

Moßburger, Hubert (2012): ›Res‹ oder ›Verba‹? Zum historischen Ursprung der Kontroversen über das Wort-Ton-Verhältnis und ihren analytisch-hermeneutischen Konsequenzen. ZGMTH 9/2, 159–185. <https://doi.org/10.31751/689>

© 2012 Hubert Moßburger



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 15/03/2013  
zuletzt geändert / last updated: 04/08/2014

# ›Res‹ oder ›Verba‹?

## Zum historischen Ursprung der Kontroversen über das Wort-Ton-Verhältnis und ihren analytisch-hermeneutischen Konsequenzen

Hubert Moßburger

ABSTRACT: Das kompositorische Problem, zwischen dem Ausdruck des Einzelworts und dem des Gesamtsinns eines Textes zu unterscheiden bzw. zu vermitteln, wurde wohl erstmals von Sethus Calvisius (1592) anhand des aus der Rhetorik entlehnten Begriffspaares der Res (= Sachen, d. h. der Grundaffekt) bzw. der Verba (einzelne Wörter) beschrieben und lässt sich bis in die ästhetische Diskussion um Strophenlied oder durchkomponiertes Lied zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfolgen. Die in der musiktheoretischen Diskussion stattgefundene ›Res-contra-verba-Debatte‹ liefert einen wertvollen Beitrag zum historischen Verständnis der wechselvollen Geschichte von Wort-Ton-Beziehungen.

Die Frage, welche Bedeutung dem einzelnen Wort in seiner Relation zur Gesamtaussage eines ganzen Satzes oder Textes zukommt, hat nicht nur die Rhetorik, sondern – spätestens seit Ende des 16. Jahrhunderts – auch die Musiktheoretiker beschäftigt. In ihren Schriften wird das Problem diskutiert, ob die musikalischen Ausdrucksmittel in den Dienst des Einzelworts oder des Gesamtsinns zu stellen sind oder ob zwischen beiden Extremen eine Vermittlung möglich ist (im Extremfall spitzt sich das Problem auf die Frage zu, ob ein lyrischer Text strophisch zu vertonen oder durchzukomponieren ist). Um das Verhältnis zwischen dem Einzelsinn eines Wortes und dem Gesamtsinn des Textes als Problem der Textvertonung bewusst und greifbar zu machen, hat Sethus Calvisius das Begriffspaar ›Res‹ und ›Verba‹ aus der Rhetorik in die Musiktheorie übernommen.<sup>1</sup> Anhand der Unterscheidung zwischen ›Res‹ und ›Verba‹ wurde nicht nur die historisch spätere Differenzierung von Einzel- und Gesamtaffekt, von Teil und Ganzem<sup>2</sup> diskutiert, sondern an ihr entzündete sich auch die Kontroverse über das Wort-Ton-Verhältnis in semantisch-hermeneutischer Hinsicht.

- 1 Vgl. Braun 1994, 329. Die Ausführungen Brauns über ›Res‹ und ›Verba‹ im Kapitel ›Rhetorisches‹ waren Grundlage und Ausgangspunkt meiner weiterführenden Nachforschungen.
- 2 Wilhelm Friedrich Marpurg konstatiert (1763, 267): »Der Ausdruck im Ganzen betrifft die Sachen [›Res‹] und der zum Theil die Worte [›Verba‹].« Mit ›Sachen‹ meint Marpurg ›Affekte‹.

## Definition

Ähnlich den musikalisch-rhetorischen Figuren erhielten die ›Res‹ und die ›Verba‹ im Anschluss an die rhetorische auch eine musikalische Bedeutung. In folgender Tabelle sind deren Eigenschaften gegenübergestellt:

	›Res‹	›Verba‹
Rhetorisch:	Gedanken, Dinge	Einzelwörter
Philosophisch:	Idee (›idea orationis‹)	Erscheinung (›materia orationis‹)
Semantisch:	Scopus (Aussageziel)	Sensus (wörtlicher Sinn)
Formal (strukturell):	das Ganze	das Detail
Musikästhetisch:	Einheit (Integration)	Mannigfaltigkeit (Differenzierung)
Verwandtes Lehrgebiet:	Affektenlehre	Figurenlehre (Hypotyposis)

Abbildung 1: Unterscheidung von ›Res‹ und ›Verba‹

Unter ›Res‹ versteht man in der Rhetorik Gedanken, Dinge, Sachverhalte, die den Gesamtsinn, die Zielaussage eines Textes (auch ›Scopus‹ genannt) anzeigen. Die ›Res‹ stehen für die ›idea orationis‹<sup>3</sup>, die hinter der Rede oder auch des einzelnen Wortes stehende Idee. Nicht selten muss der Komponist die Sache aus den Worten interpretatorisch erschließen, wenn diese indifferent oder vieldeutig sind.<sup>4</sup> In musikalischer Hinsicht zielen die ›Res‹ auf die Einheit des Affekts und sind wohl in Analogie zur Affektenlehre zu sehen. So unterscheidet Calvisius zwei konträre Bereiche, die an die antike Gegenüberstellung negativer und positiver Affekte erinnert: den Bereich der Unlust (res difficilis, silentium, descensus, timor, planctus, suspira, materia funebris, amaritudo etc.) und der Lust (laetitia, risus, ascensus, altitudo, clamor etc.).<sup>5</sup>

3 Die Unterscheidung in ›Res‹ als ›idea orationis‹ und ›Verba‹ als ›materia orationis‹ stammt – wohl in Anlehnung an Platon – von dem Humanisten Julius Caesar Scaliger (1561, 3. und 4. Buch), der die Rhetorisierungsbestrebungen der folgenden Musikergenerationen beeinflusste.

4 Dass die ›Res‹ im Gegensatz zu den ›Verba‹ eine Sache der Interpretation bzw. Exegese sind, zeigt ein Beispiel von Johann Mattheson, der sich für den Sinngehalt (›Res‹) des Textes anstelle eines abbildenden Malens ausspricht. Im Satz »Zwölf Jünger folgten Jesu nach« sollte nicht die Imitation von zwölf Einsätzen angebracht werden, da es nicht um das Nachfolgen, sondern um das Verlassen Jesu ginge (1739, 200 f.). Es soll also kein einziges Wort dieses Satzes direkt abgebildet werden (vgl. die in der Barockzeit blühende Praxis der musikalischen Zahlensymbolik, die in Schonsleders dritter Wortklasse ›Verba numeri‹ angesprochen ist, sowie Bachs kreative Zahlensymbolik z. B. in der *Matthäus-Passion*, Chor Nr. 9e, mit dem fehlenden zwölften Einsatz des Judas oder im *Crucifixus* der *h-Moll-Messe*, wo Bach einen dreizehnten Ostinato-Durchlauf anfügt, der mit dem »et sepultus est« im Grab endet).

5 Calvisius 1592, Kap. 18.

Dagegen ist mit ›Verba‹ der Einzelsinn des jeweiligen Wortes gemeint, also der wörtliche ›Sensus‹ gegenüber dem gesamthaltlichen ›Scopus‹<sup>6</sup> bzw. der ›materia‹ gegenüber der ›idea orationis‹. Die ›Verba‹ können die ›Res‹ repräsentieren oder vom Gesamtsinn des Textes abweichen. Erst letzteres macht die Unterscheidung von ›Res‹ und ›Verba‹ überhaupt sinnvoll und für die Analyse äußerst hilfreich. In der Musik werden diese Wörter unmittelbar nachgeahmt und zwar durch sogenannte Hypotyposis-Figuren, also abbildende, direkt wortbezogene Tonfiguren bzw. tonmalerische ›Madrigalisten‹. Im Unterschied zur Affekteinheit der ›Res‹ sorgt die ›Verba‹-Vertonung für Mannigfaltigkeit und Differenzierung des musikalischen Ausdrucks. Die ›Verba‹-Lehre, eine Art musikalischer Wörterkunde des 17. Jahrhunderts, wurde 1613 von Johannes Nucius entwickelt und von Thuringus (1624), Schonsleder (1631), Herbst (1642) und Corvinus (1646) fortgesetzt.<sup>7</sup> Noch Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich bei Christian Gottfried Krause (1752/53) eine ›Verba‹-Lehre, die nahezu eine Kopie von Nucius' Schrift darstellt.<sup>8</sup> Im Kern enthält die ›Verba‹-Lehre eine Einteilung der die musikalische ›inventio‹ besonders anregenden Wörter in vier Klassen. Hier die von Nucius übernommene und erweiterte ›musikalische Wörterkunde‹ von Wolfgang Schonsleder (1631) in der mit deutschen Übersetzungen interpolierten Fassung von Johann Andreas Herbst (1643):

1. Verba affectuum bewegungswörter / als: Laetari, gaudere, frewen und frölich seyn. Lachrymari, flere weinen. Timere fürchten. ejulare heulen. Lugere trawren. Supplicare flehen und bitten. Irasci zürnen. Ridere lachen. Misereri erbarmen. Welche alle mit dem Sono oder Klang / durch veränderung und abwechßlung der Noten zu exprimiren und außzudrucken seyn.
  2. Verba Motus & locorum. Bewegungswörter von einem raumlichen Ort / als: stare stehen. currere lauffen. Saltare tanzen. Quiescere ruhen. Salire springen. Extollere erheben. Dejicere ernidrigen. Adscendere auffsteigen. Descendere absteigen. Coelum Himmel. Abyssus Abgrund. Montes Berg. Profundum Tieffen. Altum Höhe / und dergleichen.
  3. Adverbia temporis, numeri, von der Zeit und Zahl / als: Celeriter behend. Velociter geschwind. Cito bald. Tarde langsam. Mane früh. Sero spät. Bis, ter quater, 2. 3. 4mal. Item, quae numerum indefinitum significant, welche kein endliche und
- 6 Nach Johann Kuhnau ist es für den Musiker notwendig, »daß man in der Hermeneutica kein Fremdling wäre, und den rechten Sensem und Scopum der Worte allemahl wohl kapirte« (zit. bei Schmitz 1950, 26).
- 7 Siehe Literaturverzeichnis.
- 8 Die vier Wortklassen bei Krause lauten: ›Affektwörter‹, ›Bewegungswörter‹, ›Zeit- und Raumwörter‹ sowie ›Musikalische Beschreibungswörter‹ (1752/53, 198–200). Die Tradition der ›Verba‹-Lehre wirkt – in analytischer Hinsicht – bis ins 20. Jahrhundert fort: zum einen in den von Hans von Wollzogen zur Orientierung in Wagners Musikdramen angefertigten Leitmotivtafeln, die Debussy ironisch als »Verkehrsschilder« für den Hörer bezeichnete; zum anderen findet sich (unbewusst) die Idee der ›Verba‹-Lehre als musikalische Wörterkunde bei Albert Schweitzer wieder, der Bachs *Orgelbüchlein* als »Wörterbuch der Bachschen Tonsprache« bezeichnete (1948, 262). Schließlich lassen sich Parallelen zwischen der barocken ›inventio‹, die sich von bestimmten Reizwörtern zur musikalischen Umsetzung hat anregen lassen, und der Praxis der Stummfilmmusik herstellen, zu der Stichwortlisten (›cue sheets‹) aufgestellt wurden, die zu jeder dramatischen Situation oder Stimmung der Filmhandlung die passende Musik bereit hielten (umfassend zusammengestellt in der so genannten ›Kinothek‹).

gewisse Zahl bedeuten / als: Rursus widerumb. Iterum abermal. Saepe, raro, offte / selten. Hierher köndten auch diese Wörter / als: Lux, dies, nox, tenebrae, Liecht / Tag / Nacht / Finsterniß / referirt und gezogen werden: Welche entweder mit weissen oder schwarzen Noten gar füglich köndten gesetzt und geschrieben werden....

