

Musik und Rhetorik im Barock

von

ARNO FORCHERT

Im Jahr 1908 veröffentlichte Arnold Schering im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* einen Aufsatz mit dem Titel *Die Lehre von den musikalischen Figuren*¹. Darin vertrat er die Ansicht, daß es im Zeitraum etwa vom 16. bis weit ins 18. Jahrhundert hinein außerordentlich enge Beziehungen zwischen der Kunstlehre der Musik und der der Rhetorik gegeben habe, Beziehungen, aus denen im musiktheoretischen Schrifttum um und nach 1600 eine Doktrin, die musikalisch-rhetorische Figurenlehre, hervorgegangen sei, die dann als Teil der allgemeinen Kompositionslehre rund anderthalb Jahrhunderte lang kontinuierlich tradiert wurde. Sein Aufsatz gipfelte in der Aufforderung, „die Lehre von den musikalischen Figuren geschichtlich zu fundieren, sie in ihren Einzelheiten darzustellen und die Beobachtung ihrer Regeln in der Praxis der Komposition nachzuweisen“². Scherings Anregung fiel auf fruchtbaren Boden. Und so hat es denn in den letzten fünfzig Jahren eine Vielzahl von Untersuchungen gegeben, in denen nicht nur musiktheoretische Traktate, sondern auch die Werke von Meistern wie Josquin Desprez, Lasso, Schütz und vor allem Bach unter dem Aspekt des Fortwirkens dieser musikalisch-rhetorischen Tradition betrachtet und analysiert worden sind³.

Dieser kurze Blick zurück auf die Geschichte musikwissenschaftlicher Beschäftigung mit Fragen des Verhältnisses von Musik und Rhetorik ist vor allem deshalb von Interesse, weil aus ihm hervorgeht, daß hier ein Thema von der Musikwissenschaft bereits zu einem Zeitpunkt aufgegriffen wurde, als es die literaturgeschichtlichen Disziplinen, soweit sie sich mit dem 17. und 18. Jahrhundert beschäftigten, noch nicht für sich entdeckt hatten. Der Literaturwissenschaftler Wilfried Barner, der 1970 eine Arbeit zur Rhetorik des Barock veröffentlichte⁴, empfand es denn auch geradezu als eine Kuriosität, daß „die Musikwissenschaft noch vor der literarischen Barockforschung die rhetorische Theorie auf breiter Grundlage“ in ihre Untersuchungen einbezogen hatte. Und seine mit dem Hinweis auf Arnold Schering und die durch ihn angeregten Arbeiten verbundene Feststellung, daß inzwischen „die Berücksichtigung der Rhetorik (insbesondere der Figurenlehre und der Inventionstechnik, aber auch etwa der Affektenlehre) zum methodischen Grundbestand bei der Erforschung der Barockmusik und ihrer Theorie“ gehöre⁵, war offenbar als eine Mahnung an seine Fachkollegen zu verstehen, sich das Vorgehen der Musikwissenschaft zum Vorbild zu nehmen.

Gehört aber die Betrachtung der Barockmusik unter dem Gesichtspunkt rhetorischer Verfahrensweisen tatsächlich zum gesicherten Bestand musikwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden? Die Antwort auf diese Frage ist, so scheint es, zunehmend schwieriger geworden.

1 Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: *KmJb* 21 (1908), S. 106-114.

2 Ebenda, S. 114.

3 Vgl. den bibliographischen Überblick von George J. Buelow, *Music, Rhetoric, and the concept of the affections: a selective Bibliography*, in: *Notes* 30 (1973/74), S. 250 ff., sowie seinen Artikel *Rhetoric and Music*, in: *New GroveD*, Bd. 15, S. 802 f.

4 Wilfried Barner, *Barockrhetorik – Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970.

5 Ebenda, S. 50.

Gerade die literaturgeschichtlichen Forschungen der letzten Jahre, die sich explizit mit der Rhetorik, der Geschichte ihrer Überlieferung, ihrer Bedeutung für das Erziehungs- und Bildungswesen im 16. und 17. Jahrhundert und ihrem Einfluß auf Theorie und Praxis der literarischen Produktion in diesem Zeitraum beschäftigen⁶, haben dazu beigetragen, das Vertrauen in das Verfahren jener älteren musikwissenschaftlichen Arbeiten, in denen die Existenz einer für die Kompositionspraxis relevanten musikalisch-rhetorischen Theorie ohne weiteres vorausgesetzt wird, zu erschüttern. Denn wenn auch nicht zu leugnen ist, daß es so etwas wie einen „rhetorischen Grundzug“ gibt, der praktisch allen Kunsterscheinungen dieser Zeit – und das gilt vor allem für das 17. Jahrhundert – zugrunde liegt, so begegnet andererseits der Versuch, einen Einfluß der rhetorischen Kunstlehre auf das Schaffen von Komponisten der Barockzeit bündig und zweifelsfrei nachzuweisen, um so größeren Schwierigkeiten, je genauer wir die rhetorische Tradition, ihre Differenzierungen und ihre Wandlungen, kennenlernen. Hier helfen auch jene immer wieder herangezogenen Kompositionslehren nicht weiter, in denen musikalische Sachverhalte mit Begriffen bezeichnet werden, die aus den Lehrbüchern der Rhetorik entlehnt sind. Wichtiger nämlich als die Tatsache, daß Termini der Schulrhetorik in einigen musiktheoretischen Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts begegnen, wäre der Nachweis, daß das Lehrsystem der Rhetorik, das den Zweck verfolgte, zum Verfertigen einer kunstvollen, ihrer Bestimmung angemessenen Rede anzuleiten, in analoger Weise auch auf die Lehre von der Komposition übertragen wurde – in ähnlicher Weise etwa, wie es Eingang in die Poetiken des 17. Jahrhunderts fand⁷. Erst eine diesem Ziel gewidmete Untersuchung würde es ermöglichen, sowohl die Bedeutung der Rhetorik auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts als auch die Grenzen der Beeinflussung des musikalischen Schaffens durch Gestaltungsprinzipien der Redekunst genauer zu bestimmen.

In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, ein paar Schritte auf dieses Ziel hin zu tun. Das wird in drei Etappen geschehen. Zunächst müssen die Beziehungen zwischen den Disziplinen der Rhetorik und der Kompositionslehre, so wie sie sich aus dem Erziehungs- und Bildungssystem der Zeit zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert ergaben, betrachtet werden, danach wird auf das eingegangen werden müssen, was man in der musikwissenschaftlichen Literatur gemeinhin mit dem Begriff einer „musikalischen Rhetorik“ zu bezeichnen pflegt, und schließlich soll in einem kurzen Überblick die Entwicklung der Musik in dem hier zur Diskussion stehenden Zeitalter unter dem Aspekt ihres sich verändernden Verhältnisses zur Sprache behandelt werden.

I.

Schon im Bildungssystem der Antike gehören Rhetorik und Musik zum Kreis derjenigen Disziplinen, die zusammengenommen alles das an Kenntnissen vermitteln sollen, was eines freien

⁶ Neben der Arbeit von Barner wären hier vor allem zu nennen: Manfred Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, Stuttgart 1966; Joachim Dyck, *Ticht-Kunst – Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Bad Homburg v.d.H. 1966; Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Zürich 1968; Ludwig Fischer, *Gebundene Rede – Dichtkunst und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968; ferner [Helmut Schanze], *Rhetorik – Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*, Frankfurt 1974; [Gert Ueding], *Einführung in die Rhetorik – Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart 1976, sowie Rudolf Behrens, *Perspektiven für eine Lektüre des art de parler von Bernard Lamy*, Einleitung zur NA von Bernard Lamy, *De l'art de parler*, München 1980.

⁷ Dazu vor allem Dyck, *Ticht-Kunst*, passim.

