

Reinhard Kapp:

EPOCHENSCHWELLEN IN DER GESCHICHTE DER KONTRAPUNKTLEHRE

Was Kontrapunkt sei, weiß derzeit - soweit ich sehe - niemand zu sagen. Ob von Kunst, Wissenschaft oder Technik die Rede ist, von Musiktheorie oder Satzlehre, entscheidet über ganze Konzeptionen, gibt Auskunft über die jeweilige Lagerung des Problems, aber keine Antwort auf die Frage. Die historische Herleitung bzw. die Aufzählung der verschiedenen Bedeutungen, die das Wort, des unterschiedlichen Stellenwerts, den die Sache gehabt hat, ergibt nicht, was in der Diskussion seit langem eine entscheidende Rolle spielt: daß Kontrapunkt u.a. auch einen Wert darstellt.

Mit diesem Anspruchsbegriff von Kontrapunkt hat es allerdings seine Schwierigkeiten. Noch vor kurzem mußte es (jedenfalls in der Tradition, mit der wir es hier zu tun haben) als ehrenrührig gelten, einem Komponisten nachzusagen, er habe keinen Begriff von Kontrapunkt oder sein Kontrapunkt sei anfechtbar. Schubert z.B. erlag nicht krankhaften Einbildungen, als er sich zum Studium bei Sechter entschloß. Dagegen kann die Abstempelung zum großen Kontrapunktiker einem Vernichtungsurteil gleichkommen. Vielleicht sind die "großen Kontrapunktiker" für die Musik - und für den Kontrapunkt - genauso verloren wie gewisse Meister des Kolorits für die eigentliche Malerei, die Sprachartisten für die höhere Literatur. Vielleicht ist ein Begriff des Kontrapunkts unverzichtbar, aber nicht dingfest zu machen. Um "dem" Kontrapunkt näher zu kommen, muß man erkennen, was mit ihm geschehen ist. So ist es imgrunde auch stets gehalten worden.

Jede Stellungnahme, jede Modifikation in der Geschichte der Kontrapunktlehre ist aktuelle Intervention. Die Bedeutung der Intervention Ernst Kurths, der bislang letzten durchschlagend erfolgreichen, ist in erster Linie symptomatischer Natur. Bis zu Fux kann von einer kontinuierlichen Entwicklung der Kontrapunktlehre gesprochen werden. Danach gibt es zwar eine lange Nachwirkung des Fuxschen Buches, aber eine Dauerkrise des Kontrapunkts. Kurth hat dieser Krise nur am entschiedensten zum Ausdruck verholfen. Die Kurthsche Polemik gegen Fux, die auf die Nichtigerklärung der gesamten Tradition der Kontrapunktlehre hinausläuft, muß nicht notwendig so verstanden werden, als gälte es lediglich noch, in den bisherigen verfehlten Versuchen die richtigen Intentionen aufzusuchen und zu bewahren. Es wäre ja möglich, daß in dem Kurthschen Unternehmen eine tiefe Verständnislosigkeit gegenüber den Belangen der älteren Theorie am Werk gewesen ist.

Der Rekurs auf Bach stellt den Versuch dar, den Kontrapunkt zu modernisieren. Kurth steht am vorläufigen Ende einer ganzen Reihe von Ansätzen zu einer Neubestimmung des Kontrapunkts, die nicht historisierend an Palestrina orientiert sind. Die Schwelle, die ihn von der Kontrapunktlehre bis Fux scheidet, läßt sich auf das Verhältnis Fux - Bach zurückführen, das durch einen mehrfachen Bruch oder Sprung im musikalischen Denken gekennzeichnet ist. Über den Generations-, den geographischen, den konfessionellen Unterschied hinaus, soweit also der Kontrapunkt betroffen ist, kann Fux im wesentlichen als Gesangsmeister bestimmt werden; der älteren vokalen Mehrstimmigkeit steht er auch zeitlich noch näher, der A-cappella-Stil ist für ihn noch Gegenwart, kein Stylus antiquus. Fux behält die Idiomatik der Vokalpolyphonie bis in alle Verzweigungen der verschiedenen Stilarten bei, ebenfalls die grundlegende Bedeutung der Kirchentöne und bestimmte "Härten" des älteren Kontrapunkts. Die Rameausche Revolutionierung der Musiktheorie erlebt er noch, aber sein Kontrapunkt ist noch melodischer Kontrapunkt. - Bach ist Organist (auch die Adressaten der Lehre unterscheiden sich dementsprechend, wie man bemerkt hat); er nimmt die Sprache der Spielfiguren und Akkordzerlegungen in seine Melodik auf. Der moderne Kontrapunkt ist harmonisch und instrumental, allenfalls mit den

neuen Melodiebildungen des monodischen oder Generalbaßzeitalters durchsetzt. Wenn Bach die Idiomatik der Vokalpolyphonie aufnimmt, archaisiert er. Bei ihm zuerst läßt sich die allmähliche Ausbreitung eines immer mehr zusammenfassenden, abstrahierenden, funktionalisierenden Denkens konstatieren, das gerade als 'harmonisches' sich in Distanz setzt zu den konkreten Zusammenklängen, mit denen sich Fux noch abmüht.

