

**„Prima le parole – dopo la musica“ oder umgekehrt?
Sprache und Musik: ein unerschöpfliches Thema**

von Dr. Bernhold Schmid

Was Sie soeben von Nicolai Gedda und Dietrich Fischer-Dieskau sowie dem Philharmonia Orchestra unter Wolfgang Sawallisch gehört haben, meine sehr verehrten Damen, meine Herren, war gleichsam die Vertonung des Titels meines Vortrags „Prima le parole – dopo la musica“, gesungen vom Dichter Olivier, aus dem Beginn von Richard Strauss' Oper *Capriccio*. Als Ouvertüre erklingt vorweg ein Streichsextett. Wenn sich der Vorhang öffnet, wird der erste Teil des Sextetts wiederholt, dazu unterhalten sich Olivier und der Musiker Flamand über die Frage, was denn wichtiger sei: Wort oder Ton. „Prima le parole – dopo la musica“, sagt der Dichter. „Prima la musica – dopo le parole!“ kontert der Musiker. Doch beide sind befreundet, sie finden einen Kompromiss: Olivier sagt: „Ton *und* Wort ...“ – Flamand ergänzt: „... sind Bruder und Schwester.“ Darauf Oliviers Kommentar: „Ein gewagter Vergleich!“ *Capriccio* ist eine Oper, die quasi von sich selbst handelt. Ihre zentrale Fragestellung lautet, was denn wichtiger sei in der Oper: Wort oder Ton. Das Stück wäre natürlich keine Oper, wenn nicht eine Liebesgeschichte dazu käme: Sowohl der Musiker als auch der Dichter sind nämlich in die Gräfin Madeleine verliebt, was sich in der soeben gehörten Szene zeigt. Beide einigen sich darauf, dass die Gräfin entscheiden solle, ob Wort oder Ton der Vorzug gebührt, was natürlich auf die Entscheidung der jung verwitweten Gräfin für einen der beiden Herren als zukünftigen Liebhaber hinauslaufen soll. Wie die Gräfin sich entscheiden wird, ob sie Flamand oder Olivier, Ton oder Wort den Vorzug gibt: bitte gedulden Sie sich; die Antwort spare ich mir für den Schluss des Vortrags.

Sprache und Musik, eines der großen Themen der Musikwissenschaft. Nicht zuletzt die Sprachvertonung spielt dabei eine herausragende Rolle, also die Frage, was Komponisten mit vorgegebenen Texten anfangen, wie sie sie in Musik umsetzen. Der Umgang mit Sprache wechselt mit den musikgeschichtlichen Epochen (im 16. Jahrhundert denkt man anders als im 19. Jahrhundert), er wechselt mit den Komponisten innerhalb einer Epoche (Verdi hat andere Vorstellungen als Wagner) und mit der Art der Texte (die Vertonung von Prosa kann sich von der Komposition von Sprache in Versform fundamental unterscheiden). Halbe Bibliotheken hat man mit Arbeiten über die Sprachvertonung gefüllt, ein berühmtes Buch des früheren Münchner Lehrstuhlinhabers für Musikwissenschaft Thrasyboulos Georgiades mit dem Titel *Musik und Sprache* hat sich gar zum Ziel gesetzt, anhand der Sprachvertonung einen Durchzieher durch die Musikgeschichte zu liefern, wie der Untertitel verrät: *Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*.

Ein spannendes Thema, gewiss; trotzdem will ich heute nicht darüber sprechen, was die Musik mit Sprache macht. Der Titel der Vortragsreihe lautet: *Sprache, Sprachen, Sprechen*; darum habe ich von der Sprache auszugehen und möchte generell einige Aspekte aus dem Fragenkomplex Sprache und ihr Verhältnis zur Musik herausgreifen. Schon der eingangs gehörte Beginn von Straussens *Capriccio* hat ja schließlich nichts mit Sprachvertonung zu tun. Genau das umgekehrte Phänomen liegt vor, da ja dem bereits zuvor erklingenden, die Ouvertüre vertretenden Streichsextett bei dessen Wiederholung – also nachträglich – Text unterlegt wird. Nicht Sprachvertonung, sondern (wenn man so will) „Musiktextierung“ liegt vor. Dies hatte Richard Strauss übrigens bereits im *Rosenkavalier* praktiziert, wo die Musik des Schlussduetts schon komponiert war, ehe er Hofmannsthal bat, ihm dazu den Text zu liefern. Ganz ähnlich verhält es sich einer Theorie zufolge mit der Entstehung der ersten musikalischen Gattung, der Motette: untextierte Passagen in liturgischer Musik seien nachträglich mit Text versehen worden, hätten sich dann aus dem liturgischen Stück gelöst und verselbständigt. Durch das Hinzufügen von Worten zu textloser Musik entsteht die erste musikalische Gattung, die dann bezeichnender Weise den Namen „Motette“ erhält; altfranzösisch „mot“ heißt Wort. Neueren Forschungen

