

Alte Musik I

Leitung: Friedhelm Brusniak

Teilnehmer: Christian Berger, Matthias Brzoska, Marianne Danckwardt, Hermann Jung, Reinhard Kapp, Ludwig Seel

Hermann Jung:

TEXTSCOPUS UND POETISCHE IDEE

Zur Problematik des Verstehens sprachgebundener Musik

Die Grundelemente der sprachlichen Rhetorik, vorzugsweise die Lehre von den Figuren, treten in der musikalischen Komposition zu einem Zeitpunkt in Erscheinung, zu dem die Musik selbst befähigt wird, etwas auszudrücken, d.h. "ein als Affekt, Sprechduktus oder Sprachinhalt vorgegebenes Objekt mit typischen und lehrbaren Mitteln"¹ in ihrem Idiom wiederzugeben. Das ist, grob gesprochen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Fall. Mit dem Ende des Barock scheint diese "objektiv-typische Grundhaltung" verloren zu gehen². Das Lehrgebäude der musikalisch-rhetorischen Figuren macht den eigenschöpferischen Intentionen des Komponisten Platz.

Das verborgene oder auch offenkundige Weiterleben der rhetorischen Tradition in der Musik des 19. Jahrhunderts, zu dem bereits eine Reihe von Untersuchungen existieren³, soll hier an einem Prinzip sprachlicher und musikalischer Rhetorik exemplifiziert werden.

Meine These lautet:

Der "Scopus", die Absicht, das Ziel eines Textes, einer Rede, einer musikalischen Komposition, wie ihn das 17. und 18. Jahrhundert verstand und anwendete, erscheint im 19. Jahrhundert in der "Poetischen Idee" wieder, in ihrer Realisierung bei Ludwig van Beethoven und vor allem bei Franz Liszt. Kontinuität und Wandel gilt es bei dieser Übernahme in der Theorie zu skizzieren und zu belegen. Die analytisch-hermeneutische Exemplifikation an den Werken selbst soll dabei einer ausführlicheren Studie vorbehalten bleiben.

Das griechische Verb σκοπέω läßt sich übersetzen mit 'aus der Ferne oder von einem hohen Orte aus sich umsehen, beobachten, ausspähen', das Substantiv dazu ὄ oder ἡ ὄκοπος 'der Späher, der Kundschafter', in einer zweiten Bedeutung 'das Ziel, nach dem man schießt' und schließlich im übertragenen Sinn 'der Zweck, die Absicht'⁴. Als mittel-lateinisches Lehnwort erscheint 'scopus' in der gleichen übertragenen Bedeutung. Wenn nun dieser Begriff in der Schriftauslegung und -deutung der Lutherzeit auftaucht, so soll ein Stück Bibeltext gleichsam von einer höheren Warte aus betrachtet werden. Der Zweck, die Absicht, die der theologisch gebildete Exeget mit einer bestimmten Textstelle bei seinen Hörern verfolgen will, steht im Mittelpunkt. Diese Absicht liegt nicht allein im Ermessen des Predigers, sondern resultiert ebenso aus der Heiligen Schrift selbst. Matthias Flacius Illyricus, ein theologischer Hermeneutiker der Lutherzeit, macht das Verständnis der Schrift abhängig vom Erfassen der Einzelworte, vom Verständnis des "jeweiligen engeren Zusammenhangs, d.h. dessen, wovon die Rede sei" (sensus orationis) und von der "Einsicht in Absicht und Willen (scopus orationis) des in der Schrift Sprechenden, Gottes, der Propheten, Apostel oder Evangelisten"⁵.

Die Bedeutung der Einzelworte bestimmen den Sinn der Rede, die Bedeutung des ganzen Textes ergibt sich aus der Intention. Dies gilt nicht nur für die Bibel, sondern für

jeden Text, der einer hermeneutischen Aufschlüsselung bedarf. "Dieser Skopus, um dessentwillen geredet wird, gibt der Rede bei all ihrer Vielgliedrigkeit und Mannigfaltigkeit die innere Einheit."⁶

