

tur für die Konstitution von Ausdruck mit allen Komponenten, die zur Strukturbildung führen, zu umfassen.

Wenn man, wie Carl Dahlhaus, ein System als Geschichte deklariert, heißt das, den Zusammenhang zwischen beiden (System und Geschichte) als Identität zu begreifen, im Sinne der Philosophie des 19. Jahrhunderts und für die Betrachtung dieses Jahrhunderts vielleicht adäquat.

Der Begriff des Verständnisses von Musik impliziert den Subjektbezug und die Notwendigkeit, den Wandel von Systemen durch ihre "Abnutzung" zu begreifen, die dadurch stattfindet, daß immer größere Abweichungen notwendig sind, um Ausdruck zu erzielen, und dadurch die alten Strukturen aus dem Blickfeld geraten.

Das System von Ästhetik ermöglicht Geschichte - "ästhetisches System" also als ein Interpretant unter anderen in der Pragmatischen Dimension eines Werkes.

Anmerkungen

- 1 Musikästhetik, Köln 1967.
- 2 Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt 1967.
- 3 N. Goodman, Sprachen der Kunst, Frankfurt 1967, nennt dies "Repräsentation"; das Problem wird ausführlich diskutiert in meinem Aufsatz "Musikalische Hermeneutik und Pragmatik", in: C. Dahlhaus (Hrsg.), Musikalische Hermeneutik, Regensburg 1975.
- 4 Philosophy in an New Key, Cambridge Mass. 1951.
- 5 Le cru et le cuit, Paris 1964.
- 6 Ästhetik III, Neuwied 1972.
- 7 Für den Bereich der Sprache hat Ortega y Gasset erstmals in seinem Essay "Glanz und Elend der Übersetzung", Merkur 28, 1950, jenen Mechanismus aufgezeigt.

Hermann Jung

DIE PASTORALE

Vom literarischen zum musikalischen Topos

Die Toposforschung als Zweig der Literaturwissenschaft stellt sich die Aufgabe, den Gebrauch vorgeprägter Formeln, tradiertter Ausdrücke und Redewendungen im sprachlichen Kontext zu untersuchen. Ernst Robert Curtius¹ hatte als erster auf solche literarischen Konstanten im europäischen Sprachraum aufmerksam gemacht, die Diskussion über Begriff und Methode von Topos und Topik angefacht und so das Zustandekommen eines eigenen Forschungszweiges bewirkt. Wilibald Gurlitt² setzte sich als Musikhistoriker bereits 1941 unter dem Eindruck von Curtius' "historischer Topik" und Arnold Scherings Symbolbegriff für eine "musikalische Toposforschung" ein. Im engeren Sinne verstand er diese Topik als ein "Kernstück der barocken Lehre von der Komposition" innerhalb des rhetorischen Lehrgebäudes. Gurlitt ging jedoch zugleich über den ursprünglichen Begriff der 'inventio' hinaus und eröffnete den Blick auf eine Topik im erweiterten Sinne, wenn er den "Toposchatz" als "eine Wiederaufnahme, Abwandlung, Neubearbeitung bestimmter typischer Themen, Formeln und Wendungen" beschreibt.

Es ist nun, insbesondere was die Topik im erweiterten Sinn betrifft, nicht beabsichtigt, unbedingt einen neuen Begriff in die musikwissenschaftliche Terminologie einzuführen. Es geht vielmehr darum, eine erprobte Methode auf ihre Brauchbarkeit zur Analyse und Interpretation musikalischer Werke hin zu untersuchen.

Unter Topoi in der Musik sind vorgeprägte Gestalten, Formeln mit sprachähnlichem Bezeichnungscharakter zu verstehen oder - um eine Definition Max L. Baeumers³ für die Mu-

sik abzuwandeln - "schematisierte, wenn nicht klischeehafte Denk-, Vorstellungs- und Ausdrucksformen" der musikalischen Produktion. Ihre Kontinuität und ihre jeweiligen Wandlungen zu beschreiben, ihr Auftauchen und Versinken innerhalb der Musikgeschichte zu verfolgen, ist somit Aufgabe einer musikalischen Toposforschung.

