

Literatur und Musik

Herausgegeben von
Marijan Dović & Gregor Pompe



TheMA:
Open Access Research Journal
for Theatre, Music, Arts

Vol. V/1-2, 2016

Literatur und Musik

Herausgegeben von
Marijan Dović und Gregor Pompe

HOLLITZER



Guest editors:

Marijan Dović und Gregor Pompe

Editor:

Tatjana Marković

Main editors:

Michael Hüttler

HOLLITZER Wissenschaftsverlag

Matthias J. Pernerstorfer

Don Juan Archiv Wien

Hans Ernst Weidinger

Stvdivm Faesvlnvm

Übersetzung aus dem Slowenischen: Rosemarie Linde

Online editor: Leon Stefanija

Lektorat: Marion Linhardt

Layout and Coverdesign: Nikola Stevanović

Printed and bound in the EU

TheMA-Journal

c/o HOLLITZER Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

Austria

E-Mail: thema@hollitzer.at

www.thema-journal.eu

© HOLLITZER Wissenschaftsverlag, Wien 2017

Publisher

HOLLITZER Wissenschaftsverlag

of

HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH

www.hollitzer.at

All rights reserved.

TheMA is a peer-reviewed open-access research journal dedicated to the history of performing and visual arts. It is published biannually and specializes in the critical and trans-disciplinary historical study of artistic production and reception in various artistic genres including literature, theatre, music, painting, sculpture, and architecture. While Middle, Central and Mediterranean Europe before 1900 is TheMA's principal area of focus, it welcomes contributions on other regions or periods. Responsibility for the contents of the various articles and for questions of copyright lies with the authors.

ISSN 2307-440X (print)

ISSN 2305-9672 (online)

ISBN 978-3-99012-962-3

INHALT

- I EINLEITUNG
LITERATUR UND MUSIK:
BERÜHRUNGSPUNKTE, SCHNITTPUNKTE, IRRTÜMER
Gregor Pompe und Marijan Dovič (Ljubljana)
- 1 KOLLISIONEN ZWISCHEN MUSIK UND LITERATUR (SPRACHE?):
ÜBERLEGUNGEN ZU AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN AUS DER
MUSIKGESCHICHTE
Gregor Pompe (Ljubljana)
- 19 MUSIK UND SPRACHE – VORSCHLAG FÜR
EIN INTEGRATIVES MODELL
Alessandro Miani und Tobias Gretenkort (Aarhus)
- 49 ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK BEI DEN
TROUBADOURS
Boris A. Novak (Ljubljana)
- 73 NARRATIVE ÜBER DICHTUNG UND MUSIK: PRODUKTIONSPROZESS
UND AUFFÜHRUNG DER FRÜHEN *OPERA BUFFA*
Kordula Knaus (Bayreuth)
- 87 DER „LEISE TON“ DER ÄSTHETIK
DER KUNSTRELIGION
Matjaž Barbo (Ljubljana)
- 99 MIMESIS IM KONTEXT DER GRENZÜBERSCHREITUNG IM
KUNSTDISKURS DES MODERNISMUS
Andraž Jež (Ljubljana)
- 119 HASSLIEBE ZUR MUSIK
Mirjana Janakieva (Sofia)

135 ZUR BEGEGNUNG VON WORT UND MUSIK: HIENGS *CORTESOVA VRNITEV* („DIE RÜCKKEHR DES CORTEZ“) ALS HÖRSPIEL UND LIBRETTO

Gašper Troha (Ljubljana)

151 „ICH ERZÄHLE MEINE ERFAHRUNG ALS SEINE UND SEINE ALS MEINE“:
REFLEXIONEN ÜBER PETER HÄRTLINGS VERDI-ROMAN

Michaela Schwarzbauer (Salzburg)

171 IMPROVISATIONSKUNST IN LITERATUR UND MUSIK

Marijan Dović (Ljubljana)

ADVISORY BOARD

Theatre

Ulf Birbaumer, University of Vienna
Aysin Candan, Haliç University, Istanbul
Wolfgang Greisenegger, University of Vienna
Hilde Haider-Pregler, University of Vienna
Bent Holm, University of Copenhagen
Johann Hüttner, University of Vienna
Francoise Lavocat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris
Marion Linhardt, University of Bayreuth
Cesare Molinari, University of Florence
Beatrix Müller-Kampel, Karl-Franzens-Universität Graz
Walter Puchner, University of Athens

Music

Antonio Baldassarre, Lucerne University of Applied Sciences and Arts – Music, Luzern
Bruce Allan Brown, University of Southern California, Los Angeles
Michele Calella, University of Vienna
Edmund Goehring, University of Western Ontario, London /Canada
Gernot Gruber, Austrian Academy of Sciences
Matthew Head, Kings College London
Thomas Hochradner, Universität Mozarteum, Salzburg
Tatjana Marković, University of Music and Performing Arts, Vienna
Martin Nedbal, University of Kansas
Leon Stefanija, University of Ljubljana
Ian Woodfield, Queens University, Belfast

Art History

Richard Bösel, Istituto Storico Austriaco, Rome
Maximilian Hartmuth, University of Vienna
Zeynep İnankur, Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul
İlber Ortaylı, Galatasaray University, Istanbul
Günsel Renda, Koç University, Istanbul

History

Markus Köhbach, University of Vienna
Maria Pia Pedani, Università Ca'Foscari, Venice
Robert Pfaller, University of Applied Arts Vienna
Otto Pfersmann, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne /Paris
Philipp Ther, University of Vienna
Larry Wolff, New York University

EINLEITUNG

LITERATUR UND MUSIK: BERÜHRUNGSPUNKTE, SCHNITTPUNKTE, IRRTÜMER

GREGOR POMPE UND MARIJAN DOVIĆ (LJUBLJANA)

Die hier vorgelegte Sammlung von Abhandlungen unter dem Titel *Literatur und Musik* folgt einer Forschungsinitiative, die in den vergangenen Jahren durch die Slowenische Gesellschaft für Komparatistik (*Slovensko društvo za primerjalno književnost*) im Hinblick auf die Untersuchung von Verbindungen zwischen Literatur und anderen Künsten gefördert wurde. Es scheint, als bestünden gerade zwischen Literatur und Musik besonders enge Verbindungen; daher sollten ihre Berührungs- und Schnittpunkte im Rahmen einer interdisziplinären musikwissenschaftlichen und komparatistischen Analyse beleuchtet werden.

Die offensichtlichsten Beispiele für die Verschmelzung beider Künste im Medium der Musik sind verschiedene Formen des Musiktheaters (Oper, Musikdrama, instrumentales Theater, szenische Komposition), Lieder, sinfonische Dichtung und verschiedene Arten vokal-instrumentaler Musik, wobei das musikalische Element bei der Musikalisierung (Instrumentation/lautliche Orchestration) von Poesie vor allem über Rhythmus, lautliche Berührungen und Metrik, über die Transposition musikalischer Formen (Fuge, Quartett) sowie in der klanglichen und konkreten Poesie in die Literatur übergeht. Weit gefächert ist auch das Feld der wechselseitigen Interaktion bzw. Inspiration, die musikalische Werke in der Literatur ausgelöst haben oder umgekehrt. Dieser Problematik kann man sich vor allem auf zwei Arten annähern: durch theoretische Reflexion der Parallelen zwischen den Künsten und durch eine eingehende Analyse der Merkmale einzelner herausragender Amalgamierungen von Literatur und Musik.

In phänomenologischer Hinsicht sind Literatur und Musik zwei Kunstarten, verschieden im Material, das sie verwenden, sowie in den Methoden seiner Bearbeitung. Es bestehen jedoch ausgeprägte Berührungspunkte sowohl auf der Ebene des Materials wie auf der Ebene seiner Bearbeitung: der Klang ist nicht nur das grundlegende Bauelement der Musik, sondern auch wichtiger Teil des literarischen „Zeichens“ (Signifikant bei dem akustischen Bild nach de Saussure), während der musikalische Teil der Literatur zugleich über die Intonation in die

Bedeutungsebene Eingang findet. Ähnliches gilt für die formale Gestaltung: bereits die musikanalytischen Bezeichnungen (Satz, Periode, Zäsur) verweisen deutlich auf die Ähnlichkeiten zwischen musikalischer und sprachlicher Rhetorik, während die drei am meisten exponierten sprachlichen Ebenen – phonetische/phonologische, syntaktische und semantische – auch in Betrachtungen von Musik „übersetzt“ werden können.

Die bereits genannten Parallelen offenbaren jedoch einen grundlegenden Unterschied: die semantische Ebene, die für die Literatur in der Regel entscheidend ist, ist bei der Musik am schwierigsten zu greifen und verbal zu beschreiben (die musikalisch-semantische Ebene ist kaum fassbar, der Musik können nur schwer primäre, nicht austauschbare Bedeutungen zugeschrieben werden); und umgekehrt ist die Literatur, selbst in ihren radikalsten formalen Experimenten, nicht ausschließlich auf die lautliche Ebene reduzierbar. Die Typen der sprachlichen und musikalischen Zeichen sowie die Qualität ihrer Bedeutungen liegen daher weit auseinander. Musik kann den literarischen Schöpfer beeinflussen und ihn inspirieren, so wie der literarische Impuls auch die Entstehung eines musikalischen Werkes auslösen kann – doch verwandelt sich die Suche nach dem gemeinsamen Mechanismus, das „Übersetzen“ oder die Parallelisierung zwischen den Künsten oft in einen quälenden epistemologischen Impressionismus. Dies bedeutet freilich keinesfalls, dass eine solche Art von Unvereinbarkeit nicht zur Entstehung zahlreicher, auch gelungener und durchaus innovativer Kunstwerke führen kann.

★ ★ ★

Die Aufsatzsammlung *Literatur und Musik* beginnt mit der Untersuchung verschiedener Berührungspunkte zwischen Musik und Literatur, wobei der Autor GREGOR POMPE absichtlich den Begriff „Kollisionen“ gewählt hat – so gelangt er zu der Feststellung, dass die Parallelen nicht zwischen Literatur und Musik als ‚Kunstgebieten‘ verlaufen, sondern vielmehr zwischen der Musik als Kunst und der Sprache als materiellem Substrat der Literatur. Noch genauer gehen ALESSANDRO MIANI und TOBIAS GRETENKORT dieser Idee nach; sie zeigen auf, wie Sprache und Musik auf verschiedenen sprachlichen Ebenen miteinander verwandt sind, und gelangen zur Erkenntnis, dass Sprache und Musik sich am stärksten auf der semantischen Ebene unterscheiden. Am Abschluss der von ihnen angestellten Vergleiche berühren die Autoren die reizvolle Frage nach der „direkten“ Übersetzung zwischen beiden Künsten.

Die folgenden Beiträge erörtern in chronologischer Folge verschiedene Versuche der Vereinigung beider Künste. Eine der historisch gesehen frühesten

Verschmelzungen zwischen den Künsten stellt die Poesie der Troubadoure dar, für die BORIS A. NOVAK in seinem Beitrag zeigt, dass sie auch innerhalb einer dritten Kunst verstanden werden muss – nämlich dem Tanz, welcher der Poesie der Troubadoure das Formgerüst verlieh. Im Weiteren analysiert Novak den vollkommenen Isomorphismus zwischen Strophe und Melodie. Skeptischer gegenüber der Offenlegung von klaren, geordneten Beziehungen zwischen Literatur und Musik ist KORDULA KNAUS, die am Beispiel des Genres *opera buffa* aus dem 18. Jahrhundert feststellt, dass deren frühe Vertreter, der Dramatiker und Librettist Carlo Goldoni und der Komponist Baldassare Galuppi, im Entstehungsprozess ihrer Werke nicht direkt zusammenarbeiteten: die Prozesse von Dichtung und Vertonung verliefen getrennt, daher kam es auch zu Abweichungen in den inhaltlichen Betonungen zwischen dem zugrundeliegenden Libretto und dessen Vertonung.

Von den frühen Übereinstimmungen zwischen beiden Künsten bei den Troubadours entfernt sich auch das 19. Jahrhundert: einerseits ist es von einem wachsenden Vertrauen in den Empirismus geprägt, verbunden mit dem Fortschritt der Wissenschaft (u. a. der Durchsetzung von Darwins Evolutionstheorie), andererseits von einem Schwelgen im Kult um die Kunst, der ausgeprägt metaphysische Züge annehmen konnte. Auf diese Tradition der metaphysischen geistesgeschichtlichen Logik des 19. Jahrhunderts verweist MATJAŽ BARBO am Beispiel von Robert Schumann: die Musik wird hier zur Trägerin neuer Dimensionen, zum Glaubensbekenntnis ihrer höheren Bestimmung, der nur ein ausgesprochen empfindsamer Zuhörer zu lauschen vermag. Nur einem solchen Zuhörer eröffnet sich der Einblick in die transzendentalen Weiten der künstlerischen Meta-Welt, der durch die Verschmelzung der Kunst in ein einheitliches Ganzes ermöglicht wird.

Gänzlich neue Dimensionen der Beziehung zwischen beiden Künsten treten im 20. Jahrhundert mit der Erscheinung des Modernismus und der Avantgarden auf. ANDRAŽ JEŽ bestreitet polemisch die These von der Zerschlagung des mimetischen Konzepts in den Künsten in der Moderne und hebt als Gegenbeispiele den Fotorealismus und die Konkrete Musik hervor. Eine direktere und eher spezielle Beziehung zwischen Literatur und Musik untersuchen Mirjana Janakieva und Gašper Troha. MIRJANA JANAKIEVA ist überzeugt, dass die Musik häufig von jenen Autoren am strengsten kritisiert wird, welche sie am meisten lieben. Dies zeigt sie am Beispiel von Robert Musil und Pascal Quignard; das Leben beider Schriftsteller war eng mit der Musik verbunden, dennoch beschuldigten sie die Musik, moralisch verwerflich zu sein. Beiden Literaten dienten musikalische Themen als eine Art Instrument, durch das sich die Literatur selbst erkennen und analysieren kann.

GAŠPER TROHA analysiert Andrej Hiengs' Hörspiel *Cortesova vrnitev* (‚Die Rückkehr des Cortez‘), das der Komponist Pavel Šivic sieben Jahre nach der Entstehung als Libretto für eine Oper adaptierte. Bei der vergleichenden Analyse beider Texte stellt Troha fest, dass Šivic die genretypischen Züge des Werkes veränderte: handelt es sich bei Hiengs' Text noch um ein Beispiel für ein existentialistisches Drama, das aus dem Bewusstsein des metaphysischen Nihilismus entsteht, versucht Šivic, im Libretto ein religiöses Wertesystem zu bewahren. Hier zeigt sich, dass die Präsentation des metaphysischen Nihilismus, charakteristisch für viele Texte des 20. Jahrhunderts, aufgrund der Besonderheiten des musiktheatralen Genres in der Oper eher begrenzt ist – was abermals ein besonderes Licht auf die Beziehung zwischen Literatur und Musik wirft beziehungsweise was bestätigt, dass bei der Untersuchung von Berührungen und Überlagerungen der beiden Künste die Aufmerksamkeit stets ihren Unterschieden gelten muss.

MICHAELA SCHWARZBAUER erforscht die Beziehung zwischen Musik und Literatur am Beispiel der biographischen Romane *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien* und *Schubert. Zwölf moments musicaux* des Schriftstellers Peter Härtling, der sich mehrfach mit Biographien romantischer Komponisten beschäftigte (E. T. A. Hoffmann, Franz Schubert, Robert Schumann) und 2015 einen biographischen Roman über Giuseppe Verdi verfasste. Schwarzbauer zeigt, wie Härtling an die Biographie des Opernkomponisten auf andere Weise heranging, als es für frühere biographische Romane typisch war, womit er noch genauer und mit spezifisch literarischen Mitteln die zentralen Charakteristika von Verdis ungewöhnlicher Persönlichkeit und seiner Lebensumstände einfing.

Der Themenband wird mit MARIJAN DOVIĆs Abhandlung abgerundet, die die selten behandelte Problematik der Improvisation ins Zentrum seines Vergleichs stellt. Beim Vergleich zweier hochentwickelter Improvisationstraditionen, der baskischen *Bertsolaritze* und der Jazzmusik, legt er eine Reihe von Ähnlichkeiten wie von Unterschieden offen. Es erweist sich, dass die Improvisation nicht ausschließlich mit flüchtiger Inspiration verbunden ist, sondern vielmehr als Kunstfertigkeit (*technē*) im Sinne von Aristoteles verstanden werden muss.

Abschließend danken die Herausgeber allen jenen, die dazu beigetragen haben, dass die folgenden Überlegungen zur Literatur und Musik auch in deutscher Sprache erscheinen können – zunächst natürlich der Redaktion der Zeitschrift *TheMA* für die freundliche Einladung, die Beiträge zu publizieren. Einige der Beiträge sind bereits 2015 in Slowenisch oder Englisch in einem Themenheft der

EINLEITUNG

Zeitschrift *Primerjalna književnost* „Literatura in glasba“ / *Comparative literature* „Literature and Music“ erschienen; wir danken daher der Redaktion dieser Zeitschrift und der Slowenischen Gesellschaft für Komparatistik (Slovensko društvo za primerjalno književnost) sowie der Buchagentur der Slowenischen Republik (Javna agencija za knjigo Republike Slovenije), welche die Übersetzung mitfinanziert hat. Insbesondere sei der Übersetzerin Rosemarie Linde gedankt, die sich so intensiv mit sechs anspruchsvollen und konzeptuell verschiedenen Texten auseinandergesetzt hat.

KOLLISIONEN ZWISCHEN MUSIK UND LITERATUR (SPRACHE?): ÜBERLEGUNGEN ZU AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN AUS DER MUSIKGESCHICHTE

GREGOR POMPE (LJUBLJANA)

Abstract: *Selected examples from the history of Western music serve as starting points for a discussion of the specific, often problematic relationship between music and literature. We could describe such relationships as “collisions”, which can be understood as coincidental “meetings” that are largely inharmonious in nature and characterized by a kind of indifferent ephemerality. Literature and music stand – even when combined together in a single work of art – further apart than one would like to admit. This article deals with the antique concept of mousikē, in which the art forms of poetry, music, dance and theatre which today are distinctly separated and unconnected, were still inextricably linked. Over time literature and music became increasingly autonomous, as can be seen in the politextuality of the early motets, the polyphonic madrigals of the sixteenth century, the Baroque theory of rhetoric, and the theory of affects, topic theory as applied to the music of the classical period, the nineteenth-century dichotomy inherent in Hegel’s thoughts on the shortcomings of absolute instrumental music, and Schopenhauer’s placing of music above the other arts. Additional questions are posed in connection with operatic reforms (in the light of efforts to restore the antique form of mousikē) as well as Liszt’s concept of the symphonic poem. Some instances and examples also give rise to analysis of speech-derived compositions from the second half of the 20th century. Ultimately, the thesis reflects on the idea that parallels between music and literature should not be sought on the level of two distinct art forms, but rather on the substrata-level of both art forms – between music and language – as it would seem that music often behaves like a distinctly syntactical part of language.*

LITERATUR UND MUSIK: SEMANTIK VS. ABWESENHEIT VON SEMANTIK

Die Suche nach der Wortverbindung „Literatur und Musik“ in der größten internationalen Datenbank von Zusammenfassungen musikwissenschaftlicher Literatur (RILM) ergibt 36.000 Treffer (davon beinahe 6.500 Buchpublikationen). Demgegenüber gibt es vergleichsweise wenige grundlegende monografische Werke, die die genannte Verbindung unter die Lupe nehmen und den Anspruch seriöser wissenschaftlicher Literatur erheben können.¹ Dieser Polarität entsprechend, im

1 Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of Arts*. Hanover: University Press of New

Spannungsfeld von ausgeprägter „Quantität“ und recht überschaubarer „Qualität“, beginne auch ich eher frei, weniger „wissenschaftlich“.

An den Anfang meiner Überlegungen stelle ich zwei aussagekräftige Anekdoten. Meine Studienjahre begann ich als Student der Komparatistik, nur vier Jahre später widmete ich mich auch der Musikwissenschaft. Ich war überzeugt, die beiden Geisteswissenschaften, jede auf ihr eigenes Kunstgebiet bezogen, würde etliches verbinden, insbesondere der methodologische Apparat. Die Realität jedoch erstaunte mich, da ich vor allem eine Reihe ausgeprägter Unterschiede entdecken konnte. Der offensichtlichste kam bei der Erforschung der künstlerischen Arbeit selbst zum Vorschein: wir Komparatisten *interpretierten* Gedichte, Romane, Novellen und Dramen in erster Linie, während wir Musikwissenschaftler die musikalischen Werke *analysierten*.² Die beiden Begriffe kennzeichnen den starken methodologischen und ideologischen Kontrast: während in der Komparatistik die Idee überwiegt, das Wesen der literarischen Werke auf der diskursiven Ebene öffne sich dem subjektiven Verständnis und das „Erklären“ der literarischen Werke nähere sich somit der Hermeneutik an, hofft die Musikwissenschaft nach wie vor, Einblicke in die musikalischen Werke trügen den Anschein des Objektiven und Empirischen.

2006 arbeitete ich an einem komparatistischen Symposium in Vilenica mit. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit dem belgischen Komparatisten Bart Keunen. Als dieser mich nach dem Hauptgegenstand meiner Forschung fragte, erklärte ich ihm, ich befasse mich unter anderem mit Fragen der musikalischen Semantik. Darüber war er sehr erstaunt und seufzte auf:

Wenn ich mich mit Literatur beschäftige, scheint es mir oft, als würde es mich sehr entlasten, wenn ich mich nicht immer mit der semantischen Ebene der literarischen Sprache befassen müsste, und ich beneide euch Musikologen, auf der anderen Seite aber, anstatt die Abwesenheit der Semantik zu genießen, kramt ihr Musikologen um jeden Preis nach dem semantischen Potenzial der Musik!³

In diesem ganz informellen und spontanen Gespräch hob Keunen bereits den seiner Meinung nach offensichtlich größten Unterschied zwischen der Literatur und der Musik hervor: während erstere mit der Semantik verbunden ist, beinhaltet letztere

England, 1948. Diese Studie verdient es, besonders hervorgehoben zu werden. Die Thematik fand auch im slowenischen Raum Beachtung (vgl. etwa den Sammelband mit den Beiträgen des Symposiums *Glasba in poezija* [„Musik und Poesie“]).

2 Ein Teil des Problems ergibt sich gewiss daraus, dass der Terminus *Interpretation* in der Musik bereits mit dem Musiker als Vermittler/Medium der Arbeit des Komponisten belegt ist.

3 Im Gespräch mit Bart Keunen, 6. September 2006.

keine semantische Ebene. Im Zusammenhang mit der ersten Anekdote könnte man also abschließend sagen, dass die Literatur von der semantischen Ebene der Sprache abhängt, die durch hermeneutische Interpretationen zugänglich wird, während die Musik nicht-semantisch ist, weshalb der Schlüssel zu ihrem „Verständnis“ das objektive, analytische Verfahren ist.

Das Paradox meiner Anekdoten ist, dass sie viel mehr über die Unterschiede in der Literatur und Musik aussagen als über ihre Gemeinsamkeiten, über Schnittpunkte. Im Folgenden möchte ich das Wesen dieser „Kollisionen“ zwischen Literatur und Musik erforschen, das sich an ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte zeigt. Dabei möchte ich die These belegen, dass es sich, wenn man über Verbindungen zwischen Literatur und Musik spricht, in Wahrheit um gemeinsame Punkte zwischen der Sprache und der Musik oder noch genauer der „Sprache der Musik“ handelt, um dem doppeldeutigen Titel von Deryck Cookes berühmtem Buch zu folgen.

Grundsätzlich können drei Arten von Verbindungen zwischen Literatur und Musik bezeichnet werden: (1) gegenseitige Auswirkungen (wie literarische Werke die Entstehung musikalischer Werke inspiriert haben und umgekehrt), (2) materielle Verbindungen (betonte Musikalisierung der Literatur, der Text als klangliches Material der Komposition) und (3) inhaltliche Verbindungen (Künstler verwenden einen Stoff oder ein Thema aus der anderen Kunst – typische Beispiele solcher Verbindungen stellen in Opern, sinfonische Dichtungen, Kunstlieder oder andere vokale bzw. vokal-instrumentale Werke übernommene literarische Inhalte oder Texte dar). Daraus folgt, dass die Musikalität in Form einer dezidierten Nutzung des klanglichen bzw. „musikalischen“ Pols der Sprache (Qualität der Klanglichkeit der Phoneme, der Reim als klangliches „Werkzeug“, Versrhythmus) Teil der Literatur sein kann, während die Literatur in Form der textlichen Matrize in die Musik eintritt und Teil des musikalischen Werkes wird. Bereits die bloße Existenz solcher Matrizen führt zu der Schlussfolgerung, dass der literarische Text, der als textliche Matrize dient, und die Musik in der vokalen Musik irgendwie verbunden sein müssen.

Gemäß Keunens Unterscheidung zwischen der semantischen Literatur und der nicht-semantischen Musik wäre es möglich, das Eindringen des „Musikalischen“ in die Literatur als Versuch einer „Erlösung“ der Literatur aus den Fängen der sprachlichen Semantik und demgegenüber die Einbindung des Textes in die Musik als Wunsch nach einer geerdeten musikalischen Semantik zu verstehen. Doch eine solche Lösung scheint allzu einfach, besonders wenn die theoretischen Überlegungen von Julia Kristeva und Roland Barthes in die Erörterung einbezogen werden.

In ihrem Buch *Die Revolution der poetischen Sprache* (1974) unterscheidet Kristeva innerhalb des kennzeichnenden Prozesses zwischen der „semiotischen“ und der „symbolischen“ Modalität, die auch den Typ des Diskurses bestimmen.⁴ In diesem Zusammenhang erwähnt sie die Musik als nicht-verbales System der Kennzeichnung, ausschließlich auf der semiotischen Ebene gegründet. Ein solcher Gedanke klingt im Vergleich zu den zentralen Thesen führender Musikologen, die sich mit der Frage der musikalischen Semantik befassen, recht ungewöhnlich. Vladimir Karbusicky beispielsweise ist im Gegensatz zu Kristeva sehr skeptisch gegenüber der Möglichkeit, die Musik als semiotisches System zu verstehen. Das einzige in Verbindung mit der Musik entwickelte semiotische System ist für Karbusicky die Notation, während alle anderen mit der Musik verbundenen semiotischen Versuche verstanden werden können als „Tendenz, die Elemente der Musikstruktur a priori als Zeichen anzusehen, [...] gefestigt durch die Übernahme der Modelle aus der linguistisch orientierten Semiotik“.⁵ Viel interessanter ist Kristevas Feststellung, dass die Sprache in der Literatur dazu tendiert, aus ihrer symbolischen Funktion gerissen zu werden, „und [sich] nunmehr in semiotischer Artikulation entfaltet. Tritt die Stimme hinzu, entsteht ‚Musik‘ in den Buchstaben“.⁶ Daher ist die Musikalisierung der Literatur für Kristeva nicht ohne kennzeichnenden Wert: „deshalb, weil diese Musikalisierung [die] Vervielfältigung des Sinns bedeutet“.⁷ Die Unterscheidung zwischen dem Semiotischen und dem Symbolischen erstreckt sich in Kristevas Theorie auch auf die Ebene des Texts, wo zwischen dem *Geno-Text* und dem *Phäno-Text* unterschieden wird, wobei ersterer ein nicht-linguistischer „Prozeß ist, der in flüchtigen (labilen, von den Triebabladungen bedrohten) Strukturen (die eher ‚Quanta‘ als ‚Markierungen‘ sind) [...] artikuliert wird“,⁸ während letzterer als sprachliche Basis, als eine die Kommunikation ermöglichende Struktur verstanden werden kann.

Kristevas Theorie ist interessant, da sie dem musikalischen/klanglichen Pol der Literatur eine besondere Bedeutung gibt, noch interessanter ist jedoch Barthes’ „Transposition“ von Kristevas Theorie in die Musik. Um sein Konzept der *Körnung der Stimme* zu erklären, verwendet Roland Barthes die Unterscheidung zwischen dem *Phäno-Lied* und dem *Geno-Lied*. Ersteres „covers all the phenomena, all the

4 Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 35.

5 Vladimir Karbusicky: „Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik“, in: *Sinn und Bedeutung in der Musik*, hg. von Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S. 17.

6 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 73.

7 Ibid., S. 75.

8 Ibid., S. 95.

features which belong to the structure of the language being sung, [...] everything in the performance which is in the service of communication“, während letzteres „[represents] the space where significations germinate ,from within language and in its very materiality“⁹ – ersteres ist also mit der musikalischen Strukturierung verbunden, letzteres mit dem musikalischen Material, der Klanglichkeit selbst. Die Theorien von Kristeva und Barthes bieten mehr Möglichkeiten zur Erforschung gemeinsamer Punkte zwischen Literatur und Musik: in der Literatur stammen die Begriffe auch aus den musikalischen Eigenschaften der geschriebenen/gesprochenen Worte, und in der Musik können Bedeutungen auch der Materialität der Töne zugeschrieben werden, nicht nur den musikalischen Strukturen. Dieser kurze Exkurs in die Theorie widerspricht Keunens Idee von der Semantik der Sprache und Nicht-Semantik der Musik. Doch kann die Theorie eine Überprüfung an ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte bestehen?

KOLLISIONEN ZWISCHEN LITERATUR UND MUSIK IM MUSIKGESCHICHTLICHEN QUERSCHNITT

Lässt man die Bedeutung der Musik in Homers Epos – *Ilias* und *Odyssee* wurden gesungen vorgetragen – und in der griechischen kultischen und nicht-kultischen Lyrik unberücksichtigt, kann die geschichtliche Untersuchung mit dem Hinterfragen des Verhältnisses zwischen Musik und Literatur als Teil des antiken griechischen Konzeptes *mousikē* begonnen werden. Dieses wird in der Regel in Bezug auf die attische Tragödie verstanden und als Verbindung von literarischem Text, Musik, Tanz und visueller Kunst (Szenografie) erklärt – durch Wagners Brille kann man sich daher die *mousikē* als eine Art sehr frühen Vorläufer des *Gesamtkunstwerks* vorstellen. Der Mangel an Quellen verhindert es, die wahre Natur dieser „Verschmelzung“ vollständig zu begreifen, aber die im 19. Jahrhundert entstandene und die Rezeption des antiken Dramas im 20. Jahrhundert stark prägende, wenn auch von der modernen anthropologischen Schule (Murray und Wilson, Žužek) abgelehnte These basiert auf der Überzeugung, die Sprache und die Musik seien zu dieser Zeit noch irgendwie untrennbar miteinander verbunden gewesen. Solche Prämissen stammen größtenteils aus den Überlegungen von Richard Wagner, der sie im Gespräch mit Friedrich Nietzsche teilte, welcher sie anschließend in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verewigte. Laut dieser Lehre stellte das quantitative Verssystem (abwechselnd lange und kurze Silben im Verhältnis 2:1) die rhythmische Grundlage der Musik in der Tragödie dar, während das melodische Element aus der Betonung des Tons stammt (betonte

9 Roland Barthes: *Image Music Text*, übers. von Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977, S. 182.

Silben wurden mit einer höheren Stimme gesprochen) – ein leidenschaftlich rezitierter Text konnte also als Teil der Bühnenvorführung schnell in den Bereich des Musikalischen gleiten. Bei einer solchen Verbindung war die Musik eine Art vollkommene klangliche Verwirklichung des Literarischen. Wichtiger als die geschichtliche Gültigkeit einer solchen These ist die Tatsache, dass ein derartiges Verständnis fast jeden Versuch der Zusammenführung von Literatur und Musik kennzeichnet, besonders alle „Geburten“ und „Revolutionen“ der Oper. Der Wunsch nach der Herstellung der verlorenen Harmonie zwischen Literatur und Musik konnte paradoxerweise vollkommen neue kompositorische Techniken hervorbringen, wie die frühe Barockmonodie, entstanden aus den theoretischen Überlegungen der *Florentiner Camerata*.

Im christlichen Mittelalter wurde die harmonische Verbindung zwischen Literatur und Musik – wenn sie denn jemals wirklich existierte – allerdings unterbrochen. Mit dem Übergang vom quantitativen zum betonten Versifikationssystem verlor sich die Verbindung zwischen Sprache (vielleicht genauer: Rede) und Musik, was aber bei weitem keine Autonomisierung der Musik oder – im Fall des Gregorianischen Chorals – auch der Literatur bedeutete. Die einstimmige Chormusik war ein unabdingbarer Bestandteil der christlichen Liturgie – der Messe und des Offiziums. Die verschiedenen Teile der Liturgie waren zugleich die grundlegenden musikalischen Formtypen; das bedeutet, dass der Textinhalt (teilweise auch dessen poetisches Bild) die musikalischen Spezifika definierte, was zusätzlich auf die enge Verbindung zwischen Musik und Literatur hindeutet. Den Choral kann man sich trotzdem nicht als ausgesprochen melodische und rhythmisch entwickelte Musik vorstellen. In den Lektionen, Lesungen und Orationen dominierte die Rezitation auf einem Ton, einzelne melodische Figuren markierten Interpunktionen. Die antifonische Psalmodie und responsoriale Formen waren melodisch etwas vielfältiger, jedoch war die Melodie für jedes Gradual, Responsorium, Introitus usw. aus den bestehenden Standard-Melodieschemata aufgebaut.¹⁰ Es ist logisch, dass nach dem gleichen Schema ziemlich verschiedene Texte gesungen werden konnten – die Musik und die literarischen (meist biblischen) Texte hatten vor allem eine Funktion für die Liturgie, worin eine gewisse Entsprechung zur antiken Musik gesehen werden kann: auch diese „lebte“ innerhalb von Kult und Ritual.

Aus ähnlichen Wechselbeziehungen bildet sich erst nach und nach die mehrstimmige Musik. Diese entsteht vor dem Hintergrund des Gregorianischen Chorals. Nach dem Prinzip des Tropierens – bereits Bestehendem Neues hinzuzufügen – entstehen im 12. und 13. Jahrhundert im Notre-Dame-Repertoire

¹⁰ Jurij Snoj: *Gregorijanski koral: glasbloslovni prikaz*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 1999.

von Léonin und Pérotin mehrstimmige Überarbeitungen des choralen Repertoires, mit der Hinzufügung von textlichen Tropen in neuen Stimmen entstehen Motetten. Charakteristisch für die frühen Motetten ist so die Mehrtextlichkeit – zusätzlich zu dem alten, choralen Text in der lateinischen Sprache in der unteren Stimme (Tenor) findet sich mindestens ein neuer Text (auch in einer der „lebenden“ Sprachen) in der oberen Stimme. Das grundlegende Dilemma dabei ist mit der Überlegung verbunden, wie diese Texte miteinander verknüpft waren. Es gibt hier keine übereinstimmende Meinung der Forschung; frühe Forscher behaupteten, zwischen den ausgewählten Texten habe es keine inhaltlichen oder anderen Verbindungen gegeben, während die jüngere Generation subtile Verbindungen entdeckt (Leach, Bent). Daher scheint Richard Taruskins Gedanke umso verlockender, ein ganzheitliches Verständnis von Text und Musik sei nicht zwingend für die Bewertung und der grundlegende Charme sei „sublim“ mit der „sensory overload delivered by its multiplicity of voices and texts“¹¹ verbunden.

Eine festere Verbindung zwischen Worten und Musik – und nicht zwischen Literatur und Musik (also auf der Ebene der Wortlehre, nicht der Bedeutung) – kann im 16. Jahrhundert in der Kunst der Madrigalisten in Form der sogenannten *Madrigalismen* gefunden werden. Dies war eine sehr einfache Technik, bei der der Komponist versuchte, die richtige musikalische Lösung zu finden, um den Sinn einzelner Wörter des zu vertonenden Textes anzudeuten. Oder anders gesagt: der Komponist versuchte eine Verbindung zwischen der Semantik der Sprache und der Semantik der Musik herzustellen – die Parallelen verliefen zwischen den Merkmalen der Dinge und Begriffe und den musikalischen Mitteln. Natürlich war die wichtigste Einschränkung dieser Technik, dass sie nicht für alle Wörter verwendet werden konnte – meistens finden sich Versuche der Tonmalerei (Schritte können in der Musik als gleichmäßiger rhythmischer Puls dargestellt werden, Ab- und Aufstieg können musikalisch durch die Analogie des Anhebens und Senkens des melodischen Stroms beschrieben werden) – und so eine mehr oder minder „dekorative“ Funktion hatte; Ähnliches gilt für einzelne musikalische Scherze (Taruskin).

Trotz einer solchen Einschränkung scheint es, dass bestimmte Madrigalismen standardisiert wurden, dass also einigen charakteristischen musikalischen Formen regelrecht bestimmte semantische Werte zugeschrieben wurden. Die Madrigalismen mutierten somit allmählich zu musikalischen rhetorischen Figuren, modelliert nach dem Vorbild bekannter rhetorischer Figuren. Der wichtigste Theoretiker musikalischer Figuren Joachim Burmeister (1564–1629)

11 Richard Taruskin: *Oxford History of Western Music*, Bd. 1. Oxford: Oxford University Press, 2010, E-Book.

erklärte 1606 in seiner Arbeit *Musica poetica* die einzelnen kompositorischen Mittel im Sinne der musikalischen rhetorischen Figuren: in seiner Kompositionslehre für junge Komponisten versuchte Burmeister so die entwickelte Theorie der Rhetorik auf die Musik zu übertragen. Allerdings wird die Verbindung erneut nicht zwischen der literarischen Ebene des Textes und der Musik hergestellt, sondern zwischen Kompositionstechnik und rhetorischen Strategien. In diesem Licht wird verständlich, warum das anerkannte Musiklexikon *The Grove Dictionary of Music and Musicians* keinen Eintrag zu den Berührungspunkten von Literatur und Musik bietet, sondern einen Eintrag mit dem Titel „Rhetorik und Musik“. Später kam zu der Theorie der Rhetorik noch die Affektenlehre hinzu, deren Hauptgedanke es war, das wahre Ziel der rhetorischen Mittel sei, „[to] move the ‚affects‘ (i.e. emotions) of the listener“.¹² Es scheint logisch, anzunehmen, die beiden Theorien seien irgendwie miteinander verbunden, wovon die Forscher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überzeugt waren (entsprechende Vorstellungen teilten André Pirro und Albert Schweitzer); doch „more recent research has clearly shown that a concept of stereotyped musical figures with specific affective connotations never existed in the Baroque composer’s mind or in theoretical explanations“.¹³

Auf ähnliche Weise wie die musikalisch-rhetorischen Figuren und die Affektenlehre kann auch die Topostheorie verstanden werden,¹⁴ die im 20. Jahrhundert mit dem Ziel entwickelt wurde, die Semantik der klassizistischen Musik zu erklären. Laut Leonard Ratner sind *Topoi* musikalische Strukturen (bestimmte Konstellationen musikalischer Elemente), die sich wie eine Art musikalische „Worte“ bzw. lexikalische Einheiten verhalten, die einen „überzeugenden musikalischen Diskurs“ ermöglichen. Die Topostheorie vertieften Victor Kofi Agawu, der das „Topoi-Universum“ anführte und die Theorie mit dem Konzept der sprachlichen Zeichen von F. de Saussure verband, und Raymond Monelle, den die geschichtliche Konstruktion des Topos interessierte, mit der er die Idee der Topoi auf die Musik des 19. Jahrhunderts hin erweiterte (*The Musical Topic*). Obwohl sich die Theorie der rhetorischen Figuren, die Affektenlehre und die Topostheorie in einigen kleineren Details unterscheiden, teilen sie den Gedanken, dass die Musik sich ähnlich verhält wie die Sprache und Bedeutungen

12 George J. Buelow: „Affects, theory of the“, in: *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>, 19.06.2014.

13 Blake Wilson et al.: „Rhetoric and music“, in: *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>, 19.06.2014.

14 Der Unterschied besteht darin, dass es sich bei den ersten zwei Beispielen um normative „poetische“ Theorien handelt, bei der Topostheorie jedoch um eine analytische bzw. interpretative Methode.

übertragen kann. Doch alle drei Theorien heben die Verbindung zwischen Musik und Sprache hervor und nicht diejenige zwischen Musik und Literatur.

Die Topostheorie muss allerdings auch in einem anderen Kontext betrachtet werden – im Kontext der endgültigen Emanzipation der Instrumentalmusik, die in ihren künstlerischen Potenzialen erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Vokalmusik gleichwertig wurde. Ihr Wert als „Sprache des Unausprechlichen“, den vor allem die führenden Vertreter der deutschen literarischen Romantik (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck, W. H. Wackenroder) und Arthur Schopenhauers Philosophie unterstrichen, stellte sie zum ersten Mal sogar über die anderen Künste. Doch nicht alle teilten die Überzeugung hinsichtlich der überlegenen Position der Instrumentalmusik. Unter denen, die immer noch an der reinen Instrumentalmusik zweifelten, war G. W. F. Hegel der stärkste Kritiker. Hegel lehnte die absolute Musik konsequent als leer und bedeutungslos ab:¹⁵ die absolute Instrumentalmusik würde in ihrer spezifischen Fokussierung auf die musikalische Substanz und ihre Behandlung sowie des Textes beraubt zwar als Musik gewinnen, jedoch als Kunst verlieren, genauer: als Bedeutungskunst.¹⁶ Die Dichotomie zwischen den literarischen Romantikern und Hegel spiegelt in gewisser Weise die Opposition in der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider, nämlich die zwischen dem konservativen Paar Johannes Brahms und Eduard Hanslick auf der einen und Richard Wagner und seinen Gleichgesinnten auf der anderen Seite. Eine der zentralen Ideen Wagners war es, seine Musikdramen mit Weltanschauung, Ideologie zu füllen – daher kann seine Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* als lauter Protest gegen die wachsende Macht des Kapitalismus gelesen werden. Doch das zentrale Paradox Wagners liegt darin, dass er sein Konzept des Musikdramas auf der musikalischen Ebene mithilfe der motivisch-thematischen Arbeit realisierte, die eigentlich charakteristisch für Formen der absoluten Instrumentalmusik war, insbesondere für die Sinfonien von Beethoven und Brahms. Dennoch vertraute Wagner auf das Konzept des Gesamtkunstwerks bzw. der Kunst der Zukunft, die der alten, noch immer unübertroffenen griechischen Form der *mousikē* folgen könnte. Daher ist es nicht verwunderlich, dass er in seinen theoretischen Texten der Frage der Versform viel Raum widmete, die am besten geeignet wäre für die dramatische Musik. Besonders betonte er die Notwendigkeit einer gegenseitigen

15 Carl Dahlhaus: *Musik-Taschen-Bücher. Theoretica*, Bd. 8: *Musikästhetik*. Köln: Gering, 1986, S. 71.

16 „Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen“. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. <http://www.textlog.de/5779.html>, 20.06.2014.

Befruchtung aller Kunstgattungen, eine Art „Vermählung“ zwischen Musik, Drama, Tanz, Literatur und visuellen Künsten.¹⁷

Im Spannungsfeld von Hegels Zweifeln an der Bedeutung der Musik als Kunst einerseits und Schopenhauers Erhebung der Musik über alle übrigen Künste¹⁸ andererseits muss auch Liszts Ansatz der sinfonischen Dichtung positioniert werden, der aus Wagners Idee eines musikalischen Dramas hervorging. Franz Liszt wollte eine ähnliche musikalische Form der „Bedeutung“ schaffen, wie es Wagners musikalische Dramen waren, jedoch innerhalb des sinfonischen Genres ohne Hilfe des Textes. Besonders interessant ist dabei Liszts Motivation für dieses neue Genre, denn sie resultierte direkt aus Hegels Überlegungen zur Instrumentalmusik: die sinfonische Dichtung, also die Programmmusik, war für Liszt „ein Mittel, die Würde der Instrumentalmusik – den Anspruch, ‚Kultur‘ und nicht bloß, wie Kant es verächtlich behauptet hatte, ‚Genuß‘ zu sein – zu fundieren“.¹⁹ Im 19. Jahrhundert war der Begriff „Kultur“ immer noch hauptsächlich mit der Literatur und dem Lesen verbunden.

In der Zeit der Emanzipation der reinen Instrumentalmusik geriet die Vokalmusik in den funktionalen Griff der ästhetisch immer weiter schwindenden Kirchenmusik, nationaler Tendenzen (nationale Opern, die Praxis der Liedertafeln) und der pädagogischen Arbeit. Vom Piedestal „herab“ trat sie in den bürgerlichen Salon in Form des Kunstliedes, das immerhin eine der wichtigsten Musikgattungen des 19. Jahrhunderts darstellte. Doch trotz des neuen Verhältnisses zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik zeugt das Kunstlied immer noch von der problematischen Beziehung zwischen Musik und Literatur: gute und schlechte Komponisten vertonen nämlich gute und schlechte Poesie, wobei für die ästhetische Endqualität des Kunstliedes der literarische Wert des gewählten Textes anscheinend nicht entscheidend ist. Wie kann erklärt werden, dass die historisch und ästhetisch herausragenden Liederzyklen *Die schöne Müllerin* (1823) und *Winterreise* (1827) von Franz Schubert nach Gedichten Wilhelm Müllers (1794–1827) geschrieben wurden, von denen behauptet werden kann, dass sie motivisch-thematisch stereotyp, handwerklich plump und ideell ziemlich leer sind? Ähnliches gilt für eine Reihe unwichtiger und charakterloser Dichter, die die außergewöhnlichen Kunstlieder von Richard Strauss inspirierten. Der vertiefte musikalische Ausdruck übertrifft den vertonten Text – ist dies vielleicht Schuberts und Strauss' Fehler? Das Beispiel Schubert oder die Vertonungen von Richard Strauss sprechen jedoch nicht dafür, dass literarisch schwächere Texte sogar „nützlich“ wären für das Kunstlied, da

17 Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850.

18 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1819.

19 Dahlhaus: *Musik-Taschen-Bücher*, S. 93.

auch gegenteilige Beispiele aufgezählt werden können: Hugo Wolf und Robert Schumann haben einige ihrer bedeutendsten Kunstlieder nach Texten von J. von Eichendorff, E. Mörike, H. Heine und J. W. Goethe geschaffen.

Ein ähnliches Problem wie Texte von Kunstliedern stellen auch Opernlibretti dar, insbesondere da die Oper durchgehend als Gattung galt, mit der die ursprüngliche Verbindung der Musik und der Literatur aus der antiken *mousikē* wiedererweckt werden könnte. Gerade davon waren die Mitglieder der *Florentiner Camerata* überzeugt, die zum Ende des 16. Jahrhunderts nach einer Musik verlangten, die nach dem Vorbild der antiken Musik erneut untrennbar mit dem Text verbunden wäre. Um die Emotionen des Textes zu erfassen, sich der Klanglichkeit des Sprechers (des lyrischen Subjekts) zu nähern und dadurch ihre Stimmung ausdrücken zu können, entwickelte die Musik eine neue Kompositionstechnik – die Monodie, bei der eine herausragende Stimme (Melodie) Priorität hat, während andere in einer begleitenden, untergeordneten Funktion verbleiben. Aus der Monodie entwickelte sich die Oper als Versuch einer Neuschaffung der verlorenen *mousikē*. Ihre Schöpfer fanden jedoch offenbar kein endgültiges Rezept, Musik und Literatur miteinander zu verbinden. In der Oper blieb so bis zum 19. Jahrhundert eine Unterscheidung zwischen dem Rezitativischen und dem Ariosen bestehen, in dem sich die ohnmächtige Suche nach der idealen Vertonung literarischer Texte widerspiegelte. Arien waren als Abglanz des emotionalen Wertes eines Textes gedacht, in dem musikalisch-immanente Verfahren vorherrschten, die melodische Linie erglänzte, die virtuoson Fähigkeiten des Sängers sich abhoben, der Text und das Verständnis des Textes weniger wichtig waren (in der Barock-Oper war er auf einige Zeilen Text beschränkt, der sich praktisch unbegrenzt oft wiederholen konnte). Anders verhielt es sich im Rezitativ, das vor allem dem Vorantreiben des Geschehens sowie der klaren Artikulation des Textes und damit dem einfachen Verständnis seiner Bedeutung dienen sollte; daher waren die musikalischen Mittel in den Rezitativen stark reduziert. Die Oper betonte in ihrer Dichotomie eigentlich nur die Kluft zwischen Literatur und Musik.

Ebendiese Kluft fasste Richard Wagner in seiner berühmten Überlegung zusammen, dass in der Oper „ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“;²⁰ Wagner forderte folglich in seinem Musikdrama eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Mitteln und Ziel. Wagners Ideen prägten nicht nur die folgenden Generationen von Komponisten, sondern auch Generationen von Dichtern. 1885 gründete eine Gruppe von französischen Symbolisten, unter ihnen Édouard Dujardin als Chefredakteur, die Zeitschrift *La Revue wagnérienne*, die unter den

20 Richard Wagner: *Oper und Drama*. Leipzig: J. J. Weber, 1869, S. 9.

zeitgleichen Zeitschriften einen besonderen Platz einnahm, war sie doch gänzlich einem einzigen Ziel gewidmet: der Glorifikation Richard Wagners.²¹ Obwohl die Zeitschrift Wagner gewidmet war, kann sie gleichzeitig als Organ einer symbolistischen Bewegung verstanden werden, und in dieser Hinsicht liegt ihr größter Beitrag darin, Wagners Ideen in die Dichtungstheorie „übersetzt“ zu haben. Die französischen Symbolisten erkannten in Wagners Zerschlagung der periodischen Form (er lehnte die formalen Musikprozeduren ab, die irgendwie immer noch der Literatur verpflichtet waren – die geordnete Periodik in der Musik stammt zwar aus der Tanzmusik, sie kann aber auch mit der traditionellen rhythmischen Ordnung von Versformen verglichen werden) und deren Ersetzung durch die sogenannte musikalische Prosa sowie durch die „unendliche Melodie“ die Möglichkeit, auch selbst traditionelle Versformen und Schemata aufzugeben und dadurch zu einer betonten Musikalisierung der Poesie zu gelangen: die Dichtung konnte sich auf diesem Weg von der Semantik befreien und „singen“.

Gerade diese Idee führte im 20. Jahrhundert zu Kompositionen/Liedern, die für gewöhnlich als einzigartige Kunstwerke verstanden werden, eingeordnet irgendwo am Rand zwischen Musik und Literatur – es handelt sich um Kurt Schwitters' *Ursonate* (1922–32). Man kann behaupten, dass Schwitters' „Lied“ in Wirklichkeit ein musikalisches Werk ist, da Schwitters von ihren semantischen Fesseln befreite Phoneme als Material verwendete. So wurden die Phoneme zu musikalischen Tönen. Genau dies muss auch Schwitters festgestellt haben, als er die so befreiten Phoneme nach dem Prinzip einer musikalischen Form (z. B. der Sonatenform) organisierte. Schwitters' Fall ist noch interessanter, wenn man ihn mit Schönbergs Bestrebungen im selben Zeitraum vergleicht. Nachdem Arnold Schönberg die Dissonanz „emanzipiert“ hatte, sah er sich mit dem Problem konfrontiert, auf welche Art dieses neue, atonale, aus seinen vorherigen harmonischen und formalen Beziehungen befreite Material zu organisieren wäre. Daher ist es aufschlussreich, Schönbergs Werke zu studieren, die zwischen dem Beginn der Auflösung der Tonalität und der „Erfindung“ der Dodekaphonie (1908–1923) entstanden – in den meisten Fällen entstammen diese nämlich der Gattung der vokal-instrumentalen Musik, was bedeutet, dass Schönberg sein atonales Material meist nur mithilfe von Texten formen konnte. Schwitters und Schönberg setzten sich insofern mit ähnlichen Problemen auseinander: Als Schwitters auf den semantischen Pol der Sprache verzichtete, organisierte er das befreite Tonmaterial mithilfe von musikalischen Formmodellen; Schönberg definierte die formalen Grenzen seiner Werke mithilfe von Texten.

21 Drewry Hampton Morris: *A Descriptive Study of the Periodical Revue Wagnérienne Concerning Richard Wagner*. New York: Edwin Mellen Press, 2002.

Mit der Dodekaphonie fand Schönberg die Lösung für seine formalen Probleme und entledigte sich so der Abhängigkeit vom Text. Der Fall Schwitters bringt jedoch viel weitreichendere Erkenntnisse, besonders für Komponisten: der phonetische Teil der Sprache kann als musikalisches Material verwendet werden. Dieses Potenzial nutzten die Komponisten in den sechziger Jahren voll und ganz aus, meist im Genre der sogenannten Sprachkompositionen, die als eine Art Pendant zu den Klangkompositionen gesehen werden können. Typische Beispiele für dieses Genre, in dem die befreiten Phoneme als musikalisches Material verwendet werden oder der Text bis zu einem Grad fragmentiert und so in der musikalischen Textur verteilt ist, dass er nicht mehr in seiner Gänze wahrgenommen werden kann und sich folglich in bedeutungslose Silben oder unverbundene Worte auflöst, sind die Kantaten *Il canto sospeso* (1956) von Luigi Nono (der Komponist verwendete die Texte der Abschiedsbriefe von zum Tode Verurteilten, allerdings ist der Text in der komplexen seriellen Textur zerschlagen und die Semantik daher verloren), Berios Komposition *Thema: Ommagio a Joyce* (1958) für Tonband und Elektronik, G. Ligetis *Aventures & Nouvelles aventures* (1966), B. A. Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* (1969) und Globokars Komposition *Toucher* (1973) für Schlagzeuger.

Besonders interessant sind die beiden letzten Beispiele. Zimmermann gab seinem Requiem den Untertitel *lingual*, womit er das besondere Genre der Komposition bezeichnete, entworfen als Collage, die die europäische Geschichte der Jahre zwischen 1920 und 1970 wieder erweckt und einen umfangreichen Bestand an verschiedenen Texten (J. Joyce, E. Pound, A. Camus, L. Wittgenstein, J. Goebbels, A. Hitler, A. Dubček, Papst Johannes XXIII., G. Papandreou, Ajshil, V. Majakovski, I. Nagy, N. Chamberlain, Mao Zedong usw.) und musikalischen Zitaten (D. Milhaud, O. Messiaen, R. Wagner, K. Schwitters, den Song „Hey Jude“ von den Beatles, L. van Beethoven usw.) verwendet. In diesem Fall sind die zugrunde liegenden Materialien nicht isolierte Phoneme, sondern verschiedene Texte, deren Kombinationen und Kollisionen die kompositorische Basis darstellen, die nach musikalischen Grundsätzen organisiert wird, wobei der semantische Aspekt dieser Zusammenstöße außerordentlich wichtig bleibt. Daher könnte Zimmermanns Werk als Amalgam von Musik und Literatur verstanden werden, wenn den Komponisten in Wahrheit nicht viel mehr der Inhalt der gewählten Texte interessiert hätte als ihr literarischer Wert – insofern besteht also auch in Zimmermanns Werk ein spezifisches Verhältnis zwischen Musik und Text und nicht eines zwischen Musik und Literatur.

Vinko Globokar untersucht demgegenüber oft die Möglichkeit, Musiker mit ihren Instrumenten zum Sprechen zu bringen. Ein typisches Beispiel dafür

stellt die Komposition *Toucher* dar. Der Komponist wählte Fragmente aus verschiedenen Abschnitten aus Brechts Schauspiel *Leben des Galilei* (1939), während der Schlagzeuger sieben Instrumente oder Klangobjekte wählen muss, welche die Klanglichkeit von sieben Vokalen der französischen Sprache nachahmen können. Die Komposition verläuft in drei Phasen: in der ersten spricht der Musiker Brechts Text und imitiert den gesprochenen Text mit Instrumenten, in der zweiten flüstert er und spielt auf dem Instrument, in der dritten Phase spielt er nur noch auf dem Instrument, irgendwie überzeugt, das Publikum würde die in den ersten zwei Phasen vorgestellte neue instrumentale „Sprache“ verstehen. Ähnlich wie bei Zimmermann verlaufen die Parallelen in Wirklichkeit zwischen Musik und Sprache.

MUSIK UND LITERATUR ODER MUSIK UND SPRACHE?

Der historische Abriss hat gezeigt, dass sich der Großteil der scheinbaren Verbindungen zwischen Literatur und Musik in Wahrheit als Parallelisierung von Sprache und Musik erweist. Für die Rezeption der griechischen Form der *mousikē* war die Idee der Einheitlichkeit von Musik und Sprache kennzeichnend, der Ansatz der Madrigalisten folgte aus der gedachten Verbindung zwischen Worten und bestimmten musikalischen Konstellationen, Ähnliches gilt für die Theorie der rhetorischen Figuren und die Topostheorie. Einen speziellen Fall stellen die Sprachkompositionen dar, die bei der Überschreitung der Grenzen zwischen Musik und Sprache/Literatur (klangliche Poesie) ihre Semantik verlieren und sich in eine Reihe von befreiten Phonemen auflösen, während die Musik als Klangmaterial ebensolche isolierten Phoneme und bedeutungslosen Wortkombinationen verwendet. Solche Amalgame – ich verwende bewusst diesen Begriff, der mehrfach in Boulez' Beschreibungen seiner eigenen Kompositionsverfahren bei der berühmten Komposition *Le marteau sans maître* (1954) nach den surrealistischen Gedichten von René Char vorkommt – sind jedoch selten.

Kristevas und Barthes' Theorien relativieren zwar Keunens (über)betonte Opposition zwischen semantischer Literatur und nicht-semantischer Musik etwas, in Wirklichkeit jedoch beleuchten und stellen sie etwas in der Mittelpunkt, das in beiden Künsten faktisch sekundär ist. So ist die Musik nach Karbusicky nicht referenziell, da sie nicht die objektive Welt bezeichnet; sie ist nicht-begrifflich, die klanglichen Komplexe haben keine kennzeichnende Funktion. Jedoch kann die Musik im Prozess der „sekundären Semantisierung“ Bedeutungen erlangen. Den musikalischen Elementen – den „klanglichen Realien“ und nichtmusikalischen Zeichen – können im Prozess der Semiose Bedeutungen zugeschrieben werden.

Es handelt sich hier um einen Prozess der Entstehung von Bedeutungen aus „nichtbegrifflichen Energien“.²² Ähnlich wie in der Literatur verleiht ihre klangliche Komponente „der Literatur die Musik“, jedoch kann der nach Kristeva „semiotische“ Pol des Diskurses hinsichtlich des Symbolischen als sekundär verstanden werden. Dies betont auf seine Weise auch Calvin S. Brown, wenn er schreibt, dass „the sounds out of which the literary work is constructed must have an external significance, and those used in music require no such meaning“.²³

Für unsere abschließenden Überlegungen scheinen auch Raymond Monelles Erörterungen interessant, der ähnlich wie Karbusicky betont, die Musik sei nicht referenziell, also „no ‚literal‘ meaning can be ascribed to musical terms“.²⁴ Die musikalischen Bedeutungen stammen von den Strukturen, und zwar aus ihrer Verwandtschaft mit den Strukturen anderer menschlicher und natürlicher Phänomene. Nach Monelle funktioniert die Musik so nicht symbolisch, wie dies für das sprachliche Zeichen charakteristisch ist, definiert nach F. de Saussure, sondern vielmehr als besondere Art der Allegorie: die musikalische Signifikation verläuft frei an allen Referenzen oder Objekten vorbei, wobei sie paradoxerweise praktisch mit dem ganzen Universum der Bedeutung dialogisieren kann.²⁵ Eine solche Auffassung von der Funktionsweise der musikalischen Semantik verweist nicht nur auf die Unterschiede zwischen der Sprache als Substrat der Literatur und der Musik, sondern zeigt indirekt auch ihre Ähnlichkeiten auf. Zwar fehlt der Musik tatsächlich eine „einfache“ semantische Ebene, jedoch kann in ihr eine phonologische (grundlegende materielle Teile der Musik: Töne, Klänge, Geräusche) und syntaktische Ebene (musikalische Morphologie: Sätze, Perioden, musikalische Formen) erkannt werden: der Musik können also im Prozess der Semiose Bedeutungen zugeschrieben werden, da in ihr ein Strukturierungstyp erkannt werden kann, der Assoziationen zu etwas Außermusikalischem, etwas nicht vollkommen „Lebensnahe“ (gerade diese Art von allegorischen Assoziationen kennzeichnet die Madrigalisten) auslösen kann.

Die einleitenden theoretischen Überlegungen führen so zu der wichtigen Erkenntnis, dass die musikalischen Mittel, mit denen die Literatur operieren kann (Versrhythmus, klangliche Kombinationen der Phoneme), im Vergleich zu den unbegrenzten Möglichkeiten des klanglichen Materials und der

22 Vladimir Karbusicky: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, S. 5.

23 Calvin S. Brown: *Music and Literature. A comparison of Arts* (E-Book). Athens: The University of Georgia Press, 1948.

24 Raymond Monelle: *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1992, S. 15.

25 Raymond Monelle: *The Sense of Music*. Princeton, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 198.

Kompositionsverfahren in der Musik ziemlich begrenzt sind, so wie andererseits die Fähigkeit der Musik, klare Bedeutungen zu vermitteln, begrenzt ist – etwas, was in der Literatur vollkommen alltäglich und selbstverständlich ist. Das Spiel mit den Klängen ist Teil der Literatur und „pluralisiert die Bedeutungen“, wie Kristeva behauptet, jedoch liegt ihre Funktion im weitgreifenden Universum der Literaturgattungen vor allem darin, die „Würze“ zu verleihen, die (allzu) offensichtliche semantische Bedeutungsebene zu beleben. Wegen ihrer Verbindung mit der Zeit (musikalische Ereignisse und Prozesse finden in der Zeit statt) kann auch die Musik in Form einer fortlaufenden Reihe von verschiedenen klanglichen/musikalischen Ereignissen/Elementen „erzählen“, jedoch besitzt ihre „Geschichte“ nicht die denotative Kraft der Literatur. So befürchtete bereits der große Meister der sinfonischen Dichtung Richard Strauss, dem es schwerfiel, Musik zu schreiben, ohne sich dabei in irgendeiner Weise von der Literatur inspirieren zu lassen, seine Programmmusik würde den Verdacht der sogenannten minderwertigen *Literaturmusik*²⁶ auf sich ziehen; daher „erzählte“ er die Geschichten von Don Juan, Macbeth, Till Eulenspiegel und Don Quijote in traditionellen musikalischen Formen (Sonatenform, Rondo, Variationen). Doch so wie in unserem alltäglichen Leben ist der Reiz des Verbotenen, Unbekannten und Fremden immer attraktiver als die Alltäglichkeit, die Gewöhnlichkeit des Bekannten und irgendwie Verbrauchten – gerade dieses „Missverständnis“ bringt immer neue Versuche der Verbindung von Literatur und Musik hervor.

Übersetzt von Rosemarie Linde

BIBLIOGRAFIE

- Agawu, Kofi Victor: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Barthes, Roland: *Image Music Text*, übers. von Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Bedina, Katarina: „Slovenska percepcija Richarda Wagnerja“, in: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, hg. von Jurij Snoj und Darja Frelih. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, Založba ZRC SAZU, 2000, S. 193–204.
- Bent, Margaret: „Polyphony of texts and music in the fourteenth-century motet: Tribum que non abhorruit/Quoniam secta latronum/Merito hec patimur and its quotations“, in: *Hearing the motet: Essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*, hg. von Dolores Pesce. Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 82–103.

26 Michael Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.

- Brown, Calvin S.: *Music and Literature. A comparison of Arts*. Athens: The University of Georgia Press, 1948.
- Buelow, George J.: „Affects, theory of the“, in: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>, 19.06.2014.
- Cooke, Deryck: *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- . *Musik-Taschen-Bücher. Theoretica*, Bd. 8: *Musikästhetik*. Köln: Gering, 1986.
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1984.
- Grey, Thomas S.: *Wagner's musical prose. Texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. <http://www.textlog.de/5779.html>, 20.06.2014.
- Karbusicky, Vladimir: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- . „Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik“, in: *Sinn und Bedeutung in der Musik*, hg. von Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S. 1–36.
- Koblyakov, Lev: *Pierre Boulez. A World of Harmony*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978
- Kuret, Primož und Julijan Strajnar (Hg.): *Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990*. Ljubljana: Festival, 1990.
- Leach, Elizabeth Eva: „Music and verbal meaning: Machaut's polytextual songs“, in: *Speculum: A journal of medieval studies* 85.3 (2010), S. 567–591.
- Monelle, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1992.
- . *The Sense of Music*. Princeton, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *The Musical Topic*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Morris, Drewry Hampton: *A Descriptive Study of the Periodical Revue Wagnérienne Concerning Richard Wagner*. New York: Edwin Mellen Press, 2002.
- Murray, Penelope und Peter Wilson: *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Neubauer, John: *The Emancipation of Music From Language: Departure From Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Ratner, Leonard G.: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1819.
- Snoj, Jurij: *Gregorijanski koral: glasbloslovni prikaz*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 1999.
- Taruskin, Richard: *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010, E-Book.
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850.
- . *Oper und Drama*. Leipzig: J. J. Weber, 1869.
- Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.
- Wilson, Blake et al.: „Rhetoric and music“, in: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>, 19.06.2014.
- Žužek, Martin: *Razpad mousike – vzroki in posledice glasbenega pojava, analizirani v kontekstu družbenih sprememb antične polis na prehodu iz V. v IV. stoletje pr. n. št.* Magisterarbeit, Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij. Ljubljana, 2002.

MUSIK UND SPRACHE – VORSCHLAG FÜR EIN INTEGRATIVES MODELL

ALESSANDRO MIANI UND TOBIAS GRETENKORT (AARHUS)

Abstract: *This chapter describes the structural similarities between music and language, in pursuit of a strong argument for the hypothesis that music and language are not categorically different from one another, but placed on the same continuum. Hence, we propose an integrative model. Analyzing their denotative and connotative levels, a crucial systemic difference emerged: while in language these levels rely on semantics, in music they depend on syntax and semantics, respectively. Thus, musical syntax and semantics are merged into a unique system that cannot be split. Indeed, an analysis of musical intra- and extra-systemic meanings suggests, that music seems to be to a certain degree auto-referential, while language's main function is extra-referential. This, ultimately, leads to the difficulty of translating different semiotic systems into one another. We argue that a translation is notwithstanding possible in principle, allocating both music and language on the same semiotic continuum based on their structural similarities.*

0. EINFÜHRUNG

Musik und Sprache weisen auffallende Gemeinsamkeiten auf. Diese Beziehung scheint so intim, dass sie vom Altertum bis heute, über Jean-Jacques Rousseau bis zu Charles Darwin, für Philosophen, Sprachwissenschaftler, Psychologen und Musikwissenschaftler ein vielversprechendes und spannendes Forschungsfeld war und ist. Insbesondere in den letzten 30 Jahren wurde, vor allem in Weiterentwicklung der Ansätze Leonard Bernsteins,¹ der Zusammenhang zwischen Sprache und Musik wissenschaftlich reflektiert.² Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, diese Tendenz zusammenzufassen und Ähnlichkeiten zwischen Sprache und Musik aufzuzeigen. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die musikalische

1 Leonard Bernstein: *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Harvard; Harvard University Press, 1976.

2 Vgl. Fred Lerdahl und Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983; John A. Sloboda: *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford, Clarendon, 1985; Joseph Peter Swain: *Musical Languages*. New York: Norton & Company, 1997; Aniruddh D. Patel: *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford University Press, 2008; Stefan Koelsch: *Brain & Music*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

Bedeutung gelegt, die allerdings nicht von einer ästhetischen oder philosophischen Perspektive aus, sondern von einer strukturellen Warte her betrachtet werden soll. Wir werden auf Grundlage der strukturellen Ähnlichkeiten versuchen, die beiden semiotischen Systeme als Endpunkte eines Kontinuums zu betrachten, auf dem beispielsweise die Poesie als „Mischform“ angesiedelt werden kann. Wir sind darüber hinaus der Auffassung, dass die Erforschung musikalischer Bedeutung durch die Wiederentdeckung althergebrachter Rhetorik bereichert werden kann. Rhetorik wird hier also verstanden als Kategorie, die zur Aufdeckung musikalischer Bedeutung beizutragen vermag.

