

Tom Rojo Poller

Kompositorische Sprachübertragung in zeitgenössischer Instrumentalmusik

**Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT**

Dieser Band erscheint als Band 23
in der Reihe *sinefonia*
[zgl.: Diss., HfM Würzburg, 2015]
© Tom Rojo Poller
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2015
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung einer Collage von Sigrid Poller

ISBN 978-3-95593-023-3

www.wolke-verlag.de

Inhalt

A. Einleitung	9
1. Fülle und Leerstelle – Vorbemerkung zum Verhältnis von Musik und Sprache	9
2. Übertragung als Leitfaden der Untersuchung	21
2.1 Übertragung als intermediales Phänomen	21
2.2 Drei Aspekte von Übertragung	26
2.2.1 Übertragung als Informationsübertragung	27
2.2.2 Übertragung als künstlerische Technik	28
2.2.3 Übertragung als poetologisch-konzeptuelle Dimension	30
2.3 Logik der Übertragung	32
3. Ausgangspunkte	38
3.1 Methodik und Hypothesen	38
3.2 Disposition und Auswahlkriterien der untersuchten Stücke	41
B. Hauptteil	45
B.1 Modell und Übersetzungscode – Übertragungen sprachlicher Strukturen auf Musik	45
1. Walter Zimmermann: <i>In Understanding Music, the Sound Dies</i>	47
1.1 Übertragung als produktionsästhetische Strategie im Schaffen Walter Zimmermanns	47
1.2 Kontext und Entstehungsgeschichte von <i>In Understanding Music, the Sound Dies</i>	51
1.3 Analyse von <i>In Understanding Music, the Sound Dies</i>	56
1.3.1 Formgliederung	56
1.3.2 Besetzung	58
1.3.3 Signalebene	59
1.3.4 Analyse der einzelnen Abschnitte	64
1.3.4.1 ‚A.1: Morphology‘	64
1.3.4.2 ‚A.1.1: Basic sounds‘	66
1.3.4.3 ‚A.1.2: The 49 elements‘	68
1.3.4.4 ‚A.1.3: The syntagmatic relations‘	69
1.3.4.5 ‚B.1: Signal Learning‘	71
1.3.4.6 ‚A.2: Deep Structure‘	71
1.3.4.7 ‚A.2.1: The 21 lexical formatives‘	72
1.3.4.8 ‚A.2.2: Categorical rules‘	73

1.3.4.9 ‚A.2.3: The 7 syntagmas‘	74
1.3.4.10 ‚B.2: Concept formation‘	75
1.3.4.11 ‚A.3: Transformation‘	76
1.3.4.12 ‚A.3.1: Transformational rules‘	76
1.3.4.13 ‚A.3.2: Acceptability‘	77
1.3.4.14 ‚A.3.3: Transformation‘	77
1.3.4.15 ‚B.3: Problem solving‘	78
1.3.4.16 ‚A.4: Surface structure‘	79
1.3.4.17 ‚A.4.1: Flash back‘	79
1.3.4.18 ‚A.4.2: Filtration‘	79
1.3.4.19 ‚A.4.3: Synchronisation‘	80
1.4 Zwischenresümee	80
1.5 Übertragung und Modell	81
1.6 Struktur und Hörerfahrung	86
2. Klarenz Barlow: <i>Progethal-Perkussisch für fortgeschrittene Anfänger</i>	93
2.1 ‚Musica Linguistica‘	93
2.2 Zum Kontext von <i>Progethal-Perkussisch</i>	95
2.3 Textgrundlage	97
2.4 Übertragungssystem	99
2.5 Kohärenz und Konsistenz	106
2.6 ‚Kryptophone‘ Intermedialität	108
B.2 Hybridität und Konvergenz –	
Inszenierte Mischformen von Sprache und Musik	113
1. Oliver Schneller: <i>Joyce Paraphrases</i>	114
1.1 Zum Kontext von <i>Joyce Paraphrases</i>	114
1.1.1 Übertragung im Schaffen Oliver Schnellers	114
1.1.2 Zur Entstehung von <i>Joyce Paraphrases</i>	116
1.1.3 Zu Joyce’ ‚Donnerworten‘	117
1.1.4 Zum Titel	121
1.2 Vom Text zum Stück – die Schritte des Übertragungsprozesses	123
1.3 Analyse	126
1.3.1 Formübersicht	126
1.3.2 ‚Einleitung‘	127
1.3.3 ‚1. Einspielung‘	128
1.3.4 ‚1. Episode‘	130
1.3.5 ‚2. Einspielung‘	131
1.3.6 ‚1. Zwischenspiel‘	133
1.3.7 ‚3. Einspielung‘	134
1.3.8 ‚2. Zwischenspiel‘	135
1.3.9 ‚4. Einspielung‘	135
1.3.10 ‚2. Episode‘	136

1.3.11 ‚5. Einspielung‘	137
1.3.12 ‚3 Episode‘ und ‚6. Einspielung‘	139
1.3.13 ‚4. Episode‘	140
1.3.14 ‚Ende‘	140
1.4 Übertragung und mediale Differenz	141
1.4.1 Technisch-mediale Übertragung	142
1.4.2 Übertragung als ästhetische Technik	144
1.4.3 Übertragung als poetologische Kategorie	145
2. Jonathan Harvey: <i>Speakings</i>	149
2.1 Mediale Konvergenz.	151
2.1.1 Grundkonzeption.	151
2.1.2 Computergestützte Kompositionshilfen	152
2.1.3 Live-elektronische Realisierung	153
2.2 Dramaturgisch-formale Konvergenz	154
2.2.1 Formales Programm.	154
2.2.2 Formanalyse.	155
2.2.2.1 Satz I	156
2.2.2.2 Satz II	157
2.2.2.3 Satz III.	161
2.3 Synkretismus der Übertragungsansätze	162
B.3 Transkription und Interpretation –	
Übertragungen sprachlicher Rede in Musik	165
1. Einleitung.	165
1.1 Differenzreichtum und Relationsreichtum.	165
1.2 Transkription und Interpretation.	168
2. Stephan Winkler: <i>Von der Natur des Menschen</i>	171
2.1 Vorlage.	172
2.2 Transkription.	174
2.3 Projektion und Instrumentation.	176
2.3.1 Projektion.	177
2.3.1.1 Projektion auf Skalen	177
2.3.1.2 Projektion in der Zeit.	183
2.3.2 Instrumentation	183
2.3.2.1 Instrumentation der Diastematik.	183
2.3.2.2 Instrumentation der zeitlichen Gerüststruktur	187
2.4 Form	188
2.4.1 ‚Air‘	188
2.4.2 ‚Condition‘	191
2.5 Historische Kontexte	197
2.5.1 Leoš Janáček.	198
2.5.2 Olivier Messiaen.	200