4. Aetates hominu, der Menschen Alter / als: Infantia Kindheit. Pueritia Jugend. Senectus eorumque; mores, das Alter und derselben Sitten / als: Superbus Hofferig, Humilis demütig. Contemptus veracht. Vilis gering. Odiosus beschwerlich und verhasst / etc.<sup>9</sup>

Zwischen den ›Res‹ und der (sich etwa zeitgleich entwickelnden) Affektenlehre einerseits und zwischen den ›Verba‹ und der Figurenlehre andererseits lassen sich jeweils inhaltliche Schnittstellen ausmachen. Auch bestehen Schnittmengen zwischen der Figuren- und der Affektenlehre, weil ›Res‹ und ›Verba‹ inhaltlich partiell übereinstimmen: Beide können (müssen aber nicht) auf menschliche Affekte zielen. Allerdings ist die ›Res‹- bzw. ›Verba‹-Lehre inhaltlich umfassender und damit differenzierter als die Affektenlehre, die sich meist auf wenige Grundaffekte beschränkt. Die musikalischen Ausdrucksmittel für ›Res‹ und ›Verba‹ können identisch sein: Die sich überwiegend semantisch neutral und musikalisch abstrakt verhaltende Figurenlehre kann für die ›Res‹ wie für die ›Verba‹ gleichermaßen zuständig sein – sogar für die Instrumentalmusik. Ausdrucksmittel der ›Res‹ sind jedoch bevorzugt Tonart und Taktart, da sie für eine ganze Komposition gelten und daher den Gesamteffekt eines Stückes bestimmen können.<sup>10</sup>

Bei ›Res‹ und ›Verba‹ haben wir es nicht mit verschiedenen Inhalten zu tun, die einer Vertonung zur Verfügung stünden, sondern mit unterschiedlichen *Blickrichtungen* des Komponisten auf denselben Inhalt: entweder auf die Aspekte, die das Ganze, oder auf diejenigen, die das Einzelne betreffen. Es geht also um die Vertonungsart eines Textes. Dennoch verband sich im Laufe der Geschichte mit den ›Res‹ tendenziell mehr der Affekt bzw. der ästhetische Grundsatz von der Einheit des Affekts (oder später der Empfindungen) und mit ›Verba‹ mehr der Blick auf das Detail des Tonsatzes, die Tonmalerei, also auf das gegenständlich Darzustellende und aus dem Kontext Hervorzuhebende.

Die ›Verba‹-Lehre von Wolfgang Schonsleder ist eine der bedeutendsten, nicht nur weil der Autor die Wortklassen des Johannes Nucius erweitert hat, sondern weil er da-

9 Die vier Wortklassen der ›Verba‹-Lehre von Wolfgang Schonsleder (1631, 177) in der Übersetzung von Johann Andreas Herbst (1643, 111 f.; die deutschen Übersetzungen erscheinen in Herbsts Quelle fett gedruckt). Herbst unterscheidet vorab drei Kategorien für die Textvertonung: Man solle achten »Auff den Unterscheid der Wörter. Auff der Sylben accent, und wie man die Wörter recht appliciren und unterlegen soll.« (Ebd., 111) Der erste Punkt betrifft den hier zu besprechenden inhaltlich-semantischen Aspekt, der zweite die Rhythmisierung der Silben in Längen und Kürzen, und der dritte deutet die musikalische Interpunktion an.

10 Angaben zu entsprechenden musikalischen Ausdrucksmittel der ›Verba‹ sind jedoch, wie auch in der Affektlehre, spärlich: So erwähnt Schonsleder in Bezug auf die ›Misericordia‹ den vierten Modus (hypophrygisch) sowie häufige Alterationen (»dieses frequentatae, item etiam b & fa«) und zur Vertonung der ›Admiratio‹ (Verwunderung) führt er Moduswechsel (›mutatio toni‹), die Folge diatonischer und chromatischer Töne (›ex recto in fictum‹) sowie kleinere rhythmische Proportionen (›minus proportionatum‹) an. Analytische Erklärungen waren allerdings überflüssig, da für den damaligen Leser der Notentext für sich sprach.

rüber hinaus die angeführten ›Verba‹ (etwa fünfzig) mit über dreißig Notenbeispielen von Komponisten seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts belegt und teilweise kommentiert hat. Eine solche Ausführlichkeit begegnet erst etwa zwanzig Jahre später in der Affektenlehre des Athanasius Kircher, der zwar nur zwölf Notenbeispiele für seine vier Grundaffekte (Liebe, Schmerz, Freude und Klage) heranzieht, diese jedoch mit längeren Kommentaren versieht.<sup>11</sup> Zumindest im Hinblick auf die Affektwörter unterscheiden sich Schonsleders Ausführungen kaum von denen der Affektenlehre Kirchers. Lediglich die über die ›verba affectuum‹ hinausführenden Wortklassen mit Raum-, Zeit- oder Zahlwörtern sind der reinen ›Verba‹-Lehre zuzuordnen.

In den von Schonsleder zitierten längeren Abschnitten können wir beobachten, dass eine echte ›Verba‹-Vertonungsweise dann vorliegt, wenn in Motetten gegen die Gewohnheit, verschiedene auf breiterem Raum durchzuführen, unterschiedliche ›Verba‹ – nach dem Vorbild des Madrigals – dicht gedrängt und stark kontrastierend auftreten. So weist Schonsleder in einem Kommentar zum ersten Beispiel, das vierzehn Mensuren einer Motette von Giulio Zacchini (1572) umfasst, auf vier entscheidende Wörter hin: »Vides hoc exemplo modos dulcedinis, suspirij, lacrymarum, clamoris« (»Du siehst in diesem Beispiel die Art der Süße, des Seufzens, des Weinens und des Rufens«).<sup>12</sup> Nach Schonsleder lässt die Eigenständigkeit der vier Abschnitte erkennen, dass der Komponist sein kompositorisches Interesse eher auf die einzelnen Wörter als auf den Gesamtaffekt gerichtet hat, den von Schonsleder als ›Pietatis‹ (›Frömmigkeit‹) angibt.

Nur verbal verweist Schonsleder auf ein anderes extremes Beispiel von Orlando di Lasso<sup>13</sup>, in dem innerhalb von nur zwölf Mensuren nicht weniger als sechs (!) unterschiedlich auskomponierte, überwiegend aus der Affektklasse stammende Wörter zusammengedrängt erscheinen (Beispiel 1).

In der Motette *Stabant iusti* sind nach Schonsleder unter anderem »auch die Affekte der Furcht, der Angst, der Verwirrung und der Verwunderung ausgedrückt« (»...ubi etiam exprimuntur affectus timoris, angustia, turbatio, admiratio«).<sup>14</sup> Der zugrunde liegende Text stammt aus dem biblischen *Buch der Weisheit* (5, 2), hier in der freien Einheitsübersetzung: »Wenn sie ihn sehen, packt sie entsetzliche Furcht, / und sie geraten außer sich über seine unerwartete Rettung.« Beispiel 1 gibt einen Ausschnitt wieder, der drei der von Schonsleder aufgezählten, unmittelbar aufeinander folgenden ›verba affectuum‹ enthält (›turbabuntur‹, ›timore‹ und ›mirabuntur‹). Die andern drei Wörter des vorliegenden Satzes könnten aber sicherlich die Fortsetzung der Aufzählung seiner Wortklassen sein: ›Videntes‹ als den folgenden Affekt des Schreckens (›horibili‹) ankündigendes ›Erkennungswort‹ und ›subitatione‹ als Zeitwort für die sich plötzlich anschließende, unerwartete Rettung. In einem Abstand von meist nur zwei Mensuren werden

11 Kircher 1650, 598–614.

12 Schonsleder 1631, 179. Vgl. die Affekten-Analyse von Hans-Heinrich Unger (1941, 104–106). Unger geht es bei diesem Beispiel allerdings nur um den Nachweis von musikalischen Figuren und nicht um die ›Verba‹-Lehre.

13 Kompositionen von Orlando di Lasso bilden bei Schonsleder rund ein Drittel aller Notenbeispiele (zehn von über dreißig).

14 Schonsleder 1631, 193.

vi - den - - - tes - tur - ba - bun - tur, tur - ba - bun - tur ti - mo -  
 rum: vi - den - tes tur - ba - bun - tur, tur - ba - bun - tur ti -  
 rum: vi - den - tes tur - ba - bun - tur, tur - ba - bun - tur ti -  
 rum: vi - den - tes tur - ba - bun - tur, tur - ba - bun - tur ti -  
 rum: vi - den - tes tur - ba - bun - tur, tur - ba - bun - tur ti -

re ho - ri - bi - li, ti - mo - re ho - ri - bi - li, et mi - ra - bun - tur  
 mo - re ho - ri - bi - li, ti - mo - re ho - ri - bi - li, et  
 mo - re ho - ri - bi - li, ti - mo - re ho - ri - bi - li, et mi -  
 mo - re ho - ri - bi - li, ti - mo - re ho - ri - bi - li, et mi - ra -  
 mo - re ho - ri - bi - li, ti - mo - re ho - ri - bi - li, et mi - ra -

in su - bi - ta - ti - o - ne, in - su - bi - ta - ti - o - ne  
 mi - ra - bun - tur in su - bi - ta - ti - o - ne, in su - bi - ta - ti - o - ne  
 ra - bun - tur in su - bi - ta - ti - o - ne, in su - bi - ta - ti - o - ne  
 bun - tur in su - bi - ta - ti - o - ne, in su - bi - ta - ti - o - ne  
 bun - tur in su - bi - ta - ti - o - ne, in su - bi - ta - ti - o - ne

Beispiel 1: Orlando di Lasso, *Magnus opus musicum*, Nr. 227, »Stabunt justi«, 1. Teil), M. 33–44

die ›Verba‹ in ihrem jeweiligen Sinn mit eigenem musikalischen Profil abgebildet: Dem erstaunt angehaltenen ›videntes‹ mit seinen gleichsam stumm-visuell ›exclamatischen‹ Quintsprüngen folgt die Konfusion des ›turbabuntur‹ im minimalistischen Gewebe von gegeneinander verschobenen Viertelsynkopen, in der Quinta vox (Tenor II) sogar durchgehend über zwei Mensuren hinweg; die anschließende Furcht (›timor‹) und der damit verbundene Schrecken (›horibili‹) werden abrupt tiefer, dunkler registriert, im zitternden Viertelremolo rezitiert und – mit Ausnahme der später folgenden pathopoietischen Angst (›angustia‹, M. 56) – zum einzigen Mal im phrygischen ersten Teil der Motette mit den tritonischen b-Molle abgetönt; die fünftönige Verwunderung (›mirabuntur‹) bricht auf leichter Zeit ab bzw. wird in drei Stimmen von der Pausenfigur der ›Tmesis‹ abgeschnitten; in unvermittelt anschließender Plötzlichkeit huscht das ›in subitatione‹ mit konsequenter Homorhythmie auf schnellen, außergewöhnlich vielen silbentragenden Vierteln vorbei.

Lassos Beispiel ist offensichtlich stark vom Madrigal und dessen tendenziell ›verbaler‹ Vertonungsweise beeinflusst. Zugleich kündigt es eine neue Zeit an, in der die Komponisten mit ihrer Musik auf die Darstellung der Affekte zielen. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass sich für Schonsleder Orlando di Lasso gerade dadurch auszeichnet, »hervorragend im Ausdruck von Affekten« zu sein (»Excellit hic auctor in affectibus exprimendis«).<sup>15</sup>

### ›Res‹ contra ›Verba‹

Die Diskussion um ›Res‹ oder ›Verba‹ hing eng mit dem dauerhaften Streit um den Vorrang von Musik oder Sprache zusammen, der in unterschiedlichen historischen Situationen mit wechselnder Akzentuierung geführt wurde. Bildeten für das antike Harmonia- bzw. Musikverständnis Wort und Ton sowie auch Tanz bzw. Gebärde eine untrennbare selbstverständliche Einheit, so wurde diese mit der Entwicklung der artifiziellen Mehrstimmigkeit im Laufe des Mittelalters bis zur frühen Neuzeit zunehmend aufgelöst.<sup>16</sup> Im 16. Jahrhundert wandelte sich das in der hochartifiziellen Polyphonie gespaltene Wort-Ton-Verhältnis zugunsten von Textverständlichkeit und musikalischer Wortausdeutung. Die zunehmende Bedeutung und Herrschaft des Wortes über die Musik kann in diesem Jahrhundert an drei Gattungen abgelesen werden: an der cantus-firmus-freien Motette mit ihren nunmehr individuell erfundenen, textinspirierten Soggetti; am Madrigal, das mit seinen weltlich-landessprachlichen Texten noch intensiver und ungehemmter als die geistlich-liturgische Motette den menschlichen Affekten im Text nachgeht; schließlich am Extremfall Monodie, in deren rezitativischem Stil die Musik die bislang entwickelten eigengesetzlichen Fesseln weitgehend ablegt, um so in allen Dimensionen des Tonsatzes nur noch auf das Wort reagieren zu können. Zarlinos Forderung, »l'Harmonia & il Numero debbono seguitare la Oratione«<sup>17</sup>, sowie Monteverdis schärfere Formulierung, »L'orazione sia padrona dell' armonia e non serva«<sup>18</sup>, begünstigten die wörtliche Vertonungsweise.