1. MUSIK UND SPRACHE – WARUM (NICHT)

Sowohl Musik als auch Sprache basieren auf einem finiten Satz diskreter Elemente, die aus einem infiniten Kontinuum hörbarer Elemente extrapoliert werden. Diese diskreten Elemente werden dann hierarchisch strukturiert, um linear angeordnete Botschaften zu übermitteln, die von unserem kognitiven System modular wahrgenommen werden.³ Darüber hinaus sind beide – Musik und Sprache – individuelle Ausdrucksformen (*parole* nach de Saussure), die von einer sozialen Umgebung (*langue* – Sprache) abhängig sind. Weiterhin teilen sich Sprache und Musik kognitive Repräsentationen und neuronale Ressourcen,⁴ möglicherweise, weil sie hinsichtlich der Evolution einen gemeinsamen Ursprung haben.⁵

Musik und Sprache leben in einer schon lange anhaltenden Beziehung. Das antike Griechisch kennt ein einziges Wort – μουσική (*mousiké*) – für Tanz, Musik und Poesie,⁶ doch diese Beziehung wurde vor allem im Barock durch die Verbreitung der musikalischen Rhetorik gestärkt. Auf Grund der zentralen Rolle von Wörtern war die Rhetorik im musikalischen Denken fest verankert, was Formen, Bedeutung, kompositionelle Aspekte, Stil und Ausdruck betrifft, um die Verständlichkeit von Gottes Wort durch die Musik zu gewährleisten. Dies versprach man sich durch die Anwendung sogenannter *figurae verborum* und

3 Isabelle Peretz und Max Coltheart: „Modularity of Music Processing.“, in: *Nature Neuroscience* 6/7 (2003), S. 688–691.

4 Aniruddh D. Patel: „Language, Music, Syntax and the Brain“, in: *Nature Neuroscience* 6/7 (2003), S. 674–681.

5 Steven Brown: „The ‚Musilanguage‘ model of Music Evolution“, in: *Theories of Music Origin*, hg. von Nils L. Wallin, Björn Merker und Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, S. 271–300; Steven Mithen: *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld and Nicolson, 2005.

6 Thomas J. Mathiesen: „Greece“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. London: Macmilian Publishers, 2001, Bd. 10, S. 327–348.

figurae sententiae zu erreichen, insofern man durch sie den Affekt des Hörers gezielt beeinflussen konnte, wie es die *Affektenlehre* darstellt.⁷

Als Kommunikationssysteme befinden sich Musik und Sprache auf einem zweidimensionalen Kontinuum,⁸ wobei die Musik, das eine Extrem, durch ihren unendlichen (Be)deutungsreichtum und ihre große affektive Kraft charakterisiert ist, während die Bedeutung sprachlicher Äußerungen, das andere Extrem, durch ihre Präzision, dafür aber geringeren Affekt gekennzeichnet ist. Die Poesie befindet sich zwischen den Extremen Musik und Sprache, mit Tendenz zur letzteren, wohl weil sie Wörter gebraucht. Andererseits teilt jedoch die Poesie mit der Musik – nicht aber der Sprache – die Wichtigkeit von Lauten, Rhythmus, Metrik und Wiederholungen teilt. Mit anderen Worten bedeutet dies, dass sowohl Musik als auch Poesie auf die *Botschaft um der Botschaft willen*⁹ fokussiert sind, wobei die Konnotation der Denotation den Rang ablauft, da das *Wie* einer Botschaft über das *Was* gestellt wird.¹⁰ Es ist auf Grund dieses Fokus auch unmöglich, eine Äußerung von dem einen ins andere System zu übersetzen, ohne eine signifikante Bedeutungsveränderung in Kauf zu nehmen.¹¹

Dies bringt uns dazu, dass Musik und Sprache trotz ihrer ausgeprägten Gemeinsamkeiten verschiedene Systeme sind, und dies vor allem, weil sie verschiedene Funktionen haben, nämlich den Ausdruck von Emotion (Musik) und die Referenz zu Dingen (Sprache).¹² Aniruddh Patel beschreibt¹³ in Bezug auf ihre akustische Struktur, dass die Unterscheidung einzelner Laute in der Sprache durch

7 Vgl. Blake Wilson, George Buelow und Peter Hoyt: „Rhetoric and Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *ibid.*, Bd. 21, S. 260–275; Patrick McCreless: „Music and Rhetoric“, in: *The Cambridge History of Music Theory*, hg. von Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 847–879.

8 Stefan Koelsch: „Transitional Zones of Meaning and Semantics in Music and Language“, in: *Physics of Life Reviews* 8/2 (2011), S. 125–128; Stefan Koelsch: „Toward a Neural Basis of Music Perception – A Review and Updated Model“, in: *Frontier in Psychology* 2/110 (2011), S. 1–20; Ian Cross et al.: „Culture and Evolution“, in: *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*, hg. von Michael A. Arbib. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013, S. 541–562.

9 Roman Jakobson: „Concluding Statement: Linguistics and Poetics“, in: *Style in Language*, hg. von Thomas Albert Sebeok, Cambridge, New York: The Technology Press, 1960, S. 350–377.

10 Kendall Lewis Walton: „Thoughtwriting – in Poetry and Music“, in: *New Literary History* 42/3 (2011), S. 455–476.

11 Patel: *Music, Language, and the Brain*.

12 Diese strikte Dichotomie steht dem im vorigen Absatz Dargestellten diametral gegenüber. Es ist allerdings für methodologische Zwecke nützlich, an dieser Stelle bei einer strengen Teilung zu bleiben und den Vergleich zwischen Sprache und Musik möglichst stereotyp zu ziehen, obwohl beide Systeme ineinander übergehen. Diese Dichotomie wird es uns erlauben, den Vergleich auf verständliche Weise zu ziehen und uns nicht in ewigen Ausnahmen und Gegenbeispielen zu verlieren.

13 Aniruddh D. Patel: „Sharing and Nonsharing of Brain Resources for Language and Music“, in: *Language, Music, and the Brain*, S. 329–355.

den abrupten Wechsel der Klangfarbe (dem Timbre) entsteht (Phoneme), während in der Musik einzelne Töne sich durch ihre Tonhöhe voneinander unterscheiden (Noten).¹⁴ Dies wird auch in der anatomischen Spezialisierung des menschlichen Gehirns reflektiert: temporale und spektrale Auflösung sind, so die klinische Neurologie (speziell in Läsionsstudien), in verschiedenen Hirnarealen angesiedelt. Es bestehen auch einige formale Unterschiede, meist mit Bezug auf die Abwesenheit konventionell fixierter Bedeutung im Fall der Musik: „Try to transform your last published paper into a piece of music so that someone (who has not read the paper) is able to understand its content.“¹⁵

Verschiedene Autoren haben konstatiert,¹⁶ dass es fruchtlos ist, Wörter mit Noten in Verbindung zu setzen, um eine konventionalisierte Bedeutung zu erschaffen. Die Schichten, die Sprache zusammensetzen, sind funktionelle Beschreibungen, und da die Funktionen von Musik und Sprache so unterschiedlich sind, sollten Termini wie *musikalische Syntax* oder *musikalische Semantik* mit großer Vorsicht gebraucht werden. Diese Argumente entstammen allerdings der Kognitionswissenschaft, deren Anliegen ein anderes ist als das Unsere. Hierbei geht es um ein Verständnis von Gehirn und Geist, wobei es wenig aussichts- und hilfreich ist, Merkmale verschiedener Domänen mit Etiketten ähnlicher Merkmale aus anderen Domänen zu besetzen. Die Dinge mögen für unseren Vergleich im Rahmen einer musikwissenschaftlichen Betrachtung anders liegen.

Bevor wir in den eigentlichen Vergleich einsteigen, ist es wichtig festzustellen, dass unser Vergleich im Wesentlichen nur den zwischen westlicher Musik und der englischen Sprache betrifft. Viele Fälle (die zunächst wie Ausnahmen aussehen, es möglicherweise aber nicht sind), wie schlecht erforschte Idiome oder Musik, die nicht dem westlichen Tonsystem zuzuordnen sind, werden nicht eingehend

14 Dieses Beispiel ist im Sinne der Fußnote 12 nicht unproblematisch. Die Tonhöhe einer Silbe kann in vielen Sprachen durchaus einen Bedeutungsunterschied machen, wie es in Hausa, Mandarin oder Kantonesisch der Fall ist. Selbst im Französischen gibt es Beispiele von Intonationsregistern, die einen bestimmten semantischen Effekt erzielen, wie in „*ÍN-croyable*“ (fallende Kadenz vom höchsten zum niedrigsten Intonationsregister auf einer Silbe; dt.: „unglAUBlich“). Es wird darüber hinaus auch für das Deutsche diskutiert, ob die Bedeutung der Interjektionssilbe *hm* in Abhängigkeit von Tonhöhe und Intonation eine jeweils andere Bedeutung haben kann (fragendes *hm*, bejahendes *hm*, etc.), obwohl Deutsch ansonsten in keiner Weise Merkmale von Tonsprachen aufweist. Alle diese Probleme können im Rahmen unseres Ansatzes zunächst nicht berücksichtigt werden, weswegen wir von den jeweils prototypischsten Fällen von Sprache und Musik ausgehen.

15 Aniruddh D. Patel: „Sharing and Nonsharing of Brain Resources for Language and Music“, in: *Language, Music, and the Brain*, S. 329–355.

16 Michael A. Arbib: „Five Terms in Search of a Synthesis“, in: *Language, Music, and the Brain*, S. 3–44; Sharon Thompson-Schill et al.: „Multiple Levels of Structure in Language and Music“, in: ebd., S. 289–303.

betrachtet. Auch idiomatische Ausdrücke besitzen idiosynkratische Eigenschaften, denen nicht mit einem Sprachmodell beizukommen ist, welches sich – wie hier – an Regelmäßigkeit orientiert.¹⁷ Dasselbe gilt für den größten Teil nicht regelgeleitet komponierter Musik, die sich wie das musikalische Pendant sprachlicher Idiome verhält, nämlich als Produkt mündlicher Kulturüberlieferung (siehe hierzu den Abschnitt über Syntax und Bedeutung). Dennoch sind auch Verstöße gegen diese Regeln wichtig, da sie angenehm sind und womöglich eine notwendige Bedingung für das Entstehen ästhetischer Erfahrung¹⁸ darstellen. Mit Bezug auf die musikalische Syntax hat Leonard B. Meyer beispielsweise die Idee formuliert, dass die Freude an Musik vor allem auf ein Zusammenspiel von erfüllten, durchbrochenen und herausgezögerten Erwartungshaltungen zurückgeht: Ein Musikstück, das nur die Erwartungen erfüllt, ist langweilig.¹⁹ Demgegenüber wird der Verstoß gegen sämtliche Erwartungen als zu komplex erachtet. Dieser Ansatz könnte auch eine Erklärung für die musikalische Evolution hin zum Abstrakten, die Erwartungen absolut Übertreffenden sein. Neue Verstöße gegen musikalische Regeln werden typischerweise genutzt, sobald die vorherigen Verstöße konventionalisiert und systematisiert, also Teil der Regel geworden sind. Dies ist sprachlicher Variation nicht unähnlich. Es ist also kein Zufall, dass jüngst ein Rahmen für die Erklärung musikalischen Vergnügens vorgestellt wurde, das auf Wollen, Mögen und Lernen basiert.²⁰

2. STRUKTURELLER VERGLEICH

Das hier vorgestellte Modell ist zwar nicht in der Lage, neue Erkenntnisse für die Kognitionswissenschaft zu liefern, ist aber für die Analyse im Rahmen semiotischer und musikwissenschaftlicher Methodik hilfreich. Die linguistischen Analyseebenen der Phonetik, Phonologie, Phonotaktik, Morphologie, Morphosyntaktik, Syntaktik und Semantik sollen auf das westliche tonale Musiksystem angewandt werden, um strukturelle Ähnlichkeiten hervorzuheben.

17 Vyvyan Evans und Melanie Green: *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

18 Peer F. Bundgaard: „Significant Deviations: Strange Uses of Voice Are One among Other Means of Meaning Making“, in: *Strange Voices in Narrative Fiction*, hg. von Per Krogh Hansen et al. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011, S. 83–100; Peer F. Bundgaard: „Toward a Cognitive Semiotics of the Visual Artwork – Elements of a Grammar of Intuition“, in: *Cognitive Semiotics* 5 (2009), S. 42–65.

19 Leonard B. Meyer: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

20 Line Gebauer, Morten L. Kringelbach und Peter Vuust: „Ever-Changing Cycles of Musical Pleasure: The Role of Dopamine and Anticipation“, in: *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 22/2 (2012), S. 152–167.

Dies soll als Argument dienen, Musik und Sprache als Teil eines Kontinuums zu verstehen, das *qua* Beschaffenheit keine scharf demarkierte Trennlinie zwischen beiden zulässt. Obwohl wir bereits einige Unterschiede herausgearbeitet haben, wird eine generelle Tendenz zu erkennen sein, die es erlaubt, das eine durch das andere zu erklären, was in den inhärenten strukturellen Gemeinsamkeiten der beiden begründet liegt.

Eine letzte Relativierung muss vor dem eigentlichen Vergleich angestellt werden. Die strukturelle Analyse von Gemeinsamkeiten von Sprache und Musik ist insofern erschwert, wenn nicht fehlerhaft, als Musik und Sprache auf einer jeweils anderen temporalen Distribution basieren. Dieses Problem wird an anderer Stelle vertieft werden, sodass es hier genügt zu erklären, dass Laute in der Sprache nur einer nach dem anderen geäußert werden können, um einen bedeutungsvollen Ausdruck zu bilden. Sprache kann nicht anders, als eine lineare Laut-für-Laut-Sequenz mit einer einzigen phonetischen Schicht zu bilden, während Musik (durch Akkordfolgen) mehrere phonetische Schichten erlaubt. Natürlich können in der Sprache auch suprasegmentale Elemente wie Betonung, Lautstärke, Intonation und Tonhöhe moduliert werden (in Tonsprachen), aber all diese Elemente können nur auf ein einzelnes Phonem auf einmal angewandt werden. Die temporale Verteilung musikalischer Elemente ist insofern anders, als es bei der Sprache der Fall ist. Wir werden dieses Problem später aufgreifen und ein prägnanteres Beispiel im Abschnitt über Morphologie liefern.

2.1. PHONETIK

Die Phonetik betrachtet die Laute, die Menschen nutzen, um Sprache zu produzieren. Sie wird in akustische, artikulatorische und auditive Phonetik unterteilt, die sich respektive mit der physikalischen Übermittlung, der Bildung und der Wahrnehmung menschlicher Laute beschäftigen.

Ähnlich kann die Phonetik Laute bzw. Töne in der Musik betrachten. Im Einzelnen beschäftigt sie sich mit musikalischer Klangfarbe²¹ und deren Übermittlung, Produktion und Wahrnehmung. Zum Beispiel beeinflusst das Material in einer Resonanzkammer, in der ein musikalischer Laut generiert wird, das harmonische Spektrum einer schwingenden Saite und ändert deren Timbre. Musikalische Phonetik betrachtet auch die subtilen Variationen, die für die Expressivität der Musik verantwortlich sind. Das Klavier beispielsweise erlaubt dem Pianisten die Tonhöhe nur kategorisch zu kontrollieren (in diskreten Tönen bzw. Noten), wobei der Anschlag und die Dauer eines Tones in Kontinuität

21 Koelsch: „Toward a Neural Basis of Music Perception“.

kontrolliert werden können. Andere Instrumente, wie Saiteninstrumente ohne Bundstege, erlauben sowohl die Tonhöhe als auch Anschlag und Intensität über die gesamte Dauer eines Tones hinweg kontinuierlich zu regulieren.

Der Grad, in dem Sprache und Musik sich ähneln, hängt insofern vom Instrument ab, da die Möglichkeiten verschiedenen Klangwerkzeugs (Instrument vs. Stimme) sehr unterschiedlich sind und die Restriktionen dessen, was ein Instrument oder eine Stimme überhaupt klanglich erzeugen kann, das semiotische System, welches daraus resultiert, maßgeblich beeinflusst. Was allerdings für Musik und Sprache im selben Maße gilt, ist die kategorische Wahrnehmung von Klangfarbe und Tonhöhe. Weder für Sprache noch für Musik gibt es eine Kontinuität zwischen zwei Tönen oder Phonemen, sondern lediglich eine kategorische Attribution. Ebenso wie es keinen („korrekten“) Laut zwischen /a/ und /e/ gibt, gibt es keinen „korrekten“ Ton zwischen *Fis* und *G*. Dies führt uns zur Betrachtung der Phonologie.²²

2.2. PHONOLOGIE

Die Phonologie einer Sprache bricht das potenziell unendliche Kontinuum stimmlicher Laute auf einen diskreten Satz von Sprachlauten herunter. Sie studiert die Struktur und Organisation von Lauten in der Sprache²³ und liefert unterscheidbare Einheiten für die Komposition verständlicher Lautketten. Jede Sprache hat eine bestimmte Menge kategorialer Laute, und die Phonologie untersucht die Qualität und Quantität jener bedeutungsunterscheidenden Laute. So gehören beispielsweise die Phoneme /θ/ und /ð/ (stimmloses und stimmhaftes „th“) zum Englischen, während /r/ (gerolltes r) zum Italienischen gehört. Allerdings teilen sich beide Sprachen auch die Laute /ŋ/ und /b/. Jede Sprache besitzt nur eine bestimmte Menge von Lauten, wobei die Anzahl der Laute sehr unterschiedlich sein kann, von etwa zehn bis knapp 150.

In der Musik diskretisiert die Phonologie das Tonkontinuum in ein endliches Set musikalischer Noten, was durch die Stimmung erreicht wird. In einem musikalischen System bestimmt seine Phonologie, welche Frequenz eine musikalische Note bildet. Darüber hinaus bestimmt auch in der Musik die Phonologie, wie viele mögliche Töne es gibt. Die musikalische Phonologie hängt wie die Sprache von der kulturellen Entwicklung ab und verändert sich so diachronisch und diatopisch.²⁴

22 Vgl. z. B. „Pitch intervals and categorical perception“, in: Patel: *Music, Language, and the Brain.*, und Referenzen darin, hier S. 24–26.

23 Robert Ladd: „An Integrated View of Phonetics, Phonology, and Prosody“, in: *Language, Music, and the Brain*, S. 273–287.

24 Rudolf Rasch: „Tuning and Temperament“, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*.

Wie das musikalische kann sich auch die Form des sprachlichen Zeichensystems von Kultur zu Kultur sehr stark unterscheiden. Wir haben bereits beschrieben, dass im Englischen Phoneme durch den abrupten Wechsel der Klangfarbe voneinander unterscheidbar sind, nicht aber durch die Tonhöhe. Allerdings gibt es phonologische Beispiele in anderen Sprachen, in denen Musik und Sprache insofern noch enger miteinander verwoben sind, als die Tonhöhe einen Unterschied macht. In Mandarin, Kantonesisch, Hausa und vielen anderen Sprachen muss die Tonhöhe einer Silbe korrekt kontrolliert werden, um einen Bedeutungsunterschied zu erzielen. Die Tonhöhe hat in diesen Sprachen also eine phonologische Signifikanz. In Mandarin kann die Silbe /ma/ beispielsweise je nach Tonhöhe „Mutter“, „Pferd“, „Fluch“ oder „gut“ heißen oder als Fragewort am Ende des Satzes gebraucht werden. Dies zeigt als solches schon, dass Sprache und Musik als ähnliche semiotische Systeme betrachtet werden sollten. Dieses Argument wird darüber hinaus durch klinische Studien verstärkt, die Amusie bei muttersprachlichen Chinesischsprechern untersucht haben. Chinesischsprecher mit Amusie – einem kognitiven Defekt in der Verarbeitung von Informationen über die Tonhöhe trotz intakter Sinnesorgane – weisen zu einem guten Teil auch Probleme bei der Verarbeitung bedeutungsunterscheidender Tonhöhen in der Sprache auf.²⁵ Demgegenüber gibt es Hinweise darauf, dass Muttersprachler von Tonsprachen eine stärkere Disposition für das absolute Gehör aufweisen.²⁶ Wären Musik und Sprache kognitiv voneinander dissoziiert, dürften Symptome von Amusie keine Auswirkung auf Sprachverständnis und Sprachproduktion zeigen.

2.3. PHONOTAKTIK

Die Phonotaktik betrifft die Art und Weise, wie Phoneme zu korrekten Silben zusammengesetzt werden. Auch hierfür hat jede Sprache eigene Regeln. Im Englischen ist /bling/ eine korrekte Silbe, während /dling/ keine ist, obwohl das Wort „*foundling*“ die Lautkombination /dling/ enthält. Dennoch kann das <d> rhythmisch nur zur vorangehenden Silbe gehören.²⁷ Diese Regeln sind sehr unterschiedlich von Sprache zu Sprache. Auf Slowenisch heißt die italienische Stadt

25 Yun Nan, Yanan Sun und Isabelle Peretz: „Congenital Amusia in Speakers of a Tone Language: Association with Lexical Tone Agnosia“, in: *Brain* 133/9 (2010), S. 2635–2642.

26 Diana Deutsch et al.: „Absolute Pitch among Students in an American Music Conservatory: Association with Tone Language Fluency“, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 125/4 (2009), S. 2398–2403; Diana Deutsch et al.: „Absolute Pitch among American and Chinese Conservatory Students: Prevalence Differences, and Evidence for a Speech-Related Critical Period“, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 119/2 (2006), S. 719–722.

27 Ladd: „An Integrated View of Phonetics, Phonology, and Prosody“.

Triest einsilbig /trst/, was den italienischen Anforderungen an eine Silbe allerdings nicht gerecht wird, da hier (wie in allen romanischen Sprachen) immer ein Vokal den Silbenkern bilden muss. Ein völlig anderes Beispiel ist das Japanische, in dem fast jede Silbe aus einer sogenannten KV-Sequenz (Konsonant-Vokal) bestehen muss (mit Ausnahme von /n/ und einigen alleinstehenden Vokalen).

Musikalische Phonotaktik bezieht sich darauf, wie einzelne Töne in Akkorden gruppiert werden können. In westlicher tonaler Musik besteht ein Akkord beispielsweise standardmäßig aus drei oder vier einander überlappenden Tönen (z. B. Dominantseptakkord). In der westlichen Musik ist der Abstand zwischen diesen Tönen als Terz definiert. C, E und G produzieren daher einen korrekten C-Dur-Akkord, während das Cluster C, D, E keinen „korrekten“ Akkord darstellt.

2.4. MORPHOLOGIE

Die Morphologie als Teilgebiet der Sprachwissenschaft beschäftigt sich mit Morphemen, den kleinsten bedeutungstragenden Einheiten der Sprache. Diese entstehen aus der Kombination von Phonemen und resultieren in der sogenannten *doppelten Artikulation*, in welcher die *bedeutungsunterscheidenden* Elemente, die Phoneme, es ermöglichen, zwischen *bedeutungstragenden* Elementen, den Morphemen, zu unterscheiden. Erst auf dieser Ebene erlangen Laute wirkliche Bedeutung: Diese entsteht nämlich nicht durch die Kombination von bedeutungslosen Lauten, sondern durch die Unterscheidbarkeit *bedeutungsvoller* Elemente durch *bedeutungslose* Elemente.²⁸ Ein Beispiel: Für einen Stamm wie <cat> im Englischen gibt es gewisse Regeln, die bestimmen, mit welchem anderen Morphem dieses Substantiv in den Plural zu setzen ist, in diesem Falle <s> (/s/ ist hier also Phonem und Morphem zugleich, da es Bedeutung trägt und die Unterscheidung zwischen zwei Bedeutungen ermöglicht). In anderen Sprachen kann das Geschlecht als morphologisches Element hinzukommen, wie im Spanischen: <gat>-<o>, <gat>-<a>, <gat>-<o>-<s>, <gat>-<a>-<s> (respektive maskulin Singular, feminin Singular, maskulin Plural und feminin Plural). Zusätzlich gibt es andere morphologische Veränderungen durch Suffigierung wie in <bad> ~ <bad>-<ly>. Es ist interessant, dass in manchen Sprachen die Suffigierung mehrfach wiederholt werden kann, jedesmal ein neues Bedeutungselement hinzufügend, wie im Italienischen <ors>-<o> (Bär) ~ <ors>-<acchiotto> (Teddybär) ~ <ors>-<acchiotto>-<one> (großer Teddybär). In manchen Sprachen (früher agglutinierende Sprachen genannt) basiert das grammatische System als solches auf dem Prinzip der Suffigierung anstatt auf der Beugung, wie

28 André Martinet: „La Double Articulation Linguistique“, in: *Travaux Du Cercle Linguistique de Copenhague* 5 (1949), S. 30–37.

wir sie im Deutschen kennen. Zu diesen Sprachen gehören beispielsweise Türkisch, Finnisch, Ungarisch und Baskisch (zu jeweils unterschiedlichem Grade).

Dem sehr ähnlich betreffen morphologische Regeln in der Musik vor allem die Akkorde, und zwar durch die Manipulation der Intervalle. So entstehen durch morphologische Regeln Dur, Moll, verminderte oder übermäßige Akkorde. Die Töne *C, E, G* bilden so einen C-Dur-Akkord, so wie *C, Es, G* einen Moll- und *C, Es, Ges* einen verminderten Akkord. Ein weiterer morphologischer Aspekt ist die Inversion von Akkorden: *C, E, G* können ebenso in der Umkehrung *E, G, C* dargestellt werden. Der Akkord behält seine harmonische Funktion, doch sein Grundton wird durch die Terz ersetzt. Weitere Suffigierung kann in der Musik durch das Anfügen von Terzen geschehen: $C = C, E, G$; $C_{\text{maj}}^7 = C, E, G, H$; und $C_{\text{maj}}^{7/9} = C, E, G, B, D$. Suffigierung wird hier im Sinne der Agglutination weiterer Töne an einen Akkord („Suffixe zum Stamm“) gebraucht. Das Anfügen von Tönen kann auch als eine Ersetzung von „Nicht-Tönen“ betrachtet werden (ähnlich der *Null-Morpheme* in der Sprachwissenschaft). Die Art und Weise, wie wir unseren Vergleich ziehen, trifft nur auf das Englische zu. Auch wenn der Vergleich diesbezüglich nicht sehr scharf ist, so ist zu bemerken, dass auch Sprachen mit diesem Problem sehr unterschiedlich umgehen. Nichtsdestotrotz handelt es sich dabei um Sprachen. Der semiotische Wert von Suffigierung und Flexion müsste separat mit der musikalischen Morphologie verglichen werden, doch worum es hier geht, ist zu zeigen, dass Akkordfolgen wohl irgendetwas zwischen Suffigierung und Flexion betreiben.

Wie wir weiter oben beschrieben haben, ist es schwierig, eine perfekte Analogie zwischen Morphemen und Akkorden herzustellen, da die temporale Distribution von musikalischen und sprachlichen Morphemen sehr unterschiedlich funktioniert. Der Versuch, beides zusammenzuführen, bringt uns zu einem interessanten Punkt: Während linguistische Morpheme sich nur in der Zeit verändern können, ist es Akkorden möglich, dies direkt zu tun (wenn sie nicht als Arpeggios gespielt werden). Das heißt: wenn man im Spanischen wissen möchte, ob eine Katze oder ein Kater gemeint ist, muss man die Phoneme /g/, /a/ und /t/ abwarten, um anhand des /o/ oder /a/ am Ende festzustellen, welchen Geschlechts das gemeinte Tier ist. Ein musikalisches Morphem (also ein Akkord) hingegen stellt sich (oder kann dies zumindest tun) als ein C-Dur Akkord heraus, indem alle dazugehörigen Noten gleichzeitig gespielt werden. Das bedeutet, dass die morphologische Struktur des Akkords nicht „abgewartet“ werden muss, sondern dass ab dem Einsatz des Klanges der Modus des Akkords klar ist. Das Argument der zeitlichen Verteilung gilt nicht nur für die Morphologie, sondern für alle hier betrachteten Ebenen.

2.5. MORPHOSYNTAKTIK

Die Morphosyntaktik betrifft alle Regeln, die für die Beziehungen zwischen Morphemen in einem gegebenen Kontext wichtig sind. In einer Sprache wie dem Italienischen beispielsweise müssen alle Elemente einer Nominalphrase in Numerus und Genus mit dem Bezugswort übereinstimmen, was für alle Artikel, Pronomina und Adjektive gilt: <L>-<a> <mi>-<a> <car>-<a> <amic>-<a> <American>-<a> (meine liebe amerikanische Freundin [Singular, Femininum]).

In der Musik stellen morphosyntaktische Regeln sicher, dass die Akkorde der korrekten Tonart folgen, in der sie eingebettet sind. In einer Durtonleiter beispielsweise muss der Akkord über der Sekunde mit den morphosyntaktischen Anforderungen der Tonleiter übereinstimmen und daher ein Mollakkord sein. Insgesamt kann in diesem Sinne in einer Durtonleiter die Quarte oder Quinte der Tonika nur dann folgen, wenn sie ebenfalls in Dur stehen. Für alle anderen Intervalle gilt das Gegenteil, sie müssen in Moll stehen.

2.6. SYNTAKTIK

In der Sprache beinhaltet die Syntaktik Regeln und Prinzipien, die dazu geeignet sind, Satzstrukturen kohärent zu gestalten. Wörter werden also durch eine unsichtbare Hierarchie kombiniert, welche eine nachvollziehbare Beziehung zwischen Wörtern und ihrer Position in einem Satz herstellt. Sätze wie „Accident of large the drew auto crowd a people“²⁹ verstoßen im Englischen gegen diese Regeln und lassen Funktion und Bedeutung der Wörter sinnlos werden. Die Syntax liefert also die nötige Satzstruktur, in der Elemente linear abgebildet und in hierarchischen Relationen organisiert werden können. Diese Hierarchie kann an dem englischen Satz „The girl who kissed the boy opened the door“³⁰ gezeigt werden, da nicht der Junge die Tür öffnet, sondern das Mädchen, obwohl Tür und Junge näher beieinander stehen. Dies zeigt, dass hier eine Abhängigkeit der Wörter voneinander entsteht, die sich nicht bloß durch Nähe erklären lässt.

Nach Noam Chomsky³¹ funktioniert Syntax dergestalt, dass von einer *Tiefenstruktur* (z. B.: Subjekt – Verb – Objekt) unendlich viele *Oberflächenstrukturen* abgeleitet werden können. Die Beziehung zwischen Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur kann wie folgt beschrieben werden: Tiefenstrukturen bestehen aus einem Satz tief verwurzelter, simpler und – womöglich – universeller Strukturregeln, die

29 Greg B. Simpson et al.: „Lexical and Sentence Context Effects in Word Recognition“, in: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 15/1 (1989), S. 88–97.

30 Fred Lerdahl: *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2001.

31 Noam Chomsky: *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris, 1981.

durch Transformation einzigartige, hochkomplexe und auf den ersten Blick völlig unverständliche syntaktische Regeln an der Oberfläche ergeben können. Diese sind aber an die darunter liegende Tiefenstruktur gebunden, was den kognitiven Zugang für alle Menschen gewährleistet. Vereinfacht kann man sagen, dass dies der Grund ist, warum jeder Mensch potenziell jede Sprache dieser Welt erlernen kann, unabhängig davon, wie komplex sie ist. Eine sehr grundsätzliche Tiefenstruktur wie *Subjekt – Verb – Objekt* kann daher zu unendlich vielen verschiedenen Oberflächenstrukturen führen wie: „Das Mädchen küsste den Jungen“, „Amerikanische Männer essen leckere Burger mit Zwiebeln“ oder „Farblose grüne Ideen schlafen wütend“.

Nach demselben Prinzip enthält die musikalische Syntax eine Menge an Regeln und Prinzipien, die die Akkordfolge in einer kohärenten Art und Weise ordnen³² und die sich zu einem gewissen Grad mit psychoakustischen³³ Prinzipien und klassischer westlicher Musiktheorie überlappen.³⁴ Eine allzu ungeordnete Akkordreihe hat zur Folge, dass sie unverständlich wird, da sie syntaktische Regeln zu sehr verletzt.³⁵ Ebenso wie bei Chomsky für die Sprache wurde für die Musik vorgeschlagen³⁶ (und gilt anders als für die Sprache bereits als weitestgehend akzeptiert), dass die komplexen Oberflächenstrukturen der Musik auf die Tiefenstruktur I–IV–V–I (siehe auch *funktionelle Harmonie*) heruntergebrochen werden können.

Eine andere Ähnlichkeit, die wir feststellen können, ist, dass die Syntax eines Satzes auch seine Funktion bestimmt (beispielsweise sind in vielen europäischen Sprachen Fragen durch Subjekt-Verb-Inversion gekennzeichnet³⁷). Dies zeigt sich auch an der Oberflächenstruktur musikalischer Werke: Eine Fuge ist nur dann eine Fuge, wenn der *Comes* dem *Dux* in der dominanten Tonart folgt. Umgekehrt macht genau diese Struktur es einem Hörer möglich, eine Fuge als solche zu erkennen.

2.7. SEMANTIK

Die Semantik betrifft in der Sprache die Verbindung eines Wortes mit seiner Bedeutung. Es gilt bis heute das Prinzip, dass diese Beziehung im Wesentlichen auf Arbitrarität beruht, auch wenn Ikonizität eine größere Rolle spielt als bisher angenommen, was zum Beispiel die schiere Menge an Lautmalerei in nicht-europäischen Sprachen zeigt.³⁸

32 Patel: „Language, Music, Syntax and the Brain“.

33 Richard Parncutt: *Harmony: A Psychoacoustical Approach*. Berlin: Springer-Verlag, 1989.

34 Walter Piston: *Harmony*. New York: W. W. Norton, Incorporated, 1941.

35 Barbara Tillmann und Emmanuel Bigand: „Global Context Effect in Normal and Scrambled Musical Sequences“, in: *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance* 27/5 (2001), S. 1185–1196.

36 Heinrich Schenker: *Der freie Satz. Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Liege: Margada, 1935.

37 Auch wenn „What say you?“ auf Englisch als archaisch gilt.

38 Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill, 1916.

Neueste Forschung hat allerdings gezeigt, dass die Systematizität von Wörtern und ihrer Bedeutung wesentlich unterschätzt wurde, da zum Beispiel Wörter, deren Klang der Bedeutung ähnelt, beispielsweise von Kindern signifikant schneller gelernt werden können.³⁹ Außerdem sind nicht alle Wörter konkret bedeutend für ein Ding in der Welt, sondern haben indexikalische Anforderungen wie etwa deiktische Ausdrücke, die auf Kontext und *Common Ground* angewiesen sind (z. B.: hier, jetzt, du, mein Onkel, dein Haus, etc.). Einer der jüngsten semiotischen Ansätze schlägt vor, dass die Mischung von Arbitrarität, Ikonizität und Systematizität das ist, was Sprache so effizient für die Kommunikation macht, da eine große Ausdrucksfreiheit mit starkem Regelbezug gepaart wird: (1) Sprache muss ökonomisch und erlernbar, aber gleichermaßen spezifisch sein; (2) sie muss abstrakt genug sein, um komplexe Gedanken zu äußern, aber in der Welt verankert sein, um wahrheitliche Aussagen machen zu können; (3) und sie muss Ausdrucksfreiheit gewährleisten, trotz strenger Regeln, die wiederum für ihre Verständlichkeit verantwortlich sind.⁴⁰

Wie zu vermuten ist, ist musikalische Semantik oder Bedeutung nicht in dem Maße spezifisch, kompositionell oder „realitätsgetreu“.⁴¹ Es ist in der Musik nicht möglich, einen Satz wie „öffne die Tür“ zu sagen,⁴² schon weil keine Wörter oder Konzepte, ganz zu schweigen von einer Imperativform, vorhanden sind. Musik scheint sich zu anderen pragmatischen Zwecken entwickelt zu haben. Dies hängt mit dem Grad zusammen, zu welchem musikalische Bedeutung weniger konventionell ist als die linguistische. Ein Ton hat keine spezifische Bedeutung, ebenso wenig wie Akkorde, jedenfalls nicht im sprachlichen Sinne. Die Bedeutungen herauszuarbeiten, die Musik zu kommunizieren in der Lage ist, ist einer der Kernpunkte dieser Untersuchung, da Sprache und Musik sich hier augenscheinlich voneinander trennen. Um dies zu analysieren, benötigen wir allerdings eine kurze Einführung in ein semiotisches Modell.

3. DAS SEMIOTISCHE MODELL

Von Ferdinand de Saussure hat die Semiotik das Zeichenmodell geerbt, welches ein bedeutsames Zeichen als die Verbindung eines Bezeichnenden mit einem Bezeichneten definiert (dyadisches Zeichenmodell).⁴³ Der Däne Louis Hjelmslev hat diese Idee zu

39 Padraic Monaghan et al.: „How Arbitrary Is Language?“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* 369/1651 (2014), o. S.

40 Mark Dingemans et al.: „Arbitrariness, Iconicity, and Systematicity in Language“, in: *Trends in Cognitive Sciences* 19/10 (2015), S. 603–615.

41 L. Robert Slevc und Aniruddh D. Patel: „Meaning in Music and Language: Three Key Differences“, in: *Physics of Life Reviews* 8/2 (2011), hier S. 110–111.

42 Oder gar mit ihr zu lügen.

43 de Saussure: *Course in General Linguistics*.

einem Zeichenmodell weiterentwickelt, welches auf *Ausdruck* und *Inhalt* basiert.⁴⁴ Demnach versuchen beide Ebenen, die *Materie*, unzugänglich in ihrer reinen Form, in greifbare *Substanz* zu überführen, was durch eine gewisse *Form* geschieht, die metaphorisch auch ein „kulturelles Sieb“ genannt wird. Unser Phonationsapparat beispielsweise kann eine unendliche Menge an Lauten hervorbringen; dies ist die *Materie*. Jede Sprache hat, wie beschrieben, eigene phonologische Regeln, um dieses Kontinuum zu stückeln; diese Regeln sind die *Form*. Wenn jene angewandt werden – oder besser: wenn das Kontinuum diskretisiert wurde –, resultieren daraus Phoneme. Das Wechselspiel von Form und Materie lässt uns eine für uns in der Sprache nutzbare *Substanz* zuteilwerden, die wir also als *geformte Materie* verstehen können.

Analog hierzu schlagen wir vor, das musikalische Zeichen als das Produkt genauso vieler übereinanderliegender Ausdrucksebenen zu verstehen, wie es bei der Sprache der Fall ist; der Effekt der Bedeutung liegt hierbei also auf der inhaltlichen Ebene. Konkret sind all diese Ausdrucksebenen, von der Phonetik bis hin zur Morphosyntaktik, die ein mögliches Kontinuum durch kulturelle Zwänge formen, für Veränderungen der Bedeutung verantwortlich, die wiederum auf der Ebene des Inhaltes liegt. Die Musik ließe sich in diesem Sinne wie folgt beschreiben: Auf der phonologischen Ebene besteht die Materie aus dem hörbaren Lautkontinuum, welches durch die Stimmung geformt wird und so die Noten als Substanz hervorbringt. Diese Töne wiederum sind die Materie der Phonotaktik und Morphologie, die diese Materie wieder in eine neue Substanz formen. Diese Prozesse geschehen auf jeder Ebene des Ausdrucks. Und jede Veränderung des Ausdrucks bringt eine Veränderung auf der Ebene des Inhaltes hervor.

3.1. DENOTATION UND KONNOTATION

In der Sprachwissenschaft ist die Unterscheidung zwischen Konnotation und Denotation etabliert. Mit dem Ziel der Referenz zu Dingen in der Welt haben Wörter eine mehr oder minder streng definierte Bedeutung, die jeder Sprecher einer Einzelsprache verstehen kann. Das ist die Denotation. Ein Beispiel: Das Wort „Herz“ bezieht sich auf einen Muskel im Körper, der Blut in den Kreislauf pumpt und uns somit mit Sauerstoff versorgt. Das Wort „Herz“ kann aber auch andere Bedeutungen triggern, die mit ihm in Zusammenhang stehen, z. B.: „Liebe“. „Liebe“ ist also eine konnotative Bedeutung von „Herz“. Wenn wir die unendliche Menge an Dingen in der Welt betrachten, auf die wir uns möglicherweise beziehen wollen, und dagegen unsere kognitiven Ressourcen stellen, ist es nicht überraschend, dass aus Gründen der Ökonomie die meisten Wörter verschiedenen Dinge bedeuten können. So kann „Herz“ auch der „innerste

44 Louis Hjelmslev: *Prolegomena to a Theory of Language*. London: The University of Wisconsin Press, 1969.

Teil von etwas“ sein, wie bei „Artischockenherzen“, die natürlich kein Muskel zum Bluttransport sind. Es gibt verschiedene Beispiele hierfür, aber wir wollen uns auf die verschiedenen Bedeutungsebenen konzentrieren, denen ein einzelner Input ganz unterschiedlich dienen kann. Dies ist auch das „Herz“ von Musik und Poesie. Wörter und musikalische Objekte sind nicht einfach da und werden fehlerlos verstanden. Sie gehen durch eine persönliche Interpretationen und öffnen sich jedem unterschiedlich, was die Macht von Kunst ausmacht.

Wichtig ist hier, dass Syntax und Semantik auf die Ebene des Inhaltes gestellt werden. Ihr Wechselspiel funktioniert ähnlich dem Modell von Konnotation und Denotation, welches Umberto Eco⁴⁵ vorgeschlagen hat, worin eine konnotative Semiotik eine denotative Semiotik überblendet. Denotation ist nichts anderes als die Ausdrucksebene einer konnotativen Semiotik, die den Inhalt derselben darstellt. In unserem Modell eines musikalischen Zeichens hat ein Ausdruck, der auf den vorher genannten Ebenen von der Phonetik bis zur Morphosyntax gebildet wird, eine erste Bedeutung auf dem denotativen Niveau; dies nennen wir *syntaktische Bedeutung*. Diese semiotische Beziehung von Ausdruck und Bedeutung ist wiederum der Ausdruck eines Inhalts, der auf der konnotativen Ebene angesiedelt ist und die *semantische Bedeutung* darstellt.

Ein zweifacher Bedeutungsaspekt ist sicher nicht neu in der musikalischen Ästhetik. Sowohl Richard Middleton⁴⁶ als auch Leonard Meyer⁴⁷ haben die primären und sekundären Bedeutungen identifiziert, nämlich solche, die durch die Organisation musikalischer Geschehnisse entstehen, und solche, die von außermusikalischer Assoziation stammen. Nichtsdestotrotz ist es wichtig, hier herauszustellen, dass Syntax und Semantik bei der Erzeugung musikalischer Bedeutung miteinander konvergieren. Von einer psychologischen Warte aus könnte man sagen, dass (a) musikalische Syntax eine semantische Natur hat und sie (b) die Grundlage dafür ist, dass eine Musiksemantik entsteht, die aber (c) keine formale Bedeutung im Sinne der Sprache hat.

(1) *Die semantische Natur musikalischer Syntax*. Obwohl es widersprüchlich klingen mag, gibt es psycholinguistische Hinweise dafür, dass musikalische Syntax eng mit ihrer Semantik verwoben ist.⁴⁸

45 Umberto Eco: *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1976.

46 Richard Middleton: *Studying Popular Music*. Philadelphia, PA: Open University Press, 1990.

47 Meyer: *Emotion and Meaning in Music*.

48 Dies ist keine bahnbrechende Beobachtung, da die Interaktion von Syntax und Semantik in der Sprache mittlerweile als gut erforscht gilt (vgl. z. B. Evans und Green: *Cognitive Linguistics: An Introduction*; Michael Tomasello: *Constructing a language: a usage-based theory of language acquisition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003).

- a. Das dominante Paradigma, welches zur Erforschung musikalischer Erwartung genutzt wurde, basiert auf harmonischem Priming,⁴⁹ welches der Psycholinguistik entlehnt ist.⁵⁰ Das Wort *Krankenschwester* kann beispielsweise eher die Bedeutung des Wortes *Doktor* triggern als die des Wortes *Brot*; dies geschieht natürlich auf der semantischen Ebene. Studien mit harmonischem Priming haben jedoch gezeigt, dass die Vorbereitung einer Erwartungshaltung eher auf der syntaktischen Ebene geschieht: ein C-Dur-Akkord bereitet auf einen F-Dur- oder G-Dur-Akkord vor, da diese syntaktisch eine engere Beziehung im Quintenzirkel haben als andere Akkorde.
- b. Dieses Phänomen wird durch das kombinatorische Modell MUSACT erklärt,⁵¹ welches auf sprachsemantischen Netzwerken basiert.⁵² Das Wort *Krankenschwester* kann das Wort *Doktor* triggern, da beide Wörter in einem solchen Netzwerk enger miteinander verknüpft sind. Ebenso sagt Jamshed Bharucha, dass ein Akkord (z. B.: C-Dur) eher semantisch verwandte Akkorde aktiviert (also vorbereitet) als unverwandte (z. B.: F-Dur oder G-Dur eher als Fis-Dur).
- c. Chomsky hat mit seinen „grünen Ideen“ in dem Beispiel „*colorless green ideas sleep furiously*“⁵³ zu zeigen versucht, dass Syntax und Semantik in der Sprache unabhängig voneinander sind, da dieser Satz syntaktisch korrekt, aber semantischer Unsinn ist. In der Musik hingegen kann man syntaktische Korrektheit nicht gegen semantischen Unfug bestehen lassen. Da Akkorde keinen referentiellen Wert haben, sind sie lediglich alleinstehende Einheiten, die erst durch einen syntaktischen Kontext an Bedeutung gewinnen. Ein

49 Jamshed J. Bharucha und K Stoeckig: „Priming of Chords: Spreading Activation or Overlapping Frequency Spectra?“, in: *Perception & Psychophysics* 41/6 (1987), S. 519–524; Emmanuel Bigand und Marion Pineau: „Global Context Effects on Musical Expectancy“, in: *Perception & Psychophysics* 59/7 (1997), S. 1098–1107; Emmanuel Bigand et al.: „Sensory versus Cognitive Components in Harmonic Priming“, in: *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance* 29/1 (2003), S. 159–171; Barbara Tillmann, Jamshed J. Bharucha und Emmanuel Bigand: „Implicit Learning of Regularities in Western Tonal Music by Self-Organization“, in: *Connectionist Models of Learning. The 6th Neural Computation and Psychology Workshop*, Liège, Belgium, 16–18 September 2000, hg. von Robert M. French, Jacques P. Sougné. London: Springer, 2001, S. 174–184.

50 David E. Meyer und Roger W. Schvaneveldt: „Facilitation in Recognizing Pairs of Words: Evidence of a Dependence between Retrieval Operations“, in: *Journal of Experimental Psychology* 90/2 (1971), S. 227–234.

51 Jamshed J. Bharucha: „Music Cognition and Perceptual Facilitation: A Connectionist Framework“, in: *Music Perception* 5/11 (1987), S. 1–30.

52 Allan M. Collins und Elizabeth F. Loftus: „A Spreading-Activation Theory of Semantic Processing“, in: *Psychological Review* 82/6 (1975), S. 407–428.

53 Noam Chomsky: „Three Models for the Description of Language“, in: *IRE Transactions on Information Theory* 2/3 (1956), S. 113–124.

Akkord kann also nicht semantisch inkongruent sein (*green* vs. *idea*), sondern lediglich syntaktisch, wie es eine C-Dur-Fis-Dur-Folge ist. Allerdings sind auch Chomskys grüne Ideen nicht unproblematisiert geblieben. Die Konstruktionsgrammatik hat gezeigt, dass auch Syntax semantische Bedeutung erzeugen kann. Im Englischen bedeutet der Satz „*He boils her an egg*“, dass er zunächst ein Ei kocht und es ihr anschließend serviert, obwohl im Satz von servieren keine Rede ist. Das Argument besteht darin, dass in jedem englischen Satz, der der Struktur Nomen+Verb+Nomen+Nomen folgt, diese Struktur dem Verb des Satzes eine zusätzliche Bedeutung des Transfers zukommen lässt, obwohl das Verb als solches keine Transferbedeutung hat. „*To boil*“ heißt demnach eigentlich nur „kochen“ und bekommt durch die Syntax, in der es auftaucht, die Bedeutung „erst kochen, dann geben“. Auch dies zeigt, dass Syntax und Semantik, und in letzter Instanz Musik und Sprache, wohl enger miteinander verwoben sind als angenommen.

(2) *Temporale Vorherrschaft der Syntax über die Semantik*. In der Sprache werden semantische Zweideutigkeiten oft durch syntaktische Operationen aufgelöst. Und Syntax ist in der Tat ein Vehikel für semantische Verarbeitung.⁵⁴ Ähnlich, aber zu einem anderen Grad, geschieht es in der Musik. Kognitive Modelle von Musikwahrnehmung, die auf elektrophysiologischen Antworten des Gehirns basieren (ERP-Messungen in EEGs), zeigen, dass die syntaktische Verarbeitung der semantischen Verarbeitung vorausgeht,⁵⁵ was für beide semiotische Systeme gilt.

(3) *Das Fehlen formaler Semantik*. Musik kann anders als die Sprache „[]not have a formal semantics in any Fregean sense, as there are neither strict denotations nor propositional compositionality involved“.⁵⁶ Einheiten der Sprache beruhen auf der extra-sprachlichen Welt durch eine konventionell akzeptierte Beziehung, die auf Denotation beruht. In der Musik hingegen kann diese Beziehung nicht auf Denotation gegründet sein, da die vermeintlich bedeutungstragenden Einheiten der Musik nicht so spezifisch sind wie die der Sprache. Weil Musik anderen Zielen dient,⁵⁷

54 Angela D. Friederici: „Towards a Neural Basis of Auditory Sentence Processing“, in: *Trends in Cognitive Sciences* 6/2 (2002), S. 78–84.

55 Stefan Koelsch: „Neural Substrates of Processing Syntax and Semantics in Music“, in: *Current Opinion in Neurobiology* 15/2 (2005), S. 207–212; Koelsch: „Toward a Neural Basis of Music Perception“.

56 „Keine formale Semantik im Frege’schen Sinne haben, da hier keine strenge Denotation oder propositionale Kompositionalität vorliegt.“ Mihailo Antović: „Towards the Semantics of Music: The Twentieth Century“, in: *Language & History* 52/11 (2009), S. 119–129.

57 Z. B. Unterhaltung, vgl. Ian Cross: „Is Music the Most Important Thing We Ever Did? Music, Development and Evolution“, in: *Music, Mind and Science*, hg. von Suk Won Yi. Seoul: Seoul National University Press, 1999, S. 10–39.

braucht sie keine semantische Wahrheit, wie es für die Sprache wichtig ist. Insofern ist Musik „more similar to poetry than to prose“,⁵⁸ was so aufgefasst werden kann, dass die Funktion der Kommunikation in der Musik sich eher an der Botschaft als solcher als an ihrer Referenz zu einem Dritten orientiert, was von Roman Jakobson die poetische Funktion genannt wurde,⁵⁹ welche primär auf Konnotation basiert.

Alles in allem sprechen diese Phänomene dafür, dass Syntax und Semantik, wie in der Sprache, nicht nur nahe beieinanderliegen, sondern eng miteinander verwoben sind, womöglich so eng, dass sie in eine einzige Syntaxsemantik konvergieren, auf die sämtliche Fragen der Bedeutung entfallen. Während ein Wort, das aus einem Kontext extrapoliert wird, eine denotative semantische Bedeutung hat, birgt ein einzelner Akkord lediglich die Information seines Modus. Eine syntaktische Funktion kann ein solcher Akkord ebenfalls nur dann haben, wenn er in einem größeren musikalischen Zusammenhang geäußert wird.

4. INTRA- UND EXTRA-MUSIKALISCHE BEDEUTUNG

Schon weil jeder spricht, aber nicht jeder Musik spielt (was Musik und Sprache schon in dem Sinne unterscheidet, wie Chomsky⁶⁰ *Kompetenz* und *Performanz* gebraucht), könnte man argumentieren, dass Bedeutung in der Musik konventionalisiert, aber in höherem Maße an die Expertise der Nutzer gebunden ist. Wenn dies der Fall wäre, müssten Leute lediglich musikalisch ausgebildet werden, um musikalische Bedeutung verstehen zu können. Es trifft durchaus zu, dass ein Musikwissenschaftler weiß, dass eine Sonate aus *Exposition*, *Durchführung* und *Reprise* besteht, was ein nicht-professioneller Musiker wahrscheinlich nicht weiß. Dies ist jedoch nicht die Art von Bedeutung, die ein Hörer zu verstehen versucht, schon allein, weil diese Art von Wissen (Meta-Wissen) eine weder hinreichende noch notwendige Bedingung für die ästhetische Erfahrung ist.⁶¹ Ebenso könnte man sagen, dass das sprachliche Wissen, dass „regnen“ ein Verb ist, nicht mit der Frage zusammenhängt, ob man das Wort mit der Bedeutung „Wasser, welches vom Himmel fällt“ in Verbindung bringen kann. Darum geht es nicht, und insofern muss die eigentliche konventionalisierte Bedeutung auf

58 Parncutt: *Harmony: A Psychoacoustical Approach*.

59 Roman Jakobson: „Concluding Statement: Linguistics and Poetics“, in: *Style in Language*, hg. von Thomas Albert Sebeok, Cambridge, New York: The Technology Press, 1960, S. 350–377.

60 Noam Chomsky: *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.

61 Es ist dennoch interessant, wie das systematisierende Gehirn (stärker als das empathisierende) mit musikalischer Struktur in Verbindung steht. Vgl. David M. Greenberg et al.: „Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles“, in: *PLOS ONE* 10/7 (2015), S. 1–22.

einer anderen Ebene zu finden sein. Die Bemühungen um eine konventionelle und übersetzbare Bedeutung waren auch für Musiker relevant. Die Assoziierung verschiedener Tonarten mit Emotionen und Beschreibungen, die bestimmte Charakteristika aufweisen, wurde von wichtigen Musikern wie Mozart, Haydn, Schubert und Beethoven betrieben, um nur einige zu nennen. Die Assoziierung von F-Dur als Hirten-Tonart oder d-moll als Schicksals-Tonart sind unbestreitbar Bemühungen in diese Richtung.

Unser Punkt ist also, dass musikalische Bedeutung nicht einfach in der Form oder in dem, was ein Hörer über die Form weiß, zu finden ist, sondern dass diese Form der Bedeutung in der extra-musikalischen Welt zu suchen ist, wie dies auch bei der Sprache der Fall ist. Diese Frage wurde schon von Leonard Meyer⁶² gestellt, der die ästhetischen Positionen der *Formalisten* und *Expressionisten* wie auch die der *Absolutisten* und *Referentialisten* gegenüberstellte. Diese Unterscheidung hat wichtige Implikationen für unseren theoretischen Rahmen. *In breve*: Musikalische Bedeutung liegt einerseits in dem Verständnis der Beziehungen zwischen musikalischen Objekten und andererseits in dem Verständnis der Beziehung zwischen musikalischen Objekten und der nicht-musikalischen Welt. Wir haben uns hier allerdings dafür entschieden, mit der neueren Terminologie des Neurowissenschaftlers Stefan Koelsch zu arbeiten, der musikalische Semantik in intra- und extra-musikalische Bedeutung teilt.⁶³ Intra-musikalische Bedeutung beschreibt die innermusikalische Relation von Objekten zueinander, während extra-musikalische Bedeutung die Relation von musikalischen Elementen zu einem Ding in der außermusikalischen Welt bezeichnet.

4.1. INTRA-MUSIKALISCHE BEDEUTUNG

Intra-musikalische Bedeutungen sind solche Bedeutungen, die strukturelle Beziehungen zwischen musikalischen Ereignissen betreffen, also syntaktische Bedeutung und Metawissen.

- a) Die implizite Kenntnis des Tonsystems erlaubt es einem Hörer, der in der westlichen Musikkultur aufgewachsen ist, die syntaktische Relation zwischen Akkorden ohne jedwedes formales Training intuitiv als richtig oder falsch zu verstehen.⁶⁴ Westliche Hörer assoziieren Akkorde automatisch zu einer

62 Meyer: *Emotion and Meaning in Music*.

63 Koelsch: *Brain & Music*. Koelsch hat außerdem eine dritte Kategorie, nämlich musikogene Bedeutung, beschrieben, welche individuelle Reaktionen auf musikalische Reize darstellt. Diese fallen jedoch aus dem Rahmen unserer Betrachtung.

64 Emmanuel Bigand und Bénédicte Poulin-Charronnat: „Are We ‚experienced Listeners‘? A Review

syntaktischen Bedeutung, die von dem gegebenen Kontext abhängig ist: Eine simple Akkordkadenz (C-F) kann beispielsweise zwei syntaktische Bedeutungen adaptieren (perfekte oder plagale Kadenz), je nach Tonart (F oder C).⁶⁵ Die Erwartung entsteht durch die Tonart, was diesen Effekt der intra-musikalischen Bedeutung zuordnet.

- b) Musikalische Imitation betrifft die Bedeutung von Identität, Ähnlichkeit und Diversität und beruht auf musikalischer Form *in stricto sensu*. Neue musikalische Themen und Motive müssen sich von den alten unterscheiden, müssen aber einen Sinn für Kohäsion bewahren, was bedeutet, dass die Erwartungen des Hörers erfüllt werden müssen, dass er aber zugleich nicht gelangweilt werden soll.⁶⁶
- c) Episodische Marker (nach Philip Tagg) sind solche musikalischen Elemente, „that act as anacrusis, pointing the musical narrative in the direction of something new“.⁶⁷ Sie sind verantwortlich für Bedeutungen wie „jetzt gerade“, „danach“, „nun zu“ und so fort. Da auch sie sich auf die Musik als solche beziehen, sind auch sie metamusikalische strukturelle Elemente und daher Teil der intra-musikalischen Bedeutung.
- d) Selbst Syntax allein kann schon Bedeutung tragen. Der Unterschied zwischen Popmusik und der Musik der Romantik kann alleine auf die syntaktischen Elemente zurückgeführt werden. Die Romantik ist hauptsächlich auf Hypotaxen (Unterordnung) und Popmusik auf Parataxen (Nebenordnung) gestützt. Um Walter J. Ong zu paraphrasieren:⁶⁸ Kulturen, die eine orale Tradition haben, verlassen sich auf Parataxen, während eine Schriftkultur Hypotaxe erlaubt und einfordert. Dies ist eine Frage der Komplexität und kognitiver Grenzen, da ein Schriftsystem einen höheren Grad an Komplexität zulässt.⁶⁹ In diesem spezifischen Beispiel scheint Syntax mit dem verwandt zu sein, was Phillip Tagg Gattungssynekdote nennt.⁷⁰

of the Musical Capacities That Do Not Depend on Formal Musical Training“, in: *Cognition* 100/1 (2006), S. 100–130.

65 Bigand und Pineau: „Global Context Effects on Musical Expectancy“.

66 Meyer: *Emotion and Meaning in Music*.

67 Philip Tagg: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Mass Media Music Scholars' Press, <http://tagg.org/mmmssp/NonMusoInfo.htm>, 2012.

68 Walter J. Ong: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Methuen & Co. Ltd., 1982.

69 Man versuche sich Bachs Kontrapunkttechnik ohne die Technologie eines Schriftsystems vorzustellen.

70 Tagg: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*.

4.2. EXTRA-MUSIKALISCHE BEDEUTUNG

Extra-musikalische Bedeutung ist geteilt in Ikone, Indizes und Symbole.⁷¹ Nach Charles Sanders Peirce⁷² ist ein Index ein Zeichen, das eine kausale oder präsenzielle Verbindung zu seinem Referenten hat; ein Ikon ein Zeichen, das eine sensorielle Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Referent beinhaltet; und ein Symbol ein Zeichen, bei dem diese Verbindung lediglich arbiträr ist. Dabei ist zu beachten, dass diese Klassifizierung nicht immer scharf trennbar ist und sich Zeichentypen nicht gegenseitig ausschließen. Meist überlappen sie einander als Produkt menschlicher Evolution.⁷³ Musik beispielsweise, wie etwa eine affektive Prosodie, ist ein Index, der für eine Emotion steht. Da Menschen aber die Möglichkeit haben, auch auf Gegenstände zu verweisen, die nicht im *hic et nunc* verortet sind (also nicht präsenziell sind),⁷⁴ wird dieser Index zu einer Pantomime (Ikon), einer Imitierung des Ausdrucks eines emotionalen Zustands. Da Musik zu guten Teilen ein konventionalisiertes Kommunikationssystem mit eigenen phonologischen und morphologischen Regeln ist, werden diese Imitationen emotionaler Zustände gewissermaßen symbolisiert. Musik ist in ihrem aktuellen Zustand demnach ein symbolisierter, ikonischer Index eines emotionalen Zustandes. Wir schlagen hier vor, dass in der Musik, ebenso wie in der Sprache, ikonische, indexikalische und symbolische Komponenten miteinander konkurrieren, um zu jeweils unterschiedlichem Ausmaß an der Erzeugung von Bedeutung mitzuarbeiten. Dies können wir durch eine Analogie zur Rhetorik beschreiben, indem wir uns auf Metaphern und Lautmalerei konzentrieren.

- (1) *Metaphern*: Symbolismus in der Musik wird vor allem durch Metaphorik erreicht. Dies ist ein rhetorisches Mittel, das es erlaubt, zwei semantische Felder durch Ähnlichkeit miteinander zu verknüpfen, wobei nur eines der beiden semantischen Felder kognitiv aktiviert werden muss.⁷⁵ In anderen Worten: „The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing [A] in terms of another [B]“.⁷⁶ Ein musikalisches Beispiel liefert uns Saint-Säens

71 Koelsch: *Brain & Music*.

72 Charles Sanders Peirce: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.

73 Alessandro Miani: „Symbolizing Iconic Indexes: An Intentionality-Based Hypothesis on the Emergence of Music“, in: *Studies About Languages* 25 (2014), S. 65–76.

74 Charles Francis Hockett: „Logical Considerations in the Study of Animal Communication“, in: *Animal Sounds and Communication*, hg. von W. E. Lanyon und W. N. Tavolga. Washington: American Institute of Biological Sciences, 1960.

75 Gérard Genette: *Figure II*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

76 George Lakoff und Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

mit *Le carnival des animaux*, worin die stereotypen Eigenschaften des Elefanten wie „groß und schwerfällig“ in die Musik durch eine Cello-Melodie übersetzt werden. Natürlich könnte man hier argumentieren, dass dies zu einem guten Teil Indexikalität birgt, da in unserer Erfahrung große und schwere Dinge auch tiefe Töne produzieren. Ein anderes Beispiel für die Metapher in der Musik ist im Gebrauch von Nationalhymnen als Katalysator für nationalistische Gefühle repräsentiert. Diese Assoziation ist primär arbiträr, da es keine inhärenten Eigenschaften in der Musik gibt, die an die Bedeutung eines Landes erinnern. Diese Assoziationen sind lediglich erlernte idiosynkratische Bedeutungen. Diese beiden Beispiele vermitteln bereits einen Eindruck davon, zu welchem Grade Arbitrarität bei der Erzeugung von Bedeutung am Werke sein kann.

- (2) *Onomatopoesie* (Lautmalerei): Ikonizität in der Musik ist primär abhängig von der Lautmalerei, die als Werkzeug vor allem innerhalb derselben sensorischen Domäne funktioniert. Wörter wie „buzz“ (engl.) oder „klick“ haben eine sensorische Ähnlichkeit, d. h. eine Beziehung auf Grundlage von Ähnlichkeit, die für Zeichen und Referent imselben sensorischen Kanal angesiedelt ist. In der Musik ist dies (einer von vielen Fällen) in Antonio Vivaldis *Primavera* aus den *Quattro Stagioni* zu erkennen, wo das Bellen der Hunde als symbolisierte Imitation (oder Übersetzung) eines extra-musikalischen Geräusches zu hören ist. Gleiches gilt in der neueren Musik zum Beispiel für Frank Zappas *Dog Breathe Variations*.

5. LINGUISTISCHES KONTINUUM EXTRA-MUSIKALISCHER BEDEUTUNGEN

Um zu erforschen, auf welche Art und Weise Musiker Klangfarben durch den Gebrauch von Stimmlauten darstellen, hat Thomas Porcello⁷⁷ Feldforschung in Aufnahmestudios durchgeführt. Er war vor allem am „unaussprechlichen“ Königreich der Musik interessiert, vor allem an der Adaption eines sprachlichen Klanges zur Beschreibung einer musikalischen Klangfarbe. Er erstellte eine Taxonomie basierend auf einem linguistischen Kontinuum von Imitation, also dem Ausmaß, zu welchem ein stimmlicher Laut den zu imitierenden Laut abbildet. Dabei beschreibt er vier Kategorien: (1) Gesprochene oder gesungene Phoneme (z. B.: /š::/ oder /dz::/); (2) lexikalische Lautmalereien (z. B.: klick, wusch, pst); (3) „reine“ Metaphern (z. B.: tief, hell, rund); und (4) Assoziationen mit paramusikalischen Referenten (z. B.: Vergleich mit anderen Musikern, Aufnahmen,

77 Thomas Porcello: „Sonic Artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio“, Dissertation, University of Texas, 1996.

Sounds, Technologien, Epochen, etc.). In Anlehnung an Porcellos Taxonomie wird hier ein Kontinuum extra-musikalischer Bedeutungen vorgestellt, das auf linguistischen Verstößen basiert. Von arbiträren Metaphern zu außersprachlichen Lautmalereien wird ein Kontinuum ikonischer Bezüge über die folgenden Stufen dargestellt: (a) arbiträre Metapher; (b) motivierte Metapher; (c) sprachliche Lautmalerei; (d) außersprachliche Lautmalerei durch morphologische Verstöße und e) außersprachliche Lautmalerei durch phonologische Verstöße.

- a) *Arbiträre Metapher*: Sie besteht in der Repräsentation einiger Eigenschaften der außermusikalischen Welt in der Musik durch eine willkürliche Beziehung. In einer Aspirin-Werbung beispielsweise wurde die Idee von Kopfschmerz und seiner Linderung durch scharfe Dissonanzen und ihre Auflösung dargestellt.⁷⁸ Dies ist eine willkürliche Beziehung, da Dissonanz in keiner realen Beziehung zu Kopfschmerz steht. Ähnlich präsentieren uns Nationalhymnen idiosynkratische Assoziierungen, indem sie zum jeweiligen Land eine willkürliche Verbindung herstellen. Ähnliches gilt für arbiträre Verbindungen wie „Orgelmusik“ und „heilig“.
- b) *Motivierte Metapher*: Sie repräsentiert einige Eigenschaften der außermusikalischen Welt durch kausale Beziehungen. Der Gebrauch von Holzinstrumenten zum Beispiel kann das Konzept von Holz oder Wald widerspiegeln, da hier ein indexikalischer Prozess den Laut an seinen Ursprung und das Material bindet. In westlichen Kulturen ist die Tonhöhen-Metapher durch die akustische Domäne *hoch-tief* repräsentiert. Auf Deutsch spricht man sogar von *Tonhöhe*. Es gibt aber auch metaphorische Mappings wie *schwer-leicht*, *groß-klein* usw.⁷⁹ Es sei ein weiteres Beispiel erwähnt, nämlich, dass die Verbindung eines Lautes zu seiner Quelle ein im Grunde indexikalischer Prozess ist, der aber durch Mapping weiterhin eine Metapher bleibt.
- c) *Sprachliche Lautmalerei*: Sie bildet die außermusikalische Welt in der Musik durch Ähnlichkeit ab; sie ist ein musikalisches Porträt, das durch musikalische Regeln bestimmt ist. In der Sprache sind Lautmalereien teils korrekte Wörter, die lediglich einem außersprachlichen Geräusch ähneln, wie *klick*, *bumm* oder *Krach*. Musikalische Lautmalerei erreicht dies auf ähnliche Weise durch die Übersetzung von Geräuschen in Musik, stets unter Anwendung musikalischer Restriktionen und Regeln. Im ersten Satz von Mahlers *Erster Sinfonie* wird zum

78 Linda M. Scott: „Understanding Jingles and Needledrop: A Rhetorical Approach to Music in Advertising“, in: *Journal of Consumer Research* 17/2 (1990), S. 223–236.

79 Zohar Eitan und Renee Timmers: „Beethoven’s Last Piano Sonata and Those Who Follow Crocodiles: Cross-Domain Mappings of Auditory Pitch in a Musical Context“, in: *Cognition* 114/3 (2010), S. 405–422.

