

Manuel Gervink

„Musikalische Poesie“ und „Musikalische Prosa“. Zur Bedeutung sprachnaher Gestaltungen in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts

Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert bildete sich die Ansicht heraus, daß Musik sprachähnliche Züge aufweist. Bereits in Johann Matthesons *Vollkommenem Kapellmeister* (1739) findet sich die Definition von Musik als „*Tonsprache*“ (gemeint ist das autonome Musikwerk allgemein) oder „*Klangrede*“¹, wobei letztere in ihrer Verbindung zur rhetorischen Tradition² auf sprachähnliche Gestaltung explizit anspielt. Beide Konzepte stehen nicht getrennt voneinander da, sondern sie bestimmen durch einen fruchtbaren Dualismus die gesamte Musikgeschichte.³

Während Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) die Vorstellung einer Parallele von Rede und Musik in bezug auf den Vortrag zwar erkennt, aber (noch) nicht im Sinne einer Theorie der Musik als (Quasi-)Sprache formuliert,⁴ hatte bereits Johann Adolf Scheibe in seinem *Critischen Musicus* (1745) von der Instrumentalmusik gefordert, sie solle kantabel und „*sprechend*“ sein; Instrumentalmusik, die nicht „*redet*“ und nichts „*vorstellt*“, wird als „*bloßes Geräusch*“ abgetan.⁵ Im Werk Carl Philipp Emanuel Bachs – hauptsächlich in seinen *Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber* (komponiert ab 1758, gedruckt 1779-1787) – spiegelt sich dann die Anschauung vom „*redenden Prinzip*“ der Musik deutlich wider. Bach hatte in seiner Autobiographie (im dritten Band von Burneys *Tagebuch einer Musikalischen Reise*, 1773) als sein Hauptziel angegeben, „*auf dem Clavier [...] so viel wie möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen*.“⁶ Und in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/1762) hatte er geschrieben, daß sich der affektive Gehalt der Musik den Zuhörern nur dann mitteilen würde, wenn der Ausführende selbst von den Affekten ergriffen sei.⁷ In dieser Darstellung der Affekte erweist

¹ Hierzu insgesamt: Klaus W. Niemöller: *Der sprachhafte Charakter der Musik* in: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge. G 244, Opladen 1980, S. 10-14.

² Vgl. Dieter Gutknecht: „*Sing-Gedicht*“ und „*Klang-Rede*“. *Matthesons Theorie vom Sinngehalt der Instrumentalmusik*, in: Die Sprache der Musik. Fs. Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag, Regensburg 1989 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 165), S. 239-249.

³ Helmut Rösing: *Musik als Klangrede. Die französische Nachahmungsästhetik und ihre Auswirkungen bis hin zur musique concrète*, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 109.

⁴ Hermann Danuser: *Vortrag als musikalische Sprachfindung*, in: *Die Sprache der Musik*, S. 112.

⁵ Carl Dahlhaus: *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: *AfMw* 23 (1966), S. 117/119.

⁶ Arnold Schering: *Carl Philipp Emanuel Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik*, in: *Jahrbuch Peters* 45 (für 1938), S. 14.

⁷ C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 (Repr. Leipzig 1957), III. Vom Vortrage, § 13 (S. 122): „*Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey sei-*

sich das „Reden“ von Musik als ein sich Mitteilen der Seele – Hier werden bereits Positionen formuliert, die auf die Ästhetik des 19. Jahrhunderts zielen.

Aus dem tönenden Diskurs, als den die Ästhetik der Klassik (Forkel) die Musik begriff, wird in der romantischen Musikästhetik die metaphysisch überhöhte Sichtweise der absoluten Instrumentalmusik (Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann). Die dabei formulierte These von der Musik als einer Sprache über der Wortsprache favorisiert die Vorstellung des musikalischen Gedankens, der musikalischen Charakteristik, womit von sprachanaloger Gestaltung abgerückt wird. Diese Gefühlsästhetik wurde bekanntlich von Eduard Hanslick kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts kurzerhand als „verrottet“ diskreditiert,⁸ und er erteilte auch sprachanaloge Bildungen eine bissige Abfuhr.

Im Zusammenhang der unterschiedlichen ästhetischen Konzeptionen möchte ich einige Aspekte sprachhafter Gestaltung beschreiben, wobei diese in ihrer jeweils unterschiedlichen Gewichtung und Verbindung mit anderen werkbestimmenden Merkmalen interpretiert werden sollen.