15 Ebd.

16 Vgl. dazu Müller-Blattau 1952.

17 »Die Harmonie und der Numerus [Metrum] müssen der Rede folgen.« (Zarlino 1558, 419)

Die Verlagerung auf die Darstellung der ›Res‹, also den vorherrschenden Gesamtaffekt, vollzog sich in der Arie des 18. Jahrhunderts. In deutlicher Abgrenzung zum Rezitativ, das nunmehr der Darstellung der Handlung vorbehalten war, wurde die Arie als ein Musikstück behandelt, das der Betrachtung und nicht der Handlung gewidmet war. An den verallgemeinerbaren ›Res‹ richteten sich in der Oper sowohl die Rollenfächer als auch die verschiedenen Arientypen aus. Durch die erlangte musikalische Autonomie wurden Text und Musik unabhängig und austauschbar und die Wiederverwendung ein und desselben Affekttyps als Parodie wesentlich erleichtert.<sup>19</sup> Gegen den ›Missbrauch‹, die Musik vom Text abzukoppeln und zu verselbständigen, richtete sich die Reform von Christoph Willibald Gluck: »Ich war darauf bedacht, die Musik wieder zu ihrer wahren Aufgabe zurückzuführen, nämlich der Dichtung in ihrem Ausdruck der Empfindungen und dem Reiz der Situationen zu dienen.«<sup>20</sup> In der stärkeren Anbindung der Musik an einen bestimmten Text suchte Gluck die symbiotische Verbindung von Text und Musik wieder zu erlangen. Insbesondere der »Reiz der Situationen« ließ die ›Verba-Vertonung wieder zu ihrem Recht kommen.

Im 19. Jahrhundert wurde das Wort-Ton-Verhältnis vor allem hinsichtlich der Frage diskutiert, ob der ästhetische Vorzug beim Strophenlied oder durchkomponierten Lied liege. Während Johann Wolfgang von Goethe dem Vorbild des Strophenlieds in der *Zweiten Berliner Liederschule* folgte und kritisierte, dass manche Liederkomponisten »durch ein sogenanntes Durchcomponiren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören«<sup>21</sup>, forderte Hans Georg Nägeli gerade umgekehrt eine »Erhöhung des Wortausdrucks«<sup>22</sup> bzw. einen »speciel-passenden Wortausdruck«.<sup>23</sup> Goethes Rede vom »Eindruck des Ganzen« im Strophenlied meint aber nichts anderes als die ›Res‹, während die im Durchkomponieren »vordringenden Einzelheiten« die ›Verba‹ betreffen. In diesem Sinn kann gesagt werden, dass die alte ›Res-contra-Verba-Debatte‹ in der modernen Diskussion um strophische oder durchkomponierte Vertonungsweise aufgegangen ist. Der ›speciel-passende Wortausdruck‹ aber wird im 19. Jahrhundert im-

18 »Die Rede soll die Herrscherin der Musik und nicht deren Dienerin sein.« (Monteverdi 1607, Vorrede)

19 Vgl. dazu Lühning 1994, Sp. 819f.

20 Christoph Willibald Gluck, Vorrede zur Oper *Alceste*, Wien 1769, in: Einstein 1954, 142. Vgl. aber Mozart: »bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn« (Brief vom 13. Oktober 1781 an den Vater).

21 Brief vom 14. März 1803 an Wilhelm von Humboldt (zit. nach Walwei-Wiegelmann 1985, 144). Nach Goethes Auffassung soll die musikalische Liedkomposition dem Stimmungsgehalt sämtlicher Strophen gerecht werden. Die wechselnden Gefühlswerte der Dichtung sind von den Interpreten durch feine Schattierungen im Vortrag zu realisieren; Goethe bezieht sich hier wahrscheinlich auf die Tradition der Rhetorik, nach der die ›Verba‹ Teil der ›Pronuntiatio‹, der Vortragslehre waren). Vgl. dagegen die aus demselben Jahr stammende AMZ-Kritik des musikalisch ›Charakterlosen‹ in der strophischen Vertonung (siehe Fußnote 44)! Beim Durchkomponieren trat anstelle des von Goethe geforderten aufführungspraktischen ›Betonens‹ einzelner Worte nun ein kompositorisches ›Vertonen‹ als musikalische Übersetzung der Worte, sei es nur abbildend oder auch auslegend. Von den beiden durchkomponierenden Vertonungsarten, der horizontalen, als ein ›Am-Text-entlang-Komponieren‹ (Reihungsform) und der vertikalen, die sich ›darauf konzentriert, Textdetails in musikalische [Details] zu übersetzen‹, entspräche die Vertikalachse mehr der ›Verba-Vertonungsweise (Schwab 2004, 384f.).

22 Nägeli 1817, Sp. 765f.

23 Nägeli 1811, Sp. 633.

mer mehr der instrumentalen Begleitung überantwortet. Für Robert Schumann kann »die Singstimme allein [...] nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten«, und dies werde »durch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitinstruments, des Klaviers«, erreicht.<sup>24</sup>

Diese Entwicklung reicht weiter bis zur psychologischen Ausdeutung des Textes durch die Orchesterpolyphonie Richard Wagners. Noch Richard Strauss, der den »Kampf zwischen Wort und Ton« als das »Problem seines Lebens« bezeichnete<sup>25</sup>, musste sich in Selbstkasteiung üben, um nicht den Kampf ›Res contra Verba‹ stets zugunsten der ›Verba‹ zu entscheiden: »Vorerst bemühe ich mich, meiner schlimmen Neigung zu allzu viel charakteristischem Detail [...] nicht zu stark die Zügel schießen zu lassen, sondern bei einem flüssig begleitenden Orchester ein gut pointiertes Deklamieren des Sängers nicht durch Sinfonie im Orchester zu behindern.«<sup>26</sup>

Neben der Gattungsgeschichte ist auch der ästhetische Wandel für die wechselweise Akzentuierung von ›Res‹ oder ›Verba‹ verantwortlich. Diese Entwicklung verläuft von der Nachahmungsästhetik, die unter Zarlino's Postulat der »Imitazione della parola«<sup>27</sup> insbesondere auf die musikalische Darstellung der ›Verba‹ zielt, über die subjektive Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts nach Beethovens Devise »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«, also mehr die ›Res‹ als ›Verba«<sup>28</sup>, bis hin zur romantischen Ästhetik des Gespaltenen, Disparaten, Vereinzeltten und Fragmentarischen, im Zuge derer sich die Gewichte wieder zugunsten der ›Verba‹ verschieben.<sup>29</sup> Schließlich bewertet der

24 Schumann 1854, 1914, Bd. 2, 123.

25 Zitiert nach Fähnrich 1961, 22.

26 Ebd., 32.

27 Zarlino 1588, Kap. VIII/11.

28 Für Christian Gottfried Krause geht ›rühren‹ vor ›malen‹: »Es kann aber nicht so rühren, wenn man ein Wort ausdrückt, als es rühret, wenn eine Empfindung ausgedrückt wird.« (1752/53, 77). Während die Nachahmungsästhetik mehr die ›Verba‹ betont, favorisiert die Ausdrucksästhetik die ›Res‹. Die von Charles Avison getroffene Unterscheidung zwischen ›bloßer‹, ›bedeutungsloser Nachahmung‹, die den zu vertonenden Sachverhalt eigentlich nur verdoppelt, also redundant erscheint lässt, einerseits und ›wahrem musikalischen Ausdruck‹ andererseits führt zur Bevorzugung der ›Res‹ als dem hinter den Dingen stehenden Wesen, während die ›Verba‹-Vertonung zur oberflächlichen Tonmalerei verkommt: »Was also hat der Komponist, der nach wahrem musikalischen Ausdruck [statt nach ›bedeutungsloser Nachahmung‹] trachtet, zu leisten? Ich antworte: Er soll eine so glückliche Mischung von Melodie und Harmonie herstellen, daß sie uns überaus stark ergreift mit denjenigen Leidenschaften und Gemütsbewegungen, die der Dichter zu erregen beabsichtigt, und daß er [der Komponist] aus diesem Grunde nicht bei einzelnen Wörtern zum Zwecke der Nachahmung sich aufhalten soll, sondern die allgemeine Richtung oder Absicht des Dichters auffassen muß.« (Avison 1753, Teil 2, dt. nach Zimmermann 1984, 53)

29 Vgl. die klassizistische Kritik an der Isolation des Besonderen, der Vereinzlung bzw. der »Partikularisation« (Hegel, 1835–38, 241) der romantischen Ästhetik. Gegenüber der auf das einheitlich Ganze gerichteten klassischen Musik macht Ernst Kurth für die romantische Musik einen Zug zur »Zersplitterung in Einzelwirkungen« geltend (1920, 288). Harmonisch wird so eine »Augenblickswirkung« (ebd., 268) in der »Verselbständigung absoluter Fortschrittwirkung« (ebd., 268) erreicht. Diese liegt vor, »wenn sich eine solche einzelne Klangfolge nach außen, d. h. gegen den übrigen Zusammenhang, als eine charakteristische Reizwirkung für sich heraushebt, als eigentümliche Verbindungswirkung zweier Klänge.« (Ebd., 264f.)

Unsagbarkeitstopos der Romantik die Instrumentalmusik höher als die am Wort haftende Vokalmusik.<sup>30</sup> Da die Musik – im Gegensatz zur Sprache – das Unausprechliche auszudrücken vermag, ist sie über Einzelheiten (›Verba‹) erhaben: »Ist Kunst überhaupt etwas anderes, als die Mitteilung eines tieferen, geistigeren Sehens, wobei das Äußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird?« fragt August Wilhelm Schlegel.<sup>31</sup> In diesem Sinn stehen die ›Verba‹ für das äußerlich Wirkende und Konkrete, die ›Res‹ dagegen für das über die Materie Hinausführende, Ideelle, Geistig-Metaphysische.<sup>32</sup> Die ursprünglich rein vokale Problematik um ›Res‹ oder ›Verba‹ geht auf in der Diskussion um absolute Musik oder realistische, d. h. text- oder handlungsgebundene Programmmusik.<sup>33</sup>

## Contra ›Verba‹

Die musiktheoretischen Quellen zeigen, dass schon früh Kritik an der ›Verba‹-Vertonungsweise geübt wurde. Bereits Vincenzo Galilei äußerte sich 1581 gegen eine am Einzelwort aufgerichtete »imitazione della parola«, bei der die Zuhörer nicht wüssten, ob sie lachen oder sich empören sollen.<sup>34</sup> Gegen eine übertriebene tonmalerische

30 Einen ersten Schritt dieser Entwicklung in Richtung Verselbständigung der Instrumentalmusik, die der Worte nicht mehr bedarf, um selbst ausdrucksvoll zu sein, scheint Johann Georg Neidhardt getan zu haben: »Der Endzweck der Musique ist alle Affecten / durch die blossen Thone und deren rhythmum oder Noten / trotz dem besten Redner / rege zu machen.« (1706, Vorrede, 3) Diesen Satz zitiert Johann Mattheson etwas verändert und einem in Klammern gesetzten präzisierenden Zusatz, der auf die musikalische Unabhängigkeit der Affektdarstellung von Worten hinweist: »Der Endzweck der Music ist / alle Affekte durch die blossen Tone (auch ohne Zuthun einiger Worte und Verse) rege zu machen.« (1721, 175)

31 Schlegel 1828, 367.

32 Vgl. die bereits in der Rhetorik des 16. Jahrhunderts getroffene Unterscheidung von ›Res‹ als ›idea orationis‹ und ›Verba‹ als ›materia orationis‹ (siehe Fußnote 3).

