

wahren und sich das Wohlwollen der Kreise, auf deren Unterstützung er rechnet, ungeschmälert erhalten will.

Neben dieser Treue zu den künstlerischen, deutschen und christlichen Grundsätzen ist für einen Volksbund das Streben nach Erfassung der breiten Massen unentbehrlich. Vielleicht haben in den letzten Jahren die geistigen Führer des Bundes manchmal in ihren Reden und Schriften zu viel von einer schon alternden literarischen Ausdrucksweise angenommen, die eine tiefe Schau wiederzugeben vorgab und in Wirklichkeit allzu oft nur unklare Gedanken verhüllte. Allmählich erinnert man sich wieder, daß bereits Friedrich Paulsen gesagt hat, in Deutschland sei mancher Ruhm auf Unverständlichkeit begründet worden, und in den Zeitschriften des Bundes offenbart sich zusehends der Wille, auf diesen Ruhmestitel zu verzichten, den sie ja wirklich nicht nötig haben. Es ist kein Verlust an Gediegenheit zu befürchten, sondern im Gegenteil reichste Durchpulsung des Theaterlebens mit künstlerisch fruchtbarem Blute zu erwarten, wenn auf diese Weise immer mehr Männer und Frauen ohne höhere Schulbildung dem Bühnenvolksbund gewonnen und auch in leitende Stellen gebracht werden. Daß aber an der Bundesführung bisher die Frauen trotz höchster Bildung und unbezweifelnder Eignung so wenig beteiligt sind, ist ein Mißstand, den die Weimarer Tagung mit vollem Rechte sobald wie möglich geändert zu sehen wünschte.

Von Weimar schreitet der Bühnenvolksbund unverzagt in eine harte und düstere Zeit, wo fast wie in Schillers Tagen Freiheit nur im Reiche der Träume wohnt und nur im Gesang das Schöne blüht. Eins haben wir vor weniger bedrängten Zeiten voraus: die Theater waren nie so sehr auf Besucherorganisationen angewiesen. Wer diese Not zum Heile der Bühnenkunst und des gesamten Volkes wenden will, der helfe dem Bühnenvolksbund.

Jakob Overmans S. J.

Aufführungspraxis alter Musik

Eine Kulturzeitschrift forderte vor kurzem „Denkmalsschutz für Dichtwerke“, um „zeitgemäße“ Bearbeitungen und Verstümmelungen klassischer Dra-

men unmöglich zu machen. Gewiß ist die „Bearbeitung“ eines ernstesten Dramas etwa zur Operette unter allen Umständen abzulehnen; es könnte aber in jenem Vorschlag ein Stück Museumshistorismus versteckt sein, der einer lebendigen Wiedergabe des Stückes sich feindlich entgegenstellt. Wissen wir denn gewiß, daß der Dichter nicht manches heute anders, nämlich genau so zeitgemäß fassen würde wie damals in seiner Schaffenszeit? Der Wille, ihrem Volke zu dienen, ist doch bei den meisten Dichtern stärker als das eifersüchtige Hüten zeitbedingter Belanglosigkeiten in ihren Werken. Für die Musik jedenfalls wäre eine solche „bewahrende“ Einstellung aller Geschichte entgegen. Wir haben zwar Auffassungen erlebt, wo man an alles nur den Maßstab der Gegenwart anzulegen verstand; es gab weiter Übergangszeiten ängstlich philologischer Pendants; jetzt ist man endlich zu Erkenntnissen vorgedrungen, die hoffen lassen, daß man allmählich der Aufführungspraxis vergangener Jahrhunderte gerecht wird. Und diese besteht, um es vorausnehmend mit einem Worte zu sagen, in einer grundsätzlichen Trennung von dürftiger schriftlicher Aufzeichnung und lebendiger, farbiger Wiedergabe, von der wir uns heute schwerlich mehr eine Vorstellung machen können. Wenn wir heute etwa eine Mahlerpartitur zur Hand nehmen mit ihrer unglaublichen Differenziertheit, so stehen wir hier am Ende eines Prozesses, der den Willen des Tondichters mit jeder nur erreichbaren Klarheit und Eindeutigkeit dem ausübenden Künstler vorstellen will. Früher war das anders: da war dem Interpreten, dem Dirigenten, dem Spieler nicht nur die Möglichkeit einer persönlichen „Auffassung“ gegeben, wie auch heute noch, sondern der Komponist legte schriftlich überhaupt nur die Umrisse seines Werkes fest, das melodisch-harmonische Gerippe, die klare, saubere, durchsichtige Skizze; alles andere tat der Ausführende. Das wurde nicht näher aufgezeichnet, sondern war Augenblickstat des Vermittlers, die freilich durch künstlerische Gesetze geregelt war.

