

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 24 (2000)

**Artikel:** Taktstrich und Dirigat

**Autor:** Schmid, Manfred Hermann

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868926>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## TAKTSTRICH UND DIRIGAT

VON MANFRED HERMANN SCHMID

Der moderne Dirigent ist für das breite Publikum der führende Interpret eines Werkes, für den Orchestermusiker hingegen zunächst einmal Taktschläger und in wörtlichem Sinne Handwerker. Denn Zuhörer und Spieler unterscheiden sich neben anderen Details wesentlich in der Art der Wahrnehmung. Die Bewegungen des Dirigenten sind für den Konzertbesucher gestische und als solche emotionsgeladen.<sup>1</sup> Für den Spieler sind sie hingegen primär schriftbezogen. Er vergleicht sie mit dem, was er auf dem Notenpult vor sich sieht. Dabei ist das wichtigste Koordinierungszeichen zwischen Dirigierbewegung und Notenschrift der Taktstrich. Wenn ein Orchestermusiker von einem Dirigenten vordringlich erwartet, daß er klare Einsen gibt, heißt das im Medium der Schrift gesprochen nichts Anderes, als daß er die abstrakte Folge von Taktstrichen überzeugend in ein lebendiges Bewegungsmuster verwandelt. Überspitzt könnte man formulieren: die Notenköpfe sind die Zeichen der Musiker, der Taktstrich das Zeichen des Dirigenten.

Seit wann kennen wir überhaupt einen Taktstrich? Einfache Fragen provozieren bekanntlich komplizierte Antworten. In der Musik gibt es nämlich nicht nur verschiedene Funktionen musikalischer Aufzeichnung, die einerseits der Schaffung eines Werks, andererseits seiner Aufführung dienen muß, sondern auch verschiedene Techniken. Das ist im Schriftbewußtsein der Moderne und ihrer Uniformierung weitgehend verlorengegangen. Bis zu Beethovens Zeiten sind jedoch Komponier- und Aufführungsschrift nie identisch. Partitur und Stimmen gehen partiell verschiedene Wege. Die Frage nach dem Taktstrich erfordert deshalb eine Differenzierung nach den Funktionstypen.

In der Aufführungsschrift und ihren Stimmen erscheinen Taktstriche erst während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Daraus hat die moderne Wissenschaft in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts den Schluß gezogen, der Musik vorher sei jedes Taktsystem fremd gewesen, hat von einem „Stromrhythmus“ gesprochen<sup>2</sup> und taktstrichlose Editionen aller Musik der Renaissance propagiert. Zur Orientierung wurde der sogenannte Mensurstrich ersonnen,<sup>3</sup> ein Zeichen zwischen den Systemen, gewissermaßen neben der Musik.

<sup>1</sup> Im Artikel „Dirigieren“ für die Neuauflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= MGG 2) spricht Peter Gülke gleich im Eingangssatz bezeichnenderweise primär von einem „gestischen Mittel“, allerdings in sehr weiter Bedeutung (Sachteil, Band 2, Kassel usw. 1995, Sp. 1257).

<sup>2</sup> Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, 129ff.

<sup>3</sup> Zur Geschichte des von Bessler propagierten „Mensurstrichs“ s. Edward E. Lowinsky, „Early scores in manuscript“, in: *JAMS* 13, 1960, 156.

Solche Editionsprinzipien gelten im Grunde bis heute,<sup>4</sup> obwohl sie keinerlei Unterstützung in den Quellen haben. Denn ediert werden von der Wissenschaft Partituren. Partituren kennen den Taktstrich aber sehr viel früher, und zwar, was Musik der Renaissance angeht, vermutlich von Anfang an.