2.6 Poetik der Oberfläche	202
3. Marc Sabat: <i>Garden Songs</i>	204
3.1 Vorlage.	205
3.2 Arbeitsprozess	206
3.3 Form	209
3.4 Übermalung.	212
3.5 Kontexte: Traditionslinien	218
B.4 Vorbild und Abbild – Konzepte der musikalischen Resynthese von Sprache.	222
1. Klarenz Barlow: <i>Im Januar am Nil</i>	224
1.1 Synthrummentation	224
1.2 Analyse von <i>Im Januar am Nil</i>	227
1.2.1 Grundelemente.	227
1.2.1.1 Spiralmelodie	227
1.2.1.2 Synthrummentationsverfahren	230
1.2.2 Form	234
1.2.2.1 Melodie	235
1.2.2.2 Signale.	235
1.2.2.3 Weitere Prozessschichten	237
1.2.2.4 Zwischenspiele.	239
1.3 Sprache als Vorbild.	243
2. Peter Ablinger: <i>Quadraturen III</i>	244
2.1 Phonorealismus	244
2.2 <i>Quadraturen</i>	247
2.3 Analyse von <i>Quadraturen III</i>	252
2.3.1 <i>Quadraturen IIIa</i> – „Gegrüßet seist Du Maria“	254
2.3.2 <i>Quadraturen IIIb</i> – „Guten Abend bei der Zeit im Bild“	254
2.3.3 <i>Quadraturen IIIc</i> – „Fidelito/La Revolución y las Mujeres“	256
2.3.4 <i>Quadraturen IIIId</i> – „Portrait of my parents“	259
2.3.5 <i>Quadraturen IIIIf</i> – „A Letter from Schoenberg“	259
2.3.6 <i>Quadraturen IIIIg</i> – „Audioanalyse/Die Auflösung/ <i>Freud in England/Le grain de la voix</i> “	261
2.3.7 <i>Quadraturen IIIIh</i> – „Deus Cantando (God, Singing)“	263
2.4 Medialität der Übertragung	263
2.5 Wahrnehmung als Kippfigur	265
C. Resümee.	271
D. Literaturverzeichnis.	285
1. Primärquellen.	285
2. Sekundärquellen.	285

A. Einleitung

1. Fülle und Leerstelle – Vorbemerkung zum Verhältnis von Musik und Sprache

Es besteht kein Zweifel, dass das Verhältnis von Musik und Sprache in die abendländische Musikgeschichte als besonders enges und wechselseitig prägendes eingeschrieben ist. Doch wie kann man diesem Verhältnis beikommen, wie ließe es sich aus dem unübersichtlichen Palimpsest der Musikgeschichte als eigenes Kapitel extrahieren?

Ein Ansatz wäre, eine Art Beziehungsgeschichte zu erzählen, die von einer intimen Symbiose in der griechischen Antike ausgeht, um nach einer grundlegenden gegenseitigen Entfremdung in eine lange Phase der hierarchisch geregelten Koexistenz überzugehen, bis im 18. und 19. Jahrhundert ein zeitweise spannungsreicher Prozess der Emanzipation des untergeordneten Partners, der Musik, in Gang gesetzt wird, welcher schließlich im 20. Jahrhundert in einen unübersichtlichen, gleichermaßen aus Trennungs- wie Vermittlungsversuchen, konservierenden wie innovativen Maßnahmen gekennzeichneten Beziehungsstatus mündet, der bis in die Gegenwart anhält. Eine solche Narration vereinfacht freilich stark, einerseits weil sie – wie die meisten Geschichten – eine unzweideutig lineare Entwicklung auch dort suggeriert, wo in Wahrheit zahlreiche zeitliche Faltungen und Sprünge im Spiel waren – in der skizzierten Entwicklungslinie beispielsweise schon an einem sehr frühen Punkt; der griechische Begriff der ‚musiké‘ nämlich, der den symbiotischen Zustand von Sprache und Musik als untrennbare Einheit von Wort, Ton und Bewegung anspricht, wurde von Platon bereits deutlich ausdifferenzierter verstanden als von seinem Schüler Aristoteles.¹ Andererseits wird durch die Rede von *der* oder *einer* Musik resp. Sprache die Existenz zweier narrativer Protagonisten impliziert, deren historisch konstante Identität mitunter problematisch erscheint, da sie auf einer teils stark homogenisierenden Figurenkonstruktion beruht (man denke etwa an das mittelalterliche, auf Boethius zurückgehende dreifaltige Musik-Verständnis von ‚musica mundana‘, ‚musica humana‘ und ‚musica instrumentalis‘, das schwer mit unserem modernen Musikbegriff auf einen Nenner zu bringen ist). Und schließlich muss selbstverständlich immer eine an der Quellenlage gemessene historische Unschärfe einkalkuliert werden – wie beispielsweise im Fall der mittelalterlichen musiktheoretischen Schriften, anhand derer sich schwer erwägen lässt, inwieweit die in ihnen getroffene hierarchisierende Abwertung der (sich ab dem 13. Jahrhundert ausprägenden) eigenständigen Instrumentalmusik als einer Art

1 Vgl. Gunter Gebauer u. Christoph Wulf: *Mimetische Weltzugänge: Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen*, Stuttgart 2003, S. 13ff., sowie zu Aristoteles: Bernd Seidensticker: „Aristoteles und die griechische Tragödie“, in: Gertrud Koch u. a. (Hrsg.): *Die Mimesis und ihre Künste*, München 2010, S. 15–42, und zu Platon: Arbogast Schmitt: „Mimesis bei Platon“, in: ebd., S. 231–254.

Schwundstufe der Vokalmusik die weltliche Musizierpraxis und das alltägliche Musikverständnis tatsächlich widerspiegelt.

Trotz dieser grundlegenden Unschärfen und Problematiken ließe sich gleichwohl behaupten, dass so gut wie alle wissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahrzehnte, die das Verhältnis von Sprache und Musik im 20. Jahrhundert aus historischer Perspektive beleuchten, den Grundzügen der oben skizzierten Beziehungsgeschichte zumindest implizit folgen und auf der Folie dieses Plots spezifische Fragestellungen oder einzelne Entwicklungslinien entfalten. Grosso modo kann dabei festgestellt werden, dass die Schwierigkeiten, existierende Beziehungsbrüche, -risse und -spannungen in ein homogenisierendes Narrativ von Musikgeschichtsschreibung zu integrieren, umso größer werden, je weiter sich der Untersuchungsfokus hin zur Gegenwart zeitgenössischer Musik- und Komponierpraxis bewegt. Angelegt ist die Komplexität eines durch Spannungs- und Widerspruchsreichtum geprägten und von Affirmation bis Negation reichenden Verhältnisses von Musik und Sprache aber bereits in den Anfängen der Moderne. So kann schon für die autonomieästhetischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts der bemerkenswerte Widerspruch festgestellt werden, dass sie bei ihrem Versuch, Musik als eigenständige, autonome Kunstform zu nobilitieren,² in hohem Maße heteronomieästhetisch-sprachgebunden bleiben;³ verschärft wird die Spannung zwischen Sprachbezug und Musikpraxis dann noch einmal zu Beginn des 20. Jahrhunderts, indem durch die fortschreitende Auflösung von Dur-Moll-Tonalität und Akzentstufenmetrik auch die bis dato gültigen Grundlagen der strukturellen Ähnlichkeit von Musik und Sprache infrage gestellt werden, gleichwohl die Sprachähnlichkeit von Musik als wirkmächtiges Paradigma fortbesteht (besonders für die Zweite Wiener Schule)⁴ und gerade am Beginn der freien Atonalität eine starke Orientierung an zu vertonenden Textstrukturen zu beobachten ist. Erst in der Kunstmusik der zweiten Jahrhunderthälfte wird die zuvor eher latent wirksame kompositorische Proble-

2 Zur Emanzipation von einem sprachähnlichen zu einem der romantischen Entgrenzungsästhetik folgenden Verständnis von Musik als die Wortsprache transzendierender ‚Tonsprache‘ (Hanslick) vgl. Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 133–145, sowie Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Regensburg 1988.

