingenommene Leser des Zitats kann kaum zweifeln, daß hier eine melodisch-kolorierende Hervorhebung des Sekundintervalls gemeint

ist, wie etwa folgende: . Wellesz aber interpretiert die

Oxeia als dynamische Betonung () und rechtfertigt dies auf folgende Weise: „Diese Stelle ist an sich nicht klar und nur aus den wiederholten Aussprüchen der Theoretiker, daß Oligon, Oxeia und Petasté die gleiche Intervallbedeutung haben, nicht auf ein Zurückgleiten der Stimme, sondern auf ein dynamisches Nachlassen nach einem raschen Erfassen der Sekunde anzusehen.“ Worin die zwingende Logik dieses Satzes liegt, ist nicht ersichtlich. Oligon, Oxeia und Petasté haben selbstverständlich die gleiche Intervallbedeutung, nämlich einer steigenden Sekunde, doch verschiedene Vortragsbedeutung, welche bei einer Kolorierungsinterpretation nicht das Grundintervall verändert (in unserem Fall bleibt die melodische Linie *d—e* bestehen, trotz des Vorschlags *f*; sie wird nicht etwa zerlegt in eine steigende Terz und eine fallende Sekunde: *d—f—e*).

Die Welleszschen Übertragungen sind aber auch in praktisch-musikalischer Hinsicht, was die Vortragsbezeichnungen anbelangt, unzweckmäßig. Denn sie sind so gut wie unausführbar und vermitteln keinen eigentlichen musikalischen Eindruck⁴³, weil sie auf keiner erprobten Gesangspraxis beruhen und dadurch einer einheitlichen und konkreten musikalischen Vorstellung der anzuwendenden Aufführungspraxis entbehren⁴⁴. Damit ist aber eine solche Übertragungsweise abzulehnen; denn Vortragszeichen haben keinen theoretischen Sinn, sondern sind nur berechtigt, soweit sie praktisch ausführbar sind.

Die für die Erforschung des Gregorianischen Chorals hochverdienten Benediktiner von Solesmes haben das Problem der Übertragung in moderne

⁴³ Vgl. die Übertragungen in: Hymnen.

⁴⁴ Vgl. dagegen Wellesz, Hymnen S. XXXV f.: „Diese Bemerkungen . . . mögen nur Hinweise dafür bieten, welche Bedeutung die Setzung der rhythmischen und dynamischen Zeichen in den Hss. und in den Übertragungen hat; daß sie erst der Melodie Sinn und Leben geben“. Dies ist aber nur für die Bedeutung der Vortragszeichen in den Hss. selbst zutreffend; denn für ihre Übertragung müßte erst feststehen, daß sie durch äquivalente Zeichen wiedergegeben werden.

Notenschrift auf ganz andere und viel befriedigendere Weise gelöst⁴⁵. Sie übertragen nur, was in moderner Notenschrift wiedergegeben werden kann, ohne das Wesen der Melodie zu fälschen: das sind die Intervallverhältnisse, die Tonalität und die Versetzungszeichen. Alles aber, was in der Übertragung zweifelhaft wäre oder nicht ganz dem Geist der alten Praxis entspräche, lassen sie unangetastet. Daher behalten sie auch bei den Übertragungen, was die Ausführungsbezeichnungen und den Rhythmus angeht, möglichst das alte Notenbild bei. Damit bleibt beim Vortrag die nötige rhythmische und sonstige Freiheit und Elastizität gewahrt, die solche einstimmig-melodische Kulturen kennzeichnet. Erst allmählich, durch den unermüdlichen Forschungsfleiß der Schule von Solesmes⁴⁶ und die langjährigen praktischen Erfahrungen im Singen des Gregorianischen Chorals, wurde diesem alten Notenschriftorganismus ein lebendiger, jener Musik adäquater Inhalt neu gegeben, ohne daß dafür moderne Vortragszeichen mechanisch eingeführt wurden. Wellesz, der sich öfters auf das Beispiel der Schule von Solesmes beruft⁴⁷ als auf ein Vorbild für die Gestaltung der byzantinischen Musikforschung, hat ihre Lehre in diesem wesentlichen Punkt nicht anzuwenden verstanden.

Zunächst unabhängig von Wellesz, seit einigen Jahren aber in enger Zusammenarbeit mit ihm, hat sich *Tillyard* Verdienste um die Forschung der byzantinischen Musik erworben. Bei ihm kann man drei verschiedene Entwicklungsstadien unterscheiden: Anfänglich schließt er sich zum großen Teil den Anschauungen Gaissers und Riemanns an, um sie später in seiner weiteren Entwicklung zu überwinden und zu den gesunden Erkenntnissen eines Fleischer und Thibaut zu gelangen. Dabei hat er sich bei seinen Übertragungen besonders auf die korrekte Wiedergabe der melodischen Linie beschränkt, welche durch die Intervallzeichen festgelegt ist, die vortragsmäßige Wiedergabe zunächst außer acht lassend⁴⁸. Im dritten Stadium (endgültig

⁴⁵ Vgl. z. B. die Ausgaben des *Graduale Romanum* der Römisch-katholischen Kirche nach der *Editio Vaticana*.

⁴⁶ Vgl. ihre monumentale Ausgabe: *Paléographie Musicale* (seit 1889; bisher 14 Bde.).

⁴⁷ Vgl. z. B. Hymnen S. XXX.

⁴⁸ Tillyard hat seine Forschungstätigkeit auch dem Gebiete der Tonalitätsuntersuchungen gewidmet und die grundlegenden Erkenntnisse von Thibaut und Fleischer mit neuen wertvollen Belegen bereichert und ausgebaut (vgl. *The Modes in Byzantine Music*, *Annual of the British School at Athens* XXII (1916—1918) 133 ff. und *The Stichera Anastasima in Byz. Hymnody*, *B. Z.* 31, 13 ff. In bezug auf Tonalität vgl. auch den Aufsatz von C. Höeg: *La théorie de la musique byzantine*, *Revue des études grecques* 1922). Durch seine wertvollen Studien über bestimmte Gesänge hat weiter Tillyard Untersuchungen über Entwicklungszusammenhänge, Kontinuität der Überlieferung und ähnliche Probleme angebahnt. Unter

seit der Gründung der Arbeitsgemeinschaft Höeg-Tillyard-Wellesz im Jahre 1931⁴⁹⁾ hat sich Tillyard den Anschauungen Wellesz' angeschlossen in bezug auf die starre rhythmisch-dynamische Festlegung des Vortrags durch die modernen Notenschriftzeichen. Dadurch hat er leider die natürliche Musikalität seiner bisherigen Übertragungsergebnisse in gewisser Hinsicht aufgegeben, so daß die in dieser Studie an der Übertragungsmethode Wellesz' geübte Kritik auch gegenüber den gemeinsam angenommenen Grundsätzen für die Übertragungen der Union Académique Internationale ihre Gültigkeit behalten muß. Sie sei hier noch einmal zusammengefaßt: Einwandfrei ist die Intervallübertragung des Gerüsts der Melodie. Noch ungeklärt ist in manchen Fällen die Frage der Echoi und der Benützung von Vortragszeichen. Abzulehnen ist die vortragsmäßige Interpretation der Zeichen und ihre Ersetzung durch moderne Schriftsymbole als willkürlich und auf der unwissenschaftlichen und kritiklosen Substitution unserer heutigen Musikpraxis beruhend. Ebenso ist die stillschweigende Substitution des modernen abendländischen Tonsystems abzulehnen, womit eine unrichtige (oder vorsichtiger: nicht als richtig bewiesene) Grundlage für die Verwirklichung der Melodien angenommen wird. Mit anderen Worten: Der Übertragungsstandpunkt der Monumenta wird gewissen paläographisch-philologischen Fragen gerecht, ist aber dem eigentlich musikalischen Problem nicht gewachsen. Diese vorwiegend philologische Forschungsmethode war in den Zeiten eines Fleischer und eines Thibaut gerechtfertigt, weil die damals eigentlich musikwissenschaftlichen Methoden und die damit verbundenen neuen Standpunkte der Betrachtungsmöglichkeiten, besonders diejenigen der vergleichenden Musikwissenschaft, noch nicht genügend entwickelt waren. Außerdem waren Thibaut infolge seiner tiefen Kenntnis der neugriechischen Praxis in gewissem Sinne unbewußt solche Möglichkeiten vertraut und dienten ihm als Voraussetzung, obwohl er sie nicht als wissenschaftliche Methode ausgebaut hat⁵⁰⁾. Heute aber, nachdem die Musikwissenschaft

den Forschern auf dem Gebiet der byzantinischen Musik wären aus der neuesten Zeit noch P. J. D. Petresco und O. Tiby zu nennen.

⁴⁹⁾ Vgl. den Bericht in Ztschr. f. Musikwiss. 14 (1932) 61 f. (Konferenz über byzantinische Musik, Beschluß für die Veröffentlichung der Monumenta und für einheitliche Übertragungsweise).

⁵⁰⁾ Daher sind auch seine Erkenntnisse fruchtbarer als die von Wellesz, bei welchem die philologische Methode dieser Voraussetzung, nämlich der Kenntnis der neugriechischen Musikpraxis, entbehrt. Daß Wellesz, trotz seiner musikwissenschaftlich nicht begründeten Arbeitsmethode, sich auf die „volle Kenntnis der gesamten Zusammenhänge und auch (auf die) Beherrschung der neuen und neuesten Resultate der musikwissenschaftlichen Ergebnisse auf anderen Gebieten“ (Hymnen S. XXIX) beruft, leuchtet nicht ein. Ebenda ist der Absatz auf S. XXV irreführend und zumindest überflüssig: denn es ist für jeden einigermaßen mit dem

neue Wege gezeigt hat, ist das Herantreten an solche Probleme allein mit dem Werkzeug der philologischen Methode nicht mehr statthaft⁵¹.

Stoff Vertrauten eine Selbstverständlichkeit, daß die musikalische Praxis der Byzantiner nicht mit den Philologendebatten über alte griechische Musik auf einen Nenner zu bringen ist.

⁵¹ Zum Schluß sei noch ausdrücklich bemerkt, daß diese skeptische Haltung gegenüber einer Kategorie der Veröffentlichungen der Monumenta nicht hindert, die Leistung dieser Organisation hoch anzuerkennen und mit Dankbarkeit ihre Herausgeber- und sonstige Tätigkeit zu begrüßen. Insbesondere ist es der Entschlossenheit Tillyards und Wellesz', in das Stadium der systematischen Übertragungen vorzudringen, zu verdanken, daß die Unterlagen vorhanden sind, auf Grund deren die Auseinandersetzung mit den eigentlich musikalischen Problemen erst geführt werden kann.

September 1976: Über die Einstellung des Verfassers allgemein zu der Fragwürdigkeit der Übertragung von Notenschriften vergangener Musikkulturen in die heutige Notenschrift s. auch in diesem Band: Die musikalische Interpretation S. 45 ff., Musik und Schrift S. 107 ff. Vgl. auch die Beiträge in: Die musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Th. G. Georgiades, Kassel/Basel/Tours/London 1971.

