

Der Text als Werk und als Vollzug

I

Wie Literatur und Dichtung, aber auch wie schon die noch nicht kunstmäßig geformte Rede, hat Musik eine innere Kohärenz in ihrem Fortgang, die die Frage nach ihrem Textcharakter aufwerfen kann. Und ebenso wie die Inkohärenz unter den Bedingungen textueller Kohärenz selbst zum Mittel, zur Ausdrucksgestalt einer Kohärenz höherer Ordnung werden kann, macht auch die musikalische Kohärenz sich den Bruch, die Diskontinuität, als Ausdrucksmittel verfügbar. Hat also das musikalische Werk Textcharakter und ist es so über die jederzeit mögliche Indienstnahme des sprachlichen Mediums Text hinaus selbst von textueller Natur? Und wenn dies so ist, bedeutet es, daß die ästhetische Autonomie des Musikalischen nur ein Schein ist, sie immer noch von jener Textstruktur dominiert wird, von der sie sich als eigenständige, sich selbst tragende musikalische Struktur löste? Oder hat das musikalische Werk eine ihm eigene Textur, die als diese erst freizulegen wäre? Nähe und Ferne des Mediums Sprache und genauer noch des Mediums Schrift zum Medium Musik in der Vielgestaltigkeit seiner Erscheinungsformen sind ein Aspekt jenes unerschöpflichen ästhetischen Problems, das von Oskar Walzel in einer glücklichen Formulierung die «wechselseitige Erhellung der Künste» genannt wurde¹ und das in Hegels Ästhetik seine erste große Ausarbeitung fand, nachdem schon seit der italienischen Renaissance der paragone, der Vergleich zwischen den Künsten und die Frage nach ihrer je spezifischen Leistungskraft, immer wieder in den Blick getreten war, am meisten wohl im Hinblick auf jene zweiseitig lesbare Maxime, die schon Horaz dem Künstler zu bedenken gegeben hatte: «Ut pictura poesis». Ist also die Frage nach der Textualität der Musik ein Kunstgriff, um im Rückgriff auf den Textbegriff das unhintergebar Eigene der Musik zu «erhellen», oder nötigt sie zu einer Revision des Textbegriffs selbst, der auch für das Verständnis der Textualität des literarischen Werks fruchtbar gemacht werden könnte?

Die folgenden Überlegungen beabsichtigen nicht, auf solche Fragen eine zureichende Antwort zu geben, sondern eher, ihre Voraussetzungen und ihre Reichweite zu erschließen. Im Mittelpunkt soll dabei der Doppelaspekt von Werk und Vollzug stehen, der für beide Medien, die Sprache und die Musik, konstitutiv ist.

II

Das Werk ist die höchste Form ästhetischer Rationalität. Es ist zugleich die elaborierteste Struktur der Ablösung vom hic et nunc einer hervorbringenden Tätigkeit. Wenn für die Verfertigung im dauernden Material, das die Sukzessivität seiner Bearbeitungen in die Kopräsenz seiner Gestalt aufnimmt, die Dimension des Werks seine unmittelbare Evidenz besitzt, so ist die Einheit des Werks, die aus der Zeit hervorgeht, in ihrem Werden und Vergehen von sehr viel komplexerer, problematischerer Ordnung.²

Nur das Zeit-Kunstwerk steht in der Doppelheit von Werk und Vollzug. Das Ganze des Werks ist hier nicht unmittelbar anschaulich, es bleibt abstrakt und muß erst an die Konkretheit seiner Momente und ihres Übergangs entäußert werden. Dennoch ist auch hier das Werk als Werk übersummativ: Es ist in seiner Einheit und Identität mehr und anderes als die Summe seiner einzelnen, in die Bestimmtheit des Jetzt tretenden Momente.

Der Fluß der Rede, der Fluß der Töne ist in seinem Erscheinen und Vorübergehen noch kein Werk. Die Ablösung vom hic et nunc bedeutet für das Werk zunächst, daß seine in die Erscheinung tretenden Momente in besonderer Weise rückbezüglich und vorausweisend sein müssen. Das Ganze des Werks setzt, um ästhetisch erfahrbar werden zu können, eine Ökonomie seiner Memorierbarkeit voraus. Erinnerbarkeit ist, wie bereits Baudelaire im Blick auf die Ästhetik des Bildes bemerkte, eine wesentliche ästhetische Kategorie.³ Die Prägnanz einer Formgestalt, die sich in ihrer Einmaligkeit im Gedächtnis festsetzt, ist ein Kriterium großer, werkhafte verdichteter Kunst. In ganz anderer Weise ist Memorierbarkeit aber dem Zeit-Kunstwerk wesentlich, dessen Ganzes erst als die Leistung der zusammenfassenden Erinnerung zu sich selbst kommen kann. Damit aber die Ablösung des Zeit-Werks vom hic et nunc zu ihrem ganzen Möglichkeitsspielraum kommt, bedarf es einer objektiven,

1 Vgl. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917.

2 Ein Plaidoyer für einen erneuerten Werkbegriff findet sich in meinen beiden Beiträgen zu dem von Willi Oelmüller herausgegebenen *Kolloquium Kunst und Philosophie 3: Das Kunstwerk* (UTB 1276), Paderborn 1983 («Ästhetische Erfahrung im Zeitalter des historischen Bewußtseins», S. 13-30 und «Die Absolutheit des Ästhetischen und seine Geschichtlichkeit. Das Kunstwerk im Medium der Sprache», S. 231-258).

