

*Wort und Ton*¹

Die Forderung, die Hermann Abert im Jahre 1923 erhob, es müsse zwischen Literatur- und Musikgeschichte eine engere organische Verbindung geschlossen werden, deren Träger sich der Gemeinsamkeit der Probleme in beiden Wissenszweigen bewußt sind und sie im Geiste wirklicher Geschichtsschreibung, nicht vom Standpunkt des modernen, ästhetisierenden Dilettanten aus zu behandeln verstehen, ist bis heute noch nicht befriedigend erfüllt. Wohl hat sich die Musikgeschichte in dem Maße, in dem sie sich als Teil der allgemeinen Geistesgeschichte erblicken lernte, darum bemüht, die Texte der verschiedenen Vokalgattungen nicht mehr nur von Fall zu Fall als „Unterlage“ zu betrachten, sondern sie soweit als möglich in ihrer Eigengesetzlichkeit, aus ihrem eigenen geistigen Zusammenhang heraus zu erfassen. Von seiten der Literaturgeschichte ist aber die Notwendigkeit eines Hand-in-Hand-Arbeitens noch nicht mit gleicher Deutlichkeit erkannt worden, begreiflicherweise nicht, denn für ihre Materie liegt sie bei weitem weniger klar zutage. Um so höher sind vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus Arbeiten zu bewerten, die sich ihrer bewußt sind, und um so größere Bedeutung kommt Anregungen von der Art zu, wie sie am Schluß des vorangehenden Referats gemacht worden sind².

Sieht man vom Sonderfall der Kontrafaktur ab, so ist beim Zusammentreffen von Text und Musik der Text als das logisch Primäre zu betrachten. — Der Musiker steht bei der Vertonung eines Textes vor 4 grundsätzlich verschiedenen Möglichkeiten: er kann den Text 1) sprachlich einwandfrei und infolgedessen auch sinnentsprechend, aber innerlich unbeteiligt, indifferent deklamieren, er kann 2) den Textinhalt unter Wahrung oder Durchbrechung dieses Prinzips verstandesmäßig faßbar nachzeichnen, er kann 3) das Schwergewicht auf die musikalische Wiedergabe des textlichen Affektgehalts legen, und er kann den Text endlich 4) nur als mehr oder weniger zufälliges Substrat für die Entfaltung der Musik betrachten, d. h. er kann unbeteiligt neben ihm her, ja sogar an ihm vorbeimusizieren. Graphisch dargestellt ergäbe das etwa folgende Figuren, wenn ich die gerade Linie für den Text, die Schlangenlinie für die Musik gebrauche:



Diese 4 Möglichkeiten sind theoretisch denkbar und auch größtenteils praktisch vorhanden, wiewohl die Figurengleichheit bzw. -ähnlichkeit von 1) und 2/3) auf eine starke Tendenz zu mannigfachen Mischungen hindeutet.

¹ Das Wort-Ton-Problem ist bereits auf dem Bamberger Kongreß 1953 in dem weiter gespannten Rahmen von H. Besslers Hauptreferat *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik* berührt worden. Es erschien hier in engem Zusammenhang mit dem Problem des Vokalen und Instrumentalen in der Musik als ein Grundproblem musikalischen Gestaltens und Empfindens unter vielen. Mit der Arbeitssitzung *Wort und Ton* des Hamburger Kongresses beabsichtigte die Kongreßleitung, einen Ausschnitt aus jenem umfassenden Thema eingehender behandeln und zur Diskussion stellen zu lassen.

² Vgl. das Referat von Wolfgang Mohr, S. 157 ff.

Im Wechselspiel dieser 4 Arten der Auseinandersetzung von Wort und Ton vollzieht sich die Entwicklung der Vokalmusik. Dabei kommt ein ständiger Wechsel zwischen textbetonten und musikbetonten Epochen zustande. Für die textbetonten ist die sprachlich einwandfreie Textwiedergabe (Fig. 1) ausschlaggebend, die mit beliebiger Ausdeutung verbunden sein kann (Fig. 2/3), für die musikbetonten Epochen das eindeutige Zurücktreten des Textes als sprachliche Erscheinung hinter der Musik, also nicht nur die als 4. angeführte Möglichkeit des neben dem Text Her- oder an ihm Vorbeimusizierens, sondern auch besonders die Möglichkeit 3, sofern die Musik hier nur mehr eine freie Paraphrase des Textes gibt.