3 Sei es im von Adolph Bernhard Marx anhand der Beethovenschen Instrumentalmusik formulierten und in Wagners Opern vor allem auch verbal emphatisch vertretenen Streben nach „Erkenntnis der Natur jedes Kunstmittels, jedes Kunstwerkes, jedes Künstlers, endlich der ganzen Kunst“ (Adolph Bernhard Marx: „Über die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderem Bezüge auf diese Zeitung“, in: *Berlin Allgemeine Musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 18, zit. nach Gudrun Henneberg: „Musik-Verstehen. Geschichtliche Aspekte einer musikästhetischen Theorie“, in: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Florilegium Musicologicum*, Tutzing 1988, S. 134), sei es bei der Darstellung von Idealen und Ideen in Liszts sinfonischen Dichtungen mithilfe sprachlicher Programme oder sei es in der Popularhermeneutik Hermann Kretzschmars, die in ihrer Erklärungspraxis selbstverständlich Außermusikalisch-Programmatisches integrierte (vgl. Carl Dahlhaus: „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik“, in: ders. (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 159–172).

4 Vgl. Christian Martin Schmidt: „Arnold Schönberg: Reden, Schreiben und Komponieren über Musik“, in: Christoph von Blumröder u. Wolfram Steinbeck (Hrsg.): *Musik und Verstehen*, Laaber 2004, S. 165–175; Elmar Budde: „Musik – Sprache – Sprachlosigkeit“, in: Karl Heinrich Ehrenforth (Hrsg.): *Humanität, Musik, Erziehung*, Mainz 1981, S. 131–151.

matisierung des Verhältnisses von Sprache und Musik⁵ vollends explizit. So rekurriert der frühe Serialismus in seinem aus avantgardistisch-konstruktivistischem Geist geborenen Versuch, Musik gleichsam ab ovo neu zu konzipieren und dazu radikal alle historisch-stilistischen Allusionen und Referenzen auszumerzen, zwar zeitweilig immer noch auf Sprache als Denkmodell,⁶ gleichwohl eliminiert er durch seine konsequent durchparametrisierte Reihenorganisation weitgehend Residuen struktureller Sprachähnlichkeit. Eine Integration von Sprache in Musik im Sinne einer konventionellen Vertonung scheint so kaum noch möglich,⁷ und daher ist es nur konsequent, Sprache musikalisch entweder als elektronisch verfremdete (z. B. in Stockhausens *Gesang der Jünglinge*) oder syllabisch fragmentierte (wie in Nonos *Canto sospeso*)⁸ zu behandeln. Techniken der Materialfragmentierung und Strategien der Desemantisierung werden dann auch für den Ansatz experimenteller Sprachkomposition bedeutsam, der in den 1960er und 1970er Jahre im Grenzbereich von konkreter Poesie, Performance und Komposition die Materialität von Sprache neu auslotet und in Beziehung zu instrumentalen Klängen setzt.⁹ Exemplarisch könnte man hier etwa Dieter Schnebel nennen, dessen erste rein vokale Komposition, das *Geistliche Lied* von 1956, noch ganz von seriellem Denken durchdrungen ist,¹⁰ gleichzeitig aber auch schon den Weg zu den Werken der späteren sprachexperimentellen Phase weist. Derselbe Komponist ist aber auch ein gutes Beispiel dafür, dass nach der Hochzeit experimenteller Sprachkompositionen in den 1960er Jahren (neben seiner *Glossolalie* wären als weitere prominente Werke Cages *Song Books* oder auch Ligetis *Aventures* zu nennen) die Innovations- und Experimentierlust im Umgang mit Sprache als musikalischem Material ihren Zenit überschritten hat. So wendet sich Schnebel nach Abschluss der *Maulwerke* im Jahre 1974 verstärkt Aspekten traditioneller Musik und in den 1980er Jahren auch wieder konventionelleren Formen der Vertonung zu.¹¹ Neben solchen und ähnlichen postmo-

5 Das Interesse von Schönberg und Berg am Sprechgesang etwa kann als Indiz für dieses erwachende Problembewusstsein gedeutet werden (vgl. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hrsg.): *Schönberg und der Sprechgesang* (Musik-Konzepte 112/113), München 2001).

6 So benutzt etwa Boulez in einem Kommentar zu seinen *Structures* den Begriff ‚Sprache‘ (im französischen Original ‚langage‘), um jenes Kommunikationspotential zu bezeichnen, welches durch das konstruktive System der Komposition originär konstituiert werden soll (vgl. Pierre Boulez: „Nécessité d’une orientation esthétique“, zit. nach dem Cover der Wergo-Schallplatte „Structures pour deux pianos: premier livre et deuxième livre: Alfons et Aloys Kontarsky“, Mainz, 1966).

7 Neben der Auseinandersetzung mit Vokalmusik im engeren Sinne kann im Rahmen der Geschichte des instrumentalen Rezitativs eine weitere Traditionslinie der Inkorporation sprachlicher Elemente bis in die Neue Musik nachgezeichnet werden (vgl. Stefan Drees: *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt a. M. 2007, S. 343–350).

8 Nono war es freilich wichtig, seine neuartige Technik der Textbehandlung in der Tradition zu verankern. So verfolgte er die bewusste Destruktion textlicher Semantik in einem 1960 in Darmstadt gehaltenen Vortrag bis auf Gesualdo da Venosa zurück (vgl. Luigi Nono: „Text – Musik – Gesang“, in: Jürg Stenzl (Hrsg.): *Luigi Nono, Texte: Studien zu seiner Musik*, Zürich/Freiburg 1975, S. 41–60).

9 Vgl. Gisela Nauck: *Dieter Schnebel*, Mainz 2001, S. 105ff.

10 Vgl. Gianmario Borios Rezeptionsanalyse von Weberns *Variationen für Klavier op. 27* bei Schnebel und anderen Komponisten (Gianmario Borio: „L’analyse musicale comme processus d’appropriation historique: Webern à Darmstadt“, in Julie Lebel u. a. (Hrsg.): *Circuit: Musiques contemporaines*, Vol. 15 (3), 2005, S. 87–122).