Die von der sprachlichen Rhetorik als Bestandteil des Trivium beeinflusste 'musica poetica' hat sich seit Nikolaus Listenius und Johann Andreas Herbst stets an die Nomenklaturen und deren Inhalte ihres Vorbildes angelehnt. Diese im protestantischen Mittel- und Norddeutschland beheimatete Tradition ist noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts in theoretischen Schriften von Johann David Heinichen, Johann Kuhnau, Johann Gottfried Walther oder Johann Mattheson lebendig. Immer wieder wird auch hier auf die Ganzheit eines Textes oder einer Komposition, auf ihren Zweck und die Absicht verwiesen. So führt Heinichen⁷ innerhalb der 'inventio', der Findungslehre, drei 'fontes principales' an, von denen die eine, 'concomitantia textūs', die äußeren, zunächst textunabhängigen Umstände berücksichtigen soll, die zum Singen einer Arie in Kantate oder Oper führen können, etwa die Tageszeit (Nacht) oder die Stille eines Ortes. Für Mattheson⁸ ist die 'inventio' durch "Thema", "Tonart" und "Zeitmaß" bestimmt, wobei er unter "Thema" den "Text oder Unterwurf" der Rede versteht, für den ein Komponist "gewisse besondere Formeln im Vorrat" haben müsse. Bei den ebenfalls zur 'inventio' gehörigen 'loci topici' gibt Mattheson den 'locus descriptionis' oder 'definitionis' zur Beschreibung von Gemütsbewegungen an. Als besondere Erfindungsart wird eine Melodie gekennzeichnet, in der sukzessiv verschiedene Erfindungen verarbeitet sind. Sie soll der Überraschung für die Zuhörer dienen, "wenn nur sonst dem Zusammenhange oder der Hauptabsicht dadurch nicht zu nahe geschiehet".

Die 'dispositio' einer Rede zeichnet sich durch eine geschickte Anordnung von Gedanken aus. Auch hier liegt der Zweck in der beabsichtigten Wirkung auf den Hörer. Das Formale steht in direktem Bezug zum Inhaltlichen. Für Mattheson setzt dies bereits im 'exordium', im "Eingang und Anfang einer Melodie" ein, "worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden"⁹.

Johann Nikolaus Forkel¹⁰ sieht in Anlehnung an Mattheson diesen Bezug im musikalischen Satz:

"...Es läßt sich also kein Tonstück von einiger Ausführlichkeit, von einigem Umfange gedenken, ohne eine auf die Natur unserer Empfindung und auf die Natur der Sache gegründete Folge und Anordnung der darin enthaltenen einzelnen Teile und Gedanken. Ein Redner würde unnatürlich und zweckwidrig handeln, wenn er eine Rede halten und dadurch Unterricht, Überzeugung und Rührung bewirken wollte, ohne vorher zu bestimmen, welches sein Hauptsatz, seine Nebensätze, seine Einwendungen, seine Widerlegungen derselben und seine Beweise sein sollten."

Gegen Ende der Rede bzw. des Tonstücks ist nach Forkel die Hauptabsicht mit Nachdruck zu wiederholen; die 'conclusio' beinhaltet schließlich "gleichsam eine Folge von den vorhergegangenen Beweisen, Widerlegungen, Zergliederungen und Bekräftigungen", "um dadurch den Hörer zuletzt noch ganz mit den durchs Tonstück abgezielten Empfindungen zu durchdringen"¹¹.

Daß die musikalischen Figuren im Rahmen der 'decoratio' nicht allein bestimmte Worte des Textes nachzeichnen und ausdrucksmäßig verarbeiten, sondern auch das Gefüge des musikalischen Satzes mittragen, hatte bereits Athanasius Kircher erkannt¹². Neben der Strukturierung und Affektumsetzung besteht ihre Hauptfunktion darin, den Sinn bestimmter Worte in Einzelabschnitten oder den generellen scopus eines Textes oder einer Komposition zu verdeutlichen. Johann Gottfried Walther¹³ schreibt in den "Praecepta der

Musicalischen Composition":

"Wenn ein Componist etwas mit einem text componieren will, muß er nicht nur die gantze Meinung deßselben, sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes absonderlich verstehen. ... Wenn aber eine Gemüths-Regung zu exprimiren ist, soll der Componist mehr auf dieselbe, als auf die einzeln Worte sehen, ... Denn es wäre einfältig, wenn man diesen Text: "Cede dolor, cede moeror lacrymaeque flentium", wegen der Worte, "dolor, moeror, lacrymaeque flentium" traurig setzen wolte, da doch der gantze text eine Fröligkeit andeutet."

Auf diesen scopus, auf die "gantze Meinung des Textes", auf die Einheit des Affektes muß der musikalische Orator abheben, selbst wenn er im Text nicht ausdrücklich formuliert oder nur angedeutet erscheint.

