

würdige des Verfahrens, herausgerissene Stücke von Orientalischem in einen ästhetischen Kontext einzufügen, der von Grund auf europäisch ist, längst erkannt worden. Beim Historismus aber leugnet man, daß der ästhetische Kontext, in den man Fragmente "echter" Vergangenheit versetzt, die Gegenwart ist, und zwar nicht die Gegenwart der Neuen Musik, sondern die des klassisch-romantischen Repertoires. Die Farbe der Vergangenheit, die eine "historisch treue" Interpretation trägt, ist gerade darum attraktiv, weil sie als Ausnahme von der Regel der klassisch-romantischen Tradition erscheint. Mit anderen Worten: Die Alte Musik lebt weniger aus sich selbst als aus dem Gegensatz, den sie zum klassisch-romantischen Repertoire bildet, und sie erfüllt sogar als Abweichung vom Gewohnten - als ästhetisch Neues auf der Grundlage von historisch Altem - eine Ersatzfunktion für die Neue Musik des 20. Jahrhunderts, gegen deren Rezeption man sich sträubt.

Die subjektive Ausnutzung des rekonstruierten Alten entspricht der Tendenz der sogenannten "Postmoderne" und "Post-histoire", die Aneignung von Requisiten aus der Vergangenheit für ästhetisch gerechtfertigt durch das subjektive Temperament des Adaptierenden zu halten. Daß in der Aufführungspraxis zugleich mit der Akribie der Rekonstruktion die Subjektivität oder Manieriertheit der Anwendung gewachsen ist, ist demnach kein Zufall, sondern Ausdruck einer allgemeinen ideengeschichtlichen Tendenz, die in den 1960er Jahren auf den Begriff gebracht wurde, einen Begriff allerdings, der inzwischen so zahlreiche Bedeutungen umfaßt, als er die Situation weniger klärt als verwirrt. Die Konfiguration von Subjektivierung und Rekonstruktion, also die Verknüpfung der Rekonstruktion mit der Vorstellung von Subjektivität statt von Objektivität, gehört allerdings zur Grundstruktur der "Postmoderne", zum gemeinsamen Bestand der wechselnden Interpretationen. Und einzig auf diese Struktur kommt es in unserem Zusammenhang an.

Anmerkung

1) Nikolaus Harnoncourt, Der musikalische Dialog, Salzburg 1984, S. 36f.

Franzpeter Messmer:

BIOGRAPHISCHE METHODE UND ALTE MUSIK?

Die Biographie, einst ein zentrales Arbeitsfeld der Musikwissenschaft, ist zu einer "peripheren Disziplin"¹ geworden, deutlicher gesagt: Sie ist von der Wissenschaft in die Literatur hinübergewandert. Wenn 1975 Carl Dahlhaus feststellte: "Die biographische Fundierung musikalischer Werke ist auch dort, wo sie rekonstruierbar erscheint, für die Interpretation irrelevant"², so charakterisiert dies auch heute noch vielfach den Standpunkt der Musikwissenschaft. Dagegen hat Martin Gregor-Dellin in seiner neu erschienenen Schütz-Biographie das Ziel: "Gelänge es durch Schilderung der Zeitläufe, in die dieser Künstler gestellt war, wenigstens den Verdacht zu wecken, daß wir den 'richtigen' Schütz vielleicht noch gar nicht gehört haben, so wäre viel erreicht"³. Man könnte argumentieren, daß Dahlhaus als Wissenschaftler spricht, dem es um verifizierbare Erkenntnis geht, Gregor-Dellin dagegen als Schriftsteller, der durch seine Biographie ein bestimmtes künstlerisches "Bild" gestaltet und damit an der gegenwärtigen Interpretation teilhat, also nicht Erkenntnissuche betreibt, sondern künstlerische

Setzung. Doch in dieser gegensätzlichen Haltung zeigt sich auch die heutige Situation von Wissenschaft: das unüberschaubare Auseinanderfallen in Spezialwissen, der Verlust an Anschaulichkeit, die Abgeschlossenheit gegenüber Nichtspezialisten, im Fall der Musikwissenschaft häufig auch gegenüber praktischen Musikern. Die Abwendung von der traditionellen Biographik, die Dahlhaus zu recht kritisierte, war gewiß notwendig, aber dennoch besteht ein Bedürfnis nach Biographien: nach zusammenhängenden Bildern einer Zeit, einer Persönlichkeit, eines Gesamtwerkes, nach Anschaulichkeit. Letztlich ist es die Frage nach dem Zusammenhang von musikalischem Werk und den Bedingungen seiner Entstehung: Kann die biographische Methode zur Vergegenwärtigung des Werkes beitragen?