33 Insgesamt verhält sich die Romantik gespalten zu ›Verba‹ und ›Res‹: Einerseits tendiert sie zur »Zersplitterung in Einzelwirkungen« (z. B. im durchkomponierten Lied), andererseits ist sie besessen von der Idee der Gesamtheit, des integrativen Ganzen, eben weil Kompositionen formal auseinander zu brechen drohen. Zudem erscheinen die ›Verba‹ im Hinblick auf das Metaphysische der Instrumentalmusik nicht als das Wesentliche. Ferdinand Hand, dessen *Aesthetik der Tonkunst* u. a. Robert Schumann rezipierte, kehrt den Vorrang des Textes vor der Musik um. Das »die Töne begleitende Wort« (1841, Bd. 2, 91) ist lediglich eine Verständnishilfe, die der seelisch-geistigen Aussagekraft der Musik nachgeordnet ist: »Irrtümlich fasste Kant sie [die Musik] nur als Vehikel der Poesie auf. Mit Worten verbunden erhält sie keineswegs mehr innere Bedeutung, sondern nur mehr Begreiflichkeit oder Verständlichkeit.« (Ebd., Bd. 1, 1837, 85) Anstelle der Vertonung eines Textes tritt eine Textierung, der – auch in der Vokalmusik – eine bloße hermeneutische Funktion zukommt.

34 »Ein andermal sprechen sie [die modernen Komponisten] von der Nachahmung der Wörter, wenn darunter einige sind, die ›fliehen‹ bezeichnen oder ›fliegen‹; diese tragen sie mit solcher Geschwindigkeit und so wenig Anmut vor, wie man es sich nur vorstellen kann; und bei jenen, die sagen mögen ›verschwinden‹, ›in Ohnmacht fallen‹, ›sterben‹ oder wirklich ›gestorben sein‹, haben sie in einem Augenblick die Stimmen mit solcher Heftigkeit zum Schweigen gebracht, daß sie, statt einen jener Affekte hervorzurufen, die Zuhörer einmal zum Lachen gebracht haben, das andere Mal zur Empörung, weil sie sich fühlten, als hätte man sie fast zum Besten haben wollen [...] Unglückliche, sie [die Musiker] bemerken nicht, daß, wenn Isokrates oder Corax oder andere der gefeierten

Hervorhebung von Einzelwörtern, die Gefahr laufe, durch die semantische Verdopplung leer, bedeutungslos oder redundant zu sein oder gar ins Lächerliche umzukippen, wenden sich auch Mattheson<sup>35</sup>, Krause<sup>36</sup>, Avison<sup>37</sup>, Marpurg<sup>38</sup>, Sulzer<sup>39</sup> und noch Adolf Bernhard Marx, für den das Wort »bei aller Tiefe doch nur ein Gefäß für den geistigen Inhalt« darstellt.<sup>40</sup> Als zweites Argument gegen die ›Verba‹-Vertonung wurde auf die Widersprüche zwischen ›Sensus‹ und ›Scopus‹, also zwischen dem Aussageziel und der Bedeutung des Einzelworts hingewiesen, wie sie insbesondere bei Verneinungen auftreten.<sup>41</sup>

- Redner nur ein einziges Mal zwei dieser Wörter so ausgesprochen hätten, alle Zuhörer hätten zur gleichen Zeit gelacht und sich empört. [...] Sie wundern sich dann, daß die Musik ihrer Zeit jene bemerkenswerten Affekte nicht hervorbringt, wie die Antike [...]. Wer Urteil hat, drückt die Begriffe des Geistes beim Sprechen nicht in solch lächerlicher Weise aus, sondern in einer davon sehr verschiedenen und entfernten.« (Galilei 1581, dt. nach Dürr 1994, 111 f.)
- 35 Mattheson 1722, 100, und 1739, 200–203.
- 36 Krause 1752/52, 77 und 195. »Ob man nämlich die Bilder der in einer Sprache schon gewöhnlichen Metaphern, durch Töne nachahmen solle? Ich getraue mir nicht, es ohne Einschränkung zu bejahen. Denn bey manchem, dem Zuhörer schon sehr geläufigen Bilde, möchte derselbe sich auflehnen, wann der Musikus es ihm noch lebhafter machen wollte; es würde mehr ein Gelächter als Vergnügen erwecken.« (Ebd., 194)
- 37 Avison 1753, dt. nach Zimmermann 1984, 53.
- 38 »Fürs andre muß die Nachahmung zu keinen seltsamen, lächerlichen, ungeschickten und der menschlichen Stimme unwürdigen Wendungen in der Melodie Gelegenheit geben. Ein gewisser sinnreich leichtsinniger Componist unsers Jahrhunderts hat in diesem Punkte öfters über die Schnur gehauen. Er hat die Sache fahren lassen, und ist an den Wörtern hängen geblieben, welches fürnehmlich in allegorischen Texten, und in bejahenden Sätzen, die vom Poeten mit verneinenden Phrasibus ausgedrückt worden sind, sehr abgeschmackt und poßirlich klingen.« (Marpurg 1764, 268)
- 39 »Aber diese Malereien sind dem wahren Geist der Musik entgegen, die nicht Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüts ausdrücken soll.« (Sulzer, 1771, 455 f.)
- 40 Marx 1847, Bd. 4, 470.
- 41 Johann Mattheson zählt in seiner *Critica musica* diverse Beispiele auf, in denen selbst berühmte Komponisten falsch gehandelt hätten: »André Campra, der berühmte Französische Componist, machte aus den Worten: non clamabunt, ein Duett, das sehr lange, mit vollem Geschrey, fortwährte; und er hätte just das Gegentheil thun sollen.« (1725, Bd. 2, 313; vgl. auch dort folgendes Beispiel: »Wisch ab der Thränen scharffe Lauge!«) Vgl. auch das unten von Wolfgang Caspar Printz angeführte Beispiel »Cede dolor«. Wolfgang Schonsleder dagegen hat in seinem oben erwähnten Traktat ein Notenbeispiel angeführt (1631, 209), das trotz Verneinung im Text (»cuius regni non erit finis«) mit dem Zeitwort »finis« überschrieben wurde, obwohl in der Sache eigentlich von der Unendlichkeit die Rede ist. Auch J.S. Bach hat sich, entgegen der Warnungen der Theoretiker, häufig von affekthaltigen Wörtern zur musikalischen Abbildung hinreißen zu lassen, auch wenn sie negiert sind. Im Duett »Entzücke uns beide« seiner *Jagdkantate* BWV 208 vertont Bach im Satz »Fürst Christian weide auf lieblichsten Rosen, befreiet vom Leide« die letzten drei Worte in Moll mit Dissonanzen. Während hier für Friedemann Otterbach »eine dem Inhalt des Textes nicht ganz angemessene Vertonung« vorliegt (1982, 65), meint Alfred Dürr: »Der Ästhetik des Barock entsprechend trübt sich der fröhliche Charakter des Satzes beim Text ›befreit vom Leide‹: Die Vorstellung des Leidens, auch in seiner Negation, wird musikalisch durch Mollklänge und Dissonanzen interpretiert.« (1985, 880) Eine weitere Vorstellung würde an politische Musik grenzen: Sollten die Dornen der Rosen den Fürst etwa nicht, zumindest musikalisch, ein wenig stechen, anstatt ihn gleich vom Leide zu befreien? Vgl. auch die Choralsätze R 367 (»der hat auf keinen Sand gebaut«); R 368 (»den verlässt er nicht«); R 343 (»den will er nicht verlassen«); ›Verba‹ gehen hier vor ›Res‹. Es scheint, als würde gerade der menschliche Makel (die ›Sünde‹) in Bachs (geistlicher) Musik immer mitschwingen.

## Pro ›Verba‹

Entgegen den geschilderten Bedenken gegen die ›Verba‹ gab es – abhängig von der jeweils vorherrschenden Ästhetik – auch Bestrebungen, die Einzelwörter kompositorisch ernst zu nehmen. Begünstigt wurde die ›wörtliche‹ Vertonungsweise von der Nachahmungsästhetik, denen die Komponisten der Madrigale und Monodien durch ›imitazione delle parole‹ gefolgt sind, die vor allem in Madrigal und Monodie gepflegt wurde und von der romantischen Musikanschauung, die beispielsweise im durchkomponierten Lied des 19. Jahrhunderts mit seiner »Zersplitterung in Einzelwirkungen«<sup>42</sup> und seinem »speciel passenden Wortausdruck«<sup>43</sup> die ästhetische Grundlage bildet. Gemeinsam war beiden unterschiedlichen ästhetischen Richtungen der Wunsch nach Mannigfaltigkeit oder ›Varietas«<sup>44</sup> im musikalischen Ausdruck. Bereits 1722 beklagt Johann Mattheson in Bezug auf die vielstrophige Ode, dass »in der Music nichts armseeligers / noch abgeschmackters seyn könne / als einerley Melodie / so oft hinter einander / auf gar verschiedene Worte / zu hören.«<sup>45</sup> Auf die Gefahr eines ›charakterlosen‹ Kompromisses, der darin bestünde, Strophen mit verschiedenem Inhalt unterschiedslos zu vertonen, weist ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1803 hin. Johann Philipp Kirnbergers zwölf Takte umfassende Musik zu Gottfried August Bürgers 32-strophiger Ballade *Leonore* (1780) habe »wohl nie ein Mensch [...] durchsingen mögen: denn der Komponist muss bey solchem Verfahren, um die Musik mit dieser oder jener Strophe nur nicht ganz in Widerspruch zu setzen, so gar unbedeutend und charakterlos schreiben.«<sup>46</sup> Nicht nur, um »der langweiligen Eintönigkeit« auszuweichen, wurde »das sogenannte Durchkomponieren gefunden«, wie der AMZ-Rezensent meint, sondern vor allem, weil es erlaubt, feinste Details »auszumahlen« oder »dem psychologischen Fortschritt des Textes« nachzugehen, wie ein Aufsatz von 1822 mit *Blick auf Schuberts Lieder* betont.<sup>47</sup>

Das Interesse an der Vertonung der ›Verba‹ wurde zudem durch die Tatsache gefördert, dass in die Worttabellen des 17. Jahrhunderts bevorzugt solche ›Verba‹ aufgenommen wurden, mit denen unmittelbar eine musikalische Vorstellung assoziiert werden konnte. Die musikalische Wörterkunde gehörte systematisch zur ›Inventio‹ bzw. zu den

42 Kurth 1920, 421.

43 Nägeli 1817, 16.

44 Für Werner Braun ist es »ganz offenkundig, daß Nucius' Figurenlehre dem alten Ziel der ›varietas‹ diene. In seinem Figuren-Abschnitt käme Nucius »zuerst auf den Maler zu sprechen, der durch das geschickte Hervorheben von Details das ermüdende Einerlei zu vermeiden sucht: so solle auch der Komponist nach Abwechslung streben.« Wenn auch bei Nucius keine direkte Verbindung zwischen seiner ›Verba‹- und seiner Figurenlehre zu finden ist, so kann dennoch von dem gemeinsamen Ziel der ›Varietas‹ ausgegangen werden (1994, 333 f.).

45 Mattheson 1722, 100.

46 Ungenannter Rezensent, *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1803), Sp. 494 f.

47 *Blick auf Schuberts Lieder*, in: Deutsch 1964, 126; vgl. auch 93 und 151. Neben dem Durchkomponieren sind auch im variierten Strophenlied musikalische Details zum Ausdruck oder zur Hervorhebung besonderer Wörter zu finden. Nach Adolf Bernhard Marx wird es bei bestimmten Texten schwierig, »einer von Vers zu Vers sich mehr oder weniger verwandelnden Stimmung durch eine einzige enggeschlossene Komposition zu genügen. Dann wird es auch erreichbarer, neben der allgemeinen Stimmung auch dem Einzelnen genügenden Ausdruck zu verleihen.« (1845, Bd. 3, 584)

›Loci topici‹, den ›Erfindungsorten‹. Dem barocken Komponisten boten solche musikalischen ›Verba‹ reiche ›Erfindungsquellen‹<sup>48</sup>, durch die er sich direkt zur Vertonung anregen lassen konnte. Noch für Joseph Riepel sind die ›Verba‹, die er »grammatikalische Expressionen« nennt, »überhaupt eben nicht zu verwerfen; massen sie dem Tonsetzer Ideen, das ist, Gedanken und Einfälle verschaffen. Dafern sie nur, wie gemeldet, den oratorischen Sinn [= ›Res‹] nicht verkehren, und nicht zu läppisch oder niederträchtig sind.«<sup>49</sup>

Schließlich lassen auch manche Kompositionen, die auf das Parodieverfahren zurückgehen, die Sorgfalt ihrer Komponisten bei der Vertonung des Einzelworts erkennen. Eine Parodie gelingt nur dann, wenn sie die ›Res‹, also den Hauptaffekt, mit der Vorlage teilt. Abweichungen im Detail sind dadurch aber nicht ausgeschlossen; denn es lassen sich zahlreiche Fälle zeigen, in denen der Komponist musikalisch eingegriffen hat, um einzelne Worte der veränderten Semantik anzupassen.<sup>50</sup>

### Vermittlung: ›Res‹ et ›Verba‹

Im Jahre 1676 legt Wolfgang Caspar Printz einen Text zur Diskussion um ›Res‹ oder ›Verba‹ vor, in dem er sich um Differenzierung und Vermittlung bemüht (Abb. 2).<sup>51</sup> Zunächst spricht der Text von ›Res‹ et und nicht contra ›Verba‹, ja es scheint, als ob der Autor eine Lanze für die ›Verba‹ brechen wollte. Printz stellt die Worte in ihrem eigenen Wert

48 Bei Mattheson ist es die sechste von insgesamt fünfzehn ›Erfindungsquellen‹, der ›Locus causae materialis‹, der die ›Verba‹-Lehre berührt: Der zweite von drei Fällen, die ›materia in qua‹, »oder die Materie, worin man arbeitet, gehört zum Theil dem Unterwurff, dem Text, oder der besondern Leidenschaft zu, die einer sich zur Vorstellung erwählet hat« (1739, »Von der melodischen Erfindung«, 129). Vgl. die vom Rhetoriker Scaliger (1561) getroffene Unterscheidung in als ›idea orationis‹ (= ›Res‹) und in als ›materia orationis‹ (= ›Verba‹). Mattheson macht aber deutlich, dass »innerliche Regungen«, also Affekte, »allezeit edler, als äusserliche, wörtliche Zeichen« sind (ebd., 131).