Ein letzter Beleg aus einer Vielzahl immer wieder um dieses Thema kreisender Gedanken stammt von Johann Kuhnau¹⁴. Er behandelt in einer Vorrede zu "Texten zur Leipziger Kirchen-Music" von 1709 neben Fragen des musikalischen Stils ausführlich das Verfahren, wie ein Komponist einen in Musik umzusetzenden Text zu analysieren und geistig so zu durchdringen habe, daß die nachfolgende Komposition auch tatsächlich die Intentionen des Literaten adäquat wiedergebe. Eine "Meditation" über den Text, die "in mente concipirten Paraphrasi" sowie die Hinzuziehung der "Grundsprache" des Hebräischen oder auch des Griechischen sind für Kuhnau wichtige Erfindungshilfen. "Aus den Worten" soll "alle Gelegenheit zur Invention und Variation" ergriffen werden, "ohne welche die Music ihren Finem, nehmlich die Delectation und Bewegung der Gemüther schwerlich erreicht". Die Freude an immer neuen Veränderungen darf freilich nicht ausufern. "Sondern es ist vornehmlich darum zu thun, wie der rechte Verstand der Worte Gelegenheit zur Invention geben, und mit guter Raison durch die Music denen Ohren zugebracht werden könne. Denn ausser dem, daß man sich auff das Artificium die Affectus zu moviren, und sonsten alles geschicklich zu exprimiren wohl verstehen solte, so hielte ich vor nöthig, daß man in der Hermeneutica kein Frembdling wäre, und den rechten Sensum und Scopum der Worte allemahl wohl capirte."

Der scopus entspricht also, vom Text her gesehen, einmal der Intention, die in einer Schrift steckt und vom Hermeneutiker offengelegt wird, zum anderen aber auch der Absicht, die ein Redner unter Zuhilfenahme eines Textes den Hörern vermitteln will. Der musikalische Orator hat beide Möglichkeiten in seinem Werk zu berücksichtigen. Er sucht den Sinn von Einzelworten und von Textabschnitten auszudrücken und zugleich die Absicht des ganzen Textes, die durchgehende Einheit des Affektes mit formalen Mitteln zu wahren. Die Beachtung der Hauptabsicht bei der Konzeption einer Melodie schließt für den Hörer überraschende Wandlungen ihrer Gestalt nicht aus.

Zwei Beispiele seien zur Verdeutlichung angefügt. Im Schlußchor des ersten Teils der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach stellte Arnold Schmitz¹⁵ zwei Hauptfiguren neben einer Fülle anderer fest, die aus der 3. bzw. 6. und 12. Zeile des Chorals "O Mensch, beweine deine Sünde groß"

1. O Mensch, be - wein dein Sün - de groß, /
 von ei - ner Jung - frau rein und zart /
 dar - um Chri - stus seins Va - ters Schoß / äu -
 für uns er hie ge - bo - ren ward, / er
 Bert* und kam auf Er - den, } Den To - ten er das
 wollt der Mitt - ler wer - den. }

Le - ben gab / und legt da - bei all Krank - heit ab*, /
 bis sich die Zeit her - dran - ge, / daß er für
 uns ge - op - fert würd, / trüg uns - rer Sün - den
 schwe - re Bürd / wohl an dem Kreu - ze* lan - ge.

hervorgehen und von Beginn der instrumentalen Einleitung an den ganzen Satz bestimmen.

29. Choral

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Flauto traverso I** (Flute I): Part I+II, playing a melodic line with eighth-note patterns.
- Flauto traverso II** (Flute II): Playing a similar melodic line to the first flute.
- Oboe d'amore I** (Oboe I): Playing a melodic line with eighth-note patterns.
- Oboe d'amore II** (Oboe II): Playing a similar melodic line to the first oboe.
- Violino I** (Violin I): Playing a melodic line with eighth-note patterns.
- Violino II** (Violin II): Playing a similar melodic line to the first violin.
- Viola**: Playing a melodic line with eighth-note patterns.
- Soprano in ripieno** (Soprano): Part of a vocal ensemble, with a whole rest.
- Soprano**: Part of a vocal ensemble, with a whole rest.
- Alto**: Part of a vocal ensemble, with a whole rest.
- Tenore** (Tenor): Part of a vocal ensemble, with a whole rest.
- Basso** (Bass): Part of a vocal ensemble, with a whole rest.
- Organo** (Organ): Playing a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- Continuo**: Playing a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns, marked "tasto solo".

Diese Skalenmotive der Katabasis und Anabasis, im Orchester- wie im Chorsatz stets präsent, stehen im Sinne der Rhetorik und Symbolik für das Niedrige, Demütige bzw. das Hohe, Erhabene, wie Walther und Kircher diese Figuren definieren und wie auch die entsprechenden Choralzeilen ausweisen. Höhepunkt des Satzes bildet dann die Vorausnahme der letzten (12.) Choralzeile im Alt mit einem fünf Ganztöne umfassenden Gang nach oben, verbunden mit einem verdeckten "passus duriusculus" hin zu scheinbar unbegrenzter Höhe (g'-dis'').

wohl an dem Kreu - - ze lan - - ge, wohl
 wohl an dem Kreu - - ze lau - - ge, wohl
 wohl an dem Kreu - - ze lan - - ge, wohl an dem

tasto solo

Der scopus des Textes wie der Musik insgesamt weist demnach auf Christus, der sich selbst erniedrigt hat, Mensch geworden ist und am Kreuz erhöht wurde. Dieses Christusbild wird vorzugsweise vom Evangelisten Johannes geprägt, für dessen Passionsbericht Bach bekanntlich diesen Choralatz zum Eingang vorgesehen hatte¹⁶.