Lyrizismen im Klavierwerk Chopins

Im (Klavier-)Werk Frédéric Chopins ist eine Vielzahl sprachnaher Lyrizismen feststellbar, deren Ursachen in der Einflußnahme romantischer Ideen liegen. Chopins Lehrer, der Komponist József Elsner, und der Dichter Kaszimierz Brodzinski hatten gemeinsam 1818 einen *Traktat über Metrik und Rhythmik der polnischen Sprache, ganz besonders über die polnischen Gedichte in musikalischer Hinsicht* veröffentlicht, in dem sie Forschungsarbeiten und Beiträge weiterer Wissenschaftler zum Klang der polnischen Sprache und zu ihren Besonderheiten zusammengetragen hatten.⁹ Chopin, der bei Elsner Musiktheorie, Generalbaß und Komposition „in grammatischer, rhetorischer und ästhetischer Hinsicht“ studiert hatte (wie es der Lehrplan der Warschauer Hauptschule für Musik von 1827 vorsah),¹⁰ kannte Elsners Theorien sehr genau. Darüber hinaus hatte er auch Brodzinskis Vorlesungen über Theorie und Geschichte der Literatur gehört.¹¹ Diese unterschiedlichen Einflüsse bedeuten für sein Werk wesentlich stärkere Anknüpfungspunkte zur Literatur und Poesie seiner Heimat, als lange angenommen wurde.¹²

Unternimmt man den Versuch, eine „Ausgangskonstellation“ und ein „Grundprinzip“ für die Textur der Chopinschen Klaviermusik zu definieren, von der aus komplexere Bildungen als Ableitungen interpretierbar sind, so ist die begleitete Melodie nach

nen Zuhörern erregen will; er gibt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit=Empfindung.“

⁸ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.* Leipzig 1854 (Repr. Darmstadt 1976), S. V.

⁹ Mieczyslaw Tomaszewski: *Wechselwirkungen zwischen Literatur und Musik in der polnischen Frühromantik*, in: *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Peter Andraschke u. Edelgard Spaude, Freiburg i. Br. 1992, S. 202.

¹⁰ Tomaszewski, S. 203.

¹¹ Tomaszewski, S. 203.

¹² Vgl. hierzu auch Anselm Gerhard: *Ballade und Drama. Frédéric Chopins Ballade opus 38 und die französische Oper um 1830*, in: *AfMw* 48 (1991), S. 110-125.

dem Vorbild der Nocturnes von John Field zu nennen.¹³ In den einfachsten (und dem Nocturne-Typus am nächsten stehenden) Ausprägungen dieses Prinzips wird eine an vokalen Vorbildern ausgerichtete Melodik (teilweise mit zunehmender Auszierung) über gebrochenen bzw. repetierten Begleitakkorden exponiert.¹⁴ Die kantable Melodik kann mit kontrapunktischen Begleitstimmen ausgestattet werden, gegebenenfalls auch unter Hinzuziehung einer zweiten Stimme, die dann kanonisch mitgeführt wird. – Solche satztechnischen Grundprinzipien lenken jedoch von der Analyse der vokalen Charakteristik der Melodik ab. Tatsächlich ist nämlich die „Sangbarkeit“ der Chopinschen *cantabile*-Themen durchaus begrenzt, obschon Chopin sich für die Kantabilität der italienischen Oper seiner Zeit (Bellini) begeistert und seinen Schülern angeblich empfohlen hat, „gute Sänger zu hören, ja selbst singen zu lernen.“ Diese Pseudo-Kantabilität erweist sich deutlich bei dem Versuch, Chopinsche (Instrumental-) Themen für die menschliche Stimme einzurichten – eine Beobachtung, die sich bei seinen Liedern bestätigt.¹⁵ Als Beispiel mag das berühmte Prélude in e-Moll op. 28 Nr. 4 gelten, dessen Oberstimme überaus kantabel über repetierten Baßakkorden geführt wird, deren Melodik im ersten Teil jedoch über einen Wechsel von *h* und *c* bzw. *a* und *h* buchstäblich nicht hinauskommt. Niemand würde jedoch die Expressivität dieses Stücks leugnen wollen.