zufolge muss nun zwar nicht jede Motette durch Textierung von untextierter Musik entstanden sein; in vielen Fällen ist der umgekehrte Weg denkbar, nämlich dass Motetten enttextiert und dann in den liturgischen Bereich integriert wurden. In jedem Fall aber hat die Motette mit Text zu tun, schon die erste eigenständige musikalische Gattung ist also ohne Sprache gar nicht denkbar.

Meinen Vortrag möchte ich in zwei Abschnitte gliedern: im ersten werde ich eher überblicksartig einige Aspekte anschneiden, ohne sie zu sehr zu vertiefen. Der zweite Teil soll ausgehend von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss das Problem der sich gegenseitig ergänzenden Medien Sprache und Musik beleuchten.

Zunächst also ein Parforceritt durch einige Sprache und Musik betreffende Fragen. Grundsätzlich ist Sprache notwendig, um sich über Musik auszutauschen. Da haben wir die musikalische

Terminologie:

- Töne werden mit Buchstaben bezeichnet. C – D – E – F – G – A – H – C: dies sind die Töne der C-Dur-Tonleiter.
- Für Tonabstände, sogenannte Intervalle, greift man auf lateinische Zahlwörter zurück: so benennt man den Abstand von fünf Tönen als Quinte, denjenigen von drei Tönen als Terz.
- Die beiden heute gebräuchlichen Tongeschlechter unterscheidet man nach Dur und Moll von lateinisch *durus* beziehungsweise *mollis*, also hart und weich.
- Hier wird ein Charakteristikum der musikalischen Terminologie greifbar, dass sie nämlich bestehende Wörter in ihrem Sinn nutzt und häufig auch umdeutet, ihnen also spezifisch musikalischen Sinn gibt, den sie ursprünglich gar nicht haben. In der Tat haben die wenigsten musikalischen Fachwörter von Haus aus musikalische Bedeutung. Beim Terminus „Vorhang“ etwa denkt man normalerweise an Gardine. Der mit der Musiktheorie Hugo Riemanns Vertraute bringt damit Einleitungstakte in Verbindung, die quasi vor dem eigentlichen Beginn eines Musikstücks stehen. Ein bekanntes Beispiel dafür ist der Beginn von Schuberts Fünfter Symphonie.
- Oder das lateinische Wort *regula*: ursprünglich bedeutet es soviel wie Latte oder Leiste sowie Richtscheit und davon abgeleitet Maßstab oder Norm. Der Musiktheoretiker versteht unter *regula* die Notenlinie. Das in der Musikhistorischen Kommission dieses Hauses entstehende *Lexicon musicum Latinum* ist voll von Beispielen dieser Art.
- Vergleichsweise wenige Termini haben ihren Ursprung in der Musik und können dann auf andere Bereiche übertragen werden: *Cantus* oder *cantare*, also Gesang, Singen wurzeln in der Musik. Im akademischen Bereich indes ist nur allzu bekannt, was man unter „Vorsingen“ versteht, nämlich das Halten eines Vortrags bei der Bewerbung auf eine Stelle. Jemanden „ansingen“ bedeutet im bayerischen Dialekt jemanden anschwindeln. Und „Singen“ erhält in der Gaunersprache juristische Bedeutung, es hat mit der Kronzeugenregelung zu tun, da es doch soviel wie Ausplaudern, Verraten heißt.

