

Johannes Menke

## Mehr als ›Figurenlehre‹

Giacomo Carissimi: *Jonas und Jephthe*

Für Janina Klassen

### Das Mantra ›Figurenlehre‹

Wer Musik des 17. Jahrhunderts analysieren möchte, kommt seit Arnold Scherings bahnbrechendem Aufsatz von 1908<sup>1</sup> um die sogenannte ›Figurenlehre‹ nicht herum. Obwohl in der Forschung immer wieder darauf hingewiesen wurde, dass es eine einheitliche oder gar normative Figurenlehre nie gegeben hat und die unbedenkliche Anwendung der sehr unterschiedlich gearteten historischen Figurenkataloge auf allerlei Musik höchst problematisch ist<sup>2</sup>, erfreuen sich die barocken Figuren in Lehre und Forschung nach wie vor großer Beliebtheit.<sup>3</sup> Gründe dafür sind leicht auszumachen: Durch Figuren lassen sich Stilmerkmale barocker Musik leicht etikettieren und in einen Kontext ›rhetorischer‹ Musik stellen, zudem erscheint hier die Anwendung von Theorie auf Praxis als besonders beglückend, zumal wenn etwa mit Begriffen des Schülers Christoph Bernhard die Musik des Lehrers Heinrich Schütz vermeintlich dechiffriert werden kann. Die beliebten Epochengrenzen scheinen durch die Figurenlehre ebenfalls bestätigt zu werden: Mit Burmeisters *Musica poetica* von 1606 bis Meinrad Spiess' *Tractatus musicus compositorio-practicus* und Johann Adolf Scheibes *Der Critische Musicus* (beide 1745) sind die griffigen Epochengrenzen 1600–1750 abgesteckt. Nach diesem rhetorischen Zeitalter werde – so der Allgemeinplatz – die Regelpoetik der Figurenlehre von der Forderung nach Originalität abgelöst.

So einleuchtend das Bild einer das Spezifikum barocker Musik konstituierenden Figurenlehre zunächst erscheint, so schnell zerrinnt es bei genauerer Betrachtung zwischen den Fingern: Burmeisters Vorbild ist Orlando di Lasso, der bekanntlich neben Palestrina als ›Vollender‹ der klassischen Vokalpolyphonie gehandelt wird. Das von Burmeister gewählte Beispiel der Motette *In me transierunt irae tuae* lässt sich

zwar mit den Burmeister'schen Termini analysieren, ist aber gemessen an vergleichbaren Motetten des späten 16. Jahrhunderts kein wirklich außergewöhnliches Stück hinsichtlich seiner rhetorischen Drastik; eine Vielzahl von zeitgenössischen Motetten könnte genauso gut als Beispiel dienen, einige sogar als treffendere, man denke nur an Palestrinas berühmtes *Stabat Mater*. Es sollte zudem stutzig machen, dass die Figurenlehre ein durch und durch deutsches Phänomen bleibt. In Italien, also dem Land, welches die avanciertesten Werke insbesondere frühbarocker Musik hervorgebracht hat, findet der Figurendiskurs in dieser Form überhaupt nicht statt. Auch im deutschen Sprachraum ist das Figurenkonzept nicht bei allen Theoretikern vertreten. In Johann David Heinichens *Generalbass in der Composition* (1728) etwa, das eine sehr ausführliche Darstellung des Theaterstils hinsichtlich seiner Harmonik enthält, spielt das Figurenkonzept keine Rolle, es werden dort nur einige »Manieren« aufgezählt.