Mit dieser grundsätzlichen Verschiedenheit der „alten“ Aufführungspraxis von der heutigen machen uns zwei

neuere Werke bekannt; das eine von Robert Haas im Rahmen der Bückenschen Handbuchreihe¹, das andere von Schering: „Aufführungspraxis alter Musik“².

Haas hat seinem Werk ein weiteres Ziel gesteckt. Es beginnt mit der Schilderung musikalischer Wiedergabe bei den Primitiven und den orientalischen Kulturvölkern; dort herrscht der augenblicksbedingte Vortrag, der Kern der melodischen Linie darf nur verschleiert durchdringen, da er als feststehende Formel nicht sonderlich gewertet wird; als das musikalisch Wertvolle gilt die Gestaltung und Ausschmückung durch den vortragenden Künstler. Eine eingehende Darlegung der griechischen Musikpraxis führt über altjüdische Musik zur Gregorianik, bei der namentlich die Neumenschrift ausführlich dargestellt wird als der zeichenmäßige Niederschlag der Cheironomie, der alten Chorleitungskunst durch Handbewegungen. Die Schilderung mittelalterlicher Musikpraxis führt bereits auf umstrittene Gebiete, namentlich die Auffassung Scherings von der niederländischen Messe als Orgelmesse. Renaissance und Barock, deren vielseitige und eigenartige Aufführungspraxis weiter unten noch eigens gewürdigt wird, sind eingehend besprochen, auch Hausmusik, Sololied, Soloinstrumentalmusik, daneben Oper, Oratorium, Sepolcro und verwandte Gebiete. In der Klassik bahnt sich allmählich die klare, eindeutige Festlegung der Absichten des Komponisten an, nicht ohne daß noch ein langer Kampf, bis in die Tage Webers und Spohrs, gegen willkürliche Zutaten der Ausführenden durchgekämpft werden muß.

Gegenüber diesem großen Stoffgebiet beschränkt sich Schering auf die abendländische Musik vom 14. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Das und die Einreihung des Werkes in die Musikpädagogische Bibliothek Kestenberg er-

wecken die Hoffnung, als ob das Buch unmittelbarer für die Praxis geschrieben wäre als das umfangreiche Werk von Haas. Aber im Gegenteil. Schering hält bewußt an dem Zweck einer „vorläufigen Einführung“ fest, will häufig seine Darlegungen nicht als abschließende Ergebnisse, sondern als Anregungen zu weiteren Untersuchungen angesehen wissen, legt mit Absicht kühne Formulierungen seiner Behauptungen vor, deren Beweis er sich für eine spätere Gelegenheit verspart — und so wird sein Buch vorwiegend problematisch, auf ungelöste Fragen hinweisend. Seine Fragestellung ist durchwegs fesselnd — so vor allem seine häufige Frage nach den äußern und innern „Bedingungen der Möglichkeit“ für verschiedene Erscheinungen. Die Beweise, wo sie angebahnt oder durchgeführt sind, überraschen oft durch ihre Kühnheit, die eine Sache endlich von einer neuen Seite anzugreifen wagt, manche auch durch ihre offenkundige Einseitigkeit. Man freut sich aber der Intuition, mit der ein exakter Forscher hier arbeitet, und nimmt dann gern in Kauf, wenn einige der vorgeschlagenen Lösungen sich nicht als zwingend herausstellen. Leider gilt dies oft gerade von einem seiner Lieblingsbeweise, nämlich dem aus bildlichen Darstellungen: in jenen Zeiten pflegte man ja auch ungleichzeitige Vorgänge auf einem Bild wie gleichzeitig darzustellen (man denke nur an bekannte Passionsdarstellungen).