VOLKSLIED ALS BEKENNTNIS

Kurt Huber zum Gedächtnis

(1947)

Kurt Hubers musikhistorische und psychologische Forschertätigkeit, seine Beherrschung des mathematischen und physikalischen Gebiets, seine wesentlich davon abzuleitende philosophische Selbständigkeit, seine Kenntnis der Geschichte sind Zeugnisse einer sich durch Gründlichkeit und Vielseitigkeit auszeichnenden wissenschaftlichen Veranlagung, eines seltenen, überragenden Geistes. Aber nicht nur hierin erinnert er an den von ihm verehrten Leibniz. Vielmehr wird diese dem Betrachter zunächst unbegreiflich und bunt scheinende Begabung erst durch das Aufsuchen ihrer Quelle verständlich, die dieselbe ist wie bei Leibniz: die religiöse Bindung. Seine geistigen Fähigkeiten sind als Ausstrahlungen seines religiösen Wesens, als Folgen seiner gesamten menschlichen Haltung zu verstehen. Die liebende Hingabe an die Welt führte ihn mit Notwendigkeit dazu, als Wissenschaftler diese Welt von möglichst vielen Seiten zu erfassen, um ihr möglichst gerecht zu werden. So spannte sich seine Tätigkeit zwischen zwei Pole, die Mathematik und die Geschichte. Er sagte mir selber — und in einer Gedächtnisschrift darf man wohl persönliche Erinnerungen einflechten —, daß es mit einer Kultur schlecht aussieht, in der auch nur einer von diesen beiden Eckpfeilern der Wissenschaft zu wanken beginnt.

Die nämliche religiöse Stimme forderte aber, daß er über die Wissenschaft hinausgehe, sie drückte ihm den Stempel der Tat auf, den Drang zur praktischen Auswirkung. Dieser Drang führte ihn zum Volkslied — aber auch zu seinem Schicksal. Huber fühlte sich als eine Apostelnatur, und dies wirkte sich auch in seiner rein geistigen Betätigung aus. Seine Rede, im privaten Gespräch, aber auch im Kolleg, konnte schwer den begeisterten Ton abstreifen; der Außenstehende konnte verführt werden, sie manchmal als bloß rhetorisch zu mißdeuten. Auch Gegenstände, die einer nüchternen Behandlung fähig sind, wurden oft von ihm in leidenschaftlicher Begeisterung vorgetragen.

Dieser Ton herrscht auch in den meisten seiner Volksliedschriften. Er ist ein Zeichen dafür, daß das Volkslied für ihn nicht nur einen wissenschaftlichen Gegenstand bedeutete. Hubers Verhältnis zum Volkslied versteht man nicht, wenn man es bloß als das eines Forschers zu seinem wissenschaftlichen Spezialgebiet auffaßt. Denn das Volkslied ist für ihn mehr. Es ist das Symbol für die objektive Verwirklichung seines Glaubens, eine Brücke, die von der theoretischen Feststellung zur praktischen Forderung, von der Welt des Wissens zu der des Handelns hinüberführt. Das Ziel der Volksliedarbeit Hubers ist nicht eine Erkenntnis, sondern ein Impera-

tiv. Es ist die Kampfansage des historischen Volkstumsbegriffs gegen eine die historischen Wurzeln abschneidende Entwicklung zur revolutionären und zugleich farblosen Masse. Als ein Mittel, vielleicht das wirksamste, dieser entgegenzuarbeiten, sah er die Pflege des Volksliedes an.

Was er aber unter Volkstum versteht und wie bei ihm dieser Begriff nur als historisch gewordener und daher als eine in ihrem Wesen christliche Erscheinung sinnvoll ist, ersieht man aus seinem Aufsatz *Religion und Volkstum*¹. Der Begriff des deutschen Volkstums war für ihn mit der historischen Verwirklichung der christlichen Religion verwoben. Er erkannte, daß bei dem Versuch, ihm diesen Boden zu entziehen und etwa durch einen „rein germanischen“ Glauben zu ersetzen, nicht etwa ein „vom christlichen Ballast geläutertes Germanentum“ entstehen würde, wie es rationalistischen Konstruktionen unhistorischer Köpfe vorschweben mochte, sondern eine unförmige, trostlose, entwurzelte Masse, ohne historisches Bewußtsein, ohne „Gedächtnis“, ohne Geist.

Aber er nimmt das Christentum nicht etwa aus Not mit in Kauf, weil es als historische Wirklichkeit nun einmal da ist. Vielmehr geht der gesamte Aufsatz darauf aus, zu zeigen, wie das Christentum darüber hinaus die *notwendige* höhere geistige Stufe bedeutet, die, was noch an Sinnvollem aus den schon verkümmerten germanischen Glaubensvorstellungen vorhanden war, in sich aufnahm und dadurch erst wieder als lebensfähig, ja geistig in christlichem Sinn erwies. Nach Huber gehen beim heutigen Bauerntum — dessen Begriff er hier von dem des Volkstums überhaupt kaum unterscheidet — die germanischen Vorstellungen in der höheren christlich-geistigen Einheit auf. Die Vorstellungen des Hofes, der Sippe sind da, sie werden aber durch die übergeordnete Vorstellung der christlichen Nächstenliebe geläutert. Huber bejaht also apriorisch das Christentum und außerdem findet er es im heutigen Volkstum verwirklicht. Er hat doppelten Grund, sich für die Erhaltung des Volkstums einzusetzen: seinen tief religiösen Glauben und die historische Tatsache. Daß er bei einer solchen Verknüpfung von Christentum und historisch-kontinuierlich Gewordenem innerhalb der deutschen Gegebenheiten näher dem katholischen als dem reformatorischen Vorstellungskreis steht, liegt auf der Hand. So bringt er seine Anschauungen auch mit der Tatsache in Verbindung, daß das Volkslied vornehmlich in katholischen Gegenden heute noch lebendig ist. Da weiter der erwähnte, 1934 erschienene Aufsatz nicht eine theoretisch-historische Abhandlung bildet, sondern einen Warnungsruf gegen die damals einsetzende Bekämpfung des christlichen Elementes im deutschen Volke, eine Aufforderung, durch Tat sich dagegen zu stellen, wendet sich Huber darin

¹ Akademische Monatsblätter Jg. 47, 1934, Heft 1, S. 1 ff.

diesem lebenden Volkslied zu. Er sieht im Volkslied eine lebende, das Volkstum versinnbildlichende Gestalt, also ein seinem tiefsten Glauben, dem historisch verwirklichten Christentum, entsprechendes Symbol. Er hegt die Überzeugung, daß, wer sich zum Volkslied (in seiner Ganzheit, nicht als bloß ästhetischem Gebilde) bekennt, nicht anders kann als sich auch zum Volkstum und damit zum Christentum bekennen. Deswegen fordert er zur Pflege dieses Gutes auf und setzt sich selber dafür ein. Er bemüht sich, den Begriff des Volksliedes an Hand des historisch Gegebenen zu klären, es von jeder Schlacke zu befreien und als Mittel für den hohen Zweck, den er sich gestellt hat, möglichst wirksam zu gestalten.

Auch in Hubers rein wissenschaftlichen Volksliedarbeiten bricht die letzten Endes praktische Zielsetzung durch. In einem Aufsatz aber wie *Student und Volksliedpflege*² wird lediglich ein solches Ziel verfolgt. „Volksliedpflege“, schreibt er dort, „ist ein Teil der Volkstumspflege, nicht der geringste, ja in einem bestimmten Sinne der innerlichste; rührt doch Volkslied an die innerste Volksseele und entströmt ihr, wo es lauter fließt.“ Weiter: „Echtes Volksgut hat die eigenartige Weihe des Religiösen.“ Hier findet man auch den Ausdruck „Bekenntnis“ verwendet. In diesem Aufsatz wird das Volkslied als ein Mittel dargestellt, um eine innige Verbindung der gebildeten Schicht zum Volkstum herzustellen. Bei anderen Gelegenheiten (so in dem Bericht *Gottschee-Fahrt 1935*³) sieht er im Volkslied ein Mittel zur Rückerinnerung an die Zusammengehörigkeit auseinandergegangener Volksstämme.

Daß aber bei Huber das Volkslied immer mehr zur Mitte seines Wirkens wurde, ist darauf zurückzuführen, daß es sich gleichsam im Schnittpunkt der vielen Ausdrucksweisen dieser überaus reichen Persönlichkeit befand. Wir sahen die Verknüpfung des Volksliedes mit dem Gebiet des Praktischen in Hubers Persönlichkeit. Aber auch seine vielen theoretischen Fähigkeiten fanden im Volkslied ein willkommenes Betätigungsfeld, ja sie wurden hier in eine eigenartige Einheit erhoben. Aus seiner theoretischen Einstellung zum Volkslied werden die einzelnen Forschungsgebiete Hubers beleuchtet; aus dieser tiefer begründeten Veranlagung, als Voraussetzung, sind sie nun einheitlich als notwendige Folgen zu verstehen. Freilich, das Werden und Sich-Ausdrücken von Hubers Persönlichkeit hat bezeichnenderweise den umgekehrten Weg eingeschlagen. Er hat sich zuerst auf den verschiedensten Gebieten versucht, so sehr, daß er den Eindruck des Unsteten, Ziellosen erwecken konnte, um erst in der letzten Wendung seines Weges zur Vereinigung dieser bis dahin scheinbar disparaten Ansätze, zur höheren Synthese, zum Volkslied zu gelangen.

² Akademische Monatsblätter Jg. 47, 1934, Heft 3.

³ In: Mitteilungen der Deutschen Akademie Jg. 1935, S. 673.

Hubers ursprüngliche Begabung war die Musik. Von dieser Seite her entdeckte er zuerst die Welt als Geistiges. Von frühester Jugend auf übte er sich in Musik und war gewöhnt, sich darin auszudrücken. Er war mit einem ungewöhnlich feinen und sicheren (selbstverständlich absoluten) Gehör begabt und mit einem unwahrscheinlichen Musikgedächtnis. Mir war es stets unbegreiflich, wie er am Klavier fast jede beliebige Stelle, nicht nur aus der alltäglichen Literatur, auswendig andeuten konnte. Das sind überaus günstige Voraussetzungen ebenso für einen Komponisten wie für einen Dirigenten oder, was er selber war, für einen Musikhistoriker und Volksliedforscher. Aber es war kein gerader Weg, der ihn von hier aus zum Volkslied geführt hat. Er begann zwar seine wissenschaftliche Laufbahn als Musikhistoriker. Da aber mit der allmählich heran tretenden Reife andere Erfahrungsmöglichkeiten der Welt und Hand in Hand damit andere Fähigkeiten in ihm wach wurden, wandte er sich vom musikhistorischen Fach weg — freilich nicht von der Musik. Das Schwergewicht seiner Aufmerksamkeit verlagerte sich von dem als musikalisches Kunstwerk objektivierten Ausdruck zu den subjektiven Bindungen und Voraussetzungen, die zu diesem Ausdruck führen. So gelangte er zur Psychologie und habilitierte sich durch eine musikpsychologische Arbeit. Die damals in der Psychologie im Vordergrund stehenden Probleme wie das der personalen Ganzheit, der Typen, der Charakterologie, die Bewußtseinsschichten, das Auseinanderhalten von Individuums-, Gemeinschafts- und Massenbewußtsein, nahmen ihn gefangen. Daß bei einem spekulativ veranlagten Gemüt diese Gesichtspunkte zu philosophischen Fragestellungen hinführen, versteht sich leicht. Da reichte ihm auch seine mathematisch-naturwissenschaftliche Begabung die Hand. (Er sagte mir einmal, daß während seiner Studien an der Münchener Universität Röntgen, sein Lehrer im physikalischen Fach, ihn aufmunterte, die Musikwissenschaft zugunsten der mathematisch-physikalischen Wissenschaften zu verlassen, da er Bedeutendes in dieser Richtung leisten würde.) Von der Logik her näherte er sich metaphysischen und philosophisch-geschichtlichen Fragestellungen.