Mannes für würdig und angemessen gehalten wird. Diese sogenannten „artes liberales“ – die „freien Künste“ –, deren Zahl seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts auf sieben begrenzt ist, bilden auch im Mittelalter und noch bis ins 16. Jahrhundert die Voraussetzung für jedes weitergehende Studium, der Theologie etwa, der Medizin oder der Jurisprudenz. Die im Mittelalter vorherrschende Einteilung der artes liberales in drei artes dicendi, nämlich Grammatik, Dialektik und Rhetorik, das sogenannte Trivium, und vier artes mathematicae, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, das sogenannte Quadrivium, spiegelt noch eine Musikauffassung wider, die bis auf die Antike zurückgeht⁸. Ihr erscheint die Musik als Inbegriff einer zahlengesetzlichen Ordnung des Universums, die im Klang als ihrem sinnlichen Substrat zwar unmittelbar erfahrbar wird, ebenso aber auch dem Bild des Menschen wie des Kosmos zugrunde liegt. Dementsprechend ist die praktische Musikübung, das Komponieren und Musizieren, für diese spekulativ-mathematische Musikauffassung nur von untergeordneter Bedeutung. Musikalischer Elementarunterricht als Voraussetzung für das Singen im Gottesdienst, das von jeher auch zu den Aufgaben der Schulen gehört, steht daher schon im Mittelalter außerhalb dieser quadrivialen Behandlung der Musik, die in der Hauptsache ihren Platz im Lehrplan der Universitäten hat.

Mit der starken Aufwertung der antiken Sprachen im Zeitalter des Humanismus, der im Gefolge der Reformation namentlich in den protestantischen Schulen eine ebenso verstärkte Pflege der praktischen Musik entspricht, ergibt sich nun allerdings eine veränderte Auffassung und damit verbunden eine andere Zuordnung der Musik zu den übrigen Disziplinen: während die musica speculativa als Lehrgegenstand seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts von den Universitäten allmählich verschwindet⁹, tritt der an den Schulen betriebene praktische Musikunterricht nun in die unmittelbare Nachbarschaft der artes dicendi, der Grammatik, der Dialektik, der Rhetorik, die den Kernbestand des Lehrplans der Lateinschulen bilden¹⁰. In der Tat sind es denn auch die protestantischen Lateinschulen, in deren Umkreis im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert Verbindungen zwischen ars musica und ars oratoria zum erstenmal in systematischer Weise dargestellt werden.

Vergleiche allgemeinerer Art zwischen der Musik und der Rhetorik hat es freilich bereits seit der Antike gegeben. Sind es zuerst Rhetoriker wie Cicero oder Quintilian, die auf den Nutzen musikalischer Kenntnisse für den Redner hinweisen¹¹, so sind es später, wiederum vor allem seit dem 16. Jahrhundert, die Musiker, die sich auf das Vorbild der Rhetorik berufen. Denn wie es seit jeher Ziel des Rhetors war, mit Hilfe der kunstvoll gestalteten Rede die Teilnahme und Zustimmung der Hörer zu gewinnen, so wird von der Musik nun gefordert, sie solle den Sinn des Textes

8 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 5. Aufl. Bern 1965, S. 46 ff.; Wilibald Gurlitt, *Musik und Rhetorik – Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, in: *Helikon* 5 (1944), wieder abgedruckt in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, Teil I, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht (= Beihefte zum AfMw, Bd. 1), Wiesbaden 1966, S. 62-81; Heinrich Hüschen, Art. *Artes liberales*, in: *MGG* 1 (1949-51), Sp. 737-742.

9 Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1971.

10 Vgl. Reinhold Vormbaum, *Die evangelischen Schulordnungen des 17. Jahrhunderts* (= Evangelische Schulordnungen Bd. 2), Gütersloh 1863; Friedrich Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts*, 2 Bde., Lpz. 1896/97; Josef Dolch, *Lehrplan des Abendlandes*, 3. Aufl. Ratingen 1971.

11 Günther Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, S. 447 ff.

ausdrücken, um dessen Wirkung auf den Hörer zu steigern. Das kann auf verschiedene Weise geschehen: dadurch etwa, daß die Musik versucht, mit ihren Mitteln die syntaktische Struktur des Textes zu verdeutlichen, daß sie sich bemüht, bildhafte Vorstellungen der sprachlichen Vorlage in möglichst anschaulicher Weise darzustellen, oder auch, daß sie sich an Melodie und Rhythmus des gesprochenen Wortes anlehnt, um beiden durch die Art der Vertonung erhöhte Eindringlichkeit zu verleihen. Indem die Musik auf diese Weise sich die Absicht der Rhetorik zu eigen macht, die Anteilnahme ihrer Zuhörer zu erwecken, ihre Affekte zu erregen, um sie letztlich beeinflussen zu können, kann es nicht ausbleiben, daß auch in den Kompositionslehren nicht selten Bemerkungen begegnen, in denen Ähnlichkeiten zwischen dem Verfahren bei der Komposition eines Musikstücks und dem bei der Konzeption einer Rede hervorgehoben werden. Gleichwohl ist die auf den ersten Blick etwas befremdliche Tatsache zu konstatieren, daß die Kompositionslehren Italiens und Frankreichs, der Länder, die seit dem 17. Jahrhundert die Zentren des musikalischen Fortschritts in Europa sind, sich auf gelegentliche Hinweise auf die Ähnlichkeiten in der Zielsetzung von Musik und Rhetorik beschränken, während die Ausbildung dessen, was man später als „musikalische Rhetorik“ bezeichnet hat, sich wesentlich im protestantischen Teil Deutschlands ereignet, in einem Ambiente also, das man, gemessen am Standard des europäischen Musiklebens in dieser Zeit, eher als provinziell bezeichnen muß¹². Die Erklärung für diesen bemerkenswerten Sachverhalt ist zunächst einmal – wir werden später sehen, daß das noch tiefere Gründe hat – in erster Linie in der Organisation des protestantischen Schulwesens mit seinen spezifischen Bildungszielen zu suchen, mit der wir uns, jedenfalls soweit es die Rhetorik und die Musik betrifft, nun etwas näher beschäftigen müssen.

Im Konzept dieser Schulen ist die Einführung in die Rhetorik sowohl Höhe- und Endpunkt der jahrelangen Beschäftigung mit der lateinischen Sprache und lateinischen Schriftstellern als auch gleichzeitig Vorbereitung für das Universitätsstudium. Sie wird fast durchweg vom Rektor der obersten Klasse, der Prima, unterrichtet und soll die Schüler dazu anleiten, ein gegebenes Thema nach dem Vorbild antiker Autoren in mündlicher oder schriftlicher Form selbständig zu behandeln. Das geschieht an Hand von Lehrbüchern, die, gestützt im allgemeinen auf die Rhetorikschriften der Klassiker dieser Disziplin, Aristoteles, Cicero und Quintilian, den Lehrstoff in gedrängter Form vermitteln, wobei zunächst die angegebenen Regeln an Beispielen antiker Autoren erläutert und danach die Beispiele von den Schülern nachgeahmt werden. Der Lehre liegt also – hier wie übrigens auch in allen anderen Disziplinen in dieser Zeit – die Dreiheit von Regel, Beispiel und Nachahmung – *praeceptum, exemplum und imitatio* – zugrunde¹³.

In den Schulrhetoriken ist die Anordnung des Stoffes streng kodifiziert; sie bleibt im Grunde bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts weitgehend die gleiche¹⁴: auf die Dar-

12 Suzanne Clercx hat den Rückgriff auf die Rhetorik geradezu als Konsequenz der Provinzialität des deutschen Musiklebens im 16. und 17. Jahrhundert gesehen: «Ces théoriciens allemands ... n'expliquent-ils pas les choses ainsi parce qu'ils n'en sont pas, à proprement parler, des inventeurs? N'ont-ils pas expliqué, après coup, ce qu'ils ont observé chez les musiciens italiens et n'ont-ils pas appliqué, dans leur musique, de manière systématique, voire scolastique, ce qui, chez les Italiens, chez les inventeurs de ces formules, était conçu plutôt de manière à peu près spontanée...?» in: *Le 'Baroque' Musical*, (= Les Colloques de Wégimont IV), Paris 1963, S. 169.