Die deutsche Figurenlehren indizieren oftmals die intensive Rezeption italienischer Musik und das Bemühen, die Erlernbarkeit der modernen Musiksprache in Form eines Kataloges verfügbarer Techniken aufzuzeigen. Doch auch im deutschen Sprachraum ist das Verständnis von ›Figur‹ durchaus unterschiedlich und kaum untereinander kompatibel: Es reicht von formalen Strategien wie Wiederholung oder Versetzung von Melodien oder ganzer Abschnitte (etwa Burmeisters ›Pallilogia‹ oder ›Complexio‹) über allgemeine Satztechniken wie Imitation oder Homophonie (z.B. Burmeisters ›Fuga‹ oder ›Noema‹), bestimmten Melodiegesten (etwa Walthers ›Exclamatio‹) bis hin zu den üblichen Techniken der Dissonanzbehandlung (›Syncopatio‹ und ›Transitus‹) oder zu von der *Prima prattica* abweichenden Dissonanztechniken (etwa Bernhards ›Mora‹ oder ›Prolongatio‹) und ornamentalen Standards (›Tremolo‹ oder ›Tirata‹ bei Printz). Pointiert gesagt: Von globalen Koordinaten wie Mensur, Modus, Besetzung abgesehen gibt es kaum einen Parameter der Komposition, dessen Ausgestaltung nicht als ›Figur‹ beschrieben werden könnte. Selbst die vermeintliche Gemeinsamkeit verschiedener Figurenkataloge, ein schlichter Gerüstsatz werde durch den Einsatz von Figuren rhetorisch aufgeladen, gilt nicht uneingeschränkt, da die erstgenannte Sorte von Figuren, nämlich Wiederholungen und

elementare Satztechniken, ja den Gerüstsatz selbst betreffen. Da somit jede gestalterische Entscheidung als ›Figur‹ begriffen werden kann, nimmt es kein Wunder, wenn man derlei Figuren auch vor 1600 und nach 1750 allerorten antrifft. Auf die Bedeutung bzw. das Weiterleben der Figuren und einer rhetorischen Musikauffassung in Klassik und Romantik wurde in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen.<sup>4</sup> Hartmut Fladt hat gezeigt, welche Dichte an Figuren allein am Beginn von Wagners Tristan-Vorspiel zu beobachten ist.<sup>5</sup> Zu Recht weist er darauf hin, dass die Frage, ob Wagner dies bewusst war, sekundär ist: Dieselbe Frage nämlich kann man bei Monteverdi auch stellen, denn auch ihm werden die Begriffe Burmeisters nicht geläufig gewesen sein, diejenigen von Bernhard konnte er noch gar nicht kennen.

Und auch vor 1600 lassen sich beinahe alle der Phänomene, die später als Figuren beschrieben werden, antreffen. Elementare Verfahrensweisen wie Imitation, Sequenzierung, Wiederholung, Noema etc. werden bekanntlich seit dem 14. Jahrhundert eingesetzt, und zwar durchweg mit rhetorischer Absicht (man denke nur an das Incarnatus-Noema im Credo des Messordinariums, welches sich schon in der Messe von Machaut findet), viele Werke Josquins strotzen geradezu vor rhetorischen Figuren.<sup>6</sup> Für Christoph Bernhard ist eine Figur eine avancierte, modellhafte und kunstvolle Dissonanzbehandlung: »*Figuram* nenne ich eine gewisse Arte die *Dissonantzen* zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des *Componisten* Kunst an den Tag legen.«<sup>7</sup> Diese Figuren werden bestimmten Stilen der modernen Stillehre zugeordnet, lassen sich aber durchaus auf Phänomene zurückführen, die schon lange nicht nur verwendet, sondern auch diskutiert wurden. Ich nehme als Beispiel die dem *Stylus luxurians*, also dem ›modernen‹ Stil zugehörnde ›Syncopatio catachrestica‹, ein Sammelbegriff für allerlei »missbräuchliche« (dies die wörtliche Bedeutung von ›catachrestica‹) Syncopationen.

Die schon zuvor gebrauchte Syncopatio kristallisiert sich im 15. Jahrhundert immer mehr als ein modellhaftes Verfahren der Dissonanzbehandlung heraus, bei dem die Dissonanz auf schwerer Zeit erscheint. Syncopationen werden vor allem in Kadenzen standardmäßig verwendet. Dabei wird eine liegende Stimme (nach Artusi der »Patiente«, lat. »Patiens«)

auf einer schweren Zeit durch eine andere Stimme (nach Artusi der »Agente«, lat. »Agens«) zur Dissonanz gemacht und muss sich auf die folgende leichte Zeit schrittweise abwärts in eine Konsonanz auflösen. Dadurch entsteht rhythmisch meistens eine Synkope. In der Kadenz ist die Sopranklausel *Patiens*, die Tenorklausel *Agens*. Liegt der *Patiens* in der oberen Stimme, spricht man im 17. Jahrhundert von *Supersyncopatio*, liegt er in der unteren Stimme, von *Subsyncopatio*. Das zunächst zweistimmig gedachte Verfahren der *Syncopatio* kann durch Hinzufügung weiterer Stimmen zu den verschiedensten dissonanten Klänge führen.

