

Menke, Johannes (2006): Unter Deutschen - Randolph G. Eicherts Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert. ZGMTH 3/2, 277–279.
<https://doi.org/10.31751/232>

© 2006 Johannes Menke



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 01/04/2006
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2008

REZENSIONEN

Unter Deutschen – Randolph G. Eichert, *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhemshaven: Noetzel 2002

Im musiktheoretischen Fächerkanon hat der Kontrapunkt eine Position inne, die man mit derjenigen der Alphilologie bei den Geisteswissenschaften vergleichen könnte: Im Kontrapunktunterricht werden hauptsächlich die Techniken der barocken und vorbarocken Epoche behandelt, es findet also die Begegnung mit älterer, für viele Studierende noch »fremder« Musik statt, deren satztechnische Verfasstheit gleichwohl das Fundament späterer Musik darstellt. Parallel zum derzeitigen Boom der Alten Sprachen an den Schulen (Latein ist momentan die drittbekannteste Fremdsprache) wäre auch ein Boom des Kontrapunkts in der Musiktheorie begrüßenswert. Von Seiten der Fachliteratur wären dazu Lehrbücher notwendig, die einerseits Lust auf die Materie machen und die andererseits kompetent und zugleich unbefangenen mit historischer Satztechnik umgehen. Zur Kompetenz würde die Aufarbeitung der historischen Techniken und deren Terminologie gehören, zur Unbefangenheit, nicht in bloßer Philologie stecken-zubleiben und ideologische Scheuklappen in Bezug auf das Repertoire abzulegen.

Scheuklappen im Kontrapunktunterricht gibt es in der deutschen Musiktheorie zur Genüge: Entweder man blendet die zeitgenössische Theorie aus, oder man konzentriert sich auf transalpine, am besten deutsche Komponisten und Theoretiker, oder aber man ignoriert ganze Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte (etwa das 17. Jahrhundert) oder auch allzu »mondäne« Komponisten wie Corelli oder Händel. Manche dieser Scheuklappen sind

in den letzten 20 Jahren abgelegt worden. Auch Randolph G. Eichert möchte mit seinen *Kontrapunktischen Satztechniken im 18. Jahrhundert* Aufklärungsarbeit leisten. Anlass dafür war die Erfahrung des Autors, dass sich »musiktheoretische Konzepte unserer Zeit« in Hinblick auf die Satztechnik des 18. Jahrhunderts »nur als bedingt brauchbar« (8) erwiesen hätten, sowie die nicht weniger aufrüttelnde Erkenntnis, dass »die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in einigen Punkten erheblich differenzierter als die Musiktheorie unserer Zeit« (11) gewesen sei. Der Diagnose kann man nur zustimmen. Diese Einsichten sind die Voraussetzung dafür, dass man von der zeitgenössischen Theorie wirklich profitieren kann. Dass das erstrebenswert ist, ist unter den meisten Musiktheoretikern inzwischen Konsens – was aber die historische Aufführungspraxis bereits hinter sich hat, steht der Musiktheorie größtenteils noch bevor.

Eichert ist kein genuiner Musiktheoretiker, und so will er denn auch kein Lehrbuch schreiben, sondern historisch relevante Denkweisen und Begrifflichkeiten präsentieren. Sein Vorhaben stellte er folgendermaßen vor: »Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch einer rationalen Rekonstruktion der kontrapunktischen Satztechniken des 18. Jahrhunderts dar« (10). Eichert verstrickt sich gleich am Anfang in eine methodologische Diskussion über die Relevanz von Quellen, die den Einstieg in das Buch nicht gerade erleichtert. So reflektiert die Idee einer »Rekonstruktion« sein mag – letztlich werden wir nie genau wissen, wer

wann wie gedacht hat, es sei denn, es liegen greifbare biographische Fakten (so z. B. Lehrer-Schüler-Verhältnisse) vor. Vielleicht wäre die Frage nach der ›Leuchtkraft‹ einer Theorie viel entscheidender: Welche zeitgenössische Theorie vermag die Musik der Epoche für uns am besten zu erhellen?