In einer nur mehr mittelbaren Weise vokalen Gestaltungsmerkmalen zugehörig sind Passagen mit einstimmiger Melodik gestisch-dramatischen Charakters, die in unterschiedlicher Funktion die Verbindung zum vokalen Vorbild herstellen: Neben abschnittshafter Verarbeitung¹⁶ finden sich Passagen, die einem vokalen Monologisieren recht nahe stehen und die teilweise in quasi dramatischer Textur ausgearbeitet sein können. Ein solches Beispiel ist der Mittelteil des *Larghetto*-Satzes im zweiten Klavierkonzert f-Moll op. 21.¹⁷ Auch das Prélude in f-Moll op. 28/18 wäre hier zu nennen, das in seinem unsteten Gestus und schnellen Wechsel rasanter einstimmiger Passagen und heftiger Akkordschläge wie eine dramatische Szene wirkt, die in den Zeitraum von weniger als einer Minute zusammengepreßt worden ist.¹⁸ Melodisch ist hier gar nichts mehr, aber das Stück ist in seinem Verweischarakter auf musikalisch-dramatische Gestaltung sprachnah.

¹³ Nicholas Temperley: Art. *Chopin, Fryderyk*, §8: Pianistic style, in: New Grove, Bd. 4, S. 300.

¹⁴ Z. B.: *Fantaisie-Impromptu* cis-Moll, op. posth. 66, Beginn des Mittelteils (*Moderato cantabile*); Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll, op. 11, I. *Allegro maestoso*, Seitensatzthema; Dto., II. *Romanze. Larghetto*; Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll, op. 21, I. *Maestoso*, Haupt- und Seitensatzthema; Dto., II. *Larghetto*, Rahmenteile; Etüde E-Dur, op. 10/3; Etüde As-Dur, op. 25/1; Prélude Fis-Dur, op. 28/13, Rahmenteile; Nocturne cis-Moll, op. 27/1, Hauptthema (Rahmenteile); Nocturne Des-Dur, op. 27/2; Nocturne H-Dur, op. 32/1; Nocturne e-Moll, op. posth. 72/1.

¹⁵ Camille Bourmiquel: *Frédéric Chopin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (= rowohlt's monographien 25), Hamburg 1959, S. 163/164.

¹⁶ Ballade g-Moll, op. 23, Anfang; Etüde cis-Moll op. 25/7, Anfang.

¹⁷ Zum (vermeintlichen) programmatischen Gehalt dieses Satzes s. Karl Richard Jüttner: *Bemerkungen zum Mittelsatz von Chopins Klavierkonzert op. 21*, in: Die Musikforschung 12 (1959), S. 84-86.

¹⁸ Freundlicher Hinweis von Mark DeVoto, Tufts University, Medford, Mass. (USA). – Weiteres Beispiel: *Nocturne* H-Dur, op. 32/1, Schluß.

Die Kantabilität der Chopinschen Melodiebildung erweist sich somit als von zu allgemeiner Natur, als daß hier Rückschlüsse auf Sprachnähe gezogen werden könnten. In deutlicherem Maße sprachhaft gestaltet sind Figurationen in gestischer Einstimmigkeit und monologisierende Passagen. In ihnen wird jedoch Sprachnähe nicht in der Ähnlichkeit mit kantabler Melodik ausgeprägt, sondern auf dem Weg einer quasi theatralischen Gestik. Dennoch ist diese Form sprachnaher Gestaltung von inhaltlichen Konnotationen weitgehend frei, wenn man von vereinzelt hermeneutischen Deutungsansätzen einmal absieht.

Lieder ohne Worte

Zu einem bestimmenden Merkmal sprachnahen Komponierens ist im 19. Jahrhundert die Gattung der *Lieder ohne Worte* geworden, die – als „*Versuch, die melodische Komponente als prägendes Element der Klavierkomposition hervorzuheben*“¹⁹ – hauptsächlich in den gleichnamigen Zyklen Felix Mendelssohn Bartholdys in Erscheinung tritt.²⁰