3 Vgl. Baudelaires Bemerkung in seinem Salon von 1846: «J'ai déjà remarqué que le souvenir était grand criterium de l'art: l'art est une mnémotechnie du beau.» (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, (Bibliothèque de la Pléiade), hrsg. von Claude Pichois, Paris 1976, S. 455).

jederzeit verfügbaren Basis der Memorierbarkeit, die dem Ganzen des Zeit-Werks als diesem ein materielles Substrat gibt und die damit zugleich dem Werden des Werks in jedem seiner Momente eine situative Genauigkeit und Dichte seiner Verflechtungen geben kann, in der sich erst eigentlich seine ästhetische Rationalität erfüllt. Der Text als Schrift, die Partitur sind für Dichtung und Musik wesentliche Bedingungen ihrer Werkhaftigkeit, ohne daß sie aber mit dieser selbst schon identisch wären.

Das Zeit-Werk steht immer schon in der Spannung einer Paradoxie. Als Verdichtung einer Sinnstruktur und als ihre Ausprägung in der unverwechselbaren Besonderheit seiner ästhetischen Identität ist die Ereignishaftigkeit seine primäre ästhetische Signatur. Das Werk ist, wenn es sein Telos als Werk erreicht, ereignishaft. Aber die bloße Einmaligkeit eines augenblicklichen und darin wie zufälligen Gelingens ist noch kein Werk. Das Werk ist kein Feuerwerk, das aufbrennt und erlischt. Es ist in seiner Einmaligkeit zugleich wesentlich eine Figur der Wiederholbarkeit. Die Wiederholbarkeit konstituiert erst eigentlich die Werkhaftigkeit des Zeit-Werks. Wenn schon das Werk selbst, um Werk werden zu können, der Arbeit der memoria und ihrer Materialisierung im Text bedarf, so gilt dies mehr noch für seine Wiederholbarkeit. Zwar kann ein Gedicht, eine Melodie, ein Lied memoriert werden und so auch eine Form der Wiederholbarkeit gewinnen, zumal wenn diesen durch formale Verfahren der Mnemotechnik, wie Reim, Refrain etc., die Memorierbarkeit gleichsam schon eingeschrieben ist, aber erst durch die Materialisierung der Memorierbarkeit in Text und Partitur werden komplexe Strukturen der Wiederholbarkeit und damit komplexe Strukturen des Zeit-Werks möglich.

In gewisser Weise ist im Zeit-Werk das Werden des Werks das Werk selbst. Die Idealität dieses Werdens als wesentlichen Momentes des Werks in der ästhetischen Gestalt seiner Übergänge von erscheinendem Jetzt zu erscheinendem Jetzt ist aber grundsätzlich geschieden von der künstlerischen Arbeit am Werden, die unter dem Gesetz des Aufschubs steht und die erst im Medium des Aufschubs, sei es Text oder Partitur, möglich wird. Nur unter der Bedingung der Ablösbarkeit vom hic et nunc wird eine Arbeit am Werden möglich, die beständig alle Momente des Werdens ineinander zu spiegeln vermag. Ein großes Beispiel für die grundsätzliche Differenz von Werden des Werks als abgehobener Struktur des Werks selbst und Arbeit am Werden ist Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, wo das Werden des Werks selbst zum Thema des werdenden Werks wird, wo aber andererseits Prousts Entwürfe und briefliche Zeugnisse zugleich einen tiefen Einblick in die Arbeit am Werden geben. Die Besonderheit von Prousts Schreibart besteht gerade darin, daß er gleichzeitig narrative Momente seines Romans ausarbeitet, die ganz unterschiedlichen Momenten seines idealen Werdens zugehören und doch in ideale thematische Korrespondenzen treten. Durch Überschreibung seines Romans schafft Proust so ein Zeit-Werk von einer so großen Dichte der Korrespondenzen, daß er damit an eine Grenze des dem Werk überhaupt Möglichen stößt.

In dem Maß, wie das Werk sich vom hic et nunc seiner Hervorbringung ablöst, gewinnt es eine Selbstbezüglichkeit, die es zu seinem eigenen Kontext werden läßt. In dieser Hinsicht ist ein jedes Werk, und nicht zuletzt das Zeit bindende Werk, autonom. Aber diese Autonomie bedeutet keinesfalls Autonomie des Ästhetischen überhaupt gegenüber den Sinnsphären des menschlichen Daseins. Vielmehr geht es in ihr um die bestimmte medien-spezifische Figur eines Inneseins der Welt, die sich immer nur um den Preis der Partialität und der Komplexitätsreduktion aneignen läßt. Indem die Selbstbezüglichkeit des Werks sich seiner unmittelbaren Indienstnahme widersetzt, eröffnet sie einen Spielraum der Reflexivität, Selbstspiegelung, die so etwas wie die *prima aethetica* eines jeden Werks ist. Indem das Werk sich dem hic et nunc, damit zugleich auch dem hic et nunc seiner geschichtlichen Bedingtheit entzieht, wie auch immer es zugleich auf diese zurückverweist, gewinnt es einen eigenen theoretischen Status, in dem sich immer neu der Gedanke der Werkhaftigkeit selbst spiegelt und auslegt.