Wohl am stärksten umstritten ist die Frage nach der Abgrenzung von a cappella- und Instrumentalmusik. Allgemein aufgegeben ist ja längst die Ansicht, als ob das 16. Jahrhundert gleichsam eine einzige große Vokalkapelle gewesen sei. Indessen geht Schering wohl zu weit mit seiner Vermutung, daß aller a cappella - Chorgesang im wesentlichen nur einstimmig war, jede Mehrstimmigkeit aber, wenigstens jede figurierte, unweigerlich auf instrumentale Besetzung oder Sologesang schließen läßt. Durchaus annehmbar ist dagegen seine Unterscheidung von a cappella-Stil und vokal-instrumentalem Mischklang, die eine „gemischte“ Aufführung auch von scheinbar ganz eindeutig stilreinen a cappella-Kompositionen nicht ausschließt. Für das 14./15. Jahrhundert unterscheidet Schering zwischen großen und kleinen

¹ Dr. Robert Haas, Aufführungspraxis der Musik. 4^o (300 S., mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen) Potsdam 1932, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

² Arnold Schering, Aufführungspraxis alter Musik, gr. 8^o (VIII u. 176 S.) Leipzig 1931, Quelle u. Meyer.

Kirchen; für die letzteren stellt er durchaus schon die äußeren Bedingungen in Abrede, daß dort jemals mehrstimmiger figurierter Gesang hätte möglich sein können. Etwaigen Befürchtungen vor unangenehmen Folgerungen wird sehr treffend entgegengehalten: „Was durch diese geschichtliche Betrachtungsweise an überlieferter Hochachtung vor einer eingebildeten chorischen Gesangkultur verloren geht, wird durch eine neue, vielleicht gesteigerte Hochachtung vor dem Sologesang, dem Solospiel und andern musikalischen Potenzen ersetzt werden. Denn im selben Augenblick zeigt sich, daß wir Dinge hinzulernen müssen, die uns heute noch fremd und ungewohnt sind, aber auf allen Linien zu Meisterschaftsbeweisen herausfordern.“

Der Grundzug der Musikpraxis jener Zeit ist nämlich, wir möchten sagen, ein stark individualisierender: nicht in der Vortragsart, als „Ausdrucksmusik“, als „Offenbarung“ einer Persönlichkeit — in dieser Hinsicht stehen wir vor der denkbar größten Versachlichung —, sondern in der Besetzungsfrage. Farbmäßig, instrumentatorisch finden wir nicht jene Ausgeglichenheit, ein Abgewogensein zu einem Ganzen, sondern ein frischfröhliches Zusammenballen von allen denkbaren Klängen. Das war nicht von langer Hand vom Komponistenersonnen und vorgeschrieben, sondern es gehörte zur Aufgabe des Dirigenten, hier von Fall zu Fall, nach den gegebenen Möglichkeiten, die Besetzung zu schaffen: vor allem die Entscheidung über Vokal- oder Instrumentalbesetzung, für die weitgehende Vertauschungsmöglichkeiten bestanden, ferner Ausziehung von Verstärkungschören, vor allem mit Echowirkung. So nimmt Schering für die fünfstimmige Madrigal- und Motettliteratur, die wir heute meist als rein vokal betrachten, die Besetzung durch eine Singstimme mit vier Instrumenten an.