Solche Topoi grenzen sich von musikalischen Figuren und Symbolen dadurch ab, daß sie keine kompositorischen Einzelheiten wie etwa die Deutung einzelner Wörter oder Wortverbindungen erfassen, sondern eine in der Musik zu verwirklichende feste Thematik darstellen. Diese Thematik, oftmals aus einem Vorrat archetypischer Vorstellungen, etwa Liebe, Krieg, Jagd oder Tod, gewonnen, kann musikalisch als Einzelelement auftreten: als Rhythmus, als melodische Wendung, als tonartliche oder instrumentengebundene Erscheinung. Sie signalisiert jedoch stets das Ganze einer so gearteten Vorstellung.

Im Unterschied zur Tonmalerei und Programmmusik verzichten die Topoi oftmals auf eine sprachliche Unterstützung. Sie besitzen in ihrer musikalischen Strukturierung einen allgemein verständlichen Ausdruckswert, so daß Texte nur noch mittelbar auf den Charakter der Musik einwirken können. Der Hörer erkennt im Erklingen von Musik innerhalb eines topischen Umkreises Situationen wieder, die ihm zuvor schon durch sprachliche und bildhafte Gestaltung begegnet und daher geläufig sind.

Die Pastorale ist ein solcher zunächst von der Sprache ausgehender Topos, der an dieser Stelle⁴ in der gebotenen Kürze wie in zwangsläufiger Verkürzung als Beispiel zu den methodischen Vorbemerkungen stehen soll.

Die besondere Verbindung des Hirtenstandes zur Klang- und Geräuschwelt der Natur hat Theokrit im 3. Jh. v. Chr. erstmals dichterisch gültig formuliert. Er verlieh seinen Hirten die Gabe des Singens und Musizierens auf Syrinx, Schalmei oder Flöte und zeigte sie zugleich in einer Landschaft von herausgehobener Schönheit und Idealität. Virgil deutete in seinen Eklogen diese von Hirten, Nymphen und weiteren Gestalten der Mythologie belebten Natur, den 'locus amoenus', zu einer "geistigen Landschaft" um, zu Arkadien, dem Wunsch- und Traumland von Poesie und Musik⁵. Dieses Arkadien, verwandt mit der realen Landschaft auf der Peloponnes, mit Oberitalien und Sizilien, vereint die Annehmlichkeiten einer schönen Natur mit der idealen menschlichen Gemeinschaft der Hirten und weist auf ein in der Zukunft anbrechendes Goldenes Zeitalter hin.

Virgils Arkadienvorstellung, die Ausstattung des 'locus amoenus' und die spezielle Musikaffinität des Hirtenvolkes wirkte in wechselnder Gewichtung über das ganze Mittelalter. Auch zu Beginn der Renaissance blieb der Topos des Lustortes und zugleich der des singenden und musizierenden Hirten, eben die literarische Pastorale, als Ganzes wie in Einzelaspekten verfügbar. Er leitete eine sich rasch über Europa ausbreitende Hirtendichtung und deren verschiedene Gattungen ein, Werke von Boccaccio, Petrarca, Sannazaro, Montemayor, Ariost und vielen anderen bis zu den Pastoraldramen Tassos und Guarinis.

Seit den ersten christlichen Jahrhunderten gewann neben der profanen Bukolik eine sakrale Variante an Einfluß. Sie vollzog sich in den drei von der Bibel angeregten Gedankenkreisen des 'Pastor Bonus', des Guten Hirten Christus nach Joh. 10, der Paradiesvorstellung, die vom heidnischen Elysium und der 'aetas aurea' beeinflusst wurde, und schließlich der Weihnachtspastorale nach Lukas 2.

Eine Parallelisierung und Verschmelzung von Arkadien, vom antiken 'locus amoenus' und dem Goldenen Zeitalter, von Elysium und Paradies, von heidnischen und biblischen Hirten ist in der frühchristlichen und mittelalterlichen Bildkunst sowie insbesondere in Plastik und Malerei ab dem 14. Jahrhundert zu erkennen. Ikonographisch vermischen sich um die Zeitenwende der antike Schafräger, das durch die Bukolik vermittelte Hirtenleben und der Gute Hirte des Neuen Testaments. Auf einer Darstellung aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts⁶ (Abb. 1, S. 479) ist ein Hirt mit seiner Herde zu sehen, der eine Syrinx in der Hand hält. Der Fundort dieser Malerei am Eingang in die römische Katakombe der Domitilla läßt auf den Guten Hirten schließen. Auch die Inschrift "Pax Arcadia" in der Callixtus-Katakombe weist in die gleiche Richtung.