13 Barner, *Barockrhetorik*, S. 281 ff.

14 Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963; Barner, a.a.O., S. 265 ff., erläutert den Aufbau des Systems anhand des im 17. und 18. Jahrhundert außerordentlich verbreiteten Rhetorik-Lehrbuches von Gerhard Johannes Vossius, das zuerst 1606 in Leiden erschien, im Laufe des 17. Jahrhunderts aber etwa dreißig Mal neu aufgelegt wurde.

stellung der verschiedenen Redefunktionen – unterschieden werden die Gerichtsrede (genus iudiciale), die beratende Rede (genus deliberativum) und die Lob- oder Prunkrede (genus demonstrativum) – folgt die Behandlung der traditionellen fünf Hauptteile der Rhetorik in der Reihenfolge Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria und Actio oder Pronuntiatio. Dabei beschäftigt sich die Inventio mit dem Ausfindigmachen der Dinge, die einem gegebenen Thema gedanklich zuzuordnen sind – so gehört z. B. die gesamte Argumentationslehre zur Inventio –, die Dispositio hat es mit der zweckmäßigen Anordnung dieser Gedanken und die Elocutio mit der Umsetzung der Gedanken in geeignete Wörter und Wortfolgen zu tun. Die beiden letzten Teile, die oft nur kurz erwähnt werden¹⁵, betreffen die Einprägung der Rede ins Gedächtnis und ihren Vortrag. Jene drei Teile aber, auf die sich das Hauptinteresse der Rhetoriklehren konzentriert, werden noch einmal untergliedert unter dem Gesichtspunkt einer Trennung von res und verba¹⁶, das heißt in die von den Sachen und Sachverhalten angeregte gedankliche Arbeit von Inventio und Dispositio und die im Medium einer bestimmten Sprache – also in der Regel in lateinischer Sprache – sich vollziehende Elocutio. Die Anforderungen nun, die an die sprachliche Form der Rede gestellt werden, sind in den vier sogenannten „virtutes elocutionis“ zusammengefaßt. Sie erstrecken sich auf die sprachliche Korrektheit („puritas“ oder „latinitas“), die Deutlichkeit („perspicuitas“), den Redeschmuck („ornatus“) und die Angemessenheit der sprachlichen Form an Gegenstand und Zweck der Rede („aptum“ oder „decorum“). Zum Ornatus wiederum gehört die Lehre von der Verwendung der Tropen und Figuren, wobei mit dem Begriff des Tropus eine Ausdrucksweise bezeichnet wird, die der größeren Anschaulichkeit und der Erweckung erhöhter Aufmerksamkeit wegen sich uneigentlicher, im weitesten Sinne metaphorischer Wendungen bedient. Redefiguren hingegen werden definiert als von der gewöhnlichen, einfachen Rede abweichende Besonderheiten der Wortwahl, der Wortfolge und des Satzbaus. Sie vor allem stehen im Dienste des Schmucks sowie der Darstellung und – damit verbunden – der Erregung von Affekten.

Dies ist in etwa der Stoff, der in den protestantischen Lateinschulen Deutschlands im Rhetorikunterricht der Prima behandelt wurde¹⁷. Der Überblick über das gesamte System macht zweierlei deutlich. Einerseits ist der Begriff der Rhetorik so umfassend, daß bei entsprechend weiter Auslegung im gesamten Gebiet geistiger Tätigkeiten kaum etwas gefunden werden kann, das nicht auch „rhetorisch“ verstanden werden könnte. Erfindungsreichtum, Glaubwürdigkeit, Überzeugungskraft, die Fähigkeit zu planvoller Gedankenentwicklung, die Beherrschung sprachlicher Ausdrucksmittel und ihre angemessene Verwendung im freien und wirkungsvollen Vortrag, das alles sind Eigenschaften, die nicht nur einer berufsmäßigen Ausübung der Redekunst zugute kommen. In der Tat ist es von hier aus nur noch ein Schritt zur Gleichsetzung der rhetorischen Tugenden mit den sozialen schlechthin, eine Ansicht, die sich auf keinen geringeren als Quintilian stützen konnte, die unbestrittene Autorität in allen Fragen der Rhetorik auch für das 16. und 17. Jahrhundert. Ein solcher Überblick macht freilich auch erkennbar, daß

15 So auch bei Vossius, vgl. Barner, a.a.O., S. 269.

16 Zur Unterscheidung von ‚res‘ und ‚verba‘ vgl. auch Fischer, *Gebundene Rede*, S. 184 ff.

17 Der Überblick, den Hans-Heinrich Unger (*Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941) im ersten Kapitel seines Buches zu geben versucht, ist nicht nur unhistorisch aus Quellen von Cicero bis Gottsched zusammengewürfelt, sondern z. T. auch falsch, so etwa in der Gleichsetzung der Pronuntiatio mit der Elocutio, ebenda S. 3.

die Verbindung zwischen Musik und Rhetorik, wie sie Schering und seine Nachfolger sahen, im wesentlichen nur ein zwar wichtiges, aber doch eng begrenztes Teilgebiet der ganzen Doktrin, eben die Lehre von den Figuren, betraf. Bevor wir uns aber diesem Teilgebiet, der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, zuwenden, ist es erforderlich, auch die Stellung der Musik im Lehrplan der protestantischen Lateinschulen mit wenigen Strichen zu skizzieren¹⁸.

Da eine der Hauptaufgaben der im Zuge der Reformation umgestalteten oder neu errichteten Schulen darin bestand, für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste zu sorgen, erhielt der Musikunterricht während der gesamten Schulzeit ein neues, erhebliches Gewicht und mit ihm der Stand der Kantoren, die damit für mehr als ein Jahrhundert im protestantischen Teil Deutschlands die eigentlichen Träger des Musiklebens wurden. Das Ziel der musikalischen Ausbildung in der Schule freilich war ein genau umgrenztes: es war die Heranbildung von Sängern, die in der Lage sein sollten, mehrstimmige Kompositionen in möglichst kurzer Zeit einzuüben und angemessen vorzutragen. Diesem Ziel war auch die musiktheoretische Unterweisung untergeordnet. Sie beschränkte sich in der Regel auf die Vermittlung von Notenkenntnissen und eine Anleitung zum Blattsingen, der allenfalls noch eine kurze Einführung in die Tonartenlehre, manchmal auch ein paar Hinweise auf die richtige Art des Gesangsvortrages angehängt waren. Zwar wurde von den Kantoren im allgemeinen erwartet, daß sie selbst das Kompositionshandwerk verstanden, um den Gottesdienst erforderlichenfalls auch mit eigenen Werken versorgen zu können, aber Kompositionsunterricht war im Lehrplan der Lateinschulen nicht vorgesehen. Jedoch pflegten die Kantoren besonders begabte ältere Schüler in der Komposition privat zu unterrichten¹⁹. Unsere Kenntnisse über diese Art des Kompositionsunterrichts sind allerdings vergleichsweise gering. Schuld daran ist vor allem der Umstand, daß die dabei benutzten Anleitungen zur Komposition meist nur in Form heute großenteils verlorener handschriftlicher Aufzeichnungen für den persönlichen Gebrauch existierten; denn bei privatem Unterricht bestand natürlicherweise – anders als bei den praktischen Gesangsanleitungen – kaum ein Anlaß, Kompositionslehren im Druck zu verbreiten. Wo das aber dennoch geschah, liegt die Annahme nahe, daß dem im allgemeinen weniger der konkrete Unterrichtsbedarf als vielmehr die Absicht zugrunde lag, der Lehre von der Musik im Rahmen der freien Künste etwas von jener Bedeutung zurückzugewinnen, die sie als ehemals quadriviale Disziplin im Laufe des 16. Jahrhunderts eingebüßt hatte. Es mußte sich aber geradezu anbieten, sich für einen solchen Zweck das von alters her bewährte Lehrsystem der Rhetorik zum Vorbild zu nehmen, denn erstens war es möglich, die vokale Kirchenmusik – und sie war der eigentliche Gegenstand der Kompositionslehre – als besondere Art kunstvoll gesteigerter Sprache anzusehen, zweitens waren Methodik und Begriffsrepertoire des Rhetorikunterrichts von der Schule her weitgehend bekannt und vertraut, und drittens war die Anlehnung an die Rhetorik geeignet, auch der Unterweisung im Komponieren, die bis dahin in Deutschland eher in der Art von Leitfäden für die unmittelbare Praxis abgehandelt wurde, etwas von der Würde einer theoretisch fundierten Wissenschaft zu verleihen.

Wir stehen also vor der Situation, daß wir über die Art, wie die Mehrzahl der deutschen Komponisten ihr Handwerk erlernte, uns nur sehr allgemeine Vorstellungen machen können, und

18 Vgl. dazu die in Anmerkung 10 genannte Literatur.

19 Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5), Kassel 1955, S. 101.

zwar nicht zuletzt deswegen, weil die uns durch den Druck überlieferten, ausführlichen Kompositionslehren in vielen Fällen – und meist gerade dort, wo sie sich in allgemeinen Reflexionen verbreiten – andere als unmittelbare Unterrichtszwecke verfolgen. Das müssen wir im Auge behalten, wenn wir uns nun der Frage zuwenden, was jene „musikalische Rhetorik“ eigentlich ist, die in der musikwissenschaftlichen Literatur – und nicht nur in dieser – so häufig zur Sprache kommt.