So viel zur Terminologie als Mittel des Austausches über Musik. Musikbeschreibung dient einem ähnlichen Zweck. Nun hat zwar Franz Grillparzer das böse Bonmot geprägt: „Beschriebene Musik ist wie erzählt's Mittagessen“ – und auf so manchen missratenen Versuch, Musik zu beschreiben, trifft das sehr wohl zu. Wollte man aber der Musikbeschreibung generell die Existenzberechtigung absprechen, so würde man damit das Fach Musikwissenschaft zumindest teilweise in Frage stellen, denn Musikbeschreibung zählt zu dessen wesentlichen Aufgaben. Was – werden Sie fragen – soll Musikbeschreibung bezwecken? Es handelt sich dabei stets um den Versuch, Musik zu verstehen: Wie ist ein Stück gemacht? Woher bezieht es seine Wirkung? Man kann über Musikbeschreibung unter Umständen Zusammenhänge über die Epochengrenzen hinweg klären, Vorlagen für bestimmte Stücke finden, et cetera. Selbstverständlich ist für den Musikwissenschaftler fachliche Exaktheit gefordert; es reicht nicht, Musik nur nachzuerzählen.

Das mag innerhalb eines belletristischen Texts angehen – etwa wenn der fiktive Komponist Adrian Leverkühn in Thomas Manns Alterswerk *Doktor Faustus* das Vorspiel zum dritten Akt von Wagners *Meistersingern* beschreibt: „So geht es zu, wenn es schön ist: die Celli intonieren allein, ein schwermütig sinnendes Thema, das nach dem Unsinn der Welt, dem Wozu all des Hetzens und Treibens und Jagens und einander Plagens bieder-philosophisch und höchst ausdrucksvoll fragt. Die Celli verbreiten sich eine Weile weise kopfschüttelnd und bedauernd über diese Rätsel, und an einem bestimmten Punkt ihrer Rede, einem wohl erwogenen, setzt ausholend, mit einem tiefen Eratmen, das die Schultern emporzieht und sinken lässt, der Bläserchor ein zu einer Choral-Hymne, ergreifend feierlich, prächtig harmonisiert und vorgetragen mit aller gestopften Würde und mild gebändigten Kraft des Blechs. So dringt die sonore Melodie bis in die Nähe eines Höhepunkts vor, den sie aber, dem Gesetz der Ökonomie gemäß, fürs erste noch vermeidet. [...]“ Und so weiter. Das ist brillant erzählte Musik, die im Kontext des Romans allerdings keineswegs ein „erzähltes Mittagessen“ darstellt, sondern sehr wohl seine semantische Funktion hat, auf die einzugehen allerdings den vorgegebenen Rahmen sprengen würde. Im *Doktor Faustus* findet sich darüber hinaus eine Anzahl von fachlich adäquaten Darstellungen, bei denen es um nicht existierende Musik, die fiktiven Werke des Komponisten Leverkühn geht. Thomas Mann legte Wert auf die Exaktheit der Beschreibung: „[...] der Eindruck, dass die Musik doch da sein muß, ist mir, wie das Überzeugende der biographischen Fiktion überhaupt, besonders wichtig.“, schrieb er an Adorno, der ihn beraten hatte, der ihm, wie Mann schrieb, das „technische Rückgrat“ geliefert hatte, während die „ungefähr ausgehört[n] Imagination“ von ihm selber stammte. Mann wollte „[...] das Lebenswerk eines bedeutenden Komponisten auf[zub]auen, so, daß es wirklich schien, daß man es hörte, daß man daran glaubte [...].“ – woanders schreibt er, „daß dem Fachmann (und es gibt kein eifersüchtiger gehütetes Fach) der Spott verging.“ Soviel zur Musikbeschreibung, die – und sei sie fachlich noch so adäquat – auch im besten Fall stets nur Verständnishilfe sein kann. Festzuhalten bleibt, dass sie in keinem Fall das Erklingen von Musik ersetzen kann. So gesehen hat Grillparzer doch recht.