In dem Kleinen Geistlichen Konzert "Wann unsre Augen schlafen ein" SWV 316 (II 1639) von Heinrich Schütz wird das Einschlummern musikalisch nicht durch wiegende Bewegung und liegenden Baß im Stil der Pastorale wiedergegeben, sondern durch die Figur des "passus duriusculus", nach Christoph Bernhard "ein etwas harter Gang", der zeichenhaft für Schmerz, Leid, Sünde oder Tod steht.

Soprano
 Wann uns - te Au - gen schla - fen ein, so laß das
 Quan - do se clau - dunt lu - mi - na, mens so - mno

Basso
 Wann uns - te Au - gen
 Quan - do se clau - dunt

Basso continuo

Herz non doch wack de - - - - -
 schla fen ein, so laß das Herz
 lu - mi na, mens so - mno non

Das weitgespannte Melisma zu "so laß das Herz doch wacker sein" bildet die musikalische Antithese dazu. Der scopus des Textes und der Musik erschließt sich erst durch den Gesamtzusammenhang.

Wann unsre Augen schlafen ein,
 so laß das Herz doch wacker sein,
 halt über uns dein rechte Hand,
 daß wir nicht falln in Sünd und Schand.

Eggebrecht¹⁷ hat überzeugend nachgewiesen, daß sich bei Schütz die Todesauffassung Martin Luthers widerspiegelt. Das Einschlafen ist dem Tod verwandt. "Der Sünde Sold ist der Tod, und wo Sünde ist, da muß auch der Tod folgen."

Die 'musica poetica' wird von der Vorstellung geprägt, ein "opus perfectum et absolutum" (Listenius) zu schaffen. Das Komponieren verläuft in Anlehnung an die sprachliche Rhetorik nach bestimmten Regeln ab. Die 'inventio', die 'loci topici' der Musik bedeuten Findung, nicht Erfindung. Der Komponist wählt sein musikalisches Material aus einem Vorratsschatz aus. Der entscheidende Wandel von der 'musica poetica' zur musikalischen Poesie des 19. Jahrhunderts, der hier nur angedeutet werden kann, vollzieht sich in den Bereichen des nicht mehr Lehr- und Lernbaren beim Komponieren, der schöpferischen Phantasie eines Komponisten ohne offenkundige Anweisungen und Regeln sowie in der Hinwendung der "Klangrede" und "Tonsprache" bei Mattheson zur Musik als "Sprache der Empfindung"¹⁸. An die Stelle des Rhetorischen tritt das Charakteristische und Poetische. Gerade das Poetische, eine Kategorie der Ästhetik, wird zur Sprache des "Unsagbaren" jenseits einer mit Worten erreichbaren Faßlichkeit und Bestimmtheit.

Der Begriff der "poetischen Idee" zur Erklärung musikalisch-kompositorischer Sachverhalte und Vorgänge tritt wohl erstmals im Umkreis von Beethovens Instrumentalmusik auf. Nach Anton Schindlers Zeugnis¹⁹ soll Beethoven selbst den Ausdruck häufig verwendet haben. Er umfaßt sowohl die Darstellung eines musikalischen Charakters als auch die thematisch-motivische Anlage eines Satzes oder einer ganzen Komposition. Die "zugrundeliegende Idee" eines Werkes, wie Beethoven nach einem Bericht Louis Schlössers²⁰ formulierte, wäre demnach, ganz ähnlich dem barocken scopus, ein bewußt konzipiertes Ganzes, das aus einer Folge von sprachlich-musikalischen Hauptgedanken resultiert. Ob Beethovens Instrumentalmusik, insbesondere seine Symphonien, originär als Ideenkunstwerke zu gelten haben oder erst durch ihre Rezeption zu solchen gemacht wurden, ist schwer zu entscheiden. Für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erscheint es jedenfalls hochbedeutsam, daß, wie Carl Dahlhaus²¹ treffend im Blick auf das Neue bei Beethoven formuliert hat, "in einem musikalischen Text - ähnlich wie in einem dichter-

schen oder philosophischen - eine Bedeutung aufbewahrt ist, die sich zwar durch eine tönende Darstellung sinnfällig machen läßt, in ihr jedoch nicht aufgeht, daß also ein musikalisches Gebilde ein Ideenkunstwerk sein kann, das als Text jenseits der Auslegungen ideellen Bestand hat."