Zunächst folgt ein skizzenhafter Überblick, was unter biographischer Methode verstanden wurde. Das Leben der Komponisten wurde zuerst in kurzen Künstler-Viten von Zeitgenossen oder aus ziemlicher geschichtlicher Nähe beschrieben. Beginnend mit Carl von Winterfelds Gabrieli-Biographie⁴ trat dann, als die alte Musik schon ferne Vergangenheit war, die Darstellung des Zeitalters hinzu. Geistes- und Kulturgeschichte wurden nun in die Biographien einbezogen. Später, während des Positivismus, betonte man die philologische Faktensammlung und -kritik, eine Entwicklung, die in die moderne Dokumentarbiographie mündet. Abert schließlich verwirklichte eine - wohl letzte maßgebliche - Zusammenschau, deren künstlerischen Charakter er betonte⁵. Die Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Künstlerpersönlichkeit und Umfeld, vor allem aber der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge kennzeichnet seine Methode. Freilich ragt Aberts Zusammenschau bereits in eine Zeit hinein, da Musikgeschichte als Musikgeschichte das Ziel war, sei es als Formen- oder Stilgeschichte.

In einer Welt, in der die Musik wesentlich ihre Funktion im gesellschaftlichen Leben eingebüßt hatte, l'art pour l'art geworden war, handelte auch das Denken primär über die Musik allein. Musikalische Strukturen wurden aus sich selbst heraus erklärt, zu recht ein direkter Zugang zur Musik ohne Umweg über die Biographie gesucht. Doch unbefriedigend blieb, daß Musik kaum Sinnbezüge enthüllt, erforscht man sie, gleichsam wie ein Naturwissenschaftler, als bloße Struktur. Dem trat eine Methode gegenüber, welche die semantische, sprachliche Qualität insbesondere alter Musik hervorhob, beispielweise Eggebrechts "Heinrich Schütz, Musicus poeticus"⁶.

Die Biographik verkümmerte inzwischen zu der "peripheren" Disziplin, wie sie Carl Dahlhaus nannte. Wurden nun Biographien geschrieben, so waren sie vergleichsweise von geringem Umfang, etwa Dibelius' "Mozart-Aspekte"⁷, verzichteten auf ein umfassendes, einheitliches Bild, zeigten gerade auch die Widersprüche im Werk und in der Persönlichkeit. Die Distanz zu den Meistern wurde auch im Bereich der alten Musik Methode: Der Biograph bezieht seinen Standort im 20. Jahrhundert ein. So erzählt Dieter Kühn nicht nur die Lebensgeschichte Oswalds von Wolkenstein⁸, sondern ebenso die der Annäherung des Autors an den Dichterkomponisten und dessen ferne Zeit.

Alte Musik setzt dem Verstehen und Interpretieren viel größere Widerstände entgegen als die neuere: Die Quellenlage ist zumeist mager, die Aufführungstraditionen sind, insofern es noch welche gibt, vielfach gebrochen und verzerrt, die Zeit und ihre Bewußtseinslage liegen im Dunkeln. Zudem erscheint eine Biographie im romantischen Sinn, die das Genie in den Mittelpunkt stellt, nicht angemessen; denn eine Musikkultur, die weniger den genialen Einfall als den kunstvollen, mehrstimmigen Satz über bekannte Melodien achtete, kannte den romantischen Geniebegriff nicht, auch wenn einzelne Züge davon etwa bei Lasso oder Gesualdo vorhanden sind. Vielmehr wirkten die Künstler noch vielfach in handwerklich-bestimmten Traditionen, in denen die später zentrale künstlerische Freiheit noch keine primäre Rolle spielte. Ist also der alten Musik die biographische Methode überhaupt angemessen?

Diese Frage bezieht sich auf das allgemeine Problem, ob Musik voraussetzungslos, ohne Kenntnis ihrer Entstehungsbedingungen als reine Struktur erleb- und verstehbar sei. Werke alter Musik stellen dieses Problem in verschärfter Form, da in ihnen der Anteil des nicht Notierten, das zur Entstehungszeit selbstverständliche Praxis war, viel größer ist als in neueren Werken. Dieser hohe Anteil an nicht Festgeschriebenem hängt auch mit der usuellen Praxis zusammen, die in unserer heutigen Musikkultur ausgestorben ist und ganz andere Bedingungen des Produzierens und Hörens von Musik voraussetzte, etwa eine Gedächtniskultur erforderte und eine Technik wie die Kontrafaktur erst sinnvoll erscheinen läßt. Diese wenigen Andeutungen sollen darauf hinweisen, was eine Biographie für alte Musik leisten könnte: Ähnlich der Archäologie könnte sie aus den Bruchstücken an Quellen, aus einer Notation verhältnismäßig geringen Festlegungsgrades etwas über die Seinsweise alter Musik zu ihrer Entstehungszeit erschließen helfen.