Wenn jedes Werk in der Spannung von Einmaligkeit und Wiederholbarkeit steht, so bedeutet dies zugleich, daß die Ablösung des Werks von der Einmaligkeit seines Erscheinens die Möglichkeit seiner Vervielfältigung enthält. Das Bild oder die Skulptur läßt sich nicht vervielfältigen, ohne daß dadurch die Authentizität des Werks beeinträchtigt würde. Dagegen ist das Zeit-Werk in seinem materiellen Substrat vervielfältigbar, ohne dadurch im mindesten seine Identität zu beeinträchtigen oder zu alterieren. Der Text ist ein Ursprung des Werks, der immer schon Wiederholung des Ursprungs ist. Jede Urschrift ist schon Abschrift, und das heißt, daß schon im Ursprung der geschriebene Text Wiederholung ist. Der Text ist Matrix. Jedes Exemplar des vervielfältigten Textes kann jederzeit selbst zugleich als Matrix dienen. Und nicht zuletzt ist der Text Matrix für seine jeweilige Realisierung als Werk. Dies gilt nicht anders für die musikalische Partitur, deren Matrixstruktur vielleicht noch in anderer Weise als die des Textes offensichtlich ist.

Der Dichter, der Komponist muß die Fülle seiner poetischen oder musikalischen Anschauungen und inneren Melodien (unvergeßlich Mörikes poetische Formulierung: «hingesenkt ein träumend Ohr/Den ewgen Melodien, die im Innern sind»⁴) in eine Matrix übersetzen und sie zugleich so in diese hineinarbeiten, unter Ausschöpfung aller Möglichkeiten, die die Matrix und ihre Medialität ihm bereitstellen, daß diese den inversen Vorgang, die Gewinnung der Fülle des Werks aus der Matrix, bis in ihre feinsten Strukturen zu lenken vermag.

Das Werk als Resultat künstlerischer Arbeit erfüllt sich erst als Vollzug, das heißt als eine Wiederholung, die der unerschöpflichen Ereignishaftigkeit des Werks inne ist, ja, sie erst neu zu ästhetischer Wirklichkeit werden läßt. Erst im Vollzug wird gleichsam die gefrorene Zeit des Textes und der Partitur wieder lebendig, indem sie sich wirkliche Zeit als Werk-Zeit des Zeit-Werks aneignet. Aber der Vollzug des Werks als Erlösung seiner

4 Eduard Mörike, «An Longus», in: ders., *Werke und Briefe*, 2 Bde., hrsg. von Hans-Heinrich Reuter, Leipzig 1957, S. 186.

resultathaften Starre und Investierung seiner ursprünglichen Dynamik hat mehrere Formen. Der Vollzug kann dem Werk gleichsam blind folgen und es in reine Ereignishaftigkeit übersetzen, als sei das Werk nichts anderes als eine Form des noch vor dem Werk liegenden ästhetischen hic et nunc mit seinen immer neuen ästhetischen, ganz im Augenblick liegenden Reizen. Der Vollzug kann aber auch seines anwachsenden Kontexts innewein und aus diesem einen immer dichteren Erwartungshorizont gewinnen. Man könnte hier schon von einem Vollzug im Horizont des Werks sprechen. Ganz anders aber ist der Vollzug strukturiert, wenn die werkkonstitutive Spannung von Einmaligkeit und Wiederholung im wiederholten Vollzug selbst zum Gegenstand der Erfahrung gemacht wird. In der Wiederholung des Vollzugs gewinnt dieser eine neue Dimension, weil jetzt jeder einzelne Moment des Vollzugs doppelt, in einem zweifachen Kontext, situierbar wird: dem Kontext des schon Durchlaufenen ebenso wie dem des noch zu Durchlaufenden. Damit wird der aktuell erfahrene Augenblick des Werks gleichsam stereoskopisch in seiner zweifachen Relationiertheit (nach hinten) und (nach vorn) situierbar. Erst im wiederholenden Vollzug kommt das Werk als Werk in den Blick. Stand in der *intentio recta* des ersten Vollzugs noch das Werk im Horizont seines Vollzugs selbst, so kann jetzt in einer neuen Aufmerksamkeitsrichtung, einer *intentio obliqua*, der Vollzug im Horizont des Werks erscheinen. Erst mit dieser neuen Ablösung vom hic et nunc, die der Ablösung des Werks vom hic et nunc seiner Entstehung antwortet, kann das Zeit-Werk in seiner Werkhaftigkeit und damit erst in seiner ästhetischen Wirklichkeit zur Erscheinung kommen.

III

Wenn Musik und Dichtung als Zeit-Werke in einer wesentlichen Hinsicht vergleichbar sind, so ist in ihnen das Verhältnis von Matrix, Werk und Vollzug doch zugleich so sehr unterschieden, daß sich die Frage stellen muß, ob die Sprachlichkeit und Textualität des literarischen und poetischen Werks sich der musikimmanenten Kohärenz oder zeithaften Verwobenheit überhaupt vergleichen läßt. Die Bedingungen der Werkhaftigkeit sind tief in die Spezifik ihres Mediums eingesenkt.