Musikbeschreibungen sind in der Regel mit Notenbeispielen illustriert. Auch in einigen belletristischen Texten werden gelegentlich Musikstücke als Noten regelrecht zitiert:



[Abbildung 1: Arnold Zweig, *Junge Frau von 1914*]

Sie sehen die Widmungsseite „Für Marie Zweig“ des Romans *Junge Frau von 1914*, den Arnold Zweig im Jahr 1931 als zweite Folge seines Zyklus *Der große Krieg der weißen Männer* publiziert hat. Der Anfang des Orchester-Tutti von Robert Schumanns Klavier-Konzert a-Moll steht wie ein

Motto vor dem Beginn des Romans. Erheblich größere Bedeutung haben Notenzitate in Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else*, die wiederum einem Werk Schumanns entnommen sind, dessen *Carnaval*:

jeden Abend. Dort spielen zwei Herren Schach. Herr von Dorsday ist nicht da. Viktoria. Gerettet! Wieso denn? Ich muß weitersuchen. Ich bin verdammt, Herrn von Dorsday zu suchen bis an mein Lebensende. Er sucht mich gewiß auch. Wir verfehlen uns immerfort. Vielleicht sucht er mich oben. Wir werden uns auf der Stiege treffen. Die Holländer sehen mich wieder an. Ganz hübsch die Tochter. Der alte Herr hat eine Brille, eine Brille, eine Brille . . . Fünzigtausend. Es ist ja nicht so viel. Fünzigtausend, Herr von Dorsday. Schumann? Ja, Karneval . . . Hab' ich auch einmal studiert. Schön spielt sie.



Warum denn sie? Vielleicht ist es ein Er? Vielleicht ist es eine Virtuosa? Ich will einen Blick in den Musiksalon tun. Da ist ja die Tür. -- Dorsday! Ich falle um. Dorsday! Dort steht er am Fenster und hört zu. Wie ist das möglich? Ich verzehre mich – ich werde verrückt – ich bin tot – und er hört einer fremden Dame Klavierspielen zu. Dort auf dem Diwan sitzen zwei Herren. Der Blonde ist erst heute angekommen. Ich hab' ihn aus dem Wagen steigen sehen. Die Dame ist gar nicht mehr jung. Sie ist schon ein paar Tage lang hier. Ich habe nicht gewußt, daß sie so schön Klavier spielt. Sie hat es gut.



Alle Menschen haben es gut . . . nur ich bin verdammt . . . Dorsday! Dorsday! Ist er das wirklich? Er sieht mich nicht. Jetzt schaut er aus wie ein anständiger Mensch. Er hört zu. Fünzigtausend! Jetzt oder nie. Leise die Tür aufgemacht. Da bin ich, Herr von Dorsday! Er sieht mich nicht. Ich will ihm nur ein Zeichen mit den Augen geben, dann werde ich den Mantel ein wenig lüften, das ist genug. Ich bin ja ein junges Mädchen. Bin ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie. Bin ja keine Dirne . . . Ich will fort. Ich will Veronal nehmen und schlafen. Sie haben sich geirrt, Herr von Dorsday,

[Abbildung 2: Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*]

Die Noten entstammen der Nummer 6, *Florestan*, des *Carnaval*. Unmittelbar anschließend folgt der Beginn der Nummer 14, *Reconnaissance*.

ich bin keine Dirne. Adieu, adieu! . . . Ha, er schaut auf. Da bin ich, Herr von Dorsday. Was für Augen er macht. Seine Lippen zittern. Er bohrt seine Augen in meine Stirn. Er ahnt nicht, daß ich nackt bin unter dem Mantel. Lassen Sie mich fort, lassen Sie mich fort! Seine Augen glühen. Seine Augen drohen. Was wollen Sie von mir? Sie sind ein Schuft. Keiner sieht mich als er. Sie hören zu. So kommen Sie doch, Herr von Dorsday! Merken Sie nichts? Dort im Fauteuil – Herrgott, im Fauteuil – das ist ja der Filou! Himmel, ich danke dir. Er ist wieder da, er ist wieder da! Er war nur auf einer Tour! Jetzt ist er wieder da. Der Römerkopf ist wieder da. Mein Bräutigam, mein Geliebter. Aber er sieht mich nicht. Er soll mich auch nicht sehen. Was wollen Sie, Herr von Dorsday? Sie schauen mich an, als wenn ich Ihre Sklavin wäre. Ich bin nicht Ihre Sklavin. Fünzigtausend! Bleibt es bei unserer Abmachung, Herr von Dorsday? Ich bin bereit. Da bin ich. Ich bin ganz ruhig. Ich lächle. Verstehen Sie meinen Blick? Sein Auge spricht zu mir: komm! Sein Auge spricht: ich will dich nackt sehen. Nun, du Schuft, ich bin ja nackt. Was willst du denn noch? Schick' die Depesche ab . . . Sofort . . . Es rieselt durch meine Haut. Die Dame spielt weiter.



Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es, nackt zu sein. Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier geschieht. Niemand weiß es. Keiner noch sieht mich. Filou, Filou! Nackt stehe ich da. Dorsday reißt die Augen auf. Jetzt endlich glaubt er es. Der Filou steht auf. Seine Augen leuchten. Du verstehst mich, schöner Jüngling. »Haha!« Die Dame spielt nicht mehr. Der Papa ist gerettet. Fünzigtausend!

[Abbildung 3: Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*]

Kurz zur Handlung: Fräulein Else erhält im Urlaub einen Brief ihrer Mutter, sie möge einen der Urlaubsgäste, Herrn von Dorsday, um 50.000 Gulden bitten, da Elsens Vater, ein bekannter Wiener Advokat, verschuldet sei und Mündelgelder veruntreut habe. Der Lüstling Dorsday sagt das Geld unter der Bedingung zu, Else nackt sehen zu können. Während Else hin und her

gerissen ist, hört man aus dem Musikzimmer Schumanns *Carnaval*. Das Spiel gipfelt nicht ohne Ironie oder Bosheit in der *Reconnaissance*, zu deutsch: Erkennung, (Wieder-)Erkennung, Besichtigung, auch Schuldschein und Erkenntlichkeit. Der Notentext wird exakt in dem Moment abgedruckt, in dem Else sich in der Hotelhalle dem Erpresser und einigen anderen Anwesenden nackt zeigt und somit die Bedingung für die Anweisung der 50.000 Gulden erfüllt hat. Hören wir die *Reconnaissance* in einer Aufnahme mit Vladimir Ashkenazy:

[HÖREN *Reconnaissance*: Nr. 6 bis 1,35]

Ehe ich weiter auf den *Carnaval* zu sprechen komme, möchte ich ohne weiteren Kommentar ein Pendant zum Notenzitat in Literatur zeigen, nämlich ein Literaturzitat im Notentext:

15

a tempo

appassionato, molto rubato.

12 gr. Fl.

3 gr. Fl.

Engl. h.

1.2. Kl.

B-Kl.

1.2. Fag.

K-Fag.

1.2. H.

3.4. H.

con sord.

1. VI.

2. VI.

Br.

Vcl.

sul ponticello

fpp

sul ponticello

fpp

divisi

pp

O, eile! Eile her! damit ich meinen Geist in deinen gieße, durch meine tapfere Zunge diese Zweifel und Furchtgespenster aus dem Felde schlage, die dich wegschrecken von dem goldenen Reif, womit das Glück dich gern bekronen möchte.

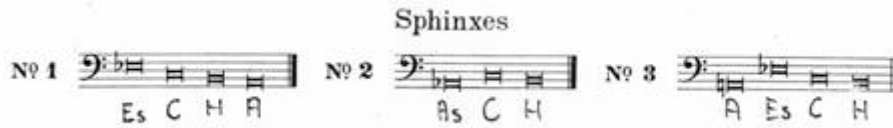
Lady Macbeth. *Hee thee hither, that I may pour my spirits in thine ear, and chastise with the valour of my tongue, all that impedes thee from the golden round, which fate and metaphysical aid doth seem to have thee crown'd withal.*

Viens vite, pour que j'infuse en toi mes esprits par l'oreille, et pour que la valeur de ma langue châtie tout ce que te retient loin de ce cercle d'or dont sembler et le sort et le secours d'en haut vouloit te couronner.

[Abbildung 4: Richard Strauss, *Macbeth*]

Sie sehen Richard Strauss' *Macbeth*: das Thema der Lady, dazu ein sie charakterisierendes Zitat aus der *Macbeth*-Bearbeitung Friedrich von Schillers: „O, eile! Eile her! damit ich meinen Geist in deinen gieße, durch meine tapfere Zunge diese Zweifel und Furchtgespenster aus dem Felde

schlage, die dich wegschrecken von dem goldenen Reif, womit das Glück dich gern bekrönen möchte.“



[Abbildung 5: Schumann, *Carnaval*, S.13]