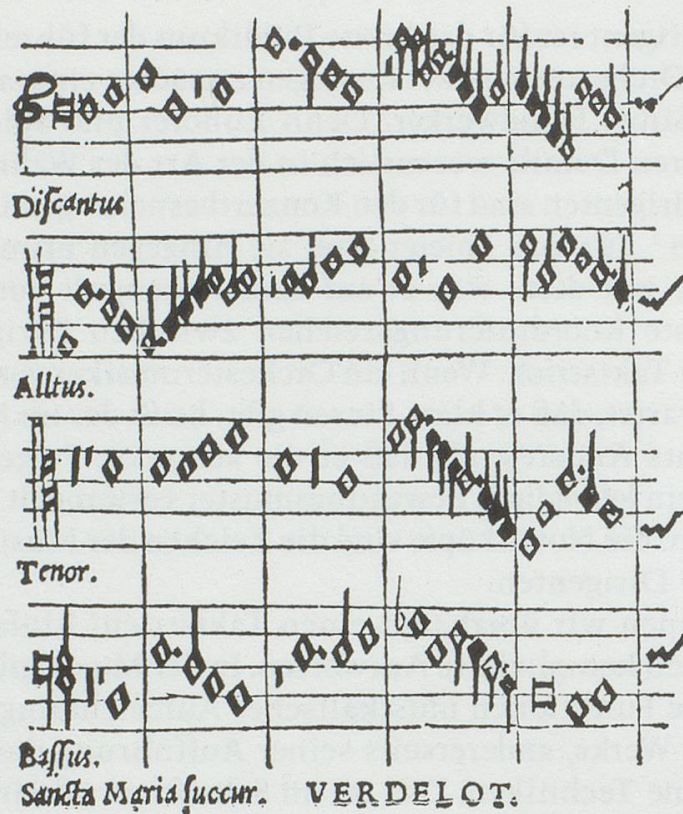


Abb. 1: Erstes gedrucktes Beispiel einer nach Stimmen geordneten Partitur bei Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, <sup>3</sup>1541, f. Fvii, nach dem Exemplar der UB Tübingen aus dem Besitz von Martin Crusius.

In der Schrift des Komponierens, für das die Partiturform favorisiert wurde – die Partitur ist gewissermaßen das Werkzeug des Komponisten, jene synoptische Aufzeichnungsform, die für die Entstehung, aber auch das lernende Studieren eines Werks erforderlich ist – läßt sich der Taktstrich sehr viel früher nachweisen.<sup>5</sup> Spätestens seit dem 16. Jahrhundert benutzen Komponisten bei der Organisation von Mehrstimmigkeit zur Verdeutlichung der Zeitgliederung senkrechte Striche. Von ihnen hat die Partitur überhaupt ihren Namen erhalten, vom Einteilen – *partire* – in feste Abschnitte.<sup>6</sup> Das Italienische des

<sup>4</sup> Joshua Rifkin hat mich in der Diskussion allerdings darauf hingewiesen, daß der Mensurstrich von der amerikanischen Musikwissenschaft schon länger nicht mehr benutzt würde.

<sup>5</sup> Jessie Ann Owens, *Composers at work. The craft of musical composition 1450-1600*, New York und Oxford 1997.

<sup>6</sup> Artikel „Partitur“ von Klaus Haller in *HmT* (1976) sowie Klaus-Jürgen Sachs und Thomas Röder in *MGG* 2, Sachteil 7, Sp. 1424–1438.

16. Jahrhunderts gibt den einzelnen Segmenten des graphischen Bildes einen anschaulichen Namen: *caselle*, spricht also von Häuschen oder Fächern. Ihre Größe richtet sich gewöhnlich nach der Brevis, so beispielsweise regelmäßig im erst 1974 bekannt gewordenen Tarasconi-Codex von ca. 1580.<sup>7</sup>

Der Einteilungsstrich ist das konstante Merkmal aller Partituren seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, von der Berliner Handschrift mit ihrem farbigen Isaac-Exempel über Lampadius sowie die Gruppe der Bologneser Handschriften bis hin zum Tarasconi- und Bourdeney-Codex, oder, um die mächtigen Anthologien des frühen 17. Jahrhunderts einzubeziehen, zu den Tregian Manuscripts bzw. zu den beiden Gumpelzhaimer-Handschriften.<sup>8</sup>

Der Strich hat unausweichlich Einfluß auf die mit ihm aufgezeichnete Musik. Denn sie wird nach seinem Maß organisiert. Die Regeln für alle Dissonanzbehandlung sind strikt positionsgebunden. Das gilt für Durchgang wie für Vorhalt, die ihre Plätze und Notenwerte nicht tauschen können. Kadenz sind nur am Beginn einer Semibrevis möglich, im tempus perfectum sogar nur am Beginn einer Brevis.