11 Vgl. Gisela Nauck: *Dieter Schnebel*, Mainz 2001, S. 317ff.

dernen Tendenzen werden zeitgleich aber ebenso andere Entwicklungslinien in der Auseinandersetzung mit Sprache weiterverfolgt: postserialistische, sprachexperimentelle, von der amerikanischen Musik um Cage beeinflusste, performanceorientierte, spektralistische – um nur einige exemplarisch zu benennen. Diese neue Unübersichtlichkeit – als Simultaneität bereits in den 1970er Jahren zu beobachten und als expliziter Stilpluralismus in der Postmoderne der 1980er Jahre noch einmal dynamisiert – stellt, wie retrospektiv konstatiert werden kann, auch die damalige weitgehend historisch geprägte Musikwissenschaft vor einige Probleme. So entdecken etwa hermeneutische Untersuchungen der 1970er und 1980er Jahre in der aktuellen Musik der Zeit zwar bekannte und historisch verortbare Sprachtopoi und Referenzmuster; im Bestreben der Bedeutungszuweisung vernachlässigen sie aber auch zahlenmäßige oder strukturbezogene Aspekte, die sich nicht direkt aus etablierten historischen Modellen ableiten lassen – und das zuweilen so stark, dass die Einlösung des hermeneutischen Anspruchs, ein Werk Ganzes zu erfassen, fragwürdig erscheint. Mit dem Aufkommen eines betonten Strukturdenkens und der zeitgleichen ästhetischen Ausdifferenzierung oder, radikaler formuliert, der entropischen Tendenz zur Gleichzeitig- und Gleichwertigkeit stilistischer Pluralität scheint also das am Beziehungsplot von Sprache und Musik orientierte historische Paradigma an die Grenzen seiner modellhaften Belastbarkeit gestoßen zu sein.¹²

Anstatt eine lineare Beziehungsgeschichte zu erzählen, wäre es ebenso denkbar, das Verhältnis von Musik und Sprache in Form einer Charakterstudie zu erfassen, die in den verschiedenen historischen Erscheinungsformen von Musik und Sprache gleichbleibende Eigenschaften zu erkennen und diese mit einer einheitlichen Methodik zu vergleichen sucht. Einem solchen wissenschaftsliterarischen Genre können strukturalistisch beeinflusste, dezidiert diachrone Ansätze zugerechnet werden, welche in den 1960er und 1970er Jahren stark an Einfluss gewannen –¹³ und das sicherlich auch als Reaktion auf die Überforderung des musikhistorisch-hermeneutischen Entwicklungsnarrativs durch die Unübersichtlichkeit zeitgenössischer Musikphänomene. Als besonders wirkmächtig erwies sich in diesem Zusammenhang das Programm einer musikalischen Semiotik, das sich – anschließend an den Vormarsch einer allgemeinen Semiotik oder Semiologie, die immer mehr Lebensbereiche als Zeichenprozesse zu analysieren versuchte –¹⁴ seit Ende der 1960er Jahre auszuprägen begann.¹⁵ Speziell für den Vergleich von Sprache und Musik erschien eine semiotische Betrachtungsweise auch deswegen so attraktiv, weil die Sprachbetrachtung seit jeher die angestammte Domäne der Semiotik war und mit den Zei-

12 Ein anderer Faktor, der ebenso zur Relativierung des musikhistorisch-hermeneutischen Paradigmas beigetragen hat, war zweifellos das verstärkte und zunehmend auch institutionalisierte Interesse an der Erweiterung des musikologischen Forschungsfeldes auf Phänomene jenseits des Kanons der abendländisch-europäischen Musiktradition (z. B. auf ethnomusikologische oder verstärkt auch popkulturelle Fragestellungen).

13 Vgl. exemplarisch Jean-Jaques Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris 1975.

14 Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 2002.

15 Vgl. Raymond Monelle: *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur u. a., 1992, sowie ders.: *The sense of music*, Princeton 2000; vgl. außerdem: Patrick McCreeless: „Semiotics and Music: An End-of-Century Overview“, in: *Musikkonzepte – Konzepte zur Musikwissenschaft, Kongressbericht Halle 1998*, Bd. 1, Kassel 2000, S. 36–47.

chenkonzepten von Saussure und Peirce präzise Instrumente der linguistischen Analyse zur Verfügung standen. Doch gerade die Übertragung dieser etablierten sprachwissenschaftlichen Konzepte auf musikalisches Gebiet bereitete, wie sich bald zeigen sollte, die größten Schwierigkeiten; denn dass sich musikalische Zeichen nicht in direkter Analogie zum etablierten Verständnis von sprachlichen Zeichen konzipieren lassen, liegt auf der Hand. So besitzt Musik weder eine klare Referenzstruktur (sie verweist nicht offensichtlich auf musikexterne ‚Wirklichkeit‘ und ebenso wenig auf andere Zeichen, die im Sinne der Peirceschen Interpretantenkonzeption die Bedeutungszuweisung garantierten), noch können ähnlich problemlos wie in der linguistischen Sprachanalyse einzelne Grundbausteine als kleinste Elemente der musikalischen Zeichen- und Bedeutungskonstitution isoliert werden.¹⁶ Was genuin musikalische Zeichen jenseits von musikalischen Notations-, im strengen Sinne also Schriftzeichen eigentlich sein sollen und wie diese Zeichen musikalischen Sinn oder musikalische Bedeutung generieren können, kristallisierte sich daher zum immer wieder umkreisten Fragekern der musiksemiotischen Diskussion heraus. Um die Aporien etablierter linguistischer Kategorien zu umgehen, wurde dabei auch eine Erweiterung des konventionellen, in der Sprachanalyse erprobten Zeichenbegriffs vorgeschlagen – so etwa von Simone Mahrenholz, die im Anschluss an Nelson Goodmans Symboltheorie die Referenzform der Exemplifikation als Schlüssel für die Analyse musikalischer Verweiszusammenhänge ansieht.¹⁷ Inwieweit solche Versuche einen Erkenntnisgewinn mit sich bringen, der über die Erschließung einer (rein philosophisch gesehen im Übrigen nicht unproblematischen)¹⁸ alternativen Zeichenlogik hinausreicht und auch für die konkrete analytische Anwendung taugt, erscheint allerdings fragwürdig. So weisen beispielsweise die Arbeiten Christian Thoraus, welche die Goodmansche Zeichenkonzeption mit verschiedenen anderen metaphortheoretischen Ansätzen zu verknüpfen suchen,¹⁹ eine dominierende Tendenz zur methodologischen Grundsatzbetrachtung und Meta-Analyse von existierenden Sprechweisen über Musik auf, wodurch die Frage nach

16 Rein phänomenologisch betrachtet hängt das u. a. mit dem Verhältnis von Relations- und Differenzreichtum in Musik und Sprache zusammen (vgl. dazu B.3.1 dieser Studie). So weist Musik, obwohl sie in verschiedenen Hinsichten als klanglich tendenziell weniger komplex ausdifferenziert gelten kann als Sprache (man denke etwa an die mikrotonale und rhythmische Ausdifferenzierung einer einfachen Satzintonation im Vergleich zu chromatisch-temperierter Vokalmusik), einen potenziellen klangphänomenalen Relationsreichtum auf (z. B. in Hinblick auf Harmonik, Diastematik oder Rhythmik), der von den für die Semiotik maßgeblichen linguistischen Unterscheidungskategorien von Syntagmatik und Paradigmatik nicht angemessen erfasst werden kann.