Beethovens Instrumentalmusik als Ideenwerke, speziell die Ouvertüren und hier besonders Leonore Nr. 3, bilden einen Ausgangspunkt für die neue Gattung der Symphonischen Dichtung bei Franz Liszt und deren dichterisch-kompositorischen Kern, die poetische Idee. Die enge Verbindung von Poesie und Musik, die den Musiker als Tondichter, als Dichterkomponisten sieht, befreit zugleich die Musik aus der von Schumann und Liszt häufig beklagten Isolation innerhalb der Künste. Die universelle Bildung des Musikers im 19. Jahrhundert ist eine unabdingbare Notwendigkeit. Poetisierung der Musik bedeutet bei Liszt keinesfalls Literarisierung. Die Poesie ist nicht das Werk selbst, sondern die dahinter stehende Idee. Worte sind lediglich Träger von Ideen. Diese eigentliche poetische Substanz einer Dichtung läßt sich auch durch Töne ausdrücken.

In Liszts Vorstellung vollzieht sich eine Verschmelzung von Dichtung und Musik, oder mit seinen eigenen Worten: "Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf."²² Musik wird demnach zu einer gesteigerten Sprache. Die poetische Idee enthält das Ineinandergreifen von Musik und Programm quasi als bewußt fixierte Bilderfolge und zugleich die Absicht, das Ziel der gesamten Komposition.

Das Vorwort zur Symphonischen Dichtung "Prometheus" darf als treffliches Beispiel dafür gelten, wie Liszt aus der Fülle des Mythos und seiner Auslegungen zur poetischen Idee des Ganzen vordringt, die unmittelbar in die Musik übergeht.

"Der Prometheusmythos ist voll mysteriöser Ideen, dunkler Traditionen, voll Hoffnungen, deren Berechtigung immer bezweifelt wird, so lebendig sie im Gefühl leben. In mehrfacher Weise gedeutet von den gelehrten und poetischen Exegesen der verschiedensten Überzeugungen und Negationen, spricht dieser Mythos immer lebhaft zur bewegten Einbildungskraft durch geheime Übereinstimmungen seiner Symbolik mit unsern beharrlichsten Instinkten, unsern herbsten Schmerzen und beseligendsten Ahnungen. ... Wir brauchten nicht unter den verschiedenen Auslegungen zu wählen, welche sich reichlich um diese erhabenen Monumente angesammelt haben, noch auch die antike Legende mit ihren reichen Anklängen an alte dunkle Erinnerungen, unvergängliche, ewige Hoffnungen in neuer Weise zu gestalten. Es genügte in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythos seine Wesenheit, gleichsam seine Seele, bilden: K ü h n h e i t, L e i d e n, A u s h a r r e n, E r l ö s u n g; k ü h n e s H i n a n s t r e b e n n a c h d e n h ö c h s t e n Z i e l e n, welche dem menschlichen Geiste erreichbar scheinen ...

Leid und Verklärung! So zusammengedrängt, erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage." (Übersetzung von Peter Cornelius)²³

Liszts Weg über die poetische Idee zur Symphonischen Dichtung kann nun von der ästhetischen Idee, wie sie Kant versteht, angeregt und geleitet worden sein. Danach wird die Musik durch ihre "mathematische Form" befähigt, "die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stück herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken"²⁴.

Der hier ausgesprochene Mangel der Unbestimmtheit, der "unnennbaren Gedankenfülle"

mag die konkretere poetische Idee und ihre Umsetzung in der Symphonischen Dichtung hervorgerufen haben. Zwingender erscheinen mir jedoch Liszts Hinweise auf rhetorische Traditionen in zwei Schriften zu Robert Schumann und Hector Berlioz, beide aus dem Jahre 1855.

Im Schumann-Essay beschreibt Liszt, wie sich ein der Sprache eng verwandter Zeichen-vorrat der Musik entwickelt hat:

"Die Musik also hat sich eine Sprache zu bilden; sie mußte die Harmonie gestalten damit die Melodie aufhöre eine rein instinktive Ausdrucksweise, ein beredtes Seufzen, ein verworrenes, unsicheres Stammeln zu sein und zum klar ausgeprägten Gedanken und Gefühl werden könne. Die Harmonie sollte dieser Zwillingschwester der Sprache die Elemente verleihen, welche diese sich mit der Zeit zu eigen gemacht hatte, und die ihr gestatten, vermöge des Reichthums, der Biogsamkeit und Mannichfaltigkeit der Mitte des von ihr behandelten Stoffes zur Kunstform sich zu erheben, wozu mit Hülfe des Genies und des Talents sich so trefflich anließ, daß das menschliche Wort eine unbegrenzte Anzahl verschiedener Idiome besitzt, welche organisch construiert, immer veränderlich bleiben und verändert werden, und im Verhältniß ihrer Aufeinanderfolgen, der Verschönerung und Bereicherung fähig sind"²⁵.