Warum ist die Kenntnis solch mechanischer Zeitorganisation und ihres Signums, des Partiturstriches, kaum ins allgemeine Bewußtsein gelangt? Das hat äußere und statistische Gründe. An Partiturquellen gibt es gegenüber der gewaltigen Masse an Aufführungsmaterial in Form von Stimmen verschwindend wenige, unter der – allerdings falschen – Voraussetzung, daß es nur eine Schriftform gäbe, sogar vernachlässigenswert wenige. Hinzu kommt, daß auch diese spärlichen Quellen nur schrittweise bekannt geworden sind. Der Grund für die Spärlichkeit ist leicht einzusehen. Eine Partitur braucht nur der Komponist. Ist ein Werk fertig, muß es in Stimmenform gebracht werden. Die Partitur hat ihre Aufgabe erfüllt und wird verzichtbar. Im Normalfall war sie auf eine abwischbare Schiefertafel geschrieben. Von einem „großen polierten Schieferstein zum Komponieren“ berichten die Akten der Stuttgarter Hofkapelle 1568, 1571 ist eine „tavola di pietra da comporre musica“ in Florenz erwähnt. Das Transitorische der Aufzeichnungsform hatte den Vorzug, daß die Partitur gewissermaßen ein Zunftgeheimnis bleiben konnte.<sup>9</sup>

Die entscheidende Frage im funktionsbedingt widersprüchlichen Befund der Quellen ist offenbar: Warum wird beim Herausschreiben der Stimmen aus der Partitur im 16. und noch lange im 17. Jahrhundert der Taktstrich nicht

<sup>7</sup> Faksimileausgabe durch Jessie Ann Owens, New York und London 1987 (= Renaissance Music in Facsimile, 11).

<sup>8</sup> Manfred Hermann Schmid, „Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts“, in: Vorwort zu Band 7 der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*: Balduin Hoyoul, *Lateinische und deutsche Motetten*, vorgelegt von Dagmar Golly-Becker und Andreas Traub, München 1998, XXV–XXXVI (Wiederabdruck in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 1999, hrsg. v. Georg Günther und Reiner Nägele, Stuttgart und Weimar 1999, 185–208).

<sup>9</sup> Zu diesem Aspekt s. Siegfried Hermelink, „Die Tabula compositoria“, in: *Festschrift für Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1961, 221–230.

mitkopiert? Die Frage ist bisher kaum gestellt, geschweige denn beantwortet worden. Auch der folgende Versuch kann nicht mehr als eine These bieten.

Das Dirigieren von Aufführungen beruht in der Mensuralmusik, wie uns Traktate seit dem 15. Jahrhundert verlässlich überliefern, auf der Mitteilung eines Bewegungsimpulses, der an bestimmte Notenwerte gebunden werden kann, nämlich Brevis und Semibrevis.<sup>10</sup> Die Mitteilung des Pulses (*pulsus* sagt Ramos de Pareja 1472) kann auf verschiedene Arten erfolgen: mit Fuß, Hand oder Finger, und zwar an einen beliebigen Ort, *in aliquem locum*, also irgendwohin, vorzugsweise aber durch Berührung. Daher haben *tactus* und Takt auch ihre Namen: von *tangere*, berühren. Die stille Übertragung des Pulses erfolgt am bequemsten durch sanftes Klopfen der Hand auf eine Schulter. Das bezeugen zahlreiche bildliche Belege.<sup>11</sup>

Mit dem Berühren, dem *tangere*, leitet man andere Musiker an. Das lateinische Wort ist *dirigere*. Durch den Sinnkonnex werden *tangere* und *dirigere* nahezu austauschbar. Ein Anonymus um 1460 spricht bei der Beschreibung des Pulses im *tempus imperfectum* von den zwei Semibreven, die durch Fingerberührung mitgeteilt werden müssen („et istud debet *tangi* duobus digitis“<sup>12</sup>), Tinctoris spricht mit gleicher Zielrichtung vom Dirigieren, von der „nota, secundum quam mensura *dirigitur*“. In das umgebende Wortfeld gehört das Substantiv *tactus* und entsprechend auch der deutsche Terminus *Taktstrich*, der signalisiert, daß zwischen den Partiturlinien und dem Dirigieren ein unmittelbarer Zusammenhang besteht.