17 Vgl. Simone Mahrenholz: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 2000.

18 Vgl. Roger Scruton: *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S. 177ff.

19 Vgl. Christian Thorau: *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim 2012; Christian Thorau: „Invasion der fremden Prädikate – Struktur und Metapher in der Musikbeschreibung (Beethoven, Klaviersonate op. 31,2)“, in: Michael Polth u. a. (Hrsg.): *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart 2000, S. 199–218.

dem konkreten Erkenntnismehrwert für die musikanalytische Praxis weitgehend offen bzw. der praktischen Erprobung überlassen bleibt.²⁰

Das grundlegende Problem eines Vergleichs von Musik und Sprache unter zeichentheoretischem Vorzeichen wird im Übrigen bereits durch eine einfache sprachanalytische Beobachtung deutlich. So fällt auf, dass – egal ob in historisch orientierten Studien,²¹ in zeichentheoretisch fundierten Vergleichsmodellen²² oder in Untersuchungen, die die Inkommensurabilität²³ oder zumindest zeichentheoretische Inkompatibilität von Sprache und Musik vertreten²⁴ – die Begriffe ‚musikalischer Sinn‘ und ‚musikalische Bedeutung‘ sehr unterschiedlich gebraucht und in Beziehung gesetzt werden,²⁵ während die Konzepte von sprachlicher Bedeutung in allen angesprochenen Studien im Kern der semiotischen Definition von Sprache als bedeutungsvermittelndem Zeichensystem folgen. Der Umstand, dass sprachliche Bedeutung theoretisch also offenbar relativ klar umrissen werden kann²⁶ und auch alltagssprachlich weitgehend unproblematisch gebraucht wird, ermöglicht also einerseits eine einheitliche Vergleichsfolie; indem sich musikalische Bedeutung aber vor dieser Folie überhaupt erst (in offensichtlich immer wieder anderen Gestalten) konturieren muss, wird sie andererseits allerdings auch zu einer Art theoretisch zu kom-

-
- 20 Thoraus erklärtes Ziel ist es, „Metapher und Metaphorizität als ein Reflexionsmodell von musikalischer Analyse zu etablieren“ (Christian Thoraus: *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim 2012, S. 10). Dass sein Ansatz der Musikanalyse dabei mehr zur „Methodologie als zur Musiktheorie [neigt]“ (ebd., S. 9), ist dem Autor klar; inwieweit eine auch in Hinblick auf die „Erprobung in der Hochschullehre“ angestrebte „Verbindung von Theorie und Praxis“ (ebd., S. 10) erfolgreich sein kann, müsste also am konkreten Einsatzfall in der praktischen Lehre überprüft werden.
- 21 Vgl. Nicolas Cook: „Musikalische Bedeutung und Theorie“, in: Alexander Becker u. Matthias Vogel (Hrsg.): *Musikalischer Sinn*, Frankfurt a. M. 2007, S. 80–128; Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Regensburg 1988.
- 22 Vgl. Simone Mahrenholz: „Musik – Verstehen jenseits der Sprache, Zum Metaphorischen in der Musik“, in: Michael Polth u. a. (Hrsg.): *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart 2000, S. 219–236; Eero Tarasti: *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin/New York 2002; Udo Mattusch: „Das Gestalthafte in der Musik, Zur Systematik musikalischer Zeichenprozesse“, in: Dieter Mersch (Hrsg.): *Die Medien der Künste*, München 2003; Wolf, Werner: *A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta 1999.
- 23 Vgl. Albert Gier: „»Parler, c’est manquer de clairvoyance«, Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema“, in: Albert Gier u. Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur – Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 9–17; Gerold W. Gruber: „Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma“, in: ebd., S. 19–33.
- 24 Vgl. Malcolm Budd: *Music and the Emotions*, Oxford 1985; Peter Kivy: *New essays on musical understanding*, Oxford 2001; Stephen Davies: *Musical meaning and expression*, Ithaca 1994.
- 25 So wird teils klar zwischen Sinn und Bedeutung differenziert (z. B. in Roger Scruton: *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997), teils werden beide Begriffe synonym gebraucht (etwa in Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 2002), teils nicht trennscharf zwischen ihnen unterschieden (z. B. Nicolas Cook: „Musikalische Bedeutung und Theorie“, in: Alexander Becker u. Matthias Vogel (Hrsg.): *Musikalischer Sinn*, Frankfurt a. M. 2007, S. 80–128).
- 26 Zu betonen ist hier freilich das ‚relativ‘, denn selbstverständlich gibt es eine Vielzahl von Sprachauffassungen und damit einhergehenden unterschiedlichen Verständnissen von sprachlicher Bedeutung; doch selbst da, wo ein konventioneller oder traditioneller Begriff von Sprachbedeutung radikal infrage gestellt wird (wie etwa bei Derrida), bleibt sein semantischer Kern zumindest als Negativbezug intakt.

pensierenden Defizienz degradiert²⁷ oder – vergleichslogisch ausgedrückt: Ein separates tertium comparationis kann schon deswegen schwer gefunden werden, weil es im Kern des primum comparationis bereits enthalten ist.²⁸

Dieser Gefahr zu begegnen versuchte ein in der musikwissenschaftlichen Forschung verstärkt in den 1980er und 1990er Jahren aufgekommener Ansatz, der als Drittes des systematischen Vergleichs von Sprache und Musik den Textualitäts- bzw. Intertextualitätsbegriff einführte, wie er sich vor allem in der poststrukturalistisch beeinflussten Kulturwissenschaft bereits etabliert hatte. Zwar gilt auch hier, dass die zentralen Vergleichskonzepte von Text und intertextuellem Bezug zumindest von ihrem Ursprung her einseitig in der Sphäre der Sprache verortet sind; jedoch wurden sie in der (vor allem von Barthes und Kristeva betriebenen) abgrenzenden Auseinandersetzung mit ihrer linguistisch-zeichen-theoretischen Herkunft von einem dominanten Sprachbezug soweit emanzipiert, dass sie für eine Vielzahl von Phänomenen anschlussfähig und zeitweilig zu den Paradigmen interdisziplinären kunst- und kulturwissenschaftlichen Arbeitens werden konnten.²⁹ Doch gerade die universalisierende Anwendung des (Inter-)Textualitätskonzepts auf jedwede Form kultureller Bedeutungsproduktion barg auch die Gefahr der Nivellierung analytischer Differenzierungstiefe; denn wenn alles zum Text geworden ist, gerät die spezifisch materielle Erscheinungsform der Phänomene ins Hintertreffen (wenn oben die Gattungen ‚Beziehungsgeschichte‘ und ‚Charakterstudie‘ als Analogien für theoretische Ansätze bemüht worden sind, ließe sich hier vielleicht am ehesten von ‚metaphysischer Dichtung‘ sprechen). Als Konsequenz daraus könnte auch die in (inter)textuell ausgerichteter musikwissenschaftlicher Forschung häufig beobachtbare Tendenz interpretiert werden, immer wieder die Rückbindung an im engeren Sinne textverwandte Phänomene wie Schrift, Notation und auch Sprache zu suchen.³⁰ Ebenso auffällig ist, dass systematische Gesamtan-

27 Ein anderer, prominent in der angelsächsischen Forschung ausgeprägter Ansatz, der diesem Muster nicht folgt, liegt in der Bestimmung von musikalischer Bedeutung aufgrund des emotionalen und expressiven Gehalts von Musik (vgl. Patrik N. Juslin u. John A. Sloboda (Hrsg.): *Music and Emotion*, Oxford 2001, sowie Jerrold Levinson: *Contemplating art: essays in aesthetics*, Oxford 2006). Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit kann dieser Ansatz vernachlässigt werden, weil er die musikalische vollkommen von der sprachlichen Bedeutungskonstitution loslöst und mithin nicht spezifisch künste- oder medienvergleichend angelegt ist.