Der wesentliche, von Karl Badt⁹ beschriebene Unterschied zwischen dem Wirken eines Staatsmannes und dem eines Künstlers ist, daß der erstere Taten vollbracht hat, die vergänglich sind, aber unter Umständen in einer Kausalitätskette bis in unsere Gegenwart hinein Folgen haben, während ein Künstler abgeschlossene, in sich vollkommene, letztlich ahistorische Werke schafft. Das Wirken des Staatsmannes fällt mit seinem Leben zusammen. Beim Künstler dagegen verhält es sich anders: Seine Tat, der Schaffensprozeß, ist nicht das Eigentliche, warum man sich seiner erinnert, sondern das Werk, und dieses führt nach der Vollendung ein Eigenleben, ist zeitlos. Dieser Werkbegriff, der innerhalb der Musik ab dem 16. Jahrhundert, etwa bei Listenius¹⁰, aufkam, bedeutet, daß in einer Künstlerbiographie zwei verschiedene Zeitstrukturen aufeinanderstoßen: die geschichtliche, dem Vergänglichen preisgegebene Zeit des Künstlerlebens und die Zeitlosigkeit des Werkes. Das Werk ist, wie Badt schreibt, ein "Ganzes, das die Bedingungen seiner Entstehung und Fortdauer in sich trägt"¹¹. Die Biographie kann vorrangig diese Entstehungsbedingungen erhellen und versuchen, einen unmittelbareren Zugang zum Werk, der durch die spätere Rezeptionsgeschichte verstellt ist, zu erschließen.

Das musikalische Werk ist freilich komplizierter als der soeben beschriebene, von der Bildenden Kunst geprägte Werkbegriff anzeigt. Es ist nicht wie ein Gemälde oder eine Skulptur etwas Bestehendes und an ein gegenständlich fühl- und betastbares Material Gebundenes, sondern etwas Geistiges, das, wie Rudolf Bockholdt¹² gezeigt hat, weder ganz in der Notenschrift noch in der Aufführung enthalten ist. Hier wird ein wesentlicher Unterschied zur Bildenden Kunst deutlich: Der Akt der Aufführung eines Werkes ist eine Tat, die wie das Wirken eines Staatsmannes vergänglich und mehr oder weniger folgenreich ist. Die erste Aufführung eines Werkes - ihre Vorgeschichte; ihr Anlaß, ihre aufführungspraktischen Bedingungen, die Reaktion der Zeitgenossen darauf - zeigt zwar nicht das ganze Werk, aber doch, wie es bei seinem Ursprung verstanden wurde.

Der Begriff "Tat" weist auf etwas Weiteres, insbesondere für alte Musik Zentrales hin; denn alte Musik ist kaum sogenannte "autonome" oder "absolute" Musik, vielmehr wird sie von einer Bindung an die Sprache, an die Liturgie, an höfische Repräsentation und vieles andere geprägt. Was Hugo Kuhn¹³ über mittelalterliche Dichtung festgestellt hat, gilt in hohem Maß auch für Musik: Sie hat einen Vollzugscharakter, gestaltet nämlich den Vollzug gesellschaftlicher, liturgischer und vieler anderer Handlungen. Hier wird deutlich, daß vor allem bei alter Musik, die viel enger als die neuere funktions- und situationsbedingt ist, eine reine Persönlichkeitsbiographie nicht ausreicht; denn zwar ist die Komposition ein individueller Akt, die Aufführung aber ist etwas Gesellschaftliches.

Musik war auch an den Alltag gebunden. Musikalisches Tun hatte keinen exzeptionellen, sondern einen umgangsmäßigen Charakter, was auch den hohen Anteil an usueller Praxis begründet. Eine Biographik alter Musik müßte die Seinsweise der Musik - den Alltag, die Zeit, die Umwelt des behandelten Komponisten, die Funktion seiner Werke, das Denken, das sich in ihnen widerspiegelt - beschreiben. Eine so verstandene Biographik könnte sich von der hauptsächlich in Frankreich entwickelten Methode einer Mentalitätsgeschichte¹⁴ anregen lassen.