Der Motor für dieses Hin und Her dürfte die Diskrepanz sein zwischen dem natürlichen Bedürfnis der Musik, ihre eigenen Kunst- und Ausdrucksmittel möglichst ungehemmt zu entfalten und dem Streben markanter geistiger, außermusikalischer Strömungen, diese Mittel dem Wort dienstbar zu machen. Textbetonte Epochen erstehen also schlagartig unter außermusikalischen Einflüssen, während musikbetonte allmählich heranwachsen. Daneben sprechen natürlich noch weitere Faktoren mit, die die Spannweite dieses Wechsels verstärken oder abschwächen können: abgesehen von der Persönlichkeit des Komponisten vor allem die Nationalität und die Gattung.

Dieser Wechsel vollzieht sich naturgemäß nicht innerhalb der reinen Kultmusik und auch nicht in der Volksmusik, die beide außermusikalisch gebunden sind. Besonders die letztere mit ihrer organisch gewachsenen Einheit von Wort und Ton aber hat die Wahl der verschiedenen Möglichkeiten in der Kunstmusik gelegentlich entscheidend beeinflußt.

In der Kunstmusik des Abendlandes gibt es, wie mir scheint, drei Zeitspannen, innerhalb derer der Umschwung von einer musikbetonten zu einer textbetonten Epoche ganz deutlich wird; sie fallen mit den großen Epochengrenzen zusammen: Die erste umfaßt die große Wende vom Mittelalter zur Renaissance um 1500, die zweite diejenige von der Renaissance zum Barock um 1600 und die dritte die Wendung vom Barock zum Klassizismus um 1750. Der Epochenrhythmus ist dabei nicht zufällig. Jedesmal wird die Musik von den geistigen Kräften der neuen Epoche in Bann geschlagen und in ihrer Erscheinungsform vom Wort, das das neue Weltgefühl verkündet, geprägt, während die Spätstadien der jeweils vorangehenden Epochen durch ein Höchstmaß an rein musikalischer Kunstentfaltung unter weitgehender Hintersetzung der rein sprachlichen Belange gekennzeichnet sind.

In den beiden Zeiträumen zwischen diesen Angelpunkten verläuft die Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton im Großen gesehen von der genannten 1. Möglichkeit zur 3. und 4. hin, im ersten, d. h. im 16. Jahrhundert, innerhalb der damals international führenden Oberschicht der Niederländer relativ klar erkennbar an dem Unterschied zwischen der Textbehandlung bei Josquin und bei der Generation seiner Schüler. Im zweiten Zeitraum, dem 17. und 18. Jahrhundert, aber wird dieser Großrhythmus in steigendem Maße durch die Verselbständigung der National- und Gattungsstile und die Entwicklung der Instrumentalmusik aufgelockert. Dabei spielt die Verschiedenheit der Sprachen eine sehr bedeutsame Rolle.

Die französische Vokalmusik neigt z. B. grundsätzlich dazu, die Deklamation in den Vordergrund zu stellen. In ihr kommt es darum auch nicht zu einem Überhandnehmen der Musik im vorhin angedeuteten Sinne. Trotzdem schafft sich die Musik auch hier, wenigstens in der französischen Oper, ein Ventil in Gestalt selbständiger, nach Lully immer bedeutungsvoller hervortretender Instrumentalsätze, so daß die Zeit um 1750 also auch hier letzten Endes den Stempel einer musikbetonten Epoche trägt.

Für die italienische Vokalmusik steht hingegen die Musik grundsätzlich an erster Stelle. Das gelehrte Experiment der Camerata wirkte zwar anregend und zunächst auch befruchtend, aber auf die Länge gesehen endete es in dem musikalisch nur mehr als notwendiges Übel betrachteten Secco-Rezitativ, während sich gleichzeitig in der Arie die Musik, nur ganz allge-

mein vom Affektgehalt des Textes geleitet, über die Worte ergoß, ohne von deren sprachlicher Erscheinung wesentlich öfter Notiz zu nehmen als nur in den Kopfmotiven.