II.

Die Kompositionslehre, deren Hauptgegenstände traditionellerweise aus der Kontrapunkt- und der mit der Behandlung der Kirchentönen verbundenen Klausellehre bestanden, erweitert sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts um Abschnitte, die sich auch mit Fragen der Textbehandlung beschäftigen. Die bei den italienischen Musiktheoretikern in diesem Zusammenhang gegebenen Anweisungen beschränken sich in der Regel allerdings auf Vorschriften für die korrekte Textunterlegung, Hinweise auf die Berücksichtigung prosodischer Verhältnisse und die allgemeine Ermahnung, der Komponist solle sein Werk dem Charakter des Textes anpassen, Fröhliches durch fröhliche Musik, Trauriges durch traurige, Schnelles durch schnelle Tonfolgen, Langsames durch langsame ausdrücken, sowie einige Ratschläge, auf welche Weise und mit welchen musikalischen Mitteln das am besten geschehen könne²⁰. Anders verhält es sich dagegen in Deutschland. Hier begegnen wir in den sich mit der Textvertonung beschäftigenden Kapiteln der Kompositionslehren, die fast ausschließlich von im Schuldienst und dadurch mit dem Schulfach Rhetorik in Verbindung stehenden Kantoren verfaßt sind, relativ häufig Hinweisen auf Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zwischen Musik und Redekunst, Hinweisen, die schließlich in den musiktheoretischen Schriften des Rostocker Kantors Joachim Burmeister zu einer Art der Darstellung führen, in der Methodik und Terminologie der Rhetorik konsequent auf die Kompositionslehre angewendet werden. Es sind denn auch Burmeisters Traktate, mit denen um 1600 der Grund gelegt wird für das, was Hans Heinrich Eggebrecht einmal als „das bedeutungsvollste Ergebnis der Verbindung von Musik und Rhetorik“ bezeichnet hat: für die sogenannte „musikalisch-rhetorische Figurenlehre“²¹. Burmeister, so kann man in kurzen Zügen eine weithin herrschende Lehrmeinung zusammenfassen, hat in seinen Schriften einen Sachverhalt zur Sprache gebracht, durch den jene spezifische Anschauung vom Verhältnis zwischen Text und Musik erhellt wird, die sich im 16. Jahrhundert allmählich entwickelt hatte, um dann bis zum Ende des Barockzeitalters, bis ins Werk Bachs hinein, ungebrochen ihre Gültigkeit zu behalten – eine Anschauung, nach der die Aufgabe des Komponisten der des Orators gleichzusetzen ist und die Musik der Rhetorik, von der sie die Prinzipien ihres Aufbaus und ihrer Wirkungsmittel übernimmt. Nach dieser Lehrmeinung, die in der Nachfolge Scherings

20 So etwa bei Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1558, 4. Teil, Cap. 32 und 33.

21 Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, in: DVfLG 31 (1957), S. 527-556; zit. nach dem Wiederabdruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg (= Wege der Forschung, Bd. 170), Darmstadt 1970, S. 270.

und Gurlitts²² namentlich von Musikforschern wie Arnold Schmitz²³, Fritz Feldmann²⁴ und Hans Heinrich Eggebrecht²⁵ vertreten worden ist, hat sich die musikalisch-rhetorische Figurenlehre in kontinuierlicher Tradition während der folgenden anderthalb Jahrhunderte selbständig weiterentwickelt – Eggebrecht erwähnt als Beleg für diese Tradition einmal die Zahl von 27 Traktaten 17 verschiedener Verfasser in der Zeit zwischen 1599 und 1745²⁶ –, wobei die sich in Italien entwickelnden neuen Stilmittel systematisch der auf deutschem Boden entstandenen musikalisch-rhetorischen Figurenlehre einverleibt worden seien.

Mit der Anknüpfung an die Figur-Begriffe der Elocutio schließt sich Burmeister²⁷ in der Tat an ein Gebiet der Rhetorik an, das von jeher weit stärker als etwa das der Inventio oder der Dispositio als Doktrin im Sinne des dreistufigen Lehrsystems von Praecepta, Exempla und Imitatio ausgebaut worden war. Wie schon erwähnt, wird in der Rhetorik als figurlich eine von der gewöhnlichen Rede abweichende Ausdrucksweise definiert, mit der der Redner seinen Vortrag kunstvoll ausschmückt, um das Interesse seiner Zuhörer zu erwecken. In Analogie dazu ist für Burmeister die musikalische Figur eine melodische oder harmonische Wendung, die von der einfachsten Kompositionsweise abweicht, wodurch die Musik geschmückter und kunstvoller wird. Die Mittel, mit denen eine Komposition ausgeschmückt werden kann, reichen von bestimmten satztechnischen Verfahren, wie gesteigerter kontrapunktischer Arbeit in Gestalt von mehr oder minder strengen Imitationen, über notengetreue oder variierte Wiederholungsbildungen der verschiedensten Art und bestimmte Formen der Dissonanzbehandlung bis zu ungewöhnlichen melodischen Fortschreitungen. Sie alle werden von Burmeister nun mit Termini bezeichnet, die er größtenteils aus dem Begriffsrepertoire der Rhetorik übernimmt. Imitationsformen erhalten Namen wie Metalepsis, Hypallage oder Apocope, bestimmte Wiederholungen heißen Analepsis, Mimesis oder Anadiplosis, Dissonanzen Symblema, Syncope oder Pleonasmus, ungewöhnliche melodische Bildungen Pathopoiia, Hyperbole oder Hypobole. Solche Anleihen bei der Rhetorik, bei denen aber immer ein, wenn auch noch so geringer, Teil der ursprünglichen Bedeutung in die neue Anwendung hinübergerettet wird, mochten einem Autor wie Burmeister allerdings nicht nur deshalb besonders naheliegen, weil er sich seiner Ausbildung – er hatte an der Rostocker Universität den Magistergrad in der Juristenfakultät erworben – und seinem Selbstverständnis nach viel eher als humanistisch gebildeter Wissenschaftler und Erzieher denn als praktischer Musiker und Kantor empfand, sondern auch, weil er wohl damit rechnen durfte, seine Leser unter ähnlich vorgebildeten Musikinteressierten zu finden.

22 Schering, a.a.O. (vgl. Anm. 1) sowie von dems. *Bach und das Symbol*, 2. Studie: *Das ‚Figürliche‘ und das ‚Metaphorische‘*, in: Bach-Jb. 1928, S. 119 ff.; Gurlitt, *Musik und Rhetorik*.

23 Arnold Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs*, in: Kgr.-Ber. Lüneburg 1950, Kassel o. J., S. 33-49; Wiederabdruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg (vgl. Anm. 21), S. 61-84; ders., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950, ²Laaber 1976; ders., *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers*, in: AfMw 9 (1952), S. 79 ff.; ders., *Artikel Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: MGG 4 (1955), Sp. 176 ff.

24 Fritz Feldmann, *Mattheson und die Rhetorik*, in: Kongr.-Ber. Hamburg 1956, Kassel 1957, S. 99-103; ders., *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen*, in: DJbMw 1 (1956), S. 39-65; ders., *Das ‚Opusculum Bipartitum‘ des J. Thuringus (1625)*, in: AfMw 15 (1958), S. 123-142.

25 Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort* (vgl. Anm. 21); ders., *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959, ²Wilhelmshaven 1984; ders., *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in: AfMw 16 (1959), S. 57-69.

26 Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, S. 270 f.

27 Zu den Ausführungen über Burmeister vgl. Ruhnke, a.a.O., S. 132 ff.

Dennoch will Burmeister mit seiner Figurenlehre auch der Praxis dienen. Denn wenn er auch betont, daß man von ihm nicht Vorschriften über die Bildung musikalisch-rhetorischer Figuren erwarten könne, so möchte er doch seine Figur-Definitionen in gewisser Weise als Ersatz für solche Vorschriften betrachtet wissen. Denn sie sollen dazu anleiten, praktische Beispiele, die ihrerseits zur Nachahmung benutzt werden können, in den Kompositionen berühmter Meister aufzufinden. Die Exempla, auf die er selbst zur Erläuterung seiner musikalisch-rhetorischen Figuren verweist, stammen fast durchweg aus Werken flämisch-niederländischer Komponisten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie Ivo de Vento, Andreas Pevernage, Clemens non Papa; vor allem aber von Orlando di Lasso, dessen fünfstimmige Motette *In me transierunt* von Burmeister mit der Absicht analysiert wird, die praktische Brauchbarkeit seines musikalisch-rhetorischen Ansatzes zu demonstrieren.