Zurück zum *Carnaval*: Das Bild zeigt drei Tonfolgen. Es – C – H – A / As – C – H / A – Es – C – H. Es – C – H – A steht für Schumann, As – C – H und A – Es – C – H für Asch, dem Geburtsort von Schumanns erster Verlobter Ernestine von Fricken. Diese aus Namen gewonnenen Tonfolgen spielen im ganzen *Carnaval* eine wesentliche Rolle. Derartige Buchstabensymbolik ist weit verbreitet. Berühmt ist Bachs musikalische Signatur B – A – C – H, die auch einer Anzahl von Kompositionen aus späterer Zeit zugrunde liegt. Dasselbe Verfahren wendet Dmitri Schostakowitsch an, wenn er mit den Tonbuchstaben D – Es – C – H die Initialen seines Namens in deutscher Schreibweise in einer Reihe von Werken verwendet. Der erwähnte Komponist Adrian Leverkühn aus Thomas Manns *Doktor Faustus* gründet mehrere Werke auf die Folge H – E – A – E – Es, unter anderem sein Lied nach Brentano „O lieb Mädel, wie schlecht bist Du.“ Gemeint ist damit niemand anderes als die Hetaera Esmeralda (H – E – A – E – Es), eine Prostituierte, bei der er sich die Syphilis holt, die ihn dann zum Schaffensrausch bringt. Und erst jüngst hat eine italienische Kollegin, Mariacarla Di Giorgi eine spekulative, aber hochinteressante Deutung des Beginns vom Schlusssatz aus Beethovens Neunter Symphonie vorgelegt:

B A D F A D F A D F A D F

[Abbildung 6: Beethoven, *IX. Symphonie*]

In dieser sogenannten „Schreckensfanfare“ kündigt sich demzufolge schon Schillers Ode *An die Freude* an, die den Satz im folgenden beherrscht: Der Satz beginnt mit B, es folgen mehrmals

hintereinander die Töne A – D – F. B steht laut Di Giorgi für Beethoven, A – D – F für *An die Freude*. Den Beginn dieses Satzes werden wir an späterer Stelle hören.

Damit bin ich am Ende des ersten Teils meines Vortrags, der nur Bruchteile dessen streifen konnte, was zum Thema gehört. Wichtige weitere Punkte wären etwa die musikalische Rhetorik, die der Musik gleichsam Sprachcharakter zugestehen will; erwähnt sei in diesem Zusammenhang nur Goethes Äußerung in einem Brief an Zelter, wo er über das Streichquartett schreibt: „man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen [...]“. Über das Verhältnis des Programms, einer oftmals literarischen Vorlage, zur Komposition in der Symphonischen Dichtung wäre zu sprechen oder auch über das Melodram, einer Kombination aus Sprechen und Musik, bei der der Text nicht gesungen, sondern gesprochen vorgetragen wird; die Musik wechselt ständig im Ausdruck, passt sich dem Text an, erläutert diesen.

Lassen Sie mich den zweiten Teil meiner Ausführungen mit dem Schluss von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss' *Elektra* beginnen. Wir hören eine orgiastische Tanzmusik und nur wenig Gesang. Der Text dazu beschränkt sich auf folgende Worte: Chrysothemis spricht ihre Schwester an: „Elektra!“ – Diese antwortet: „Schweig, und tanze. Alle müssen herbei! hier schließt euch an! Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!“ – Nachdem Elektra tot zusammengebrochen ist, hat die letzten Worte Chrysothemis; sie ruft „Orest! Orest!“ Wir hören Inge Borkh und Marianne Schech, Karl Böhm dirigiert die Sächsische Staatskapelle.

[HÖREN *Elektra*: Tanz]

„Schweig und tanze! [...] Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!“ Es muss sich etwas Unfassbares ereignet haben, Elektra jedenfalls findet Worte nicht mehr als angemessen, um ihrem Glück Ausdruck zu verleihen, das sie angesichts von Orests Mord an der Mutter Klytämnestra und deren Liebhaber Ägisth empfindet. Sie gebietet Chrysothemis zu schweigen und befiehlt ein anderes Mittel, um ihre Freude zu zeigen: den Tanz. Worte taugen nicht, um der Unheuerlichkeit des Geschehenen Ausdruck zu verleihen.