Die Typik von Mendelssohns *Liedern ohne Worte* umfaßt Vokalmusik, die er aus dem Berliner Kreis um Zelter kannte (dazu gehören nicht die Lieder von Franz Schubert): das begleitete Sololied, das den größten Anteil ausmacht, das begleitete Duett und der A-cappella-Choral.²¹ – Tatsächlich ist das *Lied ohne Worte* bei Mendelssohn durchaus nicht als eine Art stimmungshafte Nachahmung oder „*der bloße Schatten eines gesungenen Liedes*“²² zu verstehen. Mendelssohn sah „*die musikalische Aussage klarer und bestimmter als die verbale*.“²³ Er betonte in seinem berühmten Brief vom 15. Oktober 1842 an Marc André Souchay auf dessen Frage nach der Bedeutung einiger der *Lieder ohne Worte*, sie seien tatsächlich Lieder; bei einigen habe er auch „*ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinn gehabt*“, die er aber für sich behalten wolle, „*weil nur das Lied*“ – im Gegensatz zum Wort – „*dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht*.“²⁴ Die äußere Sprachnähe der *Lieder ohne Worte* erweist sich damit zwar als bewußt gewähltes Gestaltungsmittel, das aber

¹⁹ Christa Jost: *Mendelssohns Lieder ohne Worte* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 14), Tutzing 1988, S. 11.

²⁰ Die *Minnelieder* für Klavier op. 16 von Wilhelm Taubert (1811-1891) sind lange Zeit mit Mendelssohns *Liedern ohne Worte* verglichen worden, wobei deren wechselseitige Einflußnahme (Mendelssohn und Taubert standen in brieflichem Kontakt miteinander) wohl überschätzt worden ist. – Vgl. Willi Kahl: *Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte*, in: *Zs. für Musikwissenschaft* 3 (1920/21), S. 459-469; Elfriede Glusman: *Taubert and Mendelssohn: Opposing Attitudes toward Poetry and Music*, in: *The Musical Quarterly* 57 (1971), S. 628-635; Dieter Siebenkäs: *Zur Vorgeschichte der Lieder ohne Worte von Mendelssohn*, in: *Die Musikforschung* 15 (1962), S. 171-173; Louise u. Hans Tischler: *Mendelssohn's Songs Without Words*, in: *The Musical Quarterly* 33 (1947), S. 1-16.

²¹ Tischler, S. 7.

²² Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 141.

²³ Christa Jost: *Neue Materialien zu Mendelssohns Lied ohne Worte in e-Moll op. 62 Nr. 3*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, Kassel 1984, S. 407; Dahlhaus, *Musikästhetik*, S. 142.

²⁴ Zit. nach Dahlhaus, *Musikästhetik*, S. 142; Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1984, S. 258/259.

die semantische Analogie überwindet, weil Mendelssohn die Musik als „eine bestimmtere Sprache als Worte und Briefe“²⁵ ansah, wie er an Eduard Devrient schrieb. Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang, ob die äußerlichen, sprachnahen Merkmale nicht doch eine gewisse allgemeine Bedeutungsschicht ausmachen, die sich vor dem Hintergrund vergleichbarer Gestaltungsweisen in der Musik der Zeit interpretieren ließen.

Poetische Elemente im Klavierwerk Schumanns

Bei wohl kaum einem anderen Komponisten ist die Bedeutung des Poetischen so weit gefächert wie bei Robert Schumann, der es „als Kampfsparole gegen alles Starre, Trockne, Reaktionäre in Akademie und Gesellschaft“ verstand.²⁶ In seinen Klavierwerken des Jahres 1838 gelingt ihm die Überwindung der von ihm selbst als unbefriedigend empfundenen Momentform seiner früheren Werke durch ein „Gegenkonzept“, das er in einem „erzählenden“ Gestus (*Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16 und *Novelletten* op. 21) gefunden zu haben meinte.²⁷ Hierdurch erklärt sich, daß er der von ihm wiederentdeckten C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts „novellistischen“ Charakter attestierte.²⁸ Die musikalische Poesie Schumanns läßt sich daher als „Literarisierung von Musik“ deuten, „mit dem Ziel, die subjektive Empfindung durch ein Charakteristisches (nicht Begriffliches oder Programmatisches) abzubilden.“²⁹

Hier tritt der sprachliche Aspekt zugunsten des literarischen zurück (was angesichts von Schumanns schriftstellerischen Ambitionen auch nicht verwundert); gesanghafte Melodik spielt in seinem Werk eine eher untergeordnete Rolle. So trägt der zweite Satz seiner Klaviersonate in fis-Moll op. 11 (1832-35) den Titel *Aria* und ist die Bearbeitung eines frühen Liedes Schumanns (*An Anna*)³⁰ – ein Verfahren, das er im *Andantino* seiner Sonate in g-Moll op. 22 (1833-38) wiederholt.³¹ Grundzüge poetischer Gestaltung sind bei ihm nicht unmittelbar auf sprachhafte Gesten zurückführbar – so sehr eine solche Annahme etwa durch das Schlußstück der *Kinderszenen* op. 15 (1838), *Der Dichter spricht*, mit seinem Wechsel von choralartiger und rezitativer Satzweise nahezuliegen scheint.