Geht man nun der Frage der Weiterentwicklung der von Burmeister begründeten musikalisch-rhetorischen Figurenlehre im 17. und 18. Jahrhundert nach, so erscheint in der Tat ja bereits die Menge der Musiktraktate, die in diesem Zusammenhang in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur aufgezählt wird, beeindruckend und geeignet, als Beleg dafür zu dienen, in welchem Umfang rhetorische Gestaltungsprinzipien während dieses Zeitraums die Praxis des Komponierens bestimmt haben²⁸. Bei genauerer Betrachtung der theoretischen Überlieferung stellen sich indessen Zweifel ein, ob sich aus ihr überhaupt irgendwelche relevanten Schlüsse für die Praxis ziehen lassen. Bedenklich muß zunächst nämlich schon einmal der Umstand stimmen, daß ein auffallend großer Teil derjenigen Autoren, deren Schriften als Bestätigung für die Geltung der Figurenlehre in der Barockmusik immer wieder herangezogen werden, als Komponisten kaum oder überhaupt nicht hervorgetreten sind. Männer wie Lippius, Thuringus, Kircher, Elias Walther, Janowka oder Vogt sind als schaffende Musiker ohne jede Bedeutung. Selbst von Burmeister sind außer einigen wenigen Musikbeispielen im Anhang seiner Musiktraktate und einer Sammlung vierstimmiger Kirchenliedsätze im einfachsten Kantionalstil keine weiteren Kompositionen bekannt geworden. War jedoch Burmeister als Kantor wenigstens noch beruflich mit der Musik verbunden – wenn er sich auch, wie der Prager Magister und Organist Janowka, eher als akademisch gebildeter Wissenschaftler fühlen mochte –, so gilt das weder für Universalgelehrte vom Schlage eines Johann Lippius, Athanasius Kircher und Mauritius Vogt, noch für Studenten – und zwar Studenten nicht etwa der Musik, sondern der Rhetorik und der Theologie – wie Joachim Thuringus oder Elias Walther. Man kann sich nur schwer vorstellen, daß solche Männer auf die Kompositionspraxis, auf eine Tätigkeit also, die sie selbst nicht ausübten, irgendwelchen nennenswerten Einfluß gehabt haben sollten.

Unter den Autoren, deren Namen im Zusammenhang mit der Überlieferung der Figurenlehre genannt werden, befinden sich allerdings auch einige, die in geachteten musikalischen Stellungen tätig waren und auch als Komponisten geschätzt wurden. Die musiktheoretischen Schriften dieser unmittelbar der Praxis verbundenen Musiker stehen jedoch im Grunde – auch wenn sie Begriffe aus der Rhetorik verwenden – in einer Tradition, die sich weniger auf Burmeister stützt, als vielmehr auf die vor allem durch den späteren Thomaskantor Seth Calvisius begründete deutsche Zarlino-Nachfolge. In Zarlinos musiktheoretischem Hauptwerk, den *Istitutioni har-*

²⁸ Zusammenstellungen solcher Musiktraktate finden sich, neben Eggebrecht (Anm. 26), auch bei Schmitz, Artikel *Figuren* in MGG und bei Buelow, Artikel *Rhetoric and Music* in New GroveD.

*moniche*²⁹, spielte die rhetorische Kunstlehre zwar überhaupt keine Rolle, jedoch wurde in ihm gelegentlich auf Parallelen zwischen *ars musica* und *ars oratoria* in allgemeinerer Form hingewiesen, und zwar hauptsächlich im Zusammenhang mit der Klausellehre, bei der Behandlung der Kirchentönen und in dem Kapitel, das von der Übereinstimmung zwischen Text und Musik handelt.

Calvisius nun greift diese Hinweise in seiner Kompositionslehre, die 1592, also noch vor den Schriften Burmeisters, erschienen ist, auf³⁰. Sie erhalten bei ihm jedoch insofern eine neue Bedeutung, als sie hier, in einer außerordentlich konzentrierten Darstellung von knapp hundert Seiten, einen ganz anderen Stellenwert bekommen als in Zarlinos umfassendem Lehrwerk, wo sie in der Fülle der dort ausgebreiteten Information fast verschwinden. Deutlicher noch als bei Zarlino geht aus Calvisius' Schrift hervor, daß Ähnlichkeiten und Verbindungen mit der Rhetorik, wann immer auf sie Bezug genommen wird, jeweils ganz unterschiedliche Aspekte betreffen. In Parallelität zum Ornatus der Rede – zu dem ja die Figuren gehören – steht die Dissonanz- und Klausellehre. Daß der musikalische „Ornatus“ hierbei in der Tat nur als Schmuck der Komposition verstanden wird, nicht aber primär als Mittel zur Textdarstellung, geht schon daraus hervor, daß bei den Regeln des Dissonanzgebrauches ebensowenig wie bei der Klausellehre Fragen der Textbehandlung zur Sprache kommen. Im Grunde nämlich ist der Gebrauch von Dissonanzen vollständig unabhängig von einem Text: er ziert und verschönt auch eine reine Instrumentalkomposition. Dennoch ist im Begriff des Ornatus der der „Figur“ durchaus mitgedacht, wie denn auch Calvisius in anderem Zusammenhang ausdrücklich die Verwendung der Tropen und Figuren in der Redekunst mit der verschiedener Intervalle, Kon- und Dissonanzen, Klauseln und Fugen in der Musik vergleicht³¹. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß das Verständnis der Dissonanzen als Schmuck der Musik sich auf eine weit zurückreichende Tradition stützen konnte: der Begriff der Synkope (bzw. Syncopatio), dessen musikalische Verwendung für die Bezeichnung der Vorhaltsdissonanz bis ins 14. Jahrhundert zurückgeht, entstammt ursprünglich dem Arsenal grammatisch-rhetorischer Figuren.

Auch die Ansicht, daß die Musik in der Lage sei, die Affekte darzustellen und sie durch diese Darstellung im Zuhörer zu erregen, verbindet sie von alters her mit der ein gleiches Ziel verfolgenden Rhetorik. Innerhalb der traditionellen Lehrgegenstände der Kompositionslehre wird dieser Frage allerdings nicht bei den Figuren, sondern im Zusammenhang mit der Tonartenlehre nachgegangen. Und die Vorstellung, daß die Tonarten mit bestimmten Affektcharakteren verbunden seien, die der Komponist berücksichtigen müsse, um ein seinem Zweck angemessenes Werk zu schaffen, behält ihre Gültigkeit auch noch bis weit ins 17. Jahrhundert, auch wenn die Meinungen über den Charakter der einzelnen Tonarten nicht selten auseinandergehen³². Während jedoch die Wahrung des Gesamtcharakters einer Komposition durch die Verbindung mit der Tonartenlehre noch Gegenstand einer systematischen Behand-

29 Vgl. Anm. 20.

30 Seth Calvisius, ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ *sive Melodiae condensae ratio, quam vulgo Musicam Poeticam vocant...* Erfurt 1592, 2. Aufl. Magdeburg 1630.

31 Ders., *Exercitatio Musica tertia*, Leipzig 1611, S. 35.

32 Calvisius, ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ, Cap. 18, unterscheidet „Modi laetiores“ von „Modi tristiores“, je nachdem, ob deren Quinten harmonisch oder arithmetisch geteilt sind. Und noch Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 231 ff., handelt ausführlich ‚Von der Musicalischen Tohne Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung der Affecten‘.

lung in den Kompositionslehren des 16. und 17. Jahrhunderts bleibt, sind sich Zarlino, Calvisius und mit ihm alle späteren, der kompositorischen Praxis verbundenen Musiktheoretiker darin einig, daß die musikalische Darstellung textlicher Einzelheiten einer Behandlung im Sinne eines ausgearbeiteten und umfassenden Lehrsystems – also etwa einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre – sich prinzipiell entziehe. Statt dessen finden sich in den Kapiteln, die von der Verbindung des Textes mit der Musik handeln, auch in Deutschland allgemeine Hinweise darauf, welche Textinhalte mit welchen musikalischen Mitteln am besten dargestellt werden könnten. Doch fehlt dabei nie der Ratschlag, daß es viel besser sei, durch Nachahmung guter Musik als durch Vorschriften zu lernen³³.

