

Wie könnte die Verschränkung zwischen Musik und Sprache, über die Metapher des Sprechens und der Klang-Rede hinaus, gedacht werden? Welche formalen Implikationen hat die Verwandtschaft der beiden Bereiche möglicherweise nach sich gezogen? Im folgenden Kapitel wird der Versuch unternommen, den rhetorischen Ablauf der Gerichtsrede mit dem Expositionsgeschehen in Bezug zu bringen und dabei über das Element der Form auf Parallelen zu verweisen.

Harnoncourt, der wiederholt auf diese Parallelen hingewiesen hat, beeinflusste vor allem als ausübender Musiker seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Aufführungspraxis der hier im Interesse stehenden Musik wie kein Zweiter und prägte deren Interpretationsverständnis.

Musik und Rhetorik

Indem in der Folge das Verhältnis von Musik und Rhetorik¹⁸ vertiefter untersucht wird, so geschieht dies in der Absicht, den in den vorangegangenen Kapiteln festgestellten zweifachen Beschleunigungsvorgang des inneren Tempos von einer anderen Seite her zu lesen.

Zonen, die Rezipierende beim Betrachten der Deckengemälde, von der Vorhalle zum Kuppelfresko, abschreiten. (S. 165ff.). Der Bezug von Rhetorik und Malerei sowie von Rhetorik und Bildaufbau sind allgemein bekannt. Interessant in diesem Zusammenhang ist der Hinweis auf das Verhältnis zwischen Rhetorik und Architektur. Weiter beachtlich für die Untersuchung ist der Hinweis auf den von Sedlmayr entlehnten Begriff *Zonen* sowie die Metapher *Eigenbewegung* der Betrachtenden.

- 18 »So klar die Aufgabenstellung der Rhetorik mit der Thematisierung der Redekunst umrissen zu sein scheint: der Blick in die Geschichte (der Rhetorik) zeigt alles andere als ein einheitliches Bild. [...] Dennoch hat es eine beachtliche Menge von Begriffen und Orientierungsschemata gegeben, die immer wieder benutzt wurden und damit alle Wandlungen überdauerten. [...] Es ist also möglich [...] und hilfreich, »Grundlegendes« zusammenzustellen, auch wenn dabei das unregelmässige historische Terrain eingeebnet, manche Alternative ausgefiltert wird.« Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik: Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, München: Wilhelm Fink Verlag ²1994, S. 15f.

Rhetorik gehörte mit Grammatik und Logik zum Trivium, das zusammen mit dem Quadrivium, bestehend aus Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik die sieben freien Künste bildete, die den Kanon der Unterrichtsfächer seit dem späteren Mittelalter ausmachten. Die Rhetorik genoss in der Gesellschaft und an den Bildungsinstitutionen seit der griechischen Antike ein hervorragendes Ansehen. Rhetorik war nicht ein Fach neben anderen, sondern *das* zentrale Leitfach. Am Modell der Gerichtsrede wurde das System der Rhetorik entwickelt und gelehrt. Es wurde die Argumentationsweise studiert und betrachtet, welche Mittel verwendet wurden, um die Zuhörenden anzusprechen, zu überzeugen, zu erfreuen und zu rühren.

Der Begriff der Rhetorik taucht in musiktheoretischer und -wissenschaftlicher Literatur meist im Zusammenhang mit dem musikalischen Barock und der Renaissance auf, oft bezogen auf die Figurenlehre und die Aufführungspraxis. Um aber die Struktur rhetorischen Sprechens zu begreifen, ist es angebracht, sich in der griechischen Antike umzusehen. Aristoteles beschreibt den Redeaufbau in seinem dritten Buch über Rhetorik wie folgt: »Eine Rede hat zwei Teile: Es ist notwendig, das Thema, um das es geht, darzulegen und dieses zu beweisen.«¹⁹ Weiter heisst es bei Aristoteles: »Von diesen zwei Teilen ist der eine die Präzisierung des Sachverhalts (die Prothesis), der andere die Beweisführung (die Pistis), wie man ebenso eine Unterscheidung zwischen Problem und Problembehandlung treffen könnte.«²⁰

Kann die Zweiteiligkeit der Exposition mit der Zweiteiligkeit von Aristoteles' Rede in Beziehung gesetzt werden? Wäre es möglich, im Sinne von Aristoteles den Hauptsatz als Problemstellung und den Seitensatz als Beweisführung zu interpretieren? In *Elements of Sonata Theory* sprechen Hepokoski und Darcy von einem entscheidenden *rhetorischen* Eingriff in der Exposition: »The medial caesura is the brief, rhetorically reinforced break or gap that serves to divide an exposition into two

19 Aristoteles: *Rhetorik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Gernot Krapinger, Reclam 2018, S. 373.

20 Ebd., S. 373.

parts, tonic and dominant.«²¹ Formal entspricht dieser groben Zweiteiligkeit des Redeaufbaus die Teilung der Exposition in einen ersten Teil in der Ausgangstonart bis zur Mittelzäsur und einen zweiten in der Spannungstonart von der Mittelzäsur bis zum Schluss der Exposition. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass für den zweiten Teil von Beweisführung gesprochen wird. Auch der Begriff *Exposition* stammt aus der Dramentheorie.²²