Daß von der theoretischen Seite her erst jetzt die Stufe erreicht war, um an das Volkslied heranzukommen, wird verständlich, wenn man bedenkt, daß es sich beim Volkslied nicht in erster Linie um ein rein musikalisches oder literarisches Objekt handelt. Die Frage nach dem Wesen des Volksliedes, nach seiner Definition, somit auch nach dem Begriff der Volksseele führt notwendig auf das Gebiet der Psychologie und Philosophie. Ist die Annahme des Volksseelenbegriffs berechtigt? Besteht das Volkslied als ein autonomer Forschungsgegenstand? Inwiefern unterscheidet es sich vom Kunstwerk, vom Produkt der Kunstmusik und der Kunstdichtung? Von der Beantwortung dieser noch mehr psychologischen, soziologisch-historischen

und philosophischen als musikalischen und literarischen Fragestellung hängt die Begründung einer Volksliedkunde ab. Auch die Methode der wissenschaftlichen Behandlung wird von den Antworten auf die angedeuteten Fragen und von ihren Folgen bestimmt. Aber den Inhalt, das anschauliche Material bildet, neben den Texten, die Musik. Daher reicht zu einer dem Wesen des Volksliedes adäquaten Betrachtung weder eine bloß psychologisch-soziologische noch eine bloß musikwissenschaftliche Behandlung aus. Wer sich mit dem Volkslied befaßt, muß ein Musiker sein; das ist eine unumgängliche Voraussetzung. Weiter aber muß er nicht nur für den Text aufgeschlossen sein, sondern psychologisch-soziologischen und darüber hinaus philosophischen Fragen verantwortlich, als Fachmann gegenübergestanden haben. Diese Bedingungen vereinte Huber, darum war er zur Volksliedforschung berufen.

Auf die Art und Weise hier einzugehen, wie Huber die erwähnten Fragenkreise behandelt und beantwortet, hieße eine blasse Zusammenfassung an Stelle der anschaulichen Üppigkeit, die aus seinen eigenen Werken spricht, bringen zu wollen. Es sei nur erwähnt, daß Huber, wie es zu erwarten war, den Volksgeist, die Volksseele im Sinne Hegels und der historischen Schule der Romantik verteidigt. Eben das Vorhandensein dieser historisch gewordenen Wesenheit unterscheidet nach ihm das Volkstum von der Masse. So gelangt er weiter zur Unterscheidung zwischen dem volkhaften Lied, d. h. dem echten Volkslied, und dem bloß volkläufigen Lied — und hier steht er im Gegensatz sowohl zu der soziologisch begründeten Volkskunde, wie sie von musikalischer Seite Mersmann vertrat, als auch zu der Freiburger Volksliedschule. Er bekämpft somit — man kann sogar sagen, mit Leidenschaft — die Zersingtheorie, d. h. die Anschauung, daß das Volk, indem es ein von einem Individuum geschaffenes Lied, also ein „Kunstlied“, übernimmt, es willkürlich abändert, „zersingt“ und erst dadurch zum Volkslied macht. Er kommt zu dem Ergebnis, daß das Volkslied zwar jeweils von einem Einzelnen geschaffen wird, jedoch sofern dieser Einzelne sich nicht als Individuum, sondern als typischer Vertreter einer Gemeinschaft bewußt ist („unbewußt bewußt“, wie Huber sagt), sofern er also die Bewußtseinsschicht der Gemeinschaft, der Volksseele im Volkslied verwirklicht. Die positive Leistung des Abstreifens des Individuellen, des Einfühlens in einen bestimmten Typus, und nicht das bloß negativ bewertete Zersingen macht ein Lied zu einem Volkslied.

Die Betrachtung des Volksliedes als einer Totalität führt dann auch zu seiner wesentlichen Abgrenzung vom Kunstwerk. Das Volkslied ist für Huber nicht so sehr „Werk“, objektivierte, vom Träger losgelöste Kunst; es ist in erster Linie *Ausdruck*, „so wie ein Charakter, eine Persönlichkeit sich in Gesichtszügen und Gesten ausdrückt“. Es ist eben ein Mittel, um

die Volksseele zu erfassen, um sie sich bewußt zu machen, sie zu erhalten, zu stärken. — Doch genug der Andeutungen! Die einschlägigen Arbeiten Hubers harren noch ihrer Veröffentlichung. Hiermit ist die Art vorgeschrieben, wie wir seinem Geiste dienen können. Da neben dem Nachlaß auch in Zeitungen und Zeitschriften zerstreute Aufsätze von Bedeutung sind, sollten auch sie gesammelt und neu herausgegeben werden. Für die oben angedeuteten Probleme ist schon der kleine Aufsatz *Volkslied — des Volkes Lied*⁴ bezeichnend. Dann aber seine ausführliche Studie *Die volkskundliche Methode in der Volksliedforschung*. Ihr erster Teil ist im Archiv für Musikforschung Jg. 3, 1938, S. 257 ff. erschienen. Der zweite, wesentlich umfang- und inhaltsreichere Teil liegt so gut wie abgeschlossen im Nachlaß vor. Die Probleme werden auch in seinem Kolleg *Psychologische Volksliedkunde oder Typologie des deutschen Volksliedes* (in einer Nachschrift von Prof. Ursprung vorhanden) und in seinem Buchentwurf *Typologie des deutschen Volksliedes* gestreift. Unter dieser Bezeichnung verstand Huber die eigentliche Aufgabe der Volksliedforschung. Wenn das Volkslied in erster Linie als Ausdruck der Volksseele, des Volkstums aufgefaßt wird, so folgt daraus, daß die vornehmste Aufgabe einer Volksliedkunde eine Ausdruckslehre, eine Volkscharakterologie ist. Sie wird das Erfassen des jeweiligen Trägers, des besonderen historischen Volkstums als eines Totalcharakters durch das typische Volkslied als Ausdruck dieser Gemeinschaftshaltung bezwecken. Nicht die statistischen Tatsachenfeststellungen sind das Ziel, sondern das Erschließen des für die betrachtete Landschaft typischen Volksliedes. Die Wesensforschung des Typologen wird hier der bloßen Tatsachenforschung des Soziologen entgegengestellt. (Die Gegenüberstellung von Tatsache und Wesen entnimmt Huber der ihm nahestehenden phänomenologischen Logik Husserls.) Daß jede Landschaft, z. B. innerhalb des deutschen Raumes, ihren eigenen typischen Ausdruck besitzt, ergibt sich aus der Voraussetzung der Volksseele, des Gegenteils der alles Besondere nivellierenden Massenseele. Nicht eine Individualpsychologie, aber auch nicht eine Massenpsychologie, sondern eine historisch und soziologisch unterbaute Gemeinschaftspsychologie an Hand des Volksliedes schwebte Huber vor. Er wollte den „Volksgeist“ der romantischen Anschauung psychologisch-wissenschaftlich begründen. In diesem Sinn ist sein Anschluß an die Romantik und seine Bekämpfung des Positivismus zu verstehen.

So versucht er im erwähnten Kolleg die Teilung des deutschen Gebiets in typische Landschaftsräume durchzuführen, das musikalische Gesicht der deutschen Stämme zu bestimmen, eine musikalische Physiognomik auszuarbeiten. Hier kommt Huber auch seine Beherrschung des Geschichtsstoffes

⁴ Bavaria Jg. 1, 1930, S. 11 f.

zugute. Der Weg aber zur Bestimmung des jeweiligen Volksliedtypus führt über die musikalisch-stilistische Betrachtungsweise. Dies Verfahren also, das gleiche wie in der Musikgeschichte, hat das Wesentliche der Arbeit zu leisten, und der Volksliedforscher muß es mit Sicherheit handhaben können, aber doch in Verbindung mit der statistisch-liedgeographischen Methode anwenden. Man findet diese Gedanken auch in dem Aufsatz *Wege und Ziele neuer Volksliedforschung und Volksliedpflege*⁵. Auf vorbildliche Weise aber werden sie angewendet in der Studie *Das Weihnachtslied in Oberbayern vor 50 Jahren*⁶ und in dem Aufsatz *Volkslied und Volkstanz im bajawarischen Raum*⁷. Die von ihm hier verwendete ganzheitliche Betrachtungsweise von Text, Musik und Tanz, von feststehender Komposition und nicht-aufschreibbarer Vortragsweise hilft manche sonst unverständliche Eigentümlichkeit zu klären.

Da nun das musikalisch-stilistische Verfahren für die Ermittlung der Volksliedtypen zugrundegelegt wurde, lag es nahe, daß Huber sich auch mit rein musikalischen, das Volkslied betreffenden Fragen befaßte. In der Tat, wir besitzen von ihm einen wertvollen Beitrag zur Klärung der Tonalitätsfragen, von Begriffen wie Pentatonik, Kirchentonarten, harmonisches Dur und Moll⁸. Auch hier setzt er sich für die Anschauung der *historischen* Einheit ein und verhält sich skeptisch gegenüber der übereiligen Zurückführung von musikalischen Volksliederscheinungen auf biologisch-rassische Gegebenheiten.

Mit dem Gebiet der Volksliedforschung hängt auch eine wichtige musikalisch-technische Frage zusammen: die *Katalogisierung von Melodien*. Texte können nach ihren Anfängen alphabetisch geordnet werden; aber Melodien? Huber hinterließ eine fast abgeschlossene ausführliche Studie darüber, die ebenfalls ihrer Veröffentlichung harret. Er geht von der treffenden Beobachtung aus, daß, wenn Texte alphabetisch geordnet werden, dies nur bei äußerlicher Betrachtung als eine lediglich mechanische Ordnung angesehen werden kann. Denn die Buchstaben bilden ein sinnvolles Ganzes, sie bilden Wörter, und diese Wörter werden geordnet. Das Lied wird nicht durch eine sinnlose Reihe von Buchstaben „ichhatteinenkameraden“ gekennzeichnet, sondern durch das sinnvolle „ich hatt einen Kameraden“. Es darf also in der Musik nicht eine beliebige Zahl von Anfangstönen einer Melodie mechanisch entnommen werden, sondern man muß Überlegungen

⁵ Deutsche Zeitschrift Jg. 48, 1935, S. 424 ff.

⁶ Staat und Volkstum, Festgabe für Karl Alexander von Müller, München 1933, S. 116 ff.

⁷ Deutsche Musikkultur Jg. 3, 1938, S. 76 ff.

⁸ *Wo stehen wir heute?* in: Zur Tonalität des deutschen Volksliedes, herausgegeben von G. Waldmann, Wolfenbüttel und Berlin 1938, S. 73 ff.

anstellen, wie man zu einer sinnvollen Kennzeichnung der Melodie gelangen kann. Diese grundsätzliche Bemerkung führt ihn über das zunächst gestellte Ziel der Lösung eines bloß technischen Problems hinaus zur Heranziehung von gestaltpsychologischen Gesichtspunkten und zu wertvollen Beobachtungen und Feststellungen rein musikalischer Art. Besonders seine rhythmisch-metrischen Bemerkungen können auch auf die zünftige Musikwissenschaft anregend wirken. In dieser Arbeit bewährt sich aber auch seine mathematisch-logische Vorbildung, wie schon der Untertitel andeutet („Studie zu einer Lagegeometrie von Melodien“). Es werden geometrische und musikalische Erscheinungen und Betrachtungsweisen in Beziehung zueinander gebracht, die Determinantentheorie zur Herausarbeitung des Katalogisierungsverfahrens herangezogen und logisch-metaphysische Probleme in Zusammenhang mit Leibnizschen Definitionen erörtert (im Kapitel „Zur Theorie der Lageanalyse von Melodien“ — nach der Leibnizschen „analysis situs“). In dieser Studie ist ihm das Volkslied ein nur wissenschaftlicher Gegenstand und bezeichnenderweise ist die Sprache, anders als sonst, in nüchternem Stil gehalten.