Schumann sah das Poetische – das er in der Mitte der 1830er Jahre immer wieder als sein Ziel bezeichnete – in einem allgemeineren Sinn als „*Dunkel der Fantasie oder ihr Unbewußtes*“ (wie er schon 1831 in seinem Tagebuch notierte).³² „Prosa-

²⁵ Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, S. 16.

²⁶ Harald Eggebrecht: „Töne sind höhere Worte“. *Robert Schumanns poetische Klaviermusik*, in: Robert Schumann I (Musik-Konzepte Sonderband), München 1981, S. 105.

²⁷ Arnfried Edler: *Robert Schumann und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1982, S. 145.

²⁸ Edler, S. 147.

²⁹ Carlernst J. Baecker: *Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI/42), Frankfurt a. M. 1991, S. 33.

³⁰ Manfred Hermann Schmid: *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 33), Tutzing 1981, S. 72. – Vgl. auch: Wolfgang Boetticher: *Zur Zitatpraxis in R. Schumanns frühen Klavierwerken*, in: *Speculum musicae artis*, Fs. Heinrich Husmann, hrsg. v. Heinz Becker u. Reinhard Gerlach, München 1970, S. 64.

³¹ Schmid, S. 77.

³² Ebda., S. 95.

isch“ empfand er als pejoratives Gegenstück zu „poetisch“: ein simples Musikverständnis, demgegenüber seine eher intellektuelle Poesie sich verschloß.³³

Musikalische Sprachnähe ist nur im Rahmen dieses Konzepts einer stark differenzierten musikalischen Poesie anzusiedeln. Als autonomes Gestaltungsmittel hat sie keinen Bestand, da sie sich dadurch vom Poetischen entfernen und dem „Prosaischen“ annähern würde. Hier weist Sprachnähe auf etwas anderes: eine umfassende poetische Konzeption, in der sprachliche Konkretion dem idealen Ziel musikalischer Poesie eher abträglich ist. – Und so verwundert es auch nicht, daß Schumann hin und wieder der Vorwurf gemacht wurde, „*seine Melodien seien nicht sehr gesangvoll.*“³⁴

Instrumentale Rezitative (Beethoven/Liszt)

Hauptsächlich seit dem Werk Beethovens gehören instrumentale Rezitative zum festen „Sprachschatz“ der Komponisten³⁵ (wenngleich sie schon wesentlich früher nachweisbar sind³⁶) und können daher als älteste „sprachnahe“ Kompositionsform gelten. Die Beispiele sind zahlreich und funktional vielfältig differenzierbar. Das *Adagio ma non troppo* der Klaviersonate As-Dur op. 110 (1821/22) stellt eine regelrechte Instrumentalfassung einer quasi dramatischen Szene mit Vorspiel, Rezitativ und Arie (*Arioso dolente – Klagender Gesang*) dar, der sich die Fuge anschließt. Rezitativ, Arioso und weitere Merkmale sprachnaher Gestaltung gerade auch in den letzten drei Klaviersonaten³⁷ verweisen auf eine spezifisch musikalische Deklamation,³⁸ die im Werk Beethovens eine besondere Ausprägung erhalten hat und sich in der weiteren Entwicklung nicht fortsetzen sollte.

³³ Eggebrecht, „Töne sind höhere Worte“, S. 108.

³⁴ Siegmund Helms: *Der Melodiebau in der Kammermusik Robert Schumanns*, in: Neue Zeitschrift für Musik 131 (1970), S. 194.

³⁵ Vgl. K. W. Niemöller: *Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert*, in: Max-Bruch-Studien, hrsg. v. Dietrich Kämper (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 87), Köln 1970, S. 67-79.

³⁶ Herbert Seifert: *Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik*, in: *De Ratione in Musica*. Festschrift Erich Schenk, Kassel 1975, S. 103-116.