Es zeigt sich also, daß zwar Hinweise auf die Rhetorik auch in Kompositionslehren vorkommen, die unmittelbar für die Praxis bestimmt sind, daß aber solche Hinweise keineswegs nur in Verbindung mit textlich-inhaltlichen Fragen stehen – auch dann nicht, wenn in offensichtlicher Anknüpfung an Burmeisters Terminologie von Figuren die Rede ist. So finden wir z. B. in Johann Crügers *Synopsis musica* von 1630, einem Traktat, in dem auf Fragen der Textvertonung überhaupt nicht eingegangen wird, ein Kapitel, das von den musikalischen Figuren handelt, zu denen Crüger den richtigen Dissonanzgebrauch, die Klauseln und gut ausgearbeitete fugierte Abschnitte rechnet³⁴. Es ist diese Tradition, in die Schriften von Musikern wie Johannes Nucius, Johann Andreas Herbst, oder Wolfgang Caspar Printz einzureihen sind. Ihren Höhepunkt findet die alte Vorstellung von den Dissonanzen als dem figürlichen Schmuck der Komposition in den Traktaten von Christoph Bernhard³⁵ und dem von ihm abhängigen Johann Gottfried Walther³⁶. Hier ist zwar, indem der Figurbegriff konsequent auf die inzwischen beträchtlich erweiterten Möglichkeiten der Dissonanzbildung angewendet wird, in der Tat von einer „Figurenlehre“ zu sprechen, von einer jedoch, die dem Sinne nach nur mehr wenig mit der Rhetorik zu tun hatte, wie sie sich im 18. Jahrhundert entwickelte.

Wir haben nämlich inzwischen gelernt, auch die Rhetorik nicht mehr als ein starres, zeitloses System zu betrachten, sondern als eines, das seinerseits gewissen historischen Wandlungen unterworfen ist. Dabei zeigt es sich, daß solche Wandlungen vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor sich gehen, zu einem Zeitpunkt, als die alte, unlösbar mit der lateinischen Sprache verbundene Schulrhetorik allmählich durch Bestrebungen abgelöst wird, das Wirken rhetorischer Prinzipien auch in den Volkssprachen zu demonstrieren und zu systematisieren. Die lateinische Schulrhetorik verblaßt in dieser Zeit mehr und mehr zu einer im Grunde von der geistigen wie künstlerischen Entwicklung der Epoche isolierten Doktrin. Was in den Schulen an rhetorischen Kenntnissen noch vermittelt wurde, dürfte in

33 Calvisius, a.a.O., Cap. 18, betont in diesem Sinne, daß die richtige Behandlung des Textes „usu atque observatione potius quam praeceptis“ zu erlernen sei, und schon Zarlino weist im Cap. 32 seiner *Istitutioni* auf Beispiele aus Kompositionen Willaerts hin.

34 Johann Crüger, *Synopsis musica continens rationem constituendi & componendi melos harmonicum*, Berlin 1630, Cap. 13: „Flores atque Figurae seu Ornamenta Musica cantilenam harmonicam componendi, quibus artifex ad suum feliciter obtinendum finem utitur consistunt: 1. In Dissonantiis ..., 2. In Clausulis Formalibus ..., 3. In Fugis ...“

35 Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2/Kassel 1963.

36 Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung Bd. 2), Leipzig 1955.

den meisten Fällen aus wenig mehr bestanden haben als aus ein paar Regeln, vielen lateinischen und griechischen Termini und einigen Übungen, den sogenannten Chrien, in denen eine Sentenz oder irgendein Faktum aus der römischen Geschichte nach immer dem gleichen Schema in kurzer Form abgehandelt werden mußte³⁷. Die Rhetorik-Kompendien aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, die auf immer weniger Seiten immer dürftigere Informationen vermitteln, zeigen diesen Verfall der lateinischen Schulrhetorik unübersehbar an³⁸. Andererseits macht sich in den volkssprachlichen Rhetoriken, in Deutschland etwa bei Christian Weise³⁹ oder Menantes⁴⁰, die Tendenz bemerkbar, die Redekunst in verstärktem Maße unter dem Aspekt der unmittelbaren Wirkung auf den Zuhörer zu behandeln. Das hat zur Folge, daß bei der Betrachtung der Redefiguren deren Schmuckcharakter zugunsten ihrer Affekthaltigkeit in den Hintergrund tritt. Affekthaltig ist z. B. die Gruppe der Wiederholungsfiguren. „Die Wiederholung“, so heißt es in Bernard Lamys *Art de parler*⁴¹, einer Rhetorik, die noch im 18. Jahrhundert durch Gottscheds Vermittlung in Scheibes *Critischem Musikus* nachgewirkt hat⁴²,

„ist in der Rede derjenigen eine gewöhnliche Figur, welche in der Hitze reden und ernstlich wünschen, daß auch andere ihre Gedanken verstehen. Zankt man sich mit seinem Feinde, so ist man nicht zufrieden, ihm nur eine einzige Wunde beizubringen, man gibt ihm mehrere Stöße; und besorgt man, daß der eine Stoß die gesuchte Wirkung nicht getan habe, so tut man mehrere. Besorgt man, daß die ersten Worte nicht sind verstanden worden, so werden sie wiederholt, oder man sagt wohl einerlei auf verschiedene Weise ...“

Schon dieses kurze Zitat macht deutlich, in welche Richtung diese neue Entwicklung der Rhetorik geht: sie ist nicht länger eine Kunstlehre, die mit Regeln, Beispielen und Anregungen zur Nachahmung eine bestimmte Fertigkeit vermitteln will, sondern sehr viel eher eine Art psychologischer Untersuchung des Sprachverhaltens in bestimmten Affektsituationen. Dementsprechend werden die Redefiguren weniger als bewußt eingesetzte Kunstmittel denn als unwillkürliche Äußerungsformen lebendig-nachdrücklichen Sprechens betrachtet. Wenn dennoch die Figuren mit den alten Termini benannt und nach wie vor zu umfassenden Katalogen zusammengestellt werden, so ist das Motiv dafür vorwiegend in einem wissenschaftlich-systematischen Erkenntnisinteresse, nicht in didaktischen Zielsetzungen zu suchen. Daß auch die Musiker der Bach-Generation, die ihre schulische Ausbildung ja noch am Ende des 17. Jahrhunderts erhalten hatten, die Heranziehung rhetorischer Begriffe in ähnlicher Weise verstanden, zeigt übrigens eine Bemerkung Matthesons, der in seinem *Vollkommenen Capellmeister* von

37 Die Gesichtspunkte, unter denen das gestellte Thema jeweils zu behandeln war, wurden gewöhnlich in dem Hexameter „Quis, quid, cur, contra, simile ac paradigmata, testes“ zusammengefaßt.

38 Das läßt sich besonders deutlich an Heinrich Tolles *Compendium brevissimum Rhetoricae*, Göttingen 1680, beobachten, dem Lehrbuch, das dem Rhetorik-Unterricht Johann Sebastian Bachs in Lüneburg zugrundelag. Vgl. dazu das Referat des Verf. *Bach und die Tradition der Rhetorik* im Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 (im Druck).

39 Zu Christian Weise vgl. Barner, a.a.O., S. 190 ff.

40 Menantes (Christian Friedrich Hunold), *Einleitung zur Teutschen Oratorie und Brief-Verfassung*, 2/Halle und Leipzig 1715.

41 Bernard Lamy, *De l'art de parler*, Paris 1675. NA hrsg. v. Ernstpeter Ruhe, München 1980 (= Reihe Rhetorik Bd. I). Die NA enthält einen reprographischen Nachdruck der 2. Auflage, Paris 1676, zusammen mit der deutschen Übersetzung von Johann Christian Messerschmidt, Altenburg 1753.