So wird der ganze Kreis der theoretischen Fähigkeiten und Fachkenntnisse Hubers in die Volksliedforschung einbezogen, und zwar so, daß das einzelne Fach nicht als äußere Ergänzung, sondern als innerer notwendiger Bestandteil erscheint, der schon latent in ihrem Begriff enthalten war und jetzt auch bewußt herausgearbeitet wird. Aber darüber schwebt die praktische Forderung zum Handeln als die eigentliche Rechtfertigung der theoretischen Beschäftigung mit dem Volkslied. Dies äußert sich auch in der Tatsache, daß, obwohl Huber ein gründlicher Kenner nicht nur des deutschen Volksliedes war — und das hat er während des musikwissenschaftlichen Kongresses in Barcelona bewiesen —, er sich doch in seinem Schaffen in erster Linie als Darsteller, als Beschützer des *deutschen* Volksliedes fühlte. Er sah darin ein sicheres Mittel, das Volkstum zu kräftigen, das landschaftsgebundene Bauerntum vor dem übermächtigen Einfluß der Großstadt zu schützen. Und innerhalb dieses Gebietes gehörte sein Herz besonders dem bayerischen Volkstum und Volkslied. Das bezeugen schon seine Ausgaben von bayerischen Volksliedern.

Einen Übergang zum Handeln sah er auch in den seit 1930 eingeführten Preissingen, wie man aus seinen zahlreichen Berichten entnehmen kann. Hier glaubte er ein wirksames Mittel für die Belebung der Volksliedpflege erblicken zu dürfen. Das Preissingen soll nach ihm nicht als Sport aufgefaßt werden; keine Sucht nach Rekordleistungen soll es kennzeichnen. Es ist auch nicht eine bloße Fundgrube für den Forscher. Es soll vielmehr als Feierstunde der traditionsgebundenen Volksschichten gestaltet werden, ein wirksames Mittel sein, um die revolutionär-ungeistigen Eigenschaften der

gesichtslosen Masse zu bekämpfen. So ist bei ihm die Volksliedpflege — und bezeichnenderweise tritt in seinen Aufsätzen zur Volksliedforschung immer wieder die Volksliedpflege als notwendige Ergänzung hinzu — mit politischen Tendenzen verquickt, Tendenzen, die seit 1933 einen anti-nationalsozialistischen Charakter annehmen mußten, und von ihm auch als dem herrschenden Staatsprinzip entgegengesetzt empfunden wurden.

Er entwickelte auch immer mehr den Gedanken einer umfassenden Organisation der deutschen Volksliedforschung und -pflege⁹ und glaubte endlich 1938 an verantwortlicher Stelle die Leitung dieser Organisation übernehmen zu können. Das wäre freilich eine eigenartige Situation geworden: eine staatliche Stelle, deren letztes Ziel, nach der Anschauung ihres Leiters, die Bekämpfung der herrschenden Staatsprinzipien sein sollte. Deswegen wohl konnte der Plan nicht gedeihen. Im Herbst 1938 nahmen diese weitgespannten, großangelegten Träume ein jähes Ende. Ich war zufällig diesen Abend bei ihm in seiner Wohnung in Berlin, als er gebrochen spät nach Hause kam und die Nachricht brachte: „Alles ist aus; wieder zurück nach München.“ Die Steigerung seiner Erwartungen und der plötzliche Fall spiegeln sich in der Häufung seiner Volksliedarbeiten bis 1938 und in ihrem Abbruch nach der Veröffentlichung des ersten Teils der erwähnten Studie *Die volkskundliche Methode in der Volksliedforschung* im Archiv für Musikforschung 1938, der am Schluß den Vermerk trägt: „Schluß folgt im nächsten Heft.“ Dieser Schluß durfte freilich im offiziellen Organ der Musikwissenschaft nicht mehr erscheinen.

Huber glaubte an die Möglichkeit auch des materiellen Fortlebens des Volksliedes und seines Trägers im traditionellen Sinn und setzte sich tätig dafür ein. Damit hinterließ er der jüngeren Generation eine Forderung. Sein Vermächtnis soll uns heilig sein. Soll man es aber dem Buchstaben nach verwirklichen wollen? — Bei nüchterner Betrachtung kann man, glaube ich, sich doch nicht dem Eindruck entziehen, daß das Volkslied im engeren Sinn durch das Überhandnehmen der Zivilisationserscheinungen zum Absterben verurteilt ist. Die Konfektion in Form von Schlager, Grammophon, Rundfunk gewinnt ständig an Raum. Das Volkslied kann zwar in sogenannten Rückzugsgebieten, in abseits vom Verkehr gelegenen und mit besonderem Beharrungsvermögen begabten Gebirgsgegenden, wie sie im bajuvarischen Raum anzutreffen sind, noch längere Zeit ein zähes und stolzes Leben führen. Aber das Unvermeidliche kann auch dadurch nicht

⁹ Vgl. seine Aufsätze: *Der Aufbau deutscher Volksliedforschung und Volksliedpflege*, Deutsche Musikkultur Jg. 1, 1936, S. 65 ff.; und *Der künftige Aufbau der Volksmusikforschung*, Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1937, S. 127 ff.

abgewendet werden. So erscheint es mir wenig aussichtsvoll, durch künstliche Belebungsversuche, welcher Art sie auch seien, durch bewußte Lenkung der Volksliedpflege dem Volkslied das Leben über seine organische Möglichkeit hinaus verlängern oder seinen Wirkungskreis erweitern zu wollen. (Daß das von Volksliedbewegungen wie der Jugendbewegung neu entdeckte und gepflegte alte Volkslied nichts mit diesem hier gemeinten, im Volk lebenden Volkslied gemein hat, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden; das betont auch Huber wiederholt.) Die Masse ist heute eine Wirklichkeit geworden, die man nicht mehr ausschalten kann. Auch sie ist etwas im weiteren Sinn historisch Gewordenes, wenn sie sich auch, mit dem Volkstum verglichen, als der Komponente der Geschichtstiefe entbehrend, als „ohne Gedächtnis“, d. h. als ungeistig erweist. Ob die Welt ohne diesen Faktor schöner, geistiger wäre, danach fragt die Notwendigkeit, das harte Muß nicht. Aber darf man andererseits die Volkstumswerte, in unserem Fall das Volkslied, im Stich lassen, da man doch in ihm eine geistige Wirklichkeit erblickt? Kommt das nicht einem Verrat, einer Sünde gegen den Geist gleich?

So bleibt wohl nur ein Weg übrig: das Volksgut nicht als eine materielle Gegebenheit zu betrachten, die man als solche erhalten möchte, sondern im Bewußtsein, daß es in dieser Form zu sterben verurteilt ist, es als ein *geistiges* Erbe, als ein Vermächtnis zu empfangen. Dieses Vermächtnis gilt es geistig, also schöpferisch sich anzueignen, als Pflicht der eigenen Überlieferung gegenüber und gleichzeitig als Quelle geistiger Kraft, womit bereichert wir uns der Zukunft zuwenden. Denn die Aufgabe des geistigen Menschen scheint mir zu sein, das Geistige als solches und nicht in seiner materiellen Erscheinungsweise zu hüten. Durch das scharfe Erfassen der Wirklichkeit, solange und wie sie vorhanden ist, durch das Hüten aber des Wertes, durch sein Leben im Gedächtnis verantwortlicher Schichten, durch sein Erhalten eben als eines geistigen Guts, wenn es sonst nicht mehr lebt, wird das Volkslied vielleicht besser, sicherer, schöpferischer, wirksamer in die zukünftige Gesellschaftsform eingebaut als durch den Versuch, es in seiner heutigen Gestalt und Wirkungsweise in sie hinüberzuretten. Hubers brennendes Gemüt blieb nicht dabei stehen, sondern er wollte das Volkslied und seinen Träger auch materiell erhalten. Er vermeinte, bis zur Vorherbestimmung der Zukunft des Volksliedes geradezu fortschreiten und dies durch sein Handeln verwirklichen zu können. Dürfte sich aber die jüngere Generation nicht vielleicht seine Haltung erst im hier angedeuteten Sinn modifiziert aneignen?

Wenn man mir aber vorwerfen sollte, daß damit nicht positiv gezeigt wird, wie das Volkslied in der Gestaltung der nächsten Zukunft mitwirken kann oder soll, daß nicht genügend gelenkt wird, wenn man meine

Einstellung als zu quietistisch-beschaulich empfindet, so würde ich mit Egmont entgegen: „Kind, Kind, nicht weiter! — wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch. Und uns bleibt nichts, als, mutig gefaßt, die Zügel festzuhalten, und, bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder abzulenken. — Wohin es geht, — wer weiß es! Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!“

ZUR ANTIGONE-INTERPRETATION VON CARL ORFF
(1949)

Die Sophokleische Antigone hat in ihrem Keim nie ein privates, unverbindliches, etwa einen einzelnen fühlenden Menschen erschütterndes Erlebnis gebildet, das erst nachträglich auf das Theater übertragen wurde und Allgemeingültigkeit beansprucht hat. Wenn es so wäre, hätte daraus ein mehr oder minder naturnahes, ein naturalistisches Theater entstehen müssen. Aber was suchen in einem solchen Theater Maske, Männer in Frauenrollen, künstliches Zusammenpressen der Begebenheiten in Raum und Zeit, schematische Betätigung des Chors? — Die Sophokleische Antigone wurde von Anfang an als öffentliche, objektiv verbindliche Angelegenheit, das heißt als *geistiges* Erlebnis konzipiert; sie ist als Theaterraum, Maske, Vers, Darstellung entstanden. Sophokles legte hier nicht irgendwelchen zunächst unverbindlichen Erlebnissen sekundär das Gewand des Gültigen an, sondern er vollbrachte durch sein Schaffen eine primär geistige Tat: Er arbeitete an der Prägung der Theatersprache seiner Zeit — wobei hier „Sprache“ im weitesten Sinn verstanden werden soll. Die Geschichte von der Antigone ist erschütternd, weil sie wahr ist, das heißt Geist, das heißt aber Sprache, Logos; weil sie gültige Theater-, Vers-, Masken-, Darstellungssprache ist.

Nun, die Maske ist starr, die sich stets wiederholende Versart, die konstruktiven metrischen Gebilde des Chors haben etwas Unnatürlich-Starres. Starr wirken auch die schematisch aufeinanderfolgenden Auftritte, mehr als statisch nebeneinandergestellte, jeweils in sich geschlossene Sigel für gemeinte reale Vorgänge denn als kontinuierlich-dynamische Darstellung der natürlichen Abwicklung. Als für unsere Vorstellung starr haben wir uns auch den Vortrag zu denken: Nicht nur die Maske; auch daß die Frauenrollen von Männern ausgeführt wurden, läßt sich nur mit einem solchen Vortrag vereinbaren. Man spielte eben nicht die Rolle in unserem Sinn; man trug nicht ausdrucksvoll vor; man leierte — wenn man so will — seinen Part stellvertretend herunter. Dieser Vortrag war aber auch einer wesentlichen Seite des Griechischen adäquat: Das griechische Wort war nicht im abendländischen Sinn innig, warm, ausdrucksvoll. Es fehlte ihm auch das Dynamisch-Spannungsmäßige. Dafür hatte es etwas Starr-Festkörperliches, Schneidend-Kaltes; es besaß ein gleichsam vergegenständlichtes Eigenleben, eine Beschwörungsmacht. Die Worte einer griechischen Tragödie vermögen uns gewissermaßen zu „steinigen“.

Also Vortrag, Vers, Tragödienaufbau, Maske, Wort, Darstellung bilden eine Einheit; sie bilden die Sprache des Sophokles. So strukturiert erscheint ihm das geistige Erlebnis „Antigone“. Nur was sub specie dieser Sprache Wirklichkeit sein kann, ist ihm „Erlebnis“.