Solcherart Erhellendes liefert Eichert nun in der Tat. Seine wichtigsten Referenzautoren sind Mattheson, Marpurg und Scheibe sowie zwei bislang unveröffentlichte Quellen von Gottfried Heinrich Stölzel (*Anleitung zur musikalischen Setzkunst*) und Christian Gottlieb Ziegler (*Anleitung zur musikalischen Composition*). Von diesen Quellen ausgehend werden in zehn Kapiteln Fragen zum Kadenzbegriff, zur Ausweichungsordnung, zum Kontrapunkt als Satztechnik, zum Begriff der ›imitatio‹ und deren Spielarten, zu verschiedenen Arten des Kontrapunkts, zur Gattung und Technik der Fuge und zum Kanon behandelt. Eichert konzentriert sich auf die ›harten‹ kontrapunktischen Genres. Dadurch entsteht der Eindruck, eine Musik sei nur dann kontrapunktisch, wenn sie dem Ur-Prinzip der Imitation folgt. Dass Gattungen wie Toccata, Suite, Variation, Triosonate, Arie, Konzertsatz oder Choralbearbeitung auch polyphoner Art sind und ihr Einfluss auf ›reine‹ Fugen – gerade bei Bach – beträchtlich ist, fällt dabei leicht unter den Tisch.

Dass es Kontrapunktisches auch jenseits der Imitation geben könnte, wird im Kapitel VI (»Kontrapunkte«) angedeutet, in dem die wunderbaren und für Stilkopien wahrhaft inspirierenden Auflistungen der Kontrapunktformen von Walther, Mattheson und Marpurg vorgestellt werden. (115) Es hätte stutzig machen müssen, dass alle drei Autoren dafür italienische Begriffe benutzen. Merkwürdigerweise nutzt Eichert die Gelegenheit nicht, um auf den Einfluss der italienischen Musiktheorie einzugehen.

Ein großer Schwerpunkt und zugleich ein großes Verdienst von Eichert sind die Ausführungen über die Fuge. Der Autor räumt mit einigen gängigen Vorurteilen (etwa über die sogenannte Kontraexposition) auf und versucht zu zeigen, welche Eigenschaften eine ›fuga regularis‹ im Gegensatz zu den Spielarten der ›fuga irregularis‹ haben muss. Implizit bietet er damit eine Definition der Fuge, wie sie sich als Gattung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etabliert hat: Entscheidend sei die Beschaffenheit des Themas (in Bezug auf Kürze, Ambitus, Tonart und Geschlossenheit), die Beantwortungsdisposition, von Eichert als ›repercussio‹ bezeichnet, die Ausweichungsordnung (tonale Disposition) und die Arten von Kadenzbildungen bzw. Kadenzfluchten (186 ff.). Alles zusammen genommen ergibt eine zwar flexible aber doch klare Definition der Fuge als Form, wobei Form nicht als starres Schema zu verstehen ist, sondern als Gefüge von parametrischen Bedingungen.

Am Schluss kommt der Autor zum Ergebnis, dass »es in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts so etwas wie ein ›Paradigma der kontrapunktischen Satztechniken‹ gegeben« habe, dessen Genese mit einem »zunehmenden Interesse der Musiktheoretiker an kontrapunktischen Satztechniken« (234) einhergegangen sei. Ob das Interesse der Musiktheoretiker an kontrapunktischen Satztechniken jemals geschwunden ist, möchte man eher in Zweifel ziehen. Dass ein Paradigma kontrapunktischer Satztechniken existierte, welches über die Techniken des ›stile antico‹ hinausging, ist aber sicherlich richtig. Eichert entgeht dabei jedoch die entscheidende Bedeutung der Modelle, also der Consecutiven und Sequenzen, wie sie in den zahlreichen Generalbasslehren der Zeit aufgeführt werden; es hätte ja schon genügt, auf die einschlägigen Traktate von Muffat, Händel oder Kellner diesbezüglich einzugehen. Ohne die Einbeziehung von Satz-

modellen aber, man könnte auch sagen: Ohne die Einbeziehung des Generalbasses kann die Satztechnik des 18. Jahrhunderts weder verstanden noch treffend dargestellt werden.