Es habe, so resümiert Liszt gleich im Anschluß an diese Stelle, eines langen Zeitraumes bedurft, um eine "musikalische Grammatik, Logik, Syntax und Rhetorik" hervorzubringen.

Bei der ausführlichen Rezension von Berlioz' "Harold-Symphonie" erläutert Liszt die "Existenzberechtigung" eines Programms aus der Historie der Musik.

"Das Programm, - also irgend ein der rein instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken - ist so wenig von Berlioz erfunden wie von Beethoven und von Beethoven so wenig wie von Haydn, vor dessen Periode wir ihm schon begegnen."²⁶

Liszt kommt danach auf Bachs "Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders", auf Kuhnaus "Biblische Historien" und später auf Ouvertüren und andere Instrumentalwerke von Mendelssohn, Beethoven, Spohr und Schumann zu sprechen, um die Kontinuität programmatischer Elemente zu belegen.

Einen wichtigen Hinweis zum Verstehen einer Komposition als Ganzheit gibt Liszt im Zusammenhang mit der Bewertung von Instrumentalmusik. Sie sei die freieste und absoluteste Manifestation unserer Kunst, "weil sie die Gabe besitzt, gewissen Gefühlen und Leidenschaften einen Ausdruck zu geben, den der Hörer, dessen Seele von ihm ergriffen ist, mitfühlt, während zugleich sein Verständnis der logischen Entwicklung folgt, ..."²⁷

Was Liszt hier im Bewußtsein des Hörers wiederfindet, die Zusammenschau von Gefühlen und Leidenschaften mit logischer Entwicklung in der Musik, liegt wie bei den barocken Theoretikern im Verhältnis von Form und Inhalt begründet.

"Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhaltes, Hülle der Idee, Körper der Seele; sie muß demnach äußerst fein geschliffen dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen ... So ist denn formelle Gewandtheit, Fertigkeit des Arbeitens ein wesentliches Erforderniß des bedeutenden Künstlers. Wesentlich und doch nicht ausreichend; denn was wäre ihm die starre Form,

ohne eine große schöne Idee welche sie lebendig macht ...? ... Kunst ausüben heißt eine Form nur zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden."²⁸

Liszts Begriff der Idee, von ihm auch als "poetischer Gedanke", "Vorgang" oder "poetischer Inhalt" bezeichnet, darf also nicht gleichgesetzt werden mit dem Inhalt, dem Ablauf, dem Programm selbst. Es ist ein geistiges Konzentrat, eine Ganzheit, in der Dichtung und Musik aufgehen. Sie muß so weitgefaßt sein, daß sie die verschiedensten dichterischen Inhalte und Vorstellungen in sich aufnehmen kann, und dennoch so viel an Präzision besitzen, daß eine unzweideutige Bestimmtheit des Musikverlaufs gewahrt bleibt.

Liszt bedient sich dabei eines wohl aus der Antike abgeleiteten Denkmodells der Weimarer Klassik, des "per aspera ad astra", des Hinarbeitens auf eine verklärende Apotheose, die nicht nur den "Prometheus", sondern den weitaus größten Teil seiner Symphonischen Dichtungen bestimmt. Er erreicht damit zweierlei: Einmal knüpft er an die klassischen Prinzipien der Symphonie an, ohne ein tradiertes Formschema epigonal zu übernehmen. Zum anderen gelingt ihm eine Nobilitierung der Programmmusik und damit eine Abgrenzung gegenüber der reinen Tonmalerei, wie sie schon Beethoven mit "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" vorgezeichnet hatte.

Das Heroische, das Elegische, das Pastorale und das Martialische werden als Ausdruckscharaktere mit den Formteilen des Sonatenhauptsatzes und der Satzfolge einer Symphonie verbunden. Der Gefahr einer formalen Reihung begegnet Liszt durch die Technik der Motivtransformation als Neu- und Weiterentwicklung der motivisch-thematischen Arbeit; der geistige, Musik und Dichtung in Eins setzende Zusammenhalt ist durch die zielgerichtete poetische Idee gewährleistet. "Gerade aus den unbegrenzten Veränderungen, die ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Zeitmaß, Begleitung, Instrumentation, Umwandlung usf. erleiden kann, besteht die Sprache, vermitteltst welcher wir dieses Motiv Gedanken und gleichsam dramatische Handlung aussprechen lassen können."²⁹ Das ist die 'explicatio textus', das 'exprimere sensum et scopum' der barocken Rhetorik im Gewand des 19. Jahrhunderts.