Der Begriff Text faßt an der sprachlichen Hervorbringung prinzipiell ihre Resultathaftigkeit. Daher ist es kein Zufall, daß unter Text gewöhnlich der geschriebene Text verstanden wird, als Resultat, das sich in der Sedimentierung der Schriftzeichen als dieses ausweist. Doch ist der Text als Resultat nur die eine Seite des Textes als Vollzug. Damit kommt die von der Bezeichnung Text selbst nicht erfaßte Dimension des Textes in den Blick: die Rede als Manifestation einer sprachlichen Handlung, zu der im Akt des Verstehens auch der schriftlich fixierte Text wieder zurückgewandelt werden muß. Dieser Vollzug ist aber nicht schon für sich der (Sinn) des in seiner Schriftlichkeit arretierten Textes. Dieser ist vielmehr zweifach und unauflösbar verwurzelt mit der Welt: zuerst dadurch, daß die Rede Elemente organisiert, die selbst schon in sich welthaltig sind, und zwar als Bündel von Bedingungen für die Sortierung des in der Welt Vorkommenden. Indem solche Bündel selbst noch einmal nach syntaktischen Regeln gebündelt werden, entstehen mögliche Sachlagen, die sich der Welt zusprechen oder absprechen lassen. Aber nicht nur dies. Jede sprachliche Äußerung hat eine Ich-Origo, ein Subjekt der Rede, das die Rede verantwortet. In mündlicher Rede ist dieses als Stimme immer präsent. Die Stimme ist gleichsam die Nabelschnur, mit der die Rede zurückgebunden bleibt an ihren Urheber und dessen physische Präsenz. Die Sprache als Rede ist verwurzelt in einem Subjekt der Rede, das selbst in der Welt verwurzelt ist. Der Redende steht als sprachlich Handelnder wie jeder andere Handelnde in einer Situation. Diese Situation kann als Handlungssituation schon aufgebaut sein, so daß die Rede auf ein minimales Sprachzeichen reduziert sein kann, oder sie kann erst der Rede selbst entspringen, die sich selbst als ihre eigene Situation setzt, ehe sie sich der Welt zuwendet. Dies ist in elementarster Weise der Fall im Satz, der als dieser keiner außersprachlichen Elemente mehr bedarf, sondern, wie der Sprachpsychologe Bühler sagt, (selbstversorgt) ist.⁵ Im Satz verweisen die Elemente des Satzes erst auf alle übrigen Elemente, bevor sie in der syntaktischen Konfiguration einer Sachlage auf die Welt verweisen. Kommt zum ersten ein weiterer Satz und kommen zu diesen weitere hinzu, so verweist jeder Satz zuerst auf sich selbst, ehe er auf alle übrigen Sätze und vermittels dieser auf die Welt verweist. Was diese prinzipielle Situationsbezogenheit sprachlicher Äußerungen bedeutet, ist insbesondere von Jean-Paul Sartre in seiner phänomenologischen Analyse des menschlichen Handelns und vor allem in seinem Essay *Qu'est-ce que la littérature?* herausgestellt worden:

Le parleur est en situation dans le langage, investi par les mots; ce sont les prolongements de ses sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes; il les manœuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend à peine conscience et qui étend son action sur le monde.⁶

Erst in der Situation wird die Potentialität der Sprache zur Aktualität der Rede, die aus sich neue Potentialität der Sprache entläßt. Die Geschichtlichkeit der Sprache, zumindest was ihre Bedeutungsseite betrifft, ist immer durch die Aktualität der Rede vermittelt, die aber selbst schon als eine Manifestation der Sprache über die Aktualität ihres Anlasses hinausreicht.

⁵ Vgl. Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934], Stuttgart² 1965, bes. 25: «Der Satz ohne Zeigfeld» (S. 366-385).

⁶ Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce que la littérature?», in: ders., *Situations II* [1948], Paris 1962, S. 65.

Von der Situation der Rede, aus der, über die Ausdrücklichkeit textueller Verknüpfungen hinaus, die Dynamis ihres Vollzugs hervorgeht, scheint die musikalische Situation tiefgreifend unterschieden. Der erste erklindende Ton bereits bedeutet eine Enthebung in eine Eigenwelt, die jener der Texte in ihrer prinzipiellen Welthaltigkeit nicht mehr kommensurabel zu machen ist. Baudelaire hat dieser Erfahrung des Enthobenwerdens und des Enthobenseins in der Musik eine prägnante poetische Formulierung gegeben: «La musique souvent me prend comme une mer.»⁷ In dieser Welt gilt nur das Gesetz der immanenten Verweisung. Hegel hat die Weltjenseitigkeit oder Außerweltlichkeit des Musikalischen als Innerweltlichkeit gedeutet und sie darin als die romantische Kunst par excellence verstanden:

Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise wiederzuklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.⁸