Abb. 1



Abb. 2

Musizierende Hirten mit Syrinx und der "modernen" Viola da braccio als Bildrezeption antiker Hirtendichtung zeigt ein von Albrecht Dürer 1524 gemaltes Bücherzeichen zu Willibald Pirckheimers Theokrit-Ausgabe⁷ (Abb. 2, S. 479). Der Miniator eines im 15. Jahrhundert in der Lombardei herausgegebenen Virgiltexes läßt zwei Hirtenpaare an einem amönen Ort mit ihren Herden aufeinandertreffen⁸ (Abb. 3, S. 481). Beide musizieren mit den für dieses Jahrhundert und die Folgezeit typischen Hirteninstrumenten der Sackpfeife und der Schalmei um die Wette.

Die Hirten sind die ersten Menschen, die nach dem Evangelium von der Geburt Christi erfahren und die in der Heiligen Nacht ihre irdischen Instrumente erklingen lassen. Zeigen die Geburts- und Verkündigungsdarstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts die Hirten zunächst mit Flöten-, Schalmei- oder Horninstrumenten, so taucht etwa ab dem 14. Jahrhundert auch hier die Sackpfeife in ihren verschiedenen bautechnischen Varianten auf. So wird im Stundenbuch der Jeanne D'Évreux (c. 1325) in einer Verkündigungsszene ein Dudelsackspieler gezeigt, der in die Textinitiale D hineingesetzt ist⁹. Er wendet sich einem Hirten am linken Rand des Bildes zu, der auf einer Schalmei bläst. Auf einigen Holzschnitten Dürers zur Geburt Christi sind Hirten mit Sackpfeifen zu sehen, so bei einer Arbeit aus der "Kleinen Passion" von 1509/11¹⁰ (Abb. 4, S. 481). Das gerade für die Ausprägung der musikalischen Pastorale so bedeutsame Ensemble von Schalmei bzw. Flöte und Sackpfeife hat eine sehr lange volkstümliche Tradition in Italien aufzuweisen. Zur Weihnachtszeit ziehen die Hirten aus den Bergen in die großen Städte wie Rom und Neapel, um dort zu Ehren der Muttergottes und des "Santo Bambino" auf Straßen und Plätzen zu musizieren. Vor der römischen Kirche S. Maria in Aracoeli spielen solche Pifferari noch heute mit den einfachen Hirteninstrumenten der Schalmei und Sackpfeife (Abb. 5, S. 482).

Die Musik wird als letzte der Künste in die Lage versetzt, den Topos der Pastorale zu gestalten. Der Prozeß, daß Musik Sinn- und Ausdrucksträger einer gegebenen Textvorlage wird, läßt sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts zunächst mit Theoretikeräußerungen von Vicentino und Zarlino belegen¹¹ und tritt dann in der klingenden Musik in den Madrigalen mit pastoralem Text von De Wert, Marenzio und Monteverdi in Erscheinung. Auch in den Intermedien und den frühen italienischen Opern festigt sich ein pastoraler Satzstil, dessen musikalische Merkmale in der Folgezeit topischen Charakter erhalten: Der Satz ist einfach gebaut, oftmals nur dreistimmig. Parallelführung der Oberstimmen in Terzen und Sexten in ruhiger Fortschreitung zu einem liegenden oder kaum bewegten Baß sind beliebt. Verschiedene Unterteilungen des Dreiertaktes zur Evozierung einer Tanzhaltung werden bevorzugt. Das Tempo ist gemäßigt, die Harmonik geglättet und fast statisch, Tonartenkreis und Tongeschlecht beschränken sich auf die 'reinen' Stimmungen von F-Dur, G-Dur und C-Dur.

Das weihnachtliche Musizieren der römischen Pifferari wird auch in die Kirchen hineingetragen. Als Orgelkompositionen und Concerti grossi für Streicher erklingen Pastoralsätze im Siciliano-Rhythmus von Frescobaldi bis Corelli. Gerade diese Spielart der Pastorale, die sich in der Hauptsache auf die Nachahmung der Hirtenschalmei und der Sackpfeife stützt, scheint am Ende des 17. Jahrhunderts in Schematismus und Klischee zu erstarren.