Im 16. Jahrhundert verschieben sich die Akzente geringfügig: an Stelle des fühlbaren Pulses kann auch sichtbarer Puls treten. Einzelne Theoretiker beschreiben ein abstraktes Dirigieren in der Luft anstelle des konkreten und viel persönlicheren Anrührens. Die Luftbewegung erwähnt beispielsweise Jambe de Fer 1556, wenn er von einem Ab und Auf spricht (*frapper et lever*) und präzisierend von tief und hoch, *bas* und *haut*.<sup>13</sup> Die Verlegung ins Optische birgt in ihrer längerfristigen Wirkung ein ganz neues Moment. Fürs Fühlen oder Hören sind alle Impulse gleichrangig. Im Sehen differenzieren sich hingegen zwei Qualitäten, von denen der einen, dem Ab, ein Übergewicht zuerkannt werden kann. Das dürfte seinen Einfluß auch aufs Komponieren ausüben. Denn im 16. Jahrhundert enden Stücke des *tempus imperfectum* überwiegend bei der ersten Semibrevis, also derjenigen unmittelbar nach dem Taktstrich. In der deutschen Musik gibt es aber auch immer wieder Schlüsse auf der zweiten Semibrevis: in der älteren Berührungserfahrung hatte sie den gleichen Rang.

<sup>10</sup> Siehe dazu Artikel „Tactus“ von Wolf Frobenius in *HmT*, 1971.

<sup>11</sup> Prominent ist hier die Darstellung von Johannes Ockeghem im Kreise seiner Musiker (Farb-Abbildung in *MGG* 9, 1961, Tafel 117, nach Sp. 1840). Zwei Holzschnitte des 16. Jahrhunderts sind reproduziert in: *Musica e liturgia nella riforma Tridentina*, Trient 1995, 77 und 115.

<sup>12</sup> Frobenius, op. cit., 3.

<sup>13</sup> Jambe de Fer, *Epitome musical*, Lyon 1556, 43f (Reprint in: F. Lesure, „L'epitome musical de Philibert Jambe de Fer“, in: *Annales Musicologiques* 6, 1958–63, 341–386).

Beim Schreiben von Partituren werden die Schlagwerte allerdings nicht nach dem Berührungsmuster vereinzelt, sondern gruppiert, und zwar analog den Mensuren. Der Strich steht also im *tempus perfectum* nach drei Breven, im *tempus imperfectum* nach zwei Semibreven. Der „Luftschlag“ kann diese Gruppierungen, anders als bloße Berührung, auch in der Bewegung verdeutlichen. Das dürfte die Voraussetzung dafür gewesen sein, daß sich die antiken Begriffe Arsis und Thesis in neuem Sinne reaktivieren ließen und ein Analogon im Einteilungssystem der Partiturschrift erhielten. Dabei hatten die Striche wiederum ihre historischen Voraussetzungen im *punctus divisionis* der französischen wie im Brevis-Punkt der italienischen Mensuralschrift.

Warum das Einteilungssystem nicht in die Stimmen übernommen wird: dazu schweigen alle Theoretiker. Lampadius gibt sein bekanntes Lehrbeispiel in zwei Versionen, der Komponierschrift und der Aufführungsschrift. Im einen Fall setzt er die senkrechten Striche im Brevis-Abstand (einmal auch nach einer Semibrevis), im anderen Fall verzichtet er auf diese Striche, wobei die Angabe „*resolutio*“ deutlich besagt, daß es sich hier um ein zweites Stadium handelt.