Wie immer man Hegels Auffassung von der Musik als einer Weise der Innerlichkeit beurteilen mag — fragen könnte man sich insbesondere, ob nicht Musik, statt selbst eine Weise der Innerlichkeit zu sein, Innerlichkeit an sich und ihre Eigengesetzlichkeit bindet und sie gerade dadurch sich selbst enthebt —, so scheint doch die Erfahrung des ganz Anderen, auf der Hegels Deutung basiert, unbezweifelbar. Vergleicht man die Situation der Rede mit der musikalischen Situation, so scheint diese in erster Hinsicht bestimmt durch ihre reine, verweisungslose, absolute Präsenz. Das Musikalische ist es selbst im Augenblick, und auch die Immanenz seiner schon durchlaufenen Vergangenheit und noch ausstehenden Zukunft sind gleichsam nur Modifikationen oder Erweiterungen dieser Präsenz selbst. Dies wird besonders deutlich an der Melodie, die als diese als ein Phänomen überpunktueller Präsenz aufgefaßt werden kann. Das Abwesende und die Negation sind in der Musik nicht darstellbar.⁹

Stehen Welthaltigkeit der Redesituation und Eigenweltlichkeit der musikalischen Situation somit in unaufhebbarer Gegensatz, so stellt sich die Frage, wie in ihnen jeweils der aktuelle Vollzug sich so auf Dauer stellen läßt, daß sich daraus eine materielle Basis für die konstitutive Werkstruktur von Ereignis und Wiederholung ergibt. Erst in der schriftlichen Aufzeichnung wird die Rede im eigentlichen Sinne zum Text, und erst mit dem arretierten Text ist die Basis gewonnen für die ästhetische Struktur des literarischen oder poetischen Werks. Ebenso ist die Partitur die Bedingung für die Wiederholbarkeit des musikalischen Werks. Sind aber Text und Partitur homolog, so daß die Partitur als der Text des musikalischen Werks aufgefaßt werden könnte? Wenn es richtig ist, daß Sprache immer ein Verhältnis von Präsenz und Absenz konstituiert, Musik aber wesentlich reine, unaufgespaltene Präsenz ist, so muß dies ein anderes Verhältnis von Rede und Text und Partitur und musikalischem Vollzug begründen.

Bild, Text und Partitur haben eines gemeinsam, ihre Visualität. Sie unterscheiden sich aber wesentlich in der Realisierung ihrer in ihnen inkorporierten Intentionalität. Im Bild ist die Realisierungsspanne am geringsten. Das Bild meint sich selbst. Der visuelle Text dagegen ist nur die eine Seite des Textes, dessen komplementäre Seite vom Betrachter, das heißt vom Leser, hinzugebracht werden muß. Lesen ist einerseits ein eigenständiges Umsetzen des geschriebenen Texts, andererseits aber zugleich ein Übersetzen des Geschriebenen in den gesprochenen Text, und wenn beim Lesen die Artikulation unterbleibt, so ist sie doch als Artikulationsdisposition präsent. Dies wird evident beim Lesen von Texten in gebundener Rede, wo der Rhythmus nicht nur gelesen, sondern vollzogen werden muß. Vom Bild wie vom Text unterscheidet die Partitur sich gleichermaßen, denn sie will nicht nur gelesen, sondern ins Werk gesetzt, das heißt aufgeführt sein. Die Präsenz der Musik ist an ihre objektive Realisierung gebunden. Das Lesen der Partitur läßt virtuelle Musik entstehen. Virtuelle, stumme Musik ist aber eine defiziente Weise von Musik, während beim Text sich die Realisierung schon in ihrer Virtualität erfüllt.¹⁰ Vorlesen ist nicht die eigentliche Weise des Lesens und dient oft nur dazu, dem, der des Lesens unfähig ist, den Text zugänglich zu machen. Die Aufführung des Musikstücks dagegen ist nicht eine Hilfsmaßnahme für jene, die unfähig sind, eine Partitur zu lesen. Selbstverständlich ist dies kein Einwand gegen die Lesbarkeit der Partitur. Die innere Struktur der Komposition, die Diskursivität des musikalischen Denkens, die der Komponist ins Werk gesetzt hat, ist in der Virtualität der Partitur als dem eigentlichen Abbild der kompositorischen Leistung zweifellos klarer durchschaubar als in der Realisierung des Werks selbst. Und nicht

7 Charles Baudelaire, «La musique», in: *Les Fleurs du Mal* LXIX (*Ceuvres complètes*), S. 68.

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, nach der 2. Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert von Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar² 1965, Bd. 2, S. 261.

9 Dazu steht nur scheinbar in Widerspruch, daß das musikalische Werk zumeist an vorgängige Formkonditionen gebunden ist, auf die es verweist, und mehr noch, daß ein musikalisches Werk anspielend auf ein anderes Bezug nehmen kann, so daß dabei eine Relation entsteht, die man vielleicht in Anlehnung an den Begriff der Intertextualität als Intermusikalität bezeichnen könnte. Es handelt sich dabei aber nicht um im eigentlichen Sinne musikalische, sondern vielmehr um musik-semiotische Relationen.