49 Riepel 1776, Teil 1: Von dem Recitativ, §29.

50 Als Paradebeispiel einer Parodie wird gerne das *Weihnachts-Oratorium* von J. S. Bach herangezogen, da sich in ihm zahlreiche Sätze aus weltlichen Huldigungs-Kantaten wieder finden. Im Übergang vom weltlichen auf den geistlichen Text waren allerdings – bei prinzipiell identisch-musikalischem Grundaffekt – vereinzelte Feinabstimmungen auf die neuen ›Verba‹ notwendig (vgl. Möller 1972, 686–691 und Blankenburg 1982, 12–25). Um ein pikantes Beispiel herauszugreifen: In der Parodievorlage, der *Herkuleskantate* BWV 213 (Nr. 3) singt die ›Wollust‹ ein Wiegenlied, um Herkules zu verführen. Dabei verwendet Bach an der Stelle »schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh« einen großen Sextsprung aufwärts, der an der analogen Stelle im *Weihnachtsoratorium* (Kantate 2, Nr. 19, T. 51 f.) durch Fortsetzen der vorangehenden, abwärts führenden Skala vermieden wird, obwohl die Altstimme das um eine Oktave höhere *cis*<sup>2</sup> problemlos hätte singen können. Selbst der evangelische Pastor Blankenburg sprach von einem »aufreizenden Sextsprung«, den die »personifizierte Wollust« singe, und den Bach bei der Parodierung durch die Mutter Maria »nie« hätte »unverändert lassen können«, weshalb er ihn »umgekehrt weiter abwärts geführt« hätte (ebd., 19). Die »Ruh des Jesuskinds« ist nicht die »Ruh« des (zu verführenden) Herkules: während das Kind wirklich der Ruhe pflegen möge, soll sich Herkules nur entspannen, um sich dann um so leichter der Wollust hingeben zu können. Die durch einen Halbton zur großen Sexte übersteigerte traditionelle Figur der ›Exclamatio‹, häufig im Sinne von Schmerzensschrei, fungiert hier als augenzwinkernd lustvolle (S) exclamatio.

51 Printz 1676, Bd. 1, Kap. 23: »Von dem Text«.

## Das XXIII. Capitel

von dem  
Text.

§. 1. Wenn ein Componist etwas mit einem Text componiren will/muß er nicht allein die ganze Meinung desselben/ sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines ieglichen Wortes absonderlich verstehen.

§. 2. Die Worte soll der Componist so schicklich mit den Sonis vereinigen/ daß die Soni eben dieses auszudrücken scheinen/ was die Worte bedeuten.

§. 3. Wenn aber eine Gemüthsregung zu exprimiren ist/ soll der Componist mehr auf dieselbe sehen/ als auf die einzelne Worte. Nicht zwar / daß er dieselben insonderheit gar nicht achten dürfte/ sondern daß er nur die Worte / so der Gemüthsregung zuwider/ nicht absonderlich exprimiren solle! Denn es wäre nürisch/wennich dieser Text: Cede dolor, cede mœror, lachrymæq; flentium, wegen der Worte/ dolor, mœror, lachrymæq; flentium traurig setzen wolte/ da doch der ganze Text eine Fröhligkeit andeutet.

Abbildung 2: Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis* 1676, Kap. 23, »Von dem Text«

und ihrer besonderen Bedeutung heraus: Der Komponist solle »nicht allein die gantze Meinung [= ›Res‹] desselben [Textes], sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines ieglichen Wortes absonderlich verstehen« und, wie Printz im zweiten Paragraphen ausführt, entsprechend musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Steht jedoch im Text eine ›Gemüthsregung‹, d. h. ein Affekt im Vordergrund (§3), so soll der Komponist mehr auf diese ›Res‹ als auf die einzelnen ›Verba‹ achten. Printz präzisiert: Worte, die »der Gemüthsregung zuwider« laufen, also die Einheit des Affekt gefährden oder ihm gar – wie in der Negation – widersprechen, dürfen nicht musikalisch hervorgehoben werden (wenn im »Cede dolor« der Schmerz *weichen* soll, dann ist die ›Res‹ ›fröhlich‹, das Verbum ›dolor‹ darf trotz kompositorischer Verlockung keine Berücksichtigung finden). Hingegen sollen Worte, die den herrschenden Affekt (die ›Res‹) repräsentieren, bei der musikalischen Ausdeutung Beachtung finden. Anders gesagt: Der ›Sensus‹ des Einzelwortes, das musikalisch ausgedeutet werden soll, muss mit dem ›Scopus‹ der Gesamtaussage (des Satzes oder Textes) übereinstimmen.<sup>52</sup> Die ersten drei Paragraphen des Printzschen Textes, die Johann Gottfried Walther wörtlich in seine *Praecepta* (1708) übernommen hat, wurden – wegen ihres vermittelnden Charakters – in der Folgezeit breit rezipiert.

Wie so eine Vermittlung von ›Res et Verba‹ kompositorisch realisiert werden kann, zeigt der Vergleich eines von Joseph Riepel kritisierten ›Pro-Verba-Beispiels‹ mit einer Vertonung desselben Textes von J. S. Bach. Für den Praeceptor in Riepels Schrift *Harmonisches Sylbenmaß* steht die einseitige ›Verba‹-Vertonung des folgenden Notenbeispiels der eigentlich freudigen Textaussage entgegen:

52 Vgl. auch Krause (1752/53, 77): »Will jedennoch der Componist den Inhalt eines Wortes schildern, so muß er den ganzen Sinn der Rede, davon das Wort ein Theil ist, nicht aus den Augen lassen.«  
»Das Haupterforderniß bey einem solchen musikalischen Worte ist, daß es den in der Arie herrschenden Affect, oder wenigstens den Hauptgedanken des Perioden, oder die darinn vorkommende Handlung in sich halten muß.« (Ebd., 313)

Wann es im *Credo* heißt: Ich erwarte die Auferstehung der Toten und ein ewiges Leben, so wird hierdurch vielmehr eine hoffnungsvolle Freude als Traurigkeit ausgedrückt. Nun habe ich aber einst folgenden Satz gehört:



Nehmlich zu 4 Vocalstimmen mit Instrumenten. Allein er ließ bey den letzten vier Tacten die Instrumente weg, gleichsam als würde eine Leiche ins Grab gesenkt.<sup>[53]</sup> Er hätte die ganze Construction [also die ›Res‹] erwegen, und nicht nur die einschichtig- oder grammatikalischen Wörter [die ›Verba‹] obenhin anschauen sollen. Daß er über *expecto* langsame Noten genommen, kann einiger massen hingehen, ob zwar selbes Wort dießmal nicht sowohl warten als verlangen heissen mag.<sup>54</sup>

Auch habe der Komponist »zum Wort *resurrectionem* aufsteigende Noten genommen, welche grammatikalische Expression dem Inhalt des Textes nicht entgegen« stehe.<sup>55</sup> Was Riepel hier letztlich kritisiert, ist die mangelnde Einheit der »ganzen Construction«, die zugunsten einer wörtlich abbildenden Vertonung in zwei Phrasen (T. 1–6 und 7–10) auseinander bricht. Damit werde die freudige ›Res‹ ins traurige Gegenteil verkehrt.

In J. S. Bachs *h-Moll-Messe* (*Credo*, Nr. 8 »Confiteor«, Adagio, T. 132–146) werden die Worte »*expecto*«, »*resurrectionem*« und »*mortuorum*« sowohl als ›Verba‹ denn auch als ›Res‹ vertont. Die Darstellung dieser unterschiedlichen semantischen Funktionen geschieht durch verschiedene Parameter des Tonsatzes. Als ›Verba‹ werden »*expecto*«, »*resurrectionem*« und »*mortuorum*« durch melodische Merkmale in den einzelnen Stimmen abgebildet: Das »Et *expecto*« (T. 123–129) erhält lang gezogene, ›verlangende‹ Notenwerte (vgl. Riepel), angereichert ›mit Erlösung erwartenden‹ Dissonanzen sowie im Adagio quälend-langsam pochenden, ›ungeduldigen‹ Repetitionsviertel im Bass. Die Auferstehung und die Toten werden in Form eines organischen Melodiebogens in Viertelbewegung nachgezeichnet (vgl. die disparate, in zwei Teile zerfallende musikalische Abbildung in Riepels Beispiel): aufsteigend bei »*resurrectionem*« (später auch in Aufwärtssprüngen) und absteigend bei »*mortuorum*« (T. 130–137, zunächst im Sopran, dann im Bass und schließlich im Tenor), allerdings mit Übergewicht zur Katabasis: Großformal liegt eine zweimalige Abwärtsbewegung zum A-Dur-Dreiklang vor, insbesondere im skalenförmig absteigenden Bass (T. 123–137 und 138–146, siehe auch die auffällig langen, ›unbewegten‹ Notenwerte bei »*mortuorum*«).

Die hintergründige ›Res‹ wird durch die Harmonik zum Ausdruck gebracht. Man könnte die Bachsche Akkordfolge mit ihren für die Barockzeit außergewöhnlichen Modulationen als eine ›Meditation‹ über eine irrationale, mystisch anmutende Harmonik bezeichnen. Die Berührung teilweise sehr entlegener Teiltonarten verweist auf die künftige Verwandlung bzw. Verklärung des menschlich-irdischen Seins (so z. B. die notierte

53 Vgl. den A-cappella-Chor »Sepultus est« aus dem *Crucifixus* in Bachs *h-Moll-Messe*.

54 Riepel 1776, Teil 1, §29, »Von dem Rezitativ«.

55 Ebd.

enharmonische Verwandlung  $c^2$ -his<sup>1</sup> im Sopran, T. 138). Im ersten Teil des Adagios liegt eine Variante der ›Teufelsmühle‹ vor, einem Topos des Todes und der Gottesferne. Die Akkordsequenz geht beim Wort »Expecto« von es-Moll aus, dem tiefsten tonalen Punkt der ganzen Messe<sup>56</sup>, und nähert sich über d-Moll der strahlenden Zieltonart D-Dur. Das Glaubensgeheimnis zeigt sich in der Einsicht, dass man wie Jesus erst durch den Tod die Auferstehung erwarten und zum ewigen Licht gelangen kann.

Der musikalischen Prediger Bach gewinnt dieser ›Res‹ noch eine zweite ab. Auf die von Riepel wahrscheinlich als ›traurig‹ apostrophierte Vertonung lässt Bach in äußerstem musikalischen Kontrast nochmals dieselben Worte folgen: Der mystischen Versenkung in das Glaubensgeheimnis und der ahnungsvollen Verwandlung des menschlichen Seins schließt sich die triumphale Gewissheit und der Jubel über die zu erwartende eigene Auferstehung an (*Credo* Nr. 9, »Confiteor«, D-Dur, *Vivace e Allegro*). Im Unterschied zu dem von Riepel kritisierten Beispiel mit der ›einschichtigen‹ Abbildung einzelner Wörter, wodurch mehr »Traurigkeit« und »Leichengeschmack« als eigentlich zu erwartende »hoffnungsvolle Freude« zum Ausdruck komme, konzipiert Bach ein dreidimensionales ›Abbild‹: die Integration der speziell vertonten ›Verba‹ (der Erwartung, der Toten und der Auferstehung) in die hintergründige Sache der Verwandlung des irdischen in ein jenseitiges, ewiges Leben mit anschließender musikalischer Transformation in die jubelnde Gewissheit der Überwindung des Todes.