Bei der Diskussion des Bachschen Kontrapunkts mischen sich wiederum unversehens Fragestellungen unter, die Kurths eigener Zeit angehören. Indem er den harmonischen Kontrapunkt als melodischen ausgibt, macht er ein zunächst zeitloses Bestimmungsmerkmal des Kontrapunkts unter den Bedingungen eines späteren (des vollends "harmonischen") Zeitalters geltend; das richtet sich polemisch gegen eine Musiktheorie, die Gefahr laufe, den Kontrapunkt in der Harmonielehre sich verlieren zu lassen. Aber die lineare Einstimmigkeit, mit der er sich vornehmlich beschäftigt, um jenen ursprünglichen Sinn des Kontrapunkts wiederzugewinnen, ist bereits Darstellung der Harmonie; wenn er, fast nurmehr anhangsweise, über die eigentliche Mehrstimmigkeit spricht, spricht er natürlich vom Verhältnis der Stimmen zueinander. Das betrifft dann zum einen Fragen, die unterdessen in der Harmonielehre behandelt werden, weiterhin kontrapunktische Formbildung insofern, als mit Motiven, Imitation usf. eine den elementaren Kontrapunkt erweiternde Dimension ins Spiel kommt; drittens aber auch klassische kontrapunktische Grundbedingungen, deren Behandlung in die Termini der älteren Lehre zurückzuübersetzen eine interessante Aufgabenstellung wäre. Die Dissonanzen freilich gelten ihm als melodisches Phänomen, oder sie zeigen ihm, daß die Macht der Harmonie gebrochen ist. Mit der Erfindung der Linearität des Kontrapunkts hat er ins Schwarze getroffen, wenn auch nicht gerade ins Zentrum des sich konkret stellenden Problems, und aus Gründen, die mit dem von ihm traktierten Thema nur entfernt zu tun haben. Die kompositorische Bedürfnislage und Not läßt sich wohl verstehen, aus der heraus man auf diese Vorstellung lebhaft angesprochen hat; was aber an Heil- und Kunstmitteln daraus entwickelt wurde, läßt sich nur aus der Krise der Kontrapunktlehre erklären, die mit derjenigen der Harmonielehre nicht zufällig zusammentraf. Kurth hat also auf eine Epochenschwelle hingewiesen, und er hat selbst Epoche gemacht. Die eine Schwelle hängt mit der Durchsetzung der Dur-Moll-Tonalität zusammen, die andere mit ihrem Ende.

Die Verwirrung der Begriffe, die in dem des Linearen gipfelt, wird deutlich, wenn man die dreifache Wirkung erwägt, die Kurth ausgeübt hat: die auf die zeitgenössischen Komponisten, die auf das Verständnis und die Interpretation der "Alten", namentlich Bachschen, Musik (noch heute gehört das "stimmige" bzw. "horizontale" Spiel zum kurrenten Meinungsangebot unter Musikern), schließlich auf die Musiktheorie und ihre Historiographie selbst. Denn anhand dieses Schlagworts, das man der Kontrapunktlehre als Formel für ihre eigentliche Intention entgegenhielt, schritt man schon bald von der Fux-Kritik Kurths zu einer entschiedenen Fux-Revision fort. Sie zeigt sich in den nach-Kurthschen Fux-Darstellungen ebenso wie in den Übersetzungen des Fuxschen Texts. Ebenso wie die Theorie des Bachschen Kontrapunkts war die Kritik an Fux falsch als umstandslose Diskussion über die Zeiten hinweg. Die Mißverständnisse ergaben sich aus einem Wandel, der Sinn und Status aller Begriffe von der Stelle gerückt hat. Das Verhältnis zwischen Harmonie und Kontrapunkt, das Kurth als komplementäres konstruiert hat, ist durch ein historisches Gefälle gekennzeichnet, aus dem die weitreichendsten theoretischen Konsequenzen hätten erwachsen müssen. Bach kann nicht gegen Fux ausgespielt, er kann aber auch nicht mit Wagner auf derselben historischen Ebene angesiedelt werden.