Beispiel ein Kuckuckslied nachgeahmt, ohne dass dabei allerdings musikalische Regeln gebrochen würden, ebenso wie beim Hundebellen Vivaldis.

- d) *Außersprachliche Lautmalerei durch morphologische Verstöße*: Sie tritt auf, wenn ein Komponist einen außersprachlichen Laut abbildet und dabei die morphologischen Regeln der Musik verletzt, im Gegensatz zu c). Dies ist zum Beispiel der Fall im *Catalogue d'oiseaux*, wo Olivier Messiaen Vogelgesänge mit musikalischen Phonemen nachahmt. Er nutzt hierfür zwar nur musikalische Phoneme (den natürlichen Tonvorrat eines Klaviers), bricht aber mit morphologischen Regeln der Komposition der westlichen tonalen Musik.
- e) *Außersprachliche Lautmalerei durch phonologische Verstöße*: Sie tritt auf, wenn ein Komponist oder Musiker einen außermusikalischen Laut nachahmt und dabei phonologische (und dadurch auch morphologische) Regeln bricht. Diese Art von Relation zwischen Zeichen und Referent hat für gewöhnlich den höchsten Grad an Ikonizität, da die Nachahmung nicht von musikalischen oder sprachlichen Regeln zurückgehalten wird. Durch das Gewicht, welches die westliche Musik auf phonologische Regeln und strenge Notation legt, ist es schwierig, hierfür gute Beispiele in musikalischen Schriftkulturen zu finden. Anführen ließen sich hier Beispiele in Steve Vais Repertoire, wie in *Kill the guy with the ball*, *The audience is listening* und *Butler's bag*.

6. ZUSAMMENFASSUNG

Eines unsere Ziele war es, zu erklären, welche Beziehung zwischen syntaktischer und semantischer Bedeutung besteht. Darüber hinaus haben wir versucht, die Notwendigkeit von denotativer und konnotativer Bedeutung zu erklären und zu klären, warum diese auf syntaktische und semantische Bedeutung entfallen, was zur Unterscheidung zwischen intra- und extra-musikalischer Bedeutung geführt hat. Es ist nun angebracht, dies durch einige Gedanken zur Übersetzbarkeit zusammenzufassen, da diese Frage an einigen Stellen schon angeklungen ist. Da Musik offenbar nicht die Qualitäten von Spezifität, Kompositionalität und Wahrhaftigkeit besitzt, die für den Erfolg der Sprache als kommunikatives und referentielles Werkzeug verantwortlich sind, ist es an dieser Stelle wichtig zu beachten, dass die Übersetzung von Sprache in Musik im Prinzip durchaus möglich sein könnte. Diese Frage könnte aber auch falsch gestellt sein, da wir gesehen haben, dass die Funktionen von Sprache und Musik sehr unterschiedlich sind. Das bedeutet, dass die Transformation von Wörtern (etwa einem veröffentlichten Artikel) in ein musikalisches Werk zum Scheitern verurteilt wäre, wenn wir in der Musik die Funktion der Sprache zu erhalten versuchten (siehe hierzu den Abschnitt

Musik und Sprache – warum (nicht)). Wenn wir aber das semiotische Format in Einklang mit seinem Sinn und Zweck zu nutzen wüssten, könnte eine Übersetzung grundsätzlich glücken, allerdings nur mit einer Verschiebung der Bedeutung (z. B.: von der referentiellen zur emotiven Funktion in Jakobsons Terminologie). Diese Verschiebung ist aber das notwendige Produkt eines *Aushandelns* der Gewichtung von Form, Bedeutung und intendierter Wirkung des Musikstücks. Wenn diese Verhandlung zu einem Ergebnis kommt, sollte die Übersetzung auch von einem semiotischen System in ein ganz anderes möglich sein.⁸⁰ Die Unterscheidung zwischen intra- und extra-musikalischer Bedeutung kann auch helfen, dieses theoretische Problem zu lösen. Da die Funktionen von Sprache und Musik intrinsisch unterschiedlich sind, sollte es angebracht sein, diese Unterscheidung dergestalt zu schärfen, dass die Bedeutung, die durch Musik vermittelt wird, als intrasystemische Bedeutung, und jene, die durch Sprache vermittelt wird (und referentiell stark ist), als extrasystemische Bedeutung verstanden werden kann.

Die Wichtigkeit der Frage nach der Übersetzbarkeit liegt im ersten Teil unseres Arguments. Es ist natürlich ein unmögliches Unterfangen, mit letzter Sicherheit zu sagen, ob der semiotische Status von Musik und Sprache tatsächlich auf ein und demselben Kontinuum anzusiedeln ist, oder ob es sich um diskrete, vollständig unabhängige Domänen handelt. Unsere Argumentation steht durch unseren Vergleich notwendigerweise im Dienste der ersten Hypothese. Trotz aller Unterschiede waren wir in der Lage, semiotische Gemeinsamkeiten zwischen beiden Kommunikationssystemen zu finden. Wir waren in der Lage, eine strukturalistische Analyse mit interdisziplinärem Input von neuropsychologischen Studien zu verbinden. In diesem Rahmen ist die Frage der Übersetzbarkeit von großer Bedeutung, da sie unsere Intuition und alle relativen Argumente für sie potenziell experimentell testbar macht. Wenn Sprache und Musik inhärent auf demselben Kontinuum liegen, müsste die Übersetzung von einem ins andere System auch *de facto* möglich sein. Diese Untersuchung geht natürlich weit über die Möglichkeiten dieses Kapitels hinaus, auch weil Übersetzungstheorie (unter anderem im Falle Umberto Ecos) ein wesentlich flexibleres semiotisches Modell erfordert als jenes, welches wir für diese (notwendig) vorläufige strukturelle Analyse angewandt haben. Weiterhin müsste in einer Folgestudie dieses Paradigma empirisch erforschbar gemacht werden. Auch wenn Beispiele von musikalischer Übersetzung von Geschichten vorliegen (*Peter und der Wolf*, *Der Nussknacker*, usw.), müssten die präzisen semiotischen Prozesse, die hierfür genutzt werden, *en detail* analysiert werden und von einem dynamischeren, weniger strukturalistischen und vor allem triadischen semiotischen Modell ausgehen.

80 Umberto Eco: *Dire Quasi La Stessa Cosa: Esperienze Di Traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.

BIBLIOGRAFIE

- Antović, Mihailo: “Towards the Semantics of Music: The Twentieth Century”, in: *Language & History* 52/1 (2009), S. 119–129.
- Arbib, Michael A.: “Five Terms in Search of a Synthesis”, in: *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*, hg. von Michael A Arbib, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013, S. 3–44.
- Bernstein, Leonard: *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Harvard: Harvard Press, 1976.
- Bharucha, Jamshed J.: “Music Cognition and Perceptual Facilitation: A Connectionist Framework”, in: *Music Perception* 5/1 (1987): S. 1–30.
- Bharucha, Jamshed J., und Keiko Stoeckig: “Priming of Chords: Spreading Activation or Overlapping Frequency Spectra?”, in: *Perception & Psychophysics* 41/6 (1987), S. 519–24.
- Bigand, Emmanuel, und Marion Pineau: “Global Context Effects on Musical Expectancy”, in: *Perception & Psychophysics* 59/7 (1997), S. 1098–1107.
- Bigand, Emmanuel, und Bénédicte Poulin-Charronnat: “Are We ‘experienced Listeners’? A Review of the Musical Capacities That Do Not Depend on Formal Musical Training”, in: *Cognition* 100/1 (2006), S. 100–130.
- Bigand, Emmanuel, Bénédicte Poulin, Barbara Tillmann, François Madurell, und Daniel A. D’Adamo: “Sensory versus Cognitive Components in Harmonic Priming”, in: *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance* 29/1(2003), S. 159–171.
- Brown, Steven: “The ‘Musilanguage’ model of Music Evolution”, in: *Theories of Music Origin*, hg.von Nils L. Wallin, Björn Merker, and Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, S. 271–300.
- Bundgaard, Peer F: “Significant Deviations: Strange Uses of Voice Are One among Other Means of Meaning Making”, in: *Strange Voices in Narrative Fiction*, hg. von Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, und Rolf Reitan, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2011, S. 83–100.
- Bundgaard, Peer F: “Toward a Cognitive Semiotics of the Visual Artwork – Elements of a Grammar of Intuition”, in: *Cognitive Semiotics* 9/1 (2011), S. 42–65.
- Chomsky, Noam: *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.
- Chomsky, Noam: *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris, 1981.
- Chomsky, Noam: “Three Models for the Description of Language”, in: *IRE Transactions on Information Theory* 2/3 (1956), S. 113–24.
- Collins, Allan M., und Elizabeth F. Loftus: “A Spreading-Activation Theory of Semantic Processing”, in: *Psychological Review* 82/6 (1975), S. 407–428.
- Cross, Ian: “Is Music the Most Important Thing We Ever Did? Music, Development and Evolution”, in: *Music, Mind and Science*, hg. von S. W. Yi, Seoul: Seoul National University Press, 1999, S. 10–39.

- Cross, Ian, W. Tecumseh Fitch, Francisco Aboitiz, Erich D Jarvis, Jerome Lewis, Katja Liebal, Dietrich Stout, und Sandra E Trehub: “Culture and Evolution”, in: *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*, hg. von Michael A. Arbib, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013, S. 541–562.
- Deutsch, Diana, Kevin Dooley, Trevor Henthorn, und Brian Head: “Absolute Pitch among Students in an American Music Conservatory: Association with Tone Language Fluency”, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 125/4 (2009), S. 2398–2403.
- Deutsch, Diana, Trevor Henthorn, Elizabeth Marvin, und Hong Shuai Xu: “Absolute Pitch among American and Chinese Conservatory Students: Prevalence Differences, and Evidence for a Speech-Related Critical Period”, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 119/2 (2006), S. 719–722.
- Dingemans, Mark, Damian E. Blasi, Gary Lupyan, Morten H. Christiansen, und Padraic Monaghan: “Arbitrariness, Iconicity, and Systematicity in Language”, in: *Trends in Cognitive Sciences*, 19/10 (2015), S. 603–615.
- Eco, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1976.
- Eco, Umberto: *Dire Quasi La Stessa Cosa: Esperienze Di Traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- Eitan, Zohar, und Renee Timmers: “Beethoven’s Last Piano Sonata and Those Who Follow Crocodiles: Cross-Domain Mappings of Auditory Pitch in a Musical Context”, in: *Cognition* 114/3 (2010), S. 405–422.
- Evans, Vyvyan, und Melanie Green: *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2006.
- Friederici, Angela D: “Towards a Neural Basis of Auditory Sentence Processing”, in: *Trends in Cognitive Sciences* 6/22 (2002), S. 78–84.
- Gebauer, Line, Morten L. Kringelbach, und Peter Vuust: “Ever-Changing Cycles of Musical Pleasure: The Role of Dopamine and Anticipation”, in: *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 22/2 (2012), S. 152–67.
- Genette, Gérard: *Figure II*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- Greenberg, David M., Simon Baron-Cohen, David J. Stillwell, Michal Kosinski, und Peter J. Rentfrow: “Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles”, in: *PLOS ONE* 10/7 (2015), S. 1–22.
- Hjelmslev, Louis: *Prolegomena to a Theory of Language*. London: The University of Wisconsin Press, 1969.
- Hockett, Charles Francis: “Logical Considerations in the Study of Animal Communication”, in: *Animal Sounds and Communication*, in W.E. Lanyon & W.N. Tavolga (Eds), *Animal Sounds and Communication*, Washington: American Institute of Biological Sciences, 1960.

- Jakobson, Roman: “Concluding Statement: Linguistics and Poetics”, in: *Style in Language*, hg. von Thomas Albert Sebeok, Cambridge, New York: The Technology Press, 1960, S. 35–373.
- Koelsch, Stefan: *Brain & Music*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Koelsch, Stefan: “Neural Substrates of Processing Syntax and Semantics in Music”, in: *Current Opinion in Neurobiology* 15/22 (2005), S. 207–12.
- Koelsch, Stefan: “Toward a Neural Basis of Music Perception – A Review and Updated Model”, in: *Frontier in Psychology* 2/110(2011), S. 1–20.
- Koelsch, Stefan: “Transitional Zones of Meaning and Semantics in Music and Language”, in: *Physics of Life Reviews* 8/2 (2011), S. 125–28.
- Ladd, Robert: “An Integrated View of Phonetics, Phonology, and Prosody”, in: *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*, hg. von Michael A Arbib, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013, S. 273–287.
- Lakoff, George, und Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Edited by University of Chicago Press. Chicago, 1980.
- Lerdahl, Fred: *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Lerdahl, Fred, und Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- Martinet, André: “La Double Articulation Linguistique”, in: *Travaux Du Cercle Linguistique de Copenhague* 5 (1949), S. 30–37.
- Mathiesen, Thomas J.: “Greece”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmilian Publishers, 2001, vol. 10, S. 327–48.
- McCreless, Patrick: “Music and Rhetoric”, in: *The Cambridge History of Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Meyer, D. E., und R. W. Schvaneveldt: “Facilitation in Recognizing Pairs of Words: Evidence of a Dependence between Retrieval Operations”, in: *Journal of Experimental Psychology* 90/22 (1971), S. 227–34.
- Meyer, Leonard B: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Miani, Alessandro: “Symbolizing Iconic Indexes: An Intentionality-Based Hypothesis on the Emergence of Music”, in: *Studies About Languages* 25 (2014), 65–76.
- Middleton, Richard: *Studying Popular Music*. Philadelphia, PA: Open University Press, 1990.
- Mithen, Steven: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld and Nicolson, 2005.
- Monaghan, Padraic, Richard C Shillcock, Morten H. Christiansen, und Simon Kirby: “How Arbitrary Is Language?”, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* 369/1651 (2014): o. S.

- Nan, Yun, Yanan Sun, und Isabelle Peretz: “Congenital Amusia in Speakers of a Tone Language: Association with Lexical Tone Agnosia”, in: *Brain* 133/9 (2010), S. 2635–42.
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen & Co. Ltd, 1982.
- Parncutt, Richard: *Harmony: A Psychoacoustical Approach*. Berlin: Springer-Verlag, 1989.
- Patel, Aniruddh D.: “Language, Music, Syntax and the Brain”, in: *Nature Neuroscience* 6/7 (2003), S. 674–81.
- Patel, Aniruddh D.: *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Patel, Aniruddh D.: “Sharing and Nonsharing of Brain Resources for Language and Music”, in: *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*, hg. von Michael A. Arbib, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013, S. 329–55.
- Peirce, Charles Sanders: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
- Peretz, Isabelle, und Max Coltheart: “Modularity of Music Processing”, in: *Nature Neuroscience* 6/7 (2003), S. 688–91.
- Piston, Walter: *Harmony*. New York: W. W. Norton, Incorporated, 1941.
- Porcello, Thomas: *Sonic Artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio*. Doktorarbeit, University of Texas, 1996.
- Rasch, Rudolf: “Tuning and Temperament”, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 193–222.
- Saussure, Ferdinand de: *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill, 1916.
- Schenker, Heinrich: *Der Freie Satz. Neue Musikalische Theorien Und Phantasien*. Liege, Belgium: Margada, 1935.
- Scott, Linda M: “Understanding Jingles and Needledrop: A Rhetorical Approach to Music in Advertising”, in: *Journal of Consumer Research* 17/2 (1990), S. 223–36.
- Simpson, Greg B., Robert R. Peterson, Mark A. Casteel, und Curt Burgess: “Lexical and Sentence Context Effects in Word Recognition”, in: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 15/1 (1989), S. 88–97.
- Slevc, L. Robert, und Aniruddh D. Patel: “Meaning in Music and Language: Three Key Differences”, in: *Physics of Life Reviews* 8/2 (2011), S. 110–111.
- Sloboda, John A: *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford, Clarendon, 1985.
- Swain, Joseph Peter: *Musical Languages*. New York: Norton & Company, 1997.
- Tagg, Philip: *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos, Mass Media Music Scholars’ Press*, <http://tagg.org/mmmmsp/NonMusoInfo.htm>, 2012.

- Thompson-Schill, Sharon, Peter Hagoort, Peter Ford Dominey, Henkjan Honing, Stefan Koelsch, D Robert Ladd, Fred Lerdaahl, Stephen C Levinson, und Mark Steedman: “Multiple Levels of Structure in Language and Music”, in: *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*, hg. von Michael A. Arbib, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013, S. 289–303.
- Tillmann, Barbara, Jamshed J. Bharucha, und Emmanuel Bigand: “Implicit Learning of Regularities in Western Tonal Music by Self-Organization”, in: *Connectionist Models of Learning. The 6th Neural Computation and Psychology Workshop, Liège, Belgium, 16–18 September 2000*, hg. von Robert M. French, Jacques P. Sougné. London: Springer, 2001, S. 174–184.
- Tillmann, Barbara, und Emmanuel Bigand: “Global Context Effect in Normal and Scrambled Musical Sequences”, in: *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance* 27/5 (2001), S. 1185–1196.
- Tomasello, Michael: *Constructing a Language: A Usage-Based Theory of Language Acquisition*, 1 Bde. City, Editor-house, 2003.
- Walton, Kendall Lewis: “Thoughtwriting—in Poetry and Music”, in: *New Literary History* 42/3 (2011), S. 455–476.
- Wilson, Blake, George Buelow, und Peter Hoyt: “Rhetoric and Music”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001, vol. 21, S. 260–275.

ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK BEI DEN TROUBADOURS

BORIS A. NOVAK (LJUBLJANA)

Abstract: *In his analysis of the structural relations between poetry and music in the case of Provençal Troubadours, the author (who has also translated their poetry into Slovenian) points out that dance is the third – or maybe even the first – dimension of this primordial art synthesis (Mozarabic zéjel, Italian ballata, Troubadour balada or dansa). He has come to the conclusion that the basic common denominator between the text and music in the Troubadour art is the stanza – Occitan cobla: the inner organisation of the cobla and of the melody is completely isomorphic; every cobla brings a turn of the melody which is repeated as many times as there are coblas. The repetition of elements (for example in refrains) points to the musical origin of poetic forms where it appears. The initial simplicity of rhymes is developed into complex rhyming structures which follow the musical principle enabling an utter semantic complexity; here, the love poem (canço) functions as an equivalent of love since rhymes are experienced as an embrace of words. The problem of the utterly different rhythmical interpretations of the medieval notations (neume) usually containing just the height of tones, could be solved out on the basis of the verse rhythm et vice versa. The author compares the textual and musical procedures in different genres and forms (the undifferentiated vers, love poems canço and alba) and the liberation of the poetic text from music in the sonnet.*

ÜBER DEN URSPRUNG VON MUSIK UND POESIE IM TANZ

Obwohl der vorliegende Beitrag das Verhältnis zwischen Poesie und Musik behandelt, ist es nicht möglich, die dritte Kunst wegzudenken. Sie formte die integrale, organische Dimension der gemeinsamen Urkunst: diese dritte – im zeitlichen und inhaltlichen Sinn vielleicht sogar erste – Kunst war der *Tanz*. Gerade deshalb gilt es die Untersuchung bei diesen Künsten zu beginnen, von denen es drei gibt – die tänzerische, die musikalische und die dichterische Kunst. Einen besonderen Platz zwischen ihnen nimmt die *Ballade* ein, in ihrer ursprünglichen Bedeutung das *Tanzlied*. Für die folgenden Überlegungen ist die Tanzballade auch auf der Ebene der Literaturgeschichte von Bedeutung, kennzeichnet sie doch wesentlich die Anfänge der komplexen Kunst der provenzalischen Troubadours um das Jahr 1100.

Anders als es die heutige schmale Rezeption in Literaturgeschichte und -theorie vermuten lässt, die die Ballade lediglich als thematisch erzählerisches Gedicht verstehen, ist die Ballade eigentlich eine Sammelbezeichnung, die sowohl die Gattungsart als auch eine Vielzahl von Ausdrucksmodi, Strophen- und Gedichtformen einschließt. Die gesamte verzweigte Familie der Balladen geht auf die Urform zurück, die für diese Gattung namensgebend ist: *balada* oder *dansa* sind provenzalische Namen für Tanzlied, die gleiche Bedeutung hat auch die mittelalterliche italienische *ballata*. Bezeichnenderweise wird die ursprüngliche *ballata antica* (*alte Ballade*) im Italienischen auch *canzone a ballo* – *Lied zum Tanzen* genannt.¹

Entgegen vorherrschender Theorien über den autochthonen europäischen Ursprung der dichterischen Formen der Troubadours stellte der spanische Literaturwissenschaftler Ramón Menéndez Pidal in seiner Studie *Poesía árabe y poesía europea* (,Arabische und europäische Poesie‘) aus dem Jahr 1941 die bedeutsame These auf, dass die mozarabische Liebeslyrik die provenzalischen Troubadours des 12. und 13. Jahrhunderts beeinflusst habe. Der Begriff *Mozaraber* bedeutet im Arabischen *arabisiert* (*musta’rib*). Die mozarabischen Gedichtformen sind in der Zeit der maurischen Herrschaft auf der iberischen Halbinsel (vor allem in Andalusien) unter dem Einfluss der arabischen Versform entstanden und stellen ein interessantes Beispiel für die Synthese arabischer (islamischer), romanischer (christlicher) und jüdischer Kultur dar. Auf der Grundlage einer vergleichenden Analyse der Verslehre kommt Menéndez Pidal zu dem Schluss, dass die Versstruktur der Anfänge der Poesie der Troubadours durch das *Zağal* (spanisch: *zéjel*) beeinflusst wurde. Er stellt fest, dass einige Gedichtformen in der frühmittelalterlichen Poesie der iberischen Halbinsel den Versformen der ersten Troubadours ungewöhnlich ähnlich waren. *Zağal* hat in der ursprünglichen Form drei Elemente²:

- (1) Tristichon mit Monoreim (spanisch: *mudanza* = Mutation),
- (2) Vers mit einem anderen Reim (*vuelta* = Rückkehr), der sich auf den
- (3) Refrain (*estribillo*) reimt, der normalerweise zwei Verse hat.

Diese andalusische Form der Liebeslyrik war vor allem in der arabischen und muslimischen Welt sehr beliebt, viel Beachtung hat sie auch in der gesamten romanischen christlichen Welt gefunden. Wie Menéndez Pidal belegt, verwendete der „erste Troubadour“ Wilhelm, IX. Herzog von Aquitanien (1071–1127), diesen Vers.³ Im Folgenden ein Beispiel, und zwar der Anfang eines der elf erhaltenen

1 Sandro Orlando: „*Tecniche di poesia*“ – *La metrica italiana*. Florenz: Bompiani, 1994, S. 62.

2 Ramón Menéndez Pidal: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, s. a., 1973 (= *Collección Austral* 190), S. 18.

3 *Ibid.*, S. 34.

Gedichte von Wilhelm im okzitanischen Original⁴ und in der deutschen Übersetzung von Dietmar Rieger⁵:

Pòs de chantar m'es pres talentz,	A	Da mir die Lust zu singen gekommen [wörtl.: genommen] ist,
Farai un vers don sui dolenz:	A	werde ich ein Lied (über das) machen, weswegen ich bekümmert bin:
Mais non serai obediencz	A	ich werde fürder nicht mehr gehorsam [Liebesdienst, Vasallendienst] sein
En Peitau ni en Lemozì.	X	im Poitou und im Lemousin.
Qu'èra m'en irai en eissilh:	B	Denn nun werde ich in die Verbannung [Tod?] gehen;
En gran paor, en gran perilh,	B	in großer Furcht, in großer Gefahr,
En guerra laisserai mon filh,	B	im Krieg werde ich meinen Sohn zurücklassen;
E faràn li mal siei vezí.	X	seine Nachbarn werden ihm Böses antun.

Das Argument der Verfechter der autochthonen Entwicklung der Troubadourlyrik aus den lateinischen Tristichen mit Monoreimen, die ursprüngliche Strophe der Troubadours habe keinen Refrain beinhaltet, widerlegt Menéndez Pidal mit der Tatsache, dass sich sowohl in der arabischen Lyrik als auch in der Poesie romanischer Sprachen Fassungen des *Zağal* ohne *estribillo* beziehungsweise Refrain finden.⁶ Die Variante mit dem Refrain funktionierte so, dass der Solist die *mudanza* sang,

4 Pierre Bec: *Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffroy et Gérard Le Vot)*. Édition bilingue. Paris: Union générale d'éditions, 1979 (= Bibliothèque médiévale), S. 72.

5 Dietmar Rieger: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs – I: Lieder der Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*. Ausgewählt, übers. und komm. von Dietmar Rieger. Stuttgart: Reclam, 1980 (= Universal-Bibliothek 7620 [5]), S. 37.

6 Pidal: *Poesía árabe y poesía europea*, S. 43.

während die *vuelta* für den Chor das Zeichen war, mit dem Singen des *estribillo* zu beginnen, da beide der gleiche Reim verband. Wo immer er auftaucht, ist die Verwendung des Refrains ein Zeichen für die enge Verflechtung zwischen Musik und Poesie oder genauer: ein Zeichen dafür, dass die musikalische Form die poetische strukturiert hat. Im Fall des mozarabischen *Zağal* scheint es sich zudem um eine Form gehandelt zu haben, die charakteristisch ist für die volkstümliche, kollektive Kunst; die Übernahme von Refrains durch einen Chor findet sich weltweit, unabhängig von sprachlichen, kulturellen, religiösen und anderen Unterschieden. Aufgrund der eher individualisierten poetischen Rede sowie des engeren und eher elitären (höfischen) Umfelds der „Abnehmer“ wurde der Refrain (*estribillo*) bei den Troubadours nicht mehr benötigt.

Dass das *Zağal* sich auf die italienische *altertümliche Ballade* ausgewirkt hat, belegt auch der aussagekräftige Name – *strofa zagialesca* (*Zağal-Strophe*).⁷ *Nomen est omen!* Die italienische *ballata antica* oder *canzone a ballo* hat die gleichen Elemente wie das mozarabische *Zağal*.⁸

- (1) Die Eingangsverse bilden den *Refrain* – ital. *ripresa* (Wiederaufnahme) oder *ritornello* (Kehreim), das aus dem bedeutungsvollen Verb *ritornare* (wiederkehren) gebildet ist, da der Tanzchor diesen Refrain nach jeder Strophe wiederholt.
- (2) Strophen – ital. *stanza* (wörtlich: Zimmer), die dem Sologesang gewidmet ist; die Verse der Strophe werden *piedi* (wörtlich: Füße) genannt, was als *Schritte* übersetzt werden könnte; nach drei Schritten folgt der Vers, der
- (3) Rückkehr genannt wird – ital. *vuelta* (Rückkehr), da er mit dem Reim den Refrain (*ripreso, ritornello*) herbeiruft.

XX	AAAX	+	XX	BBBX	+	XX	usw.
						<i>ritornello</i>	
<i>piedi - volta</i>						<i>piedi - volta</i>	
<i>ripresa</i>	(Schritte)-(Rückkehr)						
(=Refrain)	<i>stanza</i> (=Strophe)	+	<i>ritornello</i>	<i>stanza</i>	+	<i>ritornello</i>	usw.

Diese Strophenform hat auch der Franziskaner-Dichter Jacopone da Todi im 13. Jahrhundert verschiedentlich für seine religiösen Botschaften verwendet.⁹

7 Ibid., S. 45–46; Orlando: „*Tecniche di poesia*“ – *La metrica italiana*, S. 65.

8 Raffaele Spongano: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana. Seconda edizione riceduta e coretta*. Bologna: Patròn editore, 1989, S. 30; Boris A. Novak: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995, S. 236.

9 Mario Pazzaglia: *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*.

Mit der Differenzierung der Komponenten entwickelt sich die *ballata* aus dem ursprünglich einfachen Ausgangspunkt hin zu komplexeren und komplizierteren Formen, sodass jedes der Elemente eine interne „Teilung“ erfährt: das Distichon XX des Refrains wird zum vierzeiligen XY.YX, der Vers A teilt sich in den Zweizeiler AB, sodass sich die ursprünglich vierzeilige Strophe AAAX in die doppelt so lange Struktur AB.AB.AB.BX und schließlich in AB.AB.BC.CX verwandelt. Die Entwicklung der Tanz-*ballata* in eine Kanzone (vielleicht sogar in ein Sonett) haben die italienischen Metriker Raffaele Spongano¹⁰ und Ladislao Gáldi¹¹ untersucht, ich selbst habe sie in den Studien *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (*Form, Love of the Language: The Reception of Romanic Poetic Forms in Slovenian poetry*)¹² und *Sonet (Sonnet)*¹³ analysiert.

Die Melodien einiger Troubadour-Tanzlieder sind bekannt, wie die berühmte *Estampida* von Raimbaut de Vaqueiras. Da die Troubadours ihre Lieder meist mit dem ersten Vers betitelt haben, wird dieses Tanzlied in der Literaturgeschichte oft als *Calenda maia* angeführt. (Die provenzalischen Troubadours haben scheinbar noch den alten römischen Ausdruck für *Mai-Kalenden* verwendet.) Es handelt sich um ein lebhaftes Tanzlied, das auf einem obsessiv starken, geradezu rituellen Rhythmus beruht, den auch das außergewöhnlich starke Netz an Reimen unterstützt, da jede Strophe ein Monoreim ist. Das Original führe ich nach der Transkription von Pierre Bec an, der den Rhythmus des Textes sogar grafisch gestaltet hat,¹⁴ woran ich mich auch in meiner Nachdichtung halte:

Calenda maia

Ni fuèlhs de faia
Ni chans d'auzèl ni flors de glaia
 Non es que'm plaia,
 Pros d'òna gaia,
Tro qu'un isnèl messatgièr aia
Del vòstre bèl còrs, qui'm retraia
Plazer novèl qu'amors m'atraia
 E jaia

Bologna: Zanichelli, 1993 (= Scrittori e critici della letteratura italiana), S. 140; Boris A. Novak: „Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila“, in: *Jezik in slovstvo* 56/1–2 (2011), S. 5–19, hier S. 7.

10 Spongano: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana*, S. 30.

11 Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore, 1988, S. 270–271.

12 Novak: *Oblika, ljubezen jezika*, S. 126, 236–237.

13 Boris A. Novak: *Sonet. Uvodno študijo in komentarje napisal, izbral in uredil Boris A. Novak*. Ljubljana: DZS, 2004 (= Klasje), S. 56–61.

14 Bec: *Anthologie des troubadours*, S. 248.

Sprache (genauer: in der okzitanischen Sprache); der Liebeskult der Troubadours war eine der einflussreichsten Kulturercheinungen in der Geschichte der Menschheit, sodass er sich schnell in anderen Sprachen verbreitete und ein gesamteuropäisches Phänomen wurde. Was die Etymologie betrifft, ist die etablierteste Erklärung, das Wort *Troubadour* leite sich von dem provenzalischen Verb *trobar* – (*er*)finden ab. Der *Troubadour* ist daher der *Finder* und *Erfinder*, der Künstler, der den poetischen Text und die entsprechende Melodie *erfindet*. Bereits die Herkunft des Wortes macht deutlich, wie die Troubadours ihre Kunst erlebten – als Findigkeit, Erfindung, Schaffenskraft. Übrigens: die heute weitverbreitete Meinung, der Troubadour habe seine Lieder selbst aufgeführt, ist wahrscheinlich falsch; der Troubadour war der Autor, während ein Interpret, genannt *joglar* (französisch *jongleur*, aus dem sich auch das heutige Wort Zirkus-*Jongleur* ableitet), dessen Lieder vor dem Publikum sang. In dem Buch *Eureka* entfaltet und analysiert Jacques Drillon sorgfältig die verzweigte Genealogie und Semantik des provenzalischen Verbs *trobar* und seines französischen Äquivalents *trouver*. (Das französische Wort für den mittelalterlichen Dichter – *trouvère* – ist also eine Lehnübersetzung des provenzalischen Wortes *Troubadour* – *trobador*.) Aus dem altgriechischen Verb *trepein* (wenden) entwickeln sich das Substantiv *tropos* (*Wende*, *Tropus*) sowie seine lateinische Variante *tropus*, die außer der griechischen Bedeutung auch *Bild* bezeichnet.¹⁸ Das altgriechische *tropos* formt eine Reihe von Wörtern,¹⁹ unter anderem *tropaion* (Trophäe), *tropologia* (figurative Sprache), *entropia* (Verwirrung, Chaos – auch ein Begriff der modernen Physik) und *tropikos* (das Veränderungen betreffende), in der weiteren Entwicklung der europäischen Sprachen außerdem die allgemein bekannte Bezeichnung *tropisch* und das Wort *Heliotrop*. Der lateinische *tropus* (Tropa, Figur) bekommt in der christlichen Liturgie allmählich auch die Bedeutung *Gesang*. Bedeutungsvoll sind auch die Verben *contropare* (vergleichen) und *attropare* (in Tropen sprechen). In den romanischen Sprachen entwickeln sich aus dieser Wortfamilie der okzitanische Ausdruck *trobador* und sein französisches Äquivalent *trouvère*.²⁰

Obwohl der Ausdruck *trobador* seiner etymologischen Herkunft nach den *Erfinder* bezeichnet, ist auch die literaturgeschichtliche Erklärung möglich, dass sich dieses Wort aus der Bezeichnung für die Geistlichen, die die *Tropen* – *Troparen* gedichtet haben, herleitet. Auch dieser Ausdruck leitet sich von dem oben genannten älteren Gattungstamm des Wortes *tropos* ab. Die bereits Mitte des 9. Jahrhunderts entstandene und in der Abtei des Martial von Limoges Mitte des 10. Jahrhunderts abgeschriebene Sammlung von 20 wichtigen Handschriften gehört nämlich der

18 Jacques Drillon: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe „trouver“*. Paris: Gallimard, 1995 (= Le Promeneur), S. 8–9.

19 Ibid., S. 42.

20 Ibid., S. 8.

Gattung der sogenannten Tropen an, die Henri-Irénée Marrou als „une pièce lyrique indépendante insérée à l’intérieur de la liturgie“²¹ definiert. Es handelt sich um gereimte syllabische Verse, der grundlegende Strophenaufbau (AABB) stimmt mit dem Zağal und dem Aufbau der oben angeführten Strophe des „ersten Troubadours“ Wilhelm, IX. Herzog von Aquitanien, überein. Der Verfasser der *Tropen* hieß *Tropar*, was phonetisch dem Namen der späteren Troubadours sehr nahe ist. *Nota bene*: sowohl das Verb *dichten* als auch das Substantiv *Dichtung* lauten in der provenzalischen Sprache – *trobar*.

Aus dem Tropen entwickelt sich in Aquitanien der *versus*, eine musikalisch-poetische Gattung, die sich offensichtlich auf die spezifische Bedeutung des altprovenzalischen Wortes *vers* auswirkt; dieses bezeichnet nicht, wie man annehmen könnte, den Vers, sondern – das Lied. Das *vers* ist eine embryonale, thematisch und formell ausladende, die Gattung betreffend noch undifferenzierte dichterische Form der Anfänge der Troubadourlyrik. Neben der vorherrschenden Liebesbotschaft beinhaltet es auf der thematischen Ebene noch weitere Dimensionen (gesellschaftliche, elegische, reflexive, satirische usw.), sodass es eine allumfassende ursprüngliche Form darstellt, aus der sich allmählich alle Gattungen der Troubadourlyrik entwickeln. Alle elf erhaltenen dichterischen Texte des „ersten Troubadours“ Wilhelm zählen zu der allgemeinen Gruppe des *vers*.

264 Melodien von provenzalischen Troubadours sind überliefert, was lediglich ein Zehntel der insgesamt erhaltenen Texte ausmacht.²² Die Frage, warum mehr Melodien der nordfranzösischen Trouvers erhalten sind, die die provenzalischen Troubadours nachgeahmt haben, erklärt Marrou so, dass „il s’agit d’une anthologie de chefs-d’œuvre, sélectionnés par une longue tradition“²³.

Obwohl der Impuls von Wilhelm ausging, hat Jaufré Rudel, Angehöriger der zweiten Generation der Troubadours, mit seinem berühmten *Lied über die Liebe in der Ferne* das Grundmodell der Troubadourlyrik geschaffen. Dieses Lied ist für die vorliegende Abhandlung nicht nur wegen der Einführung des Konzepts der Liebe als unerhörte Sehnsucht wichtig, sondern auch wegen der Form, die das euphorische Ideal der Troubadourdichtung verwirklicht. Wie später noch ausführlich analysiert wird, handelt es sich um eine strophisch-euphonische Komposition, genannt *canso unisonans* (gleichklingendes Lied), bei dem die Wiederholung der gleichen Anordnung der Reime durch die gleichklingenden Reime in allen Strophen zusätzlich verstärkt wird. Der okzitanische Name für Strophe ist *cobla*, etymologisch stammt dies von dem lateinischen Wort *copula* (Verbindung) ab.

21 Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil, 1971, S. 128–129.

22 Ibid., S. 80.

23 Idem.

Gerade *cobla* ist der grundlegende gemeinsame Nenner zwischen dem poetischen Text und der Musik der Troubadours: jede *cobla* kennzeichnet nämlich eine Wende in der Melodie. Das bedeutet, dass sich die Melodie so oft verändert, wie die Komposition Strophen hat. Es ist offensichtlich, dass die Troubadours den Reim als sprachliches Äquivalent der Liebe erlebt haben.²⁴ Dieses euphonische Prinzip habe ich auch in der slowenischen Übersetzung versucht wiederzugeben.²⁵ Zur Erläuterung der rhythmischen, euphonischen und melodischen Isomorphie der Strophen folgen an dieser Stelle die einleitenden Strophen des *Lieds über die Liebe in der Ferne* in der wörtlichen Übersetzung von Dietmar Rieger:²⁶

Langand li jorn son lonc en mai	Wenn die Tage lang sind, im Mai	A
m'es bels douz chans d'auzels de loing,	gefällt mir der süße Vogelgesang	
	in der Ferne [wörtl.: von fern]	B
e qand me sui partitz de lai	und wenn ich ihm nicht	A
	mehr zuhöre [wörtl.: mich von dort,	
	dem Vogelgesang, gelöst habe],	
remembra·m d'un'amor de loing.	gedenke ich	B
	[wörtl.: erinnert es mich] einer	
	„Fernliebe“ [wörtl.: Liebe in der Ferne].	
Vauc, de talan enbrocs e clis,	Ich gehe, von Verlangen	C
	niedergedrückt und gebeugt,	
si que chans ni flors d'albispis	so (durch die Welt), daß nicht	C
	der Gesang (der Vögel) noch	
	die Weißdornblüte	
no·m platz plus que l'inverns gelatz.	mir mehr gefällt als der eisige Winter.	D
Ja mais d'amor no·m gauzirai	Niemals mehr werde ich mich	A
	der Liebe erfreuen,	
si no·m gau d'est'amor de loing,	wenn ich mich nicht dieser	B
	„Fernliebe“ erfreue,	
que gensor ni meillor non sai	denn ich weiß keine lieblichere	A
	und bessere,	
vas nuilla part, ni pres ni loing.	nirgends [wörtl.: gegen keine	B
	Seite hin], weder nah noch fern.	

24 Boris A. Novak: „Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni“, in: *Primerjalna književnost* 21/1 (1998), S. 15–44, hier S. 15.

25 Novak: *Ljubezen iz daljave*, S. 9.

26 Rieger: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs*, S. 40.

Tant es sos pretz verais e fis	Ihr Wert ist so wahrhaftig	C
	und vollkommen	
	[wörtl.: rein],	
que lai el renc dels sarrazis	daß ich dort, im Reich der Sarazenen,	C
fos eu, per lieis, chaitius clamatz!	um ihretwillen (gerne) ein	D
	Gefangener genannt werden würde!	

Die obsessive Wiederholung der Formulierung *die Liebe in der Ferne (l'amor de loing)* betont schmerzhaft die physische Distanz und die emotionale Nähe der Liebe.

An dieser Stelle soll nun auch die Frage nach dem Versrhythmus des Lieds beleuchtet werden. Die provenzalische Dichtersprache basiert – ähnlich wie die französische – auf der syllabischen Versifikation. Das bedeutet, dass (1) die *Anzahl der Silben*, (2) der *feste Akzent(e)* sowie (3) bei längeren Versen auch die *Zäsur* die konstitutiven Elemente des Versrhythmus sind. Der bzw. die feste/n Akzent/e stellen auch eine stabile rhythmische Versstruktur dar; neben den festen Akzenten umfasst die syllabische Versifikation auch die sogenannten *beweglichen, rhythmischen* beziehungsweise *freien Akzente*, die die Rigidität der festen Akzente aufweichen und dem Versrhythmus Geschmeidigkeit und Natürlichkeit verleihen. Die erhaltenen Troubadourtexte weisen eine größere Regelmäßigkeit der Anordnung von Akzenten auf, als es für die spätere provenzalische Poesie charakteristisch ist; diese Regelmäßigkeit der Akzente, die die Versifikation der Troubadours dem syllabotonischen Prinzip der metrisch richtigen Reihenfolge von betonten und unbetonten Silben nahebringt, schreibe ich dem Einfluss des musikalischen Rhythmus auf den Versrhythmus zu.

Das Wissen vom Wert der Melodien ist der Tatsache zuzuschreiben, dass nicht weniger als 18 Melodien eines der besten Troubadours, Bernart de Ventadorn, erhalten sind, der auch im Kontext des heutigen Verständnisses der Lyrik als einer der authentischsten gilt, da er das lyrische Gedicht als „Geständnis“ und nicht als höfische Konvention verstanden hat. Gleich vier Handschriften beinhalten die Melodie eines seiner ergreifendsten Lieder *Can vei la lauzeta mover* (‚Wenn ich die Lerche bewegen sehe‘), die den schicksalhaften Abschied in Liedform überbringt und mit einem poetischen, wundervollen, jedoch umso schmerzlicheren Sinnbild einer Lerche beginnt, die mit ihrem lebenslustigen Flug den Dichter mit Eifersucht erfüllt.²⁷

Can vei la lauzeta mover	Wenn ich die Lerche
de joi sas alas contral rai,	ihre Flügel vor Freude gegen den Strahl (der Sonne) bewegen sehe,

27 Ibid., S. 108–109.

que s'oblid'e's laissa chazer	(und sehe,) daß sie das Bewußtsein verliert [wörtl.: sich vergißt]
per la doussor c'al cor li vai,	und sich wegen der Süße, die ihr ans Herz geht, fallen läßt,
ai! tan grans enveya m'en ve	ach! (Dann) erwächst mir daraus ein so großer Neid
de cui qu'eu vey a jauzion,	auf wen ich auch immer freudig sehe,
meravilhas ai, car desse	(und) ich bin erstaunt,
lo cor de desirer no·m fon.	daß [wörtl.: weil] das Herz mir nicht vor Sehnsucht sofort schmilzt.

Unter den 200 namentlich bekannten provenzalischen Troubadours finden sich auch 30 weibliche Troubadours (*trobairitz*), für das Mittelalter eine ungewöhnlich hohe Anzahl; diese Tatsache zeugt von einem aufblühenden gesellschaftlichen und kulturellen Klima, das anschließend vom blutigen Krieg gegen die Häresie der Katharer bzw. Albigenser unterbrochen wurde, dem einzigen erfolgreichen Kreuzzug aller Zeiten. Als beste unter den weiblichen Troubadours gilt Beatriz de Dia mit ihren fünf erhaltenen Texten und nur einer erhaltenen Melodie, die zum Glück an ihren bewegendsten Text *A chantar m'er de so qu'ieu no volria* (‚Ich muß über das singen, was ich nicht möchte‘) gebunden ist.²⁸

A chantar m'er de so qu'ieu no volria,	Ich muß über das singen [wörtl.: es wird mir über das zu singen sein], was ich nicht möchte,
tant me rancur de lui cui sui amia	so sehr beklage ich mich über den, dem ich (die) Geliebte bin,
car eu l'am mais que nuilla ren que sia;	denn ich liebe ihn mehr als irgendetwas, was (da auch) sei;
vas lui no·m val merces ni cortesia,	ihm gegenüber nützt mir nicht Gnade noch höfisches Wesen,
ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens,	weder meine Schönheit noch mein Wert noch mein Verstand,
c'atressi·m sui enganad'e trahia	denn ich bin ebenso betrogen und verraten,
cum degr'esser, s'ieu fos desavinens.	wie ich (es) sein müßte, wenn ich nicht anmutig wäre.

28 Ibid., S. 176–177.

Die Notationen der Troubadourlieder beinhalten Neumen, die nur die genaue Notenhöhe, nicht aber auch ihre Dauer bestimmen. Der Rhythmus der Melodien kann bis zu einem gewissen Grad mit Berücksichtigung des Textrhythmus rekonstruiert werden.

Bei dieser textlichen Rekonstruktion des musikalischen Rhythmus hilft – paradoxerweise – die Tatsache, dass die provenzalische Sprache (genauer: die okzitanische Sprache) aufgrund der Zerstörung der wirtschaftlich und kulturell blühenden Provence im 13. Jahrhundert im Eroberungskrieg, den die nördlichen Nachbarn (Franzosen) mithilfe der vatikanischen Inquisition geführt hatten, sowie der späteren administrativen Zentralisierung auf dem gesamten Gebiet des französischen Staates eine grausame Marginalisierung erfuhr. Ich vermute, dass die Provenzaler ihre Muttersprache im Laufe der Jahrhunderte mit einer konservativen Strategie erhalten haben, wie sie charakteristisch ist für kleine, gefährdete Gemeinschaften, auch die Slowenen. Dies könnte einer der Hauptgründe dafür sein, dass sich die Phonetik im Laufe der Jahrhunderte nicht wesentlich verändert hat und dass es mithilfe von Mistral's bedeutendem Wörterbuch *Lou tresor dou felibrige* vom Anfang des 20. Jahrhunderts möglich ist, ein 800, 900 Jahre altes Troubadourlied problemlos zu verstehen.

Im Gegensatz zur provenzalischen hat die französische Sprache im Laufe der Jahrhunderte dramatische phonetische Veränderungen erfahren. Im Mittelalter wurde die französische Sprache *langue d'oïl* (Öil-Sprache) genannt, die provenzalische hingegen *langue d'oc* (okzitanische Sprache), beide Begriffe kennzeichnen das affirmative Wort *ja* (daher nannte Dante die italienische Sprache *lingua di si*). Aus dem Begriff *langue d'oc* stammt auch der Name für die Sprache (okzitanische Sprache) sowie die Bezeichnung der Provinz *Languedoc*. Im Grunde handelt es sich um eine *Koine*, eine gemeinsame Sprache, die gerade die Troubadours mit der Synthese der verschiedenen Dialekte in diesem Gebiet geschaffen hatten. Weil diese Sprache jedoch nicht nur in der Provence gesprochen wird, sondern auch anderswo (z. B. im Vallée d'Aoste [Aostatal] im heutigen Italien), ist der Begriff provenzalische Sprache nicht der genaueste und es ist angemessener, den Ausdruck okzitanische Sprache zu verwenden.

Doch nun wieder zur Musik. Es ist möglich, dass die Troubadours verschiedene rhythmische Systeme verwendet haben. Marrou warnt davor, zwanghaft ein einziges metronomisches System in dieses Material einzuführen: „Tous nous disent en présence du caractère souvent très orné de la ligne mélodique qu'il faut renoncer à y introduire un rythme rigoureux, métronomique, tel que celui de notre solfège classique, avec ses barres de mesure et l'alternance rigide des temps forts et des temps faibles: il convient de donner à ces mélodies un mouvement souple et fluide, en *tempo rubato*“.²⁹

29 Marrou: *Les troubadours*, S. 84.

Marrou stellt fest, dass die provenzalischen Troubadours originell sind „non seulement par rapport à notre musique moderne, mais déjà en face de celle de leurs contemporains ou successeurs immédiats, les trouvères de la France de Nord. On trouve fréquemment chez les derniers des mélodies d’une allure franche et simple, au rythme iambique régulier (le 6/8 cher à notre folklore)“.³⁰ Einige Gedichte leihen sich die Melodie aus der Liturgie; dies gilt vor allem für den sogenannten *versus* der bereits erwähnten, in der Abtei des Martial von Limoges erhaltenen Handschriften. Wie Marrou betont, ist ein weiteres Merkmal „la fréquente luxuriance de la ligne mélodique. [Celle-ci cesse assez vite d’être syllabique] pour se fleurir, nottament à la rime, de mille ornements sinueux: ce ne sont que mélismes, paquets de notes d’agrément, ports de voix, appogiature expressives, gruppetti“.³¹

Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler und Marie-Geneviève Grossel haben in ihrer Einführung in die Anthologie *Chansons des trouvères*, die auch transkribierte Notationen enthält, prägnant das größte Problem der heutigen (Un-)Kenntnis der Troubadourmusik definiert. Es handelt sich um die Frage der Möglichkeit verschiedener Interpretationen des Rhythmus der Troubadourlieder:³²

Le débat sur la manière d’éditer les mélodies des compositions monophoniques du Moyen Âge se poursuit depuis le début de notre siècle; ses échos se font entendre dans les recitals et dans les enregistrements. Car on y trouve les interprétations les plus variées, allant d’une liberté rythmique totale à un respect rigide des „modes“ rythmiques; il n’y a pas d’accord sur les instruments, ni sur leur type, ni sur leur nombre, ni sur la musique qu’ils doivent produire; tempo, dynamique, façon de chanter, ces aspects de l’exécution aussi sont très variables. [...] De même que les philologues ont le plus souvent fait leur travail sans demander conseil aux musicologues, ceux-ci ont généralement procédé sans l’aide de leurs confrères. Ce volume, au contraire, est le fruit d’une étroite collaboration entre les deux disciplines. Ainsi, certaines indications dans la musique des manuscrits, telles que les barres de mesure, les silences, les répétitions mélodiques, le nombre de notes dans un groupe, ont pu clarifier l’élision ou la non élision de syllabes, la structure syllabique d’un mot, la fin d’un vers, l’omission ou l’insertion erronée d’un mot ou d’une phrase. Inversement, le texte poétique a pu prouver l’absence ou la redondance d’une note, indiquer où s’achève une

30 Ibid., S. 84.

31 Ibid., S. 86.

32 *Chansons des trouvères: chanter m’estuet*. Édition critique de 217 textes lyriques d’après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel. Paris: Librairie Générale Française, 1995 (= Lettres gothiques), S. 17–20.

phrase musicale, où un refrain commence; mais, surtout, la scansion du texte, les cas d'anacrouse, les rimes et leur „genre“ masculin ou féminin sont d'une importance capitale pour la détermination du rythme musical et du phrasé. [...] Le problème le plus épineux, le plus controversé que pose notre répertoire, c'est celui du rythme.

Die ursprüngliche Einfachheit des Reimens haben die Troubadours allmählich ausgebaut, mit der Erforschung des Aufbaus von Reimen haben sie eine Fülle von Reimen entwickelt, die die Poesie der europäischen Sprachen seitdem nicht mehr erreicht hat. Wenn der Reim ein sprachliches Verfahren ist, das die klangliche – sprich: musikalische – Äquivalenz der Wortendungen verwendet, um die Semantik der Wörter zu vertiefen und den komplexen Bedeutungsaufbau zu erstellen, dann gehört es in den Mittelpunkt dieser Abhandlung. Die Gründe für diese Bedeutung des Klangs und der Reime sind gewiss mit dem grundlegenden Wesen der Dichtung und der überaus geeigneten Phonetik der okzitanischen Sprache verbunden, zugleich aber auch mit dem Wertesystem des Troubadourkults um die Liebe, bei dem die Reime als Liebesumarmung von Klang und Bedeutung galten: „Der Reim ist eine Umarmung, ein Kuss der Worte. Die Troubadours verstanden den Reim als linguistisches Equivalent zur Liebe und als einziges Feld, in dem sie ihre unmögliche Liebe gänzlich realisieren konnten“.³³

Allmählich bildeten sich zwei entgegengesetzte Pole des euphonischen Aufbaus der Strophen heraus. Die Strophenorganisation, bei der alle Strophen auf der gleichmäßigen Verteilung der Reime basieren und die Reime sich zugleich von Strophe zu Strophe wiederholen, nannten die Troubadours *canso unisonans*; ein Beispiel dafür ist Rudels oben angeführtes *Lied über die Liebe in der Ferne*. Diese strikte Art des Reimens wurde als Ideal der Dichtung betrachtet. (Angesichts der Unterschiede im Wesen der Sprachen und der Tatsache, dass die heutige poetische Sprache keine große Anzahl von sich wiederholenden Reimen zulässt, ist es schwierig, solche Lieder zu übersetzen.) Weniger strikt und euphonisch geschlossen ist das unter der Bezeichnung *canso singulars* (einmaliges Lied) bekannte Prinzip, bei dem alle Strophen des Liedes zwar auf der gleichmäßigen Verteilung der Reime aufgebaut sind, die Reime sich aber von Strophe zu Strophe im Klang unterscheiden. In beiden Fällen kann festgestellt werden, dass die poetische Sprache der Troubadourlyrik auf der Isomorphie basiert. Dies gilt für alle Ebenen der Organisation des Textes – vom Versreim über die Anzahl der Verse und die

33 Novak: „Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni“, S. 41. Im Original: „Rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.“

Verteilung der Reime in den Strophen bis zur Komposition des Liedes in seiner Gesamtheit.

Zwischen den diametral entgegengesetzten Prinzipien der Strophenorganisation gibt es auch eine Vielfalt von intermediären Möglichkeiten: *coblas doblas* (doppelte Strophen) bezeichnen ein Prinzip, bei dem zwei aufeinanderfolgende Strophen (erste und zweite, dritte und vierte usw.) auf den gleichen Reimen basieren; *coblas ternas* (dreifache Strophen) bezeichnen ein Prinzip, bei dem sich die gleichen Reime in drei aufeinanderfolgenden Strophen wiederholen – die erste Reimfolge in der ersten, zweiten und dritten Strophe, die zweite Reimfolge in der vierten, fünften und sechsten Strophe usw.; bei den *coblas quaternas* (vierfache Strophen) umfassen gleichklingende Reime vier aufeinanderfolgende Strophen usw.

Wie Dominique Billy anführt, ging die Entwicklung der Verteilung der Reime bei den Troubadours – wenn man den Aufbau der Reime mit geometrischen Formen darstellt – „de la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore“, wie der Untertitel seiner Studie *L'art des troubadours conçu comme un artisanat*³⁴ lautet. Die Ausgangsfeststellung der Analyse stimmt mit den hier angeführten Schlussfolgerungen über die grundlegende Isomorphie der Strophenorganisation der Troubadourlieder überein. Die der Sprache und Musik inhärente Zeitlichkeit bewirkt „un ordre strictement linéaire, séquentiel“.³⁵ Die Troubadours bereichern diese durch die Abfolge der Sequenzen bestimmte Linearität mit dem Prinzip der Wiederholungen, was einen „l'ordre tabulaire, l'espace structural“³⁶ erschafft, die kreisförmige Wiederkehr der Elemente. Die Strophen sind häufig mit dem Prozess der „concaténation des couplets“³⁷ miteinander verbunden. Sehr häufig ist in diesem Zusammenhang der euphonische Prozess der Verbindung der Strophen, den die Troubadours selbst *coblas capcaudadas* nannten, was man etwas humorvoll etwa als *kopfschwänzige Strophen* übersetzen könnte: der letzte Vers einer jeden Strophe beinhaltet nämlich einen Reim, der den Reim der folgenden Strophe herbeiruft, wodurch der „Schwanz“ einer jeden Strophe auf der euphonischen Ebene mit dem „Kopf“ der folgenden Strophe übereinstimmt. Ein ähnlicher Prozess wird *coblas capfinidas* (wörtlich: kopfendende Strophen) genannt, wobei das letzte Wort der vorhergehenden Strophe am Anfang der nächsten Strophe wiederholt wird. Wenn der letzte Reim der letzten Strophe mit dem ersten Reim

34 Dominique Billy: „L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)“, in: *Métrique française et métrique accentuelle*, hg. von Dominique Billy, B. de Cornulier und J.-M. Gouvard. Paris: Larousse, 1993 (= *Langue française* 99), S. 5.

35 Ibid., S. 6.

36 Idem.

37 Idem.

der ersten Strophe übereinstimmt, bildet dies eine kreisförmige Verteilung der Reime, die geometrisch als Kreis dargestellt werden kann.

Eine der von der Troubadours entwickelten Reimarten, die aber leider später aus dem Repertoire der euphonischen Prozesse der europäischen Lyrik verschwunden ist, ist das Reimen der Verse verschiedener Strophen: es reimen sich nämlich alle ersten, zweiten, dritten usw. Verse aller Strophen, während sich die Verse innerhalb der Strophen nicht reimen. Bei oberflächlicher Betrachtung würde man, wenn man an das Reimen nahe gelegener Verse gewöhnt ist, somit diese raffinierte Methode des Reimens übersehen. An dieser Stelle verwende ich bewusst das Verb übersehen, da das Verb überhören nicht angebracht wäre: aufgrund des Abstands dieser Art des Reimens kann es *nicht gehört* werden ... wenn das Lied nur gelesen wird. Jedoch kann diese Art des Reimens als reiche und raffinierte Harmonie gehört werden, wenn man das Lied gesungen hört, denn dann meldet sich die starke, jedoch diskrete Wiederholung der Reime stets an den gleichen Stellen der Melodie. Wie gesagt: die Strophe – in der okzitanischen Sprache *cobla* – entsprach einer Umdrehung der Melodie, die sich ständig wiederholte; die Melodie wiederholte sich also so oft, wie es Strophen gab. Als Illustration folgt das Lied des Troubadours Guillem de Saint-Deslier, das als Dialog angelegt ist, in dem ihn eine Dame nach der Bedeutung der Träume fragt – ein geradezu freudianisches Lied.³⁸ Roubauds Aufzeichnung folgt der Art der Aufzeichnung von Texten in den mittelalterlichen Liederbüchern. Die Buchstaben in der Übersetzung kennzeichnen die Reime.

En Guillem de Saint Deslier vostra semblanza. mi digatz d'un soïn leughier qu-m
fo salvatge. qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza. m'adurmi ab lo salut d'un
ver messatge. en un vergier plen de flors. frescas de bellas colors. on feri uns venz
isnels. qe frais las flors e-ls brondels.

Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza. q'eu en conoisc ni m'es vis en mon
coratge. lo vergier segon q'en penz signifianza. es d'amor las flors de domnas d'aut
paratge. e-l venz dels lauzenjadors. e-l bruiz dels fals fegnedors. e la frascha dels
ramels. nos cambi'en jois novels.

Guillem de Saint-Deslier, Ihre Meinung, bitte.	A
Sagen Sie mir etwas zu einem flüchtigen und beschwerlichen Traum,	B
den ich vor ein paar Tagen träumte, hoffnungsvoll.	C
Ich war eingeschlafen, als ein treuer Bote mich grüßte	D

38 Jacques Roubaud: *Les troubadours: anthologie bilingue. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud*. Paris: Seghers, 1971, S. 192.

ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK

auf der Wiese voller Blumen,	E
frisch in wunderschönen Farben,	F
wo ein rascher Wind eilte,	G
Blumen und Äste brach.	H

Mein Herr, ³⁹ ich werde Ihnen meine Eindrücke zu diesem Traum sagen,	A
was ich denke und was ich glaube.	B
Meiner Ansicht nach ist die Bedeutung der Wiese	C
die Liebe, und die Blumen sind Damen von hoher Geburt.	D
Der Wind steht für den Tratsch,	E
ein Geräusch bedeutet trügerische Heuchler	F
und das Brechen der Äste	G
führt uns zu neuer Freude.	H

Eine kurze Abschweifung über die Art der Aufzeichnung der Troubadourlieder im Mittelalter, an die sich auch Roubaud hält: die Verse folgen aufeinander, als würde es sich um Prosa handeln, und werden nur von Punkten getrennt, die Strophen funktionieren als Absätze; alle Buchstaben sind Minuskeln, mit Ausnahme der Anfangsbuchstaben der Strophen (Absätze) und Personennamen, die mit Majuskeln gekennzeichnet sind. Und dennoch ist die Zusammensetzung der Strophen vollkommen deutlich, da sie im gebundenen Wort durch den Versrhythmus und Reimaufbau bestimmt wird – mit anderen Worten: die lyrische Form wird durch die musikalische Form bestimmt und geschützt, während die Art der grafischen Aufzeichnung irrelevant ist und nur der Archivierung des Lieds dient. Die grafische Form der Verse wird erst beim freien Vers wichtig, wo „the line on the page has an integrity and function of its own“.⁴⁰

Der Prozess der Wiederholung entwickelt sich in der Troubadourlyrik auch in Richtung der Substitution der Reime durch ganze Wörter, sei es, dass die abschließenden Worte der ersten Strophe an der gleichen Stelle aller folgenden Strophen erscheinen, wie dies Raimbaut d'Aurenga in dem berühmten Lied *La flors envèrsa*⁴¹ anwendet, sei es, dass nach einem bestimmten Prinzip ihre Position verändert wird, wie in der *Sestine* von Arnaut Daniel.⁴² Die italienische Literaturwissenschaft

39 Es handelt sich um ein faszinierendes und komplexes linguistisches und kulturgeschichtliches Phänomen, dass die Troubadours ihre auserwählte Dame häufig mit Herr ansprachen. Eine auf das Piedestal gestellte Frau besangen sie als Herrin, im gesellschaftlichen Kontext einer patriarchalen, feudalen Gesellschaft bedeutete dies, dass der Frau männliche Attribute verliehen wurden. Übers. von Rosemarie Linde.

40 Derek Attridge: *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 5.

41 Novak: *Ljubezzen iz daljave*, S. 56–61.

42 Ibid., S. 74–77.

bezeichnet diesen Prozess mit dem aussagekräftigen Begriff *parole rime* (Reimwörter), da die sich wiederholenden Worte als Reime wirken, obwohl sie sich untereinander oft nicht reimen; manchmal treten anstelle von Reimen als stimmliches Bindeglied auch Assonanzen auf. Als Autor der vorliegenden Studie habe ich daher für diese Wörter den Begriff *za-ključne besede* (Schlüssel-/Schlusswort) erfunden, da es sich um Wörter handelt, die sowohl Schlüsselwörter zum Verständnis des Liedes als auch Schlusswörter sind, die jeden Vers abschließen.⁴³

Das Prinzip der sich wiederholenden Schlüssel-/Schlussworte hat in der Troubadourlyrik einen immensen Aufschwung erfahren. Es handelt sich eigentlich um einen seltenen dichterischen Prozess, den die spätere europäische Poesie nicht von den Troubadours übernommen und weiterentwickelt hat; eine Ausnahme ist lediglich die Sestine von Arnaut Daniel, einem Dichter, den Dante in seinem 26. Gesang des *Fegefeuers* als „miglior fabbro del parlar materno“ (‚besten Schmied der Muttersprache‘) bezeichnete. Dante war von dieser Form so begeistert, dass er die *doppelte Sestine* erfand. Die Sestine umfasst sechs ungereimte sechszeilige Strophen und eine Schlussterzine, zusammen also 39 Verse. Es handelt sich um eine der ungewöhnlichsten und einfallsreichsten Formen der europäischen Lyrik. So verändern die Schlüssel-/Schlussworte von Strophe zu Strophe ihre Position: die Reihenfolge 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 aus der ersten Strophe wiederholt sich in allen anderen Strophen als 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Das Gedicht schließt mit einer Zusammenfassung in Form einer Terzine ab, in der sich alle sechs Schlüssel-/Schlussworte wiederholen, je zwei in jeder Zeile, was in der Regel die ursprüngliche Reihenfolge der Schlüssel-/Schlusswörter wiederherstellt. Die scheinbare Exzentrik und Chaotik der Wiederholung der Schlüssel-/Schlussworte harmonisiert immer wieder miteinander.

Paradoxaerweise erreicht die spätere europäische Poesie nie wieder eine solche Fülle an Reimarten, wie sie die provenzalischen Troubadours zu Beginn der europäischen Lyrik erfanden. Die Erforschung und Entwicklung von immer komplexeren Aufbauten von Reimen durch die Troubadours stellen offensichtlich eine Parallele zu der immer intensiveren Idealisierung der auserwählten Dame in der Troubadourlyrik dar. Die Troubadours erstellten nämlich eine Gleichung zwischen dem Dichten (*trobar*) und der Liebe (*amor*). Jacques Roubaud formuliert dazu:⁴⁴

L'amour inspire le chant, et le chant trouve son incarnation la plus élevée, la plus „fine“ (pure), la *canso*, qui chante l'amour, qui est le lieu, la chambre de l'invention, poésie. La *canso* est l'unité triple de leur art [...], „triple-un“ [...]; l'art triple-un du *trobar* est l'unité parfaite à laquelle aspire le troubadour, à la fois don imposé par

43 Novak: *Oblika, ljubezen jezika*, S. 45.

44 Roubaud: *Les troubadours*, S. 1.

l'amour, inspiration, et métier inexorable, exigeant, tous deux nécessaires pour fabriquer, forger, limer, l'objet sonore, poétique et musical, qui chante l'amour.

Nach dem allumfassenden, undifferenzierten Genre, das sich zur Zeit des „ersten Troubadours“ Wilhelm *vers* nannte, führte bereits die zweite Generation von Troubadours – Marcabru, Jaufré Rudel, Cercamon usw. – eine Differenzierung und Hierarchisierung der dichterischen Gattungen und Formen durch. Dieser Prozess erfährt in der späteren Entwicklung der Troubadourlyrik noch eine weitere Kristallisierung. Hier eine Übersicht über jene der Gattungen, die insbesondere für die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Poesie wichtig sind.

Die höchste in der Hierarchie der dichterischen Gattungen ist das *canso*, das Liebeslied. Aus dieser provenzalischen Gattung entwickelt sich die italienische *canzone* beziehungsweise die französische *chanson*. All diese Wörter haben die gleiche Wurzel – im Verb *singen* (in der okzitanischen Sprache *cantar*, in der italienischen Sprache *cantare*, in der französischen Sprache *chanter*).

Die Untergattungen des Liebeslieds sind *pastorela* und *alba*, beide volkstümlichen Ursprungs.

Bedeutend ist der Unterschied zwischen *canso* und *pastorela*. *Canso* überträgt die höfische Liebe (*l'amour courtois*) in die Liedform, wie die Franzosen rückblickend den Liebeskult der Troubadours benannten, bei dem die auserwählte Dame auf das Piedestal der Herrin gestellt wurde. Schon der Name selbst, *pastorela* (Hirtenlied), zeigt den volkstümlichen Ursprung der Gattung an; hier erobert ein Ritter oder Geistlicher ein Mädchen aus dem Volk, manchmal auch auf ziemlich heftige Weise, was Aufschluss über die hierarchische Ordnung der feudalen Gesellschaft gibt und darüber, dass die Troubadours Damen aus dem hohen Adel als unerreichbar verehrten, als *Fernliebe*, während sie sich sinnliche Freuden vor allem mit Frauen aus den unteren gesellschaftlichen Schichten gönnten.