10 Vgl. dagegen das energische Plaidoyer von Carl Dahlhaus für die «Lesbarkeit» der Partitur als einer ästhetischen Erfahrung eigenen Rechts: «Konzertiert man dagegen, daß musikalischer Sinn, wenngleich gegenstandslos, dennoch gegenständlich erfahrbar sei, so hindert nichts daran, ihn bereits in einem mit musikalischer Imagination gelesenen Notentext, und nicht erst im Vollzug der Realisierung von Klang zu entdecken. Und das heißt: Musikalische Schrift läßt sich, da sie Ausdruck von Bedeutung ist, durchaus als Text im emphatischen Sinne, als Erscheinungsform von Musik statt als bloße Vorschrift für musikalische Praxis auffassen.» (Carl Dahlhaus, «Musik als Text», in: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, hrsg. von Günter Schnitzler, Stuttgart 1979, S. 14).

zuletzt ist die Partitur der unhintergehbare Parameter, an dem erst die Leistung erkennbar werden kann, die das realisierte Werk bedeutet. Dennoch scheint mir, daß in der Partitur nur die eine Seite des Werks zum Vorschein kommt, dessen andere die Realisierung ist. Die Partitur setzt schon beim Komponisten ein Vorverständnis stumm präsenter Üblichkeiten und Techniken der musikalischen Realisierung voraus und ist in solcher Praxis verwurzelt. Eben deshalb kann das Werk nicht schon seine Partitur sein. Es hat eine Pragmatik und ein Telos in der Konkretheit der musikalischen Realisierung und damit der musikalischen Präsenz. Die virtuelle oder imaginäre Musik, die sich in der Lektüre der Partitur dem inneren Ohr des Geübten mitteilt — und muß nicht auch dieser praktische Erfahrung mit der Realisierung haben, um imaginär realisieren zu können? —, will wirkliche Musik werden. Die Partitur allein für den Leser scheint mir eine musikalische Utopie bleiben zu müssen, ebenso wie jenes Theater des Bewußtseins, das sich Mallarmé erträumte.

Erst die tönende Musik ist die ganze Musik, nicht nur, wie die Partitur, ihre abstrakte und virtuelle Struktur.¹¹ Das bedeutet aber, daß im Gegensatz zu Bild und Text sich zwischen Partitur und Rezeption eine dritte Instanz schiebt, jene der instrumentellen Realisierung, die sowohl dem Werk selbst wie seiner Rezeption zugehört. Während der Laut der sprechenden Stimme nur hervorgebracht werden muß, muß der Ton erschaffen werden. Auch die Stimme wird als musikalische Stimme Instrument, die neben andere Instrumente der musikalischen Hervorbringung tritt. Nur im musikalischen <Text> ist die Interpretation als instrumentelle Realisierung Teil des Werks selbst, während beim Sprachtext die Interpretation als artikulierte Rezeption vom Werk selbst abgehoben ist und dieses nicht als solches hervorbringt, sondern nur in einer Metasprache zum Gegenstand einer eigenen Aufmerksamkeit macht.¹² Die Interpretation des sprachlichen Werks fällt mit diesem nie zusammen, sondern bleibt notwendig partial, damit aber auch immer auf Revision, Erweiterung, Umakzentuierung etc. angelegt. Wenn erst in der instrumentellen Realisierung und Hervorbringung das Werk zum Werk wird, so bedeutet dies, daß die Partitur nur das Projekt eines Werks sein kann, das sich als werdendes Werk erst in der Konkretheit seiner Einlösungen verwirklichen kann. In diesem Sinne ist das musikalische Werk nichts anderes als eine Abstraktionsklasse maßgeblicher Realisierungen. Der Vollzug hat hier eine werkkonstitutive Bedeutung von anderer Art als im literarischen Werk, dessen Virtualität der Schauplatz unendlicher virtueller Realisierungen ist. Wenn Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* die Lektüre eine «création dirigée» (S. 95) nennt, so gewinnt diese Bestimmung für die Partitur eine ganz andere Konkretheit. Die Partitur selbst ist gleichsam das dirigierende Prinzip einer erst noch zu realisierenden Schöpfung. Im Orchester ist dann der Dirigent die konkret gewordene Instanz jenes dirigierenden Prinzips. So wenig aber das dirigierende Prinzip der Partitur seine Erfüllung ersetzen kann, so wenig die stumme Gestik des Dirigenten. Der Text der Partitur ist gleichsam ein Metatext, der erst Text werden will. Aber ist nicht auch der Sprachtext ein Metatext, der erst im Vollzug zum Text wird?

Erst in der instrumentellen Realisierung kommt das Musikwerk zu seiner Präsenz, das heißt zu seiner ästhetischen Wirklichkeit. Instrumentalität und Präsenz sind notwendig aufeinander verwiesen. Das bedeutet aber zugleich, daß die Ereignishaftigkeit, die dem Werk als Werk eignet, gleichsam ans hic et nunc zurückgegeben werden muß, dem sie abgerungen wurde. Erst in der Aufführung des musikalischen Werks kann dieses ereignishaft seine immanente Ereignishaftigkeit entäußern. Wenn dies als so etwas wie die prinzipielle Gefährdung, das prinzipielle Risiko des musikalischen Werks gelten kann (Bild und Text kennen andere Risiken), so hat die Ereignishaftigkeit der musikalischen Realisierung nunmehr, im Zeitalter der immer weiter sich verfeinernden technischen Reproduzierbarkeit, eine neue Qualität gewonnen. Denn seit der Erfindung des Grammophons ist es möglich, mit immer feineren Mitteln, das Ereignis selbst zu seiner eigenen Matrix zu machen und so auch die Enthobung vom hic et nunc und die Dialektik von Ereignis und Wiederholung auf eine völlig neue Grundlage zu stellen. Damit werden zugleich, jenseits des klassischen Werk-Konzepts, neue Formen technisch vermittelter Montage möglich, die aber dennoch die ursprüngliche Form der Enthobenheit in die Eigengesetzlichkeit des Werks nicht ersetzen können.