### ›Res‹ und ›Verba‹ aus den ›fontes principales‹ als semantische Analyse-Methode

Die hier vorgestellte Analysemethode, die das inhaltsbezogene Begriffspaar der ›Res und Verba‹ mit dem formalen Modell der ›Loci topici‹ verbindet, sei durch folgende Grafik veranschaulicht:

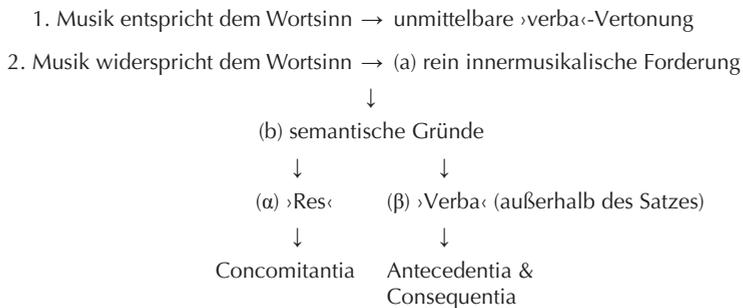


Abbildung 3: Hermeneutisches Modell zur Analyse semantischer Wort-Ton-Inkongruenzen

Bei der semantischen Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses können generell zwei Fälle unterschieden werden. Erstens: Wort und Vertonung entsprechen einander. Dieser

56 Vgl. auch die Bedeutung von es-Moll als Gottesverlassenheit im Rezitativ der *Matthäus-Passion*: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?«

Fall der direkten Ausdruckskongruenz stellt für die Analyse kein Problem dar und wird hier nicht weiter verfolgt. Zweitens aber – und das ist der weitaus interessantere Fall – können Wort und Musik semantisch ohne deutlich erkennbare Beziehung zueinander stehen oder einander sogar widersprechen. Für diesen Fall semantischer Inkongruenz gibt es – sieht man vom Vorwurf der Vernachlässigung oder gar des Unvermögens seitens des Komponisten ab – zwei Erklärungsmodelle: Einerseits (2a) können rein innermusikalisch-formale Gründe bzw. musikalisch-grammatikalische Forderungen geltend gemacht werden, hinter denen eine Textausdeutung zurückstehen muss.<sup>57</sup> Zu solchen, vom Komponisten primär einzulösenden rein musikalischen Bedingungen gehören, neben allgemeinen ästhetisch-stilistischen Grundsätzen, beispielsweise tonikale Schlussbildungen<sup>58</sup>, die Verwendung präexistenter Cantus firmi<sup>59</sup> oder so genannte Trugschlussbildungen, die keine inhaltlich-negierende, sondern als ›cadence rompue‹ eine formale Funktion erfüllen.<sup>60</sup> Will man aber gemäß der Überzeugung, dass zumindest bei großen Vokalkomponisten nichts Unbedeutendes geschieht, dennoch semantische Gründe geltend machen (2b), so können nach der hier vorgestellten ›Res-Verba-Dialektik‹ zwei Ursachen für semantische Inkongruenzen angeführt werden: Im ersten Fall sind nicht die ›Verba‹, sondern die ›Res‹ für den musikalischen Ausdruck verantwortlich. Das kann bedeuten, dass ein anderes als das vermutete Wort die ›Res‹ repräsentiert, dass sich die ›Res‹ erst aus dem Gesamtsinn des Satzes destillieren lässt, dass Negationen vorliegen oder dass der Sinn über den wörtlichen Text metaphorisch, allegorisch, theologisch oder ironisch hinausführt. Zweitens können für den musikalischen Ausdruck Einzelwörter verantwortlich sein, die außerhalb des vertonten Abschnitts in anderen Sätzen oder Satzteilen des ganzen Werkes liegen und deren Berücksichtigung die eigentliche Absicht der präsenten Vertonung erst enthüllt.

- 57 Auch in der Lyrik ist die Verwendung besonderer Stilmittel (Figuren) wie z. B. der ›Inversion‹ oder der ›Prolepse‹ oftmals nur zur Aufrechterhaltung des Versmaßes üblich, erfüllt also rein formale Funktionen.
- 58 Wenn z. B. am Schluss des Kinderlieds *Alle meine Entchen* sich zum Text »Schwänzchen in die Höh« die Melodiekurve zum Grundton herabsenkt, dann ist das kein Zeichen für musikalische ›Impotenz‹, sondern ein Erfordernis tonaler Melodiebildung. Eine weitere semantische Inkongruenz findet sich oftmals bei Fragen am Schluss eines Liedtextes: Vor Schumann wagte man es aber noch nicht, die beschließende tonikale ›conditio sine qua non‹ durch eine dem Text angemessenere, dominantische Interrogatio auszuhebeln.
- 59 So führt die Harmonisierung älterer Chormelodien bisweilen zu metrisch-harmonischen Verschiebungen, wenn etwa ein an sich unbedeutendes Wort in auftaktiger Positionen einen harmonischen Akzent erhält, weil es mit einer Zwischendominante zusammen fällt, die aus innermusikalischen Gründen nur hier Platz haben konnte. Wenn jedoch beispielsweise ein vermeintlich unbedeutendes Artikelwort musikalisch hervorgehoben wird, so handelt es sich nicht immer um eine rein musikgrammatisch bedingte Verschiebung, sondern kann vom Komponisten als rhetorischer (und nicht semantisch ausdeutender) Akzent gemeint sein: Ein emphatischer Nachdruck (melodische ›Emphasis‹: durch längeren Notenwert und/oder höheren Ton) auf »Das Buch gehört mir!« macht das Artikelwort »das« zum richtungsweisenden Faktor des Aussageziels (Skopus) des ganzen Satzes.
- 60 Im Choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (R 329) am Ende des Satzes »Wohlauf! der Bräut'gam kommt!« wäre es paradox, die Akkordprogression V-VI auf dem Wort »kommt« als Trugschluss, also im Sinne einer Negation, aufzufassen; stattdessen liegt hier das Paradebeispiel einer (in der Wiederholungsperiode) den Ganzschluss hinauszögernden Binnenzäsurbildung vor.

Methodisch lassen sich diese Gründe für semantische Inkongruenzen durch die kompositorischen ›Erfindungs-Quellen‹ der ›Loci topici‹ erklären. Diese aus der Rhetorik auf die Musik übertragene Erfindungslehre (›inventio‹) ist 1728 von Johann David Heinichen auf drei ›fontes principales‹ konzentriert worden:

Unsere Gedanken aber auff gute Ideen zu leiten / und die natürliche Fantasie auffzumuntern / solche kann meines erachtens nicht besser geschehen / als durch die Oratorischen Locos Topicos. Man mag auch bey denen allerunfruchtbarhsten Materien nur 3. fontes principales, nehmlich Antecedentia, Concomitantia, & Consequentia Textus nach denen Locis Topicis examiniren / und occasione der Worte / die dabey concurrirenden Umstände der Person / der Sache / des Wesens / des Ursprungs / der Arth und Weise / des Endzweckes / der Zeit / des Ortes ec. wohl erwegen / so wird es der angebohrnen guten Fantasie (von ingeniis stupidis reden wir nicht) niemahls an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen.<sup>61</sup>

Heinichen bezieht sich hier also nur auf musikalisch unergiebigere Texte, bei denen der Komponist alternative Inspirationsquellen aufsuchen muss, um selbst den »allerunfruchtbarhsten« Text affektiv vertonen zu können. Die Anregungen dazu speisen sich prinzipiell aus drei Quellen, den ›fontes principales‹, die ich in folgender Grafik zeitlich-räumlich darstelle:

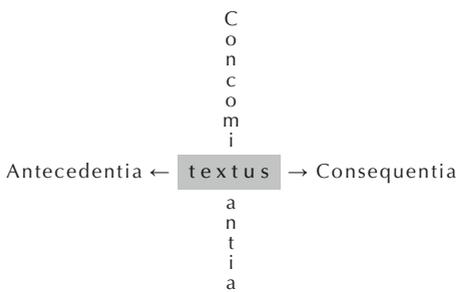


Abbildung 4: ›Fontes principales‹ nach Heinichen 1728, 30

In der ›Antecedentia‹ geht der Erfindungsort dem Text voran, in der ›Consequentia‹ folgt er ihm nach, und in der ›Concomitantia‹ findet der Komponist seine Ideen in den Begleitumständen des vorliegenden Textes selbst. Aus Heinichens zahlreichen Beispielkompositionen geht hervor, dass in den zeitlich verschobenen Orten der ›Antecedentia‹ und ›Consequentia‹ stets einzelne *Wörter* aufgesucht werden, die der Komponist auf den vorliegenden, an sich semantisch unergiebigem Text bezieht. Diesen zeitlich inkongruenten, auf ›Verba‹ bezogenen ›fontes‹ steht die zeitgleiche ›Concomitantia‹ gegenüber, die

61 Heinichen 1728, 30. Gut zehn Jahre nach Heinichen hat Johann Mattheson eine differenziertere Toposlehre aus fünfzehn ›Erfindungsquellen‹ vorgelegt. Dabei entspricht der elfte ›Locus‹ den ›fontes principales‹ Heinichens: Beim ›Locus circumstantiarum‹ ist zu beachten, dass »die Umstände der Zeit, des Ortes, der vorhergegangenen, begleitenden, folgenden and [und?] andrer Sachen dabey in Erwegung gezogen werden müssen.« Mattheson bemängelt jedoch, dass Heinichen »seine ganze Erfindungs-Lehre und Absicht [...] auf diesen Umstand allein« gerichtet habe, »wenn er bloß auf die *antecedentia, concomitantia & consequentia* vorträgt.« (1739, 131)

ihre ›inventiones‹ nicht unmittelbar aus den Worten, sondern aus den begleitenden Umständen bzw. den ›qualitates‹<sup>62</sup> und damit der ›Res‹ bezieht, die hinter den vorliegenden Worten steht (siehe Abbildung 3). Durch diese Zuordnung der zeit- bzw. handlungsverschobenen ›Erfindungsorte‹ zu den ›Verba‹ und der den vorliegenden Text begleitenden Umstände zu den ›Res‹ kann eine Verbindung zwischen den ›fontes principales‹ Heinichens mit der älteren ›Res‹- und ›Verba‹-Lehre hergestellt werden.<sup>63</sup>

Die ›fontes principales‹ stellen aber nicht nur ›Erfindungsquellen‹ bei der Vertonung eines an sich musikalisch unfruchtbaren Textes dar, sie verweisen auch auf die Deutungsvielfalt und künstlerische Freiheit des musikalischen Ausdrucks. Heinichen demonstriert an zahlreichen Beispielen, »wie viel mehr Veränderungen uns diese fontes bey an sich selbst schon fruchtbahren Texten [...] an die Hand geben« können, wie ein- und derselbe Text zu »gantz differenten Inventionibus Anlaß« geben könne, »wofern man sie nur ein wenig nach ihren Worten und Umständen / oder sage ich nach denen Locis Topicis betrachten will.«<sup>64</sup> So zeigt er beispielsweise im Abschnitt zu den ›Inventiones in Concomitantibus‹, wie ein allgemeiner, an sich musikalisch neutraler Begriff wie ›fortuna‹ semantisch in verschiedene Richtungen präzisiert werden, also unterschiedliche bis gegensätzliche ›Res‹ annehmen kann. Der zu vertonende Text: »chi ha nemica la fortuna / si vedra sempre pena« (»Wer das Glück zur Feindin hat, sieht doch immer Leid«) ist für Heinichen »moralisierend« und »dem Componisten nicht sonderlich willkommen. Betrachtet man aber die qualitates fortunæ«, ergeben sich verschiedene Anregungen für die Vertonung. Eine dieser ›qualitates‹ könnte nach Heinichen »das uns stets verfolgende Glück« sein, das »etwan in folgenden Bass-Themate zu exprimiren« sei:<sup>65</sup>

♬ ( 42 ) ♬

Con Violini e Violette all'ottava alta.