Kann die biographische Methode einen Zugang zur alten Musik, die heute unter ganz anderen Bedingungen aufgeführt wird, öffnen? Auch den musikalischen Werken muß, wie denen der Bildenden Kunst, der Charakter von Zeitlosigkeit zugesprochen werden, freilich nur eingeschränkt; denn wenn die Aufführungstraditionen unterbrochen sind, wenn das Verständnis für den Bindungscharakter der Werke an Außermusikalisches verloren ist, so bleiben sie tote Strukturen, zwar formalistisch analysierbar, aber nicht erleb- oder verstehbar.

Beispielsweise erfordern mittelalterliche Tänze, die nur als Melodie überliefert sind, ein Eindringen in die Spielpraxis, aber auch allgemein in die besondere Kultur mittelalterlicher Spielleute. Dabei bleibt oft nichts anderes übrig (wie es auch zur Methode der französischen Geschichtswissenschaftler gehört) als Vergleiche zu noch bestehenden, ähnlichen Musizierformen außerhalb Europas, etwa Arabiens anzustellen. Issam El-Mallah¹⁵ konnte beispielweise durch eine Anwendung der nicht taktgebundenen arabischen Schlagzeugrhythmen auf mittelalterliche Tanzmelodien überzeugende Ergebnisse erzielen. Um diese Musik aufzuführen, aber auch verstehend hören zu lernen, ist ein Eindringen in die Mentalität einer auf Improvisation beruhenden Musikkultur notwendig.

Aber nicht nur in dieser der usuellen Praxis nahestehenden Musik, sondern ebenso in den komponierten Werken sind Spuren der Entstehungssituation enthalten. Oft bestimmt die Gebrauchsfunktion die Form, etwa höfisches Zeremoniell die räumliche, doppelhörige Anlage von Motetten¹⁶. Eine - soweit dies aufgrund der Quellenlage möglich ist - Beschreibung der ersten Aufführungen von Werken kann hier Aufschlüsse bringen.

Auch der Kompositionsprozeß ist mit der usuellen Praxis verbunden: Wenn im Tenorlied zum gegebenen Tenor als erstes der Diskant, dann der Baß und Alt hinzukomponiert werden, so spiegelt sich hier die Praxis des Übersingens wider, sie wird als additives Kompositionsverfahren musikalische Struktur¹⁷.

Sicher haben manche Werke alter Musik auch einen biographischen Anlaß. Schütz etwa komponierte den Becker-Psalter als Trost, wie er in der Widmung¹⁸ schrieb, nach dem Tod seiner Frau. Doch es wäre falsch, den für die herkömmliche Biographie naheliegenden Schluß unbedacht zu übernehmen, dies wäre nur oder hauptsächlich ein persönliches Bekenntnis des Komponisten. Vielmehr entsprach Schütz einer liturgischen Forderung¹⁹, nämlich einen vollständigen, im Kantionalsatz komponierten Psalter vorzulegen; die Musik ist hier in keiner Weise "subjektives" Bekenntnis, vielmehr eine sehr kunstvolle Gestaltung des liedhaften, aber dennoch deklamierenden Sprechens von Vers, eines - zumindest ideell konzipierten - mehrstimmigen Gemeindegesanges lutherischer Prägung²⁰. Hier wurde Werk, was eine gemeinhin geübte Praxis war. Diesen Werkcharakter betont die Zuordnung aller Psalmen zu vier verschiedenen rhythmischen Grundmodellen, die jeweils einen bestimmten Bereich von Affekten und Inhalten bezeichnen.

Schütz schafft hier mit den Mitteln der Musik eine Ordnung des gesamten Psalters. Die schlichte, zumeist nur handwerklich komponierte Gattung "Kantionallied" wurde hier zum Werk, weil Schütz ihre Entstehungsbedingungen in der Komposition einfängt und

I *Psalm 9*
 Mit fröh- li- chem Ge- mü- te dank ich dir hochster Gott

II *Psalm 4*
 Er- hör mich, wenn ich ruf zu dir, Herr Gott, der du aus Gnaden mir

III *Psalm 1*
 Wer nicht sitzt im Gottlo- sen Rat und tritt nicht auf der Sün- der Pfad

IV₁ *Psalm 2*
 Was ha- ben doch die Leut im Sinn was wollen sie an- rich- ten

IV₂ *Psalm 119*
 Dein Wort, Herr, nicht ver- ge- het Es blei- bet e- wig- lich

Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlages Hans Schneider, Tutzing.

außerdem eine große, übergreifende, durch die Musik verkörperte geistige Ordnung schafft. Hierdurch werden die Entstehungsbedingungen in eine zeitlose, werkhafte Qualität transformiert.