Die Präsenz der Musik bringt die Zeit selbst zur Erscheinung. Man ist versucht, von der Farbigkeit oder Duftigkeit der Zeit zu sprechen, die ihrer melodischen Erscheinung entspringt. Gerade darin ist sie von der im Text zur Erscheinung kommenden Zeit grundsätzlich unterschieden. Denn der Text ist nicht reine Präsenz, sondern gedoppelt in Präsenz und Absenz. Der Text in seiner Abfolge vermag kraft seiner semantischen Natur über sich hinaus auf ganz unterschiedliche zeitliche Extensionen zu verweisen. Das System der Sprachhandlungen als Grundlage des literarischen Systems ist elementar nach Zeitextensionen gegliedert. Der narrative Text erfaßt und ordnet das Vergangene, der präskriptive Text greift aus in die Zukunft, der deskriptive Text entfaltet das Koexistente, der systematische Text, in dem das Präsens als Nulltempus fungiert, ist reflexiv auf die Klärung sprachlicher Konzepte selbst zurückbezogen.

Aber noch in einer anderen Hinsicht sind Redetext und musikalische Textualität wesentlich geschieden. Nur scheinbar sind der Fluß der Rede und der Fluß der Töne in ihrer temporalen Linearität vergleichbar. Denn aus

11 Hierin folge ich der Auffassung von Thrasybulos Georgiades. Vgl. *Musik und Schrift. Festvortrag zur Jahresfeier der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Juli 1962*, München 1962, S. 13: «Die musikalische Schrift ist eine Art Vorschrift, Regel, Gesetz, wie ich im einzelnen Fall vorgehen soll, um Musik hervorzubringen.» Musik bedarf der Realisierung in Tönen: «Musik ist Erklängen. [...] Wir sehen Schrift und meinen Erklängen. Wir sehen Schrift und verwandeln sie in Erklängen.» (S. 5)

12 Vgl. Theodor W. Adorno, «Fragment über Musik und Sprache», in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt 1963, S. 12: «Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen. Musik interpretieren: Musik machen. Musikalische Interpretation ist der Vollzug, der als Synthesis die Sprachähnlichkeit festhält und zugleich alles einzelne Sprachähnliche tilgt.»

dem Fluß der Rede muß erst durch die Setzung von Diskontinuitäten sich überlagernder Ordnung verstehend die Einheit komplexer sprachlicher Entitäten gewonnen werden. Die Abfolge der Buchstaben vollzieht sich nicht als ein Kontinuum, sondern diskontinuierlich, sofern Buchstaben zur übertemporalen Einheit von Wörtern zusammenreten und diese als Satzteile wiederum eine Einheit höherer Ordnung, den Satz, konstituieren. Wenn die Einheit von Wort und Satz formal gesichert ist, so ist die Abfolge der Sätze immer eine prekäre, da selbst nicht mehr sprachlich organisierte Einheit eines Bedeutungsvollzugs, der eine neue Verstehenskompetenz des Hörers und Lesers auf den Plan ruft. Zwar ist im schriftlichen Text, zumindest im neuzeitlichen schriftlichen Text, die Ausgliederung bis zur Ebene des Satzes selbst markiert, aber auch hier setzt der Übergang von Satz zu Satz die aktiv synthetisierende Versteheleistung des Lesers voraus, es sei denn, er läßt sich passiv von Texteinheit zu Texteinheit weitertragen. Der nach den Regeln einer Syntax geordnete Satz in seiner a-linearen kopräsenten Bedeutung faßt in sich zwei Momente zusammen, die das deutsche Wort Satz in seiner Doppeldeutigkeit glücklich abbildet: Es ist eine Dynamis, ein Sprung, in dem die Bedeutung sich neu spannt, und es ist ein Niederschlag, ein Zur-Ruhe-Kommen, ein Resultat. Insofern bildet die Satzstruktur selbst in sich schon die Struktur des Werks in der Doppelheit von Resultat und Vollzug ab. Dagegen hat die Struktur des jeweiligen musikalischen (Satzes) keine Regel, die über diesen selbst hinausreicht.¹³