Das Prinzip der Wiederholung von Wörtern zeigt sich bei einigen lyrischen Gattungen der Troubadours, z. B. bei der *alba*, in Form des *Refrains*, einem Prozess, der stets auf den musikalischen Ursprung der dichterischen Form verweist, in dem er auftritt. *Alba* ist ein altprovenzalisches Wort für die Dämmerung, zugleich ist es der Name der lyrischen Gattung der Troubadours für das *Lied der Morgendämmerung*, das den morgendlichen Abschied der Liebenden in die Liedform überträgt. Die formale Spezifik des Refrains ist die Wiederholung des Wortes *alba* am Ende einer jeden Strophe, was zugleich lyrisch und dramatisch wirkt. Ein schönes Beispiel für die *alba* ist das Lied *Reis gloriós, verais lums e clartatz* (Ruhmreicher König, wahrhaftes Licht und Helligkeit), das der Troubadour Giraut de Bornelh verfasst hat. Das lyrische Ich befindet sich in der Rolle eines Wächters, der bei Tagesanbruch versucht, seinen Freund, einen Geliebten, der die Nacht bei seiner Geliebten verbracht hat, zu wecken. Der einleitende Vers ist

liturgisch eine konzentrierte Lobeshymne an das Licht. Angeführt sind die ersten beiden Strophen sowie die wörtliche Übersetzung Riegers:⁴⁵

Reis gloriós, verais lums e clartatz,	Ruhmreicher König, wahrhaftes Licht und Helligkeit,
Dèus poderós, Sénher, si a vos platz,	mächtiger Gott, Herr, wenn es Euch gefällt,
Al meu companh siatz fizèls ajuda,	sollt Ihr meinem Gefährten eine wahre [wörtl.: treue] Hilfe sein;
Qu'eu non lo vi pòs la nòchs fo venguda,	denn ich sah ihn nicht, seit die Nacht gekommen war,
<i>E adès serà l'alba.</i>	<i>und jeden Augenblick [sogleich] wird das Morgenlicht (da) sein!</i>
Bèl companhó, si dormètz o velhatz,	Lieber Gefährte, ob Ihr schlaft oder wacht,
Non dormatz plus, suau vos ressidatz,	Ihr sollt nicht mehr schlafen, wacht langsam [sacht] auf;
Qu'en orient vei l'estela creguda	denn im Osten sehe ich den Stern aufgestiegen [angewachsen],
Qu'amena'l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda,	der den Tag herbeiführt, denn ich habe ihn wohl erkannt,
<i>E adès serà l'alba.</i>	<i>und jeden Augenblick [sogleich] wird das Morgenlicht (da) sein!</i>

Eine besondere Untergattung des Liebeslieds ist das *acort* (Harmonie), bei dem die Harmonie der Liebe durch betont harmonische, rhythmische und euphonische Mittel zum Ausdruck gebracht wird. Das Gegenstück ist das sogenannte *descort* (Unstimmigkeit), bei dem das Thema der Uneinigkeit oder des Abschieds zweier Liebender auch auf der formalen Ebene ausgedrückt wird, und zwar durch Unstimmigkeiten zwischen Text und Melodie, Melodie und Rhythmus, Bedeutung und Klang der Worte usw.

Planh (von dem lateinischen Wort *planctus*) ist ein Klagelied zur Beerdigung.

Der Begriff *sirventeza* (*sirventes*) stammt von dem Wort *sirvens*, *Diener* ab – wörtlich bedeutet es also Dienerlied. Aus dem ursprünglichen Loblied des Lehnsmanns an den feudalen Herren entwickelt sich eine Gattung, die die gesellschaftlichen Probleme behandelt, oft auf kritische und satirische Weise; heute würde man

45 Bec: *Anthologie des troubadours*, S. 167–168; Rieger: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs*, S. 137.

sie ein Protestlied nennen. Für diese Überlegungen ist das Verhältnis zwischen Musik und Text signifikant: nur ein Liebeslied (*canso*) hatte das Anrecht auf eine eigene Melodie, während sich die Sirventesen die Melodien bereits bestehender Liebeslieder leihen mussten. (Erhalten ist nur ein Sirventes mit eigener Melodie.) Der Begriff *Sirventes* bedeutet also auch im Sinne der Hierarchie der dichterischen Gattungen Dienerlied. Der größte Dichter von Sirventesen war Piere Cardenal.

Die Problematik des Tanzliedes (*dansa* oder *balada*) wurde bereits zu Beginn behandelt.

Devinalh ist ein *Rätsel*, ein Gedicht, das oft auf negative Kategorien oder widersprüchliche Aussagen zurückgreift; zu diesem Genre gehört möglicherweise auch das rätselhafte Lied des „ersten Troubadours“ Wilhelm *Farai un vers de dreyt nien* (wörtlich: Ich will einen Vers machen aus reinem Nichts).

Ensenhamen (Belehrung) ist ein didaktisches Lied, das die ethischen und ästhetischen (literarischen oder musikalischen) Probleme in Liedform überträgt sowie häufig Anweisungen darüber enthält, wie die *Jongleure* (*joglares*) die Troubadourlieder interpretieren und sich in der Gesellschaft verhalten sollen. Es handelt sich somit um eine Art Troubadourpoetik.

Retroencha ist eine unbedeutendere Gattung mit nicht vollkommen klaren Regeln. Wahrscheinlich leitet sich der Begriff selbst von dem Namen für eine Handharfe ab. Bei diesen Liedern kehrt das gleiche Thema am Ende einer jeden Strophe wieder. Die Gattung ist bekannt für das erschütternde Lied, das Richard Löwenherz schrieb, als er als Gefangener in Österreich lange Zeit vergeblich auf Lösegeld wartete; erhalten sind zwei sprachliche Varianten dieses Lieds – in der okzitanischen und der französischen Sprache. (Der englischen Sprache war der König vermutlich überhaupt nicht mächtig, da er nur die wenigste Zeit seines Lebens in England verbrachte.)

Tenso (der Begriff ist etymologisch mit dem Wort Tension verbunden), *partimen* bzw. *joc partit* (*joc* bedeutet in der provenzalischen Sprache Spiel, die Begriffe *partimen* und *parti* weisen deutlich auf die Aufteilung des Texts in mehrere Rollen beziehungsweise Sprecher hin) sind unterschiedliche Namen für die dialogische dichterische Gattung, in der die Troubadours gegensätzliche Ansichten zum Wesen der Liebe vertreten. Es handelt sich demnach um ein Gemeinschaftswerk zweier oder mehrerer Troubadours, ihre das Liebesdilemma besingenden Lieder sind eine wertvolle Quelle für das Verständnis des Wertesystems der Troubadours.

Die nordfranzösischen Trouvers und die späteren mittelalterlichen Dichter haben eine ganze Reihe von sowohl musikalischen als auch dichterischen Formen entwickelt, unter ihnen auch rondo, madrigal und motet. In der Regel sind diese Formen von kreisförmiger Natur, im Sinne der ständigen Wiederholung der konstitutiven Elemente (Refrain, Reim, Rhythmus, Strophenaufbau), daher werden

sie kreisförmige dichterische Formen genannt.⁴⁶ Diese dichterischen Formen weisen auch einen ausgeprägten Einfluss auf die musikalischen Strukturen auf.

Im Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen Musik und Poesie soll lediglich das Problem des Sonetts erwähnt werden. Das Wort Sonett erscheint erstmalig bei den provenzalischen Troubadours. Da die okzitanische Sprache eine der romanischen Sprachen ist, ist auch der Ursprung des Wortes Sonett in der lateinischen Sprache zu finden, aus der sich die romanischen Sprachen im Mittelalter entwickelten. Der etymologische Ursprung des Wortes Sonett ist das lateinische Wort für Ton bzw. Klang. Das Sonett ist seiner grammatikalischen Form nach eigentlich ein Diminutiv, eine Verkleinerungsform. Sonett bedeutet also kleiner Klang. Bevor dieser Begriff begann, die bekannte Gedichtform zu bezeichnen, kennzeichnete er bei den Troubadours die Singweise bzw. Melodie, z. B. in dem bekannten Gedicht *En cest sonet coin' e lèri* des Troubadours Arnaut Daniel.⁴⁷ Als dieses okzitanische Wort im 13. Jahrhundert in Italien ankam, blieb es an der Gedichtform „haften“, die am kultivierten sizilianischen Hof des Kaisers Friedrich II. entstand, aller Wahrscheinlichkeit nach erfunden von dem höfischen Schreiber Giacomo da Lentini. Im Zusammenhang mit der bedeutsamen Etymologie des Wortes Sonett habe ich vorsichtig folgende Hypothese aufgestellt:⁴⁸

Die Etymologie des Wortes Sonett (kleiner Klang) zeugt vielleicht davon, dass sich diese Form, die Krone der europäischen dichterischen Kunst, aus der dichterischen Form entwickelt hat, eng verbunden mit der Musik; lästig ist lediglich, dass die Literaturgeschichte nicht über ein einziges Beispiel einer ursprünglichen Form des Sonetts verfügt, das vertont wäre. Dies ist umso erstaunlicher, als die italienische Lyrik sich im 13. Jahrhundert unter dem starken Einfluss der Troubadourkunst formierte, bei der der Text immer eng mit der Melodie verbunden war. Es scheint also, dass das Sonett die erste dichterische Form war, die sich aus der schwesterlichen Umarmung der Musik und des Tanzes entwand und sich als reine sprachliche Kunst verselbständigte. In diesem Sinne könnte man schlussfolgern, das Sonett habe die grundlegenden Bestimmungen der mittelalterlichen Kunst überwunden und sei im zeitlichen und inhaltlichen Sinn die erste moderne dichterische Form.

Doch dies ist bereits eine andere Geschichte.

Übersetzt von Rosemarie Linde

46 Novak: *Oblika, ljubezen jezika*, S. 296–313.

47 Bec: *Anthologie des troubadours*, S. 150.

48 Boris A. Novak: „Rojstvo soneta“, in: *Sodobnost* 68/5 (2004), S. 572–592, hier S. 573.

BIBLIOGRAFIE

- Attridge, Derek: *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Bec, Pierre: *Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffroy et Gérard Le Vot)*. Édition bilingue. Paris: Union générale d'éditions, 1979 (= Bibliothèque médiévale).
- Billy, Dominique: „L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)“, in: *Métrique française et métrique accentuelle*, hg. von D. Billy, B. de Cornulier und J.-M. Gouvard. Paris: Larousse, 1993 (= *Langue française* 99).
- Chansons des trouvères: chanter m'estuet*. Édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel. Paris: Librairie Générale Française, 1995 (= *Lettres gothiques*).
- Drillon, Jacques: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe „trouver“*. Paris: Gallimard, 1995 (= *Le Promeneur*).
- Economou, George (hg.): *Proensa: An Anthology of Troubadour Poetry*, übers. von Paul Blackburn. St. Paul, MN: Paragon House, 1986.
- Gáldi, Ladislao: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore, 1988.
- Lafont, Robert und Christian Anatole: *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*. Bd. I. Paris: Presses universitaires de France, 1970.
- Marol, Jean-Claude: *La Fin'Amor: Chants des troubadours (XII^e et XIII^e siècles)*. Paris: Éditions du Seuil, 1998 (= *Sagesses*).
- Marrou, Henri-Irénée: *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1973 (= *Collección Austral* 190).
- Mistral, Frédéric: *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart*, 2 Hefte (A–F und G–Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié, 1968.
- Morier, Henri: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue*. Paris: Presses universitaires de France, 1975.
- Nelli, René: *La Poésie Occitane (des origines à nos jours)*. Édition bilingue. Paris: Seghers, 1972.
- – – *L'érotique des troubadours*. 2 Bde. Paris: Union générale d'éditions, 1974.
- Novak, Boris A.: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- – – „Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni“, in: *Primerjalna književnost* 21/1 (1998), S. 15–44.

- — — *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika. Iz stare okcitanščine prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003 (= *Kondor 307*).
- — — *Sonet. Uvodno študijo in komentarje napisal, izbral in uredil Boris A. Novak.* Ljubljana: DZS, 2004 (= *Klasje*).
- — — „Rojstvo soneta“, in: *Sodobnost* 68/5 (2004), S. 572–592.
- — — *Salto immortale: študije o prevajanju poezije, Erstes und zweites Buch.* Ljubljana: ZRC SAZU, 2011 (= *Studia translatoria 3*).
- — — „Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila“, in: *Jezik in slovstvo* 56/1–2 (2011), S. 5–19.
- Orlando, Sandro: „*Tecniche di poesia*“ – *La metrica italiana.* Florenz: Bompiani, 1994.
- Pazzaglia, Mario: *Dal medioevo all’umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria.* Bologna: Zanichelli, 1993 (= *Scrittori e critici della letteratura italiana*).
- Pintarič, Miha: „Arabci in trubadurji“, in: *Primerjalna književnost* 23/1 (2000), S. 53–73.
- — — *Trubadurji.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete) in Študentska založba, 2001 (= *Scripta*).
- Rieger, Dietmar: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs – I: Lieder der Trobadors: Provenzalisch / Deutsch.* Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart: Reclam, 1980 (= Universal-Bibliothek 7620 [5]).
- — — „*Die altprovenzalische Lyrik*“ *Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs,* hg. von Heinz Bergner. Stuttgart: Reclam, 1983 (= Universal-Bibliothek, 7896 [8]), S. 197–390.
- Riquer, Martín de: *Los trovadores: historia literaria y textos. I–III.* Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1992.
- Roubaud, Jacques: *Les troubadours: anthologie bilingue. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud.* Paris: Seghers, 1971.
- — — „Iz knjige „Obrnuti cvet“ (*La flors enversa*), übers. von Kolja Mičević, in: *Izraz,* Sarajevo, 34/5–6 (1990), S. 665–710.
- Rougemont, Denis de: *L’Amour et l’Occident.* Paris: Plon, 1972.
- — — *Ljubezen in Zahod,* übers. von Zdenka Erbežnik. Ljubljana: *cf., 1999.
- Spongano, Raffaele: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana. Seconda edizione riceduta e coretta.* Bologna: Patròn editore, 1989.
- Stanesco, Michel: *La poésie médiévale: troubadours et trouvères.* Paris: France Loisirs, 1992 (= *La bibliothèque de poésie France Loisirs I*).
- Vossler, Karl: *Die Dichtungsformen der Romanen,* hg. von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1951.
- Zuchetto, Gérard: *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles.* Paris: Les Éditions de Paris, 1996.
- Zumthor, Paul: *Essai de poésie médiévale.* Paris: Éditions du Seuil, 1972 (= *Poétique*).

NARRATIVE ÜBER DICHTUNG UND MUSIK: PRODUKTIONSPROZESS UND AUFFÜHRUNG DER FRÜHEN OPERA BUFFA

KORDULA KNAUS (BAYREUTH)

Abstract: *The “invention” of opera buffa is often told as one of those stories in the history of opera that involve the successful collaboration between a poet and a composer, in this case Carlo Goldoni and Baldassare Galuppi. As simple as this story can be told as debatable it is with regard to some methodological issues outlined in this article. First, the concept of “collaboration” for the genre of opera buffa around 1750 is discussed. By examining the production process and the daily routine of opera in this time suggestions are presented about the amount of actual collaboration that was possible between Goldoni and Galuppi. The second part of the article deals with the duality of text and music. Both aspects are usually associated with the two authors involved – meaning that Goldoni delivered the text and Galuppi the music. In a broader view on the production process of early opera buffa the paper suggests a differentiated methodological approach that takes into account the variability of performance and particularly the influence of performers and thus disbands the dualism of poet and composer.*

Eine beliebte Erzählweise der Operngeschichte kreierte historische Momente, in denen die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen einem Dichter und einem Komponisten zur Erschaffung kongenialer Werke führt, die als Höhepunkte der Gattung gelten können. Zu den bekanntesten Dichter/Komponist-Paaren zählen Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, Christoph Willibald Gluck und Ranieri Calzabigi, Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo da Ponte, Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer oder Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal.¹ Auch die Etablierung der venezianischen *opera buffa* in den späten 1740er Jahren wird oft als Geschichte erzählt, die eine erfolgreiche Kollaboration zwischen Dichter und Komponist inkludiert, in diesem Fall zwischen Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi. Deren Zusammenarbeit im Bereich der *opera buffa* begann mit der im Mai 1749 am Teatro S. Angelo in Venedig erstmals gespielten Oper *L’Arcadia in Brenta*, ein Werk, das rasch und häufig in Italien sowie in anderen Städten Europas

1 Vgl. Kurt Honolka: *Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter*, erweiterte und ergänzte Neuausgabe. Wilhelmshaven: Heinrichshafen, 1979.

aufgeführt wurde. Bis 1755 produzierten Goldoni und Galuppi eine große Anzahl von komischen Opern für verschiedene venezianische Theater:²

- L'Arcadia in Brenta*, 1749 (Teatro S. Angelo, Venedig)
Arcifanfano re dei matti, 1750 (Teatro S. Moisè, Venedig)
Il mondo della luna, 1750 (Teatro S. Moisè, Venedig)
Il mondo alla roversa, 1750 (Teatro S. Cassiano, Venedig)
Il paese della Cuccagna, 1750 (Teatro S. Moisè, Venedig)
Il conte Caramella, 1751 (Teatro S. Samuele, Venedig)
Le virtuose ridicole, 1752 (Teatro S. Samuele, Venedig)
La calamita de' cuori, 1753 (Teatro S. Samuele, Venedig)
I bagni d'Abano, 1753 (Teatro S. Samuele, Venedig, mit Ferdinando Bertoni)
Il filosofo di campagna, 1754 (Teatro S. Samuele, Venedig)
Il povero superbo, 1755 (Teatro S. Samuele, Venedig)
La diavolessa, 1755 (Teatro S. Samuele, Venedig)
Le nozze, 1755 (Teatro Formagliari, Bologna).

Auf *L'Arcadia in Brenta* folgten zwei Produktionen am Teatro S. Moisè für die folgende Karnevalssaison (wobei für *Arcifanfano re dei matti* nicht gänzlich klar ist, ob die Musik ausschließlich aus Galuppis Feder stammt). Insbesondere das Jahr 1750 war mit vier gemeinsamen Produktionen am Teatro S. Moisè und am Teatro S. Cassiano enorm produktiv für Goldoni und Galuppi. Aber auch in den Folgejahren ist die Zusammenarbeit mit ein bis zwei Produktionen pro Jahr (vor allem am Teatro S. Samuele) ausgesprochen konstant. Im Jahr 1755 bricht sie in Venedig aus nach bisherigem Forschungsstand nicht bekannten Gründen ab. Goldoni fuhr damit fort, opera buffa-Libretti für Komponisten wie Giuseppe Scolari, Domenico Fischietti oder Giuseppe Scarlatti zu schreiben, aber Baldassare Galuppi beendete zumindest vorläufig seine opera buffa-Produktion. Erst 1760 kehrte er mit zwei Opern, die er auf Libretti seines Sohnes Antonio Galuppi verfasste, zum Genre der *opera buffa* zurück. Mit Goldoni kollaborierte er allerdings in der Zwischenzeit für zwei Intermezzi in Rom, 1756 und 1759, und dann für weitere *opere buffe* in den Jahren 1763 und 1764 in Venedig. Diese beiden Werke entstanden während Goldonis Aufenthalt in Paris. Die gemeinsame Hauptschaffensperiode kann somit klar auf die Jahre zwischen 1749 und 1755 festgelegt werden.

2 Einzig die Oper *Le nozze* wurde 1755 erstmals in Bologna aufgeführt und kam erst 1757 in Venedig zur Aufführung, cf. Kordula Knaus: „Über die Variabilität von seria-Elementen in der opera buffa. Transformationsprozesse in Baldassare Galuppis komischen Opern“, in: *Il sagggiatore musicale* 22/2 (2015), im Druck.

In der Diskussion von Zusammenarbeiten zwischen Dichtern bzw. Dichterinnen und Komponisten bzw. Komponistinnen dominiert aus heutiger Perspektive das Bild eines langen Schaffensprozesses, im Zuge dessen die meisten Entscheidungen (von der Wahl des Sujets bis zur detaillierten Ausarbeitung einzelner Szenen) gemeinsam getroffen werden. Die wohl umfangreichste Sammlung von Dokumenten zu einem solchen Prozess ist in den Briefen zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss erhalten. Auch für das gemeinsame Schaffen von Goldoni und Galuppi wird häufig ein solches Bild evoziert. So schreibt Elvidio Surian etwa darüber, dass deren Opernschaffen zwischen 1749 und 1755 „fu il risultato della stretta collaborazione e della frequentazione personale tra i due artisti“.³

Der Produktionsprozess einer *opera buffa* des 18. Jahrhunderts stellt sich jedoch, soweit Kenntnisse darüber vorhanden sind, häufig anders dar. Aus verschiedenen Quellen sind Rückschlüsse darauf zu ziehen, inwieweit Komponist und Librettist überhaupt zusammenarbeiten konnten. Die Oper des 18. Jahrhunderts fokussiert generell weniger auf das individuelle Werk mit jeweils individuellen Eigenschaften, sondern wird mit einem eher geringen Aufwand an Zeit und Energie aller in den Produktionsprozess involvierten Personen auf Grundlage bestimmter Konventionen produziert. Sowohl Goldoni als auch Galuppi waren im Theater- und Musikleben Venedigs (aber auch außerhalb Venedigs) sehr aktiv. Goldoni leitete ein Theater und eine Sprechtheaterkompanie in Venedig und schrieb sowohl Stücke als auch Libretti. Nach dem Ende der Karnevalssaison in Venedig reiste er oft in andere Städte, um dort seine Theaterstücke herauszubringen. In den 1750er Jahren gab er außerdem in mehreren Bänden seine Gesammelten Werke heraus. Galuppi komponierte zahlreiche Opern für Venedig, aber auch für Theater in anderen Städten. Zudem war er im Bereich der Kirchenmusik und auch anderer Genres als Komponist sehr aktiv. Als Vizekapellmeister, dann Kapellmeister an San Marco und Maestro del coro am Ospedale degli Incurabili hatte er viele Verpflichtungen im musikalischen Leben Venedigs.

Es ist prinzipiell anzunehmen, dass das Leben und Arbeiten in derselben Stadt die Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist wesentlich vereinfachte, und das könnte auch die Begründung dafür sein, dass kein einziger Brief bekannt ist, den Goldoni und Galuppi miteinander gewechselt hätten. Doch ist die

3 Elvidio Surian: „Considerazioni sul rapporto testo-musica nell’opera italiana del settecento“, in: *Musica e Poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707–1793). Atti dell’incontro di Studio Narni, 11–12 dicembre 1993*, hg. von Galliano Ciliberti und Biancamaria Brumana. Perugia: Università di Perugia und Centro di Studi Musicali in Umbria, 1994 (= *Quaderni di „Esercizi. Musica e Spettacolo“*), S. 58. Übersetzung Kordula Knaus: „war das Resultat einer engen Zusammenarbeit und eines persönlichen Austausches zwischen den beiden Künstlern“.

Sachlage, soweit sie durch Quellen rekonstruierbar ist, wesentlich komplexer, als diese Vorannahmen es nahelegen.

Goldoni berichtet gelegentlich in seinen Briefen darüber, dass er mit dem Verfassen eines Librettos beschäftigt ist oder die Arbeit an einem Libretto gerade abgeschlossen hat. Am 24. April 1751 schreibt er seinem Verleger Giuseppe Bettinelli, dass er gerade eine *opera buffa* für das Teatro S. Samuele beendet hat, die im nächsten Herbst aufgeführt werden soll.⁴ Es handelt sich dabei um das Libretto zu Galuppis *Il conte Caramella*, eine Oper, die am 13. November 1751 ihre Premiere erlebte. Dass Goldoni im Herbst 1751 Tag und Nacht für seine zwei venezianischen Theater, das S. Angelo und das S. Samuele, arbeitete und daneben auch noch eine Komödie für Dresden und eine andere für Florenz fertigzustellen hatte, erfahren wir aus einem Brief vom 22. Oktober 1751.⁵ Unter den in diesem Zeitraum fertiggestellten Werken befand sich auch das Libretto zu Galuppis *Le virtuose ridicole*, eine *opera buffa*, die am 17. Januar 1752 am Teatro S. Samuele erstmals aufgeführt wurde. Am 9. Juni 1759 sendet Goldoni das Libretto von *Il conte Chiccera* aus Rom nach Mailand zu Antonio Greppi.⁶ Es wurde für eine Aufführung in der Herbstsaison von Giovanni Battista Lampugnani in Musik gesetzt. An Gabriele Cornet berichtet er am 25. Mai 1762, dass er während der vergangenen Tage, von einer Krankheit genesend, am Libretto zu *La bella verità* gearbeitet hat.⁷ Die Oper wurde mit der Musik von Niccolò Piccinni wenige Monate später, in der Sommerspielzeit, in Bologna aufgeführt. Ein Brief an Domenico Caminer vom 27. Juni 1763 gibt Auskunft darüber, dass er für das Teatro S. Samuele zwei Opernlibretti schreibt, wovon eines bereits fertig sei.⁸ Es handelt sich dabei um Galuppis Oper *Il re alla caccia*, die in der Herbstsaison aufgeführt wurde. Am 3. Oktober 1764 berichtet Goldoni dem Grafen Albergati, dass er das Libretto zu *La notte critica* fertiggestellt hat.⁹ Die Oper sollte im kommenden Karneval herauskommen, wurde aber erst zwei Jahre später aufgeführt, vermutlich, weil der Impresario Goldoni nicht die von ihm geforderten 30 Zecchini bezahlte.

Obwohl Goldonis Bemerkungen über Libretti in seiner Korrespondenz im Vergleich zur großen Anzahl der verfassten Libretti rar erscheinen, lassen sich mit Hilfe dieser Briefpassagen doch bestimmte Arbeitsperioden festmachen. Die Libretti für die Herbstsaison, die in Venedig üblicherweise Mitte November begann, wurden im Frühjahr zwischen April und Juni verfasst. Diejenigen für

4 Giuseppe Ortolani (Hg.): *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Bd. 14. Mailand: Mondadori, 1956, S. 440.

5 Ibid., S. 176–177.

6 Ibid., S. 217.

7 Ibid., S. 256.

8 Ibid., S. 289.

9 Ibid., S. 329.

die Karnevalssaison, die in Venedig Ende Dezember oder Anfang Januar startete, schrieb Goldoni im September oder Oktober. Zwischen dem Verfassen des Librettos und der ersten Aufführung der Oper lagen somit mindestens drei und maximal sieben Monate. Besonders interessant hinsichtlich der konkreten Arbeitsweise Goldonis ist der bereits erwähnte Brief an den Grafen Greppi über das Libretto von *Il conte Chiccera*. Er schreibt aus Bologna:

Se poi o a Lei, o al maestro di musica, o a chi dirige l'opera, qualche cosa non piacesse, ad ogni cenno sarò pronto a cambiare per compiacerla, niente più desiderando che di renderla sodisfatta. [...] Mi fermerò poi qualche tempo in Bologna, dove attenderò i Suoi comandi per qualche occorrenza di cambiamento o altro [...].¹⁰

Goldoni bietet seinem Auftraggeber mit der Zusendung des Librettos an, sämtliche Änderungen vornehmen zu wollen, die Greppi selbst, der Komponist oder der musikalische Leiter der Aufführung vorschlagen würden. Die Zufriedenheit des Auftraggebers wäre sein größter Wunsch. Ferner erklärt Goldoni, dass er in Bologna auf entsprechende Anweisungen warten würde. Der Brief ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich für den Produktionsprozess der *opera buffa* dieser Zeit: Zunächst geht aus ihm hervor, dass Goldoni keinen direkten Kontakt zum Komponisten der Oper hatte, vermutlich nicht einmal wusste, an wen der Kompositionsauftrag gegangen war, und folglich auch nichts mit dem Komponisten gemeinsam entwickelte. Als Librettist konnte Goldoni auch nicht auf einer „Werkgestalt“ seines Librettos beharren, sondern musste selbstverständlich den Wünschen seines Auftraggebers sowie den musikalisch Verantwortlichen der Aufführung nachgeben. Ferner zeigt der Brief, dass Goldoni in den engeren Produktionsprozess nicht involviert war. Er schickte das fertige Libretto an seinen Auftraggeber und erwartete Rückmeldung über Änderungswünsche.¹¹ Goldoni lieferte somit ein Produkt ab und war nicht in der Stadt, als die Oper komponiert, geprobt oder aufgeführt wurde. Dies gilt ebenso für alle *opera buffa*-Libretti, die er während seines Dienstes am Pariser Hof in den 1760er Jahren für venezianische Theater schrieb.

Auch die Opern, die Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi für Venedig schrieben, inkludierten vermutlich keine gemeinsame Arbeitsphase im beginnenden Entstehungsprozess der Oper. Dies betrifft bereits ihre erste Kollaboration für die Oper *L'Arcadia in Brenta*, die am 14. Mai 1749 am Teatro S. Angelo aufgeführt wurde. Im August 1748 reiste Galuppi nach Wien und produzierte dort zwei

¹⁰ Ibid., S. 217.

¹¹ Dass solche Änderungswünsche für die Oper *Il conte Chiccera* erfolgt sind, lässt sich aus den erhaltenen Quellen weder bejahen noch verneinen.

opere serie: Demetrio und Artaserse. Er verließ Wien Anfang 1749 und ging nach Mailand, um dort die Aufführungen seiner Oper *Semiramide riconosciuta* während der Karnevalssaison zu leiten.¹² Galuppi kehrte somit erst Ende Februar nach Venedig zurück, als das Libretto zu *L'Arcadia in Brenta* vermutlich bereits fertiggestellt war und er nur noch einige Wochen zur Komposition der Oper zur Verfügung hatte.¹³ In anderen Fällen war Goldoni nicht in der Stadt, als er das Libretto für eine Galuppi-Oper schrieb. So befand er sich etwa in Turin, als *Il conte Caramella* entstand, und arbeitete somit nicht direkt mit Galuppi während des Produktionsprozesses zusammen. Dass eine enge Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist für die *opera buffa* des 18. Jahrhunderts nicht üblich war, bestärkt die Analyse der Briefe und Memoiren Goldonis insgesamt. Eine enge Zusammenarbeit mit einem Komponisten (sei es Galuppi oder eine andere Person) wird nie erwähnt, und das Schreiben von Opernlibretti spielt generell eine eher untergeordnete Rolle in Goldonis vielfältigen theatralischen Aktivitäten.¹⁴

Für die Perspektive Galuppis auf einen vermeintlich gemeinsamen Schaffensprozess gibt es keine aussagekräftigen Zeugnisse.¹⁵ Aus der Gesamtschau aller Faktoren lässt sich allerdings schließen, dass ein gemeinsamer Schaffensprozess

12 Da das Vorwort im Libretto mit 25. Januar datiert ist, lief die Oper wohl Ende Januar und im Februar, weshalb Galuppi vermutlich nicht vor Mitte/Ende Februar zurück in Venedig war.

13 Die erste Aufführung von *L'Arcadia in Brenta* erfolgte am 14. Mai 1749. Zwar sind aus Venedig keine Quellen überliefert, die belegen würden, wann Galuppi die Komposition der Oper abgeschlossen hätte haben müssen, doch können aus entsprechenden Archivmaterialien anderer Städte einige Rückschlüsse gezogen werden. Wird davon ausgegangen, dass die Arbeitsabläufe (Probenzeiten etc.) im Opernbetrieb relativ standardisiert waren, so sind sie auch auf Venedig übertragbar. Aus Florenz sind beispielsweise mehrere Abrechnungsbücher und Verträge mit Sängerinnen und Sängern für die *opera buffa*-Aufführungen der 1750er Jahre überliefert. Aus diesen Materialien geht hervor, dass die übliche Probenzeit in etwa mit drei Wochen festgelegt war, wobei die Oper zuvor auch noch kopiert werden musste, vgl. dazu die entsprechenden Archivmaterialien aus dem Archivio Storico di Firenze (I-Fasc), Fondo Teatro Nicolini, TN 7, 50, 53, 61 oder 113. Überträgt man diese Abläufe auf Venedig, so scheint es sinnvoll anzunehmen, dass Galuppi die Partitur spätestens Mitte April fertiggestellt haben musste.

14 Am 24. Juli 1762 berichtet er beispielsweise an Gabriele Cornet, dass er für das Schreiben eines *opera buffa*-Librettos nicht mehr als vier Tage benötige, vgl. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Bd. 14, S. 256. Auch wenn die Forschung diese Aussage hinsichtlich ihrer rechtfertigenden und abwertenden Perspektive etwas revidiert hat (vgl. Ted Emery: *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica*. New York [u. a.]: Lang, 1991, Preface), so scheint dennoch klar, dass Goldoni dem Schreiben von Libretti nicht seine Hauptaufmerksamkeit widmete.

15 Bei der einzigen überlieferten Korrespondenz Galuppis handelt es sich um die Kopie eines Briefwechsels zwischen ihm und dem Hof von Katharina der Großen aus dem Jahr 1780. Hier geht es inhaltlich um die Übermittlung eines Geschenks von 1.000 Zecchini an Galuppi für den Unterricht von Dmitro Bortnâns'kij sowie das entsprechende Dankeschreiben, cf. Ekaterina Antonenko: „K istorii otnošenij Bal'dassare Galuppi i russkogo imperatorskogo dvora“, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 1 (2011), S. 92–104.

eines kreativen Duos Goldoni/Galuppi, dem die Entwicklung der frühen *opera buffa* venezianischer Prägung zugeschrieben wird, nicht oder nur sehr eingeschränkt stattfand. Das Narrativ einer engen Bindung von Dichter und Komponist kann für das 18. Jahrhundert als eine Übertragung der sich erst später entwickelnden romantischen Konzepte gelesen werden.

Ein weiteres Narrativ über Dichtung und Musik ist der generelle Dualismus von Dichter und Komponist. Eine entsprechende autorenzentrierte Zugangsweise ergibt sich für die Opernforschung zum 18. Jahrhundert häufig aus der Überlieferungssituation von Textbuch einerseits und Partitur andererseits. Gedruckte Libretti, die als Programmbuch für eine bestimmte Aufführungsserie dienten, bilden einen von den handschriftlichen Partituren völlig unabhängigen Quellenkorpus. Selbst wo sich Libretti und Partituren auf dieselbe Aufführungsserie beziehen, stimmen sie textlich im Detail meist nicht überein. Die so naheliegende Trennung bzw. auch Zusammenschau von Text und Musik setzt sich auch in der wissenschaftlichen Forschung in analytischen Zugängen meist völlig selbstverständlich fort. In der Deutung von Opern bilden Text und Musik zwei Ebenen, die semantisch nicht übereinstimmen müssen, die jedoch in Deutungsprozessen automatisch aufeinander bezogen werden. Dies zeigt sich in der *opera buffa* beispielsweise häufig an den sogenannten *parti serie*, den ernstesten Figuren, für die gelegentlich der Grad von Ernsthaftigkeit auf textlicher und musikalischer Ebene unterschiedlich ist.¹⁶

Auffällig ist dies bereits bei der ersten Zusammenarbeit von Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi für die Oper *L'Arcadia in Brenta* von 1749. Die Oper hat sieben Handlungsfiguren, von denen fünf als *buffa*-Rollen (Fabrizio, der Besitzer des Hauses, in dem die Handlung spielt; Foresto, dessen Diener bzw. Freund; Lauretta, in die Fabrizio verliebt ist; Madama Lindora und Conte Bellezza, die Karikaturen auf adelige Verhaltensweisen darstellen) und zwei als *seria*-Rollen (Rosanna und Giacinto) konzipiert sind. Im Haus von Fabrizio am Ufer des Flusses Brenta haben sich diese Personen eingefunden, um sich in einem imaginierten Arkadien zu vergnügen. Fabrizio als Gastgeber wird von seinen Gästen allerdings am laufenden Band hinters Licht geführt, was im Libretto auch immer durch *a parte*-Kommentare (z. B. „vuò divertirmi“ oder „mi prendo spasso“) angekündigt wird. Lauretta beschimpft Fabrizio in der dritten Szene in gespielter Empörung, dass sein Verhalten

16 Die *opere buffe* dieser Zeit inkludieren neben vier bis fünf komischen Figuren (*parti buffe*) meist zwei ernste Figuren (*parti serie*), die häufig auch ein Liebespaar bilden. Sie bedienen sich üblicherweise sowohl sprachlich als auch musikalisch dem gehobenen Duktus der *opera seria*, wobei die männliche Partie üblicherweise für eine Sopran- oder Altstimme geschrieben wurde und häufig von Sängerinnen, seltener von Kastraten interpretiert wurde, cf. Knaus: „Über die Variabilität von *seria*-Elementen in der *opera buffa*“.

inakzeptabel ist, er hier nicht länger der Herr sei, sondern sich dem von den Anderen formulierten Bedürfnis nach Vergnügungen zu fügen habe. Als Fabrizio in der nächsten Szene bei Rosanna nachfragt, was sie von Laurettas Äußerungen hält, beginnen Rosanna und Giacinto ein Spielchen mit Fabrizio zu treiben. Rosanna behauptet, dass Lauretta nur so wütend sei, weil sie in Fabrizio verliebt wäre, nun aber mit Eifersucht reagiere, da Rosanna selbst für Fabrizio entflammt sei. Verblüfft fragt Fabrizio nun Giacinto, ob er denn nicht eifersüchtig sei, dass Rosanna nun in ihn verliebt wäre. In fingierter Gleichgültigkeit meint Giacinto, dass er sich von Eifersucht nicht verrückt machen ließe und dann lieber ginge. Hier setzt nun Giacinto zu seiner ersten Arie an:¹⁷

D'un amante è gran follia
 Impazzir per gelosia.
 S'una donna è di me stanca
 Non mi manca altra beltà.

Per la donna chi s'affanna
 Ch' s'adira, assai s'inganna
 Già si sa, che invan si spera
 Una vera fedeltà.

Rosanna und Giacinto werden in der vierten Szene sprachlich zunächst als typische seria-Charaktere eingeführt. Im Vergleich zu den anderen Figuren verwenden sie einen gehobenen Sprachstil und ein elegantes Vokabular. Ersichtlich ist das gleich am Beginn der Szene bei der Paarbildung. Während Rosanna und Giacinto sich gegenseitig höflich fragen, ob sie einander Hirt und Hirtin sein wollen, nennt Foresto Lauretta ein Schaf und sie ihn einen Ziegenbock. Einige Verszeilen vor Beginn seiner Arie verlässt Giacinto allerdings den gehobenen Duktus und verfällt in eine Alltagssprache, die sich in der Arie fortsetzt. Wörter wie „follia“, „impazzir“ und „stanca“ oder Formulierungen wie „già si sa“ passen eigentlich nicht zur Ausdruckssphäre einer seria-Figur. Auch der Inhalt der Arie widerspricht jenem Ideal von Liebeswerbung, das eine Figur wie Giacinto eigentlich verkörpern sollte bzw. im Laufe der Oper auch noch vorbringen wird. Giacintos in der Arie geäußerte Ansicht, dass man sich um die Frauen nicht bemühen sollte, weil von ihnen ohnehin keine Treue zu erwarten sei, ist Bestandteil jenes „prendere spasso“, das Rosanna und Giacinto mit Fabrizio treiben. Diese Fallhöhe, die im Text so deutlich hervorsteht, ist in der musikalischen Gestaltung der Arie allerdings nicht zu bemerken.

17 Carlo Goldoni: *L'Arcadia in Brenta*. Ferrara: Giuseppe Barbieri, 1749, S. 14.

NARRATIVE ÜBER DICHTUNG UND MUSIK

Violine I *p*

Violine II

Viola

Giacinto

Basso

D'un a - man - te è gran fol - li - a im - paz - zir per

ge - lo si - a se u - na don - na è ³ di me stan - ca

non mi man-ca al - tra - bel - tà

Notenbeispiel: B. Galuppi, *L'Arcadia in Brenta*, Manuskript I-MOe F 439, Ausschnitt Arie Giacinto, 1. Akt, 4. Szene, Einsatz der Singstimme (ab Takt 19).

Das Allegretto in D-Dur weist eine Da-Capo-Anlage auf, mit einem ersten Teil im 2/4-Takt und einem zweiten Teil im 3/8-Takt. Die instrumentale Einleitung

etabliert zunächst ein kleingliedriges, in sich geschlossenes Anfangsthema, das wiederholt wird, ehe sich daran einige motivisch ähnliche Varianten anschließen. In der Singstimme wird wie üblich zunächst dieses Anfangsthema aufgenommen und in den Violinen gedoppelt (s. Notenbeispiel). Bald jedoch löst sich die Singstimme vom Streichersatz, der nun in den für seria-Arien typischen repetierenden Achtelnoten dahinläuft. Die Singstimme setzt auf dem letzten Wort der ersten vier Verszeilen („beltà“) zu einer 9-taktigen Koloratur an, die in eine Fermate mündet, sodass die Passage zusätzlich Gelegenheit zu vokaler Brillanz bietet. Auch Haltetöne und Triller werden als virtuose Elemente eingesetzt. In der textlichen Wiederholung wird der Tonraum in Richtung der Dominante A-Dur aufgemacht, dann allerdings wieder nach D-Dur zurückgeführt und mit den Halbenoten auf „manca“ eine finale Steigerung herbeigeführt. Der zweite Teil wechselt nach d-moll und wirkt durch Melodieführung und Phrasenabschluss rigider. Die Wiederholung des ersten Teils bietet wie in der Da-Capo-Anlage üblich die Gelegenheit für die Sängerin oder den Sänger,¹⁸ Verzierungen und melodische Varianten einzubringen. Die sprachliche Stilebene findet demnach in der Musik eigentlich keine Entsprechung. Dies ist umso erstaunlicher, als in anderen Opern Verstellung auch mit einer Änderung des musikalischen Duktus einhergeht, ersichtlich etwa bereits in Gaetano Latillas *La finta cameriera*, der ersten komischen Oper aus Neapel, die in Venedig aufgeführt wurde (1743). Hier geht die Verkleidung des *parte seria* Giocondo als Hausmädchen Alessandra mit einer Vereinfachung der musikalischen Gestaltung einher. Giocondo singt als Hausmädchen explizit keine Arien im seria-Stil.

Vor dem Hintergrund des vorhin erläuterten Produktionsprozesses könnte man mutmaßen, dass sich Goldoni und Galuppi über die Haltung Giacintos in dieser Szene nicht verständigt haben, weshalb es zu diesem Widerspruch zwischen textlicher und musikalischer Stilebene kommt. Theatral gedacht ergibt sich allerdings auch noch eine andere Möglichkeit: wenn die erklingende Musik innerhalb der fiktionalen Bühnenhandlung nicht existiert, sondern nur für das Publikum außerhalb, so würde dieser Logik folgend die textliche Ebene die Täuschung für Fabrizio bilden und die musikalische Ebene den gesellschaftlich gehobenen Hintergrund der Figur Giacinto für das Publikum hörbar machen. Ob ein so gedachter Unterschied zwischen fiktionaler und realer Ebene im 18. Jahrhundert allerdings relevant war, ist mehr als fraglich – das Beispiel aus Latillas *La finta cameriera* würde dagegen sprechen. Die Ambivalenz in der Deutung der Arie bleibt.

18 In der Erstaufführung wurde die Rolle des Giacinto von der Sängerin Berenice Penni interpretiert. Gelegentlich übernahmen aber auch Kastratensänger die männliche parte seria-Rolle, cf. Kordula Knaus: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Steiner, 2011 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69), S. 195–208.

Bereits 1980 hat Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Zur Methode der Opern-Analyse“ festgestellt, dass es nicht genüge, „das ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ zu untersuchen, um einer Oper als musikalisch-dramatischem oder musikalisch-theatralischem Werk gerecht zu werden.“¹⁹ Dahlhaus sah daher die Aufgabe einer neuen Art der dramaturgischen Analyse darin, „sowohl im musikalischen als auch im sprachlichen Text einer Oper die Momente zu entdecken und zu akzentuieren, die für die Struktur des Werkes als Drama und Theaterereignis konstitutiv sind.“²⁰ Hatten sich die Ausführungen von Dahlhaus auf eine sehr abstrahierte Form des Szenischen bezogen, die sich faktisch an theatralen Momenten orientierte, die nur für einen relativ kleinen Teil der Operngeschichte konstitutiv sind (Tableau, Ensemble), so stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten sich bieten, um die Dichotomie von Dichter und Komponist, die für die *opera buffa* des 18. Jahrhunderts weitgehend unangemessen erscheint und nicht nur für dieses Genre in analytische Sackgassen führt, aufzulösen. In den letzten Jahren sind sehr viele Aspekte ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückt, die weit über die Arbeit an Libretto- und Partiturtexträumen hinausgehen, sei es die szenische Darstellung und Ausstattung von Aufführungen, der Einfluss von Sängerinnen und Sängern oder die Produktionsbedingungen. Für den analytischen Einzelfall ist die Verwertung der für die *opera buffa* durchwegs spärlichen Informationen allerdings schwierig. Zu berücksichtigen wäre für den vorliegenden Fall etwa, dass die offensichtlich erst an ihrem Karrierebeginn stehende Sängerin Berenice Penni²¹ in der Karnevalssaison 1749, also einige Monate vor der Aufführung von *L'Arcadia in Brenta*, in einer *opera seria*-Aufführung (*Artaserse* in Livorno) auftrat. Die Mitwirkung in *L'Arcadia in Brenta* stellt ihr sängerisches Debut in Venedig dar – die Arie „D'un amante è gran follia“ im ersten Akt ist somit überhaupt der erste Höreindruck, den sie im Opernzentrum Venedig hinterlässt. Dass es hier also durchaus darum ging, die Sängerin mit ihren virtuosen vokalen Fähigkeiten optimal in Szene zu setzen, auch wenn sich dadurch ein Widerspruch zwischen textlicher und musikalischer Ebene offenbart, scheint nicht unwahrscheinlich.

Ob und wie die Sängerin Berenice Penni diesen in der Arie „D'un amante è gran follia“ manifesten Widerspruch zwischen textlicher und musikalischer Gestaltung auf der Bühne sängerisch und darstellerisch umgesetzt hat, ist dennoch schlichtweg nicht zu beantworten. Entscheidend ist jedoch, dass es

19 Carl Dahlhaus: „Zur Methode der Opern-Analyse“, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 12 (1980), S. 518–523, hier S. 518.

20 Idem.

21 Sie trat erstmals 1748 in Livorno in der *opera buffa* *Il Don Pasquale* als *parte seria* Flavio auf. Cf. Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. 2. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1996, S. 393.

sich bei jeglicher Aufführung dieser Arie um ein musiziertes Ereignis handelt, das eine entsprechende Deutung nicht nur prägt, sondern sie erst hervorruft. In der Analyse ist der Dichotomie zwischen Textdichter und Komponist, die sich in den überlieferten Textsorten Libretto und Partitur widerspiegelt, durch den Blick auf die Produktionsbedingungen und die unterschiedlichen Möglichkeiten der Performanz zu begegnen, auch wenn die Quellenlage konkrete Aussagen über eine bestimmte deutende und verdeutlichende Ausführung nicht zulässt.

BIBLIOGRAFIE

- Antonenko, Ekaterina: „K istorii otnošenij Bal’dassare Galuppi i russkogo imperatorskogo dvora“, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 1 (2011), S. 92–104.
- Dahlhaus, Carl: „Zur Methode der Opern-Analyse“, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 12 (1980), S. 518–523.
- Emery, Ted: *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica*. New York [u. a.]: Lang, 1991.
- Goldoni, Carlo: *L’Arcadia in Brenta*. Ferrara: Giuseppe Barbieri, 1749.
- Honolka, Kurt: *Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter*, erweiterte und ergänzte Neuausgabe. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979.
- Knaus, Kordula: „Über die Variabilität von seria-Elementen in der opera buffa. Transformationsprozesse in Baldassare Galuppis komischen Opern“, in: *Il saggiatore musicale* 22/2 (2015), im Druck.
- Knaus, Kordula: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Steiner, 2011 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69).
- Ortolani, Giuseppe (Hg.): *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, 14 Bde. Mailand: Mondadori, 1935–1965.
- Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 6 Bde. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1996.
- Surian, Elvidio: „Considerazioni sul rapporto testo-musica nell’opera italiana del settecento“, in: *Musica e Poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707–1793). Atti dell’incontro di Studio Narni, 11–12 dicembre 1993*, hg. von Galliano Ciliberti und Biancamaria Brumana. Perugia: Università di Perugia und Centro di Studi Musicali in Umbria, 1994 (= Quaderni di „Esercizi. Musica e Spettacolo“), S. 55–62.

DER „LEISE TON“ DER ÄSTHETIK DER KUNSTRELIGION

MATJAŽ BARBO (LJUBLJANA)

Abstract: *Schumann wrote onto the first edition of his Fantasy in C major (op. 17) the famous motto of the poem by Friedrich Schlegel. The referred “gentle tone” (ein leiser Ton) of the verses is an allusion to the secret dedication of the composition, understandable for those most sensitive listeners only who can listen really carefully. A clue of his motto indicates on one side real and concrete dedication. With no doubt the “secret listener” of Schumann’s work is his dear Clara during their physical separation. A typical romantic distance inflamed the longing for his remote love. Schumann explicitly described Clara as the “tone of the motto” in one of his letters. After all this is also stressed by the use of a quotation from Beethoven’s lieder with a meaningful title Nimm sie hin denn, diese Lieder, taken from the cycle with similarly evocative title An die ferne Geliebte. But at the same time the hidden silent tone of Schlegel’s motto (and Schumann’s composition as well) confesses a belief in an elevated mission of the art as a revelation of the remote worlds of eternal Truth and Beauty; worlds that are otherwise invisible to the eyes of ordinary mortals, rapt with the profane, ordinary, and common concerns. “A gentle tone” of Schlegel’s poem can be revealed to the secret listener, “who listens in secret” only (für den, der heimlich lauschet). In the latter we can recognize the divinely inspired genius, the artist who represents the highest priest of the then newly asserted religion of art (Kunstreligion). Only to the artist the open vastness of the transcendency of the meta-world is accessible – the world of hidden Truth, “verbalised” by the “gentle tone” of the art. Music and literature are only rays of its prismatic fracturing. And an insight into the art, into the full light of the Truth can be enabled by the amalgamation of the arts into an integrated totality.*

Überlegungen zum Verhältnis zwischen Literatur und Musik führen immer wieder auf eine der entscheidenden Fragen zum Verständnis der Musik und ihres Gehalts, die auch dann relevant ist, wenn es sich um Musik ohne bestimmten semantisch aussprechbaren Inhalt handelt, wenn die Musik kein außermusikalisches Programm als Ausgangspunkt wählt und keiner außermusikalischen Narration folgt. Lawrence Kramer formuliert, diese Frage sei schlechthin „at the forefront of recent thinking about music“.¹ Berthold Hoeckner spitzt diesen Gedanken

1 Lawrence Kramer: *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002, S. 1.

noch zu: „the crux of modern musicology (which came into being during the nineteenth century), ‚programming the absolute‘ is no less than a trope for our field, expressing that the link between music and *logos* is the lifeline of musicology“.²

In der Erstausgabe seiner Fantasie C-Dur op. 17 schrieb Schumann das berühmte Motto aus dem Gedicht Friedrich Schlegels nieder:

Durch alle Töne tönst
 Im bunten Erdentraum
 Ein leiser Ton gezogen
 Für den, der heimlich lauschet.

Der in den Versen angesprochene „leise Ton“ alludiert eine verborgene Widmung des Gedichts; dem Ton können nur jene lauschen, die besonders aufmerksam, besonders sensibel sind. Einerseits ist der Gegenstand von Schumanns Andeutung, auf den das verwendete Motto hinweist, real und konkret. Zweifelsohne geht es hier um eine verborgene Widmung für seine Auserwählte Clara während ihrer räumlichen Trennung. Die typische romantische Distanz der fernen Liebe feuerte die Sehnsucht des Künstlers an. Dazu äußert sich der Komponist auch unmittelbar in einem Brief, in dem er an Clara schreibt, sie sei der „verborgene Ton des Mottos“: „Der ‚Ton‘ im Motto bist Du wohl?“³ Letztendlich betont er die Sehnsucht nach seiner geliebten Clara in der angeführten Fantasie C-Dur op. 17 auch mit der Verwendung des Zitats aus Beethovens Kunstlied mit dem bedeutsamen Titel „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus dem Zyklus mit dem ebenfalls vielsagenden Titel *An die ferne Geliebte*. Das Zitat begegnet uns bereits im Code des ersten Satzes. Darüber hinaus kommt es auch an anderen Stellen vor, so im abschließenden Satz des Streichquartetts op. 41 Nr. 2 und am Ende der Sinfonie Nr. 2 C-Dur, wo es an exponierter Stelle nach der Fermate beim endgültigen Übergang von c-Moll nach C-Dur auftritt.⁴ Schumanns 2. Sinfonie ist auch deshalb besonders bedeutsam, weil der Komponist darin im zweiten Satz den Anfang der Triosonate aus Johann Sebastian Bachs Musikalisches Opfer BWV 1079 anführt. Die Sinfonie, die der Phase der ersten ernststen psychophysischen

2 Berthold Hoeckner: *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2002, S. 3.

3 Peter F. Schumann Ostwald: *The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985, S. 127.

4 Matjaž Barbo: *Simfonija v 19. stoletju: Zadrega zvrsti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, S. 83–102.

Krise des Komponisten folgt, stellt mit ihren Zitaten unmissverständlich eine Hommage an Schumanns Gattin dar. In Schumanns idealisiertem Bild stellte Clara – trotz der Tatsache, dass beide zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahre verheiratet waren – für den Komponisten noch immer das Symbol eines für ihn unerreichbaren beziehungsweise entfernten Ideals und somit das Objekt seiner romantischen Sehnsucht dar.

Doch der verborgene „leise Ton“ aus Schlegels Motto in Schumanns Komposition kann auch im Kontext des charakteristischen Glaubens an die hohe Bestimmung der Kunst verstanden werden, in der sich die entfernten Welten der ewigen Schönheit und Wahrheit offenbaren. Diese Welten bleiben den Augen der Normalsterblichen, versunken in das Gewöhnliche, das Diesseits, das Weltliche und Allgemeine, verborgen. Der „leise Ton“ aus Schlegels Gedicht offenbart sich daher nur dem Zuhörer, „der heimlich lauschet“. In ihm kann der göttlich begnadete geniale Künstler erkannt werden, der den Priester der sich durchsetzenden Kunstreligion darstellt. Nur einem Künstler, dem sich das transzendente Jenseits der künstlerischen Metawelt eröffnet, ist der Zugang zur verborgenen Wahrheit möglich, die der „leise Ton“ der Kunst in Worte fasst. Dabei sind Musik und Literatur nur deren prismatische Bruchstellen; den Einblick in die Kunst, in den vollen Glanz der Wahrheit aber ermöglicht ihre (erneute) Fusion bzw. die neuerliche Verschmelzung der Künste zu einem einheitlichen Ganzen.

Mitte des 18. Jahrhunderts kommt es zum ersten wirklichen Versuch einer „amalgamation of the arts“, wie Fetzer es bezeichnet.⁵ Den prägenden Prozess regte Charles Batteux mit seiner Schrift *Les beaux-arts réduits à un même principe* (*Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*) an. Die Musik identifizierte sich mit dem ästhetischen normativen System, das ein für alle Künste verbindliches Paradigma festlegte.

Ähnlich wie die anderen Künste wurde auch die Musik in den Perioden zuvor durch einen außerästhetischen Bezugskontext definiert, insbesondere durch die Einbettung in nicht-ästhetische Funktionen, etwa liturgische, tänzerische, marschmäßige, soziale, aber auch theoretische und ideologische Kontexte. Vor allem aber wurde sie über ihre flüchtige Substanz, das immaterialisierte Substrat definiert, durch das sie sich wesentlich von den anderen Künsten unterschied. War dies in dem System der mathematischen Wissenschaften des Quadrivium, zu dem die Musik als eine der vier numerischen Wissenschaften ursprünglich zählte, noch annehmbar, so wurde diese Sichtweise bereits früh in der Geschichte zu einer

5 John F. Fetzer: *Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano*. Berkeley: University of California Press, 1974, S. 179.

zunehmend unerträglichen Last. Da die Musik als ungreifbares Spiel von Tönen höchstens „dulce“ (das Angenehme), nicht aber auch „utile“ (das Nützliche) war, erregte sie Zweifel an ihrer Berechtigung. Erst mit der Festigung des Bewusstseins von der Musik als „opus perfectum et absolutum“, mit der Notation des fixierten Werks, dessen Objektcharakter nicht mehr in Frage gestellt werden kann, bildete die Musik, ebenso wie die anderen Künste, allmählich ihr imaginäres Museum klassischer Werke und trat somit in das System der Schönen Künste ein. Schumanns berühmtes Zitat: „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden“,⁶ kann so als Aufruf zur Verbindung der Künste verstanden werden, die auch im Fall der Musik den künstlerischen Charakter gewährleisten würde. Dieser Aufruf brachte den Glauben an die Vorherrschaft des „Poetischen“ zum Ausdruck, also der Übereinstimmung der Künste hinsichtlich ihres ästhetischen Wesens; darin spiegelte sich möglicherweise auch der sehnsüchtige Schrei der aus der Reflexion der Kunst bisher ausgeschlossene Musik wider.

Damit erfolgte ein Umbruch in der Auffassung von Kunst und damit von der Musik. Die Forderung nach ästhetischer Autonomie der Musik brachte eine zumindest scheinbare Befreiung aus dem die Musik zuvor definierenden Rahmen mit sich, obwohl in Wirklichkeit nur das alte System durch ein neues ersetzt wurde. Das Bezugssystem wurde also nicht aufgehoben, sondern fortan nur anders definiert.⁷ Die Unterwerfung unter das äußere Bezugssystem, das bisher den Sinn und die Bedeutung der Musik festgelegt hatte – mag es nun durch eine religiöse, politische, theoretische oder aber unterhaltende Funktion bestimmt gewesen sein –, wurde durch einen ästhetischen Rahmen ersetzt, der die Hegemonie der autonomen musikalischen Sprache etablierte. Letztere bezog sich auf nichts Äußeres mehr, zugleich begann sie die Frage nach der inneren Referentialität zu stellen, die die Musik bis dahin nicht gestellt hatte. Die Interpretation des musikalischen „Inhalts“, um die sich dann die ästhetische Reflexion drehte, war zuvor überhaupt nicht relevant gewesen.

Das Beurteilungskriterium konnte fortan nicht mehr die Unterwerfung unter die semantischen Bedeutungsnormen sein, vielmehr bildeten dieses nun immer ausgeprägter einzig Aussagen im Rahmen der (hermetisch abgeriegelten), auf sich bezogenen musikalischen Sprache. Und wenn die Frage nach dem musikalischen „Inhalt“ zuvor völlig irrelevant gewesen war, da er durch das äußere Bezugssystem

6 Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, hg. von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914, S. 26.

7 Matjaž Barbo: „System of Values in Diverse Aesthetic Realities“, in: *Music and Its Referential Systems*, hg. von Matjaž Barbo und Thomas Hochradner. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2012 (= *Specula Spectacula* 3), S. 21–32.

definiert wurde, in das die Musik eingebunden war, so trat nun die Interpretation der musikalischen Bedeutung in den Vordergrund der Überlegungen und Diskussionen.

Die Integration der Künste setzte sich zum Ziel, „to restore the ‚preestablished harmony‘ of the art“,⁸ wie J. F. Fetzer in dem Kapitel „Musicalization of Literature“ seines Buches über den romantischen Orpheus formuliert. Orpheus als Dichter und Sänger der Antike symbolisiert eine derartige Verschmelzung der Künste zu einem einheitlichen Ganzen. Die gleiche Tendenz lässt sich auch im Fall des erwähnten Mottos von Schlegel (bzw. Schumann) aus Schlegels Gedicht *Die Gebüsch* (1801) annehmen. Das Gedicht verwendete zuvor bereits Franz Schubert für sein Kunstlied (D 646). Die Sehnsucht nach der ehemaligen Harmonie der Künste bringt die typische romantische Distanz zum Ausdruck, aufgrund derer die Seele des Künstlers seufzt. Symbolisiert wird sie entweder durch die entfernte Geliebte, durch die in einer fernen Vergangenheit versunkene Welt des einst ungetrübten Einklangs des Menschen mit sich selbst oder durch die verborgene transzendente Tiefe. In diesem Sinne äußert Novalis: „So wird alles in der Entfernung [...] romantisch“.⁹

Schlegels „leiser Ton“, den nur Eingeweihte vernehmen können, definiert Schumanns Musik im Kontext der romantischen Tendenzen und verleiht ihr einen größeren Rahmen. Bestimmt Schlegels Gedicht bei Schubert den „Inhalt“ des Kunstlieds, so eröffnet das ausgewählte Schlegel-Motto bei Schumann einen größeren Bezugsrahmen – es wird als Ausdruck der Sehnsucht definiert, die in Clara konkretisiert wird, zugleich ist es Ausdruck einer allgemeinen, typisch romantischen Distanz. Das Motto ist somit nicht der „Inhalt“ der *Fantasie*, sondern ihr ästhetischer Rahmen. Die Musik bringt bei Schumann nicht den Text „zum Ausdruck“, sondern bekennt eine tiefere Wahrheit, die sich vom „Wort“ und überhaupt von jeglicher semantischen Bedeutung entfernt. Darüber hinaus wird der literarische Inhalt mit seiner Konkretheit in den Händen musikalischer Laien zu einer Last, die die Musik bei ihrem freien Aufschwung in die Höhen der Unendlichkeit behindert.

Für ein anderes Motto, das Schumann in seiner Zeitschrift *Neue Zeitschrift für Musik* veröffentlichte, wählte er folgende Worte Jean Pauls aus dessen *Vorschule der Ästhetik* (1804): „Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche, so wie es ein erhabenes gibt“.

8 Fetzer: *Romantic Orpheus*.

9 Novalis: „Das allgemeine Brouillon“, in: *Schriften*, hg. von Richard Samuel und Paul Kluckhohn, 5 Bde. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960–1988, Bd. 3, S. 302.

Neue Zeitschrift für Musik.

Im Vereine
mit mehreren Künstlern und Kunstfreunden

herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann.

Jahrgang 1835.

N^o 7.

Den 23. Januar.

Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unerbliche, so wie es ein Erhabenes gibt.

Jean Paul.

Nichts ist fetter als die romantische Blume. Wenn die Griechen die höchsten Künste eine Musik nannten: so ist die Romantik die Sphärenmusik. Sie fordert das Ganze eines Menschen und zwar in ästhetischer Bildung, die Willkür der feinsten höchsten Zweige.

Derfelde.

K r i t i k.

(3) E. Lobe, die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick. Große Oper. — Partitur, Clavierauszug, Arrangements bei Schott's Bühnen in Mainz.

Die Hinneigung der deutschen Oper unserer Zeit zum Romantischen ist überwiegend. Wenn die Schönheit in der Sphäre der Kunst das ist, was das Licht in der Natur, so repräsentirt das Romantische in der allgemeinsten Bedeutung die Wärme. In dieser Beziehung ist jede gute Oper romantisch. In Verbindung mit dem Dramatischen haben wir die Romantik im engeren Sinne aufzufassen: Einwirkung des Ueberfünftlichen, Unendlichen auf unser Leben, Darstellung einer heimlich schleichenden, unbegreiflich höhern Macht, im Hintergrund das Christenthum und die höchste Moral. Diese Tendenz war schwer festzuhalten; man ging weiter, aber abwärts zu einer symbolisch verkörperten Darstellung der Geister, man zog die überirdischen Wesen in die Menschenwelt hinein zu gegenseitigem Kampf. Endlich verliert sich das erste Ziel ganz, man holt die Welt der Märchen und Wunder hinzu, füllt Feen und Geister und Menschenkinder im bunten Conflict neben einander und läßt der Fantastie die Fügeln; so bildete sich die Zauberoper, die in der Kindheit der Oper die größte Rolle spielte, auch späterhin wieder auftauchte, aber verschwimmt mit der Geschichte und Mythologie.

Typus der ersten Gattung ist Don Juan, in dem eine Weltromantik, und der dritte Act des Othello, in dem die Romantik mehr zu poetischer Einkleidung gemacht ist *); Shakespeare hatte sie hier mit den bestimmtesten Farben angedeutet und Rossini auf die genialste Weise aufgefaßt. Ueberhaupt sind aber Mozart und Shakespeare die einzigen Künstler, die dem Auge des Zuhörers einen Geist erscheinen lassen können, an dessen Unbegreiflichkeit das Gemüth zu glauben gezwungen wird; dieß ist es auch allein, was selbst den nüchternsten Sinn mit jenem süßen Schauer erfüllt, wenn wir den Geist des Dänenkönigs oder des Comthurs erblicken, die gleichsam begleitet sind von seltsamen Klängen der Poesie und Musik, durch die sie von der lebenden Welt getrennt werden; der Geist des Gouverneurs offenbart sich in Tönen, die durchaus grell geschieden sind von denen, die das klare Leben abzeichnen: ihn umgibt eine Musik, für die die Sprache kein Wort zu sagen vermag, außer daß sie keine für sie habe, was auch das einzig erschöpfende ist.

Den Uebergang zum zweiten Genre und das Signal zur allgemeinen Nachberung war der Freischütz. Sein zweiter Act berührt die feinere Romantik, aber sein Teufel mit seinem Geistergesolge steht auf der Grenze zum Pöppel; die Dichtung schlug einen neuen, für die Aufnahme der Oper glücklichen Weg ein, indem sie aus den Sagen

*) Wie auch in Romeo und Julie von Bellini, obwohl im bedeutend schwächeren Grade.

Abb. 1: Ausschnitt des Titelblatts von Schumanns Zeitschrift *Neue Zeitschrift für Musik* 2/7 (1835), S. 25.

„Das Schöne ohne Begrenzung“ stellt ein Konzept der romantischen Auffassung von Kunst dar, in dem die Musik die Literatur übertrifft und zum Ausdruck ohne Worte, ohne Bilder wird, zum reinen „Ausdruck der Empfindung“ in Beethovens berühmter Formulierung. Die musikalische Sprache benötigt die externe kontextuelle Bestimmung zum Verständnis ihrer Bedeutung nicht mehr, sie ist selbst autonomer ästhetischer Ausdruck. Zugleich benötigt sie nicht einmal mehr

Worte und wird wie bei Mendelssohn zum „Lied ohne Worte“. Und trotzdem bleibt bzw. wird dabei ihre Bedeutung zumindest scheinbar klar – sogar klarer als Worte. Wackenroder führt an, „manche Stellen in der Musik [...] [wären] ihm so klar und eindringlich, daß die Töne ihm Worte zu sein schienen“.¹⁰

Schumanns Beschreibung von Schuberts Großer Sinfonie C-Dur, D 944, die er äußerte, nachdem er das Werk in Wien entdeckt hatte, zeugt von der Überzeugung, dass die Musik selbst den Zuhörer noch tiefer anspricht:

Aber daß die Außenwelt [...] oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Sinfonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Sinfonie.¹¹

Bedeutend ist auch Wagners Beschreibung von Musik, mit der er in Befürwortung von Liszts Konzept der sinfonischen Dichtung versucht, die Beredsamkeit der reinen musikalischen Sprache zu verteidigen:

In Bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dies nicht mehr der Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andere, jeder Beschreibung unerreichbare, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vorstellen kann, wie er wiederum ebenso einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserem Gefühle sich darstellen kann.¹²

Der exklusive Inhalt der Musik ist „poetisch“. So übertrifft er jede Konkretisierung in Worten bei weitem, schöpft er doch aus den Tiefen der nicht greifbaren Transzendenz. Zugleich aber ist er gefangen im konkreten Spiel von Tönen, Motiven, Themen, musikalischen strukturellen Relationen und Verhältnissen. Somit bestimmen die Fernen des Unendlichen und Absoluten die Grenzen der konkreten, reinen, autonomen musikalischen Sprache. Selbst die hermeneutische Interpretation windet sich so Ende des Jahrhunderts bei Kretzschmar aus der Erkenntnis der grundlegenden thematisch-motivischen Beziehungen.

So vereint die Musik einerseits den poetischen Inhalt und andererseits ihre

10 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam, 1979, S. 108.

11 Schumann: *Gesammelte Schriften*, S. 462.

12 Richard Wagner: *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*. Leipzig: Kahnt, 1857, S. 27–28.

„materialisierte“ Substanz. Letzteres stellt nicht (nur) eine konkrete Notation auf dem Papier dar, sondern (auch) eine Formalisierung der grundlegenden strukturellen Relationen. Ebendiese wurden seitdem zum Gegenstand von Debatten über Musik. So ist es nicht verwunderlich, dass Mitte des 19. Jahrhunderts mit Adolf Bernhard Marx die Formenlehre geboren wird. Zugleich wird das Bewusstsein von der formal-strukturellen Materialisierung der musikalischen Formen zum Ausgangspunkt der ästhetischen Bewertung, wonach jetzt das thematisch-motivische Prinzip, das seinen Höhepunkt in der absoluten musikalischen Sprache der Sonatenstruktur erreicht, allmählich immer stärker auch andere Musikrichtungen definiert – bis hin zur Oper. Das entscheidende ästhetische Kriterium ist somit nicht eine gewisse musikalische Glaubwürdigkeit, laut Baumgarten an der direkten Sinneswahrnehmung gemessen, sondern die sinfonisierte Komplexität des musikalischen Ausdrucks, erkennbar mithilfe einer detaillierten Musikanalyse.