42 Lamy, NA S. 113.

1739 am Schluß des Kapitels, das von den Figuren handelt – unter denen auch er in der Hauptsache Wiederholungsfiguren anführt –, schreibt⁴³:

„Viele werden hierbei denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun schon so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heißen oder was sie bedeuten: können uns auch forthin wohl damit behelfen, und die Rhetorik an den Nagel hängen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor, als der bürgerliche Edelmann bei Molière, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein Pronomen sei, wenn er sagte, ich, du, er; oder daß es ein Imperativus gewesen, da er zu seinem Knechte gesprochen: Komm her!“

Auch hier also wird zwar dem Interesse am Erkennen das Wort geredet, nicht aber der Figurenlehre im Sinne einer didaktischen Propädeutik des Komponierens. Ein Vergleich von Bernhards oder Johann Gottfried Walthers Kompositionslehren mit den an Lamys Beispiel verdeutlichten Tendenzen der volkssprachlichen Rhetoriken in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt also geradezu gegenläufige Tendenzen: Bei Bernhard und Walther den Versuch, die Figuren, verstanden als Ornatus der Musik und gleichgesetzt mit bestimmten Formen des Dissonanzgebrauchs, vollständig in die Kompositionslehre zu integrieren, bei Lamy die Neigung, Figuren als Formen leidenschaftlichen Sprechens zu begreifen, die nicht erlernt zu werden brauchen, weil sie dem Menschen von Natur aus gegeben sind. Wenn Bernhard sagt⁴⁴,

„Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht widerlich, sondern vielmehr annehmlich werden und des Componisten Kunst an den Tag legen“,

so heißt es bei Lamy⁴⁵:

„Man muß sich nicht einbilden, als wären die rhetorischen Figuren gewisse Gänge, welche die Redner nur, eine Rede zu zieren, erfunden haben ... Die Figuren sind die geistigen Waffen der Seele, die sie zum Überreden oder Widerreden gebraucht ... es ist unmöglich, von allen den Figuren zu reden, derer ein Mensch in der Leidenschaft sich bedient.“

Wie wenig rhetorische mit musikalischen Figuren zu vergleichen sind, auch wenn sie mit gleichen Termini bezeichnet werden, läßt sich übrigens besonders einleuchtend an den schon erwähnten Wiederholungsfiguren zeigen, die seit der Antike zum Grundbestand des rhetorischen Ornatus gehören, aber durch die Hervorhebung ihrer Affektverbundenheit am Ausgang des 17. Jahrhunderts eher noch an Bedeutung gewinnen. Schon Burmeister hatte eine Reihe solcher Wiederholungsfiguren mit ihren Termini in die Kompositionslehre eingeführt und damit teils unmittelbare und notengetreue Wiederholungen eines ganzen Satzabschnittes, teils Wiederholungen nur am Anfang oder am Ende solcher Abschnitte, teils Wiederholungen auf höheren oder tieferen Stufen, teils variierte Wiederholungen, teils Wiederholungen nur in einer oder mehreren Stimmen, teils Sequenzen und ähnliches bezeichnet. Die Fülle der auf diese Weise in die Musiktheorie eingeführten griechischen und lateinischen Namen, aus der noch Mattheson schöpft, um seine Gelehrsamkeit zu dokumentieren, steht jedoch in keinem Verhältnis zu ihrem

43 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Neudruck, hrsg. von Margarete Reimann (= Documenta musicologica I/5), Kassel 1954, S. 243 f.

44 Müller-Blattau, a.a.O., S. 63.

45 Lamy, NA, S. 110 f.

Aussagewert⁴⁶. Denn da man im Prinzip davon ausgehen darf, daß in dem hier von uns betrachteten Zeitraum – also zwischen etwa 1600 und 1750 – gleiche Textabschnitte mit gleichem oder zumindest ähnlichem musikalischen Material bestritten werden, spiegelt die Musik bei solchen Wiederholungsbildungen in den meisten Fällen nur eine Eigenschaft des Textes. Das gilt auch dann, wenn der Komponist sich seinen Text selbst durch die Einführung von Textwiederholungen arrangiert, wie das Johann Georg Ahle in seinem *Musikalischen Sommer-Gespräch* von 1697 einmal an Hand des Psalmverses „Jauchzet dem Herrn alle Welt, singet, rühmet und lobet“ demonstriert hat⁴⁷. Weil er dabei die vorgeschlagenen Textwiederholungen mit Namen rhetorischer Figuren wie Epizeuxis, Anaphora oder Epistrophe bezeichnete, wurde auch er von einigen Musikforschern in die Liste der Autoren eingereiht, die ihnen als Zeugen für die Überlieferung der musikalischen Figurenlehre dienten, obwohl schon Johann Gottfried Walther völlig zutreffend berichtet hatte, Ahle habe sich rhetorischer Figuren lediglich „bei der elaboration seines Textes“ bedient⁴⁸ (was ihm sicherlich auch deswegen nahelag, weil er als Kaiserlich gekrönter Poet mit der Dichtkunst vertraut war).

Jedoch läßt Ahles Beispiel deutlich erkennen, wie wenig rhetorische mit musikalischen Wiederholungen ihrem Sinne nach miteinander gemeinsam haben. Wenn wir nämlich daran denken, daß als „Figur“ in der Rhetorik eine Ausdrucksweise bezeichnet wird, die von der gewöhnlichen Rede abweicht, so hat hier jede Wiederholung, sei es von ganzen Sätzen, sei es von Satzteilen oder Einzelworten, in der Tat „figürlichen“ Sinn, da sie der normalen Form einer sprachlichen Mitteilung widerspricht; in Verbindung mit der Musik dagegen, für die die Wiederholung gleicher oder ähnlicher musikalischer Wendungen ein formbildendes Mittel erster Ordnung ist, gehört sie gewissermaßen zur „Normalsprache“.

Zusammenfassend wird man wohl sagen müssen, daß die musiktheoretische Lehre, sofern sie uns in Musiktraktaten aus der Zeit zwischen 1600 und 1750 überliefert ist, trotz häufiger Erwähnung der Rhetorik und rhetorischer Termini so weitgehende Schlüsse, wie sie von einigen Musikforschern gezogen worden sind, die meinten, in der Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren einen Schlüssel für das Wort-Ton-Verhältnis der Musik des Barock in den Händen zu halten, nicht erlaubt. Zu fragen bleibt allerdings, ob nicht vielleicht die Musik dieser Zeit so beschaffen ist, daß sie den Schluß nahelegt, sie sei gleichsam – wie man einmal gesagt hat – mit der Rhetorik in der Hand komponiert worden.

III.

Es ist eine unbezweifelbare Tatsache, daß im Laufe des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der Vokalmusik eine Richtung nimmt, die sie in immer engere Verbindung mit ihrer sprachlichen Vorlage bringt. Dieser Prozeß, der schon am Anfang des Jahrhunderts bei einem Meister wie

46 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 243: „Die Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyphton, Antanaclassis, Ploce etc. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als hätten die Redner sothane Figuren aus der Ton-Kunst entlehnet, denn sie sind lauter repetitiones vocum, – Wiederholungen der Wörter, die auf verschiedene Weise angebracht werden“.

47 Johann Georg Ahle, *Musikalisches Sommer-Gespräch*, Mühlhausen 1697, S. 16 ff. Die Textpassage ist auch mitgeteilt bei Schmitz, *Die Figurenlehre*, S. 89 f.

48 Walther, *Praecepta*, NA S. 158.

Josquin Desprez deutlich zu verfolgen ist, setzt sich dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts namentlich auf dem Gebiete der Madrigalkunst fort und erreicht bei Komponisten wie Luca Marenzio oder Orlando di Lasso, die ihrerseits Techniken der am italienischen Madrigal entwickelten Wortvertonung auch in ihre lateinischen Kompositionen übertragen, einen ersten Höhepunkt. Ziel dieser Komponisten ist es, gemäß dem von den italienischen Humanisten wiederbelebten aristotelischen Konzept der „imitazione della natura“ mit musikalischen Mitteln den Gegenstand der Worte ihrer textlichen Vorlage nachzuahmen. Eine spätere Zeit hat das Repertoire dieser Wendungen, auf das sich die schon erwähnten allgemeinen Hinweise in den Text-Musik-Kapiteln der italienischen Kompositionslehren und ihrer deutschen Nachfolger beziehen, Wendungen, mit denen versucht wurde, die einzelnen Textinhalte musikalisch zu veranschaulichen, bekanntlich als Madrigalisten bezeichnet. Am übermäßigen Gebrauch solcher Madrigalisten entzündet sich dann um 1580 die Kritik aus dem Umkreis der Florentiner Camerata, in der gefordert wird, die gesprochene Sprache zum Gegenstand der Nachahmung zu machen; denn wie beim Sprechen sich durch die Inflexionen, den Rhythmus und die Gliederung der Sprache der Affekt des Sprechenden offenbare, so könne auch die Musik, indem sie diese Eigenschaften der Sprache nachzeichne und mit ihren Mitteln überhöhe, des gesteigerten Ausdrucks von Affekten mächtig werden⁴⁹.