Chi ha ne •

mi • ca la for - tu - na, si ve dra fem pre sempre

Beispiel 2a: Heinichen (1728), ›Concomitantia textus‹: ›das uns stets verfolgende Glück‹

62 Heinichen 1728, 41.

63 Im Übrigen sind auch die Wortklassen der ›Verba‹-Lehre teilweise identisch mit den später für die Musik aufgestellten ›Loci topic‹ (vgl. Schonsleders ›Wortklassen‹ mit Matthesons ›Loci topic‹: Die ›verba affectuum‹ entsprechen Matthesons ›Locus descriptionis‹, die ›verba Motus & locorum‹ sowie die ›Adverba temporis, numeri‹ dem ›Locus circumstantiarum‹).

64 Ebd., 60–62.

65 Ebd., 41 f.

Dem stellt Heinichen »den Effekt des Wandelbahren / oder das Leid-bringende Glück« gegenüber, das »man occasione des im Da Capo befindlichen Wortes: penare, [sich abmühen] auff unterschiedene / und von vorigen gantz entfernete Arthen vorstellen« könne:<sup>66</sup>

( 46 )

Andante.

Chi hânemica la fortu na fi

Beispiel 2b: Heinichen (1728),  
»Concomitantia textus«: »das Leid-  
bringende Glück«

Die musikalische Darstellung des an sich positiv assoziierten Wortes »Glück«<sup>67</sup> zeigt sich im letzten Beispiel widersprüchlich, da sie aus traditionell negativ konnotierten Ausdrucksmitteln besteht: dem Modus minor im gehend-schleppenden Tempo (Andante), der zweifachen »Exclamatio« ( $e^1-c^2$  in T. 1 und  $h^1-g^2$  in T. 2), den »Suspirationes« in Verbindung mit den Halbtonschritten und dem »Passus duriusculus« ( $dis^2-d^2-cis^2-c^2-h^1$ ) im dritten Takt sowie der weit ausholenden »Katabasis« von  $a^2$  in Takt 2 zu  $e^1$  in Takt 5. Heinichen verweist aber auf das im zweiten Vers befindliche Wort »penare« (sich abmühen, leiden), das ihn zur negativen »Concomitantia« eines »Leid-bringenden Glücks« führt, und infolge dessen mit den hier verwendeten musikalischen Ausdrucksmitteln doch kongruent ist. Die durch die »Concomitantia textus« begründete Vertonung macht das Wort »Glück« zur »Unglückssache«.

Der Vergleich der beiden, in allen musikalischen Parametern kontrastierenden Vertonungen des positiv wie auch negativ interpretierbaren »Glücks« zeigt, welche Bedeutung die einen Text oder ein Wort begleitenden Umstände haben: Heinichen bricht mit der Vorstellung einer zwingend eindeutigen semantischen Text-Musik-Relation zugunsten einer generell vieldeutigen, durch den Komponisten frei zu entscheidenden Auffassung.

\* \* \*

Lässt sich der Komponist durch die »Loci topici« zur Findung seiner »inventiones« anregen, so muss der Analysierende den umgekehrten Weg beschreiten: Er geht vom

66 Ebd., 45 f.

67 Heinichen übersetzt »fortuna« nicht mit dem neutralen Wort »Schicksal«, sondern mit dem positiv konnotierten Begriff »Glück«, was den semantischen Widerspruch zur negativen Affekthaltigkeit des e-Moll-Andantes noch deutlicher macht.

komponierten Ergebnis aus, das beispielsweise semantische Inkongruenzen aufweist. Im Bewusstsein möglicher Begleitumstände oder zeitlicher Verschiebungen zwischen Wort und Musik kann er die ›Inventio‹, also die vom Komponisten verwendeten Erfindungsquellen, zurückverfolgen und so die eigentliche ›Res‹ aufspüren. Die Interpretation des Analysierenden ist insofern nicht willkürlich oder beliebig, als sie der generell zwar freien, aber in der Musik letztlich doch festgeschriebenen Auffassung des Komponisten mittels einer historisch verbürgten und kompositorisch praktizierten Methode nachgeht.

Die ›Loci topici‹ waren also nicht nur Erfindungsorte für Komponisten, sondern stellen umgekehrt auch Kriterien für die heutige semantische Analyse bereit. Die ›fontes principales‹ Heinichens sind der Schlüssel zur musikalischen Hermeneutik textgebundener Werke. Wie die Rezeption der ›fontes‹ ins 19. Jahrhundert bei Adolf Bernhard Marx zeigt, ist ihre Bedeutung nicht auf die Barockzeit beschränkt.<sup>68</sup> So wird das Begriffspaar ›Res und Verba‹ in Verbindung mit der durch die ›fontes principales‹ weitgehend rekonstruierbaren Komponistenintention zu einem das Verständnis von Wort-Ton-Beziehungen wesentlich erleichternden und erhellenden Instrument hermeneutischer Analyse.

## Analyse

Anhand je eines Ausschnitts aus zwei Choralsätzen von J.S. Bach sei der analytische Umgang mit semantischen Inkongruenzen zwischen Wort und Musik veranschaulicht (Beispiel 3). Die äußerst krassen semantischen Inkongruenzen entstehen in beiden Choralausschnitten durch die Verbindung aus an sich positiv konnotierten Wörtern mit traditionell negativ besetzten musikalischen Mitteln, insbesondere harten Dissonanzen. Im oberen Beispiel kann zwar die hohe Figurationsdichte noch mit dem lebhaften Wirken des heiligen Geistes erklärt werden, nicht aber das ›rechte Beten‹ bzw. das ›wohlklingende Singen‹, das mit ungewöhnlich harten Durchgangsdissonanzen vertont wird (c<sup>1</sup> im Tenor gegen h<sup>1</sup> im Sopran im zweiten Viertel des ersten Taktes und dieselben Töne auf dem zweiten und dritten Achtel des dritten Taktes<sup>69</sup>); zu den beiden Alleluja-Rufen

68 Marx verwendet zwar nicht die Begriffe Heinichens, wendet aber dessen Methode der musikalischen Ideenfindung aus an sich unfruchtbaren Texten an. Solche Texte seien keineswegs zu verwerfen, »vielmehr sind sie oft die günstigsten und fruchtbarsten, weil sie am schärfsten zur eignen dichterischen Bethätigung wecken« (Bd. 4, 1847, 583). Es folgen zwei Text-Beispiele ohne »künstlerisch erweckenden Inhalt« mit folgender ›beseelender‹ Interpretation bzw. musikalischer Aufbereitung und anschließender kompositorischer Prognose. Im zweiten Beispiel zeige sich der Text »Geht umher in allen Stämmen und zählt das Volk« (2. Buch Samuel, 24,2) zur Vertonung nahezu »unbrauchbar« und stellt für Marx eine noch größere Herausforderung als das erste dar. Bei seiner Suche nach musikalischer Inspiration wird Marx nicht im vorangehenden ›Zusammenhang‹ (der ›Antecedentia textus‹ Heinichens), sondern im folgenden Wort »Feldhauptmann« (›Consequentia textus‹) fündig. Schließlich skizziert er das gefundene und affektiv-psychologisch interpretierte Wort als Idee zu einem Chorsatz (ebd., 584f.).

69 Diese scharfen Dissonanzreibungen haben wohl die Redakteure der posthumen Choraldrucke dazu veranlasst, die harte Klanglichkeit im dritten Takt (drittes Achtel des Soprans) durch Austausch des h<sup>1</sup> mit a<sup>1</sup> zu entschärfen. Die irreguläre, von rücksichtsloser Linearität geprägte Dissonanzbehandlung wird dadurch im wahrsten Sinne des Wortes zurechtgebogen (vgl. das genau an der veränderten Stelle stehende Wort im Choraltext: »wie man *recht* beten soll«). Muss das als ›Zurechtweisung‹ Bachs verstanden werden?

a)

Du bist ein Geist, der leh - ret, wie man recht be - ten soll;  
 dein Be - ten wird er - hö - ret, dein Sin - gen klin - get wohl;

b)

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!

Beispiel 3: a) Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 183, Schlusschoral »Du bist ein Geist, der lehret«, R 126<sup>70</sup>, T. 1–4; b): Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 65, Schlusschoral »Die Kön'ge aus Saba kamen dar«, R 302, letzte Zeile

im unteren Beispiel setzt Bach ebenso zahlreiche Dissonanzen, zum zweiten Alleluja-Ruf sogar noch zwei, jeweils durch chromatische Querstände eingeführte verminderte Septakkorde (*fis* im Bass gegen *f<sup>1</sup>* im Alt im zweiten Takt und umgekehrt *f* im Bass gegen *fis<sup>1</sup>* im Alt im vierten Takt); so gesehen wirkt Bachs Version gegen den orgiastischen Freudentaumel eines Händel-Allelujas wie ein verzerrt-grotesker Fluch.

Diese offensichtlichen Widersprüche zwischen Text und Musik wurden vehement kritisiert: Für Werner Breig bietet »der Choraltext (Du bist ein Geist, der lehret, wie man recht beten soll...) keine Motivation für einen besonderen Dissonanzenreichtum«; man könne im Gegenteil sagen, »daß die vierte Zeile der Strophe (dein Singen klinget wohl) von der Musik geradezu konterkariert wird.«<sup>71</sup> Ähnlich Thomas Daniel, der die oben zitierten Stellen im Kapitel »Widersprüche« seiner Schrift über Bachs Choralsätze ausführlich kommentiert: Während im oberen Beispiel die Musik »dem vom Text apostrophierten Wohlklang geradezu Hohn« spreche, seien die Dissonanzballungen »auch zum Jubelruf *Alleluja* [...] fehl am Platze.« Daniel versteigt sich sogar zu der Annahme, dass »Bach auch vor dem textwidrigen Einsatz dissonanter Passagen« nicht zurückschrecke,

70 Die Abkürzung »R« steht hier und im Folgenden für Richter-Ausgabe, die dem »R« folgende Zahl bedeutet die Nummer: J.S. Bach, *389 Choralgesänge für vierstimmig gemischten Chor*, hg. von Bernhard Friedrich Richter, Wiesbaden, o.J.

71 Breig 1988, 313.

weshalb »zumindest hierfür [...] Scheibes Kritik [von dem ›allzu häufigem Gebrauche‹ der Dissonanzen, die ›ein schwülstiges und verworrenes Wesen‹ der Musik Bachs verursachten] nicht ganz von der Hand zu weisen« sei. Aus diesen beiden »Widersprüchen zwischen Text und Musik« schließt Daniel für die »Praxis des Choralsatzes«, dass dessen »musikalischer Fortgang weit weniger vom Text abhängt als vielfach angenommen«.72

Gehen wir hier aber davon aus, dass wohl kaum ein profunder Vokalkomponist, schon gar nicht einer vom Format Bachs, solche krassen semantischen Widersprüche ohne Intention gesetzt haben würde. Obwohl für Bachs Choralsätze eine finale Steigerung durch Erhöhung der Figurations- und Dissonanzdichte typisch ist (und das meist unabhängig vom Text<sup>73</sup>), fallen die zitierten Stellen durch ihre harten Dissonanzballungen aus dem sonst bei Bach üblichen Rahmen: Die Auswertung der Dissonanzanalyse aller sechzehn Choralsätze mit Alleluja-Anhang von insgesamt 389 Chorälen ergibt, dass das hier zur Diskussion stehende Alleluja mit Abstand den höchsten Dissonanzgrad aufweist.<sup>74</sup> Diese Besonderheit erhärtet den Verdacht, Bach habe gerade hier nicht nur, wie sonst so häufig, sein Figurennetz zur Schlusskulmination als rein ornamentale Steigerung ausgeworfen<sup>75</sup>, sondern auch in exegetischer Absicht gehandelt.

Vermutet man also einen verborgenen Sinn hinter dem vordergründigen Widerspruch, so kann dieser durch das Auffinden der vom Komponisten gewählten ›fontes principales‹ gelöst werden, da die Musik offensichtlich nicht durch die vorliegenden wörtlichen Bedeutungen inspiriert ist. Ob nun Bach die vorliegenden Texte als zur musikalischen ›inventio‹ ›unfruchtbar‹ angesehen hat, können wir nicht wissen. Der erste Fall gehört eher der Kategorie moralisierender Texte an, die Heinichen zu den ›allerunfruchtbarsten‹ gezählt hatte, wie der oben zitierte Abschnitt aus seiner Generalbassschrift belegt.<sup>76</sup> Im

72 Daniel 2000, 330–332.

73 Solche textungebundenen Schlusssteigerungen finden sich (vor allem auch im Supplementum) zu den unterschiedlichsten Worten: Es scheint hier nahezu gleichgültig, ob es sich nun um ein Alleluja (s. u.) oder Amen (R 122, 133, 321 und 322), um ein Kyrie eleison (R 225, 256) oder die Ewigkeit (R 42) oder büßen (R 4) handelt.