Im "Prometheus" geht Liszt von den Tönen e, h und c als Kernmotiv aus, das zu einer sechstönigen Terzenschichtung f-a-c-e-g-h erweitert, die latente Grundstruktur des Werkes bildet³⁰.

1. Violinen.

2. Violinen.

Bratschen.

Violoncelle.

Kontrabässe.



Auch der Themendualismus des Sonatensatzes basiert auf diesem Melodiekern, wobei die Schlußapothese des Stückes sich aus einer rhythmischen, harmonischen und tempomäßigen

Transformation des zweiten "Leidens"-Themas heraus entwickelt und schließlich gegen Ende erstmals zu einer klaren tonalen Zuordnung nach A-Dur führt.



Die von Liszt im Vorwort formulierte poetische Idee "Leid und Verklärung" ist hier in einer musikalisch-autonomen Struktur aufgegangen.

Wandel und Kontinuität im Verstehen einer literarisch-musikalischen Ganzheit zwischen Barock und Romantik spitzt sich auf "Musik als Sprache" zu. Bei Schütz und Bach blieb das durch die Figurenlehre geregelte Vokabular der Tonsprache oder Klangrede zwar semantisch eindeutig, bedurfte aber damals wie heute einer Entschlüsselung für diejenigen Hörer, die nicht zum eingeweihten Kreis der Kenner gehörten. Zu Liszts Zeiten um die Mitte des 19. Jahrhunderts war diese kodifizierte Sprache weitgehend tot. Vom "redenden Prinzip in der Musik" blieben freilich archetypische Vorstellungen, sprachliche und musikalische Topoi und ihr Umfeld als Charaktere erhalten, die in der poetischen Idee eine neue semantische Qualität annahmen und weitreichende Folgerungen für den syntaktischen Zusammenhalt eines Musikwerkes nach sich zogen.

In beiden Epochen fällt der Komponist mit seinem Werk über den Sinn einer literarischen Aussage eine Entscheidung, für den regierenden scopus bzw. für die poetische Idee. In beiden Epochen war der Mensch Gegenstand der Musik, in der hochartifizialen Typisierung seiner Leidenschaften oder im subjektiven Nachempfinden großer Ideen und zugleich Adressat des unterschiedlichen Darstellungswillens³¹.

Anmerkungen

- 1) Hans Heinrich Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957). Wieder abgedruckt in: Johann Sebastian Bach. Wege der Forschung, Bd. CLXX, Darmstadt 1970, S. 252, Anm. 9.
- 2) Vgl. Rolf Dammann, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Laaber 2/1984, S. 178.
- 3) Vor allem bei Erich Schenk und seinem Schülerkreis. Vgl. Erich Schenk, Barock bei Beethoven, in: Festschrift Schieder mair, Berlin/Bonn 1937, S. 177-219. Außerdem: De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk, Kassel/Basel 1975.
- 4) Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch von Wilhelm Gemoll, München/Wien 7/1959.
- 5) Günther Moldaencke, Schriftverständnis und Schriftdeutung im Zeitalter der Reformation, Teil I: Matthias Flacius Illyricus, Stuttgart 1936, S. 127. Vgl. auch Arnold Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Laaber 2/1976, S. 26.
- 6) Günther Moldaencke, a.a.O., S. 610/611.

- 7) Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, 1728. Zitiert nach: Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, Neudruck Hildesheim 1979, S. 41/42.
- 8) Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739. Zitiert nach: Hans-Heinrich Unger, *Musik und Rhetorik*, a.a.O., S. 42-45.
- 9) Johann Mattheson, a.a.O., Kap. 14, § 7.
- 10) Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen 1788. Zitiert nach: Hans-Heinrich Unger, *Musik und Rhetorik*, a.a.O., S. 57.
- 11) Forkel, a.a.O., § 103.
- 12) Vgl. Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst J.S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen*, in: Kgr.-Ber. Lüneburg 1950. Wieder abgedruckt in: *Johann Sebastian Bach. Wege der Forschung*, Bd. CLXX, Darmstadt 1970, S. 71.
- 13) Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar 1708. Herausgegeben von Peter Benary (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 2), Leipzig 1955, S. 158.
- 14) Bernhard Friedrich Richter, *Eine Abhandlung Joh. Kuhnau's*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* XXXIV (1902), S. 147-154.
- 15) Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit*, a.a.O., S. 58-68.
- 16) Der Dualismus von Anabasis- und Katabasis-Figuren, von musikalischer Zeichenhaftigkeit für Freude und Leid, prägt auch die Anlage der Kantate BWV 182 "Himmelskönig, sei willkommen". Die für Palmsonntag bestimmte Komposition weist damit auf die Freude über den Einzug Jesu in Jerusalem hin, zugleich aber auch auf die Trauer über seinen baldigen Kreuzestod.
- 17) Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, S. 278/279. Vgl. auch ders., *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Wilhelmshaven 2/1984, S. 107-110.
- 18) Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Carl Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: *AfMw* XXII (1966), S. 110-124.
- 19) Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Bd. II, Münster 3/1860, S. 212, Anm. 1.
- 20) *Ludwig van Beethoven, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Martin Hürlimann, Zürich 2/1946, S. 200.
- 21) Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)*, Wiesbaden 1980, S. 9.
- 22) Franz Liszt, *Berlioz und seine "Harold-Symphonie"*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Bd. 4, Leipzig 1882, S. 58.
- 23) Zitiert nach: Franz Liszt, *Prometheus*, Edition Eulenburg, S. III.
- 24) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 53. Zitiert nach: Hans Heinrich Eggebrecht, *Symphonische Dichtung*, in: *AfMw* XXXIX (1982), S. 225.
- 25) Zitiert nach: Detlef Altenburg, *Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion*