The image displays two musical examples. On the left is a ten-line scale (Scala decemlinealis) with the title "Sequitur Resolutio." below it. The scale is written on a single staff with various note values and rests. On the right are four staves, each representing a voice part: "DISCAN.", "ALTUS.", "TENOR.", and "BAS.". Each staff shows the resolution of the scale into individual voices, with notes and rests corresponding to the original scale.

Abb. 2: *Scala decemlinealis*-Partitur mit folgender Auflösung (*resolutio*) in Einzelstimmen bei Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, <sup>3</sup>1541, f. Fvii, nach dem Exemplar der UB Tübingen aus dem Besitz von Martin Crusius.

Die unterschiedlichen Schreibphasen führen zu noch weiteren Abweichungen:<sup>14</sup> Die Partitur kann auf ein Mensurzeichen verzichten; die Gruppierungen innerhalb eines „Häuschens“ machen die Verhältnisse hinreichend klar. Die strichlosen Stimmen brauchen hingegen eine Angabe und erhalten sie mit dem durchstrichenen Halbkreis, dem Zeichen für das *tempus imperfectum*

<sup>14</sup> Vgl. die synoptische Darstellung bei Jessie Ann Owens 1997, 28.

*diminutum*. Ferner lassen sich Töne, die in der Partitur wegen der Einteilungsstriche getrennt geschrieben werden müssen, bei Tonrepetition in einen Wert zusammenziehen. Das geschieht im Diskant in Mensur 5–6 (aus |  $\circ$  |  $\downarrow$  wird  $\circ \cdot$ .), im Tenor in Mensur 1–2 (aus zwei Breven wird eine Longa). Bei der „*resolutio*“ kann es schließlich noch zu Nuancierungen und Ziernoten kommen. Im Baß wird bei Mensur 5–6 aus dem  $\circ$  |  $\circ$  der Partitur eine punktierte Wendung  $\circ \cdot \downarrow$ ; ähnlich ist in Mensur 2 der Gleichlauf der Miniminen  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$  zu  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$  verfeinert.

Im zweiten Beispiel von Lampadius (Abb. 1), dem Verdelot-Satz in „moderner“ Partitur nach vier getrennten 5-Linien-Systemen, die durch den senkrechten Teilungsstrich aufeinander bezogen und so der alten *scala decemlinealis* des ersten Beispiels angenähert sind, wird der Vorzug der Stimmennotierung noch deutlicher. Der Satz beruht entsprechend der Textmarke auf einem viertönigen *soggetto*, der den Silben der Eingangsworte *Sancta Maria* entspricht. Im Diskant läßt sich das Thema problemlos auch in der Partitur mit ihren Einteilungsstrichen im Longa-Abstand notierten. Die rhythmische Verschiebung beim Einsatz im Tenor bereitet jedoch Probleme. Die erste Note muß unvermeidlich geteilt werden, was zu Unklarheiten in der Deklamation führen kann, die ein kundiger Stimmenkopist freilich beheben wird.<sup>15</sup> Insofern hat die Stimmennotierung Vorzüge für die Ausführenden. Die Partiturschrift hingegen erleichtert die Überprüfung intervallischer Verhältnisse in geordneten Abständen.

Der bei den Stimmen aus der Schrift verschwundene Strich kommt freilich auf andere Weise wieder zur Geltung: bei der Ausführung, der die Stimmen primär zu dienen haben. Jetzt kehren Puls und Mensur taktil oder optisch zurück. Die *motio continua* des *praecentor, cantum dirigens mensuraliter*<sup>16</sup> zeigt nun auf ihre Weise die regelmäßige Zeitgliederung an, die nicht eigens in der Schrift betont werden muß. In der Komponierstube dagegen fehlt dieser lebendige Puls. Ihn zu vergegenwärtigen, leistete ein graphisches Hilfsmittel: eben der Taktstrich, der gewissermaßen einen Ersatz schafft. In der Situation der Aufführung tritt dann an Stelle des Substituts wieder das Original. Anders gesagt: die Stille der Komponierstube bringt den Taktstrich hervor, den das Klangerlebnis der Aufführung wieder verschwinden läßt. So könnte man sich jedenfalls probeweise die Differenz der beiden Schriftformen in puncto Taktstrich vorstellen.