74 Bei einem weiteren Alleluja ist der Dissonanzgrad mittelhoch (R 38), bei sieben ist er mittel (R 22, 36, 39, 41, 84, 113 und 171) und bei weiteren sieben niedrig (R 37, 40, 83, 85, 107, 220 und 221).

75 Um die Grenze des interpretatorisch Sinnvollen nicht zu überdehnen, sollte man davon ausgehen, dass die Figuration in einer Vielzahl Bachscher Choräle weder vordergründig-abbildend noch hintergründig-theologisch gemeint ist. Eine relativ hohe Figurationsdichte ist in solchen Kompositionen eine stiltypischer ›Normalzustand‹ des Bach-Chorals. Die Frage darf nicht auf den textlichen Ausdruck verengt werden; vielmehr muss bedacht werden, dass *mehrere* Gründe bzw. Motivationen für die Verwendung von Figuren in der Barockzeit möglich waren, die *zugleich*, aber auch *getrennt* auftreten konnten. Entscheidend ist dabei die Doppelfunktion des Figurbegriffs als Schmuck (Ornament) und Affektausdruck. Nach barocker Ästhetik sind Dissonanzen nicht nur als ›Missklänge‹ affekterregend, sondern sie fungieren auch als Schmuck und ›Würze‹ der Musik (um die anschließenden Konsonanzen dadurch noch viel ›annehmlicher‹ zu machen). Hinzu kommt Bachs allgemeine Tendenz zur Linearisierung bzw. Polyphonisierung des Satzes, zu Dissonanzhäufungen und zur Intensivierung unaufhaltsamer, aber dennoch zielgerichteter Bewegungszüge. Es sind also auch zeit- und personalstilbedingte Gründe für die Verwendung der *ornamentalen* Funktion von Figuren zu bedenken.

76 Heinichen 1728, 41.

zweiten Fall handelt es sich um einen formelhaften Jubelruf, dem Bach offensichtlich eine ungewöhnliche Schattierung abgewinnen wollte.

Die semantische Inkongruenz des ersten Beispiels, in dem das »rechte Beten« und »wohlklingende Singen« mit krassen Dissonanzen vertont werden, erklärt sich aus der ›Antecedentia textus‹. Ausgangspunkt (und Titel) der Kantate bildet das Christuswort »Sie werden euch in den Bann tun« aus dem Johannes-Evangelium 16, 2, wobei im vorangehenden Kapitel (Joh. 15, 26) der »Geist der Wahrheit« als Beistand angekündigt wird. Genau so geschieht es in Bachs Kantate. Die Begründung, warum im abschließenden Choral der heilige Geist dem vom »Bann« Bedrohten das »richtige Beten« lehren möge, wird in der vorangehenden Arie (Nr. 4) angezeigt, in der es heißt: »Hilf meine Schwachheit mit vertreten, denn von mir selber kann ich nicht beten.« Und diese »Schwachheit« fließt im Schlusschoral als Ursache der Bitte um Beistand mit ein, die zudem auf die Zukunft gerichtet ist: »dein Beten *wird* erhört.« Es ist eben dieses Erlösungsbedürfnis, das in der Dialektik von Dissonanz und Konsonanz zum Ausdruck kommt: Erst der vorangehende Dissonanzenreichtum verleiht der abschließenden Konsonanz jenen ›süßen‹, erlösenden Wohlklang, den die letzte Textzeile dem Gesang des heiligen Geistes zuschreibt.

Im zweiten Beispiel, dem Choral zur altbekannten Melodie »Puer natus in Bethlehem«, findet sich die von Bach kompositorisch ausgedrückte ›Res‹ als ›Concomitantia textus‹ des Alleluja-Freudenrufs. Der ›Begleitumstand‹, dass im Lobpreis zu Christi Geburt bereits sein Kreuzestod – als Voraussetzung für die erlösende Auferstehung – aufgespeichert bzw. vorausgeahnt ist<sup>77</sup>, führt zu einer Lösung des scheinbar widersprüchlichen Text-Musik-Verhältnisses. Anstelle einer oberflächlich-diatonisch ausgedrückten Freude erklingt durch die zum Teil figurativ entstehenden dissonanten Klänge eine tiefgründige Intensivierung des Jubels, die im zweiten Alleluja-Ruf noch übersteigert wird. Andererseits steht das Alleluja im freudig-tänzerischen Dreivierteltakt und entfaltet durch seine harmonischen Ausweichungen eine farben- und leuchtkräftige Klangpracht. Analog der dialektischen Tod-Auferstehungssymbolik des Kreuzes wird das Jesuskind als künftig herrschender König der Welt und zugleich als für die Sünden der Menschen büßendes Opferlamm dargestellt.<sup>78</sup>

77 Der mit der Geburt allen Lebens gesetzte künftige Tod ist auch im folgenden Rezitativ (Nr. 3) vertont: Zu dem Text »zu Bethlehem im Stalle beehren« erklingen – wie im Alleluja des vorangehenden Chorals – zwei verminderte Septakkorde. Eine zweite Erklärung für die scheinbar widersprüchliche Verwendung von scharfen Dissonanzen ist die ›Consequentia‹ der in der hier vorliegenden vierten Strophe des Chorals besungenen Trias aus »Gold, Weihrauch und Myrrhen«. Diese »köstlichen Geschenke«, wie es im Rezitativ Nr. 3 heißt, werden in der folgenden Arie als »zu schlecht« und »eitle Gaben« beschrieben. Insofern ist der freudige Alleluja-Ruf auf das an sich glänzende, wertvolle Gold, das die »Kön'ge aus Saba« dem Jesuskind mitbringen, durch auffällige Dissonanzen getrübt; denn die wahren Gaben sind »des Glaubens Gold, der Weihrauch des Gebets, die Myrrhen der Geduld« (Rezitativ Nr. 5).

78 Die umgekehrte Situation, dass etwas schwach Erscheinendes mit musikalischer Stärke vertont wird, findet sich im Choral Nr. 9, »Ach mein herzliebes Jesulein«, aus dem *Weihnachts-Oratorium*, in dem Bach die instrumentalen Zwischenspiele (bzw. ›Kommentare‹) von drei Trompeten und Pauken bestreiten lässt. Der paradox anmutende musikalische Kontrast zwischen Chor und Instrumenten löst sich in dem Bewusstsein, dass das in der Krippe liegende, zart und verletzlich scheinende »herzliebe Jesulein« zugleich auch der künftige Herrscher ist. Vgl. auch scheinparadoxe Verwendung von (aufsteigender) Anabasis bei Vertonung negativer Inhalte (z. B. als tröstender Hinweis auf die künftige

Dem in der ausschließlichen Berücksichtigung der zur Musik zeitgleich erscheinenden ›Verba‹ begründeten Unverständnis gegenüber diesen beiden Text-Musik-Relationen als vermeintlich ungeschlichtete Widersprüche, möchte ich abschließend mit der alten rhetorischen Aufforderung entgegenen: ›Res, non verba!‹

## Literatur

- Avison, Charles (1753), *An essay on musical expression*, London: Broude.
- Blankenburg, Walter (1982), *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Braun, Werner (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II, hg. von Thomas Ertelt und Frieder Zamminer), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Breig, Werner (1988), »Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choral-satz«, *Archiv für Musikwissenschaft* 45, 300–319.
- Calvisius, Seth (1592), *Melopoia*, Erfurt: Baumann.
- Dahlhaus, Carl und Michael Zimmermann (Hg.) (1984), *Musik zur Sprache gebracht*, München und Kassel: dtv und Bärenreiter.
- Daniel, Thomas (2000), *Der Choral-satz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln: Dohr.
- Deutsch, Otto Erich (1964), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (= Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VIII, 5), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Dürr, Alfred (1985), *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., 5. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1994), *Sprache und Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Einstein, Alfred (1954), *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Zürich, Stuttgart: Pan.
- Fähnrich, Hermann (1961), »Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Wort und Ton) in seinem Operschaffen«, *Mf* 14, 26–31.
- Galilei, Vincenzo (1581), *Dialogo [...] della musica antica et della moderna*, Florenz: Marescotti.
- Hand, Ferdinand (1837/1841), *Aesthetik der Tonkunst*, 2 Bde. Jena: Hochhausen & Fournes.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835–38), *Vorlesungen über Ästhetik* III, Berlin: Duncker und Humblot.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Selbstverlag.

Auferstehung) und (absteigender) Katabasis zur Vertonung positiver Inhalte (z. B. als Hinweis auf die Vergänglichkeit oder den Tod). Vgl. auch die gegensätzliche musikalische Ausdeutung eines Wortes bei Heinichen: ›fortuna‹ als ›rasendes‹ oder ›Leid-bringendes Glück‹ (s. o.). Vgl. schließlich auch die barocke Vorliebe für Oxymora oder den literarischen und biblischen Topos des »finstern Lichts« (Wehrli 1973, 167–173).

- Herbst, Johann Andreas (1643), *Musica poetica*, Nürnberg: Dümmler.
- Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia universalis*, Rom: Corbelletti.
- Krause, Christian Gottfried (1752/53), *Von der musikalischen Poesie*, Berlin: Voß.
- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, Bern: Max Hesse.
- Lühning, Helga (1994), Artikel »Arie«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 809–841.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1764), *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 2 Bde., Berlin: Birnstiel.
- Marx, Adolf Bernhard (1837–47), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann (1721), *Das forschende Orchestre*, Hamburg: Schiller.
- (1722), *Critica musica*, Hamburg: Selbstverlag.
- (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.
- Möller, Hans-Jürgen (1972), »Das Wort-Ton-Verhältnis im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs«, *Neue Zeitschrift für Musik* 133, 686–691.
- Monteverdi, Claudio (1607), *Scherzi musicali*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe* (1962–1975), hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 7 Bde., Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Müller-Blattau (1952), Joseph, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik. Grundzüge und Probleme*, Stuttgart: Metzler.
- Nägeli, Hans Georg (1811), »Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 13, Sp. 34–38.
- Nägeli, Hans Georg (1817), »Die Liederkunst«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 19, Sp. 65–68.
- Neidhardt, Johann Georg (1706), *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi*, Jena: Bielcke.
- Nucius, Johannes (1613), *Musices poeticae*, Neisse: Scharffenberg.
- Otterbach, Friedemann (1982), *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, Stuttgart: Reclam.
- Printz, Wolfgang Caspar (1676), *Phrynis*, Quedlinburg: Okel.
- Riepel, Joseph (1776), *Harmonisches Sylbenmaß*, Regensburg: Perile.
- Scaliger, Julius Caesar (1561), *Poetik*, Lyon: Vincentius.
- Schlegel, August Wilhelm (1828), *Kritische Schriften*, Bd. 2, Berlin: Reimer.
- Schmitz, Arnold (1950), *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz: Schott & Co.
- Schonsleder, Wolfgang (1631), *Architectonicae musices universalis*, Ingolstadt: Eder.
- Schumann, Robert (1854), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2. Aufl. 1914.

- Schwab, Heinrich W. (2004), »Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert«, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 8/1, hg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber.
- Schweitzer, Albert (1908), *Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sulzer, Johann Georg (1771), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Artikel »Gemähld (Musik)«, Leipzig: Weidemanns Erben und Reich, 455–456.
- Thuringus, Joachim (1624), *Opusculum bipartitum*, Berlin: Kallius.
- Unger, Hans-Heinrich (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg: Konrad Triltsch.
- Walwei-Wiegelmann, Hedwig (Hg.) (1985), *Goethes Gedanken über Musik*, Frankfurt a. M.: Insel.
- Wehrli, Max (1973), »Das finstre Licht. Grimmelshausens Lichtspruch im Simplicissimus«, in: *Deutsche Barocklyrik*, hg. von M. Bircher und A. M. Haus, Bern: Francke, 167–173.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig: Senese.
- (1588), *Sopplimenti musicali*, Venedig: de'Franceschi.