Hugo von Hofmannsthal hat seine *Elektra* in den Jahren 1901 bis 1903 geschrieben, 1898 hatte er als Vierundzwanzigjähriger Richard Strauss kennengelernt, der 1906 bei einem Treffen beider den Wunsch äußerte, *Elektra* zu vertonen. Die Uraufführung der Oper fand schließlich 1909 in Dresden statt. Springen wir zurück ins Jahr 1902: dort findet sich eine mögliche Erklärung für Elektras Gebot „Schweig und tanze!“ In diesem Jahr schrieb Hofmannsthal den sogenannten *Chandos-Brief*: Philip Lord Chandos habe ihn am 22. August 1603 an Francis Bacon geschrieben. Chandos legt darin seine Probleme dar, die er mit der Sprache als Ausdrucksmittel hat. Er schreibt:

„Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...]“ — „[...] Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen [...]“, findet er bedenklich. — „[...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muss, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“ — Die Wörter werden ihm zu „Wirbeln“, „in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“.

Es ist Misstrauen, Kritik an den Worten, die nicht taugen, das eigentliche Empfinden auszudrücken. Und noch viele Jahre später, im 1928 entstandenen Aufsatz *Die Ägyptische Helena* heißt es, jetzt bezogen auf das Theater: „Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste.“

Chandos sucht „eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen.“ Er findet sie nicht. Hofmannsthal hingegen findet einen Ausweg: Er findet ihn zunächst schon in von der Sprache gegebenen Möglichkeiten, nämlich in Chiffren, die allerdings über der Sprache stehen, wie er in seiner Schrift *Das Gespräch über Gedichte* am Beispiel des Gedichts *Sie sehn sich nicht wieder* von Friedrich Hebbel erläutert. Dort ist von „schimmernden Schwänen“ die Rede. Hofmannsthal schreibt: „Es sind Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist.“ Ein weiterer Weg aus der Sprachnot besteht für Hofmannsthal in der Verbindung mit anderen Künsten: im Film (erinnert sei an den *Rosenkavalier*-Film von 1926), im Tanz (er schrieb für Strauss das Ballett *Josephslegende*) und schließlich in der Oper, für die er mythologische, märchenhafte Stoffe bevorzugt, wie er in der Schrift *Die Ägyptische Helena* darlegt: der Mythos bietet Chiffren, „Verkürzungen für Seelenvorgänge“, wie er sie nennt; und die daraus gewonnenen Kunstmittel setzt er in Analogie zu denen des Musikers. Hier haben wir die Erklärung für den *Elektra*-Schluss: Ein mythologischer Stoff, der sich zur Komposition eignet; am Ende der Oper verbinden sich Musik und Tanz, um das auszudrücken, was – laut Hofmannsthal – das Wort nicht zu sagen vermag.

Hofmannsthal kommt von der Sprache zur Musik, Richard Wagner geht bei seiner Deutung des Schlusssatzes aus Beethovens *Neunter Symphonie* den umgekehrten Weg: In seiner 1840 in Paris entstandenen Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* beschreibt er den Besuch eines jungen Musikers bei Beethoven in Wien. Dieser ist gerade mit der Ausarbeitung seiner *Neunten* beschäftigt und erläutert dem Besucher, warum er im Schlusssatz Singstimmen und Text zum Orchester treten lässt. Ich zitiere: „In den Instrumenten repräsentieren sich die Ur-Organen der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Ur-Gefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung selbst hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar.“ Wagner sieht also einen Gegensatz zwischen Instrumenten und menschlicher Stimme hinsichtlich dessen, was sie ausdrücken können. Weiter schreibt er: „Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Ur-Gefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare, bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohlthuend und schlichtend auf den Kampf der Ur-Gefühle wirken, wird ihrem Strom einen bestimmten, vereinigten Lauf geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Ur-Empfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewusstsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen.“ Bei diesem Versuch, Instrumente und Singstimme zu vereinen, um eine wechselseitige Optimierung zu erreichen, stößt Wagners Beethoven aber „auf manchen Übelstand; um Singen zu lassen braucht man der Worte.“ Hier liegt das Problem, denn Beethoven misstraut den Worten. Er fährt fort: „Wer aber wäre im Stande, die Poesie in Worte zu fassen, die einer solchen Vereinigung aller Elemente zugrunde liegen würde? Die Dichtung muss da zurückstehen, denn die Worte sind für diese Aufgabe zu schwache Organe.“ Trotz dieser Problematik unternimmt Beethoven den Versuch, einen Symphonie-Satz mit Chor zu schreiben, da er nach langem Suchen doch noch einen Text von genügender Qualität gefunden hat, Schillers Ode *An die Freude*. Hören wir den Beginn dieses Satzes in einer von Roger Norrington geleiteten Aufnahme.