Johann Mattheson geht im vierzehnten Hauptstück in *Der vollkommene Capellmeister* detailliert auf das Verhältnis von Redeaufbau und struktureller *Einrichtung* einer Komposition ein. Eingeleitet wird das Kapitel im ersten Paragraphen mit einer grundsätzlichen Bemerkung zum Komponieren: »Mancher meint, wenn er etwa ein wenig Vorrath an Erfindungen hat, so sey es mit seiner Composition schon gut bestellt. Es ist aber weit gefehlet, und mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet.«²³ »Wir haben nicht wenig Exempel von Ton-Künstlern, die ziemlich reich an Erfindungen sind; denen aber das Feuer bald ausgehet.«²⁴ Offenbar reicht es nicht aus, die Form zu füllen, es geht um mehr. Um die musikalische Struktur zu veranschaulichen, vergleicht Mattheson den Redeaufbau mit dem Aufbau eines Musikwerks. Anschliessend macht er darauf aufmerksam, dass die Disposition einer Rede und eines musikalischen Werks sich nur in ihrem Thema unterscheiden, der Form nach aber gleich gebaut seien, und führt dann die einzelnen Teile der Rede auf: »nämlich *Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung* und den *Schluss. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio und Per-*

21 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006, S. 24.

22 Vgl. Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 257.

23 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 2020, § 1, S. 347f. »Viele fangen ein Ding mit solcher Freigebigkeit an, dass sie es zuletzt gar nicht in gleichen Schritten ausführen können: über selbige klagte schon Horatz zu seiner Zeit etwa also: *Ein Zober sollt es seyn; und ward ein Krügelein*. (Amphora coepit/Institui; currente rota cur urceus exit? Hor. A.P. v. 21).

24 Ebd. § 2, S. 348.

oratio.«²⁵ Gleichzeitig vergleicht er das Entwerfen eines musikalischen Werkes auch mit dem Planungsvorgang in der Architektur.²⁶

Die sechs Teile der Rede finden sich auch in kommentierter Fassung bei Hans-Heinrich Unger in *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*: »Wenn ich also weiss, wovon ich reden soll, und was ich davon zu sagen habe, so muss ich auch überlegen, in welcher *Ordnung* ich es vortragen wolle, das heisst ich muss mir eine Disposition oder einen ordentlichen Entwurf und Grundriss zu meiner Rede machen«, sagt Gottsched, und Weissenborn erklärt die Funktion der *Dispositio* als »eine zur Überredung der Zuhörer geschickte Verfassung oder Ordnung aller in einer vollständigen Rede vorkommenden Theile und Realien.«²⁷ In Abbildung 16 sind die einzelnen Glieder einer *Dispositio* des Redeaufbaus mit ihrer Funktion aufgeführt.

Bei Cicero und weiteren Quellen finden sich analoge Strukturen, nur in einem Punkt sind sich die Quellen nicht einig. So beschreibt Cicero die Struktur der Gerichtsrede mit *Einleitung* – *Erzählung* – *Ankündigung des Beweisziels* – *Widerlegung* – *Schluss*²⁸ und fasst damit die *confirmatio* und die *confutatio* in der *argumentatio* (Beweisführung/Widerlegung) als vierten Teil der Rede zusammen, in dem der Redner für die Glaubwürdigkeit seiner Sache argumentiert (*confirmatio*), was auch die Widerlegung der gegnerischen Argumente einschliesst (*confutatio*).

25 Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, 5 2020, § 4, S. 348.

26 Van der Meulen weist umgekehrt auf das Verhältnis von Architektur und Rhetorik, vgl. Fussnote 65.

27 Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim: Georg Olms Verlag [1941] 1985, S. 12 (Hervorhebung F. B.).

28 Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik*, 1991, S. 97.

Abbildung 16: Übersicht über den rhetorischen Redeaufbau.

Exordium/ Prooemium	Narratio	Propositio	Confirmatio	Confutatio	Conclusio
Eingang	Bericht	Antrag	Bekräftigung	Widerlegung	Schluss
Der Redner versucht, das Wohlwollen des Publikums zu erlangen und seine Aufmerksamkeit sicherzustellen.	Schilderung des Sachverhaltes; bei der Gerichtsrede wird hier der Fall aufgerollt/erzählt.	Gliederung der nachfolgenden Beweisführung. Die Propositio thematisiert, wovon die Rede vornehmlich handeln soll.	Ausarbeitung und Beweisung des Hauptsatzes.	Ablehnung der darwiderlaufenden irrigen Meinungen.	Auch Peroratio genannt. Hier kann z.B. noch einmal an die Emotionen des Publikums appelliert werden.

Vorerst aber müssen Zweifel der direkten Gleichsetzung von Redeaufbau und dem Verfertigen eines Musikwerkes angesprochen werden, die Mattheson gleich selbst ausräumt: »Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten« und ihre »Arbeit nach dieser Schul-Schnur abmessen« zu wollen.