Erst im 17. Jahrhundert ändern sich die Verhältnisse: Der Taktstrich dringt auch in die Stimmen ein. Es kommt so zu einer Kongruenz von Vorstellen und Erleben: zu einer quasi redundanten Verdopplung. Das Einfallstor für den Veränderungsprozeß ist die Baßstimme. Denn im neuen Generalbaßdenken ist die Baßstimme mehr als nur ein Part der Aufführung, sie wird Repräsentant des Ganzen, und zwar des ganzen musikalischen Satzes in einer Art Kurzschrift.

<sup>15</sup> Erst später, wohl ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wird ein Bogen die Partiturschreibung verbessern (s. dazu Anm. 8).

<sup>16</sup> Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Fij<sup>v</sup> (Reprint Hildesheim 1971).

Diese spezifische Funktion macht es verständlich, daß auch Merkmale der Partiturschrift Eingang finden: als ihr prominentestes der Taktstrich. Entsprechend heißt die Baßstimme auch häufig *partitura*: sie weist das gleiche Einteilungsprinzip synoptischer Komponierschrift auf.<sup>17</sup>

Eine solche Stimme vereinigt drei Schichten und potentielle Funktionen in sich:

- [a] Sie ist Aufführungsstimme: man kann aus ihr den Baß spielen.
- [b] Sie ist Informationsstimme. Das zeigt vor allem das Fehlen von Pausen. Beim Aussetzen der Baßstimme treten – der Terminus *technicus* lautet *basso seguente* – ersatzweise andere Stimmen ein. Vor allem aber kann der Experte aus der Baß-*partitura* auf den musikalischen Satz insgesamt rückschließen, insofern andere Stimmen ableiten und auch spielen: im Generalbaßspiel. Historisch ist das signifikant. Denn im Instrumentenspiel hat der Taktstrich seinen spezifischen Sinn, stammen doch die ältesten Belege überhaupt aus der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts.<sup>18</sup>
- [c] Sie ist Direktionsstimme. Denn das Mehr an Information, die Möglichkeit zum Überblick über das Ganze, macht den Benutzer der Stimme zum potentiellen Dirigenten, zum Leiter einer Aufführung.

Das Taktieren wird durch die Einteilungsstriche zweifellos erleichtert. Hier beginnt die eingangs beschriebene Korrespondenz von Taktstrich und Dirigat. Für die Direktion aus der Baßstimme sprechen bekanntlich unzählige Zeugnisse bei gemischt instrumental/vokaler Musik bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.<sup>19</sup>

Der Taktstrich als Hilfe speziell für die Aufgabe des Dirigierens und erleichterten Überblicks wird an einer eigenartigen Sonderstimme im Werk von Schütz deutlich. Beim 136. Psalm in opus 2 gibt es als Zusatzensemble einen Trompetenchor. Er wird vom ranghöchsten Trompeter geleitet, der seine Mannschaft zusammenhalten muß, von der die wenigsten Noten lesen können. Vor allem aber muß er die richtigen Einsätze nach langen Pausen finden. Statt dieser Pausen ist in seine Stimme deshalb der Baß gedruckt, und mit ihm das Direktionszeichen des Taktstriches. Dieser Taktstrich gilt allein für die mitzulesenden Baßsegmente. Sowie der Trompeter zu spielen hat, erkennbar am Diskantschlüssel, sind sie nach alter Art wieder entbehrlich.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Ein frühes Beispiel liefert der Stimmendruck von Monteverdis *Marienvesper* (1610) mit seiner *partitura* (Faks. 1992); vgl. auch die Organo-Stimme bei Augustin Plattners doppelchörigen Messen (hrsg. in *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*, Band 3, vorgelegt von Andreas Traub, München 1995, Faksimile XVII).