28 In diesem Sinne resümiert Nikša Gligo: „Die Semiotik als eine »vorgefaßte Theorie« ist nach dem Vorbild der Sprache »konstruiert«. Wenn man das Konzept von Musik als Sprache ablehnt, wird das System einer »vorgefaßten Theorie« begrenzt wirksam sein.“ (Nikša Gligo: „Klang – Zeichen – Wert. Die musikalische Semiotik und Ästhetische Wertung“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 31/2 [Dez. 2000], S. 199.)

29 Als Dokument des verspäteten Nachvollzugs des Intertextualitätsparadigmas in der Musikwissenschaft kann der Band *Musik als Text* gelten (Hermann Danuser u. Tobias Plebuch (Hrsg.): *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, 2 Bände, Kassel 1998), wobei er keinen Paradigmenwechsel im strengen Sinne vollzieht, da er durchaus im Einklang mit einer hermeneutischen Tradition der Musikbetrachtung steht. Für neuere Ansätze auf dem Feld der musikalischen Intertextualitätsforschung vgl. Tobias Bleek: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Officium Breve op. 28*, Saarbrücken 2010; Werner Wolf (Hrsg.): *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, Amsterdam 2009.

30 So kreisen viele Beiträge im eben erwähnten Band *Musik als Text* um ‚Musik und Text‘. Ansätze für ein Verständnis von musikalischer Intertextualität, das sich aus einer Sprachfixierung löst und stattdessen muskali-

sätze, wie sie in der (inter)textuellen Literaturtheorie einschlägig geworden sind³¹ und auch in der semiologischen Musikologie immer wieder vorgetragen wurden,³² in der unter (inter)textuellem Vorzeichen stehenden Musikwissenschaft vollständig fehlen.

Ein anderer, jüngerer methodischer Ansatz der vergleichenden Betrachtung von Künsten besteht darin, das tertium comparationis nicht mehr primär im Begriff des Zeichens oder Textes, sondern in jenem des Mediums zu suchen. Die Rede von ‚Intermedialität‘ und ‚Intermedien‘ als Beschreibung dessen, was an medialen und – untrennbar damit verknüpft – semiotischen Austauschprozessen zwischen separaten kulturellen, künstlerischen und sozialen Systemen stattfindet,³³ hat in den letzten beiden Jahrzehnten in den Kunst- und Kulturwissenschaft eine rasante Dynamik entfaltet und im interdisziplinären Diskurs den Paradigmen von Zeichen und Textualität längst den Rang abgelaufen.³⁴ Dabei ist – parallel zur fortschreitenden Institutionalisierung als eigenständiger Disziplin – seit einiger Zeit ein Selbstverständigungs- und Selbstbefragungsprozess der Medienwissenschaft zu beobachten, der die neue Forschungsrichtung im Verhältnis zu den etablierten Sozial-, Kultur- und Kunstwissenschaften zu verorten und dazu Kernkonzepte wie ‚Medium‘ oder ‚Medialität‘ von einer aus der Kommunikationstheorie der 1950er stammenden einseitig technisch-apparativen Konnotation zu befreien und für einen interdisziplinären Diskurs anschlussfähig zu machen versucht.³⁵ Der Weg zu allgemein akzeptierten Standards medienwissenschaftlicher bzw. medientheoretischer Reflexion scheint dabei noch weit; zu vielfältig sind Ansätze und Methoden, zu groß ihre Bandbreite. So steht – um nur exemplarisch zwei von vielen möglichen Polen zu nennen – Friedrich Kittlers immer noch sehr einflussreicher Auffassung, dass die genaue Kenntnis und Analyse der in den technisch-apparativen Medien wirkenden Mechaniken und Automatismen notwendige Voraussetzung kultureller Analyse schlechthin seien,³⁶ Dieter Merschs Programm einer ‚nega-

sche Modelle als differenz- wie individualitätsstiftende Vergleichsfolie heranzieht, finden sich in der neueren angelsächsischen Toposforschung (vgl. Danuta Mirka u. Kofi Agawu (Hrsg.): *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge 2008; Kofi Agawu: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009).

31 Wie etwa Gérard Genettes einflussreiche Narratologie (vgl. Gérard Genette: *Palimpseste*, Frankfurt a. M. 1993).

32 Vgl. Eero Tarasti: *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin/New York 2002.

33 Zuletzt umfassend dargestellt in Alexandra Kleihues u. a. (Hrsg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010.

34 Nicht übersehen werden darf, dass sich das Verständnis von Intermedialität wesentlich in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen von Intertextualitätskonzepten entwickelt hat. Dabei ergab sich ein Abgrenzungsproblem von Intermedialität zu Intertextualität vor allem für jene Ansätze, welche von einem sehr weiten Begriff von Text und Intertextualität ausgehen. Mithin ist in den 1990er Jahren die Tendenz zu beobachten, den Intertextualitätsbegriff wieder auf Textphänomene im engeren Sinne zu begrenzen (vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 52ff.). Möglich wurde das im Übrigen auch durch die Ausbreitung des Internet, durch die der Textualitätsforschung ein reiches Quellenfeld an inter- und hypertextuellen Phänomenen eröffnet wurde (vgl. Hyön-ju Yu: *Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität*, Würzburg 2007).

35 Vgl. Mike Sandbothe u. Ludwig Nagl (Hrsg.): *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005; Stefan Münkler u. Alexander Roesler (Hrsg.): *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a. M. 2008.

36 Berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang Kittlers Formel der ‚Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften‘ (vgl. Friedrich Kittler (Hrsg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, Pader-

tiven Medientheorie‘ gegenüber,³⁷ die dem „Paradox des Medialen, seinem Verschwinden im Erscheinen“,³⁸ jenseits von „Sprachapriori und Technikapriori“³⁹ beikommen möchte, indem sie die „Medialität des Mediums gegen den Strich zu bürsten und ihre Unkenntlichkeit kenntlich zu machen“⁴⁰ versucht.

In der Musikologie wird der medienwissenschaftliche Diskurs schon länger in jenen Forschungsgebieten rezipiert, welche mit der technischen Seite von medialer Informationsübertragung zu tun haben, so etwa bei der Untersuchung von Computer- und elektronischer Musik, Popmusik und den mit ihr zusammenhängenden massenmedial-sozialen Phänomenen.⁴¹ Der zugrunde gelegte Medienbegriff ist dabei zumeist ein technisch-apparativer, da sich mit seiner Hilfe die Wirkungsweisen medialer Kanäle im Kontext von Kunstproduktion und -rezeption gut analysieren lassen.⁴² Seit einiger Zeit wird aber auch die Anwendbarkeit eines umfassenderen Medienverständnisses auf traditionell etablierte musikologische Fragestellungen diskutiert; so hat etwa Elena Ungeheuer ein medientheoretisches Modell von Musik vorgeschlagen, das etablierte Konzepte wie ‚Werkstruktur‘, ‚Partitur‘ oder ‚Aufführung‘ neu zu beleuchten versucht (und dabei – wie im Resümee dieser Studie noch näher zu zeigen sein wird – gewisse Aspekte erhellt, andere Aspekte aber auch vernachlässigt oder nur vergrößernd bzw. verzerrt darzustellen in der Lage ist).⁴³ Bei solchen oder ähnlichen medientheoretischen Theoriebildungen ist im Übrigen zuweilen auch das – für Erprobungsphasen verschiedener Ansätze auf einem weitgehend noch unbestellten Theoriefeld durchaus nicht untypische – Phänomen eines theoretischen Synkretismus zu beobachten. So versucht etwa Matthias Vogel in seinem Entwurf einer „Medienphilosophie der Musik“, musikalisches Verstehen als die Tätigkeit zu erklären, „sich erfolgreich auf die kompositionale Identität des Musikstücks im – von den musikalischen Handlungsalternativen aufgespannten – Möglichkeitsraum eines Mediums beziehen zu können“,⁴⁴ indem er zwei recht weit auseinander liegende Konzepte – Deweys Erfahrungsbegriff und Adornos Konzept des Wahrheitskerns eines Kunstwerks – miteinander kombiniert.⁴⁵ Neben diesen und anderen medienmusikologischen Grundsatzüber-

born u. a. 1980).

37 Vgl. Dieter Mersch: „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie“, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75–96.

38 Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 224.

39 Ebd., S. 219.

40 Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 169.

41 Vgl. Holger Schramm: *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz 2009.

42 Vgl. Christa Brüstle: *Konzert-Szenen, Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Stuttgart 2013, S. 265–287.

43 Vgl. Elena Ungeheuer: „Ist Klang das Medium der Musik?“, in: Holger Schulze (Hrsg.): *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008, S. 57–76.

44 Matthias Vogel: „Medienphilosophie der Musik“, in: Mike Sandbothe u. Ludwig Nagl: *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005, S. 177.

45 Die Plausibilität dieses Ansatzes, welcher das angeführte Zitat auf den ersten Blick nicht unbedingt Vorschub zu leisten scheint, soll hier nicht weiter zur Diskussion stehen; bemerkenswert scheint mir vielmehr, dass sich der Autor positiv auf zwei Denker bezieht (ex negativo kommt Nelson Goodman hinzu, dessen Symboltheorie

legungen finden sich konkrete musikanalytisch-vergleichende Untersuchungen zwischen Musik und Sprache unter medientheoretischer Perspektive allerdings nur sehr vereinzelt;⁴⁶ das medienwissenschaftliche Spielfeld steht – und das kann gleichermaßen als Chance wie als Gefahr angesehen werden –⁴⁷ der musikwissenschaftlichen Forschung also noch weitgehend offen.⁴⁸

Der hier kursorisch gegebene Überblick über verschiedene Forschungsansätze zur Thematik Musik und Sprache ist ohne Frage weder vollständig, noch kann er die berührten Positionen in ihrer jeweiligen Spezifik auch nur im Ansatz adäquat würdigen. Ebenso beansprucht er nicht, Grundzüge einer Methoden- oder Wissenschaftsgeschichte zu skizzieren – das würde die oben angesprochenen Defizite linearer Narrative nur reproduzieren. Durch die Nachzeichnung der verschiedenen Paradigmen und ihrer Wechsel im Kontext der jeweiligen Zeit will er vielmehr auf die sich in den verschiedenen Ansätzen aktualisierende multiple Perspektivität auf dieselbe Sache hinweisen. Der Komponist Peter Ablinger, der im vierten Hauptkapitel dieser Untersuchung (B.4.) noch näher im Fokus stehen wird, bringt diesen Umstand in einer seiner zahlreichen Notizen scharfsinnig auf den Punkt:

als Erklärungsansatz für musikalisches Verstehen vorher verworfen wird), die weder miteinander noch mit den üblichen Verdächtigen der im medienwissenschaftlichen Diskurs angeführten Autoren viel gemein haben.

- 46 Zwar nicht repräsentativ, aber doch exemplarisch kann dafür der (bereits angesprochene) umfangreiche *Intermedien*-Band stehen, in dem sich unter insgesamt 36 nur ein einziger Beitrag findet, der im engeren Sinn mit Musik und dann auch noch mit Musiktheater – traditionell gesehen *der* intermedialen musikalischen Kunstform par excellence – zu tun hat (vgl. Edgar Pankow: „Orpheus im Spiegelstadium. Musikalische Ursprungsmythen im Werk von Claudio Monteverdi und Richard Strauss“, in: Alexandra Kleihues u. a. (Hrsg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, S. 505–516).
- 47 Aufschlussreiche Versuche, die auf der Zusammenspannung von medientheoretisch-intermedialen Ansätzen mit etablierten zeichen- und interaktionstheoretischen Konzepten basieren, finden sich etwa auf dem Gebiet der naturgemäß interdisziplinär ausgerichteten Analyse konkreter musiktheatralischer Zusammenhänge, so z. B. in Matthias Rebstocks Untersuchung von Mauricio Kagels instrumentalem Theater (vgl. Matthias Rebstock: *Komposition zwischen Musik und Theater: Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim 2007). Allgemeine und abstrakte Versuche, medientheoretische Kategorien ins Spiel musikologischer Grundlagenreflexion zu bringen, überzeugen hingegen oft weniger – so beispielsweise, wenn in Albrecht Wellmers Versuch über Musik und Sprache von der ‚latenten Intermedialität‘ von Musik gesprochen wird, die sich darin zeige, dass „absolute« Musik immer schon in einem potentiellen Verhältnis wechselseitiger Korrespondenzen, Brechungen, Erhellungen und Ergänzungen zu den anderen Medien der Kunst steht, insbesondere aber zur Wortsprache.“ (Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 24) Denn bezeichnenderweise wird in dieser Aussage wie in anderen Passagen von Wellmers Buch nicht genauer auf die spezifische Medialität der Künste eingegangen; der Ausdruck „zu den anderen Medien der Kunst“ könnte daher im obigen Zitat ohne signifikanten Bedeutungsverlust mit ‚zu den anderen Künsten‘ ersetzt werden; mithin scheint es dem Autor gar nicht um eine fundierte Erörterung von Intermedialität zu gehen als – so drängt sich der der Eindruck auf – vielmehr um eine Reformulierung des hermeneutischen Topos von der privilegierten Erschließung eines Kunstwerks durch die Wortsprache in neuem medienterminologischen Gewand.
- 48 Vgl. Susanne Binas-Preisendörfer: „Medien und Medialität als Herausforderung für Musikwissenschaft heute“, in: Marleen Hoffmann u. a. (Hrsg.): *Musik 2.0 – Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart*, München 2012, S. 11–22.

1. Fülle und Leerstelle

Die Fokussierung auf das Medium als DEM Feld der Auseinandersetzung mit Kunst hat aber eine Leerstelle zutage treten lassen. Leerstellen zeigen sich nicht durch Unbesetztbleiben. Sondern durch ständige Umbesetzung. Durch Austauschbarkeit.⁴⁹

Was hier in Bezug auf ein medienorientiertes Paradigma der Kunstrezeption konstatiert wird, kann gleichermaßen für die wissenschaftlich-vergleichende Beschäftigung mit dem Verhältnis von Musik und Sprache gelten: Gerade die Vielzahl der unterschiedlichen Ansätze (historisch-deskriptive, hermeneutische, systematische, semiotische, medientheoretische) zeigt an, dass dem Verhältnis von Sprache und Musik nicht durch *einen* Weg, nicht durch *eine* Perspektive beizukommen ist, sondern dass immer wieder unbesetzte Leerstellen, Residuen an Unerklärtem und Nicht-Erhelltem zurückbleiben, die wiederum neue Richtungen und Ausgangspunkte der Annäherung provozieren.⁵⁰ Folgt man George Steiners zeitkritischer Diagnose über die zunehmende Dominanz des Sekundärtextes – im Allgemeinen wie in der Sphäre des Ästhetischen –,⁵¹ könnte man die permanente Umbesetzung der theoretischen Erklärungspositionen auch als Symptom der umfassenderen kulturellen Unfähigkeit deuten, der originären Präsenz ästhetischer Erscheinungen noch unverstellt und unvermittelt begegnen zu können. Doch selbst wenn man Steiners metaphysisch grundierte Wertung der ‚Sekundärwelt‘ nicht teilt und die erklärenden Neubesetzungsbewegungen (auch im Sinne der Vermeidung eines performativen Selbstwiderspruchs) indifferent oder sogar tendenziell positiv als Ausdruck forschender Faszinationsdynamik interpretiert, – in Bezug auf die vergleichende Betrachtung von Sprache und Musik bleibt ein (angesichts der nahen Verwandtschaft von Musik und Sprache fast schon paradox zu nennendes) Spannungsverhältnis zwischen Fülle und Leere zu konstatieren. Die Fülle ist dabei eine doppelte: Sie bezieht sich sowohl auf das Material erster Ordnung, also auf jene musikalischen Texte (Text hier verstanden in einem umfassenden Genette’schen Sinne), die das Verhältnis von Sprache und Musik überhaupt erst konstituieren (also Opern, Messen, rhetorisch kodifizierte Barockmusik, Gedichtvertonungen, experimentelle Sprachkomposition u. dgl. m.), ebenso wie dazugehörige Paratexte entweder als Peritexte (z. B. Titel oder Spielanweisungen) oder als Epitexte (erklärende Programme und Kommentare); ebenso ist aber auch das Material zweiter Ordnung gemeint, jene Texte also, welche das Verhältnis von Sprache und Musik durch theoretische Reflexion und Analyse zu erfassen versuchen. Und dieser Fülle an Material steht auf der anderen Sei-

49 Peter Ablinger: „Metaphern“, in: Sabine Sanio u. Christian Scheib (Hrsg.): *Übertragung – Transfer – Metapher*, Bielefeld 2003, S. 428.

50 Freilich kann diese Form der methodischen Semiose in gewissem Sinn als charakteristisches *Movens* von Kunst- und Kulturwissenschaften allgemein gelten: Neuartige Phänomene erzeugen neue Betrachtungsweisen, die dann wiederum auch an altbekannten Untersuchungsgegenständen neue Aspekte hervortreten lassen können. Doch einerseits variiert diese Bewegung gemeinhin in Intensität und Schnelligkeit, andererseits erstreckt sie sich zumeist auf Teilforschungsbereiche, während Ablinger von „ständige[r] Umbesetzung“ auf dem sehr umfassenden Feld der Kunstbetrachtung spricht.

51 Vgl. George Steiner: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990. Ausgehend von der „Frage nach der Gegenwart (oder Abwesenheit) von *poiesis*“ (ebd., S. 39) in der gesellschaftlichen Sphäre diagnostiziert der Autor eine erdrückende Omnipräsenz des Sekundären in Form von Kommentaren, Anmerkungen, Fußnoten etc.: „Der Baum stirbt unter dem gierigen Gewicht der Kletterpflanzen“ (ebd., S. 70).

te eine Position gegenüber, die durch die verschiedenen Erklärungsversuche, was Musik und Sprache im Kern miteinander verbindet bzw. trennt, offensichtlich nicht vollständig besetzt werden kann – es tut sich also eine persistente Leerstelle auf, deren strukturelles Fragepotenzial sich immer wieder in neuen Wegen der Antwortsuche aktualisiert.

Doch was nun ist der Sinn des Hinweises auf die Konstellation von ‚Fülle‘ und ‚Leerstelle‘ jenseits der Bewusstmachung des Umstandes, dass jede Untersuchung mit ihrem – explizit benannten oder implizit bezogenen – Standpunkt in das Stellungsspiel einer potenziell unabschließbaren Semiose eintritt? Für den Ausgang der vorliegenden Studie soll vor allem zweierlei geleistet werden: eine gesunde Skepsis gegenüber methodischen Systemen geweckt sowie die grundlegende Haltung eines methodischen Pragmatismus plausibel begründet werden. So könnte man den Ansatz der vorliegenden Studie – wenn der Neologismus nicht etwa ungenau wäre – ‚intermethodisch‘ nennen; denn er versucht auf die Herausforderungen des intermedialen Untersuchungsgegenstandes einzugehen, indem er sich nicht innerhalb einer abgeschlossenen methodischen Systematik, sondern zwischen den Systemen bewegt und die Perspektiven wechselt, wenn es nötig erscheint; auf diese Weise soll die zu besetzende Leerstelle aus verschiedenen Richtungen eingekreist und gleichsam auf den Punkt gebracht werden. Die dominierende Ausrichtung bleibt dabei freilich eine medientheoretisch informierte; ihr Grundansatz ist unter den bestehenden medienwissenschaftlichen Positionen am ehesten mit Mike Sandbothes Projekt einer pragmatischen Medienphilosophie kompatibel, welche auf die Überwindung ideologischer Debatten zwischen Realisten und Konstruktivisten zugunsten einer analytischen und handelnden Hinwendung zur medialen Realität abzielt.⁵² Neben der sich in der medientheorieaffinen Methodik formulierenden systematischen Absicht verfolgt die Untersuchung aber auch ein historisches Interesse. Dieses besteht, obwohl das – musikgeschichtlich gesehen – relativ überschaubare Feld dazu einladen könnte, allerdings nicht darin, die in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiet ‚Sprachübertragung‘ stattgefundenen Aktivitäten synoptisch zu überblicken – dafür ist schon die Auswahl der analysierten Werke unter zeitrepräsentierendem Gesichtspunkt viel zu asymmetrisch getroffen (sechs der acht untersuchten Stücke stammen aus den letzten 16 Jahren). Ziel ist es vielmehr, ein in der jüngeren Musikgeschichte intensiviert bearbeitetes Terrain anhand ausgewählter kompositorischer Positionen *exemplarisch* zu umgrenzen; und gleichzeitig soll versucht werden – um im Bild des Feldes zu bleiben –, aufschnittartig eine Bodenanalyse zu erstellen, die im besten Falle erklären kann, im Humus welcher Traditionslinien sich die beobachteten künstlerischen Phänomene und zugrunde liegenden ästhetischen Interessen entwickelt haben.

52 Vgl. Mike Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie*, Weilerswist 2001.