- des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt, in: Liszt Studien I (Kgr.-Ber. Eisenstadt 1975), Graz 1977, S. 17.
- 26) Liszt, Berlioz und seine "Harold-Symphonie", S. 21.
- 27) Liszt, Berlioz und seine "Harold-Symphonie", S. 47.
- 28) Liszt, Robert Schumann. Zitiert nach: Detlef Altenburg, Eine Theorie der Musik der Zukunft, a.a.O., S. 19.
- 29) Liszt-Zitat bei Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 202.
- 30) Vgl. Carl Dahlhaus, Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts "Prometheus", in: Mf XXIII (1970), S. 411-419.
- 31) Diese von Rolf Dammann (Der Musikbegriff im deutschen Barock, S. 131) formulierte Doppelung gilt für Musik des Barock wie des 19. Jahrhunderts gleichermaßen.

Christian Berger:

TONSYSTEM UND TEXTVORTRAG

Ein Vergleich zweier Balladen des 14. Jahrhunderts

Die zeitliche Abfolge der einzelnen Werke ist eines der Probleme der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, das bis heute offen geblieben ist. Obwohl in den letzten Jahren aus dem kargen Überlieferungsbestand erstaunlich viele biographische Daten herausgearbeitet werden konnten, fehlt es an einer Zusammenschau, wie Heinrich Bessler sie vor nunmehr 60 Jahren mit seinen "Studien zur Musik des Mittelalters"¹ geleistet hat. Seitdem sind kaum neue Quellen bekannt geworden², doch eine differenziertere paläographische Bestandsaufnahme ließ manches in einem anderen, auch zweifelhafteren Licht erscheinen. Dennoch ist bis heute das Jahr 1376, das im Incipit der fragmentarisch überlieferten Handschrift Trémouille³ genannt wird, eines der wenigen Fixpunkte, und es ist bezeichnend, daß eine der ältesten Quellen dieses Repertoires, die Handschrift Ivrea⁴, ganz in die Nähe dieses Datums gerückt ist⁵. Diese großen Sammelhandschriften umfassen ein zeitlich breit gestreutes Repertoire, so daß eine kodikologische Datierung oft nicht mehr als einen bisweilen sogar irreführenden "terminus ante quem" liefern kann. Trémouille etwa enthält Werke aus der Zeit von 1320 bis 1375, umfaßt also die Schaffenszeit sowohl Philippe de Vitrys als auch Guillaume de Machauts⁶, und Kurt von Fischer datiert den Inhalt des Codex Reina auf den Zeitraum von 1340 bis 1430⁷.

Nur für die Werke Machauts gilt mittlerweile, daß ihre "chronologische Gruppierung ... zumindest hinsichtlich einer Unterscheidung zwischen 'frühen', 'mittleren' und 'späten' Werken einigermaßen gesichert" ist⁸. Dabei ist aber die einzigartige Überlieferungssituation dieser Werke zu berücksichtigen, die dazu geführt hat, daß Machauts Werk auch in stilistischer Hinsicht als Maßstab der musikalischen Entwicklung seiner Zeit angesehen wurde⁹. Erst Margaret Hasselmann gelang der Nachweis, daß sich in dem umfangreichen Repertoire, das es neben den Werken Machauts gegeben haben muß und von dem nur ein Bruchteil meist anonym überliefert ist, andere stilistische Tendenzen bemerkbar machen¹⁰. Ein Vergleich dieser Repertoires ist umso dringlicher geworden, als mit den Arbeiten etwa Wolfgang Dömlings und Wulf Arlts genaue analytische Beobachtungen