Im Gegensatz zu diesen relativ klaren Lösungen des Wort-Ton-Problems in Frankreich und Italien sind die Lösungen in der deutschen Vokalmusik wechselnder und vielschichtiger, weniger weil die deutsche Musik vom 17. Jahrhundert an stark unter den Einfluß jener beiden Länder geriet, als vielmehr weil das Wort für sie sowohl als sprachliche Erscheinung als auch als Bedeutungsträger eine ganz besondere Rolle spielte. Italienische Rezitative deutscher Komponisten erkennt man gewöhnlich sofort an ihrer sehr sorgfältigen Deklamation; andererseits ist es kein Zufall, daß sich die Figurenlehre in Deutschland am konsequentesten entfaltete. In der Vokalmusik Bachs etwa ist jede Note vom Bedeutungsgehalt des Textes durchdrungen, ohne daß in den Arien immer besonderer Wert auf die Textdeklamation gelegt würde.

Die Geisteswende im 18. Jahrhundert ist in ihren Auswirkungen auf das Wort-Ton-Verhältnis am schwersten zu fassen, da in ihr im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Wandlungen die nationalen Komponenten stärker hervortreten als die internationalen. — Das neue Streben nach der Wiedergabe einfacher, wahrer, natürlicher Empfindungen wurde von der Vokalmusik Frankreichs ihrer Tradition entsprechend absorbiert, ohne an dem bestehenden Verhältnis zwischen Wort und Ton Wesentliches zu ändern. Die Trägerin des neuen Geistes, die *opéra comique*, steht trotz der Betonung des volkstümlich-liedhaften Elements zum Text grundsätzlich nicht anders als die *tragédie lyrique*.

In Italien setzte die *opera buffa* der Musikbetonung der *seria* allerdings eine stärkere Betonung des Textes entgegen. In beiden Ländern aber blieben die hergebrachten Gattungen, wenn sie auch nicht mehr im Brennpunkt des Interesses standen, über die Geisteswende hinweg erhalten. Bezeichnenderweise war es ein Deutscher, nämlich Gluck, der aus der zwiefachen Worterfülltheit des deutschen Vokalkomponisten heraus auch sie mit dem neuen Geist erfüllte, indem er sie einander annäherte, freilich ohne sie durch diese Reform in ihren Heimatländern aus dem Sattel zu heben.

Am stärksten machte sich der Umschwung in der deutschen Vokalmusik bemerkbar, doch erschien er hier in den Bestrebungen der Berliner Liederschulen trotz mancher französischer Einflüsse zunächst als rein deutsche Angelegenheit. Auf die Länge gesehen zeitigte diese lokal scheinende Ursache aber große Wirkungen. Durch die zeitentsprechende Anknüpfung an die Haltung des Volkslieds trat eine neue Art der Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton in den Bereich der Kunstmusik, die schematisch wie Fig. 1, aber durch gleich starke Linien darzustellen wäre. Ausschlaggebend ist für sie im Gegensatz zu den 4 anderen Arten die wenigstens vorgetäuschte Identität von Dichtung und Komponist: die Komposition darf durchaus nichts hinzutun, was nicht schon im Gedicht enthalten wäre. Mit Goethes Worten: „Die Musik nimmt nur wie ein einströmendes Gas den Luftballon mit in die Höhe.“

Nach der geistigen Wende, die sich im 18. Jahrhundert vollzog, verschob sich der Wechsel zwischen textbetonten und musikbetonten Schaffensperioden unter dem Einfluß der zum selbständigen Bedeutungsträger herangewachsenen Instrumentalmusik auf eine andere Ebene. Es konnte jetzt auch in einer textbetonten Kunst nicht mehr darauf ankommen, das Übermaß der Musik an sich einzudämmen, um auch und in erster Linie der sprachlichen Gestalt des Textes zu ihrem Rechte zu verhelfen, sondern nur noch darauf, es dem Textinhalt dienstbar zu machen. Wagner z. B. setzte der großen Musikoper kein Kunstwerk in einem dem Florentiner angenäherten Stil entgegen, sondern eine sinfonische Oper, in der aber die Sinfonik, in die die Singstimme als durchaus nicht wichtigster Bestandteil eingeordnet ist, bis in Einzelheiten hinein vom Ideengehalt des Dramas durchtränkt und geformt wird.