Das Theater hat die Eigentümlichkeit, daß es wirklich und unwirklich zugleich ist: Wir nehmen leibhaftige, agierende Menschen wahr, die wir mit uns selbst identifizieren, und doch liegt diese Welt außerhalb unserer eigenen Lebenswirklichkeit; sie wird nur dargestellt. Dies verleiht der Theaterwirklichkeit ein eigenes Leben und damit einen stark magischen Zug, der mit unheimlicher Eindringlichkeit auf die Gemüter wirken kann. In der Theatersprache des tragischen Zeitalters tritt nun dieser Zug höchst plastisch hervor: Einerseits reale Dinge, die uns gegenüberstehen, andererseits eine eigentümliche, starr-unnatürliche Erscheinung, etwas Lebensunwirkliches — aber geistig höchst Wirkliches. Hier wird uns die geistige Beschaffenheit des Theaters kraß vor Augen geführt, wie dies in dem Maß keine abendländische Theatersprache vermag. Am besten noch kann man heute diese geistiges Leben spendenden Bezüge an Hand des Marionettentheaters studieren, wo die Maske und die schematische Bewegung uns das Unnatürliche, rein Geistige der Erscheinung vergegenwärtigen.

Sprache ist, als etwas zutiefst Persönliches, unübersetzbar, obwohl sie, als etwas Objektives, Allgemeingültigkeit besitzt — wenn man sie versteht. Die Unübersetzbarkeit gilt in eminentem Sinn für das altgriechische Wort, da das Altgriechische und die abendländischen Sprachen durch bei weitem nicht so viel Gemeinsames verbunden werden wie die abendländischen Sprachen unter sich. — Umgekehrt: Ein Schöpfer ist auf die jeweils gültige Sprache angewiesen, indem er selbst an ihrem Werden arbeitet. Nur was von ihr aus gesehen werden kann, ist ihm wirklich. Er ist wie gebannt. So Hölderlin. Er versteht die Sprache des griechischen Tragikers, aber wie soll er sie als ein für seine Gegenwart Gültiges umschaffen? Er unternimmt das Aussichtslose. Er überträgt Sophokles' Antigone ins Deutsche. Was sein Werk rettet, ist das Unbedingte, die Reinheit und Echtheit, die Glut seiner Sprache. Über philologische Akribie hinaus und unbekümmert von der sprachlichen Konvention schafft er ein Sprachgebilde, das zum Spiegel von inneren Gesichtern wird, mitunter gleichsam ein Lallen, ein Zungenreden.

Er selbst bezeichnet einmal die Sprache als „der Güter Gefährlichstes“: Die sphinxhafte Starrheit, die in sich ruhende Statik der griechischen Tragödie hat er mit versengendem Finger berührt und in glühenden Strom — das heißt in abendländische Sprache — verwandelt. Die Schleusen, die der Grieche hermetisch geschlossen hielt, hat Hölderlin aufgetan. Wer kann das ertragen, sich dies als leibhaftige Wirklichkeit, als Theater vergegenwärtigen? Diese Sprachvisionen lösen, auf die Bretter gestellt — und ernst genommen —, nicht auszuhaltende Spannungen aus, die eben deswegen als unecht erscheinen müssen. Es ist daher ein naives Unterfangen, Hölderlins Übertragung als gewöhnliches abendländisches Sprechtheater aufzuführen.

Hölderlin hat kein fertiges Theaterstück geschaffen, sondern lediglich eine „Anlage“, eine Voraussetzung zum abendländischen Verständnis der Sophokleischen Antigone. Das ist weniger, aber eben dadurch auch mehr als eine ausgeführte, hier und jetzt gültige Interpretation. Darin liegt Hölderlins schöpferische Tat. Richtig verstanden, als Anlage, eröffnet sie uns einen kostbaren Zugang von der abendländischen Geistigkeit her zum Sophokleischen Werk; sie ermöglicht eine *Interpretation* der Antigone.

Geistige Werte der Vergangenheit verbindlich zu interpretieren, ist wohl ein wesentlicher Zug unserer eigenen Zeit. Eine scheinbar bescheidene Aufgabe: Denn weder schafft man da frei, noch baut man für die Ewigkeit, sondern man interpretiert ein bestehendes Werk für seine eigene Zeit, und man weiß dabei, daß eine Interpretation der Erneuerung bedarf, von Generation zu Generation, daß sie beschränkte Gültigkeit hat. — Die Aufgabe des Interpretierens, wenn auch bescheiden, trägt aber für uns heute den Charakter der Echtheit, der geistigen Aufrichtigkeit, des Verbindlichen; denn, wenn nicht alles trägt, scheint es, daß unsere heutige Erlebnisstruktur den Geist der Interpretation mit ungemeiner, sonst nie dagewesener Eindringlichkeit heraufbeschwört. Die heute gültige Sprache scheint die Fähigkeit des Hinweisenden, des Johanneischen, in einem bisher beispiellosen Maß entwickeln zu wollen.

Als mir Orff seine Absicht mitteilte, die Hölderlinsche Antigone zu vertonen, schien mir dies fast aussichtslos. Ich dachte, ein mit Ernst unternommener Versuch der Interpretation einer griechischen Tragödie vom abendländischen Geist her würde auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Wie kann man die gewaltige Kraft, die durch die Verwandlung ins Dynamisch-Abendländische offenbar wird, bändigen? Wird man nicht erdrückt? — Ich verfolgte Ton für Ton die Entstehung des Werkes: Das Erklingende überzeugte und gewann mich.

Was ist nun hier geschehen? — Ich möchte sagen, Orff hat die Tat vollführt, aus der Hölderlinschen „Anlage“ eine für unser Hier-und-Jetzt gültige Interpretation zu machen. In ihrer scheinbaren Beschränkung liegt das Schöpferische dieser Tat. Orff hat die materielle Bindung der strengen Übersetzung — gleichsam einen *cantus firmus* — bejaht und ernst genommen. Schon dies ist *non prius auditum*: einen antiken Tragödientext Wort für Wort zu vertonen. Er hat aber mit unfehlbarem Instinkt die Hölderlinsche Übertragung gewählt, deren Schwäche, bloße Anlage zu sein, ihre Stärke ausmacht: den Weg zu weisen. Er hat die üblichen Übersetzungen vermieden, die den unechten Anspruch erheben, in sich geschlossen zu sein, die sich somit als Sackgassen verhalten.

Den Hölderlinschen Text hat aber Orff nicht im Sinn eines Librettos für eine selbständige Komposition verwendet. Das Bewußtsein der Eigen-

ständigkeit des Hölderlinschen Worts verbot ihm dies. Er hat aber auch nicht diesen Text als das geistige Äquivalent des antiken Wortes betrachtet und etwa musikalisch untermalt. Von seinem schon vielgerühmten Theaterinstinkt geleitet, ist Orff bis zur Lebensmitte der Sophokleischen Antigone vorgedrungen — einer Lebensmitte, die sich jenseits jeder Übersetzbarkeit durch Worte befindet. Andererseits zeigte ihm Hölderlin den Weg zur Interpretation vom abendländischen Geist her. Seine Fähigkeit zur Interpretation im weiteren Sinn, somit seine im Tiefen zeitnahe Geistigkeit, hat er ja nicht nur durch seine Bearbeitungen alter Musik, sondern vor allem durch Werke wie die „Carmina Burana“ oder die „Catulli Carmina“ bewiesen. Hier in der Ausgestaltung heutiger „Sprache“, im Schaffen einer heute gültigen, verbindlichen Interpretation ist wohl der Kern von Orffs geistigem Antigone-Erlebnis zu suchen. Durch das Schaffen einer eigenartig strukturierten Musiksprache hat er versucht, neue Sinnbezüge herzustellen und somit das Hölderlinsche Wort zum Träger des für uns verbindlichen antiken Sinns, zu modernem, echtem Theater zu verwandeln. Die fast unerträglichen Spannungen, die durch das abendländische Wort ausgelöst wurden, werden nicht ignoriert oder umgangen, sondern bejaht. Sie werden aber durch die eigenartige musikalische Struktur aufgefangen, gleichsam versteinert und dadurch wieder schadlos gemacht; aber gleichzeitig werden sie zu greifbarem Vordergrund, zu leibhaftigem Theater verwandelt. Die strömende Kraft, die unwiderstehliche, hinreißende Gewalt der Orffschen Musiksprache — etwas, das, für sich genommen, dem antiken Geist widerspricht — wird hier als Mittel für das Schaffen einer heute gültigen Antigone verwendet.

Es ist wohl hier, solange der Leser das Werk noch nicht erlebt hat, zwecklos, die technisch-musikalischen Mittel zu erörtern, womit Orff diesen Widerspruch überwunden hat. Ich möchte aber doch auf zwei Punkte hinweisen: das eigenartige Klangbild und das unnaturalistische Sprechen. Nicht, daß wir hier neue Klangkombinationen finden, ist das Wesentliche (Grundlage das Schlagwerk), sondern daß diese Klänge in dem Antigone-Zusammenhang uns zutiefst ansprechen, daß sie eine antik-heidnische Geistigkeit heraufbeschwören. Sie sind unbarmherzig kraß und scheinen für das Erklingen im Freien wie geschaffen zu sein (u. a. das Steinspiel). Eine eisige Starrheit und Klarheit des Klanges biegt den dynamisch-abendländischen Vorgang ins Antik-Heidnische um. Damit hängt aber der zweite Punkt zusammen: eine wie erstarrt gespannte Rezitation, die das Abendländisch-Spannungsmäßige in gewissem Sinn aufhebt und in Antik-Heidnisches umkehrt. Dadurch entstehen aber — freilich auf anderem Weg als in der Antike — maskenhafte Gebilde, maskenhaft als Erscheinungen und als Sprache. Der magische Faktor des Theaters wird uns wieder bewußt. Das

eigenartige Doppelgebilde von Wirklichem und Unwirklichem, von geistiger, unnaturalistischer Wirklichkeit und leibhafter Gegenwärtigkeit, das in der Tragödie der Griechen geradezu gegenständlich faßbar war, wird wieder greifbar. — Es versteht sich aber, daß dies auf anderem Weg als in der Antike geschieht. In der Antike bildete diese Haltung die selbstverständliche Voraussetzung des souverän entstehenden Werks; sie war mit dem Wesen der damals gültigen Theatersprache und des altgriechischen Wortes verknüpft. Heute, bei Orff, ist dies ein Ergebnis einer reifen geistigen Haltung, hat es Gültigkeit nur als Interpretation, sofern man also die Beziehung zum alten Werk voraussetzt; es hat „nur“ künstlerisch-interpretatorische Gültigkeit. Aber innig damit ist das Neue verquickt, das Orffs Tat kennzeichnet: der Versuch der verbindlichen, als Theater verwirklichten Interpretation einer griechischen Tragödie; der Versuch, Sophokles' Geist über Hölderlins Hände unserem Hier-und-Jetzt als Gültiges zu vermitteln.

THEODOR W. ADORNO, PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*
(Besprechung, 1950)

Adorno studiert die neue Musik an Hand von Schönberg (und seiner Schule) und Strawinsky allein, „denn einzig in den Extremen findet das Wesen dieser Musik sich ausgeprägt; sie allein gestatten die Erkenntnis ihres Wahrheitsgehalts“. Hervorragende Sachkenntnis, ungemeiner Scharfsinn, denkerische Disziplin, virtuose Formulierungskunst kennzeichnen Adornos Betrachtungen. Ein Buch, das das Merkmal des Notwendigen trägt. Es könnte ebensogut Soziologie der Musik Schönbergs und Strawinskys heißen, denn der Versuch, diese Musik denkerisch zu erfassen, wird in erster Linie vom soziologischen Standpunkt aus unternommen. Marx'sches Gedankengut bildet den Boden für die Umschreibung der „bürgerlichen“ Musik des 19. Jahrhunderts, die der „neuen“ die Folie gibt. Unter ausdrücklicher Heranziehung aber von Hegelschen Gedanken versucht der Verfasser, die von ihm herangezogene Musik auch von ihren inneren, rein musikalischen Voraussetzungen her zu verstehen.