Um wenigstens in diesem Bereich das Ausmaß des Aneinandervorbeiredens begrifflich zu machen, will ich versuchen, Fux zu Wort kommen zu lassen. Fuxens Leistung besteht nicht

zuletzt in einem Lehrvortrag von beträchtlicher terminologischer Kohärenz. Da die Art, wie Termini gebraucht werden, am zuverlässigsten über die Stellung des Autors zu bestimmten Fragen aufklärt – nur konkret im literarischen und historischen Kontext sind Wandlungen in der Bedeutung von Termini zu fassen –, will ich aus ihnen in einigen Hauptpunkten die Fuxsche Ansicht der Sache zu verdolmetschen suchen.

Intervall und Konsonanz bezeichnen die Beziehung eines Tons zu einem gleichzeitig in einer anderen Stimme erklingenden (ambitus ist, wir würden sagen, das Sukzessivintervall). Die Zusammensetzung der Stimmen, von welcher der Fuxsche Lehrgang den Anfang macht, ist die Hinzusetzung einer zweiten zu einer gegebenen. Es geht immer um den Ton, der aktuell gesetzt werden soll. Ebenso ist *concentus* die zusammenstimmende Mehrstimmigkeit, aber auch die konsonierende Gegenstimme zum *Cantus*. Die Elemente des *Concentus* sind die Konsonanzen, d.h. nicht Zusammenklänge, aber auch nicht einfache Töne, sondern Töne in bestimmten Intervallbeziehungen zum *Cantus*. Insofern bildet der Kontrapunkt keine Melodie. Endzweck des *Concentus* ist es zu vergnügen. Das Vergnügliche geht aus Mannigfaltigkeit der Klänge, insbesondere der verschiedenen Arten von Konsonanzen hervor. *Varietas* ist nichts weiter; sie ist nicht 'melodische' Variabilität, noch Abwechslung in den Setzweisen. Fortschreitung ist das bloße Weitergehen zum nächsten Zusammenklang. Sie erfolgt und bestimmt sich durch Bewegung. Auch diese ist prinzipiell Bewegung einer Stimme, in der Regel: des Kontrapunkts. Man unterscheidet wie bekannt drei Arten von Bewegung nach ihrer Richtung im Verhältnis zu derjenigen der anderen Stimme. Definiert ist die Bewegung aber erst durch Richtung und Maß: den Differenzbetrag auf der Tonhöhenachse. Der Differenzbetrag wird durch Vergleich zwischen den Verhältnissen in zwei Vertikalschnitten durch den musikalischen Ablauf ermittelt. In den vier Fortschreitungsregeln werden die verschiedenen Kombinationen von aufeinanderfolgenden Arten von Konsonanzen mit den Bewegungsarten korreliert. Sie geben zugleich Aufschluß darüber, wie das Komponieren vor sich gehen soll. Demnach wird ein Konsonanzton erwogen, festgestellt, durch welche Art der Bewegung dahin gelangt würde, mit den Regeln verglichen und daraufhin die kompositorische Entscheidung definitiv getroffen oder eine Alternative gesucht. Den ganzen Vorgang hat man sich schließlich automatisiert und internalisiert zu denken, und so wird die Erwägung des folgenden Tons genügend Raum freilassen für die Rücksichtnahme auf die melodische Fortsetzung. Die Regeln sind keine Anweisungen, sondern *doctrina* (Wissenschaft, die man hat) und *cardinalia* (Kardinalpunkte, an denen alles hängt, um die sich alles dreht). Sie sind zur Anwendung bestimmt, nehmen aber die Entscheidung nicht vorweg. Die Umständlichkeit mancher Formulierungen erklärt sich zum einen aus ihrem definitorischen Charakter, zum andern daraus, daß manche Vereinfachungen, die wir geneigt wären an ihre Stelle zu setzen, unter den Fuxschen Voraussetzungen nicht denkbar sind.

Es wird punktuell, nicht dynamisch-gestisch gedacht. Es gibt keine melodische Horizontale, keine Diagonale, keine Parallelen in der Vorstellungswelt dieser Musik, wir können fast sagen, überhaupt keine projektive Raumvorstellung. Wenn man unsere Begriffe anwenden will: Beziehungsdimension ist die Vertikale. Darin (und nicht etwa in der Beschreibung eines *A-cappella*-Ideals) zeigt sich, daß Fux' Denken vokales Denken ist: er hört oder stellt sich den *Cantus* vor und setzt den konsonierenden darüber oder darunter. Die Kurthsche Horizontale erklärt sich ebenso wie der Begriff der Parallele aus dem Weiterrücken auf der Tastatur, oder auf dem Papier. Kurths Denken ist, wie alles moderne, instrumental.