³⁷ Die letzten drei Klaviersonaten Beethovens enthalten Anklänge an Sprachliches in unterschiedlichster Weise und sind hierin sicherlich ebenso miteinander in Beziehung zu sehen wie durch ihre gemeinsame „Nichterfüllung“ satz- wie werkformaler Kriterien. Im dritten Satz der E-Dur-Sonate op. 109 (1820) mit der Überschrift *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* wird ein zweimal achttaktiges choralartiges Thema durch Variationen geführt (deren Zählung mit Variation IV abbricht), die es einem „Auflösungsprozeß“ unterwerfen, und es erklingt am Ende erneut in seiner Originalgestalt. Und der zweite (und letzte) Satz der c-Moll-Sonate op. 111 (1821/22) ist als *Arietta* (mit der Vortragsbezeichnung *Adagio molto, semplice (e) cantabile*) bezeichnet. In ihm findet sich ein dem Schlußsatz der E-Dur-Sonate vergleichbares Variationsverfahren (ohne daß hier Variationen gezählt würden), und auch hier ist ein solcher „Auflösungsprozeß“ zu beobachten, ohne daß allerdings das Thema abschließend noch einmal „bestätigt“ würde.

³⁸ Wolfgang Osthoff: *Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik*, in: Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984 (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, N. F., vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung, Bd. X), München 1987, S. 14: „abgezirkeltes und charakteristisches Binden und Absetzen der Töne und Tongruppen [...]; Akzentuierung von Einzeltönen durch spezifischen Anschlag und spezifische Dynamik, Vorschläge und Verzierungen; Halten oder lediglich Berühren von Tönen; Einheitsbildung durch Einsatz all dieser Elemente im Sinne sowohl der Analogie als auch des Kontrastes.“

Das Instrumentalrezitativ wird dann im Werk Franz Liszts in besonderer Weise konstitutiv, gerade was seine Übertragung auf die sinfonische Konstruktion betrifft.³⁹

Ein Schlüssel für das Verständnis sprachnaher bis dramatischer Gestaltungsweisen in Liszts Werk liegt in der Ästhetik von Hector Berlioz, insbesondere im Prinzip einer quasi „szenischen“ Darstellung als „Projektionsebene für symphonische Sätze“.⁴⁰ Als Beispiel für eine derartige Verwendung mag der Beginn des zweiten Satzes (*Quasi Adagio*) von Liszts 1849 beendetem erstem Klavierkonzert dienen. Der Satzbeginn erscheint als fiktive Opernszene mit verhaltenem Orchestervorspiel, Übernahme des thematischen Materials durch das Soloklavier und einem dramatischen Rezitativ.

Diese wenigen Beispiele sollen das Gebiet umreißen, das sich in der Betrachtung von musikalischer Werkkonzeption und sprachnaher Gestaltung ergibt. Es erweist sich vorläufig, daß Kantabilität in der Melodik kaum sprachähnliche Merkmale herbeiführt, daß sie sich vielmehr in dieser vermeintlichen Ähnlichkeit erschöpft: Chopins Melodien sind von kantablem Charakter; singen lassen sie sich oft nur schwer. Erst wenn die Sprachnähe weiter geht als sich auf die Imitation von Liedmelodik zu beschränken, werden wirkliche Charakteristika greifbar. – So in der traditionsreichen Gattung instrumentaler Rezitative (die ebenfalls keine gesungenen Rezitative sind) und – weitergehend – in quasi dramatisch-szenischer Gestaltung. Hier weist auch die Sprache (die musikalisch nicht nachgeahmt wird) auf weitergehende Vorgänge, hier wird eine Handlungs- (und nicht Stationen- oder Situations-) Dramatik angedeutet, wie sie in stimmungshafter musikalischer Schilderung nicht möglich ist.

Doch sind dies nur quasi „Momentaufnahmen“ einzelner „Stationen“. Ziel einer weiter greifenden Untersuchung dieses Bereichs, bei der auch das Gebiet der „musikalischen Prosa“ im beginnenden 20. Jahrhundert – etwa im Werk Arnold Schönbergs – heranzuziehen ist, wird eine systematische Gesamtkonzeption von Musik als sprachhaftem System sein, in der neben der musikalischen Faktur und zeitgenössischen ästhetischen Positionen auch linguistische und semiotische Fragen zu erörtern sind.

³⁹ Hermann Danuser: *Musikalische Prosa* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 46), Regensburg 1975, S. 64.

⁴⁰ Wolfgang Dömling: *Franz Liszt und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1998, S. 63.