Mit welchen Mitteln ein Komponist des 18. Jahrhunderts der musikalischen Pastorale wieder neue Impulse verleiht, sei an zwei bekannteren Beispielen aus dem gerade für diesen topischen Umkreis besonders ergiebigen Werk Georg Friedrich Händels demonstriert. Händel hatte während seiner Italienreise 1706-1710 in Rom und Neapel sicherlich die Pifferari gehört und sich vermutlich auch Aufzeichnungen gemacht. Die Melodie eines den Hirten abgelauschten Weihnachtsliedes¹² übernahm er in die Arie aus dem ersten Teil des "Messias" "He shall feed His flock like a shephard" zur musikalischen Charakterisierung des Guten Hirten Christus¹³. Der durchlaufende, wiegende 12/8-Rhythmus des Siciliano, die hohe Lage der Streicher, ihre Terz- und Oktavparallelen, die Orgelpunkte und die Tempobezeichnung *Larghetto e piano* kennzeichnen die musikalische Pastorale.

Kehren wir schließlich wieder nach Arkadien zurück, zur idealen Hirtenlandschaft, zum



Abb. 3 (Ausschnitt)



Abb. 4



Abb. 5

'locus amoenus' und seinem ewigen Frühling und schauen wir uns aus Händels Oper "Alcina" die Arie des Ruggiero "Verdi prati, selve amene" an¹⁴. Ruggiero, der Geliebte Alcinas, besingt hier den mit Zauberkraft beschworenen antiken Lustort in der Gestalt einer barocken Gartenlandschaft, die bald wieder in Einöde zurückverwandelt wird. Das durchgängige, der Sarabande angenäherte Tanzmuster, die gedämpfte Streicherbegleitung in einer für die Violinen ungewöhnlich hohen Lage und die aus dem Kontext der Oper herausfallende Tonart E-Dur läßt die Wandelbarkeit wie die Kontinuität der musikalischen Pastorale gleichermaßen evident werden¹⁵.

Anmerkungen

- 1 E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern und München ⁶1967.
- 2 W. Gurlitt, Nachwort zu Arnold Schering, Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941.
- 3 M. L. Baeumer, Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion des literarischen Topos, in: Toposforschung, hrsg. von M. L. Baeumer, Darmstadt 1973, S. 299/300. In diesem Sammelband sind alle wesentlichen Aufsätze zur literarischen Toposforschung vereinigt.
- 4 Zur ausführlichen Genese der musikalischen Pastorale vgl. die Dissertation des Verf., Heidelberg 1975.
- 5 Vgl. B. Snell, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: Die Entdeckung des Geistes, Hamburg ³1955, S. 371-400; A. Holschneider, Musik in Arkadien, in: Festschrift W. Gerstenberg, Wolfenbüttel und Zürich 1964, S. 59-67.
- 6 A. Legner, Der Gute Hirte, Düsseldorf 1959, Abb. 7.
- 7 Albrecht Dürer 1471 - 1971. Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1971, Nr. 296 [1] .
- 8 P. Collaer/A. Vander Linden, Atlas historique de la musique, Paris 1960, Abb. 177.
- 9 E. Winternitz, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, London 1967, Abb. 58a.
- 10 A. Dürer, Das graphische Werk. Text v. K. -A. Knappe, Wien und München [1964], Nr. 256.
- 11 N. Vicentino, L' antica musica, Rom 1555; G. Zarlino, Istitutioni harmoniche, Venedig 1558.
- 12 Quando nascette Ninno a Bettelemme. Text und Melodie sind mitgeteilt in: Das Lied der Völker, Bd. II (ital. Volkslieder), hrsg. von H. Möller, [1930], Nr. 31.
- 13 Vgl. Alte Händel-GA, Bd. 45, S. 102.
- 14 Vgl. Alte Händel-GA, Bd. 86, S. 94.
- 15 Bewußt ausgeklammert wurde in dieser knappen Studie die Pastorale in Frankreich. Sie besitzt im Rahmen des höfischen Theaters als Ballett- und Operngattung einen eigenen Stellenwert, der sich in mancher Hinsicht von dem der italienischen Pastorale unterscheidet. Ab der Mitte des 18. Jh. darf die Pastorale in Europa als ein festgefügtter musikalischer Topos gelten, der in der "absoluten" wie in der "funktionalen" Musik der klassisch-romantischen Epoche bis weit in das 20. Jh. hinein präsent bleibt.

Friedhelm Krummacher

ÄSTHETISCHES GESETZ UND HISTORISCHE EINSICHT

Zur Musikästhetik Ferdinand Hands

Obwohl Hands Werk als erste umfassende Spezialästhetik der Musik gilt, hat es nur recht wenig Beachtung gefunden¹. Zitierte man es seit Hanslick höchstens als Muster einer Ge-