Hier ist natürlich nicht nur die Freizügigkeit der Besetzung gemeint, sondern noch viel mehr die Selbständigkeit des einzelnen Spielers und Sängers in der Wiedergabe seiner Stimme. Sicher ist das eine: was uns an schriftlichen Denkmälern überliefert ist, ist nur eine dürftige Skizze des klingenden Ton-

werks, die lediglich den klaren Aufbau zeigen sollte. Die lebendige Linie wurde erst gestaltet durch Ausschmückung, Diminution, Koloratur; darum unterschied man zwischen Fundament- und Ornamentstimmen, diese waren wieder wesentliche Ornamente (die wir auch heute noch haben: Doppelschlag, Triller u. ä.) oder willkürliche. Ihre Regeln wurden wohl gelehrt, in manchen Punkten waren sie auch festgelegt, in ihrer besten Form aber blieben sie freie Augenblicksgestaltung des Künstlers. Dadurch gewann jede Aufführung ihren Reiz: keine war wie die vorhergehende, jede war ein erstmaliges und in ihrer Art einmaliges Ereignis.

Wie weit hängt diese Veränderungsfreudigkeit mit einem Bedürfnis nach „Ausdruck“ zusammen? Eine schwierige Frage. Jedenfalls dürfen wir nicht an „Ausdruck“ im modernen Sinne denken. Dagegen spricht der stark instrumentale Charakter, die Schematik, mit der an bestimmten Stellen Kadenzen angebracht werden. Offenbar ist der Hauptgrund Freude an musikalischer Beweglichkeit, an Lebenskraft, ähnlich wie heute noch im Orient. Damit fällt zusammen, daß das Musizieren damals im höchsten Grade sachlich, unsentimental war. Wenn die Besetzung einmal geregelt war, konnte der Dirigent ruhig durch einen Knaben ersetzt werden, der durch seine gleichmäßigen Auf- und Niederschläge das gleiche tat wie der Meister selbst. Der Sänger galt eben damals — manchen heutigen Affekttheoretikern zuleide — vorwiegend als ein Instrument, wenn auch ein artikulationsbegabtes, und ein möglichst gleichmäßig dahinströmendes Singen als ein Ideal. Das brauchen wir durchaus nicht als Armut zu deuten. Die beste Musik aller Zeiten, namentlich seit der *Musica reservata*, ist ja in ihrer reinen Äußerung schon so „ausdrucksbeladen“ (man denke an Bach!), daß sie gerade bei „naivem“, sachlichem Vortrag am besten zur Wirkung kommt. Dazu verhalf auch die unsentimentale Art von Knabenstimmen. Ein Mehr an Ausdruck hätte meist nur geschadet.

Wenn wir uns mit dem Ungewohnten dieser Aufführungsart einmal abgefunden haben, bleibt uns die Sache für den Solovortrag gerade noch verständlich;