<sup>18</sup> So dem *Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann 1452 innerhalb des Lochamer Liederbuchs, Faksimile hrsg. v. Konrad Ameln, Kassel usw. 1972.

<sup>19</sup> Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913.

<sup>20</sup> Vgl. das Faksimile bei Manfred Hermann Schmid, „Trompeterchor und Sprachvertongung bei Heinrich Schütz“, in: *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991) 28–55, hier 40f.



Von der Baßstimme geht im Laufe des Jahrhunderts der Taktstrich auf alle Stimmen über. Er steht jetzt nicht mehr nur in der Partitur und ihrem Kurzschrift-Stellvertreter, sondern überall. Er wird omnipräsent. Diese Omnipräsens hat weitreichende Wirkungen. Eines Tages wird der Taktstrich nicht nur mehr gliedernde Orientierungsmarke sein, sondern ein Faktor der Komposition, ein Zeichen, das erlebt sein will. Das ist der Fall in der Musik der Wiener Klassiker. Daraus hat Thrasybulos Georgiades, dem wir wesentliche Erkenntnisse zum musikalisch Satz bei Haydn, Mozart und Beethoven verdanken, geschlossen, daß deren Musik überhaupt aus einer Dirigierhaltung heraus begriffen werden muß.<sup>21</sup>

Im Menuett der Haffner-Sinfonie von Mozart KV 385 wechselt alle vier Takte abrupt die Faktur. Das leitende rhythmische Muster wird ausgetauscht, und zwar an der Taktstrich-Grenze. Das ist symptomatisch. Wir können bei Mozart immer wieder erleben, daß sich mit dem Taktstrich das Notenbild verwandelt. Der permanente „Fakturwechsel“ seiner Musik ist auf diesen Taktstrich bezogen.<sup>22</sup>

Dieses instrumentale Bauprinzip kommt aber auch in vokalen Sätzen zum Tragen. Im Finale II des *Figaro* (*NMA II/5:16*, Band 1, S. 244) liefert das Orchester lauter zweitaktige Gebilde wechselnder Faktur. In dieses Muster sind die Vokalstimmen eingefügt, ohne sich selbst um die Gliederung kümmern zu müssen. Die Singstimmen mit ihrer variablen, häufig auftaktigen Artikulation folgen einer instrumental abtaktigen Gliederung. Und für diesen abtaktigen Charakter ist der quasi hörbar gewordene Taktstrich verantwortlich. Solche Art der Satzbildung bringt eine Verkehrung traditioneller Ordnung mit sich, was Hauptstimme und Begleitung angeht. Denn es ist die Begleitung, die der Satzarchitektur die Grundlage gibt. Der Taktstrich hat dabei eine ungeahnt neue Qualität gewonnen.

Unvermeidlich kommt es im geschichtlichen Gang auch zu Gegenreaktionen. Die Dominanz des Taktstrichs kann auch als ärgerlich mechanisch empfunden werden und eine Mode auslösen, gegen ihn zu komponieren, wie die permanenten Verschiebungen in der Musik Schumanns suggerieren. Das heißt aber nicht, daß der Taktstrich ganz bedeutungslos würde. Denn solange die Verschiebungen innerlich auf ihn bezogen sind, muß die Inkongruenz als Spannung erlebbar bleiben. Wenn sich ein Dirigent in der berühmten Stelle des Finale im Klavierkonzert (T. 189ff) gestisch am Orchester orientiert und sich nicht gegen es stellend den Taktstrich angibt, fehlt etwas.

Wagner brauchte keine Verschiebungen. Er hob den Taktstrich, um dessen als mechanisch empfundene Herrschaft zu brechen, ganz anders auf: durch

<sup>21</sup> Thrasybulos G. Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1950, 76-98; „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1951, 50-59.

<sup>22</sup> Hier wird neu realisiert, was schon älteste Instrumentalmusik auszeichnet. Das hat jüngst Theodor Göllner an der Ilia-Arie des *Idomeneo* wieder deutlich gemacht (in: *Mozarts Idomeneo. Tagungsbericht*, München 1999, im Druck).