Schönberg vertritt die Kontinuität im engeren Sinn. Er gehorcht der „Tendenz des Materials“. Er zieht die Folgen aus den Gegebenheiten der spätromantischen Musiksprache. Er führt dies mit der ihn kennzeichnenden Unbedingtheit durch. Aber die Neigung zum Kompromißlosen deckt sich mit der asozialen Neigung der von Schönberg vorgefundenen Musik: Schönberg verzichtet in unvergleichlich höherem Maß als bis dahin auf die Voraussetzung einer als selbstverständlich geltenden, „intersubjektiven“ Sprache. „Für jeden Satz, den er schreibt, muß er Vokabular und Syntax eigens beistellen.“ Das führt zur Vereinsamung, zur „Einsamkeit als Stil“, wie wir sie ja auch in der Struktur der heutigen Gesellschaft wiederfinden. Die musikhistorisch-soziologische Gültigkeit von Schönbergs Sprache verursacht also, daß sie in einem anderen Sinn ungültig wird. Sie spricht keine Gemeinschaft an, sie bildet keinen „authentischen“ Stil. Diese Musik vermag auch nicht, von innen her, aus ihren eigenen musikalischen Gegebenheiten heraus, große Formen zu verwirklichen. Es wird etwas ständig variiert, aber kein „Thema“, sondern eine willkürlich konstruierte Zwölftonreihe, etwas, das von Hause aus keinen „Sinn“ hat. Mit Schönberg ist die Musik zu Ende. Sie wird befähigt, „so kalt und unerbittlich sich zu verhalten, wie es ihr nach dem Untergang einzig noch zukommt“.

Strawinsky betrachtet nun als höchstes Gebot die „Authentizität“, das Verbindliche und somit Verbindende, den gesellschaftlich gültigen Stil. Da aber — nach Adorno — die folgerichtige Entwicklung der Musiksprache nicht dahin führen kann, bleibt nur der Weg der Willkür, der „Gedächtnis-

* J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag Tübingen 1949.

losigkeit“ offen. Diesen Weg geht Strawinsky, und seine Musik entbehrt des im Sinne des Schönbergschen Schaffens Notwendigen, Wahren. Sie erreicht eine künstliche Authentizität: Sie trägt den Stempel des Autoritären. Strawinsky streicht die Innerlichkeit aus und wendet sich an das bloße Körpergefühl, an das rhythmische Gefühl als gemeinschaftsbildende Momente im Sinne sogenannter primitiver, magischer Kulturen. Was er aber dadurch anspricht, ist nicht eine echte Gemeinschaft, sondern das geistlose Kollektiv. Strawinskys Musik ist geschichtslos; es wurde das Gedächtnis abgeschnitten, die Zeit „dissoziiert“. An Stelle von Entwicklung und von Dynamik treten „Schocks“, tritt ein starres Nebeneinander; an Stelle des „temps durée“ der „temps espace“. Die subjektive Zeit stirbt ab. Strawinsky, der Neoklassizist, sieht nun auch die Typen der traditionellen Musik mit dieser Brille und bringt damit „traditionelle Musik gegen den Strich gekämmt“.

Die eben angedeutete Auseinandersetzung mit dem Zeitbegriff gehört zum Wertvollsten aus Adornos Buch (S. 123—132). Die Musikbetrachtung vom Standpunkt der Zeit aus erlaubt einen ungezwungenen Übergang vom musikalischen Werk zum schaffenden Subjekt und zur aufnehmenden Gesellschaft, da die Zeitvorstellung auf alle diese Erscheinungen unmittelbar anwendbar ist. Von allen anderen Standpunkten aus, wie z. B. des Zusammenklangs oder der Melodie, ist man genötigt, mit einem psychologischen oder soziologischen Analogon der musikalischen Erscheinung zu arbeiten. Und man kann leicht dazu verleitet werden, bloße bildliche Redensarten, denen das Verbindliche doch fehlt, für philosophische Erkenntnisse zu halten. So scheint mir, daß Adorno den gemeinsamen Nenner von Musikalischem und Menschlich-Soziologischem manchmal künstlich erzwingt. Das restlose Aufgehen der musikalischen Struktur in soziologischer Struktur geschieht nicht ohne allzu kühne Gedankensprünge, nicht ohne schlagwortmäßige Erstarrung. Die soziologisch-kulturgeschichtliche Betrachtungsweise ist zwar berechtigt, ja notwendig. Sie genügt aber nicht. Es fehlt noch die innere, fachgeschichtliche Betrachtung, die sich um die Musiksprache als Eigenständiges, als Sinn, als Unübersetzbares bemüht. Adorno bemüht sich zwar auch um das satztechnische Erfassen der Musiksprache. Aber sein Erfahrungsgut beschränkt sich auf die Musik und Musiktheorie der letzten 100 Jahre seit Beethovens Tod (etwa 1827—1927). Mit diesen Augen, also inadäquat, sieht er auch die Musik des späten Beethoven, Bachs, oder gar des Mittelalters, wenn er sie gelegentlich heranzieht. Eigenartig, daß auch auf einen so exakten und scharfsinnigen Kopf Termini wie z. B. Homophonie, Polyphonie, Tonalität eine unwiderstehliche Suggestionskraft ausüben können! Sie werden ungeprüft, naiv-unbefangen, mit dem verschwommenen und formelhaft erstarrten Gehalt übernommen, den eine lange nicht-fachmännische Verwendung nunmehr bedingt.

Das Erfassen der Musik Schönbergs leidet unter der hier angedeuteten Schwäche nicht wesentlich, weil diese Musik, als geradlinige Entwicklung aus der Spätromantik, mit dem Erfahrungsrüstzeug Adornos überwältigt werden kann. Anders bei den Ausführungen über Strawinsky, die mitunter einem Pamphlet ähneln. Wenn man die Geschichte der Musiksprache umfassender, verantwortlicher heranzieht, rückt, glaube ich, Strawinsky in ein anderes, positiveres Licht. In erhöhtem Maße gilt dies für die Musik etwa der letzten 20 Jahre. Es geht doch nicht an, als Gegenstand einer Abhandlung über die neue Musik, einzig und allein die von eben dem Standpunkt der Neuigkeit aus überholte heranzuziehen, und dies mit dem von vornherein aufgestellten Dogma zu begründen, die Geschichte der neuen Musikbewegung sei in ihrer Breite, „seit dem heroischen Dezennium, den Jahren um den ersten Weltkrieg, Verfallsgeschichte, Rückbildung ins Traditionelle“. Dieser de facto neuen Musik stünden wir hilflos, wie Adorno, gegenüber, wollten wir mit den aus der spätromantischen Erfahrung allein gewonnenen Vorstellungen von musikalischer Satztechnik und musikalischem Schaffen an sie herangehen. Auch diese Musik — freilich nur die wertvolle, die etwas wagt —, auch die Strawinskys, erweist sich als Ergebnis einer folgerichtigen Entwicklung aus der vergangenen; auch sie, wie die Schönbergs, ist keine Willkür. Nur daß hier Kontinuität in einem tieferen und umfassenderen Sinn als bis zur Generation Schönbergs verstanden werden soll. Adornos Buch beruht auf der Annahme, daß Schönbergs Satz die einzige folgerichtige Fortbildung einer — vermeintlich einzigen — unmittelbar vorausgehenden Stufe ist. Aber da beginnen erst die Fragen. Vielleicht führt Schönberg nur einen schon nicht mehr entscheidenden Seitenproß zu Ende. Denn die Geschichte der Musik bewegt sich vielfach stoßweise und in eigentümlichen, geheimen Sprüngen fort. Sie besteht nicht nur aus offenkundigen geradlinigen Entwicklungen. Die historischen Beziehungen sind mehrschichtig. Es wird — mit innerer d. h. geistiger Notwendigkeit — wiederangeknüpft an unerfüllte, inzwischen eingeschlafene Anliegen der Musiksprache, an umgedeutete alte Verfahrensweisen und Haltungen, auch an allgemein geistige Fragestellungen. Dies führt der Musik unerwartete Kraft zu.

Es ist daher z. B. nicht zweckmäßig, einer Philosophie der neuen Musik den durch die späte Überlieferung verengten und erstarrten Begriff des freien Komponierens zugrundezulegen. Die Selbstverständlichkeit eines Satzes wie: „der Stand des Komponierens entscheidet allemal über den der Musik“ mag noch für die Generation und die Einstellung Schönbergs feststehen. Die wahrhaft neuen musikalischen Phänomene aber zwingen den philosophisch Denkenden, nach dem Inhalt des Begriffs „Komposition“ zu fragen und sein Verhältnis zu der Musik als Mittel des geistigen Ausdrucks

der Gegenwart zu überprüfen: Komposition, Improvisation, musikgeschichtliche Interpretation, praktische Interpretation, Regie, Freiheit der sogenannten absoluten Musik, Bindung etwa mit dem Wort: lassen sich diese Dinge wie bis vor kurzem säuberlich trennen? Sind diese Vorstellungen nicht in Fluß geraten? Spürt der aufmerksam Horchende nicht, daß damit mächtige, schöpferische, vielbedeutende Wandlungen angebahnt wurden? — Doch das Verfolgen dieser letzten, aphoristisch von mir hier hingeworfenen Gedanken gehört nicht in den Rahmen einer Besprechung. Daher breche ich ab und fasse zusammen: Ein gedankenreiches, anregendes, wertvolles Buch. Die angedeutete Schwäche führt aber mitunter zu Folgerungen, denen das Verbindliche, die philosophische Gültigkeit fehlt. Sie ist es auch, die dem Verfasser verwehrt, die *neue* Musik ins Auge zu fassen.

RUDOLF VON FICKER (1886—1954)
(1955)

*The weight of this sad time we must obey;
Speak what we feel, not what we ought to say.*

Rudolf von Ficker, o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität München, ist am Morgen des 2. August 1954 in Igls bei Innsbruck auf seinem Landsitz Hohenburg kurz nach Vollendung des 68. Lebensjahres an Herzlähmung gestorben¹. — Im Herbst 1953 hatte er einen schweren Herzanfall erlitten. Den Winter verbrachte er leidend. Ein kleiner Autounfall in München im März 1954 verschlechterte seinen Allgemeinzustand. Die letzten 14 Tage verlebte er in Igls. — Der Trauerzug führte durch die Ortschaft Igls, inmitten der majestätischen Gebirgslandschaft, in der Ficker unzählige Male gewandert ist, zur Familiengruft im Wiltener Friedhof. Am Grabe sprachen der Dekan der Münchner Philosophischen Fakultät, J. Spörl, P. Lehmann im Namen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und Dr. H. Schmid, Assistent des Münchner Musikwissenschaftlichen Seminars. Von den Fachkollegen waren dabei W. Fischer (Innsbruck) und Fickers Schüler Th. Georgiades (Heidelberg).

Am 26. November 1954 fand in der Universität München eine überaus eindrucksvolle Gedächtnisfeier statt. Ihr ging eine Gedächtnismesse in der Ludwigskirche voraus, gelesen von Fickers Schüler Dr. Maurus Pfaff, O.S.B., Kantor der Benediktiner-Abtei Beuron. Zu Beginn der Gedächtnisfeier spielte das Koeckert-Quartett den langsamen Satz aus Beethovens Streichquartett Op. 135. In den Worten des Dekans Graf von Stauffenberg spiegelte sich die ungewöhnliche Hochschätzung, die die Fakultät Rudolf von Ficker zollte. W. Riezler hielt die Gedächtnisrede. Die Feier schloß mit der Tonbandwiedergabe der Fickerschen Bearbeitung des Organum „*Sederunt Principes*“ von Perotin in der Aufführung unter Eugen Jochum. Rektor, Professoren, Studenten, Akademiemitglieder, Vertreter des Münchner Geisteslebens, Freunde nahmen an der Feier teil. Von den Fachkollegen waren erschienen W. Gerstenberg (Tübingen), K. Jeppesen (Aarhus, Dänemark), H. Osthoff (Frankfurt), G. Reichert (Tübingen), der mit der Vertretung des Münchner Lehrstuhls beauftragt ist, Fickers Schüler W. Rubsamen (Los Angeles) und der Verfasser dieses Nachrufs. Der Beethoven-Satz war nicht eine nur erhebende, im übrigen aber beziehungslose Eröffnung der Feier. Er wies auf die Lebensmitte von Fickers Persönlichkeit hin. Ficker hatte öfters und mit größter Hingabe eine Vorlesung über die letzten Beethoven-

¹ Daten über das Leben, die Studien und die Laufbahn, sowie ein Werkverzeichnis findet man im Artikel „Ficker“ der MGG, von ihm selbst verfaßt.