Auf gleichsam paradoxe Weise löst das Streben nach Materialisierung der Musik eine noch größere Abstraktion aus. Liszt unternimmt auf der Suche nach Übereinstimmung mit Hegels Betonung des Poetischen in den verschiedenen Künsten den Versuch, Musik direkt mit den anderen Künsten zu verbinden (mit der Literatur, Malerei, Bildhauerei). Die banalisierte Vorstellung von Musik als einer Kunst, die die Narration semantisch definierbarer Erzählungen, etwa der Literatur oder bildenden Kunst, in Töne umgießt, ist Liszt fremd und widerwärtig. So bleibt er im Gegensatz dazu Beethovens „Ausdruck der Empfindung“ treu, den die Musik mit einem spezifischen Spiel mit Motiven, harmonischen und strukturellen Beziehungen vermittelt. Und doch ist er zugleich davon überzeugt, dass die Musik nur dann in die wahren Tiefen greifen kann, wenn ihre Aussage ausgerichtet ist, wenn wir ihren allgemeinen inhaltlichen Rahmen bestimmen. Diesen beschreiben einerseits natürlich die Titel der Kompositionen, entnommen aus der Literatur, Mythologie, Malerei. Liszt sucht sogar Zuflucht im Text, der jedoch nicht gesungen wird, sondern wie eine Art poetische Tür in die Musik integriert ist, die dem Zuhörer zwar einen gewissen inhaltlichen Rahmen bietet, zugleich jedoch den Zugang in eine tiefere Welt undefinierbarer Bedeutung jenseits aller Wörter enthüllt.

Die Funktion des Texts ähnelt in diesem Fall derjenigen des Mottos bei Schumann, das nicht den Inhalt der Musik definiert, sondern den größeren Bezugskontext bestimmt. Tatsächlich verwendet auch Schumann in seiner Ersten Sinfonie (*Frühlingsinfonie*) ein ähnliches Verfahren mit dem Skandieren der abschließenden Verse aus einem Gedicht des modernen Dichters Adolf Böttger: „O wende, wende deinen Lauf – / Im Tale blüht der Frühling auf“. Der Text definiert zwar

DER „LEISE TON“

The image shows a musical score for Franz Liszt's Symphony 'Dante'. It features a quote of Dantes words. The score is in 3/4 time and marked 'Lento'. The lyrics are: 'Per mesi va nella città do-len-te: Per mesi va nell'e-ter-no do-le-re:'. The music features a prominent rhythmic motif of eighth notes.

Abb. 2: Beispiel eines Zitats von Dantes Worten am Anfang von Franz Liszts Sinfonie *Dante*.

teilweise auch strukturell die Musik: er bestimmt ihren Rhythmus, am Schluss des Zitats folgt die Musik onomatopoetisch sogar dem abschließenden „auf“ mit einer aufsteigenden Passage im Orchester. Das anfänglich wortlose Skandieren von Böttgers Vers verwandelt sich in das elementare rhythmische Motto, das im Folgenden den gesamten Satz durchdringt und zur grundlegenden Verbindung der „absoluten“ musikalischen Sprache wird, deren Dramaturgie vollkommen unabhängig von jeglichem außermusikalischem Modell ist. Der Hauptzweck des gewählten Texts liegt somit (lediglich) in der Bestimmung des größeren inhaltlichen Kontexts der Sinfonie als romantischer Ausdruck des Gesangs des erblühenden Frühlings, in dem der Komponist nicht zuletzt auch das Symbol des eigenen Glücks über die Vermählung mit Clara nach jahrelangen Komplikationen sieht.

Das Motto wird demnach zum Symbol einer inhaltlichen Materialisierung der ansonsten abstrakten Sprache der Musik, die die himmlischen Fernen berührt. Die Verbindung der Musik mit dem Text umrahmt somit die musikalische Sprechweise, um sie anschließend in das Unendliche zu öffnen. Ein derartiges Motto Schumanns wird zu einem Mittel zur Aufschlüsselung das durch die poetische Ausdrucksweise über das hinausreicht, was der bloße Inhalt der Worte erfasst.

Diese Entwicklung gewinnt zusätzlich an Profil in der Phase der modernistisch strengen Verpflichtung gegenüber der musikalischen Struktur, die über jegliche banale illustrative Programmbezogenheit erhaben ist. Selbst in diesem Kontext bedeutet die Verwendung des Texts die Möglichkeit der Öffnung der Musik über die Grenzen des semantisch Indikativen – sei es, weil der Inhalt nicht mehr in Worte zu fassen ist, sei es, weil er tatsächlich verhüllt werden soll (ein poetischer

O wende, wen-de dein-en Lauf, Im Ta-le blüht der Frü-ling auf

Andante un poco maestoso. (♩ = 66)

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Corni in B.

Trombe in B.

Tromboni.
 Alto.
 Tenore.
 Basso.

Timpani
 in B. F. Ges.

Triangolo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Andante un poco maestoso.

O wende, wen-de dein-en Lauf, Im Ta-le blüht der Frü-ling auf

Edition Peters Nr. 551

7084

Abb. 3: Robert Schumann, *Erste Sinfonie B-Dur, Frühlingssinfonie*, Anfang (mit eingefügtem Text).

Text kann natürlich beide Funktionen gleichzeitig erfüllen). Lebičs Vertonung des Gedichts von Dane Zajc in der Kantate *Požgana trava* (Verbranntes Gras) übernimmt so zum Beispiel neben der textlichen Strukturebene auch die implizit erhobene Kritik an der politischen Einschränkung der individuellen Freiheit in Zajcs Poesie als größeren Bedeutungskontext.

DER „LEISE TON“

Die in oder neben der Musik auftretende Literatur definiert nicht nur die elementaren Strukturverhältnisse und grundlegenden formellen Relationen der Musik. Ebenso definiert der gewählte Text nicht (nur) das inhaltliche Niveau der Musik. Der Text kann also auch den größeren ästhetischen Bezugsrahmen festlegen, innerhalb dessen die Musik sogar als scheinbar autonome künstlerische Sprechweise funktionieren kann. Letztere stellt daher nur eine der utopischen Gestalten der sich ständig verändernden Bezugssysteme dar, in die die Musik eintritt.

Und wenn Schumann sich zu Beginn noch wünschte, die Musik möge im Feld der Künste als gleichrangig beachtet werden, so wird die Musik im Kontext des romantischen metaphysischen Konzepts allmählich zum höchsten Ausdruck der Transzendenz, den auch andere Künste ersehnen und zu erreichen versuchen. Oder, wie Schopenhauer es formuliert: „Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst“.¹³

Übersetzt von Rosemarie Linde

13 Arthur Schopenhauer: *Schriften über Musik im Rahmen seiner Ästhetik*, hg. von Karl Stabenow. Regensburg: Bosse, 1922, S. 159.

BIBLIOGRAFIE

- Barbo, Matjaž: „System of Values in Diverse Aesthetic Realities“, in: *Music and Its Referential Systems*, hg. von Matjaž Barbo und Thomas Hochradner. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2012 (= *Specula Spectacula* 3).
- Barbo, Matjaž: *Simfonija v 19. stoletju: Zadrega zvrsti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- Batteux, Charles: *Les beaux arts réduits à une même principe*. Paris: Durand, 1746.
- Fetzer, John F.: *Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Hoeckner, Berthold: *Programming the Absolute: Nineteenth-century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Kramer, Lawrence: *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Kretzschmar, Hermann: *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Marx, Adolph Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1: *Elementarkompositionslehre*, Bd. 2: *Die freie Komposition*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846, 1847.
- Novalis: „Das allgemeine Brouillon“, in: *Schriften*, hg. von Richard Samuel und Paul Kluckhohn, 5 Bde. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960–1988, Bd. 3.
- Ostwald, Peter F. Schumann: *The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Schopenhauer, Arthur: *Schriften über Musik im Rahmen seiner Ästhetik*, hg. von Karl Stabenow. Regensburg: Bosse, 1922.
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, hg. von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam, 1979.
- Wagner, Richard: *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*. Leipzig: Kahnt, 1857.

MIMESIS IM KONTEXT DER GRENZÜBERSCHREITUNG IM KUNSTDISKURS DES MODERNISMUS

ANDRAŽ JEŽ (LJUBLJANA)

Abstract: Up to the mid-nineteenth century, an attitude towards μίμησις changed noticeably in all artistic discourses. This is one of the reasons why sociologists and philosophers as well as (to even a higher degree) general opinion often attribute a decline of imitation or representation to the art of the twentieth century. The article distances from such a generalization. If the ‘mimetic’ stands for a tendency of art to deceive senses of the audience with different techniques in order to articulate a non-artistic phenomenon, we have to note that modernism in arts did not eo ipso produce a general hostility towards μίμησις. Rather, the aspect of (non)representation was the one that was most affected by the subversive practices of artistic modernism. In literature and visual arts (that were traditionally rather mimetic) the mimetic component was indeed diminished in modernism, whilst in music (that has traditionally already been “abstract”) it was in fact modernism that let it be characterized by a high degree of mimetic criteria.

WORAN ERINNERT MIMETISCHE MUSIK?

Mit der Entwicklung kapitalistischer Produktionsverhältnisse und den unmittelbar damit verbundenen Umstürzen in der Wissenschaft in Europa um 1900 hat sich zugleich mit der Realitätsvorstellung auch die Vorstellung vom Subjekt und seiner Stellung in der Welt verändert. In der Kunst war dies an den neuen Modi der Realitätsdarstellung zu bemerken. Angesichts der Steigerung der Subjektivität in der europäischen Kultur um die Jahrhundertwende stellt sich so die legitime Frage, ob es sich bei der frühen modernen Malerei und Literatur tatsächlich um eine Abkehr von der wirklichkeitsgetreuen Darstellung von „Realität“ handelt oder ob die Künste vielmehr in einem anderen, erweiterten Sinne mimetisch arbeiten, um das subjektive/subjektivierte Bild der Außenwelt so wirklichkeitsgetreu wie möglich zu repräsentieren. Die (freilich ideologischen) Voraussetzungen für Letzteres haben sich denn seit Ende des 19. Jahrhunderts schnell verändert, daher ist die Frage angebracht, ob die auf älteren Modi basierenden Techniken der (ideologisch) erkannten „Realität“ für die Repräsentation in der Kunst noch zutreffend sind.

Trotz gewisser Sympathien für diese prinzipielle Überlegung werde ich selbst mich in diesem Beitrag auf die relativ etablierte und (immer stärker) transmediale Sichtweise konzentrieren, die beinahe einhellig einen Rückgang des Mimetischen um 1900 (und umso mehr in den folgenden Jahrzehnten) wahrnimmt. Gerade in dem positivistischen ideologischen Zusammenhang dieser übereilten Applikation werde ich versuchen, auf ihre Unzulänglichkeit hinzuweisen.

Das Verständnis von *Mίμησις* (Mimesis), das ich im Folgenden auf die Musik applizieren werde, wird allgemein als „imitierende Repräsentation eines bestimmten Ereignisses, einer Handlung, Sache, Situation oder Person“¹ verstanden. Diese Definition entstammt natürlich nicht der Musik-, sondern der Literaturwissenschaft, die jedoch häufig auf die Kunst im Allgemeinen appliziert wird (in beträchtlichem Maß aufgrund der vergleichbaren Verhältnisse in der bildenden Kunst). Die (zumindest implizite) Kehrseite dieser Applikation ist die umstrittene Verallgemeinerung der literarischen (und bildkünstlerischen) Abstraktion (als Abweichung von der mimetischen Repräsentativität) auf alle Künste, nicht selten sogar auf die europäische Kultur oder das Bewusstsein im Allgemeinen.

Mit einer solchen intuitiven, vortheoretischen Vereinfachung verband beispielsweise Arthur C. Danto das „Ende der Kunst“, das er (in der gleichnamigen Abhandlung aus dem Jahr 1984), fokussiert auf die bildende Kunst, aus Hegels weitaus ganzheitlicher angelegtem Konzept oberflächlich ableitete, mit eben dem Niedergang der mimetischen Darstellung. Auf dieser Grundlage kam er zu dramatischen Schlussfolgerungen hinsichtlich der veränderten Stellung der Kunst in der Gesellschaft, die keinesfalls – im Gegensatz zu Hegels Ästhetik – auf die Musik appliziert werden können (Adajian). Ähnliche Verallgemeinerungen der Situation der Literatur (beziehungsweise Malerei) können auch bei konsistenteren Theoretikern als Danto gefunden werden, wenn auch nicht ganz so bedingungslos. So notierte sogar Susan Sontag unbefangen, dass „in moderner Zeit [...] Kritiker die Naturnachahmungstheorie zugunsten einer Theorie aufgegeben haben, nach der die Kunst subjektiver Ausdruck ist“.² Zwar verband die Autorin das Primat der künstlerischen Interpretation, wie sie im 20. Jahrhundert erhalten geblieben war, vor allem mit Literatur,³ jedoch widmet sie sich in ihrer Abhandlung über die Geschichte der Interpretation der Kunst nach Platon auch der Interpretation der bildenden Kunst und des Films. Daher stellt sie ohne weitere Spezifikationen fest,

1 Darko Dolinar et al.: *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981, S. 144.

2 Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. Mark W. Rien. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980, S. 10.

3 Ibid., S. 12.

dass „die derzeitige Entwicklung in vielen Kunstgattungen von der Vorstellung wegzuführen scheint“;⁴ diesen Zustand erklärt sie mit der „Überproduktion“.

Die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert entspricht nicht ganz den Feststellungen des vorliegenden Textes und kann nicht so einfach durch gesellschaftliche Prozesse erklärt werden, die die Autorin zu diesem Zweck wählt – vor allem deshalb nicht, weil die Interpretation der Musik gerade wegen der Abstraktion der Letzteren *schon zuvor* Dilemmata erzeugt hat, die Sontag vorbehaltlos in das 20. Jahrhundert einordnet. Darüber hinaus verschließt sich selbst die am abstraktesten vermittelte Strömung des musikalischen Modernismus, die Dodekaphonie, nicht der (vermeintlichen) Mimesis zugunsten des subjektiven Ausdrucks. Die (zumindest deklarativen) antisubjektivistischen Tendenzen lassen sich Jahrzehnte später auch in der amerikanischen Neo-Avantgarde wiederfinden.

Auch die Künstler selbst verstanden durch das 20. Jahrhundert hindurch die μίμησις häufig als substanzielle Eigenschaft der Kunst im Allgemeinen, die von der (damaligen) Moderne hinterfragt wird. „In every art I can think of we are damned and clogged by the mimetic“;⁵ schrieb Ezra Pound in den Jahren 1911–1912 kämpferisch. Die Künstler im Allgemeinen teilt er so in *symptomatische*, die mimetisch den Alltag abbilden beziehungsweise notieren, und *donative*, die künstlerisch in den Alltag eingreifen.⁶ Auch Jeff Nutall vereinte 1968 die progressiven gegenkulturellen künstlerischen Strategien in einer gemeinsamen Abweichung von der Repräsentation. Das Publikum soll somit „an dem bloßen kreativen Prozess, dem Mechanismus, dem Blick hinter die Kulissen teilnehmen, um somit die Entstehung einer Illusion, einer scheinbaren Realität zu verhindern.“⁷

Auch die Anwendungen, die sich unmittelbar auf die μίμησις in der Musik beziehen, sind anscheinend oft mehr oder weniger eine gewaltsame Abbildung der Erkenntnisse aus der Literaturtheorie und Malerei. Dies ist verständlich, da der Terminus in der Musiktheorie gerade aufgrund des spezifischen geschichtlichen (Nicht-)Verhältnisses der Musik zu nicht-musikalischen Klängen nicht so oft verwendet wurde.⁸ Sogar Carl Dahlhaus, einer der besten Kenner der Musik

4 Ibid., S. 10.

5 Ezra Pound: „I Gather the Limbs of Osiris“, in: Ezra Pound: *Selected Prose, 1909–1965*, hg. von William Cookson. New York: New Directions, 1973, S. 42.

6 Ibid., S. 25.

7 Janez Vrečko: „Spremna beseda“, in: *Misel o moderni umetnosti*, hg. von Janez Vrečko. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981 (= Kondor 190), S. 202. Im Original: „soudeleženo pri samem ustvarjalnem procesu, v mehanizmu, pri pogledu za kulise, da bi tako preprečilo nastanek nečesa takega, kot je iluzija, navidezna resničnost.“

8 Natürlich ungeachtet der frühesten Definitionen der μίμησις bei Platon und Aristoteles – jedoch gab es damals noch keine Trennung der Kunstgattungen, zumindest nicht mit der Präzision, wie sie von der kapitalistischen Arbeitsteilung gefordert wurde.

des 20. Jahrhunderts, scheint seine Auffassung von älterer Musik teilweise auf die Dichotomie zwischen der traditionellen⁹ mimetischen Kunst und deren schrittweisen Austausch durch subjektivere Strömungen, die die Mimesis allmählich aufgeben, zu stützen. So sprach er von verschiedenen Typen der Nachahmung, die charakteristisch für die Musik früherer Perioden gewesen seien. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sollen Komponisten Material gesucht haben, mit dem sie mimetisch ihre persönliche Perzeption des eigenen Umfelds ausdrücken konnten. Dahlhaus stellte im 19. Jahrhundert einen starken Einschnitt fest, vor allem durch Beethoven, dessen *Pastorale Sinfonie* er als frühes Beispiel für die Ablehnung der Imitation verstand. Statt der Nachahmung der Natur (*natura naturata*) soll der neue, subjektivere Kompositionsstil, den die europäische Musik seit Beethoven bezeugt, der *natura naturans* verbunden sein, der Natur im Schaffen.¹⁰

Im Folgenden werde ich mich also auf den Begriff der μιμησις stützen und ihn auch selbst auf die Musik applizieren – jedoch in dem Versuch, ihn in einer Weise zu entwickeln, die der vorherrschenden Auffassung diametral entgegengesetzt ist.

SCHEINBARE ÄHNLICHKEIT DIE EIGENTLICH EIN SCHEINBARER UNTERSCHIED IST

Der Großteil der etablierten Auffassungen kann im Folgenden zumindest einbezogen werden: alle Kunstdiskurse waren bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drastischen Veränderungen unterworfen, noch ausgeprägtere Zäsuren erfuhren sie jedoch in den ersten zwei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts. Für gewöhnlich spricht man (zu Recht) von einer allgemeinen oder sogar gemeinsamen Kunstrevolution, die der Modernismus hervorgerufen hat. Dieser trug die Grenzen eines jeden Kunstdiskurses weit jenseits der Konturen, auf denen sie nur einige Jahrzehnte zuvor scheinbar fest gestanden waren. Dies zeigte sich natürlich auch im Verhältnis zur konventionellen Darstellung der ideologisch konstruierten Realität. An dieser Stelle wird der Vergleich zwischen Literatur, Malerei und Musik jedoch diffizil.

Im Gegensatz zu den Feststellungen verschiedener Autoren von Danto bis hin zu Dahlhaus, die mimetische Seite der Kunst habe in späteren Jahrhunderten und vor allem im Modernismus einen Niedergang erfahren, bin ich der Auffassung, dass sich die radikale Veränderung der mimetischen Parameter nahezu ausschließlich um die vorangegangene, traditionelle Haltung eines jeden der grundlegenden

⁹ Das Wort „traditionell“ verwende ich im vorliegenden Beitrag durchgehend für die subtraktive Denotation der neuzeitlichen Kunst bis zum Modernismus.

¹⁰ Carl Dahlhaus: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Piper, 1982.

Kunstdiskurse entgegen den erkennbaren Elementen (und dem Verhältnis zwischen Letzteren) organisierte, wie diese konstitutiv für deren spezifische Narration waren. Mit anderen Worten: die modernistischen Kunstideologien, die Einfluß hatten auf die Veränderungen in der mimetischen Kategorie der verschiedenen Kunstdiskurse, stellten kein Verhältnis zum Mimetischen selbst her – auch kein ablehnendes. Daher war das Verhältnis zum Mimetischen für die modernistischen Künstler auch nichts Bindendes, vielmehr ging es bei der Bewertung des Mimetischen stets um eine Durchleuchtung des Verhältnisses, wie es in der jeweiligen Kunst bis dahin herrschte. Die ideologische Verschiebung erfolgte allerdings nicht im Vakuum.

Die Ideologien, die heute aufgrund einiger gemeinsamer Reflexe (vor allem des Verhältnisses zu Vergangenheit und Tradition) dem künstlerischen Modernismus als Sammelbegriff zugerechnet werden können, wurden zumindest bis zu einem gewissen Grad durch einen formalen Umbruch ausgelöst (oder zumindest beschleunigt). Dieser wirkte sich irreversibel auf die gesamten gesellschaftlichen Praktiken seiner Zeit aus und redistribuierte die Stellung der Kunst in ihnen radikal. Es handelte sich um drei technologische Innovationen, die beinahe zeitgleich die einzelnen Kunstdiskurse redefinierten, und zwar die Fotografie, das Grammophon und den veränderten Status, den das Zeitungswesen durch die industrielle Revolution erhielt. Für die vorliegende Studie ist von Bedeutung, dass alle drei insbesondere der Reproduktion der „Wahrheit“, „Realität“ beziehungsweise „Natur“ (wie auch immer dies in den verschiedenen neuzeitlichen Ideologien genannt wird) dienten, genauer gesagt der Reproduktion ideologisch anerkannter „(objektiver) Tatsachen“.

Damit griffen die genannten technologischen Innovationen bedeutend in einen Bereich ein, den zuvor mehr oder weniger die Kunst beherrscht hatte. Es scheint nämlich, dass bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerade die Ideologien der Kunstpraxen am effektivsten durch die Nachahmung interpellierten. Mit dem Aufkommen neuer Technologien (und der Adaption älterer, wie sie das Zeitungswesen erfuhr), vor allem aber mit ihrer relativen Domestizierung konnte das Publikum die in den Kunstwerken seiner Zeit wirkende Illusion der Repräsentation leicht entlarven. Dies war natürlich weder eine Folge einer allgemeinen Hinterfragung der Modelle der Repräsentation, noch führte es unmittelbar dazu (außer explizit in den modernistischen Kunstideologien). Im Gegenteil, die Distanz zu den vorherigen Kunstpraxen war erst möglich, sobald das nicht-künstlerische Medium die gleiche Illusion noch überzeugender weckte – die Radikalisierung der mimetischen Komponente im nicht-künstlerischen Diskurs geschah natürlich auf Kosten des Prestiges der subjektiven Zugabe des Autors.

Um es einfach auszudrücken: die Beobachter konnten die (auch mimetische) Kunst erst als Täuschung erkennen, sobald (und vor allem *weil*) sie von einem anderen Medium noch überzeugender getäuscht wurden. Durch den großen Fortschritt der Technik und die Veränderungen in der Gesellschaft wurde die Zugabe des Autors bei der Repräsentation unwichtig. In der Ideologie der Objektivität und wissenschaftlichen Präzision, von der die neuen Medien bereits zu Beginn umgeben waren, wurde er tatsächlich als Hindernis verstanden. Die glückliche Koexistenz der veristischen Illusion und der Ästhetik (die sich zuvor zumindest zu einem gewissen Grad als – nennen wir es – Fetischisierung der nicht aufhebbaren Differenz zwischen den Kunstwerken und den zeitlichen Konventionen zur Auffassung der Außenwelt manifestierte)¹¹ fand in der Selbstverständlichkeit genau dieser Differenz (und zugleich der Bestrebung neuer Diskurse nach ihrer Abschaffung) ihr Ende.

Ich habe absichtlich das Wort Kunstwerk gewählt, ohne auf eine der partikularen künstlerischen Medien zu zielen. Der in den vorhergehenden zwei Absätzen entwickelte Gedanke scheint überzeugend – *jedoch nur* bei Betrachtung der Literatur und der bildenden Kunst. Die europäische Musik wurde nämlich in ihrer Geschichte trotz vieler Eigenschaften, die sie mit der „mimetischeren“ literarischen und bildenden Kunst Europas teilte, von anderen Problematiken gekennzeichnet. Die notierte Kunst beruhte bis zum 20. Jahrhundert nie auf der treuen Wiedergabe von Klängen, wie sie gehört werden. Ganz im Gegenteil: der Musikdiskurs stützte sich lange auf ein kompliziertes selbstreferenzielles System, mit dem er sein Material unweigerlich modifizierte. Im 18. Jahrhundert setzte sich zur Vereinfachung der Stimmung von Tasteninstrumenten in Europa eine neue Stimmung durch. Diese stilisierte die Verhältnisse in dem genannten abstrakten System noch zusätzlich und löste das System von dem bis dahin häufig gegebenen Bezug zu natürlichen Aliquoten ab. Dieses von der Natur des Klangs als physikalischem Phänomen entfernte formale System ist nichts anderes als die temperierte Stimmung, die das europäische Ohr ideologisch als natürlich verinnerlicht hat. Aufgrund der völlig unterschiedlichen Ausgangspunkte ist es nicht verwunderlich, dass der Modernismus, der in der Literatur (und Malerei) um 1900 wirklich eine grundlegende Distanzierung von der mimetischen Repräsentation hin zu einem höheren Maß an Abstraktion auslöste, zur gleichen Zeit in der Musik eine etwas andere Entwicklung nahm. Der dialektische Prozess, der zunächst zu einer zusätzlichen Abstrahierung der Musik führte, floss (zumindest in einer Ableitung) in eine radikale Form der mimetischen Reproduktion des Klangs. Der vorliegende Beitrag wird einige der wichtigsten Punkte des genannten Prozesses beleuchten.

11 Diese nicht aufhebbare Differenz ist sowohl mit den Einschränkungen des (einzelnen) künstlerischen Mediums und des Diskurses verbunden als auch mit der persönlichen Signatur des (einzelnen) Autors.

19. JAHRHUNDERT

Für einen ausführlicheren Vergleich muss man in die Zeit *vor* der Mitte des 19. Jahrhunderts zurückkehren, als sich die grundlegenden Ausrichtungen aller genannten Verschiebungen andeuteten. Die traditionelle Literatur kann hinsichtlich der Problematik des Mimetischen in einem ähnlichen Kontext gesehen werden wie die traditionelle Malerei. Die verbale Sprache ist nämlich trotz der Abstraktheit und Willkürlichkeit ihrer Zeichen ein System, das in seiner Matrize „außersprachliche“ Phänomene *konventionell* denotiert – dabei nähert sie sich der traditionellen bildnerischen Sprache. Im Gegensatz dazu sieht die musikalische „Sprache“ keine Verhältnisse vor, die sich ein (selbst noch so geübtes) Publikum ohne Einsatz der verbalen Sprache in strukturell vergleichbare außermusikalische Verhältnisse übersetzen könnte. Die grundlegenden Matrizen der Malerei und der Literatur, also die zweidimensionale Illusion des dreidimensionalen Raums im ersten und die Sprache im zweiten Fall, wurden durch die historische Entwicklung besonders in der Neuzeit in Richtung einer gesteigerten Exaktheit in der konventionellen Repräsentation geführt. Daher wurden die Kriterien, welche Arbeit gut sei und welche schlecht, in der europäischen neuzeitlichen Literatur und Malerei weitgehend aus den immer anspruchsvolleren Kriterien der Imitation abgeleitet.

Auch der Musikdiskurs entwickelte sich seit dem Mittelalter hin zu einer gesteigerten Exaktheit – jedoch war diese auch aus der Distanz weder mit Regeln verknüpft, nach denen sich der Komponist beim Komponieren (beziehungsweise in der Notation selbst) so weit wie möglich dem nicht-musikalischen Klang annähern sollte (= Hauptunterschied zur Malerei beziehungsweise zu bildnerischen Techniken), noch mit komplementären Regeln, nach denen der Zuhörer aus einer bestimmten klanglichen Stilisierung in jeder Situation zwangsläufig die fixe „außermusikalische“ Bedeutung erkennen sollte (= Hauptunterschied zur Literatur beziehungsweise Sprache). Noch einfacher: die Abweichung von den vorherigen Normen der (möglichst wirklichkeitsgetreuen) Repräsentation kann (bereits) in der traditionellen Literatur und noch mehr in der Malerei seit der Einführung von Giotto's linearer Perspektive häufig auch weitgehend als innovative Leistung des Künstlers aufgefasst werden. In der Musik hingegen bedeutete der Beitrag des Autors eine Intervention in ein System, das schon an seinem Ausgangspunkt kein Bestreben nach einer wirklichkeitsgetreuen Repräsentation hatte.

Mit dem Aufkommen der Fotografie verlor die Malerei den Status der überzeugendsten visuellen Reproduktion des Äußeren, die in der jeweiligen Zeit gegeben war. So war sie gezwungen neue Praktiken zu entwickeln. Diese betonten nicht nur, sondern fetischisierten die *Differenz* zu den Praktiken, die bis zu diesem Zeitpunkt als selbstverständlich angesehen wurden. Diesem Gebiet nämlich war die

Fotografie zumindest in dieser Zeit noch nicht gewachsen. Die Literatur scheint bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine ähnliche, wenn auch komplexere Entwicklung erfahren zu haben. Die den traditionellen literarischen Werken eigene ideologisch vermittelte sprachliche Überzeugungskraft war noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts effektiv – nicht *trotz*, sondern gerade *wegen* des künstlerischen Beitrags, der den kunstvollen literarischen Text „wahrhaftiger“ machte als alle anderen, eher prosaischen und vulgären, hauptsächlich Gebrauchstexte – weitgehend der gleichen Zielgruppe gewidmet, nämlich einer gebildeten Minderheit. Die Literatur wirkte aufgrund der raffinierten Sprache und komplexen Artikulation von Gedanken, die die anderen Diskurse in der Sprache vor dem Zeitungswesen freilich nicht entwickeln konnten, als Prestige. Dieses Überzeugungsmodell des literarischen Werkes verlor offensichtlich nicht lange nach den Veränderungen im Zeitungswesen an Interpellationskraft. Dabei handelte es sich zu Beginn mehr oder weniger um eine Erweiterung der Korrespondenz der gebildeten Kreise,¹² das Phänomen begann jedoch mit dem Aufkommen der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert weitere gesellschaftliche Funktionen zu gewinnen. Erst für den Zeitraum von Ende des Jahrhunderts bis zur Mitte des folgenden sind zunächst gesellschaftskritisch motivierte Interventionen der *Redaktionen* der Zeitungen charakteristisch, die Ereignisse gemäß den neu geformten bürgerlichen Partei-Interessen wiedergeben.¹³

Damit aber stellte die Zeitung noch keine Bedrohung für die Literatur dar. Das Medium scheint seine ideologische Wirkung der Reproduktion der konsensuellen Realität erst mit der fortschreitenden Industrialisierung und, paradoxerweise, der Unterwerfung des Presse-Engagements unter die Gesetze des Marktes gewonnen zu haben. Der bürgerliche Rechtsstaat und die zumindest nominelle allmähliche Anerkennung der „Öffentlichkeit“, die sich nach 1830 in Westeuropa und den USA entwickelte, haben die Presse im Namen der Öffentlichkeit vom politischen Engagement gelöst: „Erst mit der Etablierung des bürgerlichen Rechtsstaates und der Legalisierung einer politisch fungierenden Öffentlichkeit wird die rasonierende Presse vom Gesinnungsdruck entlastet; sie kann jetzt ihre polemische Stellung räumen und die Erwerbchancen eines kommerziellen Betriebs wahrnehmen.“¹⁴ Diese Situation wurde freilich durch Inserate ermöglicht, deren Aufnahme in die Presse eine *neue* Bedeutung von Öffentlichkeit erzeugte. Wenn die Presse zuvor eine bestimmte Öffentlichkeit und deren Interessen ansprach, so passte die Integration in den Markt sie zunehmend der weitgehend undifferenzierten öffentlichen Meinung der Konsumenten (der potenziellen Leser und Käufer der beworbenen Produkte) an.

12 Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1976.

13 Ibid.

14 Ibid.

Erst die Kommerzialisierung (und anschließende Pseudouniversalisierung) des Mediums löste ein *regelmäßiges* (möglichst tägliches) Erscheinen *preiswerter* Zeitungen aus, um die sich zunehmend eine spezielle Narration des Mediums Presse organisierte. Sobald die entsprechenden Periodika auch das fotografische Medium nützten (und natürlich die Errungenschaften des Telegraphen), war die mimetische Überzeugungskraft garantiert: der journalistische Diskurs wurde mit der veränderten gesellschaftlichen Funktion als „wahrheitsgetreuer“ und „echter“ angenommen als der literarische Diskurs. Mit einem wesentlichen Unterschied: hatte die Fotografie bereits mit dem technischen Aspekt die Malerei bedroht, so erlangte das Medium Presse die Möglichkeit der Täuschung, die bei weitem die Literatur übertraf, erst durch die Intervention der Marktprozesse des entwickelten Kapitalismus. Obwohl selbst konstruiert und sowohl hegemonistischen ideologischen Konventionen als auch subjektiven Impulsen unterworfen (die meist nur eine Verdoppelung des Ersten sind), zwang es mit seiner ideologischen Wirkung die literarischen Praxen, ihre Interpretationsagenda neu zu bestimmen.

Während das traditionelle Öl auf Leinwand und der europäische Roman das Rennen mit den Medien Presse und Fotografie aufgrund des immensen, nicht aufhebbaren Unterschieds verloren, der sie von der ideologisch erkannten und dargestellten „Realität“ trennte (die sich unter den ideologischen Bedingungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere im Westen mit der gewünschten „Objektivität“ und „Neutralität“ verband, wie sie die Interessen der Bourgeoisie artikulierte), forderte die Technologie die Musik ein wenig anders heraus. Der nicht aufhebbare Unterschied vom konsensuell Dargestellten hat bereits in der traditionellen europäischen Musik eine wesentlich größere Rolle gespielt als in der Malerei und Literatur. So beanspruchte die Musik im Gegensatz zu den erwähnten Künsten nie die Position des Diskurses, der am überzeugendsten die Realität widerspiegeln sollte, wie sie die Ideologie einer gewissen Periode inszenierte.

Aufgrund des abstrakten Systems der musikalischen Sprache und ihrer inhärenten hierarchischen Verhältnisse, die sich *nicht* als tatsächliche Beziehungen zwischen (nicht-notierten) Klängen zeigten, ist der nicht aufhebbare Unterschied zu dem konsensuell Dargestellten im Rahmen der herrschenden Ideologie in der traditionellen Musik – im Gegensatz zur Literatur und Malerei – viel grundlegender durch die inhärenten musikalischen Regeln als durch die spezifische Intervention des Autors bestimmt. Der ästhetische Überschuss hat sich, wie gesagt, in allen Künsten gerade um die spezifische „Zugabe“ zur einfachen Nachahmung organisiert – während er bei der Musik von Grund auf von der Imitation getrennt war.

Der traditionelle Musikediskurs wollte den Unterschied zum Dargestellten nie minimieren oder gar beseitigen. Als Ludwig van Beethoven in der *Pastoralen Sinfonie*

den Gesang der Nachtigall, der Wachtel und des Kuckucks darstellen wollte, begann er mit der sorgfältigen Übersetzung ihres Gesangs in den traditionellen Rahmen des Musikdiskurses, und zwar in die temperierte Stimmung, einen gleichmäßigen Rhythmus und harmonische Muster, erkennbar als Musik um 1800.¹⁵ Dabei handelte es sich nicht um eine physikalische Inkonsistenz, sondern vielmehr um eine ideologische Überbestimmtheit der Repräsentation, soweit die Musik diese verträgt. Beethoven war sich zweifelsohne des enormen Unterschieds zwischen dem Vogelgesang, wie ihn das menschliche Ohr vernimmt, und seiner Adaption desselben Gesangs bewusst. Doch Musik wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts konsensuell nur dann als Musik akzeptiert, wenn sie abstrakt genug war, die Bezugselemente ohne (oder fast ohne) Überbleibsel durch die (wie gesagt, nicht-mimetischen) Verhältnisse des Musikdiskurses zu filtern. An dieser Stelle können wir uns auf die Entwicklung der *μίμησις* konzentrieren, wie sie von den prägendsten Strömen der musikalischen Innovationen des 20. Jahrhunderts bezeugt wird.

ZWÖLFTONTECHNIK

Der wichtigste Schritt der westlichen Musik im 20. Jahrhundert, *die Zwölftontechnik*, war nicht der größte Einschnitt, der im vorliegenden Beitrag im Zusammenhang mit dem Mimetischen behandelt wird; er erleichterte jedoch vor allem von den 1920er Jahren an stark die Behauptung innerhalb der Musikinstitutionen. Wenngleich die *Zwölftontechnik beziehungsweise die dodekaphonische Kompositionslehre* der Zweiten Wiener Schule oft mit der *Atonalität* in der Musik gleichgesetzt wird, wurden die musikalischen Klänge nicht von der Notation befreit. Darüber hinaus erzeugte die Zwölftontechnik ein artifizielles System, in dem die formalen Strukturen noch strenger wurden als die funktionale Tonalität. Trotz der noch radikaleren Distanz zum Mimetischen stellte die Musik von Arnold Schönberg, Alban Berg und vor allem Anton Webern die Klanglichkeiten radikal in Juxtaposition zueinander, die zuvor in der Geschichte (und den Ideologien) der westlichen Musik nicht funktionierten. Obwohl die Grenzen der neuen musikalischen Sprache noch präziser waren als zuvor, stellten sie aus ihrem Pioniergeist heraus fast den gesamten Rahmen des bisherigen europäischen musikalischen Denkens in Frage. Damit löste die Intervention der dodekaphonischen Musik zumindest indirekt eine Reihe theoretischer Diskussionen und künstlerischer Experimente aus, nach denen die westliche Musik als Ganzes nie wieder in gleicher Weise perzipiert wurde.

15 Die Nachtigall veranschaulichte Beethoven mit der Flöte, die Wachtel mit der Oboe und den Kuckuck mit der Klarinette.

KLÄNGE ALS INTEGRALER TEIL DER MUSIK

Den größten Bruch mit den vorherigen diskursiven Rahmen hin zu einer größeren Repräsentativität des Musikdiskurses bedeutete die *Intervention der Klänge in die Musik*. Dabei handelt es sich nicht um den Klang als klangliche Wiedergabe eines zuvor aufgeschriebenen Materials, sondern um den Klang als Material selbst, mit dem sich der Komponist bereits am Ausgangspunkt beschäftigt. Zur Fokussierung auf den Klang verhalf in großem Maß die Erfindung des Grammophons, das die Verwendung *aufgezeichneter Klänge* implizierte. Die elektronische Aufnahme von Klängen verschaffte noch vor dem Aufkommen der tatsächlichen elektronischen Instrumente ein neues Medium zur Aufzeichnung und Speicherung von Livemusik. Nach 1910 überwand der futuristische Komponist Luigi Russolo in seiner *arte dei rumori* (Kunst der Geräusche) die traditionellen Grenzen des Mediums mithilfe der neuen graphischen Notation und sogar spezieller Instrumente (*intonarumori*) zur Herstellung verschiedener Geräusche.¹⁶

Doch die für diesen Beitrag wichtigste Strömung, die den Raum für den musikalischen Ausdruck im 20. Jahrhundert öffnete, ist gänzlich Teil der Ereignisse nach dem Zweiten Weltkrieg. Die aus der genannten Zweiten Wiener Schule hervorgegangene Generation der seriellen Komponisten, vor allem der junge Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Luigi Nono, führte zu Beginn der 1950er Jahre Weberns Radikalisierung der Serialisation aller musikalischen Parameter fort – auch mithilfe des elektronischen Mediums. Der Prozess führte erst schrittweise zu dem, was Dahlhaus bereits Beethoven zugeschrieben hatte: zu einer neuen Wesensform in der Entwicklung, in diesem Fall zum Wesen der Klangformation – doch im Gegensatz zu Dahlhaus' früherer Applikation nicht gänzlich als Distanzierung von der Mimesis. Fast gleichzeitig versuchte die amerikanische Avantgarde-Bewegung der Unbestimmtheit mit John Cage, Christian Wolff und George Brecht den Klang so weit wie möglich von der künstlerischen Intention zu befreien. Die amerikanischen Avantgardisten integrierten bewusst willkürliche, ungeplante Klänge in die Musik, vor allem aus dem Publikum – kurz gesagt, äußere Elemente, die das musikalische Medium modifizieren sollten und nicht umgekehrt. Diese Richtung steht den mimetischen Kriterien gerade wegen des Strebens nach einer möglichst geringen Mediation der nicht-musikalischen Klänge in der Musik noch viel näher, als es an dieser Stelle interessiert.

Zur gleichen Zeit entdeckte in Europa eine Gruppe Schwärmer das Studio als eine neue Musikform, die noch direkter zur Imitation führt. Mit Pierre Schaeffer und Pierre Henry an der Spitze näherte sich in Paris eine Gruppe von Komponisten

16 Sutherland, Roger: *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields, 1994, S. 7–13.

der Nachkriegszeit dem nicht-musikalischen Klang anders als die Serialisten und die amerikanischen Avantgardisten. Auch diese Komponisten bedienten sich des elektronischen Mediums, aber mit völlig anderen Ausgangspunkten. Gerade diese Ausgangspunkte haben den Musikdiskurs zum ersten Mal der *μίμησις* angenähert (bzw. annähern können), von der wir im Zusammenhang mit der (sogar altertümlichen) Literatur und Malerei sprechen. *Musique concrète* beziehungsweise Konkrete Musik führte zum ersten Mal in der kurzen Geschichte der Aufzeichnung von Musik live aufgezeichnete Töne (hauptsächlich, jedoch nicht ausschließlich nicht-musikalische) als Rohmaterial in die Musik ein, die anschließend mit elektronischen Musikinstrumenten und Studioteknik verändert wurden.¹⁷

Einige Bearbeitungen waren signifikanter, bei anderen wiederum war die Einbringung elektronischer Klanglichkeit minimal. Besonders Luc Ferrari, Vertreter der zweiten Generation der französischen Konkreten Musik, war nach einigen anderen Tendenzen in der Konkreten Musik bekannt für die Reaffirmation der Erkennbarkeit der Klangquelle und die Narrativität seiner „anekdotenhaften Musik“.¹⁸ In einigen Kompositionen, wie der *Presque rien I (Fast nichts I)* aus dem Jahr 1970, begrenzte er das elektronische Medium in der Produktion auf die unauffällige Bearbeitung des zuvor aufgezeichneten Materials. Über diese „elektroakustische Postkarte“, wie er sie nannte, schrieb Roger Sutherland:

His *Presque rien* [...] is an extended portrayal, albeit in fast motion, of daybreak on a beach in Algeria,¹⁹ put into a quick movement. There is virtually no cutting and editing of the original material. Ferrari limits his artistic prerogatives in a somewhat Cageian manner, using only microphone placement and superimposition to create an interplay between diverse elements: the drone of motor boats, the surge of the waves, fragments of human speech and the noise of crickets.²⁰

Ferrari beschrieb seine radikalen mimetischen Tendenzen bei der Komposition *Presque rien* wie folgt:

I wanted to forge a language existing on a dramatic as well as a musical plane. The use of realistic elements allowed me to tell a story and allows the listener to invent his own images. I have called it „poor man’s *concrète* music“, since practically no manipulation was involved and the tape could have been made in

17 Idem., S. 55.

18 Simon Emmerson: *Living Electronic Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007, S. 77.

19 Der Wahrheit zuliebe sei gesagt, dass es sich um einen Sonnenauf- und -untergang in Vela Luka auf der kroatischen Insel Korčula handelt.

20 Roger Sutherland: *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields, 1994, S. 51.

a non-professional studio. My intention was to pave the amateur *concrète* music, much as people take snapshots during vacation.²¹

In dieser Hinsicht war er der Idee der „mimetischen“ Musik noch näher als Schaeffer und Henry, vor allem aber näher als seine Kollegen der zweiten konkretistischen Generation Bernard Parmegiani und François Bayle. Diese veränderten die aufgezeichneten Töne meist bis zur Unkenntlichkeit oder fügten sie in eine komplexere elektronische Klangtextur ein.²²

Nach einem längeren Exkurs, der die Verschiebung hin zum Mimetischen in der Musik des 20. Jahrhunderts behandelte, kann ich nun wieder an die Literatur (und Malerei) anknüpfen. Aufgrund der technologischen Innovationen und der (mit ihnen verbundenen) ideologischen Redistribution der gesellschaftlichen Stellung der Kunst wurde in allen drei Künsten das Verhältnis zur konventionellen Repräsentativität redefiniert. Die Literatur und Malerei hatten so im 20. Jahrhundert zum ersten Mal die Möglichkeit, radikal die Grenzen der eigenen Logik der Repräsentativität zu übertreten. Einige Musikpraktiken hingegen fanden vor allem in den Nachkriegsjahrzehnten eine mit Abstand am wenigsten vermittelte Art der (Re)Produktion von Tönen, die nicht in Noten aufgezeichnet werden konnten.

Der *Unterschied* zwischen den drei Künsten (bzw. Kunstrevolutionen) im Verhältnis zur μίμησις ist dennoch weitaus weniger wichtig als die *gemeinsamen* Umbrüche. Diese veränderten, oft im Einklang mit der Reproduktion apriorisch ideologischer Auswirkungen, das Verhältnis zu dem dem Diskurs inhärenten Grad der μίμησις in allen künstlerischen Disziplinen unwiderruflich – jedoch in unterschiedliche Richtungen. Das reiche Spektrum der modernistischen und avantgardistischen Kunst beinhaltet gewiss eine Reihe von Strömungen, die sich der eindeutigen Definition entziehen; unter ihnen befinden sich auch einige, die für das Forschungsgebiet, das der vorliegende Beitrag zu umfassen versucht, von

21 Idem.

22 Es ist interessant, wie sogar Sutherland, ein ehemaliges Mitglied des Scratch Orchestra, trotz der obigen genauen Feststellungen dem vortheoretischen, aus der literarischen und bildnerischen Theorie abgeleiteten Diskurs über das allgemeine Nicht-Mimetische des radikalen Modernismus unterliegt. So schrieb er im Zusammenhang mit Ferraris Repräsentativität – leider auf Kosten der Konsistenz: „Despite Ferrari’s emphasis on the narrative or anecdotal aspects of his music, it can be experienced more *abstractly*, for while most of the sounds are clearly *extinguishable*, *ambiguities can do arise*. The close-miking of familiar sounds and the intensification of detail which it creates is in itself sufficient to render the familiar strange. The noise of the crickets can be experienced both *naturalistically and as a dense mass of scintillating frequencies*, while the recording of boat engines at close range enables us to hear all the partials changing within the spectrum“. Idem., Hervorhebungen von Andraž Jež.

größter Bedeutung sind (beispielsweise die konkrete und besonders die visuelle Poesie). Doch dies betont noch zusätzlich die grundlegende Voraussetzung, dass die Erklärung zum mimetischen Aspekt als gemeinsame Form künstlerischer Praxen oder gar das Bewusstsein selbst auch in den stürmischsten Jahrzehnten der modernen Kunst (etwa in den zwanziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts) für die Künstler nicht annähernd so verbindlich war, wie es möglicherweise scheint. Dies erklärt, schließlich, den „scheinbaren Unterschied“ in der Kapitelüberschrift.

DIE ENTWICKLUNGEN DES MIMETISCHEN IN DEN SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHREN DES 20. JAHRHUNDERTS – WEITERE KONTINGENTIERUNG

Zur Verdeutlichung des Gesagten soll an dieser Stelle zum Dilemma des Mimetischen in der Musik und Literatur das Medium der Malerei ein wenig genauer hinzugezogen werden. Mit der Platzierung der *weiteren* Entwicklung des Modernismus in der Juxtaposition soll gezeigt werden, wie die offensichtlichsten Abgrenzungen zu der vorherigen, also klassischen modernistischen Periode *erneut* gerade in der Domäne erkennbar sind, die in der Kunsttheorie in der Regel mit dem Mimetischen verbunden wird. Außerdem handelt es sich *erneut* um wechselseitig kontingente Entwicklungen, die keinen Aufschluss über eine gemeinsame Entfaltung des Mimetischen oder ein allgemeines Verhältnis dazu geben.

Eine besondere Herausforderung für die vorliegende Abhandlung scheint der Fotorealismus zu sein, die amerikanische Bewegung in der Malerei mit ihrem Höhepunkt in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Der hier charakteristische extreme Verismus lehnt sich so betont (und so effektiv) an die Fotografie an, dass selbst ein geschulter Beobachter beim Betrachten der Leinwand ohne entsprechenden Kontext schwer (wenn überhaupt) das Medium Malerei erkennt. Diese Täuschung verdoppelt sich effektiv bei der intuitiven Analyse; ohne entsprechenden Kontext gerät der Forscher leicht in Versuchung, den Fotorealismus aufgrund der Konzentration auf die Illusion der wirklichkeitsgetreuen Repräsentation des „Außertextuellen“ direkt mit der *musique concrète* in Verbindung zu bringen. Man könnte sagen, dass fotorealistische Bilder ähnlich leicht mit Fotografien verwechselt werden wie einige konkrete Kompositionen mit unbearbeiteten Tonaufzeichnungen. Obwohl beide Bewegungen eine Reihe von Eigenschaften verbindet, ist ein Vergleich vor allem dann angemessen, wenn sie als Punkte auf einem synchronen Schnitt betrachtet werden (was zusätzlich ihre nahezu zeitliche Überschneidung impliziert). Werden sie in breitere diachrone Prozesse einzelner Praxen eingebunden, wird deutlich, dass es sich um Schritte in unterschiedliche Richtungen handelt. Während

die Konkrete Musik eine Radikalisierung oder zumindest eine Weiterentwicklung der modernistischen Praxen unter Einbeziehung innovativer Prozesse in der Musik darstellt, bedeutet der Fotorealismus eine Reaktion auf den bereits radikalen Modernismus des amerikanischen abstrakten Expressionismus, des Informel und des (bildnerischen) Minimalismus.²³

Die fotorealistischen Pioniere Richard Estes, Don Eddy, Chuck Close und andere kehrten bewusst zu den traditionellen Kategorien der Malerei zurück, um sich von der extremen Abstraktion beispielsweise von Jackson Pollock oder Mark Rothko zu distanzieren. Trotzdem war ihre Reaktion in vielerlei Hinsicht neu, lehnten sie sich doch deutlicher an den ideologischen und ästhetischen Rahmen der Pop-Art an²⁴ als an den des traditionellen europäischen bildnerischen Realismus. Letzterem gegenüber waren die Fotorealisten nämlich ebenso zurückhaltend wie gegenüber dem abstrakten Expressionismus, daher passten sie seine gewählten Konventionen ihren materiellen Bedingungen an.²⁵

In diesem Sinne ist ihre Kunst mehr als die Musik (und auch mehr als die Musik vor dem 20. Jahrhundert) intermedial vergleichbar mit der frühen minimalistischen Musik von Komponisten wie La Monte Young, Steve Reich oder Philip Glass. Auch diese haben nämlich das radikalisierte modernistische Erbe ihrer Zeit verworfen (einschließlich der Konkreten Musik)²⁶ – und sich trotzdem nicht für eine einfache Reproduktion der Musik im traditionellen Rahmen vor der Zweiten Wiener Schule entschieden. Sie schufen eine neue Musiksprache, die noch heute radikal klingt,²⁷ obwohl in ihrem Zentrum ein konstanter rhythmischer Puls, (folglich) Wiederholungen und, noch wichtiger, eine offene Tonalität gegeben ist.

Beide Künste haben sich also in einem wichtigen Aspekt vom radikalen Modernismus distanziert, jedoch technisch und ästhetisch auf eine neue Weise, die genau wie die radikaleren künstlerischen Perspektiven viel ihrer Zeit zu verdanken hat. Es ist ein bedeutender Zufall, dass gerade die Darstellung von Philip Glass bereits seit 1968 eine der Konstanten des fotorealistischen Pioniers Chuck Close ist. In der Literatur findet sich die vollkommen gleiche Art der „schöpferischen

23 Lois Fichner-Rathus: *Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011, S. 299; Christine Lindey: *Superrealist Painting and Sculpture*. New York: William Morrow and Company, 1980, S. 23.

24 Fichner-Rathus: *Foundations of Art and Design*, S. 299; Lindey: *Superrealist Painting and Sculpture*, S. 23; Mark C. Taylor: *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, S. 15, 21.

25 Lindey: *Superrealist Painting and Sculpture*, S. 12.

26 K. Robert Schwarz: *Minimalists*. London, New York: Phaidon, 2008 (= *The 20th-Century Composers*), S. 10–11.

27 Keith Potter: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000, S. 10–12; Schwarz, *ibid.*, S. 9, 11.

Reaktion“ in der (fast zeitgleichen) frühen amerikanischen Metafiktion der Autoren, die nach der modernistischen narrativen Fragmentation auf eine innovative Weise die Fabel wieder in die Prosa aufgenommen haben; unter ihnen sind John Barth, Thomas Pynchon und Robert Coover. Andrej Blatnik hat zu Letzterem festgestellt, dass „[er] der erste der innovativen Autoren war, dem es gelang, die Grundlagen der Moderne – Beckett, ohne Zweifel – mit Elementen zu verknüpfen, die ein breiteres Publikum ansprachen“.²⁸ Auf Beckett beruft sich auch John Barth.²⁹

Aus einem Ende der sechziger Jahre veröffentlichten Interview mit Barth ist die zeitgleiche spezifische amerikanische Dualität im Verhältnis zum Experiment klar ersichtlich. Diese impliziert natürlich ein ambivalentes Verhältnis zum modernistischen ideologischen Rahmen, den Barths (zumindest damaliges) Opus trotz der postmodernen Rhetorik in der Argumentation nicht vollkommen verlässt. Damals äußerte der Autor über sein multimediales Werk *Lost in the Funhouse*:

These are experimental pieces, and the word ‚experimental‘ has lost its press, it’s a pejorative term now [in 1967!]. My feelings about technique in art is that it has about the same value as technique in love-making [...] By my personal standards these experiments must be moving and passionate and eloquent and not just tricky.³⁰

Eine weitere Äußerung Barths aus dem gleichen Interview bezeugt prägnant die Rückkehr der μίμησις in die Literatur über Vermittlung der Fabel beziehungsweise ihrer *Simulation*.³¹ Als er seine eigene Interpolation als Komponist im Roman *Giles Goat-Boy* beschrieb, erklärte er zunächst, es handle sich um einen kakophonischen musikalischen Scherz. Anschließend fügte er hinzu: „I think of both the *Sot-Weed* novel and the *Goat Boy* novel as novels which imitate the form of the novel, by an author who is imitating the role of Author; it’s appropriate to have music in them that imitates music.“³²

Was also verbindet den Fotorealismus, den Minimalismus und die Metafiktion? Um die frühere Andeutung etwas zu entwickeln: in allen drei Diskursen ist der

28 Andrej Blatnik: „Prevajalčeva opomba“, in: Robert Coover: „Dejanje s klobukom“. *Problemi – Literatura* 24/263 (1986), 131–138, hier S. 138. Im Original: „[mu] je kot prvemu od inovativnih piscev uspelo združiti korenine modernizma – Beckett, nedvomno – s prvinami, ki so bile vsečne tudi širši publiki.“

29 Alan Prince und Ian Carruthers: „An interview with John Barth“, in: *Prism* (1968), S. 42–62, hier S. 45.

30 Ibid., S. 62.

31 Vgl. Aleš Debeljak: „Prolegomena za ameriško metafikcijo“, in: John Barth et al.: *Ameriška metafikcija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988, S. 219–235, hier S. 232.

32 Prince und Carruthers: „An interview with John Barth“, S. 45.

Bruch mit dem radikalisierten Modernismus gerade in der Reartikulierung des Verhältnisses zur repräsentativen Funktion ihrer Kunst erkennbar. Doch wie wir sehen können, nähern sich die Metafiktion und der Fotorealismus *wieder* der konventionell anerkannten Imitation, während der musikalische Minimalismus sich (im Gegensatz zur amerikanischen musikalischen Neo-Avantgarde und besonders zur europäischen Konkreten Musik) *wieder* von ihr distanziert und seine Betonung vor allem in der Domäne der (abstrakten und nicht-mimetischen) traditionellen musikalischen Sprache organisiert. Trotz dieses Unterschiedes ist die gemeinsame ideologische Basis offensichtlich, die ihr Funktionieren überbestimmt. Alle drei Richtungen wollten wieder den Kontakt mit dem Konsumenten suchen: in der traditionellen mimetischen Literatur und Malerei bedeutet dies den (illusorischen) sinnlichen Kontakt zwischen dem Konsumenten und der außerkünstlerischen „Realität“ (wie sie die hegemonistische Ideologie festlegt), in der Musik die (illusorische) Trennung zwischen ihnen. Darin waren der Fotorealismus, die literarische Metafiktion und der musikalische Minimalismus in gleichem Maße effektiv.

Trotz der enormen Unterschiede im Verhältnis zum Repräsentierten ist die grundlegende Matrize der ideologischen Überbestimmtheit auch im Bereich der neuen Kunst der sechziger Jahre also klar. Zwar zeigt sie sich auch gerade hier im Bereich des Mimetischen – jedoch handelt es sich, nochmals, nicht um eine Reflexion der Imitation an sich als Spezifik der konventionellen Kunst oder gar der Gesellschaft im Allgemeinen, sondern um einen wechselseitigen kontingenten Bezug auf das (historische) Verhältnis zur μίμησις innerhalb eines jeden einzelnen künstlerischen Diskurses. Der Fotorealismus, der Minimalismus und die Metafiktion haben zumindest in einigen Gesichtspunkten den interpretativen (nicht aber den ideologischen) Rahmen in ihrem Diskurs rehabilitiert, der beide Diskurse vor dem Modernismus (wortwörtlich!) definiert hat. Um es zusammenzufassen: der Fotorealismus artikuliert sich als ultimative Form der μίμησις des bildnerischen Ausdrucks, ähnlich wie die Metafiktion erneut an die Fabel anknüpft und in die Prosa die evidenten sprachlichen Verhältnisse zurückbringt, die mit der konventionellen Illusion der ideologisch anerkannten Realität wirken. Der Minimalismus entsagt hingegen den Errungenschaften der zeitgleichen Avantgarde, die der Musik eine vergleichbare ideologisch effektive Repräsentation ermöglichte, und kehrt in die Domäne der traditionellen temperierten musikalischen Sprache zurück.

Trotzdem können alle drei Bewegungen am Rand der modernistischen Ideologie loziert werden – und nicht außerhalb.³³ Der radikale Bruch mit dem Modernismus

33 Der Postmodernismus der künstlerischen Praxen der sechziger Jahre wird in diesem Beitrag als „Modernismus nach dem Modernismus“ beziehungsweise „Modernismus, als dieser nicht mehr möglich ist“ und nicht als Antimodernismus begriffen. Diese Definition scheint angemessen für die prägnantesten Phänomene, die im Pioniergeist mit dem Postmodernismus in der Literatur

war nur in einem vollkommen umgestellten ideologischen Paradigma möglich, der – wie auch der Modernismus selbst – schwerlich allein durch den Bezug zur *μίμησις* zu erklären wäre, auch wenn man es noch so sehr vereinfachen würde. Außerdem waren die Distanzierungen vom radikalisierten Modernismus in allen drei Künsten innovativ und dienten mehr als alternative künstlerische Revolution denn als Restauration der traditionellen Kunstformen. Die Künstler aller drei Bewegungen haben sich eine ambitionierte Aufgabe gestellt, die in charakteristischer Weise die Transition zwischen zwei großen Perioden der Kunstgeschichte wiedergibt. Innerhalb ihres künstlerischen Diskurses wollten sie den *formalen* Modus der traditionellen Praxen affirmieren, ohne einer (allgemeineren) *Ideologie* zu verfallen, die diese Praxen auf allen Ebenen ermöglichte und förderte. Dass der Fotorealismus, der musikalische Minimalismus und die frühe Metafiktion zumindest teilweise und zumindest zu Beginn noch in den breiteren ideologischen Rahmen des Modernismus gehören, ist letztendlich schon allein daran erkennbar, dass die Wende zum traditionelleren Zustand der *μίμησις* allgemein als ihre *differentia specifica* im Rahmen der progressiven künstlerischen Praxen genannt wird – und nicht als *genus*, der ihnen einen ideologischen Rand definieren würde.

Die Veränderungen im mimetischen Kriterium, die alle Kunstdiskurse im Modernismus erfahren haben, müssen also als Symptom breiterer Transformationen verstanden werden. Diese wurden einerseits von den technologischen Innovationen und den damit verbundenen Prozessen in der kapitalistischen Arbeitsteilung diktiert, andererseits artikulierten sie auf ihre Weise die ideologischen Prozesse des künstlerischen Modernismus, der über die traditionellen Konventionen seiner Zeit hinausreichen wollte. Die Tatsache, dass sich in jeder Kunst das mimetische Kriterium in eine andere Richtung entwickelte und dies bis zu einem gewissen Grad kontingent, zeigt deutlich, dass der durch den Modernismus in die Kunst eingebrachte Einschnitt nicht auf die Zersetzung des traditionell verstandenen Mimetischen zurückzuführen ist. Wie ich in diesem Beitrag aufzuzeigen versucht habe, hat der Modernismus (und zwar der radikalisierte) in der Musik, deren Grenzen der Abstraktion und Stilisierung zuvor streng von Konventionen definiert wurden, einen bis dahin ungeahnten Grad der Imitation ausgelöst.

Übersetzt von Rosemarie Linde

(Metafiktion, Borges, magischer Realismus) und Musik (Minimalismus, Frank Zappa) verbunden wurden, und dies trotz der nicht vergleichbaren ideologischen Regression, wie sie in vielen postmodernen bzw. postmodernistischen Philosophien beobachtet werden kann. Dabei ist es möglich, sich auf Hal Foster zu beziehen, der bereits Anfang der achtziger Jahre zwischen dem „postmodernism of resistance“ und dem „postmodernism of reaction“ unterschied. Potter: *Four Musical Minimalists*, S. 19–20.

BIBLIOGRAFIE

- Adajian, Thomas: „The Definition of Art“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hg. Edward N. Zalta. Ausgabe Winter 2012; <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>.
- Blatnik, Andrej: „Prevajalčeva opomba“, in: Robert Coover. „Dejanje s klobukom“. *Problemi – Literatura* 24/263 (1986): S. 131–138.
- Dahlhaus, Carl: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Piper, 1982.
- Debeljak, Aleš: „Prolegomena za ameriško metafikcijo“, in: Aleš Debeljak (Hg.): John Barth et al.: *Ameriška metafikcija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988 (= Kondor 247) S. 219–235.
- Dolinar, Darko et al.: *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981 (= Leksikoni Cankarjeve založbe).
- Emmerson, Simon: *Living Electronic Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- Fichner-Rathus, Lois: *Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011.
- Foster, Hal: „Postmodernism: A Preface“, in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Hg. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983, S. xi–xii.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1976.
- Jones, David Wyn: *Beethoven: The Pastoral Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Lindey, Christine: *Superrealist Painting and Sculpture*. New York: William Morrow and Company, 1980.
- Potter, Keith: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000.
- Pound, Ezra: „I Gather the Limbs of Osiris“, in: William Cookson (Hg.): Ezra Pound: *Selected Prose, 1909–1965*. Hg. William Cookson. New York: New Directions, 1973. S. 19–43.
- Prince, Alan, und Ian Carruthers: „An interview with John Barth“, in: *Prism* (1968), S. 42–62.
- Schwarz, K. Robert: *Minimalists*. London, New York: Phaidon, 2008 (= The 20th-Century Composers).
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. Mark W. Rien. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.
- Sutherland, Roger: *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields, 1994.

- Taylor, Mark C.: *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*.
Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Vrečko, Janez: „Spremna beseda“, in: *Misel o moderni umetnosti*. Hg. Janez Vrečko.
Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981 (= Kondor 190), S. 194–213.

HASSLIEBE ZUR MUSIK

MIRJANA JANAKIEVA (SOFIA)

Abstract: *The article examines two emblematic examples of literary hatred of music: those of Robert Musil and Pascal Quignard. Its main thesis comes down to the following statements: (1) Music appears as a challenge for literature whenever literature as “the art of the words” realizes the limitations of its own capacity to speak about the unspeakable. (2) The contradictions are inherent in the literary discourse on music. (3) The literary negation of music is not only an end in itself but also an element of specific rhetorical strategy for discussing other issues (ethical, esthetical, philosophical or political).*

Am Beginn meiner Ausführungen möchte ich feststellen, dass gegenwärtig ein wachsendes Interesse an Formen und Funktionen der literarischen Kritik an der Musik zu beobachten ist. Dies gilt besonders für die französische Theorie. So hat etwa die wissenschaftliche Zeitschrift *Recherches & Travaux* 2001 eine Sonderausgabe unter dem Titel *La Haine de la musique* (Der Hass gegenüber der Musik) veröffentlicht. Im folgenden Jahr stand dasselbe Thema im Fokus aller Beiträge, die in der Ausgabe 66 der Zeitschrift *Littératures* veröffentlicht wurden. Sie erschien unter dem Titel *La Mélophobie littéraire* (Die literarische Melophobie). Autoren wie Timothée Picard oder Frédéric Sounac versuchen,¹ eine Typologie der häufigsten Gründe für eine negative Einstellung gegenüber der Musik zu erstellen. Die von ihnen untersuchten Beispiele zeigen, dass die größten Musikliebhaber unter den Schriftstellern und Philosophen sich am schärfsten über Musik geäußert haben. Eine etwas vereinfachte, jedoch nicht unbegründete Erklärung für diese Tatsache liegt in der Vorstellung, das Wesen der Musik sei flüchtig und jeder Versuch der Sprache, es einzufangen, zum Scheitern verurteilt. Roland Barthes behauptet standhaft: (Viele Schriftsteller haben gut über Malerei gesprochen; keiner, glaube ich, hat gut über Musik gesprochen, nicht einmal Proust).² Unlängst stellte der zeitgenössische französische Philosoph Bernard Sève in seinem Buch *L'altération musicale, Ou ce que la musique apprend au philosophe* [Die musikalische

1 Timothée Picard: „Le méloscepticisme des penseurs et **écrivains** européens: proposition de typologie“, in: *Recherches & Travaux* 78 (2011), S. 13–36.

2 Roland Barthes: „La musique, la voix, la langue“, in: *L'Obvie et l'Obtus (Essais critiques, Band 3)*. Paris: Seuil, 1992, S. 247. Im Original: „Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture; aucun je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust“.

Wandlung oder was lehrt die Musik die Philosophen] fest, dass die Philosophen „noch nie in der Lage waren, zu beurteilen, was in der Musik passiert, was in einem musikalischen Werk passiert, im Ohr, Körper oder Geist derjenigen, die sie spielen und/oder hören“.³

Natürlich ist das Gefühl der Hilflosigkeit, welches die Musik der Philosophie und der Literatur beide in der Sprache verwurzelt vermitteln kann, nicht der einzige Grund für deren Skepsis der Musik gegenüber. Meistens werden mit der anti-musischen Rhetorik andere ethische, philosophische oder politische Probleme angerissen. Frédéric Sounac, Herausgeber der oben erwähnten Sammlung *La Mélophobie littéraire*, hebt hervor, dass viele schwierige moralische, soziale, philosophische und ideologische Probleme hinter der Behauptung versteckt sind, dass die Musik ist „unverantwortlich“ Kunst, deren Zeichen beziehen sich nicht auf etwas anderes als auf sich selbst.⁴ Übrigens besteht eine bezeichnende Ähnlichkeit zwischen dem Einband dieser Publikation und dem Einband eines im selben Jahr (2012) erschienenen englischen Werkes. Sein Titel *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*⁵ ist nicht weniger aufschlussreich. Der Autor James Kennaway ist ein britischer Experte der Medizingeschichte.