Deaktivierung. Die neue Vorstellung des Organischen duldet keine Akzentmarkierung. Der Taktstrich wird nur noch als Schreib- und Verständigungshilfe benutzt, nicht mehr als ein Element der Musik selbst. „Wagners Taktstrichsetzung wendet sich weniger an den Hörer als an den Spieler. Sie dient einer geregelten Wiedergabe. Für das Aufnehmen der Musik, die von keinem Taktrhythmus durchpulst ist, bleibt sie ohne Bedeutung“.<sup>23</sup> Wagner hat sich dazu in seiner Schrift *Über die Aufführung des Tannhäuser* 1852 unmißverständlich geäußert: „Da ich mich durchgängig bemühte, [...] den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann endlich auf fast gänzlichem Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Taktes, der bis dahin nur ein mechanisches Hilfsmittel der Verständigung zwischen Komponist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug beiseite zu werfen ist.“<sup>24</sup>

Die beschriebene Praxis ist Ziel auch noch zeitgenössischer Dirigenten. Ich erinnere mich an ein Fernseh-Interview mit Elisabeth Schwarzkopf, die dort an Karajan gerühmt hat, daß er für den Sänger den Taktstrich unkenntlich zu machen vermochte. „Denken Sie die Taktstriche weg!“ Diese Maxime formulierte auch der Sänger Hans Hotter<sup>25</sup> – wohl in Anlehnung an die Wagnersche Forderung, mit der dem Sänger eine Freiheit der Artikulation in Annäherung an die Sprache gegeben werden soll.

Das Deaktivieren des Taktstriches kennzeichnet bei Wagner aber auch den Orchestersatz, trotz aller Beibehaltung von Schreibkonventionen. Das berühmte *Rheingold*-Vorspiel zeigt im von Wagner autorisierten Erstdruck ein verblüffendes Festhalten am ältesten, noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Verfahren, den Taktstrich durch alle Systeme hindurch zu ziehen

Die so „eingesperrte“ Musik verhält sich aber, als wäre sie völlig frei. Sie strömt. Dazu braucht sie als wichtigstes Zeichen den weiterführenden Bogen, der das Taktraster überspannt.

Vom Raster soll man nichts hören. Auch nicht sehen. Ein Dirigent, der dem Publikum den Taktstrich mitteilte, würde den Eindruck, um den es Wagner geht, empfindlich stören. Die Musiker allerdings brauchen den Taktstrich sehr wohl. Anders wäre die Abstimmung gefährdet, wäre das „irrationale“

<sup>23</sup> Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, 253.

<sup>24</sup> Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hg. von Julius Kapp, Bd. 9, Leipzig 1914, 13f.

<sup>25</sup> Bericht über einen Meisterkurs im Kulturspiegel des *Schwäbischen Tagblatts*, 27. 11. 1999.



Verhältnis von 5:1 zwischen langer und kurzer Note im Zusammenwirken nicht zu garantieren. Der Taktstrich ist Hilfsmittel der Produktion, aber nicht Wesenselement der Musik selbst, nicht Leitzeichen der Wahrnehmung.

Im Blick auf die Historie darf man versucht sein, bei einem Prozeß, der zu den Wiener Klassikern hin- und dann wieder von ihnen wegführt, für Wagner eine quasi „rückläufige“ Entwicklung anzunehmen – ein Zurückmünden in den „Stromrhythmus“ der älteren Musik. Im Verständnis des Taktstriches nähert sich Wagner unverkennbar wieder früheren Vorstellungen an.

Taktstrich und Dirigat. Ein ungleichgewichtiges Thema, weil die geschichtlichen Quellen uns zwar viel zur Schrift überliefern, aber wenig zu dem, wie der Dirigent mit ihr umging. Heute scheint es geradezu umgekehrt. Das Publikum blickt gebannt auf den Dirigenten als ein höheres Wesen. Daß seine Tätigkeit auf Schrift bezogen ist, macht die Praxis des Auswendig-Dirigierens nach außen hin gerne unkenntlich. Nicht täuschen lassen wird sich allerdings der Orchestermusiker. Er hat die Noten ja immer vor sich.