Bernhard beschreibt mit dem Begriff der *Syncopatio catachrestica* die Auflösung der Septime in die verminderte Quinte, die Fortführung dieser verminderten Quinte in einen Quartvorhalt und den Quintsprung abwärts der zu resolvierenden *Patiens*-Stimme. Die ersten beiden Fälle beschreibt der oft vorschnell als reaktionär denunzierte Giovanni Maria Artusi in seinem Traktat *L'arte del contraponto* von 1598 im Abschnitt über die Verbindung verschiedener Dissonanzen nacheinander (»del modo di fare due e più dissonanze l'una dietro all'altra«). Sein Beispiel ist sogar noch drastischer, weil er die verminderte Quinte als Vorbereitung für eine verminderte Quarte benutzt.<sup>8</sup> Allerdings rät er vom zweistimmigen Gebrauch ab und empfiehlt die Hinzufügung weiterer Stimmen.



Notenbeispiel 1: Giovanni Maria Artusis Beispiel für Syncopationen mit mehreren Dissonanzen nacheinander, die Christoph Bernhard später unter der Rubrik ›*Syncopatio catachrestica*‹ dem *Stylus luxurians* zuordnet

Den Absprung der *Patiens*-Stimme kann man im 16. Jahrhundert immer wieder beobachten, und er wird auch in der Theorie beschrieben und reflektiert. Pietro Pontio beschreibt diese Resolution als ›*passagio stravagante*‹, nennt aber Beispiele von prominenten Komponisten wie Mouton

und Josquin.<sup>9</sup> Als rein kontrapunktisches Phänomen kann Bernhards Syncopatio catachrestica damit weder als Eigentümlichkeit des 17. Jahrhunderts noch des Stylus luxurians gelten. Die spezifische Harmonik, die sich aus diesen Resolutionen ergibt, wenn die zwei beschriebenen Stimmen als Außenstimmen fungieren, ist allerdings tatsächlich für das 17. Jahrhundert besonders charakteristisch, wenn auch nicht exklusiv für dieses.

Bekanntlich war man im 17. Jahrhundert an einer Rationalisierung der Affekte interessiert; stellvertretend seien hier nur die 1649 publizierte Schrift *Les passions de l'âme* von René Descartes und die zeitgleich entstandene Affektenlehre von Athanasius Kircher erwähnt, auf die ich später noch zu sprechen kommen werde. Es ist ein verführerischer Gedanke, die Figurenkataloge in Verbindung mit der Affektenlehre zu bringen. So könnte man etwa in Bezug auf die musikalischen Figuren zu folgender Meinung gelangen: »Sie basieren auf kollektiven musikalischen Affekterfahrungen.«<sup>10</sup> Zweifelsohne basieren die vielen standardisierten Wendungen der Musiksprache vor allem später in der Opera seria auf ›kollektiven musikalischen Affekterfahrungen‹; für eine einzelne Figur aus einem bestimmten Figurenkatalog wird eine solche Semantisierung aber eher schwierig. So kann man wohl kaum benennen, auf welchen Affekt etwa eine Superjectio, eine Subsumtio oder eine Anticipatio zielen, da diese Figuren als notierte Ornamente so omnipräsent sind, dass sie erst in einem konkreten Kontext affektiv aufgeladen werden. Damit wird ein ganz entscheidender Punkt in der Diskussion um die Figuren berührt: Als isolierte Phänomene können Figuren im Kontext der Traktate, in denen sie aufgeführt werden, ihren Sinn als Ingredienzen bei der musikalischen Produktion erfüllen. Als hermeneutische Instrumente zur Analyse sind sie zwar leicht einsetzbar, haben aber eine geringe Aussagekraft. Erst im Kontext eines bestimmten Werkes mit seiner Gattungstradition und im Zusammenspiel mit anderen Satzmodellen oder auch individuellen Strukturen bilden Figuren Konstellationen aus, die ihrerseits, gewissermaßen als Meta-Figuren durchaus ›kollektive musikalische Affekterfahrungen‹ transportieren können. Janina Klassen hat diese bislang kaum in Angriff genommene Aufgabenstellung folgendermaßen umschrieben: