

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 tönest
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 ernstesten 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 sehnstüchtige 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 mehren 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 Unendliche, so wie es ein erhebendes gibt.

Jean Paul.

Nichts ist fetter als die romantische Wärme. Wenn die Griechen die schönsten Künste eine Kunst nannten: so ist die Romantik die Schönheitskunst. Sie fordert das Ganze eines Menschen und zwar in ästhetischer Bildung, die Wurzeln 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 Söhnen 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 Ueberfinnlichen, 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, stellt Feen und Geister und Menschenkinder im bunten Konflikt neben einander und läßt der Fantasie die Zügel; 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 Mythe.

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 Zuschauers 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 Nachberbung war der Freischütz. Sein zweiter Act berührt die feinere Romantik, aber sein Teufel mit seinem Geistergesolge steht auf der Grenze zum Popanz; 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 (*Frühlingssinfonie*) 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 the beginning of Franz Liszt's Symphony 'Dante'. The score is in 3/4 time and marked 'Lento'. It features a vocal line with lyrics in Italian: 'Per mesi va nella città do-len-te: Per mesi va nell'e-ter-no do-lo-re:'. The music is written for voice and piano accompaniment. The tempo is marked 'Lento'.

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 Frö-hling auf

Andante un poco maestoso. (♩ = 66)

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Corni in B.

Trombe in B.

Tromboni. { Alto. Tenore. Basso.

Timpani in B. F. Ges.

Triangolo.

Andante un poco maestoso.

O wende, wen-de dein-en Lauf, Im Ta-le blüht der Frö-hling auf

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

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). Lebič's 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 Zajc's 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.
- Kretschmar, 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.