»Dennoch ist nicht zu leugnen, dass, bey fleissiger Untersuchung sowohl guter Reden als guter Melodien (Werken), sich diese Theile, oder die meisten davon, in geschickter Folge wirklich darin antreffen lassen; obgleich manches mahl die Verfasser ehender auf ihren Tod, als auf solchen Leitfaden gedacht haben mögen, absonderlich die Musici.«²⁹

Mattheson schreibt weiter, »sinnreiche Köpffe« sollten diesen Zusammenhang fruchtbar gestalten und es wäre zu hoffen, dass sich dieses

29 Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, ⁵2020, § 5, S. 348.

Verhältnis »nach und nach etwas ausklären werde«, da es in der Musik diesbezüglich noch »finster« aussähe.³⁰ Harnoncourt nimmt den Faden auf seine Weise auf und ergänzt: Es werde von den Theoretikern gelegentlich betont, dass die Beachtung der rhetorischen Grundgesetze dem Komponisten und dem Ausführenden durchaus nicht bewusst zu sein brauche; man müsse ja auch nicht die Grammatik kennen, um seine Muttersprache zu beherrschen, jeder Verstoss gegen die Regeln werde als unnatürlich empfunden, ob man diese kenne oder nicht.³¹

Aufgrund des Erscheinungsjahres 1739 von *Der vollkommene Capellmeister* erstaunt es nicht, dass Mattheson als Beispiel für die Analogie von Redeaufbau und Komposition auf eine Arie von Marcello (1686–1739) zurückgreift.³² Richtig interessant wird ein solcher Vergleich in der Schilderung von Mattheson jedoch mit den einige Jahre später entstandenen Sonaten des jungen Haydn. Mit Blick auf die Expositionen von dessen ersten 14 Klaviersonaten wird erkennbar, dass hier ein Modell durchscheint, das sich mit dem Redeaufbau in Vielem deckt und sich wesentlich über das innere Tempo in der Musik artikuliert.

30 Mattheson bedient sich für die Argumentation der Metapher Natur: »So gar in den allergeimeinsten Gesprächen lehret uns die Natur selbst gewisse Tropos oder uneigentliche, verblümete Deutungen der Wörter, gewisse Argumente oder Gründe gebrauchen, und in derselben eine gehörige Ordnung zu halten; unangesehen die Redende niemahls von einer rhetorischen Regel oder Figur das geringste gehört haben. Und eben aus diesem natürlichen Triebe des Verstandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit voranzubringen, sind endlich von sinnreichen Köpfen entdeckt und angegeben worden. Mit der Music allein hat es nun noch bis hieher finster um diese Gegend ausgesehen; wir wollen aber hoffen, dass es sich nach und nach etwas ausklären werde, und unsern Beitrag dazu nicht sparen.« ebd. §6, S. 349.

31 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 1983, S. 160.

32 Vgl. auch: Fred Ritzel: »Die Entwicklung der ›Sonatenform‹ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts«, in: *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 1, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974, S. 25f.

Der Aufbau der Rede³³

Um die einzelnen Teile der Rede in ihrer Struktur und Funktion zu verstehen sowie das Verhältnis von Musik und Redeaufbau ausreichend miteinander in Beziehung bringen zu können, wird im Folgenden die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Teile des Redeaufbaus aus der Sicht des Musiktheoretikers Mattheson gelegt:

Exordium (Eingang) – Hauptgedanke

Mattheson schreibt in Paragraph sieben wie folgt: »Das Exordium ist der *Eingang und Anfang einer Melodie*³⁴, worin zugleich der Zweck und die ganzte Absicht derselben angezeigt werden muss, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden.«³⁵

Mit der Wiener Klassik haben sich die Komponierenden, mit auffällig scharf konturierten Gebilden, eine Formgestaltung zu Eigen gemacht, basierend auf Halb- und Ganzschlüssen, Phrasenüberlappungen und variierten Wiederholungen (figuriert, neu instrumentiert, anderen Lagen oder Registern etc.), aufgrund derer sie auf eine unmittelbare Konzentrierung des musikalischen Zeitverlaufs zu zielen in der Lage sind. Entlang dieser, symmetrisch oder kontrastierend angelegter Motive, Sätze und Phrasen, bringt die erste abschliessende Kadenz den thematischen Gedanken auf einen Punkt und erzeugt damit eine doppelte Marke: Bezogen auf die Vergangenheit ermöglicht die erste Kadenz den Rückblick auf ein sich gleichermassen erfüllendes wie abschliessendes Ereignis und simultan – bezogen auf die Zukunft, oft in

33 Wenn im Folgenden Matthesons Redebeschreibungen viel Raum zugestanden wird, dann mit der Absicht, die Charakteristik der einzelnen Zonen in der Exposition aus der Sicht Matthesons zu vertiefen. Eilige Leser:innen überspringen das Kapitel und konzentrieren sich auf die Zusammenfassung am Ende dieses Kapitels (S. 67).

34 Der Ausdruck »Melodie« weist auf das Musikstück als Ganzes.

35 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, ⁵2020, § 7, S. 236 (Hervorhebung F. B.).