Quartette gehalten. Er war in der süddeutsch-österreichischen musikalischen Atmosphäre aufgewachsen, in einer damals noch ungebrochenen, großen Tradition (Felix Mottl vermittelte ihm tiefe, bleibende Eindrücke); auf ihn aber, den Sohn des Historikers Julius von Ficker, wirkte auch beste geistig-akademische Tradition ein. So verband sich in ihm das Natürlich-Selbstverständliche der süddeutschen Musikhaltung mit der Vorliebe für Werke mit konzentriertem geistigem Gehalt. Und so darf seine innere Beziehung zu den letzten Quartetten Beethovens als sinnbildlich für seine Persönlichkeit gelten. (Das Zusammendrängen des Gehalts dieser Werke in den Quartettrahmen erinnerte ihn an die Bamberger Propheten, die, klein in den Ausmaßen, uns überlebensgroß anmuten.)

Der ihn tragende musikalische Boden und das Geistig-Adelige bestimmten ihn auch als Musikhistoriker. Er ging von der Musik als Faktum aus, und sein Tun führte ihn stets zu ihr zurück. Durch seine Familientradition aber und durch seine Anlage war er geborener Historiker. Er wollte sich die Musik der Vergangenheit als lebendigen Geist vergegenwärtigen. So widmete er sich der Musik des Mittelalters. Sie war ihm nicht lediglich ein Betätigungsfeld seines Scharfsinns, das Ziel war nicht eine leere Gelehrsamkeit. Er wollte Musik hinstellen, einen Gegenstand schaffen — denn vorhanden war er ja nicht —, der uns so lebendig, so geistig, so gegenwärtig wie ein Beethoven-Quartett wäre.

Man hat oft Musikhistorikern nachgerühmt, daß sie echte Musiker, mit dem Herzen und durch gründliche praktische Ausbildung, gewesen sind. Auch Ficker war ein echter Musiker und ein überaus gründlicher Kenner. Die moderne Musik ging ihn nicht weniger an als die große Überlieferung. Was aber ihn kennzeichnet, ist, daß er aus seinem musikalischen Glauben heraus seine musikgeschichtliche Methode entwickelte. Das geistig-wissenschaftliche Ethos und die reine historische Haltung trug er als *Musiker* in sich. So konnten sich in ihm der Musiker und der Musikhistoriker gegenseitig nicht verleugnen. Sein Ziel war, die stumme Notenschrift des Mittelalters in Musik, in gegenwärtige Musik zu verwandeln. Dieser schlichte Satz spiegelt das Schöpferische in Fickers Persönlichkeit. Ficker verfolgte dieses Ziel mit allen ihm zu Gebote stehenden wissenschaftlichen Mitteln der exakten philologisch-historischen Methode und der geistesgeschichtlichen Interpretation, Mitteln, die er als Meister beherrschte. — Die öffentliche Meinung scheint im allgemeinen noch immer nicht von der musikalischen Tauglichkeit der Musikhistoriker überzeugt zu sein. Nicht als ob ein Musikhistoriker im Privatleben kein echter Musiker sein könnte. Aber jene Skepsis scheint doch nicht ganz ungerechtfertigt zu sein, wenn man die in der Regel angewandte musikhistorische Methode betrachtet. Denn nicht allein philologische Vorarbeiten zur Erschließung eines musikalischen Gegenstan-

des, selbst wenn sie mit dem Erfassen gewisser musikalischer Züge oder mit geistesgeschichtlichen Darstellungen verbunden werden, können die öffentliche Meinung überzeugen. Nur die Entwicklung einer spezifisch musikhistorischen Methode, welche direkt zur Erschließung des Gegenstandes führt, und die notwendig damit verbundene Tat des Hinstellens gültiger Musik können dies erreichen. Darin liegt auch einer der Gründe für die hohe Achtung, die Ficker, und durch ihn die Musikwissenschaft, innerhalb der Philosophischen Fakultät genoß.

Das Vornehm-Schlichte, das Selbstverständliche seines Habitus kennzeichnete ihn als Menschen und als Musiker. Die Fülle, aus der er als Musiker schöpfte, hat ihn davor geschützt, sich Bewegungen irgendwelcher Art anzuschließen, Bewegungen, denen, wie z. B. der Jugendbewegung, auch die Musikwissenschaft zwar wertvolle Anregungen verdankt, die aber notwendigerweise eine oft gefährliche Schmälerung des Bodens verursachen. Fickers Anliegen war in keiner Weise durch Zeitströmungen eingeengt. Auch dies ist ein unverkennbar schöpferischer Zug seiner Persönlichkeit und seines Werkes. Er war ein Mittler zwischen der großen musikalischen Tradition, der er entstammte, und der neuen musikhistorischen Haltung, in die er die alte Überlieferung umgoß. Daß an seinem Bearbeitungswerk gewisse Züge erkennbar werden, die eine Verbundenheit mit der Musik seiner Generation verraten, ist allzu verständlich. Diese Tatsache aber beeinträchtigt keineswegs, sondern bestätigt vielmehr die Größe seiner schöpferischen Tat.

Ficker begann als Schüler Guido Adlers. Er betrieb Musikgeschichte als Stilgeschichte. Seine zwei ersten Veröffentlichungen aus den Trienter Codices (DTÖ XXVII/1 und XXXI/1) bilden zusammen mit den Begleitstudien (*Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen*, StMw VII, 1920, 5 ff. und *Die frühen Messen der Trienter Codices*, StMw XI, 1924, 3 ff.) nicht zu entbehrende Voraussetzungen für die Kenntnis der Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vorbildliche Editionstätigkeit und gediegene Forschung paaren sich mit knapper, überaus sorgfältiger Darstellung. Diese Arbeiten warfen nicht nur neues Licht auf die Entstehung der zyklischen Messenkomposition, sondern machten zum ersten Mal auf die eigenständige Bedeutung Dunstables und der englischen Schule aufmerksam. (Ficker veröffentlichte in den DTÖ etwa die Hälfte des Gesamtwerkes Dunstables.) Diese neue Einsicht stand in Gegensatz zu der älteren, seit Ludwig vorherrschenden Anschauung, daß England ein musikalisch von Frankreich abhängiges Randgebiet bilde. Ein Teil der Ficker gleichzeitigen Forschung vollzog diesen Schritt nicht. Das führte zu einer scharfen Diskussion, die unser Fach bis auf den heutigen Tag belebt².

² Vgl. bes. *Acta Musicologica* 23 (1951), 93 ff.; 24 (1952), 131 ff.; 25 (1953), 111 ff. und 127 ff.

Bald wandte sich Ficker auch der älteren Zeit zu. Durch seine Studien über die Musik des Mittelalters (*Formprobleme der mittelalterlichen Musik*, ZfMw VII, 1925, 195 ff.; *Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben*, DVfLG III, 1925, 501 ff.; *Polyphonic Music of the Gothic Period*, MQ XV, 1929, 483 ff.) erarbeitete er sich einen Zugang zu jener Kunst.

Aber er verharrte nicht lange auf dieser Forschungsstufe. Es drängte sich ihm die Einsicht auf, daß der Gegenstand des Musikhistorikers eigentlich gar nicht vorhanden ist, daß die notenschriftliche Überlieferung keinen vollgültigen Ersatz dafür bietet. Er erhielt dabei Anregungen auch aus der Wiener kunstgeschichtlichen Schule, besonders durch Strzygowskis Arbeiten, die stark von dem Bestreben geleitet waren, verschollene Architekturformen zu rekonstruieren. Er fühlte, daß die Tätigkeit des Musikhistorikers der des Archäologen ähnelt, der seinen Gegenstand erst aus Trümmern herstellen muß. Als Musiker mußte aber der Musikhistoriker Ficker feststellen, daß der Gegenstand seiner Bemühungen noch viel weniger vorhanden war. Was für eine Not! Aus den kümmerlichen, stummen Niederschriften spürte er, daß etwas Großes der Erweckung harrte. Er entdeckte das Problem Notenschrift—Klang. Er mußte es entdecken, da er die *Musik* erobern wollte. Das war eine neue, wahrhaft schöpferische Konzeption der musikgeschichtlichen Aufgabe. Es handelte sich nicht mehr um die bloße Feststellung einiger Tatsachen aus dem Gebiet der sogenannten Aufführungspraxis und um ihre Anwendung auf musikhistorische Aufführungen. Ficker drängte es, das Spannungsfeld, das durch die Eckpfeiler Notenschrift und Klang bestimmt wird und dasjenige ausmacht, was wir Musik nennen, in der Persönlichkeit des Interpreten wieder erstehen zu lassen. So kamen die denkwürdigen Aufführungen von Musik des Mittelalters, von Perotin bis Dunstable, zustande, im Rahmen der Beethoven-Zentenarfeier in Wien, 1927, und dann in Paris, später auch in München. Jener große Wurf wirkte weit über die intern musikwissenschaftlichen Kreise hinaus. Er ging die musikalische Welt, die öffentliche Meinung an — eine für unsere Disziplin ungewöhnliche Situation³.

³ Einige Besprechungsauszüge mögen als Dokumente zitiert werden, die Ficker, und durch ihn der Musikwissenschaft, zur Ehre gereichen:

Zeitschrift für Musikwissenschaft IX (1927), S. 498: Das Erregende dieser Vorführung läßt sich dadurch in ein Wort fassen, daß man sagt: gerade die divinatorische Kühnheit, der künstlerische Sinn der Interpretation hat das „philologisch Richtige“ getroffen. Des Perotins Organum . . . war der stärkste Eindruck dieser unerhörten Darbietung. (A. Einstein)

Neue Musikzeitung: In stärkere Worte läßt sich der Eindruck kaum fassen, als wenn man sagt, daß diese Aufführungen im Rahmen des Beethovenfestes neben Darbietungen erster Künstler und angesichts einer besonders verfeinerten Einstel-

Hierher gehört auch die wissenschaftliche Ausgabe des Perotinschen Organums „*Sederunt Principes*“ (Wien, UE 1930), mit der bedeutenden Einleitung, ergänzt durch eine gesonderte Bearbeitung. Wissenschaftliche Ausgabe und Bearbeitung sind als Stellvertreter jener zwei Eckpfeiler, der stummen Notenschrift und des (für uns heute) gültigen Klanges zu verstehen.

In seinem Bestreben, das Verhältnis von Notenschrift und Klang im Mittelalter weiterhin zu ergründen, stieß Ficker auf den Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), eine Art Übungsbuch für die Ausführung der *res facta* im 12. Jahrhundert, und machte darauf aufmerksam durch seinen Aufsatz im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1932, 64 ff. Diese Studie bringt eine Fülle von Anregungen und Fragen. Sie fordert zu einer Fortführung in Verbindung mit der ausführlichen Behandlung des Traktates auf.