Kurths Kritik an der überkommenen Kontrapunktlehre, sie durchkreuze die eigenen Absichten mit der Anlage des Lehrgangs schon im Ansatz, anstelle der melodischen Ent-

faltung der Stimme würden Zusammenklänge, sozusagen Harmonie, gelehrt, hat also kaum etwas für sich. Der Aufbau des Cursus und die Art der Aufgabenstellung lassen erkennen, daß Fux von der Kategorie der durchgängig für sich geführten Stimme ausgeht. Die erste Melodie (der Cantus firmus) wird durch gleichmäßige Schnitte zerlegt, die zweite wird sukzessive aufgebaut. Dabei muß ein doppelter Zweck verfolgt werden: daß sie sangbar ist, wofür dem angehenden Komponisten gewisse Hinweise an die Hand gegeben werden, und daß sie sich kombiniert. Es geht um die fortlaufende Verknüpfung der Stimmen, und um die aus dem Zusammenhang begründete Disposition über den intervallischen - und das heißt zugleich: melodischen Verlauf. Somit handelt es sich um eine Erschwerung der Bedingungen, nicht um eine verfehlte Wahl der Mittel. Im Durchgang durch die Gattungen wird etwas gewonnen, wofür man kaum eine sinnvollere Methode wird ausfindig machen können: die sorgfältige Beachtung wirklich jeder Fortschreitung, die rationale Aufschlüsselung des gesamten Satzes. Die Frage: ist der Satz bis in den letzten Ton hinein geistig durchdrungen? führt ins Zentrum des Kontrapunkts. Man könnte die Lückenlosigkeit der Abwicklung geradezu als sein Prinzip bezeichnen.

Selbstverständlich kann dies immer nur die jeweils bekannten Dimensionen betreffen. Der moderne Harmoniebegriff hat sich in der Überwindung der älteren Bedeutung einer Verbindung von Stimmen gebildet. Der Streit um die Priorität von Harmonie oder Melodie war nicht nur eine musiksoziologische und ästhetische, sondern zugleich eine aktuelle musiktheoretische Auseinandersetzung. Die Vorstellung der Selbständigkeit der Stimmen setzt den modernen Begriff von Harmonie und einen Begriff von eigentlicher Melodik voraus, der nicht mehr der Vokalpolyphonie, sondern der generalbaßbegleiteten Monodie angehört. Daß man derartige Vorstellungen auch im Kontrapunkt sich bewähren lassen wollte, verrät einen richtigen Instinkt, nur hätten sie dann auch im Ernst als moderne behandelt und methodisch durchgesetzt werden müssen.

Sobald die primäre Erfahrung nicht mehr von der Vokalstimme, sondern vom Akkordinstrument bestimmt wird, stellt sich das Problem des Kontrapunkts auf neue Weise. In dieser Situation aber haben Harmonie- und Kontrapunktlehre vor der Aufgabe kapituliert und weder in stolzer Absonderung voneinander noch in ihrer Einebnung bis zu gänzlicher Ununterscheidbarkeit die anstehende theoretische, d.h. geistige Bewältigung der um eine weitere Dimension - vom Akzentstufentakt ganz zu schweigen - bereicherten Musik irgend gefördert. Die Harmonielehre vermochte sich als spezielle Theorie dieser Dimension mit ihr zunächst noch fortzuentwickeln, und eben vermöge dieser Progressivität gelang es ihr auch, sich als Satzlehre zu universalisieren. Trotz mancher Bestrebungen zur Integration aller Disziplinen in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, die mit dem Namen der Kompositionslehre verbunden sind, hat die Harmonielehre jedoch ihren Anspruch nicht wahr und die Kontrapunktlehre nicht überflüssig gemacht, wohl aber in die Defensive gedrängt und in endlose Identitätskonflikte und Profilneurosen gestürzt. Der Kontrapunkt war zu einer kompositionstechnischen und zu einer historischen Spezialität geworden; die Lehre hatte sich mit ihrer Historisierung abzufinden - ein Prozeß, von dem längst auch die Orientierung an Bach erfaßt worden ist und der als abgeschlossen gelten kann. So aus der aktuellen Entwicklung abgebogen, geschah es ihr in der Person Ernst Kurths, daß sie, als die Reihe an sie gekommen wäre und sie in die Lücke, welche die Krise der Harmonie(lehre) gerissen hatte, hätte stoßen können, nicht wußte, wo sie sich befand. Dies dürfte die erstaunliche Karriere einer Scheinlösung wie der Kurthschen erklären. Die Umstellung der Kontrapunktlehre auf komplexere als die vor-Bachschen Bedingungen hat nicht stattgefunden. Man könnte sie sich in einem Gedankenspiel im nachhinein durchaus vorstellen - aber das wäre ein weiteres Kapitel.