Erfreulicherweise entgeht Eichert der immer noch verbreiteten Tendenz, das ›satztechnische Paradigma‹ 1:1 mit dem Œuvre der heute alles überragenden Gestalt J.S. Bachs gleichzusetzen. Auch Fugen von Händel und Mattheson oder eine (von Mattheson zitierte) Arie von Gasparini sind Referenzwerke. Man darf aber auch hier fragen, warum Domenico Scarlatti (Fugen für Tasteninstrument) oder etwa Caldara (Chorfugen) keine Rolle spielen.

Eichert erkennt und benennt die Probleme: Er macht auf die heutige Uninformiertheit und auf die Dringlichkeit aufmerksam, eingefahrene Begrifflichkeiten und Sichtweisen über Bord zu werfen und statt dessen auf historisch adäquate Denkweisen und Werkzeuge zurückzugreifen. Sein Buch wäre daher eine gute Ausgangsbasis für weitere Forschungen oder für ein Lehrbuch. Was die Freude daran und vor allem auch den Erkenntnisgewinn erheblich schmälert, ist die über allem lastende, geradezu erschreckende Deutschlastigkeit.¹ Relevant für kontrapunktische Satztechniken scheinen ausschließlich deutsche Musiktheoretiker und Komponisten zu sein. Dass die deutsche Musik im 18. Jahrhundert trotz ih-

rer großen Komponisten-Namen unter dem dominierenden Einfluss Italiens stand, dass es in Frankreich eine ganz eigenständige und besonders in der Claviermusik greifbare Musiksprache gab, dass alle Komponisten sich international orientierten (man denke nur an Telemann) – all dies scheint ohne Belang zu sein. Aber nur ein ›internationaler Horizont‹ wäre dem 18. Jahrhundert angemessen und würde auch da weiterhelfen, wo es zwar spannend wird, aber die nötigen Quellen nicht genannt werden. So weist Eichert zu Recht auf die Bedeutung des ›ex-tempore-Spiels‹, also der Improvisation hin, zitiert Marpurg, der anmerkt, dass in den meisten »catholischen Ländern« diese Kunst in Blüte stehe, geht aber der Spur nicht nach. Die Partimento-Tradition der neapolitanischen Konservatorien – ein Exportschlager bis ins 19. Jahrhundert hinein – hatte die Kunst der Fugenimprovisation methodisch und didaktisch perfektioniert (die sogenannte Partimento-Fuge) – Francesco Durantes *Bassi e Fughe*² ist nur ein prominentes Beispiel für diese Lehrtradition. Orientiert an zeitgenössischen Quellen, aber mit internationaler Ausrichtung könnte man eine wahrhaft erhellende Perspektive auf das 18. Jahrhundert gewinnen³. Eicherts Buch ist nur ein erster suchender Schritt in diese Richtung.

Johannes Menke

Anmerkungen

- 1 Überblickt man die im Literaturverzeichnis angeführte Quellenliteratur, so muss man unweigerlich an Sachsens Schlussrede in Wagners Meistersingern denken: dort die »heilge deutsche Kunst«, hier die ›heilge deutsche Musiktheorie‹.
- 2 Francesco Durante, *Bassi e Fughe*, Padova: Armelin Musica 2003.
- 3 In den USA gibt es in dieser Hinsicht erstaunlich gelungene Bücher. Ich nenne hier nur das praxisnahe und weltoffene Werk von Robert Gauldin, *Eighteenth-Century Counterpoint*, Long Grove: Waveland Press 1988, ²1995.