Ficker aber, der die Musik des Mittelalters erahnte, der sie als erklingende Wirklichkeit ernst nahm, mußte sich auch die Frage nach der ihr adäquaten Vorstellungsweise und nach dem Ursprung dieser Musik stellen. Es widerstrebte ihm, die Anfänge der schriftlich fixierten Mehrstimmigkeit in der Karolingischen Zeit als eine primitive Polyphonie oder als eine rohe Harmonie vom Linear-Melodischen her zu verstehen. So kam er zu der Konzeption der ‚*Primären Klangformen*‘ (Jahrbuch Peters 1929, 21 ff.), zu der ausdrücklichen Darstellung einer von Hause aus auf Zusammenklang beruhenden Musik, die nichts mit dem Linearen, somit nichts mit Kontrapunkt gemein hat. Ich persönlich bekenne mich zu diesem geradezu erleuchteten Aufsatz und erblicke darin einen Ansatz, der, zusam-

lung der Hörer ihren Platz behaupteten; die Wirkung dieser alten Mehrstimmigkeit wurde selbst von den Meisterwerken Beethovens nicht überboten.

Berliner Tageblatt: Zuletzt noch ein stark aufwühlendes Ereignis: mittelalterliche Chormusik in der Burgkapelle. Das müßte man in Berlin hören . . . Es war die schönste Stunde in Wien. Man dankt Professor v. Ficker, der die Stücke bearbeitete und die Aufführung leitete; er, Professor der katholischen Universität in Innsbruck, fühlt irgendwie noch die Kontinuität jener Tradition; dabei muß er auch Sinn gehabt haben für die ungeheure Aktualität dieser Formwelt . . .

Frankfurter Zeitung (12. 5. 27): Hier ward mit Kühnheit und Besonnenheit, mit historischem Gewissen und künstlerischem Gefühl der Vorhang vor etwas Unbekanntem, Unerkanntem, weggezogen. Es war, wie wenn wir zum erstenmal Überwältigendes der bildenden Kunst sähen . . . (A. Einstein)

Zu Fickers Einstellung vgl. man auch seinen mit größtem Beifall aufgenommenen Utrechter Vortrag, Kgr.-Ber. Utrecht 1953, 33 ff.: Grundsätzliches zur mittelalterlichen Aufführungspraxis.

men mit dem Aufwerfen der Problematik Notenschrift — Klang, die Geschichte und die Methode unseres Fachs auf lange hinaus zu bestimmen vermag.

Das Aufstellen der Theorie der primären Klangformen war mit Forschungen verbunden, die die historische Unterbauung im einzelnen beabsichtigten. So führte Ficker weitangelegte Untersuchungen an Hand der historischen Quellen des ersten nachchristlichen Jahrtausends durch. Das ausführliche Werk, das er vorbereitete (*Die Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit*), konnte er nicht abschließen. Er warten wir den Nachlaß! Seine Schüler wissen aus den Vorlesungen und Übungen, daß er hier aus ungemein reichen Schätzen schöpfte.

Daneben hatte Ficker aus eigenem Antrieb und mit eigenen Mitteln in Italien und Frankreich ein umfangreiches, aus mehreren tausend von Aufnahmen bestehendes Fotokopienmaterial der mittelalterlichen Musikhandschriften zusammengetragen (12.—15. Jahrhundert), thematische Kataloge ausgearbeitet — die er gern auch Fachkollegen zur Verfügung stellte — und weitgehende Untersuchungen und Vergleiche durchgeführt. Auf Grund dieser seiner Beherrschung der Notenschriftprobleme (vgl. auch *Probleme der modalen Notation*, *Acta musicologica* XVIII/XIX, 1946/47, 2 ff. und *Agwillare, A piece of late Gothic minstrelsy*, *MQ* XXII, 1936, 131 ff.) und des gesamten Handschriften-Materials war er berufen, die Editionsfragen entscheidend zu fördern. Die geistige Tiefe des Editionsproblems ergab sich jedoch erst durch die Verbindung mit der Frage Notenschrift — Klang, wie sie Ficker aufgegangen war. Schon in der Edition des „*Sederunt*“ wurde der Kern dieser Frage berührt. Dort findet man die Originalnotenschrift übertragen, so zwar, daß sie ohne weiteres lesbar ist, aber doch nicht so, daß heutige Musik vorgetäuscht wird. Eine Umdeutung in heutige Notenschrift — und damit gleichzeitig eine Interpretation — war erst die daneben veröffentlichte ‚Bearbeitung‘: eine Interpretation für unser Hier-und-Jetzt, die auf musikalischer Anschauung, auf verantwortlicher Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk beruht. — Aber das Kühnste innerhalb des Editionsgebietes unternahm Ficker in seiner letzten Ausgabe — in jeder Hinsicht einem wissenschaftlichen Kleinod (*Trienter Codices, Sechste Auswahl*, *DTÖ* XL, 1933, mit Musik aus dem 14. und 15. Jahrhundert). Hier hat er versucht, eine Übertragung zu geben, die zwar heute ohne weiteres lesbar ist, die aber den musikalischen Absichten und der Gestalt der Originalnotenschrift Rechnung trägt und dadurch wesentlich dazu verhilft, eine jener Musik adäquate Haltung in uns hervorzurufen. Ein genialer, freilich in einsamer Höhe stehender Versuch. Er ist aus dem Bedürfnis nach geistiger Aufrichtigkeit entstanden: aus der Überzeugung, daß die Notenschriftfrage nicht nur das Äußere, die Lesbarkeit angeht; aus der Einsicht,

daß das moderne Notenbild, das man im allgemeinen bei Übertragungen mittelalterlicher Musik zu verwenden pflegt, die moderne Musikhaltung impliziert und auch sinnentstellend wirkt; aus der Einsicht, daß dadurch bei solchen Übertragungen eine illegitime, irreführende Interpretation sich einschleicht und eine Problemlosigkeit vorgetäuscht wird. (Vgl. dazu das gehaltvolle Referat *Probleme der Editionstechnik*, Kgr.-Ber. Basel 1949, 108 ff.) Die Musikwissenschaft hat in jener geistig ungemein regen Zeit zwischen dem ersten Weltkrieg und 1933 entscheidende, grundlegende Impulse durch Rudolf von Ficker erhalten. Es ist bitter festzustellen, daß Fickers schöpferische Energie kurz nach 1933 durch die politischen Ereignisse beeinträchtigt wurde. Denn sein untrüglich realistischer Instinkt Menschen und Ereignissen gegenüber verband sich oft mit einer gewissen Skepsis, die ihn selbst hemmte. Völlig negativ stand er der durch die Gründung des Instituts für deutsche Musikforschung sich anbahnenden Entwicklung gegenüber. Er war der Wissenschaftslenkung jeglicher Art abhold. Im Ausland hochgeachtet, fühlte er sich im Dritten Reich einsam. — In den ersten Jahren seiner Münchner Tätigkeit (seit 1931) hatte er mit größtem Schwung das Musikwissenschaftliche Seminar wiederaufgebaut. Mit Frische, Liebe, Ruhe und dem ihm eigenen trockenen Humor betreute und regte er kritisch-wohlwollend beobachtend die Willigen unter den Studenten zur selbständigen Arbeit an. Er wirkte mehr durch das Vorbild seines eigenen Tuns, seiner bescheidenen, aber stets treffenden Ausdrucksweise, durch seine Zurückhaltung — er sprach kaum je über sich selbst — als durch aktives Eingreifen. Bis zu seinem Ende blieb er den Studierenden treu, und auch sie ihm. Er erlebte am Ende des Krieges die Vernichtung des Münchner Seminars, er schöpfte nicht mehr den Mut, einen Neuaufbau durchzuführen.

Vergegenwärtige ich mir, was Ficker für die Musikwissenschaft bedeutet, so vermeine ich vor einem riesenhaften Werk zu stehen. Aber umsonst suche ich nach der stattlichen Bandfolge seiner Veröffentlichungen: ein paar Aufsätze, dünnleibige Editionen. Ein begnadeter Fürst im Bereiche des Geistes, der in der heutigen Zeit bei völligem Verzicht auf Quantität Wesentlichstes leisten konnte! Der Same ist kräftig. Wird er Früchte bringen? Möge die Musikwissenschaft Fickers Ethos, seine geistige Haltung, sein aristokratisches Wesen, seine echt schöpferische Liebe zur Musik, seinen methodischen Ansatz stets als ihr Eigenes betrachten und auf diese Weise sein Andenken in Ehren halten. Möge sie auch ihre Mündigkeit nicht zuletzt dadurch erweisen, daß sie mit den Einsichten Fickers sich ernstlich auseinanderzusetzen beginnt.

Bibliographischer Nachweis

- Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters
in: Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, S. 76—98 (Internationale Stiftung Mozarteum)
- Zur Musiksprache der Wiener Klassiker
in: Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, S. 50—59 (Internationale Stiftung Mozarteum)
- Die musikalische Interpretation
in: Studium Generale 7 (1954), S. 389—393 (Springer-Verlag Berlin/Göttingen/Heidelberg)
- Mozart und das Theater
in: Mozart, seine Welt und seine Wirkung, Augsburg 1956, S. 103—120 (Verlag Die Brigg)
- Zur Lasso-Gesamtausgabe
in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956, Graz/Köln 1958, S. 216—219 (Verlag Hermann Böhlaus Nachf.)
- Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung
in: Archiv für Musikwissenschaft 14 (1957), S. 223—229 (Verlag Archiv für Musikwissenschaft Trossingen, jetzt Franz Steiner Verlag Wiesbaden)
- Sprache als Rhythmus
in: Die Sprache, 5. Folge des Jahrbuchs „Gestalt und Gedanke“, hrg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1959, S. 109—135 (Verlag R. Oldenbourg)
Die Erwähnung der Namen Friedrich Georg Jünger, Martin Heidegger und Romano Guardini bezieht sich auf deren in derselben Reihe gehaltene Vorträge.
- Sakral und Profan in der Musik
Münchener Universitätsreden, Neue Folge H. 28, München 1960 (Max Hueber Verlag)
- Musik und Schrift
hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1962, 2. Aufl. 1964 (Verlag R. Oldenbourg)
- Sprachschichten in der Kirchenmusik
in: Liturgie und Mönchtum 37 (1965), S. 94—103 (Ars Liturgica, Kunstverlag Maria Laach)
- Das musikalische Theater
Festrede, hrg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1965 (Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung)
- Der Chor „Triumph, Triumph, du edles Paar“ aus dem 2. Finale der Zauberflöte
in: Colloquium „Music and Word“, Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno 1969, Vol. 4, arr. and ed. by Rudolf Pečman, Brno 1973, S. 229—237 (Mezinárodní hudební festival)

Musik und Nomos

in: Ensemble 2. Lyrik, Prosa, Essay. Im Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste hrg. von Clemens Graf Podewils und Heinz Piontek, München 1971, S. 216—227 (Verlag R. Oldenbourg). Gekürzte und umgearbeitete Fassung eines vor den Mitgliedern der Bayerischen Akademie der Schönen Künste am 10. 6. 1969 gehaltenen Vortrags.

Zu den Satzschlüssen der Missa Solemnis

in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, hrg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil, Kassel/Basel/Tours/London 1973, S. 37—42 (Bärenreiter-Verlag)

Heinrich Schütz zum 300. Todestag

in: Sagittarius 4 (1973), S. 57—70 (Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel/Tours/London)

*

Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik

in: Byzantinische Zeitschrift 39 (1939), S. 67—88 (Verlag B. G. Teubner Berlin/Leipzig, jetzt C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung München)

Volkslied als Bekenntnis

in: Kurt Huber zum Gedächtnis, Regensburg 1947, S. 98—111 (Verlag J. Habel)

Zur Antigone-Interpretation von Carl Orff

in: Österreichische Musikzeitschrift 4 (1949), S. 191—194 (H. Bauer-Verlag Wien)

Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik

Besprechung in: Deutsche Beiträge 5 (1950), S. 381—384 (Nymphenburger Verlagsbuchhandlung München)

Rudolf von Ficker (1886—1954)

in: Die Musikforschung 8 (1955), S. 200—205 (Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel/Tours/London)

Der Abdruck der obigen Schriften erfolgte mit der freundlichen Genehmigung der genannten Herausgeber und Verlage. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.