Beide Umschläge – in dem einen Fall ein Fragment von Hieronymus Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste*, genauer vom rechten Flügel (*Die Hölle*), im anderen André Gills Karikatur Richard Wagner schlägt auf das Trommelfell der Welt ein – zeigen ein gequältes Ohr. Das ist kein Zufall. Eine Reihe von Denkern meint, dass, gerade weil die Musik die Kunst des Klangs ist, ihre schädliche Einwirkung besonders mächtig und unkontrollierbar sei. Wie Kant bemerkt, verletzt der Klang die Freiheit derjenigen, die ihn wahrnehmen. Er wirkt nicht durch das freie Spiel der Erkenntniskräfte auf uns ein, sondern vielmehr durch ein „mechanisches“ Einschlagen äußerer Kräfte auf unseren Körper. Er kritisiert die Musik für ihren „Mangel an Urbanität“.⁶ In seinem Werk *Enten – Eller* (Entweder – Oder) Kierkegaard wiederum meint, das Gehör sei der geistigste der Sinne. Daher bestimmt er die Sprache und die Musik als die geistigsten Medien, stellt aber

3 Bernard Sève: *L'altération musicale, Ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris: Seuil, 2002, S. 43. Im Original: „Les philosophes n'ont jamais pris la mesure de ce qui se passe en musique, de ce qui se passe dans une œuvre musicale, et dans l'oreille, le corps et l'esprit de ceux qui la jouent et/ou l'écouent“.

4 Frédéric Sounac: *La mélophobie littéraire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2012. Im Original: „...à ce procès ‚sémiotique‘, qui pointe l'irresponsabilité d'un art non-signifiant, se greffent des mises en cause morales, sociales, historiques, des positionnements philosophiques, idéologiques“.

5 James Kennaway: *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Farnham: Ashgate, 2012.

6 Emmanuel Kant: *Critique de la faculté de juger*. Paris: Folio, 1989, § 53.

gleichzeitig fest, die Musik als Medium stehe nicht so hoch wie die Sprache. Doch für ihn bleibt die Sinnlichkeit das Wesen der Musik.

Diese bekannten Ideen von Kant und Kierkegaard umreißen im Wesentlichen einige der allgemeinen Argumente des anti-musikalischen Diskurses, wie: die Fähigkeit der Musik, sich ohne Schranken im sozialen Raum zu verbreiten; die verletzliche und schutzlose Natur des menschlichen Ohrs; die komplizierten, oft widerstreitenden Beziehungen zwischen der verbalen Sprache und der Sprache der Musik. Diese Aufzählung lässt sich ohne weiteres fortsetzen, doch begnügen wir uns an dieser Stelle damit, ein – vielleicht nur scheinbares – Paradox hervorzuheben, nämlich dass sowohl das Lob als auch die Kritik an der Musik jeweils von ein und derselben ihrer Eigenschaften ausgelöst werden. Beispielhaft ist hier das Konzept des Unausprechlichen, zu dem die Musik als einzige Kunst Zugang haben könne. Da die Musik ihrem Wesen nach dem Unausprechlichen anzugehören scheint, wurde sie zum Objekt der Vergöttlichung und zugleich dunkler Verdächtigungen.

Indem er die Sprache der Musik mit der „Sprache der Intention“ vergleicht, kommt Adorno zu dem Schluss, dass die Sprache der Musik eine theologische Dimension hat. Was sie zu sagen hat, wird gleichzeitig offenbart und versteckt. Ihre Idee ist der göttliche Name, dem eine Form gegeben wurde. Sie ist ein entzaubertes Gebet, bar der effektiven Magie. Sie ist der – stets zum Scheitern verurteilte – menschliche Versuch, den Namen zu benennen und nicht Bedeutungen.⁷

In semiotischer Hinsicht gründet diese Fähigkeit der Musik, „den Namen zu benennen“, in der Identität des Bezeichneten und des Bezeichnenden, welche ihr wesenseigen zu sein scheint. Zum Beispiel ist, laut Boris de Schlöezer, in der Musik das Bezeichnete dem Bezeichner immanent, der Inhalt ist der Form immanent, und zwar in dem Ausmaße, dass, genau gesagt, die Musik keine Bedeutung *hat*, sondern Bedeutung *ist*. Der Autor definiert Musik als „mathematischen Grenzwert [...] aller Künste, weil in der Musik die Immanenz des Inhalts in der Form absolut wahrgenommen wird“.⁸

Diese Selbstgenügsamkeit der Musik war ein Hauptgrund für ihre Idealisierung, insbesondere im Kontext der deutschen Romantik, als nicht Musiker, sondern Schriftsteller der Musik den höchsten Rang in der Hierarchie der Künste zusprachen. Sie beschrieben die Musik als das Unausprechliche *par excellence*, und gleichzeitig sprachen sie über Musik mit einer bis dahin unbekanntem Intensität und Beredsamkeit. Letztendlich zeigten sie auf diese Weise ihr bedingungsloses

7 Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften*, Band 2: *Quasi una fantasia*. Berlin [u. a.]: Suhrkamp 1963.

8 Boris de Schlöezer: *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*. Paris: Gallimard, 1947, S. 25. Im Original: „La musique nous apparaît comme la limite – au sens mathématique du mot – de tous les arts, parce qu'en musique le contenu est immanent à la forme“.

Zutrauen in die Allmacht der Sprache. Anders gesagt: von der unaussprechlichen Musik zu sprechen, war für die Literatur als Kunst der Worte ein Weg, sich selbst zu bestätigen.

Nach der Zeit der Romantik wurden Kundgebungen literarischer Melophobie häufiger und entschlossener. Dies war eine Folge des Bestrebens vieler Schriftsteller, das romantische Erbe abzulegen. Obwohl der Symbolismus versucht, sich von der Romantik abzuheben, bleibt der Kult um die Musik eine gemeinsame Eigenschaft dieser beiden literarischen Bewegungen. Trotz der berühmten Formel von Verlaine „Musique avant toute chose!“ (Musik vor allem anderen) ist die Beziehung der symbolistischen Dichter zur Musik allerdings eher ambivalent. Paul Valéry beschreibt sie als Rivalität, sogar als Kampf um verlorene Rechte. Er behauptet, das einzige Geheimnis dieser Dichter sei ihre Absicht, von der Musik wieder ihre eigenen Rechte zurückzugewinnen. Der kurioseste Fall ist derjenige Mallarmés. Paul Valéry spricht von Mallarmés „sublime jalousie“ (sublimen Eifersucht) gegenüber der Musik. Für Mallarmé liegt das Wesen der Musik nicht im Klang, sondern in einer besonderen Art der Komposition des Werkes. In dieser Beziehung ist die Literatur in der Lage, gegen die Musik anzutreten und sie sogar zu überbieten. Kurz gesagt, die paradoxe Idee von Mallarmé bestand darin, dass die musikalische Idealität ihre höchste Verkörperung eher in der Literatur als in der Musik findet.

Die damit beschriebene Spannung zwischen Literatur und Musik kann als eine ästhetische definiert werden. Doch es gibt ethische und politische Aspekte der Beziehungen zwischen diesen Künsten, die nicht weniger dramatisch sind. Die Vorstellung, dass in der Natur der Musik selbst etwas liegt, das sie befähigt, bösen Zielen zu dienen, ist sehr alt. Die Musik war wohl immer die Kunst großer Gegensätze. Vom Altertum bis zum heutigen Tag wurde die Kunst des Klanges einmal als göttlich, einmal als teuflisch begriffen, und das Mysterium ihrer widersprüchlichen Natur blieb eine unwiderstehliche Provokation für die Literatur. Wie Thomas Mann in seiner Interpretation von Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* hervorhebt, kann die Musik ein Symbol himmlischen Wunders, aber auch höllischer Strafe sein.⁹

Die Beziehung von Thomas Mann zur Musik ist eine Mischung aus Bewunderung und Skeptik. In den 1918 erschienenen *Betrachtungen eines Unpolitischen*, geschrieben als Abgrenzung seiner politischen Haltung von der seines Bruders Heinrich, stellt er die „Kultur“ Deutschlands, die er als im Wesentlichen musikalisch bestimmt, der „Zivilisation“ Frankreichs und Englands entgegen, die, wie er meint, sich gänzlich

9 Heinrich von Kleist: „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“, in: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 42–47.

in einem sprachlich artikulierten Intellekt ausdrücke. Im *Zauberberg* wird die Idee des musikalischen Wesens des deutschen Geistes an der Gestalt von Hans Castrop aufgezeigt. aufrechterhalten. Im Zuge seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Nazismus verwirft Thomas Mann diese Idee zugunsten der Vorstellung von der teuflischen Natur der Musik.

Der Fall Thomas Mann beweist, dass die Steigerung der anti-musikalischen Rhetorik sehr oft politisch und ideologisch fundiert ist. Die Germanophobie von Paul Valéry nach den zwei Weltkriegen führt im Ergebnis zur Ablehnung der deutschen Musik. Zuerst lobt der französische Schriftsteller Wagners Musik und beschreibt sie als „eine ungewöhnliche Kombination von sinnlicher und intellektueller Kraft“. („une alliance extraordinaire de puissances intellectuelles et sensitives“)¹⁰ Später wird dieselbe Musik für ihn „die Kunst des Lügens, Echolalie, idiotische Imitation“ („un art des mensonges, des écholalies, des mimiques idiots“)¹¹ und er bewundert die alten Griechen wegen ihrer Fähigkeit, die dunkle dionysische Gewalt der Musik zu bändigen, indem sie sie Apollo untertan machen. Vladimir Jankélévitch weigert sich ebenfalls, je wieder eine deutsche Partitur aufzuschlagen.

Trotz der Bemühungen von Derrida und anderer Denker des Dekonstruktivismus, unsere Neigung, in binären Gegensätze zu denken, zu überwinden, war und bleibt die Reflexion über Musik und insbesondere über ihre Beziehung zur Moral in hohem Maße von einer Vielzahl von Entgegensetzungen geprägt, wie: Licht – Dunkelheit, Vernunft – Leidenschaft, Wille – Verführung, Männlichkeit – Weiblichkeit, Wissenschaft – Magie, Kraft – Schwäche, Reife – Infantilismus usw. All das findet man in Jankélévitchs *La Musique et l'ineffable* (Die Musik und das Unaussprechliche):

Eine Frau, die allein durch ihr Dasein und ihr Parfüm, das heißt durch den magischen Hauch ihres Seins überzeugt, die Nacht, die uns umhüllt, Musik, welche unseren Gehorsam allein durch den Liebreiz eines Trillers oder eines Arpeggios erzwingt, werden daher Gegenstand tiefen Verdachts sein. Eine rationale Person ist es nicht wert, verhext zu sein. So wie ein männlicher Wille fest behauptet, seine Entscheidungen gründeten auf festem Boden – und nie zugeben würde, einer Emotion den Vorrang gegeben zu haben –, so wird die männliche Vernunft nie zugeben, für die Versuchung anfällig zu sein. Welchen Sinn hat die Wissenschaft, wenn nicht den, unsere Berauschtigkeit von der Nacht und die Versuchungen der Erscheinung einer bezaubernden Frau aufrechtzuerhalten? Musik, das klangvolle Phantasma, ist das zweckloseste aller Trugbilder, doch nichtsdestotrotz sind weder

10 Paul Valéry: *Cahiers*, Band 6. Paris: CNRS Éditions, 1958, S. 196.

11 Idem.

die Macht der Forschung noch irgendein klarer Determinismus fähig, den betörten Narren zu überzeugen, dass sie die Vergegenständlichung unserer Schwäche ist. Ein wieder nüchterner Mann, ein entmystifizierter Mann, verzeiht es sich selber nicht, ein Tölpel der irreführenden Mächte gewesen zu sein; ein ernüchterter Mann, der aus seiner nächtlichen Erheiterung erwacht, schämt sich dafür, sich der dunklen Ursächlichkeit hingegeben zu haben. Sobald der Morgen wieder einzieht, verleugnet er die vergnüglichen Künste an sich, mitsamt der eigenen Fähigkeit, sich zu erfreuen. Starke und ernste Gemüter, prosaische und positive Gemüter: vielleicht gründet ihr Vorurteil gegenüber der Musik in der Ernüchterung.¹²

Viele Autoren sind von der Fähigkeit der Musik überzeugt, mit unmenschlichen politischen Regimes zu kollaborieren. Die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert belegt, dass dieses Argument der Melophobie sehr stark und fast unwiderlegbar ist. Wie Pascal Quignard bemerkt, hat bereits Platon gewusst, dass die Musik von Disziplin und Krieg nicht zu trennen ist. Maxim Gorki schreibt in seinem Essay *Lev Tolstoj*, dass Tolstoj, der selbst einen feinen Sinn für Musik hatte, ohne zu zögern behauptete, dass, wo immer Sklaven gebraucht würden, soviel Musik wie nur möglich sein sollte.¹³

Natürlich verfechten andere Autoren nicht weniger feurig die entgegengesetzte Idee, nämlich dass die Musik die Verkörperung der Freiheit sei. Nach Jacques Attali etwa gibt es keine Freiheit ohne Musik. Sie inspiriere die Menschen, über sich hinauszugehen, Standards und Regeln zu überschreiten und eine Idee – wie zerbrechlich sie auch sein mag – von Erhabenheit zu schaffen¹⁴.

12 Vladimir Jankélévitch: *La Musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983, S. 9. Im Original: „La femme qui persuade par le seul parfum de sa présence, c'est-à-dire par l'exhalaison magique de son être, la nuit qui nous envoûte, la musique qui obtient notre adhésion par le seul charme d'un trille ou d'un arpegge seront désormais l'objet d'une profonde méfiance. Il est indigne d'un homme raisonnable d'être charmé. Et comme une volonté virile prétend se décider par des motifs et n'avoue jamais une préférence passionnelle, ainsi une raison virile ne s'avoue jamais accessible aux séductions. La sience n'est-elle pas là pour nous soustraire aux ivresses de la nuit et aux tentations de l'apparence charmeuse? La musique, fantasma sonore, est la plus vaine des apparences, et l'apparence, qui sans force probante ni déterminisme intelligible persuade sa dupe éblouie, est en quelque sorte l'objectivation de notre faiblesse. L'homme dessoulé, démystifié s'en veut à lui-même d'avoir été un jour la dupe des puissances trompeuses; l'homme à jeun, réveillée sa griserie nocturne, rougit d'avoir cédé à la causalité noire: le matin revenu il renie avec l'art d'agrèer, les arts d'agrément aux-mêmes! Le préjugé des esprits forts et sérieux, prosaïques et positifs à l'égard de la musique est peut-être né de ce dégrisement[...] En présence du pouvoir scabreux que la musique détient, plusieurs attitudes sont possibles“.

13 Maksim Gorki: *Lev Толстой* (Teil 4), www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm.

14 Jacques Attali: *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard/PUF, 2009, S. 32.

Widersprüche in Bezug auf die Musik bestehen nicht nur zwischen verschiedenen Autoren, sondern auch in den Aussagen ein und desselben Autors. Die Beispiele sind zahlreich; im Folgenden soll näher auf zwei ausgewählte Fälle eingegangen werden, und zwar auf Robert Musil und Pascal Quignard, da ihre Werke den widersprüchlichen Charakter der literarischen Diskurse über Musik sehr deutlich machen.

Im März 1937, ein Jahr vor dem *Anschluss*, hält Musil in Wien einen Vortrag mit dem Titel „Über die Dummheit“. Er schlägt vor, zwischen zwei Grundarten von Dummheit zu unterscheiden, die er als „echte Dummheit“ und als „intelligente Dummheit“ bezeichnet. Die erste sei allgemein und nicht besorgniserregend. In gewissem Sinne sei sie sogar liebenswert mit ihrer Armut an Worten und Ideen, mit ihrem voraussagbar langsamen Verständnis. Doch die zweite, die „intelligente“ oder „höhere“ Dummheit, sei viel gefährlicher, da sie schwer zu erkennen und auf dem höchsten Niveau der sozialen und politischen Macht anzutreffen sei. In Musils eigenen Worten:

[D]enn ist die echte Dummheit eine stille Künstlerin, so die intelligente das, was an der Bewegtheit des Geisteslebens, vornehmlich aber an seiner Unbeständigkeit und Ergebnislosigkeit mitwirkt [...] Die damit angesprochene Dummheit ist keine Geisteskrankheit, und doch ist sie die lebensgefährlichste, die dem Leben selbst gefährliche Krankheit des Geistes.¹⁵

Musil meint, die Musik habe viele der charakteristischen Züge der Dummheit, wie z.B. dauernde Wiederholungen, hartnäckiges Aufdrängen eines Motivs, oberflächliche Pathetik, die sich als geistige Erleuchtung darstellt; tatsächlich aber ist seine Ansicht über die Musik viel komplexer. Wie Musil besonders in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* meint, beschränkt sich die Frage der Musik in Wirklichkeit nicht auf die herablassende Beobachtung, dass Musik dumm sei. Die ironische Haltung zur Musik in *Der Mann ohne Eigenschaften* ist ein Element der satirischen Betrachtung der österreichischen sozialen und kulturellen Realität als Ganzes. Doch die Präsenz der Musik in der Welt des Romans, wie auch im Denken Musils überhaupt, ist komplizierter und vieldeutiger. Übrigens hat der Autor in seinen Tagebüchern vermerkt, seine Neigung, die Musik anzuschwärzen, entstamme der Eifersucht ihr gegenüber wegen seiner Liebe zur Literatur.

Die Art, wie die Musik als Instrument der Darstellung der Romancharaktere gebraucht wird, ist oft spöttisch. So ist etwa Ulrich (der Hauptheld der Romans) in den Augen seiner Cousine Diotima wie moderne Musik: gar nicht befriedigend,

15 Robert Musil: *Über die Dummheit: Essay*. Bremen: Dearbooks, 2014, S. 47.

doch aufregend seltsam; Diotimas Dienerin Rachel ähnelt der Musik von Mozart, geschrieben für Hausmädchen, Walter ist wie ein Rhythmus ohne Melodie usw. Eines der aufschlussreichen Beispiele für die Bedeutung der Musik in diesem Roman ist ihre Funktion für das Liebesdreieck Walter – Clarisse – Ulrich. Musik scheint das Paar Walter – Clarisse zu verbinden, doch tatsächlich trennt sie die beiden. Wenn sie vierhändig spielen, sehen sie wie ein einziger Mensch aus, völlig von der Außenwelt geschieden. Doch die Beschreibung ihrer Körper als „zwei nebeneinander dahinschießende Lokomotiven“ deutet an, dass ihre Zweisamkeit nur eine scheinbare ist. „Auf den Bruchteil einer Sekunde genau, flogen Heiterkeit, Trauer, Zorn und Angst, Lieben und Hassen, Begehren und Überdruß durch Walter und Clarisse hindurch. Es war ein Einswerden, ähnlich dem in einem großen Schreck, wo hunderte Menschen, die eben noch in allem verschieden gewesen sind, die gleichen rudern den Fluchtbewegungen ausführen, die gleichen sinnlosen Schreie ausstoßen, in der gleichen Weise Mund und Augen aufreißen, von einer zwecklosen Gewalt gemeinsam vor- und zurückgerissen werden, links und rechts gerissen werden, brüllen, zucken, wirren und zittern“.¹⁶

Nach Milan Kundera (*Der Vorhang*)¹⁷ verspottet Musil in solchen Szenen nicht nur die Musik, sondern auch das lyrische Wesen der Musik, mit anderen Worten – jene Art von Enthusiasmus, der nicht nur Feste, sondern auch Schlachten inspiriert und Individuen in eine begeisterte Menge verwandelt. Für Kundera ist *lyrisch* ein Synonym für *sentimental*. Und das Sentimentale ist das Wesen des Kitsches. Eine der abstoßendsten Inkarnationen von Kitsch ist, was der tschechische Schriftsteller als „dumme Musik“ bezeichnet, wie z. B. die fröhlichen Lieder, die aus Lautsprechern strömen, um die Lebensfreude in der kommunistischen Tschechoslowakei zu entfachen, aber auch jede Musik, die das Individuum zur kollektiven Ektase treibt. Eine ähnliche Abscheu vor musikalischer Ektase wird in Musils Roman in der Gestalt von Ulrich vermittelt. Wie der Erzähler sagt, scheint die starke Position von Ulrich im Hause leidenschaftlicher Musiker wie Walter und Clarisse paradox, doch nur auf den ersten Blick. Tatsächlich gründet sein Einfluss auf sie gerade darin, dass er Musik als Schwäche des Willens und geistige Störung definiert und sich darüber herablassender äußert, als er eigentlich denkt. Die Einstellung Ulrichs scheint eine große Herausforderung für Walter und Clarisse zu sein, denn zu der Zeit, als sie ihn kennenlernen, ist die Musik für sie beide Quelle ihrer kühnsten Hoffnungen und Ängste. So werten sie Ulrich zum Teil wegen seiner Einstellung zur Musik ab, zum Teil verehren sie ihn als einen bösen Geist.

16 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952, S. 143.

17 Milan Kundera: *Le Rideau*. Paris: Folio, 2005.

Tatsächlich nehmen Walter und Clarisse Musik auf sehr unterschiedliche Weise wahr. Anders als Walter, für den Musik eine Quelle von Sinnenlust und Trost ist, ist Clarisse, deren Charakter gewisse Ideen aus Nietzsches Werk *Der Fall Wagner* verkörpert, überzeugt, dass Musik völlig indifferent zu Gefühlen und Moral sein muss. Sie wirft Walter sogar vor, zu viel Gewissen zu haben, weil, wie sie meint, man nur ein guter Musiker sein kann, wenn man kein Gewissen hat. Clarisse, die nach und nach in den Irrsinn versinkt, wird immer besessener von der Gestalt des Mörders Moosburger und von der Idee der tiefen Ähnlichkeit zwischen Musik und Verbrechen.

Musik spielt eine wichtige Rolle für Musils Erforschung der dunklen Sphäre der menschlichen Leidenschaften und Emotionen. Tatsächlich ist das Bestreben, das Wesen der Emotionen zu ergründen, eines der Hauptziele seines Werkes als Schriftsteller und Denker. Sich auf die Musik berufend, bekräftigt er, dass die Welt der Gefühle und die des Intellekts unvergleichbar seien. Er begreift jeden Versuch, Musik durch Worte und Gedanken zu erklären, als Verkennung. Doch der sogenannte *andere Zustand*, den Ulrich und seine Schwester Agathe anstreben, wird auch als der Sprache der Rationalität nicht zugänglich beschrieben. *Der andere Zustand* ist die Bezeichnung, welche Musil seinem eigenen utopischen Projekt gibt. Den anderen Zustand erreichen, meint er, bedeutet nicht, in eine imaginäre andere Welt zu entfliehen, sondern in dieser Welt besser zu leben. In seinem Beitrag *Ansätze zu neuer Ästhetik* beschreibt er den anderen Zustand als die Situation, in welcher gewöhnliche Subjekt-Objekt-Beziehungen schwinden und in die Entdinglichung des Selbst und der Welt münden. Dieser Impuls des Selbst, mit dem Rest der Welt zu verschmelzen, ist mit dem verwandt, was Musil als „taghelle Mystik“ bezeichnet. Das ist eine eigentümliche Art mystischer Erfahrung, welche mit religiöser Ekstase, jedoch ohne Gottesglauben, zu vergleichen ist.¹⁸

Im Kontext dieser Ideen wird auch die Ansicht aus dem Zweiten Buch von *Der Mann ohne Eigenschaften*, dass der Mensch in der Musik wieder ein Ganzes wird, deutlicher. Wegen dieser Fähigkeit der Musik hebt der Autor sie darüber hinaus von der Moral, der Psychologie und der Soziologie, welche den Menschen lediglich als aus einzelnen Teilen zusammengesetzt behandeln, ab. Dieses Verständnis von Musik erklärt, warum von der Musik immer dann die Rede ist, wenn die Helden dem anderen Zustand sehr nahe zu sein scheinen. Doch es ist keine Musik, die jemand spielt. Es ist vielmehr ein Geist, der allgegenwärtig ist. Zum Beispiel ist die Ruhe des Meeres für Ulrich und seine Schwester eine Musik, die größer ist als alles in der Welt.

18 Mark Freed: *Robert Musil and the NonModern*. New York: Continuum, 2011; Jean Louis Poitevin: *La Cuisson de l'homme. Essai sur l'œuvre de Robert Musil*. Paris: Éditions José Corti, 1996.

Ein ähnliches Nebeneinander entgegengesetzter Haltungen zur Musik charakterisiert das literarische Werk von Pascal Quignard. Im Weiteren werde ich versuchen, anhand von Beispielen aus seinen Werken *Tous les matins du monde* (Die siebente Saite), *La Haine de la musique* (Der Hass gegenüber der Musik) und *Boutès* (Butes) die dramatischsten Wandlungen seiner Haltung zur Musik nachzuvollziehen.¹⁹

Die Ereignisse von *Tous les matins du monde* sind im 17. Jahrhundert angesiedelt. Die Figuren Sainte-Colombe und Marin Marais verkörpern zwei sehr unterschiedliche Haltungen zur Musik. Marais sieht in ihr ein Mittel, um soziales Prestige zu erlangen. Für Sainte-Colombe dagegen erfordert die Musik eine völlige Abkehr von der öffentlichen Eitelkeit. Sein Verständnis von Musik äußert er gegenüber dem jungen Marais:

Du hast nicht schlecht gespielt. Deine Positur ist gut. Du spielst mit Gefühl. Deine Ornamentierung ist geschickt, oft reizend, doch [...] ich hörte keine Musik. Du wirst den Tänzern helfen, oder für die Sänger auf der Bühne spielen [...] Du wirst dein Brot verdienen. Du wirst von Musik umgeben leben, doch du wirst kein Musiker sein. Kann dein Herz fühlen? Hast du eine Vorstellung was der Sinn der Klänge ist, wenn es nicht mehr um Tänze geht oder darum, den Ohren des Königs zu schmeicheln?²⁰

Nichts in diesem Werk, das voll tiefer Liebe und Verehrung zur Musik ist, deutet auf die Umkehr, die sich im fünf Jahre nach *Tous les matins du monde* veröffentlichten Werk *La Haine de la musique* vollzieht. Der Autor selbst erklärt, dieser Titel solle zum Ausdruck bringen, in welchem Maße Musik jemandem, der sie über alles geliebt hat, verhasst werden kann.²¹

Das Buch enthält zwölf „Abhandlungen“. Die siebente, ebenfalls unter dem Titel „La Haine de la musique“, beginnt wie folgt: „Die Musik ist die einzige Kunst, die von 1933 bis 1945 bei der Vernichtung der Juden durch Deutsche kollaboriert

19 Pascal Quignard: *Tous les matins du monde*. Paris: Folio, 1993; *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1996; *Boutès*. Paris: Gallilée, 2008.

20 Pascal Quignard: *Tous les matins du monde*, S. 53. Im Original: „Vous n’avez pas mal joué. Vous connaissez la position du corps. Votre jeu ne manque pas de sentiment. Votre archet bondit, votre main gauche saute comme un écureuil. Vos ornements sont ingénieux, et parfois charmants, mais [...] je n’ai pas entendu de musique. Vous pourrez aider à danser les gens qui dansent. Vous pourrez accompagner les acteurs qui chantent sur la scène. Vous gagnerez votre vie. Vous vivrez entouré de musique mais vous ne serez pas musicien. Avez-vous un coeur pour sentir? Avez-vous un cerveau pour penser? Avez-vous une idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s’agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi?“

21 Pascal Quignard: *La Haine de la musique*, S. 199.

hat“.²² Mit Verweis auf die Erinnerungen des italienischen Chemikers Primo Levi und des polnischen Komponisten Simon Laks, beide Überlebende von Auschwitz, ist Quignard überzeugt, dass es nicht länger möglich sei, die Frage zu ignorieren, wieso Musik in der Lage war, bei der Vernichtung von Millionen Menschen eine Rolle zu spielen. Quignard ist überzeugt, dass die Antwort in der Natur der Musik selbst liegt.

Musik übt eine Gewalt auf den menschlichen Körper aus. Sie zwingt Leute, aufzustehen. Wenn das Ohr Musik hört, kann es sich nicht schließen. Da Musik Macht ist, gesellt sie sich zu jeder Macht. Die Ungleichheit ist ihr Wesen. Hören und hörig sein sind tief verbunden.²³

Das französische Verb *obéir* (*gehörchen*) stammt vom lateinischen Verb *obaudire* (*hören*).

Doch die Musik ist nicht nur gewalttätig und unterdrückend. Laut Quignard, gibt es eine tiefe Beziehung zwischen Musik und Tod. Diese Auffassung wird vertiefend in der siebenten Abhandlung mit dem Titel „Le Chant des Sirènes“ untersucht. Die Ansicht von Quignard ähnelt auffallend der von Deleuze und Guattari. In *Milles Plateaux* lesen wir:

Musik ist nie tragisch, Musik ist Freude. Doch zuweilen gibt sie uns unabdinglich einen Vorgeschmack des Todes[...] Nicht als Funktion eines Todesinstinktes, dass sie angeblich in uns weckt, doch in einer Dimension, dass ihrer Ansammlung von Klängen, ihrer Klangmaschine angemessen ist[...] Musik trachtet nach Zerstörung, nach jeder Art von Zerstörung[...] Ist das nicht ihr potentieller „Faschismus“?²⁴

Quignard ist ferner überzeugt, dass gerade die Klangnatur der Musik sie so gefährlich unwiderstehlich macht. Der menschliche Körper hat keine Schutzvorrichtungen

22 Ibid., S. 197. Im Original: „La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l’extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945“.

23 Ibid., S. 202. Im Original: „La musique viole le corps humain. Elle met debout[...] A la rencontre de la musique l’oreille de peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s’associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d’essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées“.

24 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980, S. 367. Im Original: “La musique n’est jamais tragique, la musique est joie. Mais il arrive nécessairement qu’elle nous donne le goût de mourir, moins de bonheur que mourir avec bonheur, s’éteindre. Non pas en vertu d’un instinct de mort qu’elle soulèverait en nous, mais d’une dimension propre à son agencement sonore, à sa machine sonore, le moment qu’il faut affronter, où la transversale tourne en ligne d’abolition. Paix et exaspération. La musique a soif de destruction, tous les genres de destruction, extinction, cassage, dislocation. N’est-ce pas son ‚fascisme‘ potentiel?“

gegen den Klang. Wie Quignard sagt: „Les oreilles n’ont pas de paupières“ (Die Ohren haben keine Augenlider).²⁵ Es ist nicht möglich, Musik zu hören, ohne ihr hörig zu werden. Im Konzentrationslager gibt es keinen Unterschied zwischen der SS-Pfeife und der Musik von Schubert, Wagner oder Brahms.²⁶ Integriert in den Alltag des Lagers, ist das einzelne musikalische Werk nicht mehr es selbst, es verliert die eigene Form und wird zu einem Teil der *Tonlandschaft*, welche aus dem Brüllen der Lautsprecher, den Schreien der Henker, dem Schluchzen der Opfer und anderen irritierenden und schmerzlichen Geräuschen besteht. Der kanadische Gelehrte Jean Fiset versteht dieses Bild des Lagers als eine Metapher für das Leben in der heutigen Welt. Er meint, der Text von Quignard drücke ein Streben nach Befreiung vom „organisierten Klang“ hin zur Stille aus.²⁷ Tatsächlich ist die Stille als das absolute Gegenteil von Musik der Hauptgegenstand von Quignards dritter Abhandlung mit dem Titel „Sur ma mort“ (Über meinen Tod). Dieser Teil von *La Haine de la musique* beginnt mit der Aussage: „Keine Musik vor, während und nach der Verbrennung“.²⁸ Der Autor erinnert unentwegt daran, dass die Musik zum Tode lockt. Doch wenn der Tod kommt, muss die Musik verstummen. Vielleicht erscheint es etwas paradox, doch für Pascal Quignard ist die Stille das einzige, was den Hass gegenüber der Musik in Liebe verwandeln kann. Außerdem wird es nicht mehr dieselbe Musik sein. Ihr Wesen wird nicht mehr der Klang, sondern die Stille sein.

Die Wiederentdeckung der Musik als Stille ist Gegenstand des Romans *Vie secrète* (Geheimes Leben), der zwei Jahre nach *La Haine de la musique* veröffentlicht wurde. Das Wichtigste für die Musiklehrerin Némie Satler ist nicht die instrumentale Technik, sondern die lautlose innere Konzentration in völliger Stille vor dem Beginn des Spielens. Manchmal scheint sie auf dem Klavier zu spielen, doch tatsächlich berührt sie es gar nicht. Dabei geht es nicht lediglich um das Lesen einer Partitur im Stillen, was eine gewöhnliche Praxis für jeden Musiker ist, sondern um eine stille Darbietung.

Und dennoch ist die Musik nicht still geworden in Quignards Schriften. Ihr Dasein ist weiterhin spürbar in anderen seiner Bücher, die nach *Vie secrète* erschienen, wie z. B. *Villa Amalia*. 2008 wird *Boutès* veröffentlicht – sein letztes kleines, der

25 Quignard: *La Haine de la musique*, S. 202.

26 Das ist natürlich nur die eine Seite der Wahrheit. Nicht weniger überzeugende Fakten beweisen, dass für viele Gefangene die Präsenz von Musik eine lebensrettende Rolle gespielt hat; man beachte nur das Buch *Musik in Terezin 1941–1945* des in Polen geborenen tschechisch-amerikanischen Musikers Joža Karas. Doch diese andere Seite der Wahrheit passt nicht in Quignards Rhetorik.

27 Jean Fiset: „Musique, écriture et éthique“, in: *Cahiers de la société québécoise de recherche en musique* 11/1–2 (2010), S. 42.

28 Ibid., S. 39. Im Original: „Pas de musique avant, pendant, après l’incinération“.

Musik gewidmetes Buch. Der Autor erinnert an die zu Unrecht vernachlässigte Gestalt von Butes, der nur im epischen Poem *Argonauten* von Apollonios von Rhodos erwähnt wird. Nach dieser Sage spannt Orpheus, als das Schiff der Argonauten an der Insel der Sirenen vorbeisegelt, zwei weitere Saiten auf seine siebensaitigen Leier und schlägt mit seinem Plektron einen extrem lauten Kontrapunkt, um die Stimmen der Sirenen zu übertönen. Butes war der einzige Argonaut, der von seiner Bank aufstand und ins Meer sprang. Für Quignard ist er damit der erste und vielleicht der einzige, der verstanden hat, was wahre Musik ist. Anders als Jankélévitch, der meint, dass Musik nicht in der Stimme der Sirenen, sondern nur in der von Orpheus liege, da „wahre Musik vermenschlicht und humanisiert“,²⁹ ist Quignard überzeugt, dass die wahre, doch unwiederbringlich verlorene Musik die der Sirenen war. Nur Butes – nicht Orpheus und nicht Odysseus – sei fähig gewesen, in ihrem Gesang diese *Urmusik* (*musique originaire*) zu erkennen.

In *Boutès* verfolgt der Autor seine Idee weiter, dass Musik ein Aufruf zum Tode sei, doch er überdenkt sie. Musik rufe nicht so sehr zum Tode auf als zum vorgeburtlichen Zustand. Butes springt ins Meer, geleitet von dem Impuls, in den gesegneten vorgeburtlichen Zustand einzutauchen. Das Hören von Musik ist eine schmerzvolle Erfahrung, weil es in uns die Erinnerung an tief verborgene und für immer verlorene Glückseligkeit weckt. Deshalb ist die wahre Definition von Musik die Nostalgie. Nach Quignard hat Schubert als einziger – nicht nur unter den Komponisten, sondern auch unter den Dichtern und Denkern – dies wirklich gewusst, als er das Grab von Haydn kurz vor seinem eigenen Tod besuchte.

Ist dieses kleine Buch eine Rehabilitierung der Musik nach *La Haine de la musique*? Auf den ersten Blick vielleicht ja. Doch in Wirklichkeit sind beide Bücher Ausdruck ein und derselben tiefen Überzeugung, dass Musik Schmerz sei. Der Unterschied liegt darin, dass in *Boutès* diese Natur der Musik nicht länger eine Gegenwehr weckt. Was sonst, wenn nicht ein Zeichen der Aussöhnung sind die folgenden Worte des Autors: „Ohne Musik würden manche von uns sterben“.³⁰

Übersetzt von Veneta Jankova

29 Vladimir Jankélévitch: *La Musique et l'ineffable*, S. 10. Im Original: „car la vraie musique humanise et civilise“.

30 Pascal Quignard: *Boutès*. Paris: Gallilée, 2008, S. 87. Im Original: „Sans la musique certains d'entre nous mourraient“.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor W.: *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso, 1998.
- Attali, Jacques: *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard/PUF, 2009.
- Barthes, Roland. *L'Obvie et l'Obtus (Essais critiques, Band 3)*. Paris: Seuil, 1992.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari: *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- De Schlöezer, Boris: *Introduction à J.-S. Bach*. Paris: Gallimard, 1947.
- Fisette, Jean: „Musique, écriture et éthique“, in: *Cahiers de la société québécoise de recherche en musique* 11/1–2 (2010), S. 39–46.
- Gorki, Maksim [Максим Горький]: Лев Толстой; www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm, April 2016.
- Jankélévitch, Vladimir: *La Musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983.
- Kant, Emmanuel: *Critique de la faculté de juger*. Paris: Folio, 1989.
- Kennaway James: *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Kundera, Milan: *Le Rideau*. Paris: Folio, 2005.
- Mark, Freed: *Robert Musil and the NonModern*. New York: Continuum, 2011.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952.
- Musil, Robert: *Journaux*, Band 2. Paris: Seuil, 1981.
- Musil, Robert: *Über die Dummheit: Essay*. Bremen: Dearbooks, 2014.
- Picard, Timothée: „Le mélосcepticisme des penseurs et **écrivains** européens: proposition de typologie“, in: *Recherches & Travaux* 78 (2011); <http://recherchestravaux.revues.org>, April 2016.
- Poitevin, Jean Louis: *La Cuisson de l'homme. Essai sur l'œuvre de Robert Musil*. Paris: Éditions José Corti, 1996.
- Quignard, Pascal: *Boutès*. Paris: Gallilée, 2008.
- Quignard, Pascal: *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1996.
- Quignard, Pascal: *Tous les matins du monde*. Paris: Folio, 1993.
- Sève, Bernard: *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris: Seuil, 2002.
- Sounac, Frédéric: *La mélophobia littéraire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2012.
- Valéry, Paul: *Cahiers*, Band 6. Paris: CNRS Éditions, 1957–1961.

Vibert, Bertrand: „D'un humanisme anti-lyrique: la bêtise de la musique selon Milan Kundera“, in: *Recherches & Travaux* 78 (2011); <http://recherchestravaux.revues.org>, April 2016.

Von Kleist, Heinrich: „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“; in: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 42–47.

ZUR BEGEGNUNG VON WORT UND MUSIK:
HIENG'S CORTESOVA VRNITEV
(,DIE RÜCKKEHR DES CORTEZ‘)
ALS HÖRSPIEL UND LIBRETTO

GAŠPER TROHA (LJUBLJANA)

Abstract: *Cortesova vrnitev (The Return of Cortes, 1967) is a radio play by Andrej Hieng, a renowned Slovene dramatist from the 1960s and 1970s. It has had a wide resonance in the former Yugoslavia and has won several prizes. Seven years after its premiere on the Radio Slovenia the composer Pavel Šivic has rewritten it into an opera libretto. His opera is today considered to be one of the best operatic works in Slovenian music literature after World War II. Although musicological analyses of the opera detect several changes in the rewritten text, they all ascribe them to the fact that Šivic had to make it suitable for the stage. However, a comparative analysis shows that the nature of these changes is far more significant. Hieng's original text represents a genre of existentialist drama that stems from an awareness of metaphysical nihilism; the opera libretto on the other hand repeatedly tries to restore the catholic religious system and thus in a formal sense goes back to the form of traditional drama. As the original text belongs to a different genre it seems to be failing again and again. The article further examines the reasons for this tendency in the opera libretto, and by using some of the theses by Theodor W. Adorno shows that it is actually a result of the basic features of the operatic genre. The conclusion that needs to be further verified is that modernistic dramatic texts of the twentieth and twenty-first centuries that are based on an awareness of metaphysical nihilism cannot be convincingly rewritten as opera libretti. Is thus a modern opera somehow condemned to traditional texts with some elements of a fairy-tale and can experiment only in the field of musical narration?*

Ende der sechziger Jahre veröffentlichte Andrej Hieng vier Texte, die auch „igre o Špancih“ [Die spanischen Stücke] genannt werden. Es handelt sich um das Hörspiel *Cortesova vrnitev* [Die Rückkehr des Cortez], zwei Fernsehspiele (*Burleska o Grku* [Burleske über den Griechen] und *Glui mož na meji* [Der taube Mann an der Grenze]) und das Drama *Osvajalec* [Der Eroberer].¹ *Osvajalec* und *Cortesova vrnitev* sind auch thematisch miteinander verbunden, da sie von der spanischen Conquista in Südamerika handeln bzw. von der Frage, ob die Massaker an den Indianern den Konquistadoren und den Bewohnern beider Amerikas eine Art Erlösung brachten.

1 Denis Poniž: „Dramatika“, in: *Slovenska književnost*, Band 3, hg. von Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS, 2001, S. 203–349, hier S. 303.

In beiden Fällen wird die aktuelle Kritik am sozialistischen Projekt an einen fernen Ort und in eine vergangene Zeit verlegt, was den Erfolg beider Werke ermöglichte.

Osvajalec wurde dreimal inszeniert (MGL [Stadttheater Ljubljana], Regie: Dušan Jovanović, 2. Oktober 1970, 29 Wiederholungen; SLG Celje [Slowenisches Volkstheater Celje], Regie: Vinko Möderndorfer, 22. Dezember 1989; SNG Drama Ljubljana [Slowenisches Nationaltheater – Schauspielhaus Ljubljana], Regie: Dušan Jovanović, 22. März 2008, 15 Wiederholungen). Zu *Cortesova vrnitev* schrieb Aleš Jan, es sei „undoubtedly an important achievement in our literature and at the same time one of the most successful attempts to link Slovene literature and contemporary European trends“.² Hiengs Hörspiel gewann 1967 den 1. Preis beim Wettbewerb der RTV Slovenija (Slowenischer Rundfunk), bei der 12. Woche der jugoslawischen Hörspiele zeichneten Jury und Kritiker *Cortesova vrnitev* als bestes Hörspiel aus, außerdem gewann Hieng den Preis für den besten Text des Festivals.

Sieben Jahre später wurde Pavel Šivics gleichnamige Oper uraufgeführt, für die der Komponist das Libretto nach der Vorlage von Hieng selbst schrieb. Šivics Oper gehört zu den erfolgreichsten Werken ihrer Gattung in Slowenien. Sie wurde am 20. März 1974 in der Oper in Ljubljana aufgeführt, Regie führte Hinko Leskovšek, Dirigent war Ciril Cvetko (mit 14 Wiederholungen); eine Neuproduktion gab es am 9. Mai 1996 ebenfalls in Ljubljana (Regie: Vinko Möderndorfer, Dirigent: Anton Nanut). *Cortesova vrnitev* gilt als einer der Hauptgründe dafür, dass der Komponist 1975 den Prešeren-Preis erhielt.³

Der Text des Hörspiels und das Opernlibretto sind, wie Pavel Mihelčič im Begleittext zur Aufzeichnung der Oper schreibt,

zwei verschiedene kreative Tätigkeiten. Andrej Hieng berücksichtigte beim Schreiben das Hörmedium – Radio, während Pavel Šivic den Text für das Theater adaptierte, in dem gesungen wird. Dabei gibt es viele Änderungen: die Figuren müssen nicht vorgestellt werden, die die Sinne ansprechenden Szenen, und davon gibt es auch viele in Hiengs Hörspiel, das ein philosophisches Essay und eine tragische Erzählung über den Zustand der menschlichen Psyche ist, wenn sie vom Gewissen genagt wird, sind das verbindende Element für die musikalische Erzählung.⁴

2 Aleš Jan: „Keeping Pace with the Time“, in: *On the Airwaves. An Anthology of Contemporary Slovene Radio Plays*, hg. von Pavel Lužan und Goran Schmidt. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006, S. 7–14, hier S. 9.

3 Darja Koter: *Slovenska glasba 1918–1991* (E-Book). Ljubljana: Študentska založba, 2013, S. 345.

4 Pavel Mihelčič: „Beseda za operni oder“, in: Pavel Šivic: *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001, CD-Booklet, S. 9–10, hier S. 9. Im Original: „različni ustvarjalni

Geht es hier lediglich um technische Anforderungen der Bühne oder sind die Änderungen, die das Libretto bringt, der Gattung Oper geschuldet, von der Theodor W. Adorno sagt, sie würde selbst in den modernistischsten Ausformungen die Illusion und Märchenhaftigkeit beibehalten? Können die Unterschiede zwischen den Texten allein der Verbindung von Worten und Musik zugeschrieben werden, die für die Kunst der Oper charakteristisch ist, oder kann man hier von einer persönlichen Beziehung Šivics zum behandelten Stoff ausgehen, war der Komponist doch während des Krieges Mitglied der Propaganda-Abteilung in der Partisanenbewegung?

Am Schnittpunkt zwischen Worten und Musik werden wir uns beim detaillierten Lesen beider Texte bewegen, wobei das Libretto auch in Verbindung mit der Musik und deren Betonungen zu lesen ist.

CORTESOVA VRNITEV VON ANDREJ HIENG

Das Hörspiel *Cortesova vrnitev*, das 1967 entstand und 1969 erstmals als Buch erschien, steht am Beginn von Hiengs Zyklus „igre o Špancih“; die Stücke aus diesem Zyklus weisen einige Gemeinsamkeiten auf, wie Denis Poniž erläutert:

Die Geschichte und ihre Protagonisten werden als Metaphern für den Raum, die Situationen und die Protagonisten unserer Gegenwart verwendet, mittels derer der Dramatiker das Debakel des historischen Geschehens, sei dies in *Burleska* (*Burleska o Grku*, Anm. G. T.), die den Maler El Greco porträtiert, oder *Gluhi mož na meji* über den Maler Goya, oder das Debakel der Eroberungsaktion des Konquistadors und Abenteurers Cortez (*Cortesova vrnitev*) erforscht.⁵

Obwohl Poniž fortfährt, gerade Cortez sei von allen Figuren die tragischste, da er „alles aufs Spiel setzte, seine ‚Belohnung‘ jedoch die Erkenntnis war, dass die Geschichte unwiderruflich Vergangenheit wurde“,⁶ scheint es ergiebiger,

dejanji. Andrej Hieng je pri pisanju upošteval slušni medij – radio, Pavel Šivic pa je besedilo priredil za gledališče, v katerem se poje. Sprememb je veliko: osebam se ni treba predstaviti, čutni prizori, in teh je veliko tudi v Hiengovi radijski igri, ki je filozofski esej in tragična pripoved o stanju človekove duševnosti, kadar jo gloda vest, so vezivo za glasbeno pripoved“.

5 Poniž: „Dramatika“, S. 303. Im Original: „[Z]godovino in njene osebnosti uporabljajo kot zamenjavo za prostor, situacije in osebe naše sedanjosti, skozi dramatik raziskuje polom zgodovinske akcije, pa naj bo to umetnost *Burleska* (*Burleska o Grku*, op. a.), ki prikazuje slikarja El Greca, ali *Gluhi mož na meji* o slikarju Goyi, ali polom osvajalske akcije vojskovodje in pustolovca Cortesa (*Cortesova vrnitev*)“.

6 Idem. Im Original „zastavil vse, njegova ‚nagrada‘ pa je spoznanje, da je Zgodovina nepreklicno postala Preteklost“.

Cortesova vrnitev aus der Perspektive des Don Francisco zu lesen, der wohl zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt, jedoch angesichts der Anzahl von Repliken und seiner Position im Text gewiss die Hauptfigur ist.

Don Francisco, ein ehemaliger Soldat unter General Cortez, kehrte nach Spanien zurück, wurde jedoch für seine Verbrechen gegen die Indianer in Mexiko, wo er durch Blut watete, um dem Christentum ein neues Land zu gewinnen, ein neues Christenland zu erschaffen, nicht belohnt. Es stellt sich heraus, dass sein Handeln in erster Linie Profit und Macht für die spanische Aristokratie zur Folge hatte, die später die Herrschaft übernahm und den Verdienst für sich beanspruchte. Don Francisco kann dies nicht akzeptieren und wartet auf Cortez, überzeugt davon, der General würde die ehemaligen Mitstreiter aufs Neue um sich versammeln und aufbrechen, um ihr gemeinsames Ideal endlich zu verwirklichen. Erst eine solche Aktion würde dem gesamten Unternehmen einen Sinn geben, es für sie alle legitimieren. Am Ende treffen sich Don Francisco und Cortez, in ihrem Dialog wird jedoch klar, dass es nicht möglich ist, das Ideal zu verwirklichen, und dass damit auch ihre Handlungen keinen Sinn hatten. Zunächst versucht Cortez, Francisco mit dem Hinweis zu beruhigen, man habe materielle Gründe für das Unternehmen gehabt.

CORTEZ: Sei doch wenigstens ehrlich zu dir selbst. Und offen. Gib doch zu, daß wir wegen des Goldes dorthin gezogen sind.⁷

Don Francisco weist diese Möglichkeit jedoch zurück. Cortez fährt daher fort und enthüllt ihm seine persönliche Tragödie. Seinen Niedergang nimmt er als Folge äußerer Ursachen beziehungsweise Veränderungen der Zeit wahr.

CORTEZ: Könntest du schwören, daß ich derselbe Mensch bin, den du vor fünfzehn Jahren gekannt hast?

DON FRANCISCO: Ja, bestimmt!

CORTEZ: Mein armer Junge! – Ich bin es nicht. Von Cortez ist wenig oder nichts geblieben. Doch das ist vielleicht nicht wichtig [...] Vielleicht ist es nicht wichtig, dass ich am Rande der Welt lebe, die ich erobert habe, und daß da jetzt völlig unbekannte, neue Leute sind, die sich breit machen und herrschen. Vielleicht ist auch nicht wichtig, daß mir Leute begegnen, die mich verwundert ansehen und dann flüstern – er w a r [...] und so weiter [...] Das alles ist vielleicht nicht wichtig...

DON FRANCISCO: Es i s t wichtig!

⁷ Andrej Hieng: *Die Rückkehr des Cortez*, übers. von Peter Scherber, Manuskript. Graz: ORF Landesstudio Steiermark Archiv, 1970, S. 25.

CORTEZ: Die Wahrheit ist aber, daß ich w a r und nicht mehr bin. Auf jeden Fall bin ich nicht mehr derselbe.

[...]

CORTEZ: Jetzt ist mir manches klar. Das zum Beispiel: wenn uns scheint, daß wir eine Sache fest und unwiderruflich besitzen, wenn wir sagen „es gehört mir“, „ich habe es erreicht“, „trotz allem“ – dann, in diesem Augenblick, beginnt es schon wieder, uns zwischen den Fingern zu zerrinnen. So ist es mit den Dingen, so ist es mit den Gefühlen, so ist es mit allem.⁸

General Cortez ist eine Art tragischer Held, sagt er doch: „Die Gründe liegen nicht in uns, Freund. Die Gründe sind immer außerhalb. Manchmal blicken wir zu weit und übersehen das eigene Schicksal“.⁹

Don Franciscos Weg hat jedoch gerade erst begonnen. So versucht er doch eine Antwort auf die existentielle Frage nach der Bedeutung seines Tuns zu finden, die er so formuliert: „Wir sind also begraben... Und es gab keine verständlichen Gründe für das alles, was wir getan haben?“¹⁰ Da die Antwort darauf natürlich negativ ist, fährt Don Francisco fort und zweifelt an Gottes Vernunft beziehungsweise an der Metaphysik, auf der der gesamte Feldzug der Konquistadoren basierte. Interessant sind die Reaktionen von Cortez und Francisco, die grundverschieden scheinen. Cortez lehnt einen solchen Zweifel in seiner Replik nämlich kategorisch ab: „Laß ab von Gottes Ratschluß!“ Francisco kann das keineswegs annehmen, da er auf Cortez' Vorschlag, die „gewöhnliche Zeit“ zu leben, antwortet, er kenne keine außer der von ihnen gelebten Zeit beziehungsweise sie habe für ihn keinen Wert.¹¹

Don Francisco kommt somit an den Rand der existentialistischen Erkenntnis, dass eine metaphysische Transzendenz nicht existiert und das Subjekt nur in der eigenen Freiheit gründet, die es auf sich beziehen muss, wobei es den letzten Schritt jedoch noch nicht tun kann. Hieng verzögert diese existentialistischen Erkenntnis bei Don Francisco und liegt ihm die folgende Worte in den Mund: „Sie haben uns geirrt. – Der General ist in Tenochtitlan geblieben. Er kommt ein anderes Mal“.¹² Trotzdem scheint es, als würde der Autor einen naiven Standpunkt gegenüber der Geschichte, die einige hinter sich lässt – vereinsamt Francisco doch –, nicht akzeptieren. Seine letzte Replik ist die Antwort auf die Einladung der Familie, er solle mit ihnen auf den Wagen kommen, sich also ihrer „gewöhnlichen Zeit“ anschließen, den Sinn in kleinen Dingen finden. Sie lautet: „Nein, ich werde hinter

8 Ibid., S. 26, 28–29.

9 Ibid., S. 30.

10 Ibid., S. 29.

11 Ibid., S. 30–31.

12 Ibid., S. 30.

euch reiten“.¹³ Darüber hinaus gibt der Autor mit der letzten Replik der Amme zu verstehen, dass Don Francisco dennoch den entscheidenden Schritt gemacht hat, der natürlich das Ende der dramatischen Handlung bedeutet.

AMME: Gestern Abend weinte er nach langen, langen Jahren. Ich stand am Gang, betete, und dann hörte ich, wie er schluchzte. Ich hörte auch seine Frau, wie sie zu ihm sagte: Wir werden dir doch helfen, Francisco! Wir werden dir doch helfen!¹⁴

Das Hauptproblem des Dramas ist somit Don Franciscos Dilemma beziehungsweise seine Forderung, die Welt und die eigene Existenz solle einen Sinn haben. Diese Forderung bleibt unerfüllt; so scheint es, dass Hiengs Welt trotz der zeitlichen und räumlichen Verlegung eine Welt des gesteigerten metaphysischen Nihilismus ist. Diese Tatsache wird im Stück hinter einer spannungsreichen Konstellation verborgen, nämlich hinter einer Bedrohungssituation, mit Franciscos Warten auf Cortez, der eine Art Metaphysik darstellt, einen Erlöser, der dem Helden einen Sinn beziehungsweise die Antworten auf zentrale Fragen geben wird. Als es am Ende zu diesem Treffen kommt, erweist sich, dass Cortez diese Antworten nicht hat. Don Francisco muss daher seine Handlungen und die Verantwortung dafür auf sich nehmen, was er jedoch nicht explizit tut; Hieng deutet dies nur in Franciscos Zusammenbruch und dem Weinen sowie der vollkommenen Einsamkeit an. Das Drama endet an dieser Stelle, da eine Fortsetzung unmöglich scheint.

Diese Struktur ist typisch für das Genre des existentialistischen Dramas, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich entwickelte und in den sechziger Jahren in Slowenien mit den Dramen Primož Kozaks u. a. an Geltung gewann.¹⁵ Wesentlich ist die Grundstruktur der dramatischen Figuren, in der zunächst ein äußerer Konflikt, also im Aktantenmodell ein Oppositionspaar, zu bestehen scheint. Am Ende jedoch stellt sich heraus, dass der Held mit sich selbst gerungen hat, dass die Oppositionsplätze leer sind und das Drama daher in der traditionellen Form nicht mehr möglich ist.

Diese Struktur soll nun am Beispiel von *Cortesova vrnitev* erläutert werden. Don Francisco ist das Subjekt dieses Schauspiels; sein Ziel ist es, den Sinn zu finden, der sich zu Beginn als eine Art Belohnung für das Massaker in Mexiko tarnt. Gott (Christus oder sogar Cortez, der für ihn die oberste Autorität darstellt) hat ihn auf diese Suche und den Weg nach Mexiko geschickt, und er tut alles im Namen Christi beziehungsweise des christlichen Glaubens. Seine Gegner sind

13 Ibid., S. 31.

14 Ibid., S. 33.

15 Gašper Troha: „Eksistencialistična drama“, in: *Jezik in slovstvo* 51/2 (2006), S. 53–68.

natürlich die spanische Aristokratie, die die Herrschaft in Mexiko und den Nutzen aus seinem Tun übernommen hat, die Spanier, mit denen er in der Gastwirtschaft in eine Auseinandersetzung gerät, die Gehilfen der vermeintlichen Familie und sogar sein indianischer Diener Chincho. In ihm schwelt zwar der Hass auf die Konquistadoren, die Mörder seiner Familie, doch zugleich auch Dankbarkeit gegenüber Don Francisco, der ihn rettete und unter seine Fittiche nahm. Bei einer solchen Struktur spricht man natürlich von einem traditionellen Drama – dieses basiert auf dem Konflikt zwischen den dramatischen Figuren, der sich zur einen oder anderen Seite neigt; es besteht die Hoffnung, dass Cortez Don Francisco schließlich Genugtuung und eine Lösung des Konflikts zu seinen Gunsten bringen wird.

Doch gerade in der Konfrontation der beiden Konquistadoren offenbart sich die Haltlosigkeit dieses Modells. Don Francisco kommt nämlich zu dem logischen Schluss, dass ihre Handlungen keinerlei äußere Legitimation besaßen, als er sagt, sie seien vielleicht auch in Gott nicht gerechtfertigt, da sie verstandesmäßig nicht gerechtfertigt waren. Hier zeigt sich, dass Francisco in einen Konflikt mit sich selbst tritt, dass seine Aktion nicht in etwas Äußerem begründet ist, sondern in seiner eigenen Forderung nach einem Sinn, und dass er alles in seinem eigenen Namen tut. Darüber hinaus benötigt er die Gegner und Gehilfen nicht beziehungsweise sie sind einfach nicht da, denn es handelt sich um seinen inneren Kampf, der möglicherweise mit der existentialistischen Erkenntnis über die Freiheit und die damit verbundene Verantwortung endet, obwohl Hieng hier nicht bis zum Äußersten explizit ist. Gerade deshalb muss das Drama unmittelbar nach dieser Erkenntnis enden, da einer solchen Struktur eigentlich Monolog und Schweigen entsprechen beziehungsweise dramatische Formen des Modernismus (zum Beispiel das absurde Theater).

Auf den ersten Blick irritiert vielleicht Hiengs Entscheidung, Cortez als traditionelle dramatische Figur zu erhalten, die sich im Kampf mit der Welt oder dem Schicksal beugt, wie er selbst sagt, und dass er Don Franciscos Erkenntnis der eigenen Freiheit nicht explizit niederschreibt, doch handelt es sich hier um einen allgemeinen Charakterzug des existentialistischen Dramas in Slowenien. Ähnlich wie in Frankreich war es die Antwort auf die gesellschaftliche Desillusion, nur dass diese während und nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich im Sinne großer gesellschaftlicher Projekte vollkommen war, während sie in Slowenien schnell von der Illusion einer neuen gesellschaftlichen Ordnung abgelöst wurde – dem Sozialismus. Auch Letzterer erlebte bald seine Desillusion, aus der die slowenische Version des existentialistischen Dramas entstand, wobei der Sozialismus aber die ganze Zeit die Hoffnung aufrecht erhielt, er lasse sich entweder korrigieren (dies

wird bei Kozak gezeigt) oder ersetzen (dies bei Jančar und auch Hieng). Daher lässt sich auch in *CortesoVA vrnitev* das Zögern des Autors ahnen, wenn der Protagonist die endgültigen Konsequenzen seiner Suche ziehen und seine Freiheit auf sich nehmen müsste.

CortesoVA vrnitev wurde seit seiner Entstehung als Desillusion der Partisanenbewegung und der sozialistischen Revolution interpretiert. So schrieb der Autor selbst in Zusammenhang mit *Osvajalec*: „es stellt ein historisches Stück dar, will aber über unsere Zeit sprechen“.¹⁶ Die Massaker an den Indianern erinnern in vielerlei Hinsicht an die bekannten Teilungen in der Kriegszeit und an die Nachkriegsmassaker. Das Unrecht, das Don Francisco und Cortez erleiden, erinnert an Abrechnungen in den Reihen der Partei, unter denen die vielleicht bekanntesten die Fälle Edvard Kocbek und Milovan Đilas sind. Vor diesem Hintergrund ist es wirklich ungewöhnlich, dass Hiengs Stück keine Kritik vonseiten des Staates erfuhr beziehungsweise es sogar mehrfach ausgezeichnet wurde. Die Erklärung dafür liegt wahrscheinlich in seiner grundlegenden zeitlichen und räumlichen Verlegung, die als Schutz vor der damaligen Zensur fungierte.¹⁷ Jedoch interessiert an dieser Stelle nicht so sehr die Beziehung zwischen Hiengs Stück und der Staatsgewalt als ein Vergleich des Hörspiels mit dem Opernlibretto, das der Komponist Pavel Šivic nach Hiengs Vorlage schrieb.

CORTESOVA VRNITEV VON PAVEL ŠIVIC

Pavel Šivic begann bereits sehr früh, sich mit dem Musiktheater zu beschäftigen; 1931 schrieb der damals 23-jährige Komponist die burleske Operette *Oj, ta prešmentana ljubezen* [Oh, diese verflixte Liebe!]. Die Einstudierung im Opernhaus in Ljubljana erlebte einen großen Erfolg, doch erst 35 Jahre später begann der Komponist wieder für das Theater zu schreiben: 1967 komponierte er das Ballett *Goga*. 1972 folgte *CortesoVA vrnitev*, eine Oper, die nach Meinung der Musikwissenschaft seine wichtigste Komposition überhaupt war, in der Folge brachte der Komponist fast alle fünf Jahre eine neue Oper heraus. All dies belegt, dass er offensichtlich gerade mit *CortesoVA vrnitev* die musikalische Form gefunden hatte, die ihm in der zweiten Hälfte seines Lebens sehr zusagte.¹⁸

16 Poniž: „Dramatika“, S. 303. Im Original: „[p]o vnanji formi zgodovinska, vendar bi hotela govoriti o našem času.“

17 Gašper Troha: „Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom“ in: *Primerjalna književnost* 30 (2007), S. 91–100.

18 Borut Smrekar: „Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera)“, in: *Pavel Šivic (1908–1995): Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, hg. von Darja Koter. Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009, S. 153–164; Koter: *Slovenska glasba 1918–1991*, S. 345–346.

Šivic verwendete Andrej Hiengs Hörspiel als Textvorlage und adaptierte es mithilfe des Regisseurs Hinko Leskovšek als Opernlibretto. Musikwissenschaftler und Musikhistoriker sind der Meinung, die Änderungen seien minimal beziehungsweise nur in dem Maße erfolgt, wie es die Umstellung vom Medium Radio auf die Musiktheaterbühne erforderte. Borut Smrekar meint:

Hiengs Text, der für das Zuhören konzipiert war, musste er eine visuelle Dimension hinzufügen um einer Aufführung im Theater Genüge zu tun. [...] Die besondere Qualität des Textes ist das außergewöhnliche Spektrum der seelischen Zustände und Empfindungen, die in kernigen und knappen, stellenweise lapidaren Sätzen ausgedrückt werden, die der Musik viel Raum bieten.¹⁹

Allerdings sind die Unterschiede zwischen dem Hörspiel und dem Libretto keineswegs so unbedeutend, wie zunächst vermutet. So scheinen sie die Struktur des zugrundeliegenden Textes von Grund auf verändern zu wollen. Beim Vergleich beider Texte zeigt sich als Hauptunterschied die Textgliederung. Šivic hat Hiengs Hörspiel, das sich in einem Zug abwickelt, in drei Akte und den ersten Akt darüber hinaus in fünf Bilder aufgeteilt, die den Regeln klassischer Szenen folgen – sie wechseln mit dem Auftritt und Abgang der dramatischen Figuren. Sodann versucht der Komponist eine traditionelle Organisation der Handlung zu realisieren, die mit der Freytag-Pyramide beschrieben werden könnte. Allerdings handelt es sich, wie bei der Analyse von Hiengs Hörspiel gezeigt wurde, nicht um ein traditionelles Drama, das auf einem äußeren Konflikt zwischen den Figuren basieren würde; daher stellten sich Šivic eine Fülle von Problemen bei der Umsetzung seines dramaturgischen Konzepts.

Hieng beginnt mit einer umfangreichen Exposition, in der fünf dramatische Figuren (alle außer Cortez, Don Francisco und den Männerstimmen) Don Franciscos Problem und ihre Beziehungen zu ihm vorstellen. Šivic lässt diesen Teil weg beziehungsweise verwendet ihn fast gänzlich im späteren Verlauf der Oper. Das Libretto beginnt so mit einem Gespräch zwischen dem indianischen Diener Chicho und Don Francisco, das Franciscos Verbrechen und sein existentielles Dilemma vorstellt. Damit gewinnt Šivic einen stärkeren einleitenden Akkord – mit den Worten von Gustav Freytag: „Als Regel gelte, daß es nützlich ist, den ersten Accord nach Eröffnung der Bühne so stark und energisch anzuschlagen, als

19 Smrekar: „Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera)“, S. 156. Im Original: „Hiengovemu tekstu, ki je koncipiran za poslušanje, je moral dodati vizualno dimenzijo na način, ki bi opravičil uprizoritev dela. [...] Posebna kvaliteta teksta je izjemen spekter duševnih stanj in čustvovanj, izraženi v klenih in skopih, mestoma lapidarnih stavkih, ki dajejo veliko prostora glasbi.“

der Charakter des Stückes erlaubt.“²⁰ Beginnt Hieng mit den sich vorstellenden Figuren – „Ich bin Chincho, sein indianischer Diener“.²¹ –, versetzt Šivic einen Schlag mit den Erinnerungen an das Massaker:

DON FRANCISCO: Es friert dich Chincho, was?

CHINCHO: Nein!

DON FRANCISCO: Damals, als ich dich fand, war es ein kalter Abend.

CHINCHO: Das Haus brannte.

DON FRANCISCO: Es schwelte noch, stank nach Fleisch, erinnerst du dich?
Erinnerst du dich?²²

Obwohl Chincho die gleichen Ereignisse in seiner ersten Replik zusammenfasst, ist diese einleitende Szene bei Šivic stärker, da sich die Schrecken von Franciscos Taten langsam offenbaren und sich zudem die groteske Verbindung zwischen dem Henker und seinem Opfer zeigt, die sich in die Beziehung zwischen Herr und Knecht verwandelt.

Das zweite und das dritte Bild bestehen aus den Repliken von Chincho, Doña Maria und Don Antonio aus Hiengs Exposition – wahrscheinlich damit Šivic eine Art Einführung vor dem vierten Bild erhält, das das auslösende Moment bringt. Damit dies überhaupt möglich ist, obwohl, wie bereits aufgezeigt, der Stück über Don Franciscos inneres Dilemma ist und sich damit vom klassischen dramatischen Aufbau entfernt, inszeniert Šivic das spanische Volk als Gegenspiel. Dies geschieht in der Szene in der Gastwirtschaft, in der Don Francisco versucht, den Sänger zum Schweigen zu bringen, der über die Eroberung Amerikas schimpft. Šivic verstärkt den Konflikt zwischen dem Haupthelden und der Gesellschaft an dieser Stelle noch zusätzlich, indem er die drei Männerstimmen durch einen Männerchor ersetzt, was natürlich auch dem Unterschied zwischen den beiden Medien geschuldet ist. Im Medium Radio ist es schwieriger, eine Menschenmenge darzustellen, wenn der Text nicht verloren gehen soll, während ein Chor in der Oper schon nach den Konventionen des Genres das Volk oder eine größere Menschenmenge repräsentiert.

Es folgt noch ein kurzes fünftes Bild, das wieder Hiengs Exposition aufgreift, so dass es scheint, als wolle Šivic mit diesen Füllsätzen den I. Akt verlängern und ihm somit zunächst den Charakter der Einleitung und nun der ersten Stufe der Steigerung zu verleihen.

20 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863, S. 103.