Der aus diesen Forderungen resultierende neue, wesentlich monodische Stil – der stile recitativo oder rappresentativo – verdrängt indessen die bildhaft-madrigalische Behandlung der Sprache nicht, die sich vor allem in der mehrstimmigen Musik und den aus ihr hervorgehenden monodischen Formen wie Solomadrigal und Aria weiterhin behauptet. Und wie schon das Madrigal des 16. Jahrhunderts, vor allem durch die Einbeziehung der Chromatik als melodisches Ausdrucksmittel, über die reine Wortmalerei zu gesteigerter Ausdruckhaftigkeit gefunden hatte, so verbinden sich in den Werken von Meistern wie Claudio Monteverdi oder Heinrich Schütz bildhafte Darstellung und affektiver Ausdruck zu einer unlösbaren Einheit. Spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gerät die Vokalmusik allerdings in zunehmender Weise unter den Einfluß primär instrumentaler Stilmittel, die Heinrich Bessler einmal mit Begriffen wie Einheitsablauf, Korrespondenzmelodik und Akzentstufentakt bezeichnet hat⁵⁰. Das Resultat der sich hier anbahnenden Entwicklung, die gegen Ende des Jahrhunderts abgeschlossen ist, ist die weitgehend autonom-musikalischen Gestaltungsprinzipien verpflichtete Form der Arie, der nun als ihr primär vom Sprachduktus abhängiges Pendant das Rezitativ gegenübersteht.

Aus diesem gedrängten Überblick geht einerseits hervor, welcher starkem Wandel die Vokalmusik zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert unterworfen ist, andererseits aber auch, daß die Probleme der Beziehungen zwischen Musik und Sprache zu keiner anderen Zeit eine so entscheidende Rolle gespielt und eine so grundsätzliche Zuspitzung erfahren haben, wie in den Jahren kurz vor und nach 1600. Die Fragen, die hier diskutiert werden, beziehen sich auf Möglichkeiten der Vertonung von Sprache, die auch in der Zeit danach nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Denn die Alternative, ob der Komponist an den Abbildcharakter der Sprache

49 Vgl. Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica antica et della moderna*, Florenz 1581; Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Florenz 1601, Vorrede; Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri et Amadori ... Libro ottavo*, Venedig 1638, Vorrede zum *Combattimento di Tancredi et Clorinda*.

50 Heinrich Bessler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, in: Kongr.-Ber. Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 223-240; Wiederabdruck in: H. Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 80-103.

anknüpfen und ihm gleichsam mit seiner Vertonung zu Hilfe kommen solle, oder ob er mit der musikalischen Stilisierung des Sprechaktes dessen unmittelbare Wirkung auf den Hörer verstärken solle, mußte sich in gleicher Form jedem Komponisten in der Zeit zwischen 1600 und 1750 stellen, solange er gewillt war, seine sprachliche Vorlage direkt in Musik umzusetzen. Vom Standpunkt der Rhetorik aus hatte er es im ersten Fall freilich nicht eigentlich mit der Welt der Worte, sondern mit der der Dinge – also nicht mit den *verba*, sondern mit den *res* – zu tun. Für sie war jedoch nicht die *Elocutio*, zu der die Figurenlehre gehörte, sondern viel eher die *Inventio* zuständig. Auch im zweiten Fall knüpfte er – wiederum von der Rhetorik her betrachtet – nicht an die *Elocutio* an, sondern an die *Pronuntiatio*, die Vortragslehre, wobei er freilich, je enger er sich der Sprache anschloß, umso mehr an eigenen Gestaltungsmöglichkeiten einbüßte. Der Form, in der die Musik sich am engsten an die gesprochene Sprache anschloß, dem Rezitativ, hat denn verständlicherweise auch nicht gerade das Hauptinteresse der Komponisten gegolten. Für die Gestaltung der Arie aber spielen in der Zeit um 1700 zwar Fragen der Erfindung bildhafter Einzelheiten noch eine Rolle, aber, gemessen an der Bedeutung primär musikalischer Konstruktionsprinzipien, nur eine sehr bescheidene.

Der Feststellung, daß die bildhafte Darstellung von Textinhalten nicht das Gebiet der rhetorischen *Elocutio*, sondern das der *Inventio* betreffe, kann allerdings entgegengehalten werden, daß schon Burmeister Wendungen, in denen uns eine Textstelle durch die Musik gleichsam lebendig vor Augen gestellt wird, mit dem Namen einer rhetorischen Figur, der *Hypotyposis*, bezeichnet. Während sie als Redefigur in den klassischen Rhetorik-Traktaten unter Namen wie *Imago* oder *Evidentia* auf Grund ihrer schwer zu definierenden Bedeutung jedoch eine eher periphere Rolle spielt, hat sie gerade diese Unschärfe schon bei den musikalischen Autoren des 17. Jahrhunderts und noch viel mehr bei den an der musikalischen Figurenlehre interessierten Musikforschern zu einer der am häufigsten genannten musikalischen Figuren werden lassen. Im Grunde dient die *Hypotyposis*, wie schon Martin Ruhnke mit vollem Recht bemerkt, dazu, alle die musikalischen Wortausdeutungen zu bezeichnen, die durch andere Figuren nicht erfaßt sind⁵¹. Mit anderen Worten: die *Hypotyposis* wird bei den Musikschriftstellern zur figürlichen Sammelbezeichnung für alles das, was – unfigürlich – schon von jeher „*Madrigalismus*“ genannt worden ist. Für die Erfindung von *Madrigalisten* aber gibt es keine Regeln, keine Lehre, sondern nur den Verweis auf Vorbilder.

Damit kommen wir zum Schluß zu einem letzten Grund, warum die Beziehungen zwischen der Rhetorik und der Musik im Barockzeitalter so schwer zu fassen sind und bei genauer Betrachtung unvermeidlich die Tendenz zeigen, sich ins Unverbindliche aufzulösen. Als Lehrsystem konnte die Rhetorik sich über einen langen Zeitraum hin behaupten, weil sie sich nicht nur auf ein festes System von Definitionen und Regeln gründete, sondern dazu auch in den Schriften der klassischen Autoren der Antike Muster besaß, die ihr die Exempel lieferten, mit denen sie ihre Regeln erläutern und ihre Adepten zur Nachahmung anleiten konnte. Bei dem Versuch, ein ähnliches Lehrsystem für die Musik zu etablieren, mußte sich sofort die Frage stellen, auf welche Musterautoren man sich hier stützen sollte. Für Burmeister war diese Frage entschieden: er orientierte sich an den Werken Orlando di Lasso und seiner Zeitgenossen. Auf Lasso oder Marenzio aber konnte sich keine Lehre gründen, die den Anspruch erheben

51 Ruhnke, a.a.O., S. 155.

wollte, über mehr als ein Menschenalter Bestand zu haben. Nur Theoretiker, die zur Musikpraxis in keiner Beziehung standen, konnten sich, wie der Tübinger Theologe und Rhetoriker Elias Walther, noch 1664, zu einer Zeit, als Komponisten wie Cesti oder Legrenzi bereits den Höhepunkt ihrer europäischen Berühmtheit erreicht hatten, auf Lassos Musik als Demonstrationsobjekt berufen⁵². Für jene Musiker, die als Komponisten mit der Entwicklung der Musik ihrer Zeit schritthalten wollten, gab es diese Möglichkeit nicht. Und es konnte sie um so weniger geben, je stürmischer die Musik sich veränderte und weiterentwickelte. Hier liegt der tiefere Grund dafür, warum gerade in Italien, dem Land des musikalischen Fortschritts, so wenig von der Rhetorik und überhaupt nicht von der Figurenlehre die Rede ist. Denn im Gegensatz zur Redekunst hatte die Musik keine Klassiker.

52 Elias Walther, *Dissertatio musica, exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso ... juxta leges & regulas musicae poeticae*, Tübingen 1664.