Zum Abschluß komme ich auf die Frage des Anfanges zurück: Was kann die biographische Methode zur heutigen Vergegenwärtigung alter Musik beitragen? Sie kann eine Zusammenschau des heutigen Wissens über einen Komponisten, sein Werk und seine Zeit sein, also ein Zusammentragen von einzelnen "Scherben" zu einem freilich meistens bruchstückhaften Bild. Sie kann aber auch das Verständnis der Musik fördern, wenn dabei eine neuverstandene biographische Methode angewandt wird, die in den folgenden Thesen zusammenfassend skizziert wird:

- Bei der Vita eines Komponisten wird mit Blick auf das Werk das Individuelle vom Traditions- und gesellschaftlich Bedingten abgegrenzt.
- Es wird versucht, die Mentalität der Zeit und des Lebensraumes, die den Komponisten bestimmte, verstehen zu lernen.
- Dabei spielt die Funktion der Musik, ihr Bindungscharakter an Außermusikalisches als Sprachvortrag, als Vollzug gesellschaftlicher oder liturgischer Handlungen, eine wichtige Rolle.
- Zentral erscheint es, die Situation der ersten Aufführungen von Werken zu erforschen, also den Anlaß, die Aufführungspraxis, die Reaktion des Publikums.
- Dem Werk gegenüber stellt sich die Frage, welche Spuren der Entstehungsbedingungen in ihm auffindbar sind.
- Schließlich erscheint es dann möglich, den darüber hinausgehenden zeitlos gültigen Werkcharakter zu beschreiben und die Frage nach der ästhetischen Autonomie zu stellen.

Anmerkungen

- 1) Carl Dahlhaus, Wozu noch Biographien?, in: Neue Zeitschrift für Musik/Melos 2 (1975), S. 82.
- 2) Dahlhaus, a.a.O., S. 82.
- 3) Martin Gregor-Dellin, Heinrich Schütz, München 1984, S. 145.
- 4) Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834.
- 5) Hermann Abert, Über Aufgabe und Ziele der musikalischen Biographie, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Friedrich Blume, Tutzing 1968, S. 588.
- 6) Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, musicus poeticus, Göttingen 1959.
- 7) Ulrich Dibelius, Mozart Aspekte, München-Kassel 1972.
- 8) Dieter Kühn, Ich Wolkenstein, Frankfurt 1977.
- 9) Kurt Badt, Der Kunstgeschichtliche Zusammenhang, in: Modell und Maler von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation, Köln 1961, S. 149f.
- 10) Nikolaus Listenius, Rudimenta Musicae, 1537, umgearbeitet als Musica, Faksimile (nach der Auflage von 1549), hrsg. von Georg Schünemann, in: Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch VIII, Berlin 1927.
- 11) Badt, a.a.O., S. 160.
- 12) Rudolf Bockholdt, Das Kunstwerk in der Musik, in: Kolloquium Kunst und Philosophie 3: Das Kunstwerk, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn 1983, S. 290ff.
- 13) Hugo Kuhn, Künstlerische Form des Mittelalters, in: Dichtung und Welt im Mittelalter, Stuttgart 1969, S. 10f.
- 14) Vgl. z.B.: Marc Bloch, Die Feudalgesellschaft, Frankfurt ⁶/1982; Philippe Ariés, Geschichte der Kindheit, München ⁴/1981, Robert Muchembled, Kultur des Volkes - Kultur der Eliten, Paris 1978.
- 15) Issam El-Mallah, Arabische Aufführungspraxis und die Aufführung europäischer Musik des Mittelalters, in: Almanach der Landshuter Hofmusiktage 1984, Landshut 1984, S. 40.
- 16) Vgl. Franzpeter Messmer, Orlando di Lasso, Musik zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1982, S. 105ff.
- 17) Franzpeter Messmer, Altdeutsche Liedkomposition, Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 40), Tutzing 1984, S. 123ff.
- 18) Heinrich Schütz, Widmung zur Ausgabe des Becker-Psalters von 1628, GA, Bd. 16, S. 3.
- 19) Vgl. Eberhard Schmidt, Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hof zu Dresden, Göttingen 1961, S. 56f.
- 20) Messmer, a.a.O., S. 253ff.