Dieser Wendung im Bereich der Oper ist in dem des Liedes keine entsprechende an die Seite zu setzen, denn das Lied war ja gerade erst auf eine neue Basis gestellt worden; wohl aber zeigt sich hier mit besonderer Deutlichkeit die Relativität, die allen den Unterscheidungen,

mit denen wir es hier zu tun haben, eignet: das Verhältnis von Wort und Ton im durchkomponierten Stimmungslied ist grundsätzlich zu dem eben genannten des Wagnerschen Musikdramas in Parallele zu setzen. Während dieses aber als bewußte Reaktion auf die italienische und französische Oper der Zeit textbetont gemeint war und auch so wirkte, erschien das durchkomponierte Lied unter dem Aspekt der ihm vorangehenden Berliner Liederschule betrachtet als ausgesprochen musikbetont, vor allen Dingen auch deswegen, weil es ja das volkstümliche Strophenlied nicht ablöste, sondern sich neben diesem herausbildete.

Ob man zu den drei genannten Epochenwenden als vierte den geistigen Umschwung rechnen darf, der sich während und nach dem 1. Weltkrieg vollzog, bleibe dahingestellt. Jedenfalls war die Wandlung, die das Wort-Ton-Verhältnis in jener Zeit durchmachte, den früheren entgegengesetzt gerichtet: sie führte nicht von der Musik zum Text, sondern vom Text zur Musik; die meisten Vokalkomponisten ließen, teils bewußt historisierend, auf jeden Fall aber in Ablehnung aller romantisch-inhaltsbedingter Stimmungswiedergabe, die Musik mehr oder weniger ungebunden neben dem Text herlaufen.

Hier bestand also ein ähnliches Verhältnis zwischen Wort und Ton wie vor der Wende um 1500. In beiden Fällen ist aber zu betonen, daß die theoretisch denkbare 4. Möglichkeit des verbindungslos neben dem Text Hermusizierens praktisch nicht rein vorliegt. Eine „absolute“ Vokalmusik — schon der Begriff wäre eine *contradictio in adjecto* — gibt es nicht. Zu welcher Möglichkeit der Vertonung sich der Komponist auch entschließt — stets muß er sich in irgendeiner Weise mit dem Text auseinandersetzen. Der Musikwissenschaftler aber, der sich mit Vokalwerken beschäftigt, muß sich, wenn er sie ganz erfassen will, auf dem schmalen Grat entlangbewegen, auf dem Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft aneinandergrenzen. Wohl ihm, wenn sich ihm dann von drüben eine hilfreiche Hand entgegenstreckt!

WERNER BACHMANN / HALLE

Bilddarstellungen der Musik im Rahmen der artes liberales

Obwohl den Disziplinen der bildenden Kunst während des Mittelalters die wissenschaftliche Anerkennung und damit die Aufnahme in das Lehrsystem der *artes liberales* weitestgehend versagt blieb, hat jener Themenkreis der „freien Künste“ in der Malerei und Plastik doch einen reichen Niederschlag gefunden. Die äußere Darstellungsform, die man dafür wählte, war vorwiegend die der Personifizierung der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen, die durch entsprechende Attribute charakterisiert und veranschaulicht wurden¹. Für diese Art symbolisierender und allegorisierender Darstellung fanden sich in der Literatur des ausgehenden Altertums und des Mittelalters verschiedene Anknüpfungspunkte wie zum Beispiel bei Martianus Capella, der in seiner enzyklopädischen Abhandlung *De nuptiis Mercurii* et

¹ Folgende kunsthistorische Arbeiten beschäftigen sich eingehender mit Darstellungen der *artes liberales* in Malerei und Plastik: P. d'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento*, in: *L'Arte* (ed. A. Venturi), Jg. V, Rom 1902; E. F. Corpet, *Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du moyen-âge*, in: *Annales archéologiques* XVII, 1857, S. 89 ff.; E. Mâle, *Les arts libéraux dans la statuaire du moyen-âge*, in: *Revue archéologique* XVII, 1891; E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, Paris 1898, S. 102 ff.; R. v. Marle, *Iconographie de l'art profane*, Den Haag 1932; J. v. Schlosser, *Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses XVII, 1896, S. 13 ff.; G. Münzel, *Der Zyklus der 7 freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, in: *Schauinsland* 69, 1950, S. 1 ff.; R. Hammerstein, *Die Musik am Freiburger Münster*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 9, 1952, S. 204 ff.; O. Schmitt, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937 ff., vor allem Artikel *Dialektik*.