wir begreifen dann auch, daß uns von manchen Zeiten fast keine virtuose Sololiteratur überliefert ist: man nahm eben vorliegende Vokal-Instrumentalstücke und gestaltete die am dankbarsten erscheinende Stimme solistisch-virtuos aus. Unbegreiflich aber wird uns, daß auch der Chorvortrag derartige Freiheiten zugelassen, ja als Norm gefordert haben soll. Und doch ist die Sache bezeugt: die freie Erfindung vollzog sich hier entweder im Neueinfügen einer nicht aufgezeichneten Stimme, oder in der Veränderung einer vorgezeichneten. Selbstverständlich konnte niemals ein gleichzeitiges Kolorieren aller Stimmen in Frage kommen; die Kunst bestand vielmehr in geschickter Ablösung. Auf Schlagfertigkeit kam hierbei alles an, ganz im Gegensatz zu unserer heutigen Aufführungspraxis, wo das Ideal in langen und gründlichen Proben besteht, bis die Leistung „sitzt“ und jede improvisatorische Zwischentat als „Fehler“ gebrandmarkt würde. Doch finden wir außerhalb der hohen Kunst eine Rückkehr zur früheren Art: in guten Jazzkapellen herrscht eine Freiheit und Freudigkeit der Improvisation, die wir nur mit der in Renaissance und Barock vergleichen können, und die nur ermöglicht werden durch eine durchaus scharf gehandhabte rhythmische Führung, wie wir sie auch für die frühere Zeit voraussetzen müssen. Und wenn heute jede bessere Kaffeehauskapelle grundsätzlich kein „Orchester“ mehr bildet, sondern irgend einen bekannten oder unbekannten Vorgeiger „mit seinen 6 oder 12 Solisten“ uns vorstellt, so gibt uns das wieder einen Begriff von dem „Orchester“ der früheren Zeit. Nicht „Masse“, sondern „Solistengruppe“. Wir hören, daß Bachs „Matthäuspassion“ zu seinen Lebzeiten mit 16 Sängern, aus denen zugleich auch noch die Solopartien gestellt wurden, und 20 Instrumentalisten aufgeführt wurde, oder daß Händels „Messias“ in „Riesenbesetzungen“ von 55, sogar 56 Musikern aufgeführt wurde. Da begreifen wir einmal den Unterschied gegen unsere amerikanisierten Begriffe von Chor und Orchester, und zugleich die Möglichkeit einer freieren Gestaltung in einzelnen oder allen Stimmlinien.

Diese mehr selbständige Art galt aber nicht bloß für den Barock, wo „für

lange Zeit die Aufzeichnung, die res facta, nur eine blasse Andeutung, eine Kurzschrift des Willens des Komponisten war, während die tatsächliche Ausführung weitgehende selbständige Ergänzung durch die ausübenden Musiker erheischte“, sondern auch noch Weber und Spohr hatten um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gegen Willkürlichkeiten der Musiker anzukämpfen, die um jene Zeit nicht mehr angebracht waren, da seit den Wiener Klassikern sich die Wende vollzogen hatte, die den Kunstwillen des Autors bis ins kleinste festlegte. (Man denke sich Beethoven, der eine Skizze zur weiteren Ausgestaltung einem Instrumentalisten überläßt!) Seither ist das System so überspitzt worden, daß Pfitzner das Wort vom Dirigenten als „Klangpolizisten“ wagen konnte. Innerhalb gewisser Grenzen ist diese Festlegung sicher zu begrüßen. Aber wie viele aller Bezeichnungen dynamischer, phrasierender, ausdrucksmäßiger Art sind wirklich vom Komponisten? In sehr vielen Fällen stammen sie von Herausgebern, deren jeder „kritisch“ zu sein verspricht. Mit welcher Gewähr? Das Ergebnis: an Stelle der Vermittlung durch den Ausführenden und sein lebendiges musikalisches Empfinden, wie früher, ist jetzt die Vermittlung, und manchmal wohl auch die Willkür des Herausgebers getreten. Man könnte darin einen Vorteil sehen: statt eines augenblicklichen Einfalles die Frucht sachverständigen Nachdenkens und reifer Überlegung. Man kann aber auch sagen: an Stelle des Vollblutmusikers tritt der Musikphilologe. Ob das für die Musik der beste Tausch ist? Ein Ideal wäre wohl, wenn beide zusammenwirkten. Durch dieses Zusammenarbeiten würde auch ein anderer Wunsch seiner Erfüllung sich nähern, der sich beim Studium der hier besprochenen Werke aufdrängt: daß nämlich die Ergebnisse der Forschung, soweit sie schon als abgeschlossen betrachtet werden dürfen, nun nicht mehr bloß in großen, kostspieligen Sammelwerken oder in Werken problematischer Grundeinstellung, sondern in kleinen, handlichen, der heutigen Aufführungspraxis dienenden Einzeldarstellungen zugänglich gemacht werden.

Georg Straßberger S. J.