[HÖREN IX. *Symphonie*, 4. Satz Anfang]

Selbstverständlich ist Wagners Erzählung nicht so sehr als gültige Deutung des Schlusssatzes von Beethovens Symphonie zu sehen, der Text hat vielmehr etwas vom Charakter einer vorausschauenden erstellten Rechtfertigung seines (Wagners) späteren Werks und dessen Ästhetik,

einer Rechtfertigung, bei der er sich auf die Autorität Beethovens stützt. Der Tübinger Musikwissenschaftler Manfred Hermann Schmid hat gezeigt, dass Wagners Beethoven-Deutung im Beginn des *Rheingold* Komposition wird. Etliche Minuten erklingt aus dem Orchestergraben ein in sich anschwellender, vielfach gebrochener und umspielter Es-Dur-Dreiklang. Man fühlt sich an den vorher zitierten Satz Wagners von den „Ur-Gefühle[n]“, „wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung selbst hervorgingen“, erinnert. Die menschliche Stimme setzt zunächst nicht mit Worten ein, sondern mit den noch keine konkret verständliche Aussage beinhaltenden Silben „Weiala Waga“ quasi als Vorstufe von Text, ehe sich daraus ein Dialog mit richtigen Worten und inhaltlich nachvollziehbaren Aussagen entwickelt. Wagners Musikdramen sind spätestens ab dem *Rheingold* von einem Ineinandergreifen von Musik und Text geprägt. Verkürzt dargestellt: Musik und Text wirken mit ihren spezifischen Mitteln zusammen, um ein Optimum an Ausdruck zu erreichen. Das im Text über Beethoven noch anstehende Problem nicht passender oder nur schwer zu findender adäquater Texte stellt sich beim Musikdrama Wagners natürlich nicht mehr, da Wagner seine Texte bekanntlich selbst geschrieben und zur Vertonung geeignet konzipiert hat. Seine Sujets sind weitgehend mythologischen Stoffen entnommen: damit schließt sich der Kreis; wir stehen an dem Punkt, wo Hofmannsthal/Strauss sich mit Wagner berühren.

Wir sind am Schluss unseres Streifzugs zum Thema Sprache und Musik angelangt. Zuletzt hatte ich darzustellen versucht, dass der Dichter Hofmannsthal das, was die Sprache nicht hergibt, in anderen Künsten, in der Musik, sucht und dass umgekehrt der Musiker Wagner in seiner Beethoven-Deutung die (Instrumental-)Musik durch Singstimme und Text ergänzt. Kehren wir kurz zu Strauss' *Capriccio* zurück: dort werden beide Positionen auf den Punkt gebracht: „Die Worte der Dichter schätze ich hoch – doch sagen sie nicht alles, was tief verborgen.“, sagt die Gräfin. Und an anderer Stelle der Graf, ihr Bruder: „Was Musik nicht vermag, wird der Dichter dir sagen.“ Noch aber bin ich Ihnen eine Antwort auf die eingangs gestellte Frage schuldig, wie die Gräfin aus Strauss' *Capriccio* sich entscheidet; für Flamand oder Olivier, für Musik oder Sprache. Nun, Madame ist diplomatisch, sie entscheidet sich gar nicht, wiewohl sie lange darüber sinniert: „Wählst du den einen – verlierst du den andern! Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt?“ Und vorher sagt sie: „Sind es die Worte, die mein Herz bewegen, oder sind es die Töne, die stärker sprechen? [...] Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden.“ Letztlich gibt sie also Olivier und Flamand recht, die zu Beginn des Stücks festgestellt hatten: „Ton *und* Wort ... sind Bruder und Schwester.“ Überlassen wir das Ende des Vortrags dem Haushofmeister der Gräfin, einem Mann von bodenständig-realistischer Denkweise, dem die letzten Worte der Oper zukommen. Er macht klar, dass es wichtigeres gibt, als über Sprache und Musik zu diskutieren, wenn er sagt: „Frau Gräfin, das Souper ist serviert.“ – Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.