21 Hieng: *Die Rückkehr des Cortez*, S. 1.

22 Šivic: *Cortesova vrnitev*, S. 13. Im Original: „DON FRANCISCO: Zebe te Chincho, kaj? / CHINCHO: Ne! / DON FRANCISCO: Takrat, ko sem te našel, je bil mrzel večer. / CHINCHO: Hiša je gorela. / DON FRANCISCO: Tlela je še, smrdelo je po mesu, se spominjaš? Se spominjaš?“

Obwohl zwischen Don Francisco und der Gesellschaft, die seine Verdienste für die Morde in Mexiko nicht anerkennen will, ein Konflikt besteht, basiert Hiengs Hörspiel auf Franciscos innerem Konflikt. So blieb Šivic nichts anderes übrig, als die Steigerung im II. Akt mit einer intimen Szene zwischen Mann und Frau fortzuführen, wobei Letztere als Helferin fungiert, da sie ihn beschwört, in den Schutz seiner Familie zurückzukehren und sich mit der Welt auszusöhnen. In diese Intimität dringt die Nachricht von Cortez' Rückkehr, der Bericht des Verwalters, er sei entlassen worden, und Franciscos Entscheidung, sich selbst auf den Weg zu Cortez zu machen.

Das Treffen zwischen Don Francisco und Cortez stellt Šivic an den Beginn des III. Aktes; es bildet den Höhepunkt des Hörspiels wie des Librettos. Das Gespräch der beiden folgt mehr oder weniger Hiengs Hörspiel bis zu dem Punkt, an dem Don Francisco mit der erwähnten Serie von Fragen beginnt, die ihn an den Rand der existentialistischen Erkenntnis führt, dass die metaphysische Transzendenz nicht besteht und das Subjekt (er selbst) nur in der eigenen Freiheit gründet, aus der heraus es sich selbst für seine Handlungen entscheidet.

An dieser Stelle greift Šivic gravierend in den Text ein. Während Franciscos Fragen: „Haben wir neue Städte erbaut? Läutet es aus tausend Kirchen? Blüht das Land?“²³ ist ein Mönchschor zu hören, der ein Agnus Dei singt. Der Chor singt also einen Teil der christlichen Liturgie, der davon handelt, dass Christus als Lamm Gottes die Sünden der Welt auf sich nimmt. Damit werden Don Franciscos Handlungen als Verbrechen dargestellt, als Fehler, die er bekennen, bereuen und für die er um Vergebung bitten soll. Die Transzendenz, die ist im Hiengs Hörspiel problematisiert, wird hier als eine Art *Deus ex machina* wiedereingeführt, die im entscheidenden Moment des Höhepunkts die Handlung in einen Fall und eine Katastrophe umkehrt.

Šivic kann daher den Dialog zwischen Francisco und dem General nicht zur Gänze beibehalten, vor allem nicht ihre Meinungsverschiedenheit, wenn Cortez immer mehr betont, die Gründe für ihr Scheitern lägen im Äußeren, obwohl er selbst auch teilweise an Gottes Gerechtigkeit zweifelt; dies zeigt sich, als er auf die Frage: „Wird er uns helfen, wenn wir in seinem Namen gesündigt haben?“ antwortet: „Ich weiß nicht. – Das weiß ich wirklich nicht“.²⁴ Das Libretto verbleibt innerhalb der christlichen Weltsicht. Obwohl Don Francisco an Sinnhaftigkeit von Gottes Tun zweifelt und Cortez ihm, wie bei Hieng, kategorisch zurückweist und ihm rät, sich mit der gewöhnlichen Zeit auszusöhnen, versucht Šivic Franciscos Zusammenbruch an die äußern Gründe zu stellen. Šivic lässt die Frage, ob diese gewöhnlichen Zeit

23 Ibid., S. 31. Im Original: „Sezidali smo nova mesta? Zvoni iz tisoč cerkva? Je dežela vzcvetela?“

24 Hieng: *Die Rückkehr des Cortez*, S. 31.

etwas wert sei, weg und führt die Antwort des Helden auf die militärische Annahme von Befehlen zurück: „Ich verstehe, ich verstehe, ich verstehe!“²⁵ Dem fügt er noch eine Regieanweisung hinzu, die Francisco in einer Art romantischer Pathetik positioniert: „Don Francisco ist wie tot. Er zückt ein Messer“.²⁶ Natürlich konnte Šivic den Schluss von Hiengs Hörspiel in seiner Opernadaption nicht vollständig verändern; daher verblasst die endgültige Katastrophe, die Familie kehrt heim, und Francisco erkennt, dass der General in Tenochtitlan geblieben ist. Die letzte Replik der Amme, die suggerieren könnte, dass der Held die Verantwortung und die eigene Freiheit annimmt, wird weggelassen. Gezeigt wird also eine außerordentlich schnelle Auflösung, die die übliche Katastrophe nicht erreicht, obwohl diese durch das Messer des Helden angedeutet wird. Der Grund liegt natürlich in Hiengs Hörspiel, das kein traditionelles Drama ist, sondern zum Genre des existentialistischen Dramas gehört, das der Weltsicht des gesteigerten metaphysischen Nihilismus angehört. Dies stellt für die Oper ein besonderes Problem dar, da der Komponist gerade in diesem Teil am offensichtlichsten in Hiengs Text und in die Struktur des Hörspiels eingreift. Er versucht, eine Art metaphysische Transzendenz zu erhalten, den Glauben an die Weltordnung und damit auch die traditionelle dramatische Struktur. Hier stellt sich die Frage, ob dies eine Folge von Šivics individueller Entscheidung ist oder ob Anforderungen des Operngenres gegeben sind, die der Komponist intuitiv spürte und denen er entsprechen wollte.

DIE OPER UND DER METAPHYSISCHE NIHILISMUS

1955 veröffentlichte Theodor W. Adorno seinen Vortrag zur bürgerlichen Oper, in dem er Überlegungen darüber anstellt, warum sich die Oper um die Mitte des 20. Jahrhunderts in einer Krise befindet. Die Oper hat seiner Meinung nach „an sich, ohne Rücksicht auf ihre Rezeption, einen Aspekt des Peripheren und Gleichgültigen angenommen, der nur einigermaßen gewaltsam durch Neuerungsversuche bekämpft wird“.²⁷ Mit ihrer Grundstruktur, den auf der Bühne singenden Menschen, ist der Oper eine Übertriebenheit, eine Art Märchenhaftigkeit zugeschrieben, der die bürgerliche Gesellschaft des 20. Jahrhunderts nur noch schwer glauben kann. Daher ist Adorno der Meinung, die zeitgenössische Oper könne lediglich dann modern und funktional sein, wenn sie eine Illusion beziehungsweise eine Art träumerische Dimension erhält:

25 Šivic: *Cortésova vrnitev*, S. 33. Im Original: „Razumem, razumem, razumem!“

26 Ibid. Im Original: „Francisco je kot ubit. Potegne nož.“

27 Theodor W. Adorno: „Bürgerliche Oper“, in: Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften*, Bände 1–3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 24–39, hier S. 24.

auch Alban Berg, doch wohl bis heute der einzige primäre Opernkomponist im neuen Jahrhundert, hat das illusionäre als ein dem empirischen Dasein gegenüber distanzierteres Wesen der Oper kunstvoll und mit den subtilsten Fingerspitzen bewahrt. Im „Wozzeck“ bereitet die monologische Abgespaltenheit des halb wahnsinnigen Helden ein Medium traumhafter Verschiebung, in dem das Schauspiel des Sonnenuntergangs und die imaginäre Verschwörung der Freimaurer ineinanderspielen.²⁸

Die Oper kann nach Adornos Auffassung aufgrund der für sie grundlegenden Kombination von Worten, Tanz und Musik nicht nur die empirische Realität darstellen, sondern auch immer etwas darüber hinaus. Gerade aus diesem Grund scheint es, dass sie im 19. Jahrhundert so populär war, bot sie dem Bürgertum doch „das Surrogat des Glücks, das den Menschen verweigert wird, und das Versprechen des wahren“.²⁹ Auf diese Weise ist die Oper vollkommen der Illusion verpflichtet, im Gegensatz zur bürgerlichen Kunst und ihrer „positivistischen“ Tendenz der Desillusion.

An dieser Stelle könnten Parallelen zu *Cortésova vrnitev* gezogen werden. Bei Hiengs Hörspiel handelt es sich freilich um ein existentialistisches Drama, das Drama der Desillusion des Haupthelden Don Francisco, der durch die Geschehnisse die Wahrheit über die Welt ohne Gott erkennt, in der das Subjekt auf seine eigene Freiheit zurückgeworfen ist, die eine enorme Schwere der Verantwortung mit sich bringt. Die Struktur der Handlung und des Dramas sind das Gegenteil dessen, was Adorno als „ideologische[s], das bloße Dasein verklärende[s] Wesen[]“³⁰ der Oper bezeichnet.

Gerade in dieser Verklärung verfängt sich Šivics Libretto. Zunächst versuchte er, die eigentliche Struktur des Dramas im Rahmen der traditionellen Dramaturgie mit Protagonist und Antagonist sowie dem Konflikt zwischen beiden zu erhalten, was ihm, wie die vergleichende Analyse zeigt, weitgehend misslingt. Wenn er sich nämlich mehr oder weniger an den Originaltext halten will, muss er den Höhepunkt in extremer Weise zum Ende hin verlagern, womit die klare Trennung der drei grundlegenden Teile verloren geht, die Freytag für den Dreiakter beschreibt: „Immer müssen die drei Momente: Beginn des Kampfes, Höhepunkt und Katastrophe, sich stark voneinander abheben, die Handlung läßt sich dann in drei Akten zusammenfassen“.³¹ Don Franciscos Zusammenbruch gelingt nicht überzeugend, da der Hauptheld in Hiengs Hörspiel nicht zusammenbricht,

28 Ibid., S. 26.

29 Ibid., S. 35.

30 Ibid., S. 37.

31 Freytag: *Die Technik des Dramas*, S. 163–64.

sondern innerlich zerbricht und zur Erkenntnis der Natur der Existenz gelangt, während Šivics Francisco in der Schweben verbleibt und somit pathetisch wirkt. Einerseits baut er mit der Bitte um Vergebung der Sünden das Tragische beider Konquistadoren auf und befestigt die christliche Metaphysik, andererseits bricht keiner der beiden zusammen. Franciscos Dolch, den Šivic in einer Regiebemerkung anführt, ist vermutlich eine Verlegenheitslösung.

Es scheint, und dem stimmt Adorno in seinen Überlegungen zu, dass das Abbild des metaphysischen Nihilismus (Adorno nennt dies die empirische Realität) – man könnte auch sagen: der entzauberten Welt – in der Oper nicht möglich ist. Die vorliegende Analyse bestätigt dies am Beispiel von *Cortesova vrnitev*, sie müsste aber auf das absurde Theater als radikalstes Genre des dramatischen Modernismus erweitert werden, um diese These verlässlicher bestätigen zu können. Zu einer vergleichbaren Erkenntnis kommt auch Michael Searby in seiner Analyse der Oper *Le Grand Macabre* von György Ligeti (2012). Die Lösung des Problems, wie eine modernistische Oper geschrieben werden kann, sieht Searby für den Komponisten darin, „that he substitutes the majority of his compositional technique [micropolyphony, Anm. G. T.], to return to tradition and renew his musical language“.³² Unabhängig davon kann man feststellen, dass Šivics Eingriffe in den Hörspieltext nicht geringfügig sind, wie bisherige Analysen meinen, sondern dass sein Libretto Hiengs Hörspiel beziehungsweise dessen geistesgeschichtliche und genremäßige Bestimmtheit wesentlich verändert. Die Gründe dafür können kaum dem Komponisten/Librettisten und seiner Biografie zugeschrieben werden, da er der Partisanenbewegung erst 1944 beitrug, in der er Mitglied der Propagandaabteilung war. Nach dem Krieg war er vorwiegend auf musikalisch-pädagogischem Gebiet tätig. Die Frage nach dem Sinn der revolutionären Gewalt, die das Hauptthema in Hiengs Stück ist, konnte ihm somit eine nahe, aber wahrscheinlich keine intime Erfahrung gewesen sein, deretwegen er die Aussöhnung mit Gott und Vergebung der Sünden suchen würde. Überzeugender ist die Erklärung, dass es sich um eine Anpassung des Inhalts an das Genre Oper selbst handelt.

Diese Änderungen erklären auch den Erfolg der Oper, die dem Komponisten sowohl die Anerkennung von Kritikern als auch die der Regierung einbrachte, war sie doch Anlass für die Verleihung des Prešeren-Preises (1975, ein Jahr nach der Aufführung von *Cortesova vrnitev*).³³ Während Šivic innerhalb der christlichen Metaphysik verbleibt, rückt er die Oper in größere Entfernung von der aktuellen Realität und damit von einer direkten Kritik an der sozialistischen Revolution.

32 Michael Searby: „Ligeti’s ‚Le Grand Macabre‘: How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera“, in: *Tempo* 66/262 (2012), 29–38, hier 38.

33 Koter: *Slovenska glasba 1918–1991*, S. 345.

So erweist sich *Cortesova vrnitev* in erster Linie als musikalisches Ereignis, das erfolgreich Tradition und modernistische Kompositionsverfahren verbindet und damit einen der Höhepunkte der slowenischen Opernkunst des 20. Jahrhunderts darstellt.

Übersetzt von Rosemarie Linde

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor W.: „Bürgerliche Oper“, in: Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften*, Bände 1–3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 24–39.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863.
- Hieng, Andrej: *Cortesova vrnitev*. Maribor: Obzorja, 1969.
- Hieng, Andrej: *Die Rückkehr des Cortez*. Übers. Peter Scherber, Manuskript. Graz: ORF Landesstudio Steiermark Archiv, 1970.
- Jan, Aleš: „Keeping Pace with the Time“, in: *On the Airwaves*. Hg. Pavel Lužan und Goran Schmidt. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006. S. 7–14.
- Koter, Darja: *Slovenska glasba 1918–1991* (E-Book). Ljubljana: Študentska založba, 2013.
- Lužan, Pavel, und Goran Schmidt (Hg.): *On the Airwaves*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006, S. 108–109.
- Mihelčič, Pavel: „Beseda za operni oder“, in: Pavel Šivic: *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. CD-Booklet. S. 9–10.
- Poniž, Denis: „Dramatika“, in: *Slovenska književnost*, Band 3. Hg. Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS, 2001, S. 203–349.
- Searby, Michael: „Ligeti’s ‚Le Grand Macabre‘: How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera“, in: *Tempo* 66/262 (2012), S. 29–38.
- Smrekar, Borut: „Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera)“, in: *Pavel Šivic (1908–1995): Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*. Hg. Darja Koter. Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009. S. 153–164.
- Šivic, Pavel: *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. CD.
- Troha, Gašper: „Eksistencialistična drama“, in: *Jezik in slovstvo* 51/2 (2006), S. 53–68.
- Troha, Gašper: „Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom“, in: *Primerjalna književnost* 30/speziell Nummer (2007), S. 91–100.

„ICH ERZÄHLE MEINE ERFAHRUNG ALS SEINE UND SEINE ALS MEINE“: REFLEXIONEN ÜBER PETER HÄRTLINGS VERDI-ROMAN

MICHAELA SCHWARZBAUER (SALZBURG)

Abstract: *In 2015 Peter Härtling's novel Verdi. Ein Roman in neun Fantasien was published. 23 years before Härtling had written his first biography focusing on the life of a composer: Schubert. Zwölf moments musicaux. My article pursues two basic goals. On the one hand it aims at answering the question: What could attract the writer in his investigation into Verdi's life, especially the years after 1870? On the other hand it puts special emphasis on a comparison of Härtling's use of language in his novels on Schubert and Verdi. In how far do the personalities and the music of the two artists influence the structure, the syntax, the vocabulary chosen on part of the writer? Are there changes in Härtling's style that become evident in a comparison? How does the writer succeed in expressing his very personal musical encounters with Verdi and Schubert with the help of words?*

Ich hatte nicht vor, eine Biografie zu schreiben. Es ging mir nicht darum, das Leben Verdis zu erzählen, Daten und Werke einzusammeln. Der Untertitel nennt neun Fantasien. Verdi hat nie eine geschrieben. Eine Fantasie folgt Motiven, Stimmungen. Es ist eine dem Alter angemessene Form [...] Verdi ist zwar unantastbar in seinem Ruhm, aber er ist mir nah in seinen Schwächen und in seiner Furcht, aus der Fantasie zu stürzen, das Handwerk nicht mehr zu können. Ich erzähle meine Erfahrungen als seine und seine als meine, und es ist mir nicht wichtig, mich an die Chronologie zu halten.¹

2015 veröffentlicht der 1933 in Chemnitz geborene Peter Härtling seinen Künstlerroman *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*. Dreiundzwanzig Jahre sind vergangen seit seinem ersten Roman, der sich explizit in biografischer Form einer Komponistenpersönlichkeit zugewandt hatte: *Schubert. Zwölf moments musicaux und ein Roman*. In vergleichsweise enger Folge waren innerhalb eines Jahrzehnts 1996 *Schumanns Schatten* und 2001 *Hoffmann oder die vielfältige Liebe. Eine Romanze* gefolgt, hatte der Literat eine große Affinität zu Komponistengestalten des frühen 19. Jahrhunderts deutlich gemacht, alle – wenn auch in ganz unterschiedlichen

1 Peter Härtling: *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2015, S. 9 [in Folge werden Zitate aus dem Roman mit Verdi ausgewiesen].

Schattierungen – in Härtlings Beschreibung Grenzgänger,² den Stimmen des Naturhaften und Fantastischen Nachspürende. Nunmehr, aus der Feder des mittlerweile selbst 82-jährigen Schriftstellers, erfolgt die Zuwendung zu einer Künstlerpersönlichkeit, der es gewährt ist, ‚fast‘ ein ganzes Jahrhundert zu ‚erleben‘, einer Persönlichkeit, der viel stärker Erdverbundenes anzuhaften scheint: Nicht zufällig bildet in vielen biografischen Annäherungen das Bild des bäuerlich-natürlichen, mustergültigen Gutsbesitzers, ausgezeichnet durch „körperliche und geistige Gesundheit und natürliche Frische“,³ eine wesentliche Ergänzung zum Porträt des politisch engagierten, philanthropisch veranlagten Künstlers.

Es wird mir im Folgenden darum gehen, einerseits der Frage nachzuspüren, was Härtling an der Gestalt Giuseppe Verdis, geboren am 10. Oktober 1813 in Le Roncole, gestorben am 27. Januar 1901 in Mailand, anzieht, andererseits mit der Annäherung des Literaten an die Gestalten Schuberts und Verdis Eckpunkte seines Wegs der Beschäftigung mit Komponistenleben herauszugreifen und in Beziehung zueinander zu setzen. Als wesentliche Leitlinie werden Härtlings einleitende Worte zum Verdi-Roman – als „eine Kopfnote statt mehrerer Fußnoten“⁴ bezeichnet – dienen.

DIE FURCHT, AUS DER FANTASIE ZU STÜRZEN, DAS HANDWERK NICHT MEHR ZU KÖNNEN

In mehreren Schriften betont Härtling, dass er kein Musiker sei: „Ich lebe mit Musik, bin ein Zuhörer und denke nicht daran, Musik zu interpretieren. Wenn schon, will ich sie erzählen“.⁵ Es geht dem Literaten darum, „mit Wörtern der Musik nahezukommen [...] Ich hörte Musik, folgte ihr und wurde von ihr verfolgt“,⁶ Berührungszonen zwischen Literatur und Musik aufzuspüren. Ganz konkrete Möglichkeiten scheinen sich im Aufgriff von musikalischen Parametern, wie Tempovorgaben, dynamischen Zeichen und insbesondere im Rekurs auf musikalische Formen zu eröffnen. Hier zeigt sich auch Platz für Innovatives: Für

2 „[W]enn ich über Musik schreibe, dann schreibe ich auch [...] über Existenzen, die mit ihrer Kunst Grenzen berührten und überschritten. Diese Grenzüberschreitungen, die auch immer Erkundungen von Möglichkeiten sind [...] das reizt mich besonders“. Peter Härtling, Meike Fessmann, Gespräch 1992, S. 240 f., zit. in: Małgorzata Grabowska: *Musik und Musiker im Werk Peter Härtlings*. Wrocław, Dresden: Neisse Verlag, 2006, S. 108.

3 Gundula Kreuzer: „Nationalheld, Bauer, Genie: Aspekte der deutschen ‚Verdi-Renaissance‘“, in: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt. Laaber: Laaber, 2002, S. 339–349, hier S. 340.

4 Härtling: *Verdi*, S. 9.

5 Peter Härtling: *Notenschrift. Worte und Sätze zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1998, S. 56.

6 Peter Härtling: *Noten zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1990, S. 10.

seinen Verdi-Roman wählt Härtling mit Fantasie eine von Verdi nie verwendete Form. Eine im Schubert- und im Schumann-Roman mit Konsequenz verfolgte Technik, durch Kapitelüberschriften eine ganz unmittelbare Rückbindung an von den einzelnen Komponisten tatsächlich geschaffene Kompositionen herzustellen, sich aus der Position des Literaten in musikalische Formprinzipien und konkrete Werke einzufühlen, diesen mit den Werkzeugen der Wortsprache zu begegnen, wird hier zu Gunsten eines höheren Maßes an Ungebundenheit und Freiheit preisgegeben. Stärker wird das dichterische Ich in seinem Streben um Ausdruck in den Mittelpunkt gerückt, die Sehnsucht nach assoziativen Zugängen, nach Distanz, die es möglich machen, eigenen Motiven und Stimmungen zu folgen. „Ich erzähle meine Erfahrungen als seine“.⁷ Der Schriftsteller ist es, der das Tempo bestimmt, Schwerpunkte in Verdis Leben setzt, von der Verpflichtung Abstand nimmt, einen alle Lebensstadien umspannenden, mit Jahreszahlen versehenen Handlungsfaden zu entwickeln. Mit einem *Accelerando a capriccio* wird vorerst ein ‚ungewöhnlicher Verdi‘, der im Anschluss an *Aida* sich einer für ihn neuen und nur dieses eine Mal aufgegriffenen Gattung, dem Streichquartett, zuwendet, in den Blick genommen. Im *Andante con spirito* gönnt Härtling sich und seinem Protagonisten die einzige wirkliche Verlangsamung innerhalb des Werks: In einer umfangreichen Fantasie wird Entstehung und Aufführung des Requiems (1874) im Andenken an Alessandro Manzoni beschrieben. In einem ganz knapp gehaltenen *Appassionato* dringen um 1881 Arrigo Boito und dessen Pläne, einen *Otello* gemeinsam mit Verdi auf die Bühne zu bringen, in das Leben des Gutsbesitzers Giuseppe Verdi ein: „Er ließ es offen und genoss das Leben auf Sant’Agata“.⁸ Das folgende *Andante giocoso* spinnt Pläne des *Otello* aus der Perspektive von Verdis Umwelt weiter, berührt somit die Zeit nach 1881: „Dass er langsam geworden war, hatte ihm Peppina schon vorgeworfen, allerdings nicht unfreundlich, sondern mit einem Anflug von Witz. Es traf zu“.⁹ In einem *Alla breve* fällt Härtling aus der chronologischen Ordnung – sucht in der Hinwendung an die Jahre ab etwa 1850 der Rolle Angelo Marianis in Verdis Leben nachzuspüren und gleichzeitig einen Hauch der schrillen Stimmung, einzufangen, von der in der Zeit um 1870, als Verdi an *Aida* arbeitete, die Beziehung zwischen Verdis Gattin Giuseppa Strepponi und deren Nebenbuhlerin, der Primadonna Teresa Stolz, geprägt war.¹⁰ Ein *Allegretto* nimmt den eigentlichen Handlungsfaden wieder auf, kontrapunktiert allerdings Assoziationen eines leichtfüßigen Tänzels vorerst durch eine Zäsur in Verdis Leben, den Tod der langjährigen Gönnerin, Gesinnungsverwandten und

7 Härtling: *Verdi*, S. 9.

8 *Ibid.*, S. 66.

9 *Ibid.*, S. 76.

10 *Ibid.*, S. 81.

Freundin Chiarina Maffei (1886). In Folge aber unterwirft Härtling sich selbst, getragen von den künstlerischen Fantasien seines Protagonisten, in atemlosen, teilweise unvollständigen Sätzen einem jähem *Accelerando*:

Er begann noch am Abend zu lesen [in Boitos Libretto des *Otello*] und setzte die Lektüre am nächsten Tag fort [...] Er legte das Buch beiseite, antwortete, indem er in die Geschichte stürzte. Keine Ouvertüre, keine Nummern. Erzählen. Und die Erzählung, ohne Atem zu holen, beginnen, so, wie er sich fühlte, im Aufbruch, nur etwas zu spät. „*Allegro agitato*“.¹¹

Allegro agitato – in diese weit ausgespannte Fantasie, die in den Triumph der Premiere des *Otello* (1887) einmündet, mischen sich in Härtlings Sichtweise ganz zarte Anklänge an *Falstaff*.¹² Sir John drängt sich in der 8. Fantasie dann mit Vehemenz in Verdis Leben.¹³ Linien, die sich in vielschichtiger Weise vorbereitet haben – denkt man auf einer ganz realen Ebene an lachende Stimmen, die Verdis Leben vielfach in vielstimmiger Form ‚begleiten‘, in kompositorischer Hinsicht an die Fokussierung auf das Kompositionsprinzip der Fuge, das Härtling in Verdis Gedankenwelt verankert –, verdichten und treffen sich: „Falstaff! Darauf hatte er gewartet. Es war der Ruf, der eine groteske Erzählung eröffnete“.¹⁴ Der Schriftsteller greift mit *Parlante* aus literarischer Perspektive das Gestaltungsprinzip der *aria parlando*, bestimmt vom Tempo eines schnellen Sprechens, eines „Erzählens“, auf. Dem „Vorbereiteten“ (*Falstaff* wird am 9. Februar 1893 in Mailand uraufgeführt) wird am Beginn das „Überraschende“ entgegengestellt. Erstmals tritt sehr unvermittelt mit Arturo Toscanini eine Gestalt in das Leben Verdis, die sich nicht „angekündigt“ hat – ein Kontrapunkt in der mehr und mehr auch von Alter und damit verbundenen Schwächen geprägten Welt Giuseppeps und seiner Gattin: „Der

11 Ibid., S. 92.

12 „Bei Shakespeare, spottete Peppina, müssen die Helden stets sterben. Falstaff nicht, widersprach er“. Ibid, S. 113.

13 Julian Budden verweist unter Bezug auf Verdis Briefe auf die Sonderstellung, die der Komponist *Falstaff* im Rahmen seines Schaffens zuweist: „a long-cherished ambition“. „I am enjoying myself, writing the music; without plans of any sort. I don't even know whether I'll finish it“ (letter of G. Verdi addressed to G. Monaldi, 3.12.1890). „From the moment that the project became public knowledge Verdi made it clear that his latest opera would be quite different in kind from anything he had written to date. First it was a comedy such as he had wanted to compose all his life but had been prevented from doing for lack of the right libretto; and second he was writing it to please himself rather than the public“. Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Bd. 3. *From Don Carlos to Falstaff*. Oxford: Clarendon Press, 2002 (revidierte Ausgabe basierend auf der Erstausgabe aus dem Jahr 1981), S. 417 und 441.

14 Härtling: *Verdi*, S. 161.

Junge erschien unangemeldet, geriet an der Haustür mit Peppina aneinander“.¹⁵ Dem komplexen Gewebe, das der Dichter in seinem assoziativen Zugang webt, wird ein letzter Faden eingesponnen, der auf das Ende des Romans verweist: Da wird es Toscanini sein, der beim feierlichen Begräbnis von „il gran vegliardo“¹⁶ den Chor der Hebräer aus *Nabucco* dirigieren wird. Mit der Ausdrucksvorschreibung „mesto“ – traurig – überschreibt Härtling ein Kapitel des Abschiednehmens. Er verliert allerdings nicht das Tempo eines zügigen, in mancher Hinsicht tänzelnden Voranschreitens in seinem Prozess der Einfühlung in den Komponisten. Ein zweites Mal wählt er nach der 6. Fantasie ein Allegretto für ein Kapitel, in dem es Abschied von einer langjährigen Begleiterin zu nehmen gilt: War es in der 6. Fantasie Chiarina Maffei gewesen, die Verdi tränenreich betrauerte, so ist es nunmehr der Tod Giuseppa Strepponis (gestorben am 14. November 1897), seiner Peppina, die ihn laut wie ein Kind weinen lässt. „Er wusste, dass es ein Abschied sein würde. Aber so hatte er ihn sich nicht vorgestellt. Eigentlich wollte er als Erster abtreten“.¹⁷ Der Gedanke eines Abtretens von der Bühne wird für den Literaten (der für den Eingang in seine Annäherung an Giuseppe Verdi kein Bühnenstück gewählt hatte, in seiner weiteren Annäherung aber immer wieder in liebevollen Details das Betreten des Bühnenraums durch den Komponisten, um Applaus entgegenzunehmen,¹⁸ beschrieben hatte) in diesem abschließenden Kapitel zum in zarten Tönen beschriebenen Ankerpunkt: So bezeichnet Härtling die Stunden, in denen der sterbende Verdi in einem in Schwarz ausgeschlagenen Hoteltrakt abgeschirmt wird, als ein „voreiliges Trauertheater“.¹⁹

Während Härtlings Fantasieren im Verdi-Roman mir als Lesender, trotz des zeitweiligen Bruchs mit der chronologischen Folge der Ereignisse, den Eindruck von Geschlossenheit vermittelt, besticht der Schubert-Roman durch ein virtuoseres, deutlicher auch ein „handwerkliches Geschick“ des Literaten betonendes Vorgehen: *Schubert. Zwölf moments musicaux und ein Roman*, so der überraschende Titel. Nicht der Schuberts Lebensstadien folgende Roman wird vorerst in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Vielmehr sind es die *Moments musicaux*, die eine vom Komponisten vielfach „bediente“ Gattung beschreiben und gleichzeitig Härtling

15 Ibid., S. 131.

16 Vgl. Mary Jane Philipps-Matz: „Verdi's life: a thematic biography“, in: *The Cambridge Companion to Verdi*, hg. von Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 3–14, hier S. 3.

17 Härtling: *Verdi*, S. 191.

18 „Applaus übertönte die Schlussakte. Der Inspizient kam ihnen entgegen. Das Publikum wartete auf den Maestro. Er tauchte in das milchige Bühnenlicht, fasste nach Boitos Arm“. Härtling: *Verdi*, S. 126. „Seine Füße begannen taub zu werden und wenn er mit den anderen in die Bühnengasse lief, strauchelte er.“ Ibid., S. 162.

19 Ibid., S. 208.

Möglichkeiten eröffnen, sich, im Tempo ausgespannt zwischen „Schnell“ für das Moment musical IV und „Sehr langsam“ für das Moment musical XII, fantasierend einzelnen für Schuberts Leben prägenden Gestalten, aber auch dem sozio-kulturellen Umfeld zuzuwenden. Ursula Brandstätter verweist auf Augenblicke des Heraustretens aus dem Fluss des Erzählens, um sich einzelnen Themen intensiv zu widmen, wobei die Tempoangaben einerseits als Anweisungen für das Lesetempo verstanden werden können, andererseits auf die unterschiedlichen Stimmungen der einzelnen Szenen Bezug nehmen.²⁰ Wenn sie Härtlings Vorgehen als „Experiment mit unterschiedlichen Erzählweisen“²¹ beschreibt, so rückt sie den Aspekt des Handwerklichen in der Vorgangsweise des Autors in das Blickfeld der Aufmerksamkeit. Den funktionalen Aspekt der Moments musicaux stellt dagegen Ute Rölller in den Vordergrund:

Der Untertitel [...] suggeriert, dass die *Moments musicaux* unabhängig vom Roman existieren. Tatsächlich erreichen die *Moments musicaux* III bis VIII und X eine gewisse Eigenständigkeit, weil darin exkursartig ein relativ abgeschlossenes Geschehen behandelt wird. Mit Ausnahme von IV, VIII und X wird jedoch jeweils ein Stichwort aus dem unmittelbar vorangegangenen Text aufgegriffen und weitergeführt.²²

Das Netzwerk an Bezügen und Verbindungen erscheint vordergründig betrachtet im Schubert-Roman Härtlings komplexer als im Verdi-Roman. Ich vermute, dass dazu ganz wesentlich das vom Literaten in seinem früheren Roman verfolgte Bestreben, sich von musikalischen Prinzipien leiten zu lassen, deren strukturellen Vorgaben „zu gehorchen“, beiträgt. So macht er sich selbst und seinen Leserinnen und Lesern im Schubert-Roman Tempoänderungen bewusst: Ritardandi²³ gestatten ihm als Autor zu intervenieren, chronologische Abläufe „zu stören“. Keineswegs verlieren sich im Verdi-Roman diese Tendenzen, sie bedürfen allerdings angesichts der „Kopfnote“ keiner weiteren Rechtfertigung, fügen sich

20 Ursula Brandstätter: „Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien: Rudolf Hans Bartsch *Schwammerl* und Peter Härtling *Schubert*“, in: *Musik und Biographie*, hg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (= Festschrift für Rainer Cadenbach). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 82–105, hier S. 102.

21 Idem.

22 Ute Rölller: „*Mein Leben ist ein Roman*“. *Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien* (= Würzburger Wissenschaftliche Schriften 608). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 204.

23 Vgl. z. B. Peter Härtling: *Schubert: Zwölf Moments musicaux und ein Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 162015 [basierend auf der Erstveröffentlichung 1992], S. 129, S. 144 [in Folge werden Zitate aus dem Roman mit Schubert ausgewiesen].

homogen und natürlich in den Erzählstrang ein. Eingriffe des Literaten werden „gemäßigt“, vielleicht, um den Anschein des „Kunstgriffs“ des durch technische Vorgaben Erzwingenen zu verschleiern, vielleicht auch motiviert durch die Eigenarten des jeweiligen Komponisten: So verzichtet Härtling keineswegs darauf, Temposchwankungen insbesondere durch Variationen in der Komplexität der Satzstrukturen zu bewirken, allerdings: Die Atemlosigkeit in „gejagter Sechzehntelbewegung“,²⁴ die im Schubert-Roman über vier Seiten kein Innehalten mit einem Punkt gestattet, mäßigt sich in Härtlings Vorgehen im Verdi-Roman. Auf der einen Seite das junge Genie, verfolgt von Gedankenketten: „der Herr Vatter“,²⁵ „Napoleon. Buonaparte. Der Konsul. Der Kaiser. L’Empereur. Der Franzose“,²⁶ getrieben durch eigene Ambitionen und die Umwelt:

Reiß dich zusammen Schubert! Attention Schubert! So geht es nicht, Schubert! Allez, Schubert! Du bist zu spät, Schubert! Hilf dem Chimiani [...] Schubert! Kommst nachher mit in den Garten, Franz? Die Mutter stirbt. Sag dem Vater, ich möchte die Mutter besuchen. Der Herr Vater läßt dir ausrichten, er wünsche deine Anwesenheit nicht.²⁷

Auf der anderen Seite der alternde Komponist, der, langsam geworden, den Rückzug auf sein Landgut zu genießen weiß, dessen Gedanken sich auch überstürzen können, aber nicht mehr in der Gehezttheit, die Härtling Schubert auferlegt. Viel deutlicher bestimmt Verdi selbst *Accelerandi* und *Ritardandi*:

Er bat Giulio Ricordi ins Hotel, überraschte ihn mit der Ankündigung des Requiems, worauf Giulio sofort zu planen begann, unbedingt müsse die Messe in Mailand aufgeführt werden und den Bürgermeister wie auch die Leitung der Scala werde er, damit es keine Komplikationen gebe, gleich verständigen.²⁸

Bezeichnend erscheint, dass sich auch in visueller Hinsicht das Schriftbild ändert. Setzt der Literat im Schubert-Roman an vielen Stellen einzelne Sätze bewusst ab, was auch in optischer Hinsicht den Eindruck von Unruhe erwirkt, enthält er sich dieses „Stilmittels“ in seinem Altersroman.

Zum auffallenden Charakteristikum im Schubert-Roman – wiederum greift Härtling ein auch in der Musik ganz wesentliches Ausdrucksmittel auf – wird der

24 Brandstätter: *Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, S. 102.

25 Härtling: *Schubert*, S. 58–60.

26 *Ibid.*, S. 46.

27 *Ibid.*, S. 66.

28 Härtling: *Verdi*, S. 31.

Einsatz von Motiven und Themen. Worte und Sätze entwickeln sich vielfach zu größer angelegten gedanklichen Einheiten, die durch Repetition und Variation für den Lesenden eine zentrale Sinnebene erstehen lassen. Vorerst wirken manche Motive beiläufig: Da ist das Kinderlied „Kommt ein Vogel geflogen“, das der dreijährige Schubert für die Mutter singt, da ist die Stimme der Therese Grob in seiner ersten Messkomposition „Sing Vogerl sing“,²⁹ da ist schließlich der Umschlag zum Kammersänger Vogel als Interpret zahlreicher Lieder Schuberts. „Servus Schubert. Servus Spaun“³⁰ – der Gruß, der im Wienerischen in gleicher Weise Begegnung und Abschied zu begleiten vermag, umreißt ein in meiner Sichtweise zentrales Themenfeld: Dem sich vergrößernden Freundeskreis wird die allmählich ins Unermessliche wachsende Kälte und Vereinsamung entgegengestellt, die Schubert als den Wanderer befällt, letztlich in die Worte „Nun, mein Schubert, wartet der Leiermann“³¹ einmündet.

Der „Herr Vatter“ begleitet Schuberts Gedankenwelt in hämmernder Monotonie, das Thema des Doppelgängers sowie das Thema des Wanderers erlangen im Verlauf des Romans mehr und mehr Präsenz. Vielfach orientiert an Schuberts Schaffen entfaltet Härtling ein Netzwerk an Bezügen, Verwandlungen.

Inwiefern bleibt Härtling dieser Vorgehensweise im Verdi-Roman treu? Frappant erscheint für mich, dass der Schriftsteller eine gewisse Präferenz für Ausdrücke sowie die Faszination durch bestimmte Themenkreise beizubehalten scheint, auch wenn – wie im Umgang mit Tempovariationen – der Einsatz vergleichsweise moderat, weniger ostentativ wirkt, sich homogen in die Erzählung einfügt. In zarten Schattierungen bedient sich der Dichter erneut des Bildes des Vogels – dem Kinderlied wird nunmehr mit zwei ganz anderen Konnotationsfeldern ‚begegnet‘: Der Dichter beschreibt einerseits auf einer realen Ebene in liebevoller Hinwendung an Details ein alterndes Ehepaar, Giuseppe Verdi und Giuseppa Strepponi, deren Essgewohnheiten mehr und mehr denen von Vögelchen³² gleichen, Verdis Eindruck von der federleichten Hand Peppinas;³³ andererseits lässt er sich selbst von dem Gedanken, im Flug Grenzen zu überwinden, leiten, wenn er am Ende des Romans das „Va pensiero“ aus *Nabucco* aufgreift.

Das Motiv der Fuge, das sich im Schubert-Roman im Bestreben des bereits todkranken Komponisten, sich bei Simon Sechter in die Kunst der Fugenkomposition einführen zu lassen, reflektiert, erlangt im Verdi-Roman zentrale Bedeutung, wird zur Bestätigung für den alternden und greisen Tonsetzer, dass er sein Handwerk

29 Härtling: *Schubert*, S. 91.

30 *Ibid.*, S. 38.

31 *Ibid.*, S. 251.

32 Härtling: *Verdi*, S. 170.

33 Vgl. *Ibid.*, S. 181.

beherrsche. Immer wieder legt Härtling seinem Protagonisten Verweise auf den Einsatz der Fugentechnik in den Mund, lässt ihn Fugati sogar in alltäglichen Gesprächen erleben: Bravo-Rufe erklingen „vierfach gestaffelt, vom Glück des Zuhörens fugiert“³⁴. Bereits die Hinwendung an das Streichquartett, das mit einer Fuge endet, deutet die Schwerpunktsetzung Härtlings an, zum Sammelbecken wird schließlich die weit ausgedehnte Schlussfuge im *Falstaff*. „Jetzt kommt die Fuge! Er sagte es und unterdrückte Stolz und Erwartung nicht“.³⁵

Entwickelt sich Schubert im Verlauf des Romans allmählich zum einsamen Wanderer, der wie der Müllerbursche der *Schönen Müllerin* und der *Winterreise* zusehends vom Sog des Wassers gelockt und hinabgezogen wird, so umreißt Härtling auf ganz alltäglicher Ebene für Verdi und Peppina ein Repertoire an Bewegungen, das ihr Altern in feinen Pastelltönen zeichnet: von Schwindel, Straucheln, der Angst zu stürzen ist da die Rede, von schmerzenden Füßen, die nicht mehr so recht zu tragen vermögen. Gerade in Momenten, in denen der Schriftsteller Verdi die Bühne betreten lässt, mehren sich die Verweise auf Zeichen der Gebrechlichkeit und Unsicherheit.³⁶ Eindrücke aus Verdis ganz unmittelbarer Erlebniswelt, in der es mehrmals schützender Hände bedarf, um Stürze des Maestros zu vermeiden, ergänzt Härtling an einigen wenigen Stellen durch metaphorische Bilder eines Strauchelns in der Imagination des Komponisten: So beschreibt der Literat das Gefühl des Komponisten nach der Aufführung des Requiems: „Es war wie immer: Er war mit der Arbeit zu Ende und taumelte ins Leere, fragte sich, ob ihm die Komposition gelungen sei“.³⁷

Stimmen bilden m. E. in Härtlings Zugang den Kristallisationspunkt seines Bestrebens, den Prozess der künstlerischen Inspiration offenzulegen. Für ihn selbst wird das Hören von Musik vielfach zum treibenden Motor:

Es kann geschehen, dass ich mitten in der Arbeit, während des Schreibens, plötzlich einen Mangel verspüre, eine Art Hunger, ungestillter Lust [...] Falls ich die meinem Befinden günstige Musik gewählt habe, macht es mir kaum Mühe, den Faden wieder aufzunehmen [...]³⁸

34 Ibid., S. 145.

35 Ibid., S. 162.

36 „[...] er stand allein auf der Rampe, wünschte sich gegen den Schwindel die Stütze von Frau Ford und Frau Quickly“. Ibid., S. 162. „Er ging schneller, stolperte über ein zusammengerolltes Seil, geriet aus dem Gleichgewicht, griff mit der rechten Hand neben sich in die Luft, als begleite ihn Peppina und er könne bei ihr Halt finden“. Ibid., S. 120.

37 Ibid., S. 45.

38 Härtling: *Noten*, S. 7.

Ein Sich-Einstimmen vollzieht sich für Härtlings Personifizierung von Schubert einerseits auf einer Empfindungsebene, ausgelöst durch ein Gedicht, eine Zeile, eine augenblickliche Situation, einen „Seelenkauderwelsch“, wie Härtling es formuliert, der sich „melodisch ordnet und artikuliert“.³⁹ Es wird für den Komponisten andererseits in der Einsamkeit eines Lauschens nach Innen,⁴⁰ aber auch inspiriert durch die Stimme einer konkreten Person erlebbar.⁴¹ Scheint für Schubert das Atmosphärische von Hörwelten von unmittelbarer Signifikanz,⁴² so orientiert sich Härtlings Verdi viel deutlicher an Stimmen von Sängerinnen und Sängern⁴³ sowie an einer Welt des Alltäglichen, einer „Menschenwelt“, die ihn mit Musik umfängt. Ein vielstimmiges Lachen seiner Umgebung verweist auf das Schicksal Falstaffs: Peppina und Teresa lachen zweistimmig, „zweifärbig, hell und dunkel“,⁴⁴ Peppina lacht an anderer Stelle „wie eine Arie“.⁴⁵ Sogar die Ablehnung der Gattin wird hörbar: Peppinas „inneres Knurren“⁴⁶ unterstreicht abermals die humorvolle Leichtigkeit, die Verdis Hörwelt prägt, eine Hörwelt, die sich erst am Ende derjenigen annähert, die der Literat für seinen Schubert entwirft: Da wird Verdi nach dem Tod Peppinas sich der Lautlosigkeit bewusst, von der er fürchtet, dass sie ihn taub machen könnte,⁴⁷ erlebt er erstmals die Geräusche des leeren Hauses. Die Suche nach der inneren Stimme, vorerst Ausdruck des Ringens um künstlerischen Ausdruck – „Ich muss warten, bis ich mich wieder höre, sagte er sich [...]“⁴⁸ –, mündet in Härtlings Interpretation noch einmal in einen „beinahe Musik gewordenen Klang“ ein: „Mein langes Leben hat mich da hingesezt. Er wiederholte [den Satz] ein paarmal und er wurde zu einer musikalischen Phrase. Käme ein Bariton, er könnte ihn singen“.⁴⁹

ICH ERZÄHLE MEINE ERFAHRUNGEN ALS SEINE UND SEINE ALS MEINE

Oberflächlich betrachtet scheint sich Härtling durch diesen Gedanken in der „Kopfnote“ zum Verdi-Roman von jener Zugangsweise abzuwenden, die seine

39 Härtling: *Schubert*, S. 98.

40 *Ibid.*, S. 43.

41 Vgl. *Ibid.*, S. 110, S. 126.

42 Vgl. etwa das Hineinwachsen des Kindes in eine von Höreindrücken geprägte Welt.

43 „In Gedanken ging er ständig mit den Otellos und Desdemonas um, die ihm vorgeschlagen waren, ihren vorhandenen oder nicht vorhandenen Qualitäten“. Härtling: *Verdi*, S. 109.

44 *Ibid.*, S. 107.

45 *Ibid.*, S. 18.

46 *Ibid.*, S. 57.

47 *Ibid.*, S. 192.

48 *Ibid.*, S. 37.

49 *Ibid.*, S. 195.

anderen Künstlerromane bestimmt, die er im Schubert-Roman ganz explizit beschreibt: „Ich sammle ein, was er ausstreut. Es ist eine Art Schnitzeljagd, in der ich ihm nicht nachlaufe, sondern häufig vorausseile“.⁵⁰ Die Spurensuche des Literaten äußert sich auf einer ersten Ebene in „fast wissenschaftlicher“ Akribie, der Orientierung an vielfältigen Quellen: an Bildern, die dem Autor Schubert und seinen Freundeskreis vor Augen führen, an Tagebucheintragungen und Briefen, an „Literatur, die mich anregte, die mir half, die ich brauchte“.⁵¹ Der Appendix, der Referenzwerke ausweist, mag überraschend in einem Roman anmuten, dem der Autor auf einer zweiten Ebene bereits am Beginn durchaus Fiktives einschreibt: In einer Traumscene erscheinen im Moment musical I (Nicht zu langsam) die „Hauptprotagonisten“ – Schubert und sein Freundeskreis – vor den Augen Härtlings. Wieviel Fantastisches dieser Scharade, die sich entspinnt, anhaftet, verdeutlichen die Schlussgedanken: „Bevor ich mich abkehre, erkenne ich erschrocken, wie eine haushohe Eisscholle sich über den grünen Rand schiebt. Sie nimmt das verlassene Klavier in einer Nische auf“.⁵² Assoziationen des Literaten, Interpolationen wie „denke ich mir“,⁵³ Mutmaßungen, ausgedrückt durch ein „vielleicht“ oder „wahrscheinlich“, prägen die Textur des Romans. Teilweise nimmt Härtling die Sichtweise eines Zeitgenossen an, betrachtet Schubert etwa durch die Brille Spauns, oder begibt sich in Distanz zu seinem Komponisten, folgt dessen Handlungen wie im Theater, um abrupt wieder als Wissender, der die Abläufe in Schuberts Leben mit Sorgfalt studiert hat, einzufallen: „ich weiß, was er nicht wissen kann“.⁵⁴ Wolfgang Kreutzer beschreibt Härtlings Zugang als „Gegenentwurf [zur] post-positivistische[n] Herstellung biographischer Wahrheit“,⁵⁵ indem Empfindungen des „biographischen Subjekts“ nachgespürt wird, „im Bewusstsein, sie nicht fassen zu können“.⁵⁶ Brandstätter verweist auf die Metaebene der Selbstreflexion des Autors, indem sie etwa Härtlings Verwendung des Konjunktivs in den Blick nimmt, die den „subjektiven Interpretationsansatz für den Leser transparent“⁵⁷ macht. Röllers Interesse wird insbesondere durch die Frage entfacht, inwiefern es dem Literaten um eine präzise Darstellung historischer Fakten geht: „Es gehört offensichtlich zum Konzept

50 Härtling: *Schubert*, S. 69.

51 *Ibid.*, S. 255.

52 *Ibid.*, S. 11.

53 Vgl. *Ibid.*, S. 78.

54 *Ibid.*, S. 69.

55 Wolfgang Kreutzer: „Schumanns Schatten. Ein biographisches Hybrid“, in: *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. von Wilhelm Hemecker unter Mitarbeit von Wolfgang Kreutzer. Berlin, New York: De Gruyter, 2009, S. 273–309, hier S. 274.

56 *Idem.*

57 Brandstätter: *Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, S. 98.

des Werkes, dass gar nicht oder schlecht zu belegenden Handlungselementen der gleiche Stellenwert zugesprochen wird wie solchen, die als historisch belegbar gelten“.⁵⁸

Erneut stellt sich mir die Frage, inwiefern diese Interpretationsansätze und Beobachtungen sich auch auf den Verdi-Roman anwenden lassen.

Härtling rückt mit der Frage nach den „Empfindungen“ des biographischen Subjekts die Autorschaft in den Mittelpunkt: Hinter der Fassade der „Gedichte, Briefe, Prosa“ verberge sich ein „atmender“ Mensch, den es nicht zu beschreiben gelte, wie er war – denn das wäre schlichtweg unmöglich –, sondern der auf Grundlage der Imaginationskraft eines schreibenden Subjekts neu geschaffen werden soll.⁵⁹

Der Gedanke, den Wolfgang Kreutzer in die Diskussion über Härtlings Schumann-Roman einführt, beschreibt m. E. mit großer Prägnanz Härtlings Vorgehen auch im Verdi-Roman. Mit noch deutlicherer Konsequenz rückt die Empfindungswelt des Schreibenden, die sich an der Auseinandersetzung mit der zentralen Gestalt entzündet, die Identifikationsflächen für das eigene Ich im Erleben Giuseppes, aber auch Peppinas aufzuspüren sucht, in den Vordergrund. Härtlings „Kopfnote“ legitimiert sein Vorgehen, Quellen nur teilweise auszuweisen, Fiktionales biografischer Akkuratess voranzustellen, in einer „Weichzeichnung“ insbesondere in der Darstellung der Giuseppa Streponi jene Momente auszusparen, die auf die Reaktionen der Gesellschaft angesichts von Giuseppas „wildem Vorleben“ oder auf Konflikte zwischen Teresa Stolz und ihr Bezug nehmen könnten. Härtling beschränkt sich auf wenige „Fingerzeige“, so auch in der Einführung Boitos; dessen ursprünglich abfällige Einstellung Verdis Kunst gegenüber wird im Roman nur angedeutet.

An einigen Stellen bedient sich Härtling selbst der Technik, die er Verdi in seiner Auseinandersetzung mit Falstaff in den Mund legt: „Ich gehe dem Falstaff unter die Haut und komme Shakespeare auf die Schliche“.⁶⁰ Verdis Sich-Einleben in die Gestalt Sir Johns wird für den Literaten über den Umweg der Bühnenfigur zum Auslöser für die Identifikation mit ‚seinem Verdi‘:

Du bist, redete er Falstaff unmittelbar an, du bist ein armer Hund und nicht die Spielfigur einer Opera buffa, die mir überhaupt nicht liegt, eher verzweifle ich

58 Rölller: „Mein Leben ist ein Roman“, S. 196.

59 Kreutzer: „Schumanns Schatten. Ein biographisches Hybrid“, S. 274.

60 Härtling: *Verdi*, S. 150.

an diesem Elend, diesen unsinnigen Späßen, nein, Mitleid ist es nicht, kann ich dir versichern, Sir John.⁶¹

Die Einfühlung in einen Menschen, in dessen Stimmungen „gestattet“ dann auch, das vordergründig Widersprüchliche im Ringen Verdis mit seinem zentralen Protagonisten zur Darstellung zu bringen. Wiederum kriecht Härtling dem Komponisten unter die Haut: „Es ist nicht die Stärke, es ist die Schwäche, die Trauer, ausgelöst durch eine Vollkommenheit, die ich erstrebte und nicht kannte, und auch die Einsicht, dass sich ein Ende gefunden hat [...] Es ist eine Opera buffa, verstehst du?“⁶²

Keineswegs entspinnen sich die Gedanken des Literaten allerdings im uferlosen Raum des Fantastischen. Briefe, Fotografien, biografische Daten, mit großer Feinsinnigkeit und unauffällig in die Textur der Fantasien eingewebt, schaffen Ankerpunkte.

Der Fotograferscheint, murmelt einen Gruß und wartet. Er stellt sie nebeneinander [...] Geduldig geben sie seinen Wünschen nach. Ein Fünfundfünfzigjähriger und ein Achtzigjähriger [...] Verdi, in einem schwarzen Anzug, ein alter Bauer, die Hände in die Taille gestemmt, und Boito, in Pepita, ein Weltmann mit Stöckchen.⁶³

An einigen Stellen, meist klar abgesetzt vom Erzähltext, führt Härtling sich selbst als von außen kommentierende und reflektierende Instanz ein: „Es ist schwer, sich ihm schreibend zu nähern, allen Personen, denen er unterwegs begegnete, die ihm gelegentlich wichtig wurden, einen Namen zu geben“.⁶⁴ „Ach Verdi, klagte Peppina, du bist kaum auszuhalten. Das sage ich mir auch“.⁶⁵ Besondere Prägnanz erlangt, durch den sparsamen Einsatz von unmittelbaren Intrusionen, die Gestaltung des Schlusses. Härtling übernimmt die Sichtweise eines Augenzeugen, die ihm selbst aus zweiter Hand übermittelt wurde, sucht – anders als im Schubert-Roman – gerade am Ende die Rückbindung an historische Fakten: „Jetzt verlässt Verdi meine Erzählung, sprengt diese ‚Fantasie‘. Jetzt hilft mir einer, der Verdi liebte, unter die Menge am Straßenrand, die sich von dem Maestro verabschiedet – zwei Abschiede: einmal in Armut und einmal als Apotheose“.⁶⁶

61 Ibid., S. 141.

62 Ibid., S. 154.

63 Ibid., S. 69. Vgl. das Foto Verdi und Boito@picture-alliance/Mary Evans Picture Library; Abbildung und entsprechender Verweis in Joachim Campe: *Verdi. Eine Biographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, S. 152.

64 Härtling: *Verdi*, S. 14.

65 Ibid., S. 109.

66 Ibid., S. 209.

EIN ALTES KIND

Werden im Schubert-Roman die Bilder des Doppelgängers und Wanderers zu treibenden Kräften im dramatischen Verlauf, so fokussiert Härtling im Verdi-Roman Phänomene des Alterns und Alt-Seins. Verdi bietet dem Autor eine Identifikationsfläche, die dieser sucht: „Ich nähere mich an Jahren dem Verdi, der mit einer unvergleichbaren Energie schon im ‚Otello‘ eine ‚neue Musik‘ fand, und ich wünschte mir waghalsig einen Austausch der Erfahrungen“.⁶⁷ Die Darstellung, die Härtling seinem Protagonisten angedeihen lässt: Ist sie Spiegel des eigenen Erlebens, reflektiert sie Wunschbilder eines glücklichen Alterns, eines Sich-Zubewegens auf einen Zustand der Vollkommenheit, den der Schriftsteller ‚seinen Verdi‘ angesichts der Fertigstellung des *Falstaff*⁶⁸ beschreiben lässt? Es wäre allerdings ein Weg zur Vollkommenheit, der sich mit Gefühlen von Schwäche und Trauer vermischt. In meiner Lesart findet die Spurensuche des Schriftstellers in der Hinwendung an die Empfindungswelt des Alters einen Fokus, liegt hier auch das zentrale Motiv für Härtling, sich nach vielen Jahren erneut der Biografie eines Komponisten zuzuwenden.

Der Literat widmet sich in feinsinniger Weise dem Aussehen Giuseppe Verdis und Giuseppa Strepponis und schafft so eine Grundschicht, die seine Reflexionen zum Prozess des Alterns zu tragen vermag: Zunehmend krumm und geschrumpft zeigen sich die Ehepartner,⁶⁹ die ursprünglich füllige Gestalt Peppinas scheint in Verdis Augen immer kleiner zu werden,⁷⁰ weicht einer porzellanhaften Zerbrechlichkeit. Die Unsicherheit des Alters schafft in Härtlings Darstellung eine neue, fast wortlose Intimität: „Er schloss sie in die Arme, küsste sie auf die Stirn, auf die Wangen, auf den Hals. Sie nahmen sich an der Hand, wagten doch ein paar Schritte in den Garten hinein und kehrten um“.⁷¹ Peppina erlangt in Verdis Sicht eine ganz neue Schönheit: „Schön bist du und unvorsichtig, Peppina, du könntest stürzen“.⁷² Den langsameren, ungeschickter, unsicherer werdenden Bewegungen, dem Taumeln, Straucheln, Wanken, Stürzen schenkt Härtling besondere Aufmerksamkeit. Verdi komponiert das von der Pariser Oper gewünschte Ballett zu *Otello*, Härtling lässt künstlerischen Prozess und persönliche Erlebniswelt in

67 Ibid., S. 9.

68 Vgl. Ibid., S. 154.

69 „Krumm und alt stand er zwischen ihnen – er empfand es so“. Ibid., S. 156.

70 Ibid., S. 185. „Wie so oft überwältigte ihn die Kindlichkeit Peppinas, die sie mit dem Alter zurückgewonnen hatte. Sie zog sich zurück, machte sich klein, wollte niemandem zur Last fallen. Selten klagte sie über Schmerzen, oder verlieh ihnen einen kuriosen Ausdruck, wie den elefantenstarken Beinen“. Ibid., S. 177.

71 Ibid., S. 186.

72 Ibid., S. 159.

humorvoller Weise auseinanderklaffen: „Stell dir vor, Peppina, ein Ballett, und ich, unfähig bei einem langen Schritt das Gleichgewicht zu halten, denke mir Battons, Sprünge und Flüge aus, mute meinen Beinen Abenteuerliches zu“.⁷³ Den angeschwollenen Beinen, die Peppina mit Elefantenbeinen vergleicht, stehen alternde Hände gegenüber, die mehr und mehr Kinderhänden gleichen.

„So alt wollten wir nicht werden, Verdi, sagte sie leise, halb singend“.⁷⁴ Mit staunenden Augen, „Kinderaugen“, erleben die Partner ihr Altern. Das „alte Kind“, das die schützende Hand Boitos sucht, steht im scharfen Kontrast zum „greisen Kind“, das sich im Schubert-Roman in Spauns Imagination festsetzt, als er Schubert, noch Zögling im Konvikt und Sängerknabe, mit seinen Blicken folgt: „ein vermummter Greis“ – „da spielt ein Greis einen Sechzehnjährigen oder ein Sechzehnjähriger einen Greis“.⁷⁵ In der Engführung von Alter und Kindheit entfaltet Härtling im Verdi-Roman eine zweite Schicht seiner Annäherung an den Prozess des Alterns. So legt er seinem Protagonisten die Worte in den Mund: „Nehmen Sie mir diesen Heiterkeitsausbruch nicht übel, Giulio. Ich sah mir altem Kerl zu, wie ich mich kindisch aufregte wegen nichts und wieder nichts, und ich hörte Shakespeare mir zurufen; Himmel, zwei Monate schon tot, und noch nicht vergessen“.⁷⁶ Angesichts des Todes der Gattin weint Verdi laut wie ein Kind. In einer berührenden Geste hat Härtling ihn zuvor ein Veilchen pflücken lassen, das er der sterbenden Peppina zum Riechen bringt. Der Literat enthält sich des Pathos, deutet an, skizziert in ganz zarten Pastellönen eine Atmosphäre, die vielleicht so nur von ganz Jungen oder ganz Alten erlebt werden kann: „Danke Verdi, doch ich rieche nichts, denn ich bin ein bisschen erkältet [...] Er fuhr mit der Hand über ihre Stirn, eine Andeutung von Lächeln stahl sich in ihren Mundwinkel“.⁷⁷

In mancher Hinsicht lässt Härtling Verdi mit seinem Alter und seiner Schwäche kokettieren, der Kraft und Herzlichkeit gegenüber seiner Umgebung und Frische in künstlerischer Hinsicht entgegenstehen. Der Literat betont mit Verdis Worten die jung gebliebene Kunst: „Aber ich schaffe es immerhin, den Laden und die Leute in Schwung zu halten“.⁷⁸ Die Kunst gestattet es dem Komponisten auch, noch einmal wütend zu sein, sich über den „gierigen“ Größenwahnsinn⁷⁹ des Sängers des Sir John zu erregen. Allerdings mehrten sich für den erzählenden Literaten auch die Momente, in denen er seinen Protagonisten an den Unzulänglichkeiten und

73 Ibid., S. 181.

74 Ibid., S. 151.

75 Härtling: *Schubert*, S. 68 und S. 73.

76 Härtling: *Verdi*, S. 136.

77 Ibid., S. 191.

78 Ibid., S. 168.

79 Ibid., S. 156.

Beschwerden des Alters leiden lässt. Sie bilden eine dritte Schicht, die vielleicht „konventionellste“ in Härtlings Zugang: „Die Einschränkungen, der Verlust an Bewegungsraum, das bedrohliche Unvorhersehbare bedrückten ihn mehr und mehr. Oft brauste er auf“.⁸⁰ Es sind die Mühsale des Alters, die einen der seltenen Perspektivenwechsel im Roman bedingen. Im Aufgriff eines Briefes an Giuseppe de Amicis von Anfang Januar 1901 verleiht Härtling seiner Annäherung Authentizität: „ich kann nicht mehr lesen, nicht schreiben, die Augen versagen, das Gefühl lässt nach und gar die Beine wollen nicht mehr tragen. Ich lebe nicht, vegetiere nur eben. Was soll ich noch auf dieser Welt“.⁸¹ Für den Literaten ist es insbesondere die Hilflosigkeit, die Angewiesenheit auf schützende Hände, die den Komponisten quält.

Eine weitere Schicht in seiner Annäherung entfaltet Härtling in der Kontrastierung von Alter und Jugend. Zu der „Älteren“ Chiarina Maffei, den „Gleichaltrigen“ wie den alt gewordenen Schwestern Teresina Stolz und Giuseppa Strepponi⁸² gesellen sich mehr und mehr Jüngere. Vorerst ist es Boito, der etwa dreißig Jahre jüngere, der sich in Verdis Leben drängt. Härtling spielt mit der Sichtweise der „Jugend“, deren Ehrfurcht dem Alter gegenüber. „Boito nahm die Distanz der Jahre in Acht, schon im Gruß“.⁸³ Da werden schließlich auch Eleonora Duse und Arturo Toscanini sein, die „wirklich Jungen“, die einen Platz in Verdis Leben erkämpfen. Es ist aber insbesondere Boito, durch dessen Augen Härtling auch die zunehmende Schutzbedürftigkeit des Alters in den Blick nimmt: Er begleitet Verdi nach der Aufführung des *Otello* auf den Balkon des Hotels, veranlasst den Komponisten, sich der jubelnden Masse zu zeigen. Ruhm und Hilflosigkeit prallen im Roman in diesem Moment mit unmittelbarer Immanenz aufeinander: „Boito sprach ihm zu. Verdi fasste nach seiner Hand, ein altes Kind, das den Beschützer sucht. Boito schossen Tränen in die Augen. Er streichelte die alte Hand“.⁸⁴

Ganz anders als Franz Werfel geht es Härtling in seinem Roman vor allem darum, das Aufeinandertreffen von Alt und Jung auf einer alltäglichen Ebene zu zeichnen. Nur in zarten Anklängen findet sich der kompositorische Streit, der Verdianer und Wagnerianer entzweit, der auch Boito ursprünglich zum großen Anhänger des Deutschen gemacht hatte. Während Werfel die Generationen ganz explizit mit unterschiedlichen ästhetischen Ansprüchen verbindet, daraus den großen Spannungsbogen in seinem Roman entwickelt, beschränkt sich Härtling

80 Ibid., S. 188. Belegstelle dazu in: Giuseppe Verdi: *Briefe*, hg. und eingeleitet von Franz Werfel, basierend auf der Übersetzung von Paul Stefan. Berlin u. a.: Paul Zsolnay Verlag, 1926, S. 377.

81 Härtling: *Verdi*, S. 197.

82 Ibid., S. 107.

83 Ibid., S. 103.

84 Ibid., S. 128f.

auf zwei unmittelbar in den Roman eingewobene Äußerungen Hans von Bülow: eine Rezension des Requiems sowie einen an Verdi gerichteten Brief, in dem der Dirigent um Verzeihung für sein ursprüngliches, abschätziges Urteil bittet.⁸⁵ Die von Grabowska aufgestellte These, dass es Härtling nicht so sehr um die Musikergestalt als um den Menschen geht,⁸⁶ dass er davor zurückschrecke, Musik hermeneutisch zu deuten, zu beschreiben oder zu verbalisieren,⁸⁷ dass Musik vielmehr ihm als Zuhörenden gestattet, sich gleichsam in seine Protagonisten einzuhören, scheint sich in der Annäherung des Literaten an Verdi zu erhärten. Angesichts der Sparsamkeit unmittelbarer Bezugnahmen auf Verdis Musik erlangen die Passagen, in denen der Schriftsteller den Komponisten direkt auf sein Schaffen zu sprechen kommen lässt, besondere Bedeutung. Dem alten Komponisten wird vorerst aus der Sichtweise der Gattin die Neuheit des *Otello* entgegengestellt: „Es ist ein großes Glück, Verdi. Drei deiner Jahre, unserer Jahre. Viele im Publikum haben geweint. Das hast du angerichtet mit dieser Musik. Deiner ganz neuen Musik. So neu ist sie nicht, Peppina. Aber sie macht mich neu. Das habe ich angerichtet“.⁸⁸ Erneut stellt Härtling im Anschluss an die Aufführung des *Falstaff* dem greisen Komponisten das Zukunftsweisende der Musik entgegen: „Warum sind die so außer sich?, fragte er sich. Weil ich alter Mann das alles erfunden habe? Weil die Oper ihnen so gefällt. Wahrscheinlich doch, weil ich eine für sie neue und ungewohnte Musik komponiert habe“.⁸⁹

Diesem in künstlerischer Hinsicht Vorausblickenden steht in Verdis alltäglichem Leben mit dem Abschiednehmen von vertrauten Orten, geliebten Menschen ein deutlicher Kontrapunkt entgegen. Härtling widmet dieser Schicht seines Bildes von Alter und Altern zentrale Bedeutung, und es gelingt ihm abermals, Lachen und Tränen zusammenzulesen. Zum Inbegriff von Aufbruch und Reise wird Peppinas Gepäck, ein von Härtling feinsinnig in seine Fantasien eingesponnenes Motiv. Er konfrontiert sich und „seinen Verdi“ im Angesicht häufiger Reisen mit wahren Kofferbergen. So entwirft er in einem Accelerando eine Szene des Aufbruchs nach Montecatini. Eine humorvolle Atemlosigkeit entwickelt sich angesichts der Verspätung des Kutschers:

Verdi zog in regelmäßigen Abständen die Uhr aus der Tasche, sagte, vielleicht um Peppina in Bewegung zu setzen, die Zeit an, und je knapper sie wurde, umso

85 Vgl. einen Brief an Giuseppe Verdi vom 7. April 1892; Hans von Bülow: *Briefe und Schriften*, Bd. 7, hg. von Maria von Bülow. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900, S. 386.

86 Vgl. Grabowska: *Musik und Musiker im Werk Peter Härtlings*, S. 255–256.

87 Ibid., S. 66.

88 Härtling: *Verdi*, S. 128.

89 Ibid., S. 162.

unruhiger und lauter wurde Peppina, sie sprang auf, stellte die Koffer um, war sich allmählich sicher, dass sie den Zug versäumen würden, doch schließlich klopfte der Kutscher [...] ⁹⁰

Peppinas Köfferchen werden angesichts häufiger notwendiger Reisen zu Ärzten kleiner, schrumpfen, wie ihre Besitzerin. Am Totenbett Peppinas greift der Literat noch einmal das Motiv auf: „Du hast ja deinen Koffer für das Jenseits schon gepackt, liebste Peppina. Als er diesen Satz aussprach, den er in letzter Zeit immer wieder zum Besten gab, hörte sie mit einem angestrengten Stöhnen auf zu atmen“ ⁹¹

Verdis Leben, das enger, stiller wird, bildet die letzte Schicht in Härtlings tastender Annäherung an das Phänomen des Alterns. Von einem müden, sich entfernenden Gesicht spricht er unter Bezugnahme auf eine Zeichnung von Adolfo Hohensteiner. ⁹² „Die Stille aller nimmt mich auf“ ⁹³ – in der Beschreibung der schlichten, ersten Verabschiedung vom Maestro in den Straßen Mailands lässt Härtling all die Stimmen, die Verdi begleitet haben und die er zum Klingen gebracht hat, innehalten. Sie werden wiederkehren, in der offiziellen Beisetzung zwei Wochen später, in der der Junge, Arturo Toscanini, dem Alten durch sein Dirigat die Ehre erweist. Ich möchte noch einmal den Dichter zu Wort kommen lassen. Die Worte, mit denen Härtling auf die Struktur seiner Lenau-Biografie *Niembsch oder Der Stillstand* verweist, vermögen vielleicht anzudeuten, was er über eine Auseinandersetzung mit vielschichtigen, feinsinnig beschriebenen Phänomenen des Alterns in der Gestalt Verdis sucht, zu finden erhofft, möglicherweise auch zu finden vermag:

Mit einem Rondo, einer Kreisfigur, versuche ich mich erzählend auf den Stillstand vorzubereiten. Er ist, ich weiß es, ich habe es ausprobiert und erfahren, nicht möglich. In der Sprache nicht. In der Musik schon: Durch die unendliche Wiederholung, die ihren Ausgangspunkt im Wiederholen vergisst und dadurch aus sich fällt und aus der Bewegung den Stillstand schafft. Oder wenigstens vortäuscht. ⁹⁴

90 Ibid., S. 104.

91 Ibid., S. 191.

92 Vgl. Ibid., S. 209.

93 Ibid., S. 210.

94 Peter Härtling: *Das Wandernde Wasser. Musik und Poesie der Romantik. Salzburger Vorlesungen 1994.* Stuttgart: Radius Verlag, 1994, S. 10.

BIBLIOGRAFIE

- Brandstätter, Ursula: „Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien: Rudolf Hans Bartsch *Schwammerl* und Peter Härtling *Schubert*“, in: *Musik und Biographie*, hg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (= Festschrift für Rainer Cadembach). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 82–105.
- Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, Bd. 3. *From Don Carlos to Falstaff*. Oxford: Clarendon Press, 2002 (revidierte Ausgabe basierend auf der Erstausgabe aus dem Jahr 1981).
- Campe, Joachim: *Verdi. Eine Biographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012.
- Grabowska, Małgorzata: *Musik und Musiker im Werk Peter Härtlings*. Wrocław, Dresden: Neisse Verlag, 2006.
- Härtling, Peter: *Noten zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1990.
- Härtling, Peter: *Schubert: Zwölf Moments musicaux und ein Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, ¹⁶2015 [basierend auf der Erstveröffentlichung 1992].
- Härtling, Peter: *Das Wandernde Wasser. Musik und Poesie in der Romantik. Salzburger Vorlesungen 1994*. Stuttgart: Radius Verlag, 1994.
- Härtling, Peter: *Notenschrift. Worte und Sätze zur Musik*. Stuttgart: Radius Verlag, 1998.
- Härtling, Peter: *Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2015.
- Kreutzer, Wolfgang: „Schumanns Schatten. Ein biographisches Hybrid“, in: *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. von Wilhelm Hemecker unter Mitarbeit von Wolfgang Kreutzer. Berlin, New York: De Gruyter, 2009, S. 273–309.
- Kreuzer, Gundula: „Nationalheld, Bauer, Genie: Aspekte der deutschen ‚Verdi-Renaissance‘“, in: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt. Laaber: Laaber, 2002, S. 339–349.
- Philipps-Matz, Mary Jane: „Verdi’s life: A thematic biography“, in: *The Cambridge Companion to Verdi*, hg. v. Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 3–14.
- Rölller, Ute: „*Mein Leben ist ein Roman*“. *Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien* (= Würzburger Wissenschaftliche Schriften 608). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

IMPROVISATIONSKUNST IN LITERATUR UND MUSIK

MARIJAN DOVIĆ (LJUBLJANA)

Abstract: *The article deals with the art of improvisation as “extemporization”, i. e., spontaneous production of a (spoken, musical, etc.) text(ure) without a detailed previous preparation, which takes place in real time, during the performance. As history of arts clearly demonstrates, improvisation has always been an important principle of artistic creation as well – particularly in the “temporal” and performing arts. However, it was gradually ousted from most artistic discourses (e. g., from written literature and composed music) and only survived at their edges. This article focuses on structured improvisation, where the essential concept of spontaneity is creatively confronted with tradition (the referential corpus, improvisational principles and patterns) and improvising community (competition). More specifically, it discusses two cases of improvised traditions in literature and music that are still vital (in both of them, the original connection of literature and music remains visible to some extent): the sung improvised poetry of Basque bertsolari which is based upon ancient, yet vibrant tradition of oral literature, and modern jazz improvisation as it has evolved from the mid-twentieth century on. Both cases demonstrate that the most complex forms of improvisation are not primarily a matter of elusive (mystical) inspiration, but should instead be understood as art in terms of Aristotelian skill (technē).*

We can no longer think of Improvisation as affecting one segment of the creative arts; it is probably much nearer the core of the creative impulse than we had thought.

William Harris

Improvisation kann im Allgemeinen verstanden werden als Kunst des Extemporierens, d. h. der spontanen Produktion von „Text“ (z. B. eines gesprochenen oder musikalischen Textes) ohne vorherige präzise Vorbereitung, die in Echtzeit stattfindet – während des Prozesses der Darbietung. Im weiteren Sinn ist Improvisation als ausgeprägtes Urprinzip der intuitiven Reaktion auf äußere Reize ein unentbehrlicher Bestandteil des Lebens. Dies zeigt sich ganz offensichtlich im alltäglichen Sprechen und auch sonst bei jeder Aktivität, die ohne einen genau definierten Plan verläuft. Ihren Verlauf bestimmt eine Reihenfolge von spontanen, laufenden Entscheidungen. Aus der Geschichte verschiedener Kunstbereiche wird ersichtlich, dass Improvisation seit jeher ein wichtiges Prinzip

des künstlerischen Schaffens war – besonders ausgeprägt in den temporalen bzw. performativen Künsten. Allmählich jedoch wurde die Improvisation aus dem künstlerischen Diskurs verdrängt, z. B. aus der geschriebenen Literatur und der komponierten Musik, und blieb nur an deren Rand mehr oder weniger ausgeprägt erhalten. Dieser weitgehenden Tilgung folgte ab der Mitte des 20. Jahrhunderts eine allmähliche und zunächst zögernde Rückkehr der Improvisation auf den Schauplatz der „ernsten“ Künste: zuerst in der Musik (durch den Jazz und Free Jazz bis zur freien Improvisation und Aleatorik), im Theater, im modernen Tanz und sogar im Film. Zugleich entfaltete sich eine Metareflexion von Improvisationspraktiken: in den letzten Jahrzehnten entstand insbesondere im Zusammenhang mit der Musik und dem Theater ein umfangreicher Korpus sogenannter Improvisationsstudien, das Problem fand starke Beachtung in den Kognitionswissenschaften, das Interesse an Improvisation wächst auch in der Therapeutik und sogar in der Wirtschaft.¹

Im Folgenden wird die Improvisation in zwei Künsten erörtert, der literarischen und der musikalischen. Dabei wird vor allem zwischen vollkommen spontanen Formen der Improvisationskunst – hier kann als Beispiel ein Zweijähriger genommen werden, der entspannt auf die Klaviertasten schlägt und die produzierten Klänge genießt – und weitgehend durchgearbeiteten, strukturierten Formen unterschieden, bei denen das tragende Konzept der *Spontaneität* konstruktiv mit der Überlieferung (Referenzkorpus, Improvisationsprinzipien und Muster) und der *Improvisationsgemeinschaft* (Wettbewerb) konfrontiert wird. Genauer behandelt werden zwei Beispiele hoch entwickelter Improvisationstraditionen, die immer noch lebendig sind. Für beide wird auch die ursprüngliche Verbindung zwischen Literatur und Musik aufgezeigt: es handelt sich um die improvisierte gesungene Poesie der Bertsolari, die aus einer langen und lebendigen Tradition baskischer Volksdichtung stammt, und um die moderne Jazzimprovisation, wie sie sich seit der Zeit der Entstehung der sogenannten Jazzstandards entwickelt hat. Auf dieser Grundlage werden Vergleichsmöglichkeiten der Improvisationspraktiken in diesen zwei Künsten durchdacht. Zuvor wird der weitere Kontext umrissen, in dem die gewählten Improvisationstraditionen verstanden werden sollen.

1 Improvisationsmethoden werden häufig bei der Arbeit mit Menschen mit geistiger Behinderung oder Personen aus schutzbedürftigen sozialen Gruppen für therapeutische Zwecke verwendet. In Unternehmen fand die Improvisation Beachtung als Hilfsmittel für eine effektivere Problemlösung im Team (z. B. „Brainstorming“) und zur Aktivierung der Intuition.

DIE IMPROVISATION IN DEN KÜNSTEN,
DER LITERATUR UND MUSIK

Während in den sogenannten räumlichen Künsten Improvisationstechniken meist an den kreativen Prozess gebunden sind, werden die performativen Künste, in denen der künstlerische „Text“ direkt vor dem Publikum entsteht, wie die Musik, der Tanz, die Volksdichtung und das Theater, seit jeher stark von Improvisation geprägt.² So ist die Improvisation in der Schauspielkunst bereits seit der römischen Zeit bezeugt, einen der Höhepunkte erreichte die schauspielerische Improvisation in der hoch entwickelten Praxis der italienischen *commedia dell'arte* zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert. Bis heute blieb die Improvisation in den Komikgenres erhalten, und auch in das experimentelle Theater, den modernen Tanz und sogar in den Film hielt sie Einzug.³ In der Literatur ist die Improvisation ebenfalls seit jeher präsent: zu den Beispielen kann bereits die homerische Epik gezählt werden, die u. a. das Kräftemessen der Rhapsoden in den improvisierten Genres kannte. Die dichterischen Überlieferungen des Altertums blieben durchgehend eng mit der Improvisation verbunden: von den südslawischen *Guslen-Spielern* bis zu den vielen romanischen und lateinamerikanischen Traditionen, von den baskischen *Bertsolari* bis hin zu den improvisierten Überlieferungen der arabischen Welt, unter denen das libanesische *Zağal* wohl die anspruchsvollste ist.⁴ Obwohl die genannten Traditionen sehr vielfältig sind, weisen sie – neben dem Charakter des Improvisierten, dessen Schlüsselbedeutung den Ethnografen erst in jüngerer Zeit gänzlich bewusst wurde – einige weitere gemeinsame Merkmale auf. In der Regel bewahren sie die ursprüngliche Verbindung zwischen Text und Musik (Gesang), so dass beide auf der Ebene der Textaufzeichnung nicht vollständig unterschieden werden können (Konflikt zwischen dem melodischen und dem textlichen Rhythmus). Häufig haben sie Gelegenheitscharakter (Reaktionen auf das Publikum und die Umstände des Auftritts werden einbezogen, Füllwörter und Klischees werden verstärkt verwendet) oder stehen in einem kompetitiven Kontext, in dem zwei oder mehr Sänger in einen Wettstreit treten.

2 Es gilt zu betonen, dass die Anwesenheit eines Publikums keine notwendige Bedingung für Improvisation ist. Jazz-Musiker, die sich morgens im Tonstudio treffen, improvisieren nicht weniger als am Vorabend auf der Bühne eines Klubs. Da das Publikum also nicht in die Definition der Improvisation einbezogen werden darf, ist Improvisation auch in Künsten denkbar, in denen der kreative Prozess grundsätzlich vom Publikum getrennt ist, z. B. in der bildenden Kunst. Es handelt sich dabei um eine schwierige Frage, die hier nicht behandelt werden kann.

3 Die Möglichkeiten des kreativen Einsatzes der Improvisation in Film und Fernsehen reichen von der Einbeziehung von ungewollt aufgenommenen Kameraeinstellungen (z. B. Lapsus) in das Endprodukt bis hin zu radikaleren Konzepten, wie das Filmen auf Grundlage eines lediglich skizzierten Plot oder sogar gänzlich ohne Drehbuch.

4 Vgl. auch den Beitrag von Boris A. Novaks im vorliegenden Band.

Im Gegensatz zur Volksdichtung war in der Literatur in der Form von Schrift oder Druck, seit der Renaissance die vorherrschenden Erscheinungsformen dieser Kunst, Improvisation nicht mehr in vergleichbarem Maß möglich: es scheint, als wäre die Improvisation in der Literatur unwiderruflich verloren gegangen. Und trotzdem liebäugelten im 20. Jahrhundert viele Literaten mit verwandten Konzepten: hierzu kann beispielsweise der automatisierte kreative Prozess (*Écriture automatique*) gezählt werden, den die Surrealisten entwickelten (z. B. *Cadavre Exquis*), oder die Faszination der Dichter der Beat Generation für das Jazz-Solo. Gegen Ende des Jahrhunderts traten neue Trends auf, die versuchten, den ursprünglich improvisierten Charakter der Literatur wieder zu erwecken, obwohl sie dazu dem Gedanken des endgültigen, auf Papier festgehaltenen Textes entsagen mussten: unter ihnen finden sich insbesondere verschiedene Formen der poetischen Improvisation, erwähnt werden muss auch der sehr beliebte Freestyle-Rap.⁵

In der Musik blieb die Improvisation allgemein ausgeprägter als in der Literatur. In vielen Traditionen stellt sie das grundlegende kreative Prinzip dar: vom komplexen System der indischen *Ragas* bis hin zu einer Reihe von westasiatischen Überlieferungen, unter denen die iranische *Guscheh* hervortritt, vom koreanischen *Sanjo*, den javanischen *Gamelan* und philippinischen *Kulintang* bis hin zu den verschiedenen subsaharischen Traditionen, die oft auf dem Muster des „call and response“ basieren.⁶ Auch die westliche (künstlerische) Musik war einst viel stärker improvisiert, als anhand der erhaltenen notierten Überreste vermutet werden könnte. Bereits im Mittelalter und in der Renaissance entwickelten sich der improvisierte vokale Kontrapunkt über den *cantus firmus* und die instrumentale Improvisation, die meist auf Variationen und Ornamentierungen basierte.⁷ Ein goldenes Zeitalter erlebte die Improvisation im Barock: man improvisierte auf einer gegebenen Basslinie (*basso continuo* bzw. Generalbass), improvisiert wurden solistische Kadenzen, Einleitungen und ganze Kompositionen. Die Fähigkeit, insbesondere auf Tasteninstrumenten zu extemporieren, zählte zu den grundlegenden künstlerischen Fertigkeiten der

5 Vgl. die poetische Bewegung in Bordeaux Ende des 20. Jahrhunderts, inspiriert vom Free Jazz (Michel Ducom, Bernat Manciet, Serge Pey), sowie die Ideen der amerikanischen Dichter David Antin („talk poems“), Jake Marmer (Poesie als „Palimpsest von Entwürfen“) oder Sam Truitt („walk poems“). Auch im Netz entwickeln sich improvisierte Formen des kollaborativen Schreibens von Poesie (vgl. QuickMuse), und sogar virtuelle textliche Welten für Multiuser werden gemeinschaftlich geschaffen.

6 Vgl. Bruno Nettl et al.: „Improvisation“, in: *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com>; September 2014.

7 Vgl. *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, hg. von Timothy J. McGee. Kalamazoo: Western Michigan University, 2003.

ausübenden Musiker.⁸ Die Tradition der Großmeister der Improvisation setzte sich vom Barock (Bach, Buxtehude, Händel) durch den Klassizismus und die Romantik fort (Mozart, Beethoven, Schubert, Hummel, Liszt), jedoch starb die Improvisationskunst allmählich ab, und zwischen dem Komponieren und der Darbietung von Musik wuchs eine immer höhere Barriere. So produzierte das institutionalisierte musikalische Bildungssystem im Westen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ausnahmslos nur noch Interpreten-Wiedergabekünstler, die getreulich musikalische Werke reproduzieren, die als minutiös ausgeschriebene Produkte eines genialen Komponistengeistes verstanden werden. Während dies für den Großteil der „ernsten“ Musik heute noch gilt, brachten Mitte des 20. Jahrhunderts die Entwicklung des Jazz und verwandter Improvisationsformen eine dramatische Herausforderung für eine derart steife Auffassung.

IMPROVISATION IN DER LITERATUR: DER BASKISCHE *BERTSOLARISMUS*

Unter den bis heute erhaltenen improvisierten literarischen Traditionen ist der baskische *Bertsolarismus* vielleicht die verblüffendste. Die alte Kunst der *Bertsolari* – das Wort könnte auf Deutsch als „Versmacher“ wiedergegeben werden – ist bereits seit dem Mittelalter bezeugt, jedoch erlebte der *Bertsolarismus* in den Jahrzehnten nach dem Sturz des Franco-Regimes in der 3-Millionen-Gemeinschaft der Basken, welche die baskische Sprache (orig. Euskara) bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nahezu aufgegeben hatten, einen unglaublichen Aufschwung und gewann an Beliebtheit.⁹ Die improvisierten *Bertso* begleiten den alltäglichen Puls der baskischen Städte und Dörfer sowohl im öffentlichen (Klubs) als auch im privaten Umfeld (Feiern), die Kinder besuchen neben der baskischen Schule (*ikastola*) häufig noch einen besonderen Improvisationskurs (*bersto-eskola*), so dass die Kunst des *Bertsolarismus* in der Gesellschaft stark gegenwärtig und für viele aus der praktischen Erfahrung zugänglich ist. Das wachsende gesellschaftliche Ansehen der improvisierten Dichtung fördert den Wettbewerb zwischen jenen, die sie meisterhaft beherrschen wollen, noch zusätzlich. Das verzweigte System

8 Vgl. Nettel et al.: „Improvisation“.

9 Das Baskenland (orig. Euskal Herria) umfasst vier Provinzen im Norden Spaniens und drei im Süden Frankreichs. Darin leben etwa drei Millionen Basken (davon etwa ein Zehntel im französischen Teil, nördlich der Pyrenäen), von denen auch aufgrund des starken Assimilationsdrucks nur gut ein Viertel die baskische Sprache, die nicht indoeuropäischen Ursprungs ist, aktiv beherrscht. Vgl. François Mouillot: „Resisting Poems: Expressions of Dissent and Hegemony in Modern Basque Bertsolaritza“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, 5. 1. 2009; <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.

der lokalen und regionalen Wettbewerbe erreicht seinen Höhepunkt alle vier Jahre mit einem großen Live-Finale, das über 12.000 Besucher anzieht und eine unglaubliche Zahl von Zuschauern vor den Fernsehbildschirmen fesselt. Das Finale des Bertsolarismus (Bertsolari Txapelketa Nagusia) ist ein baskischer Nationalfeiertag, der viel eher an ein Fußball-Derby oder ein Rock-Konzert als an ein literarisches Ereignis erinnert. Am überraschendsten dabei ist, dass das zahlenstarke Publikum den dichterischen Wettbewerb konzentriert verfolgt, den improvisierten Charakter versteht und die Kunstfertigkeit der Darsteller kompetent bewertet.¹⁰

Die Geschichte der Höhen und Tiefen des improvisierten Bertsolarismus und auch seine heutige Berühmtheit sind sehr eng mit dem baskischen Nationalismus verbunden. An dieser Stelle soll der Kontext, der eine derartige Expansion der dichterischen Improvisation ermöglicht hat, jedoch zurückgestellt werden. Im Fokus steht die erstaunliche Fähigkeit der Dichter, „[who] must fit their unique, never before realized ideas into a highly complex framework of rules and patterns, and they must accomplish all these tasks concurrently in extemporaneous performance“.¹¹ Wie der Prozess des Versemachens in der Praxis funktioniert, erläuterte der Großmeister und vierfache nationale Champion Andoni Egaña hervorragend in dem Essay *The Process of Creating Improvised Bertsos*.

Der *Bertsolarismus* wird wie der Großteil der Volksdichtungen gesungen. Die von den Sängern verwendeten Melodien sind meist traditionelle Weisen unbekannter Autoren, seltener neue oder eigens komponierte Melodien. Die umfangreiche Forschung von Joanito Dorronsoro registrierte ganze 2.775 Melodien, von denen deutlich weniger in der Praxis verwendet werden (ähnlich wie bei den sogenannten Jazzstandards). Die Melodien folgen meist bestimmten Genrekonventionen: einige sind für Liebesgeständnisse geeignet, andere z. B. für die Satire. Die Wahl der Melodie ist dem Sänger überlassen; mit der Wahl der Melodie ist bereits die metrische Struktur des Gedichts bestimmt – der Rhythmus und die Strophenform. Ähnlich wie bei verwandten Traditionen ist die Melodie *nicht* Gegenstand der Improvisation; weil sie sich nicht verändert, funktioniert sie wie eine Art fester Rahmen, der die Improvisation strukturiert – in diesem Fall den Wort- bzw. Gedankeninhalt, den der Sänger „hineinlegt“. Unter metrischen Gesichtspunkten basiert dieser Rahmen auf dem syllabischen Prinzip: die *Bertsos* als

10 Eine wichtige Rolle bei der Koordination spielt die Vereinigung Bertsozale Elkartea. Für nähere Informationen zur Entwicklung des Bertsolarismus vgl. John M. Foley: „Basque Oral Poetry Championship“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 3–11; Estitxu Eizagirre: „Interview with Maialen Lujanbio Zugasti“, in: *Ibid.*, S. 187–197; Joxerra Garzia: „History of Improvised *Bertsolaritza*: A Proposal“, in: *Ibid.*, S. 77–115.

11 Foley: „Basque Oral Poetry Championship“, S. 3.

grundlegende Einheiten (Strophen) bestehen aus einer unterschiedlichen Anzahl von Zeilencouplets bzw. -paaren (*Puntu*). Obwohl ambitionierte Sänger häufig zu komplexeren metrischen Inventionen greifen, werden in der Praxis meist vier Grundmuster verwendet: die achtzeiligen *Zortziko Handia* und *Zortziko Txikia* sowie die vierzeiligen *Kopla Handia* und *Kopla Txikia*. Nachstehend wird die achtzeilige *Zortziko Handia* schematisch dargestellt.

-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8
-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8
-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8
-----	-----	10 (5+5)
-----		A 8

Wie aus dem metrischen Schema ersichtlich ist, bestehen die ungeraden Strophen aus zehn Silben, die zwischen der fünften und sechsten Silbe durch eine obligatorische Zäsur getrennt werden; die geraden Strophen bestehen aus acht Silben mit einem abschließenden Reim; vier Strophenpaare mit gleichem Reim bilden eine Einheit. Der Reim ist Egañas Meinung nach das zentrale dichterische Element der *Bertso*: ähnlich wie in der geschriebenen Dichtung gelten auch hier die Grundsätze der hochwertigen und der schlechteren (Behelfs-)Reime (vgl. dazu den Beitrag von Boris A. Novak in diesem Band). Im Zusammenhang mit dem Extempore müssen die Reime so schnell und effizient wie möglich gefunden werden, daher ist es für die Improvisatoren wichtig, ein hierarchisch strukturiertes System zur Speicherung von Reimwörtern zu entwickeln, einen reichen kognitiven „Bestand“ mit der Möglichkeit des schnellen assoziativen Abrufens. Wichtig ist insbesondere der abschließende Reim (*azken puntua*). Das Primat des Reims bezeugt auch die Tatsache, dass zu den schlimmsten möglichen Fehlern der Dichter das *Poto* zählt, die Wiederholung eines gleichen Reimwortes in einem einzigen *Bertso*, die sowohl vom Publikum als auch von der Jury am härtesten bestraft wird (die Verwendung eines Homonyms hingegen wird sehr geschätzt).

Melodie, Metrum und Reim sind also die unverzichtbaren Elemente des improvisierten Singens der *Bertso*. Damit aber nicht genug. Jedes *Bertso* – durchschnittlich dauert es 20 bis 60 Sekunden (abhängig von der gewählten Melodie bzw. Strophe) – muss eine abgeschlossene diskursive Einheit bilden; bei mehreren *Bertso*s muss die Reihenfolge einen fließenden und sinnvollen Diskurs bilden. Die

hohe Kunst des *Bertsolarismus* übertrifft daher die Fähigkeit des „richtigen Füllens“ der gewählten Struktur:

We can say that a person who can sing and construct a *bertso* with the chosen meter and rhyme has the minimum skills required of an improvising *bertsolari*. But this is just the technical aspect of the profession. The true quality of the *bertso* depends on the dialectic, rhetorical, and poetic values of the constructed verse.¹²

Dabei hat der Improvisator oft nur wenige Sekunden Zeit zum Überlegen, etwa bei einem Wettbewerb, bei dem der Moderator ihm das Thema vorgibt. Unter diesen Bedingungen scheint eine gelungene Improvisation kaum vorstellbar.

Egaña erläutert die Strategie, für die der *Bertsolari* sich in den wenigen Sekunden der Vorbereitung entscheidet. Zuerst wählt er die Melodie, welche auch die metrische bzw. Strophen-Form des *Bertso* bestimmt. Anschließend konzipiert er einen möglichst wirkungsvollen Abschluss, d. h. das letzte Verspaar mit dem (abschließenden) Reim, der sich durch das gesamte *Bertso* wiederholen wird; wenn möglich findet er noch einen entsprechenden vorletzten Reim und merkt sich dieses Ende dann. Es folgt der Beginn des Gesangs: die Improvisation im Rahmen der gewählten metrischen Struktur und der Reimform; zum Schluss folgt natürlich der bereits zuvor konzipierte schlagkräftige Abschluss. Während sich die Meister der beschriebenen Strategie regelmäßig und erfolgreich bedienen, passiert es Anfängern oft, dass sie den Schluss nicht durchdenken oder ihn während der Improvisation vergessen. In den anspruchsvollsten Wettbewerbskategorien kann der angeführte „Trick“ jedoch nicht angewendet werden, z. B. dann, wenn der Moderator mit dem Singen des *Bertso* beginnt – also die Melodie, das Metrum und auch das Thema bestimmt – und der *Bertsolari* dieses fortführen und sinnvoll abschließen muss. Hier kann man von einer wirklich „reinen“ Improvisation sprechen.¹³

Insbesondere auf zwei Aspekte von Egañas Insider-Beschreibung soll aufmerksam gemacht werden. Der erste betrifft die Dekonstruktion des „Inspirationsmythos“, der sich in der Vergangenheit oft um die Improvisationsfähigkeiten rankte. Egaña versucht aufzuzeigen, dass „[i]mprovising *bertsos* is neither trickery nor necessarily the fruit of an extraordinary genius“, sondern vielmehr „very much a thought-out act“.¹⁴ In diesem Sinne knüpft seine Sicht an den berühmten Xavier Amuriza an,

12 Andoni Egaña: „The Process of Creating Improvised Bertsos“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 117–142, hier S. 118.

13 Auch einige frühe Jazz-Solisten verwendeten einen gelernten abschließenden *Chorus*, der die vorherigen improvisierten Variationen wirkungsvoll abschloss; heute sind solche Praktiken unter Spitzen-Improvisatoren fast nicht mehr gebräuchlich.

14 Egaña: „The Process of Creating Improvised Bertsos“, S. 117.

der die dichterische Kunstfertigkeit im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts mit der Ausgabe eines systematisierten Wörterbuchs an Reimen und einem Handbuch für die Dichtung popularisierte und somit „offering anyone with normal linguistic skills the opportunity of learning how to dominate the art of improvised verse“.¹⁵ Egañas zweiter wichtiger Schwerpunkt betrifft die delikate Beziehung zwischen strengen Regeln (Rahmen) und Freiheit bzw. Spontaneität: der *Bertsolari* „learned to work the oral and mental skills of this art according to the rules of improvised *bertsolaritza* (the melody, rhyme, meter, and so on) in such a way that what may seem to the outsider to be restrictions are, in fact, *aids that enable them to improvise more freely*“.¹⁶

Ähnlich wie bei anderen Formen der literarischen Improvisation ist daher die Technik allen verfügbar, der Weg zur wahren Meisterschaft jedoch ausgesprochen anspruchsvoll und langwierig, gemessen wird er eher in Jahrzehnten als in Jahren. Die Erlangung von Improvisationsfähigkeiten – ob es sich nun um balkanische, arabische oder finnische Traditionen der Volksdichtung¹⁷ handelt – versuchen Forscher häufig im Zusammenhang mit der von Milman Parry und Albert Lord entwickelten *oral-formulaic theory* zu erklären. Die hohe Kunst(fertigkeit) des *Bertsolarismus* jedoch weist darauf hin, dass dieses für den Großteil der Epik bewährte schematische Modell unzureichend ist für die Auslegung komplexerer Formen, wie es z. B. mindestens das *Zağal* oder die *Improvvisazione* noch sind. So stellt Angela Esterhammer im Zusammenhang mit der lebhaften dichterischen Improvisation im romantischen Italien fest, „the rhapsode’s goal is to recite the best inherited form of a story; the improvvisatore’s goal is to display the quickness of his or her intellect by composing the original verses during performance, on a theme not meditated in advance“.¹⁸ Die bisherigen Untersuchungen zu literarischer Improvisation sagen allerdings wenig darüber aus, was der *schnelle Intellekt* im Moment der Improvisation wirklich tut: die Antworten bleiben größtenteils verborgen. Daher soll versucht werden, diese Frage durch Überlegungen zum Jazz, bei dem der Improvisationsprozess viel besser erforscht ist, genauer zu beleuchten.

15 Garzia: „History of Improvised *Bertsolaritza*: A Proposal“, S. 103.

16 Egaña: „The Process of Creating Improvised Bertsos“, S. 117, Hervorhebung von Marijan Dović.

17 Vgl. H. Wakefield Foster: „Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards“, in: *Oral Tradition* 19/2 (2004), S. 155–176; Dirghām Ḥ. Sbait: „Palestinian Improvised-Sung Poetry: The Genres of *Hidā* and *Qarrādī* – Performance and Transmission“, in: *Oral Tradition* 4/1–2 (1989), S. 213–235; Adnen Haydar: „The Development of Lebanese *Zajal*: Genre, Meter, and Verbal Duel“, in: *Ibid.*, S. 189–212; Lauri Harvilahti: „The Production of Finnish Epic Poetry – Fixed Wholes or Creative Compositions?“, in: *Oral Tradition* 7/1 (1992), S. 87–101.

18 Angela Esterhammer: *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, S. 67.

IMPROVISATION IN DER MUSIK: DER IMPROVISIERTE JAZZ

Der Großteil der in der Regel als Jazz verstandenen Musik besteht aus einer Reihe von melodischen Variationen, die aus bestimmten Themen (Melodien) und ihren entsprechenden Harmoniefolgen stammen (Englisch: *chord progression* oder einfach *changes*). Die Variationen sind prinzipiell improvisiert: ihre Realisierung ist nicht genau vorgegeben. Häufig werden auch andere Elemente der Darbietung improvisiert, aber in der Regel bleiben zwei von ihnen konstant, und zwar die bereits erwähnte Harmoniefolge sowie das Tempo, das zu Beginn sehr genau ausgezählt wird (*count off*).¹⁹ Die Harmonien sind mit Symbolen (*chord symbols*) gekennzeichnet und werden nach Takten geordnet, so dass die Folge immer von einer konstanten, genau definierten Anzahl von Takten umfasst wird. Eine solche Einheit wird im Jargon auch *Chorus* genannt, sinngemäß wäre dies als „Runde“ zu übersetzen. Die typische Darbietung eines Jazzstücks, insbesondere bei improvisierten *Jam-Sessions*,²⁰ besteht aus dem Spielen des Anfangs- und End-Themas (die je ein Chorus umfassen) und improvisierten Variationen (jeder Solist spielt eine oder mehrere, auch mehr als zehn Choruse, wobei die Länge der Soli und die Reihenfolge der Solisten in der Regel nicht im Voraus abgesprochen sind):

Thema (1 Chorus) – S(olo)₁ (x Choruse) – S₂ ... S_n – Thema (1 Chorus)

Die am häufigsten interpretierten Kompositionen gehören zum Repertoire der sogenannten *Jazz-Standards*, eine Art Kanon von überwiegend amerikanischem Jazz, der im Laufe des 20. Jahrhunderts entstand und Hunderte von Kompositionen umfasst.²¹ Bis zur Mitte des Jahrhunderts beinhalteten die meisten Kompositionen

19 Während das konstante Tempo und die rhythmische Darbietung ungemein wichtige Faktoren sind, ist die Wahl des Rhythmus selbst nicht von Bedeutung: während der frühe Jazz oft mit dem Triolen-Rhythmus des Swing verbunden wird, verwendet der moderne Jazz alle möglichen Rhythmen – von lateinamerikanischen (Bossa Nova, Samba, Salsa) über Rock und Funk bis hin zu Rhythmen ethnischer Traditionen und auch vollkommen urheberspezifischen Rhythmen.

20 Eine *Jam-Session* ist eine typische musikalische Veranstaltung des Jazz, bei der ohne vorheriges Üben und vorgefassten Plan Kompositionen interpretiert werden, mit denen die teilnehmenden Musiker vertraut sind (für gewöhnlich sogenannte Standards); die Interpreten wechseln sich häufig ab.

21 Da es sich um ein *Grassroots*-Phänomen handelt, besteht kein endgültiges Verzeichnis der Standards – die Liste verändert sich ständig. Zunächst umfasste sie populäre Gospel- und Blues-Kompositionen sowie Songs der „Tin Pan Alley“, die von Cole Porter, Richard Rodgers, Jerome Kern, George Gershwin usw. geschrieben wurden (und in der Regel betextet waren). Einen wichtigen Korpus überwiegend instrumentaler Kompositionen fügten die Komponisten-Interpreten Count Basie, Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Sonny Rollins und John Coltrane hinzu; ein wenig später dann z. B. Antonio C. Jobim, Chick Corea, Herbie Hancock und Wayne Shorter.

auch einen Text, jedoch übernahmen ab dem *Bebop* die instrumentalen Darbietungen bzw. Kompositionen das Primat. Die Entwicklung der Improvisation im Jazz trennte sich daher im Prinzip vom Text: der Jazz wurde weitgehend instrumental und damit auch die universelle musikalische Sprache. In harmonischer Hinsicht besteht der Großteil der Standards aus einer Kombination aus vier- bzw. achttaktigen Einheiten: die häufigsten Formen sind 12-taktig, 16-taktig und 32-taktig (meist in den Formen AABA oder ABAC). Die mit Abstand am meisten verbreiteten sind der 12-taktige *Blues* und das 32-taktige *Rhythm changes* (nach Gershwins Komposition „I Got Rhythm“): fast ein Drittel der Jazz-Standards hat einen harmonischen Rahmen, der eine Variante dieser zwei Modelle ist.²² Zu den einfacheren Liedmustern entstanden allmählich auch anspruchsvollere – mit einem Wechsel der Taktarten, ungeraden Rhythmen usw. Allerdings ist anzumerken, dass zwei Grundprinzipien trotz der zunehmenden Komplexität der harmonischen Rahmen (außer in extrem „freien“ Zusammenhängen) nicht zerstört wurden: das einheitliche Tempo und der konstante harmonische Rhythmus – ein *Chorus* dauert immer gleich lang und behält den erkennbaren Kern der harmonischen Folge bei.²³

Die Darbietung einer improvisierten Jazz-Komposition beinhaltet zahlreiche melodische, rhythmische, artikulatorische und andere Aspekte, die an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden können. Davon abgesehen erfuhr der improvisierte Jazz nach 1960 grundlegende Veränderungen im Sinne der Interaktivität. Zuvor bestand er nämlich weitgehend aus

two distinct layers that were totally related but didn't interact much – the melody/solo and the rhythm section. The barrier between those two layers began to disintegrate [...] So, the very meaning of jazz improvisation has been expanded from the concept of playing a new melodic line over a song's chord changes to the freedom for a soloist or a band to do almost anything with the sounds and textures that they can create.²⁴

Die Tatsache, dass Improvisation im modernen Jazz auf sehr verschiedenen Ebenen stattfindet (Realisierung der Harmonien, Basslinien, rhythmische Figuren; spontane

22 Luke O. Gillespie: „Literacy, Orality, and the Parry-Lord ‚Formula‘: Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition“, in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 22/2 (1991), S. 147–164, hier S. 155.

23 Dies gilt auch, wenn die Realisierung der Harmonie im Improvisationsprozess modifiziert wird. Varianten bei der Realisierung der Harmonie sind im Jazz eine etablierte Praxis: für jedes Symbol (z. B. C7) bestehen viele konkrete *Voicings*; Alterationen, Substitutionen, Kombinationen mit Pedaltönen usw. sind möglich. Insbesondere die Pianisten haben die Möglichkeiten der Improvisation auf diesem Gebiet stark erweitert.

24 Andy Middleton: *Melodic Improvising*. Rottenburg: Advance Music, 1998, S. 31–32.

Modifikationen, die aus der Interaktion zwischen den Musikern hervorgehen), sollte im Auge behalten werden; dennoch soll im Folgenden das auffälligste Segment der Improvisation in den Fokus rücken, und zwar die melodische Linie (*line*) als lineare (einstimmige) Tonfolge. Beobachtet werden soll also der Solist – sei es ein Trompeter, Bassist, Pianist oder Fagottist –, der eine Reihe von Variationen „über“ die gegebene harmonische Struktur improvisiert. Dabei soll zum Zweck des leichteren Vergleichs mit der literarischen Improvisation im Rahmen des (Hard) Bop-Idioms verblieben werden, bei dem die Trennung zwischen Melodie und „Begleitung“ ziemlich offensichtlich war. Zum Vergleich wird John Coltranes Komposition „Giant Steps“ gewählt, 1959 im Studio aufgenommen und ein Jahr später auf dem gleichnamigen Album veröffentlicht. Es handelt sich um eine bemerkenswerte instrumentale Komposition, die zu einem Jazz-Standard wurde. Ihre harmonische Struktur diente sogar als Grundlage für neue Kompositionen.²⁵ Auf den ersten Blick handelt es sich um eine nicht gerade revolutionäre 16-taktige Form, interpretiert im $4/4$ -Metrum des schnellen Swing (*fast swing*):

B D7	G <i>B^b7</i>	<i>E^b</i>	Am D7	
G <i>B^b7</i>	<i>E^b F#7</i>	B	<i>Fm B^b7</i>	
<i>E^b</i>	Am D7	G	<i>C#m F#7</i>	
B	<i>Fm B^b7</i>	<i>E^b</i>	<i>C#m F#7</i>	

Die grundlegende harmonische Idee ist der Wechsel von drei verschiedenen Tonalitäten (*key centers*), die untereinander im Verhältnis von großen Terzen stehen: B – G – *E^b* (Dreiteilung des zwölftönigen Raums).²⁶ Jede Tonalität – zur leichteren Identifikation sind im Schema die Harmonien der einzelnen Tonalitäten typographisch getrennt – vertritt eine Serie einfacher Kadenz: Dominante–Tonika (V–I) oder Subdominante–Dominante–Tonika (II–V–I). Die Komposition verbleibt also weitgehend im Rahmen der für ältere Standards typischen Funktionsharmonik. Trotzdem ist sie für den Interpreten außerordentlich anspruchsvoll. Erstens, weil die Geschwindigkeit der Interpretation in der Regel hoch ist: 250 Schläge pro Minute (BPM bzw. *beats per minute*) oder schneller, häufig weit über 300; dies bedeutet, dass ein Chorus – in diesem Fall 16 $4/4$ -Takte – blitzschnell durchgespielt wird, in 15 Sekunden oder weniger. Außerdem sind die Änderungen der Tonalität plötzlich und in der ersten Hälfte des Chorus „unerwartet“, da sie mitten im Takt passieren; zusätzlich verkompliziert wird die Angelegenheit durch die Tatsache,

25 Es handelt sich um das für den Jazz typische Verfahren der *Kontrafaktur*.

26 Bei der Nomenklatur (H/B/*B^b*) werden die Jazzkonventionen befolgt, die das europäische H mit B und das B mit *B^b* kennzeichnen.

dass die Tonalitäten nicht harmonisch verwandt sind, was dem Improvisator die Suche nach sinnvollen musikalischen melodischen Linien erschwert.

Das gewählte Beispiel ist vielleicht besser als eine einfachere Komposition der *Tin Pan Alley*, da es zwangsläufig zu der folgenden Frage führen muss: wie ist es in einem so anspruchsvollen Kontext möglich, erfolgreich zu improvisieren? Die Legenden aus der Jazz-Folklore, in denen Noten-Analphabeten auftreten, das Spielen „aus dem Herzen“, die mystische Inspiration etc., funktionieren hier natürlich nicht. Die Praxis zeigt, dass die melodische Jazzimprovisation – als komplexe Fähigkeit, bei der der Solist eine Reihe musikalisch und ästhetisch befriedigender Variationen über eine bestimmte harmonische Struktur extemporiert interpretiert – vor allem eine Kunstfertigkeit ist, die eine systematische und gründliche Herangehensweise erfordert. Die Aneignung der Sprache des improvisierten Jazz ist ein langwieriger Prozess, den Theoretiker in der Regel mit der Sprachentwicklung bei Kindern bzw. dem Erlernen einer Fremdsprache vergleichen. Es verlangt ein aufmerksames Zuhören bei anderen „Sprechern“ und insbesondere bei den Meistern (Tradition), eine systematische Entwicklung des inneren „Ohrs“ (*ear training*) und Knochenarbeit beim Üben. Schon eine befriedigende Interpretation einfacherer Standards erfordert eine perfekte Beherrschung des Rhythmus bzw. der Zeit (*timing*), theoretisches Verständnis und eine praktische internalisierte Beherrschung Dutzender von Tonleitern und Akkorden in allen Tonalitäten, die Fähigkeit zur harmonischen Analyse (Verständnis der Kadenz, tonaler Zentren), zur Verwendung führender Töne und des Konzeptes von Spannung und Auflösung; für anspruchsvollere harmonische Kontexte sind noch zusätzliche Fähigkeiten nötig, wie die Kenntnis von atypischen Tonleitern und Akkorden, die Verbindung gemeinsamer Töne, die melodische und rhythmische Sequenzierung oder der Gebrauch höherer harmonischer Strukturen.²⁷ „If you don't know this material, it means that you have a handicap“, erläuterte der Saxophonist Jerry Bergonzi, einer der führenden Theoretiker der modernen Jazzimprovisation: „That is not to say that you can't have fun improvising, it simply means that you have a disadvantage when you are musically speaking because you are missing vital information“.²⁸

David Liebman spitzt dies weiter zu, wenn er die Voraussetzungen beschreibt, die ein Student der Improvisation erfüllen muss, bevor er an seine „chromatische“ Methode herangehen kann. Er muss

27 Vgl. Gary Keller: *The Jazz Chord and Scale Handbook: A Comprehensive Organizational Guide to Scales and Chords Found in Jazz and Contemporary Music*. Rottenburg: Advance Music, 1998; David Baker: *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players*. Chicago: Maher, 1969; Middleton: *Melodic Improvising*; Jerry Bergonzi: *Developing a Jazz Language* (Inside Improvisation Series 6). Rottenburg: Advance Music, 2003.

28 Bergonzi: *Developing a Jazz Language*, S. 8.

[have] the mastery of scales, modes, chords, arpeggios, etc. in the language of the normal diatonic system. In jazz terms, it is simply the ability to play chord changes fluently. This implies a long list of requirements including the ability to convincingly swing in the jazz sense, knowing the basic repertoire, being familiar with the voicings of chords in the important idioms and styles.²⁹

Die hier nicht zur Gänze aufgeführte Liste verlängert sich bei anspruchsvolleren Kompositionen (z. B. „Giant Steps“) oder in modalen, nicht funktionsbedingten und sogar atonalen harmonischen Kontexten; doch „playing well in the non-tonal style should be the result of an artist’s complete and thorough evolution through all stages of tonal music“.³⁰ Selbst die Aneignung der am wenigsten kodifizierten Formen des Free Jazz und der modernen Improvisation – der Prozess erfordert bis zu einem gewissen Grad eine „Deprogrammierung“ auf die Ebene der Spontaneität eines Zweijährigen³¹ – ist viel effektiver, wenn sie auf einem breiten Musikwissen basiert. Dabei ist interessant, dass bei der historischen Schichtung verschiedener Stile innerhalb des improvisierten Jazz die Natur dieses Wissens allmählich weniger idiomatisch und mehr abstrakt-eklektisch wurde. Das Konzept der Jazzimprovisation hat die ursprünglichen Genrerahmen überschritten, das Ideal des melodischen Improvisators hat sich stark erweitert: es handelt sich nicht nur um jemanden, der in der Lage ist, Melodien im Rahmen eines bestimmten (Jazz-)Idioms fließend zu variieren, sondern um einen vielseitigen Musiker, dem es sein breites Wissen ermöglicht, in allen möglichen klanglichen Kontexten zu improvisieren.³² Dieses Ideal beschreibt Liebman wie folgt: „Ignorance is the enemy of truth and artistic freedom. True freedom to create comes from full cognizance of as many variables as possible“.³³

Das damit umrissene intellektualistische Bild der Improvisation als Kunstfertigkeit entspricht vielleicht nicht der mythischen Idealisierung der großen Meister des improvisierten Jazz. Es entspricht jedoch dem, was beim *Bertsolarismus* bereits festgestellt wurde: für die Beherrschung sind eine systematische Aneignung des konzeptionellen Apparats, Zuhören, langjährige Praxis und auch das Auftreten mit den großen Meistern bzw. eine Lehre (*apprenticeship*) nötig. Ein umfassendes

29 David Liebman: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music, 1991, S. 9.

30 Ibid., S. 31.

31 Vgl. Kenny Werner: *Free Play (13 Musical Landscapes)* (Jamey Aebersold Play-A-Long 104). New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2002.

32 Selbst im dodekaphonischen Kontext, vgl. John O’Gallagher: *Twelve-Tone Improvisation. A Method for Using Tone Rows in Jazz*. Mainz: Advance Music, 1998.

33 Liebman: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, S. 61.

Vorwissen, ohne das ein sinnvolles Improvisieren beispielsweise auf „Giant Steps“ schwer vorstellbar ist, wird oft mit dem Konzept der *Formelhaft* beschrieben (Tonleitern, Akkorde; Standardphrasen, die über Kadenzen, „Turnarounds“ und andere etablierte harmonische Folgen gespielt werden). Die Frage ist jedoch, wie eine derartige Formelhaft mit einer der primären Konnotationen, d. h. mit Spontaneität zu vereinen ist? An dieser Stelle ist zu betonen, dass das „formelhafte“ Studium eine notwendige Bedingung für die Beherrschung aller anspruchsvolleren Improvisations-Kontexte ist, jedoch bei weitem nicht die einzige. Pädagogen sind sich des Problems der Klischee-Improvisation (*lick* bzw. *pattern playing*) schon lange bewusst, das sich mit der Institutionalisierung der Jazz-Ausbildung noch zusätzlich verschärft hat. Davon sprechen die Jazz-Musiker und -Theoretiker allerdings schon seit jeher: übe und übe zu Hause, überlege und übe wieder, überlasse dich auf der Bühne dem *Flow*, vergiss die gelernten Tonleitern, Formen, Riffs, Linien, vergiss das alles: *just play!* Charlie Parker, der in diesem Kontext bereits unzählige Male zitiert wurde, galt als paradigmatischer „formelhafter“ Musiker, doch die Formeln erklären bei weitem nicht seine außerordentliche Musikalität; wie Henry Martin, der sich analytisch mit Parkers Technik auseinandergesetzt hat, erklärt: „overemphasis on formula overlooks much of the expressivity“.³⁴ Auch Bergonzi, der in seinem Nachschlagewerk eine Fülle von formelhaftem Material bietet, betont, dass dies am Ende vergessen werden müssen: „Improvising doesn’t mean recall, that is, recalling lines that you’ve memorized. It means saying something in the moment with the people you are playing within a particular context“.³⁵

An dieser Stelle soll die These vertreten werden, dass die wahre Grundlage einer erfolgreichen melodischen Improvisation die Entwicklung eines sehr präzisen „inneren Ohrs“ ist.³⁶ Das geschärfte innere Ohr ermöglicht dem Solisten das laufende Konzipieren und das vorherige mentale Hören (*pre-hearing*) dessen, was er im nächsten Moment spielen wird – gerade das ist eine der grundlegenden Fähigkeiten, die einen melodischen Improvisator auszeichnen. Das Prinzip verdeutlichen z. B. Bassisten oder Pianisten, die während des Solos die Melodie

34 Henry Martin: *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham: Scarecrow Press, 1996, S. 121.

35 Bergonzi: *Developing a Jazz Language*, S. 79. In diesem Zusammenhang ist das Memorieren auch nicht Zweck des Studiums der Soli der transkribierten Improvisationsmeister, das schon lange eine etablierte Praxis ist.

36 Der Autor des vorliegenden Beitrags war in den Jahren 2000–2008 künstlerischer Leiter des internationalen Musik-Workshops Jazzinty in Novo mesto. Im Gegensatz zu den Schulen, die andere Aspekte des Jazz wie beispielsweise den Rhythmus und die Artikulation betonen (zu diesem Konflikt vgl. Roger Mantie: „Schooling the Future: Perceptions of Selected Experts on Jazz Education“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, 3. 2. 2008; <http://www.criticalimprov.com>, September 2014), war das Jazzinty bereits von Anfang an klar auf die Ausbildung der Musiker für die Improvisation ausgerichtet.

singen oder brummen: im Gegensatz zum Anfänger ist dem reifen Solisten der musikalische Inhalt (und der rhythmische Verlauf) der Phrase, die er spielt, vollkommen klar. Ein erfahrener Solist hat zudem in jedem Augenblick eine allgemeine Vorstellung davon, wohin sein Solo führt (z. B. Gradation, Tension, Beruhigung), jedoch wird er sich anhand des konkreten musikalischen Inhalts der folgenden Sätze laufend und spontan entscheiden und die inneren Impulse und Ereignisse des Umfelds einbeziehen (z. B. das Spiel des Schlagzeugers, Bassisten, Pianisten; die Reaktionen des Publikums). In diesem Sinne ist die Improvisation also wahrhaft ein Komponieren „an Ort und Stelle“, ihr grundlegender Charme liegt gerade darin, dass der Künstler nicht der Freiheit laufender Entscheidungen und spontaner Reaktionen entsagt. Dabei helfen ihm seine Erfahrungen, den entsprechenden mentalen Zustand beizubehalten, wenn er vollständig im musikalischen „Hier und Jetzt“ ist, während ihm das umfangreiche Musikwissen – auch formelhaft – die notwendige Wendigkeit verleiht, sich in schnellen Tempi und anspruchsvollen harmonischen (auch atonalen) Umfeldern zurechtzufinden und den musikalischen Inhalt, den er im inneren Ohr „hört“, sofort unter den gegebenen Umständen auf seinem Instrument realisieren zu können.³⁷

Obwohl die Kognitionsforschung noch in den Kinderschuhen steckt, wenn es um die Auslegung des komplexen Phänomens der Improvisation geht, ist der musikalische Bereich in dieser Hinsicht besser erforscht als der literarische. Die bisherigen Erkenntnisse bestätigen weitgehend das oben beschriebene Bild. Auch die kognitiven Deutungen erwähnen in der Regel die Parallelen zur Aneignung einer (neuen) Sprache: so werden z. B. die Konzepte *knowledge base* oder *musician's toolkit* analog zur Phonologie, Morphologie, Syntax etc. beschrieben. Die bestehenden kognitiven Modelle versuchen aufzuzeigen, wie der Improvisator praktisch die Interaktion dreier verbundener Ebenen reguliert: sinnliche Wahrnehmung, Verarbeitung und Entscheidungsfindung (Gehirn) sowie motorische (Re)aktionen. Auf der Ebene der Verarbeitung erweist sich der Austausch zwischen dem Kurzzeitgedächtnis, das direkt mit dem sensorischen System verbunden ist, und dem Langzeitgedächtnis, welches das Reservoir an verfügbaren Themen, Motiven, Formeln usw. beinhaltet, als entscheidend – diese Interaktion bestimmt den oben beschriebenen Mikroprozess der Improvisation.³⁸

37 In diesem Zusammenhang nähern sich die Vokalistinnen mit der *Scat*-Technik vollkommen den Instrumentalisten; auch in der Praxis gibt es prinzipiell keinen Unterschied zwischen der Ausbildung der instrumentalen und der gesanglichen (melodischen) Improvisation.

38 Vgl. Roger T. Dean und Freya Bailes: „Cognitive Processes in Musical Improvisation: Some Prospects and Implications“, in: *Improvisation, Community, and Social Practice*, 2010; www.improvcommunity.ca, September 2014.

Auf der Ebene der motorischen Realisierung muss auf den Unterschied zwischen dem deklarativen (theoretischen) und prozeduralen Wissen verwiesen werden – d. h. die Kluft zwischen dem Verstehen/Hören und der Fähigkeit der praktischen Anwendung. Wie Messungen zeigen, ist die Anzahl der Ereignisse im Laufe der Improvisation sehr hoch, bis zu zwanzig pro Sekunde. Daher ist es nicht möglich, jedes Ereignis separat zu planen und durchzuführen: eine kognitive Gruppierung von Ereignissen und (zumindest partielle) Automatisierung der Darbietung muss bestehen. Dies ist erst auf den höheren Ebenen des Lernens möglich, wenn der Improvisator über eine breite Palette ausgefeilter motorischer Programme verfügt. Erst dann beginnt die fließende Expressivität, die ein entspanntes, gedankenloses Spielen ermöglicht:

All motor organisation functions can be handled automatically (without conscious attention) and the performer attends almost exclusively to a higher level of emergent expressive control parameters. In the case of improvised music these emergent control parameters are notions like form, timbre, texture, articulation, gesture, activity level, pitch relationships, motoric ‚feel‘, expressive design, emotion, note placement and dynamics.³⁹

Demnach ist gerade die Automatisierung der Anwendung allgemeiner, stark flexibler und anpassungsfähiger motorischer Programme die Voraussetzung für das Erreichen der „highly variable, often novel, specific results“.⁴⁰ Der Improvisator, der sich durch die schnellen Wechsel der Tonalität in der Komposition „Giant Steps“ schlägt – oder durch die Klippen des improvisierten *Bertsolarismus* steuert –, kann sich erst auf Grundlage einer Reihe von angeeigneten Formeln, Regeln und Klischees von eben diesen Formeln „befreien“ und die Aufmerksamkeit auf andere, höhere Elemente der künstlerischen Expressivität richten. Es scheint paradox, jedoch öffnet sich an dieser Stelle – wenn der *Bertsolari* das System der Reime und das metrische Schema „vergisst“ und der Jazzmusiker „vergisst“, in welcher Tonalität/Modus er spielt – das Feld der wirklich kreativen Freiheit, welche die Improvisation zur wahren Kunst erhebt.

39 Jeff Pressing: „Improvisation: methods and models. Generative Processes in Music“, in: *The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, hg. von J. Sloboda. Oxford: Clarendon Press, 1988, S. 298–345, hier S. 9; <http://musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/Mu206/improv-methods.pdf>, Oktober 2014.

40 Ibid., S. 10.

VERGLEICH DER LITERARISCHEN UND DER MUSIKALISCHEN
IMPROVISATION: SCHLUSSFOLGERUNG

Aus den Ausführungen zu den beiden improvisierten Traditionen wird ersichtlich, dass zwischen der Improvisation in der Literatur und in der Musik einige Analogien bestehen, sogar eine „startling kinship“ und ein „creative continuum among improvisatory artists, both verbal and musical“.⁴¹ In einer der wenigen vergleichenden Studien auf diesem Gebiet – behandelt werden die südslawische Epik und der Jazz – beobachtet H. W. Foster folgende Analogien zwischen dem Guslen-Spieler und dem Jazzmusiker: beide improvisieren (der Moment der Komposition ist zugleich der Moment der Darbietung), verwenden eine spezialisierte Sprache (wobei sie mit großer Wendigkeit simultan mehrere Sprachniveaus verwenden), zudem sind sie auch durch die kreativen Prozesse wie Transformation, Variation, Inversion usw. verbunden. Analog sind auch der langwierige Prozess der Aneignung der Kunstfertigkeit, die nicht auf dem Memorieren bzw. Lernen von Note zu Note bzw. Wort zu Wort, sondern auf der Verinnerlichung kreativer Prozesse, ausgehend von der Tradition, beruht: „jazz musicians improvise within parameters of a tradition-dependent harmonic progression, the South Slavic guslar composes within the bounds of traditional epic language“.⁴²

Fosters Erkenntnisse können durch einige Beobachtungen aus dem vorliegenden Vergleich ergänzt werden. In beiden Fällen kann von einer grundlegenden Spannung zwischen (1) dem fixen bzw. starren Rahmen und (2) dem variablen bzw. improvisierten Moment gesprochen werden. Diese dynamische Spannung ist zweifellos das, was sowohl den *Bertsolarismus* als auch Jazz von der „spontanen“ Improvisation unterscheidet (vielleicht handelt es sich sogar um die Triebfeder, die eine derart komplexe Entwicklung beider Traditionen bestimmte). Werden aber die halbwegs vergleichbaren Einheiten betrachtet – *Bertso* und *Chorus* –, so können auf der inhaltlichen Ebene der genannten Kategorien signifikante Unterschiede festgestellt werden. Während den fixen Rahmen im literarischen Beispiel die Melodie darstellt, die zudem das metrische Bild und die Position der Reime (auch diese ist fix, sobald sie einmal gewählt wurde) bestimmt, sind die starren Elemente im Fall der Musik das Tempo und die Akkordfolge. Noch komplizierter wird die Sache auf der Ebene des improvisierten Moments. Im *Bertsolarismus* ist dieser Moment der sprachliche Inhalt, die Silbenfolge, die sich natürlich dem gegebenen Rahmen anpassen muss, zugleich aber einen sinnvollen und poetisch geschärften Diskurs bilden soll: die höhere künstlerische Ebene spielt sich daher auf dem Gebiet der sprachlichen

41 Foster: „Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards“, S. 165.

42 Ibid., S. 173.

Semantik, des *Logos* ab. Im Gegensatz dazu ist im Jazz das (am ehesten erkennbare) improvisierte Element die Melodie, die Tonfolge, deren Verlauf auf einer höheren Ebene die Gesetze der musikalischen Semantik bestimmen. In der improvisierten Melodie kann das sogenannte Thema der Komposition „nachklingen“ (aber nicht unbedingt), während musikalische Referenzen auf einen etwaigen Text des Liedes – insofern diese überhaupt möglich sind – nur ausnahmsweise gefunden werden (die Anmerkung zur ursprünglichen Verbindung zwischen Literatur und Musik wird somit irrelevant). Häufiger kommt es vor, dass die improvisierte Melodie „intertextuell“ ist, da mit Zitaten und Andeutungen das Erbe „legendärer Soli“ der Vergangenheit in sie eingetragen wird.

Daher kann geschlussfolgert werden, dass die Improvisation trotz der Ähnlichkeiten in beiden Fällen dennoch relativ klar im Rahmen einer einzigen Kunst verbleibt: sei es der Kunst der Worte oder der Töne. Natürlich gibt es zahlreiche Möglichkeiten für eine weitere Erforschung der musikalischen und der literarischen Improvisation, jedoch müsste dazu der methodologische Apparat geschärft werden. Es wäre notwendig, sich sowohl mit den klassischen Problemen beim Vergleich von Literatur und Musik (vgl. dazu den Beitrag von Gregor Pompe in diesem Band), insbesondere in Bezug auf die phänomenologischen oder ontologischen Aspekte des Verhältnisses zwischen beiden Künsten (Unterschiede im Material; Verhältnisse zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, zwischen Live-Darbietung und Aufzeichnung; das Problem der Unveränderlichkeit des Werks usw.) auseinanderzusetzen als auch mit spezifischen Fragen, die den improvisierten Kontext betreffen. Dazu gehört gewiss der aktuelle Widerspruch zwischen dem (häufigen) *Wetteifern* der literarischen Improvisation und der prinzipiellen *Zusammenarbeit* bei der musikalischen Improvisation: im Unterschied zum Wettbewerb der dichterischen Improvisatoren kann ein gewisses *Wetteifern* beispielsweise zwischen zwei Saxophonisten gefunden werden, die ihre Soli einer nach dem anderen spielen, jedoch ist das Kollektiv (die Band) auf das gemeinsame Erreichen höherer musikalischer bzw. künstlerischer Ziele abgestimmt. Mit diesem Gegensatz ist auch das Problem des Verhältnisses von Kollektivität und Individualität verbunden; bei der kollektiven Improvisation (in Zusammenarbeit) – diese ist auch beim *Bertsolarismus* möglich, wenn zwei Dichter abwechselnd Verspaare improvisieren – muss zumindest die Stufe der Interaktivität bzw. Simultaneität beachtet werden (z. B. in der freien Gruppenimprovisation).

Unter Berücksichtigung der obigen Anmerkungen ist es demnach nicht sinnvoll, die Improvisation in der Literatur und der Musik pauschal zu vergleichen. Ein gutes Vergleichspaar sind in dieser Hinsicht der *Guslen-Spieler* und der Barockmusiker, die über den Continuo improvisieren, während es z. B. sinnvoll

wäre, die kollektive Improvisation im modernen Theater mit dem Geschehen in der freien Improvisation einer musikalischen Besetzung zu vergleichen, wobei die spontane Interaktivität die Schlüsselrolle spielt.⁴³ Relativ angemessen ist auch der bereits angesprochene Vergleich des *Bertsolari* mit dem melodischen Solisten (im Bebop). Dabei wurde versucht, die Berührungspunkte, Schnittpunkte und Unterschiede zwischen der literarischen und der musikalischen Improvisation zu untersuchen und zugleich einen weit verbreiteten *Irrtum* zu korrigieren: die komplexesten Formen der Improvisation sind nämlich nicht in erster Linie Gegenstand einer schwer fassbaren (mystischen) Inspiration, sondern müssen als *Kunst* verstanden werden – und zwar im Sinne der Kunst bzw. Kunstfertigkeit (*technē* nach Aristoteles). Wie die Erkenntnisse der modernen Kognitionswissenschaft bestätigen, bringt die Improvisation Frische in die Kunst und löst Erstarrungen. Daher muss der Prozess ihrer Rehabilitierung, der in der Musik und im Theater, teilweise auch in der Literatur bereits spürbar ist, noch beschleunigt werden.

Übersetzt von Rosemarie Linde

BIBLIOGRAFIE

- Baker, David: *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players*. Chicago: Maher, 1969.
- Bergonzi, Jerry: *Developing a Jazz Language* (Inside Improvisation Series 6). Rottenburg: Advance Music, 2003.
- Berkowitz, Aaron L.: *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Burrows, Jared B.: „Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1/1 (2004); <http://www.criticalimprov.com>, September 2015.
- Collins, Derek: „Homer and Rhapsodic Competition in Performance“, in: *Oral Tradition* 16/1 (2001), S. 129–167.
- Dean, Roger T., und Freya Bailes: „Cognitive Processes in Musical Improvisation: Some Prospects and Implications“, in: *Improvisation, Community, and Social Practice*, 2010; www.improvcommunity.ca/, September 2014.

43 Vgl. Jared B. Burrows: „Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1/1 (2004); <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.

- Egaña, Andoni: „The Process of Creating Improvised Bertsons“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 117–142.
- Eizagirre, Estitxu: „Interview with Maialen Lujanbio Zugasti“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 187–197.
- Esterhammer, Angela: *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Foley, John M.: „Basque Oral Poetry Championship“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 3–11.
- Foster, H. Wakefield: „Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards“, in: *Oral Tradition* 19/2 (2004), S. 155–176.
- Garzia, Joxerra: „History of Improvised *Bertsolaritza*: A Proposal“, in: *Oral Tradition* 22/2 (2007), S. 77–115.
- Gillespie, Luke O.: „Literacy, Orality, and the Parry-Lord ‚Formula‘: Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition“, in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 22/2 (1991), S. 147–164.
- Harris, William: „Improvisation: The New Spirit in the Arts“, in: *Humanities and the Liberal Arts*; <http://community.middlebury.edu/~harris/improvisation.html>, September 2015.
- Harvilahti, Lauri: „The Production of Finnish Epic Poetry – Fixed Wholes or Creative Compositions?“, in: *Oral Tradition* 7/1 (1992), S. 87–101.
- Haydar, Adnan: „The Development of Lebanese *Zajal*: Genre, Meter, and Verbal Duel“, in: *Oral Tradition* 4/1–2 (1989), S. 189–212.
- Henke, Robert: „Orality and Literacy in the *Commedia dell’Arte* and the Shakespearean Clown“, in: *Oral Tradition* 11/2 (1996), S. 222–248.
- Keller, Gary: *The Jazz Chord and Scale Handbook: A Comprehensive Organizational Guide to Scales and Chords Found in Jazz and Contemporary Music*. Rottenburg: Advance Music, 1998.
- Liebman, David: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music, 1991.
- Lord, Albert B.: *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Mantie, Roger: „Schooling the Future: Perceptions of Selected Experts on Jazz Education“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 3/2 (2008); <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.
- Martin, Henry: *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham: Scarecrow Press, 1996.
- McGee, Timothy J. (Hg.): *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2003.
- Middleton, Andy: *Melodic Improvising*. Rottenburg: Advance Music, 1998.

- Mouillot, François: „Resisting Poems: Expressions of Dissent and Hegemony in Modern Basque Bertsolaritza“, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 5/1 (2009); <http://www.criticalimprov.com>, September 2014.
- Nettl, Bruno et al.: „Improvisation“, in: *Grove Music Online, Oxford Music Online*; <http://www.oxfordmusiconline.com>, September 2014.
- O’Gallagher, John: *Twelve-Tone Improvisation. A Method for Using Tone Rows in Jazz*. Mainz: Advance Music, 1998.
- Parker, Charlie: *Charlie Parker Omnibook*, übers. von Jamey Aebersold und Ken Sloane. Hollywood: Atlantic Records, 1978.
- Pressing, Jeff: „Improvisation: methods and models. Generative Processes in Music“, in: *The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, hg. von J. Sloboda. Oxford: Clarendon Press, 1988, S. 298–345; <http://musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/Mu206/improv-methods.pdf>, Oktober 2014.
- Sbait, Dirghām Ḥ.: „Palestinian Improvised-Sung Poetry: The Genres of *Ḥidā* and *Qarrādī* – Performance and Transmission“, in: *Oral Tradition* 4/1–2 (1989), S. 213–235.
- Werner, Kenny: *Free Play (13 Musical Landscapes)* (Jamey Aebersold Play-A-Long 104). New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2002.

TheMA is a peer-reviewed open-access research journal dedicated to the history of performing and visual arts. It is published biannually and specializes in the critical and trans-disciplinary historical study of artistic production and reception in various artistic genres including literature, theatre, music, painting, sculpture, and architecture.

INHALT

EINLEITUNG

Gregor Pompe und Marijan Dović

AUFSÄTZE

Gregor Pompe: Kollisionen zwischen Musik und Literatur (Sprache?): Überlegungen zu ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte

Alessandro Miani und Tobias Gretenkort: Musik und Sprache – Vorschlag für ein integratives Modell

Boris A. Novak: Zum Verhältnis zwischen Poesie und Musik bei den Troubadours

Kordula Knaus: Narrative über Dichtung und Musik: Produktionsprozess und Aufführung der frühen *opera buffa*

Matjaž Barbo: Der „leise Ton“ der Ästhetik der Kunstreligion

Andraž Jež: Mimesis im Kontext der Grenzüberschreitung im Kunstdiskurs des Modernismus

Mirjana Janakieva: Hassliebe zur Musik

Gašper Troha: Zur Begegnung von Wort und Musik: Hiengs *Corteso* *Vrnitev* (‘Die Rückkehr des Cortez’) als Hörspiel und Libretto

Michaela Schwarzbauer: „Ich erzähle meine Erfahrung als seine und seine als meine“: Reflexionen über Peter Härtlings Verdi-Roman

Marijan Dović: Improvisationskunst in Literatur und Musik