Der Satz ist eine erste Ablösungsstruktur vom *hic et nunc*. Im Text wird die primäre Ablösung des Satzes aus seiner Situation zu einem System der zunehmenden Selbstversorgtheit und Binnensituiertheit entfaltet. Der geschriebene Text vollzieht eine neue Ablösung, und zwar von der Stimme als realer Präsenz, der *Ich-Origo* des Textes. Doch wird dadurch die *Ich-Origo* des Textes nicht gelöscht. Sie bleibt als eine symbolische bestehen, auch wenn der Konnex zwischen schreibender Hand und seinem Resultat, dem geschriebenen Text, zerreißt. Aber der Prozeß der Ablösung endet hier nicht. Der Text kann sich auch noch von seiner symbolischen *Ich-Origo* ablösen und aus einer imaginären *Ich-Origo* hervorgehen. Die Fiktion ist eine neue Dimension jener Doppelungsstruktur, die der Rede prinzipiell innewohnt und durch die sie sich von der absoluten Präsenz des Musikalischen grundsätzlich unterscheidet. In der Fiktion spielt das sprechende Ich die Rolle eines sprechenden Ich, ebenso wie in ihr der Leser die Rolle eines Lesers spielt, die ihm der Text selbst ansinnt. Und auch die in der Fiktion behaupteten Sachverhalte gehen nicht der fiktiven Kommunikation voraus, sondern erst aus ihr hervor. Der Text gewinnt damit einen neuen Status. Wenn er einerseits nur das Medium einer Kommunikation zu sein scheint, so lenkt diese doch, da sie keinen eigenen Status besitzt, wiederum auf den Text als Text in seiner Sprachlichkeit zurück. In dieser Rückbezüglichkeit ist die Fiktion dem systematischen Text verwandt. In ihr wird gleichsam über alle erzeugte Illusion hinaus die Sprache zur Sprache gebracht. Daher ist die Fiktion auch ein Relais der Kommunikation, durch das die Gesellschaft ihrer eigenen Sprachwelt inne zu werden vermag. Denn auch die imaginierte Sache ist hier immer nur das ideale Äquivalent eines schon vorgängigen, in Sprache gefaßten Konzepts.

Die im vorhergehenden herausgestellte Differenz von sprachlichem Text und musikalischer Textur kann an Beispielen der Überlagerung beider noch deutlicher werden. Es gibt, wie wir sahen, die Ablösung des Texts von der Stimme, und es gibt umgekehrt die Ablösung der Stimme vom Text. Wird die Stimme aus der *Ich-Origo* der sprachlichen Rede zum musikalischen Instrument, so verwandeln sich die Sprachlaute zu kunstvoll und künstlich hervorgebrachten Tonträgern. Als solche gewinnen sie aber eine völlig neue Funktion, die sich freisetzt von ihrer sprachlichen Funktion, einem Wort zu seiner Ausdrucksseite zu verhelfen. Der Sprachlaut wird als Ton von seiner sprachlichen Ordnung frei und für eine musikalische Ordnung disponibel, die in ihrer eigenen Präsenz bruchlos aufgeht. Es sei mir erlaubt, diesen Vorgang an einer Anekdote zu illustrieren.

Im 1. Weltkrieg liegen sich am Isonzo italienische und österreichische Truppen in Gräben verschanzt gegenüber. Ein italienischer Hauptmann riskiert eine kühne, Halsbrecherische Attacke. Er springt aus dem Graben und schreit seinen zurückgebliebenen Soldaten zu: «Avanti, avanti!» Diese klatschen begeistert in die Hände und rufen: «Bravo, bravo, Capitano, che bella voce!» Was ist hier geschehen? Das «avanti, avanti» des Hauptmanns ist eine Sprachhandlung, die unmittelbares Handeln bezweckt. Die Soldaten scheinen nur die schöne, das heißt musikalische Stimme zu vernehmen. Mit der reinen Präsenz der Stimme als solcher verliert aber die Sprachhandlung ihre illokutive Kraft. Die Situation versinkt zur Wesenlosigkeit, und für einen Augenblick behauptet sich allein das musikalische Jetzt: *la bella voce*.

Was sich hier am elementaren Beispiel beobachten läßt, die Enthebung der Sprachsituation in die musikalische Situation, gewinnt in der Oper eine ganz andere Komplexität. Hier geht es um die musikalische Enthebung nicht eines pragmatischen, sondern eines fiktionalen Texts oder um die Transposition einer fiktionalen Inszenierung, und das heißt eines imaginären Jetzt in das reine Jetzt des Musikalischen. Der Fiktion widerfährt hier eine Verwandlung, bei der sich die Frage stellt, in wie weit sie ganz ins musikalische Jetzt aufgeht oder sich selbst als Fiktion behauptet, ob sie das Musikalische an sich bindet oder sich selbst ins Musikalische transzendiert. Bei dieser Begegnung von Musik und Fiktion scheint aber dem Musikalischen selbst die tiefere ästhetische Präsenz zuzukommen, so daß es für die Oper durchaus kein Mangel ist, wie schon Hegel bemerkt hat, wenn ihr Text sich

13 Zu den Versuchen mittelalterlicher Musiktheorie, einen Zusammenhang zwischen Grammatik und musikalischer Form herzustellen, vgl. Mathias Bielitz, *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie (Beiträge zur Musikforschung 4)*, München/Salzburg 1977.

nicht selbst ästhetisch affirmiert, sondern für das Musikalische durchlässig ist¹⁴, während umgekehrt, wenn das Musikalische den Text gleichsam nur illustriert, die Intention der Oper unerfüllt zu bleiben scheint. Die Klangwirklichkeit des Musikalischen muß jene innere Welt der Empfindungen an sich binden, die in der Sprache ausdrücklich wird.

IV

Erweisen sich auch noch bei ihrer Überlagerung Welt der Texte und Welt der Musik als durchaus geschieden, so stellt sich doch die Frage, inwieweit der Text in seinem Charakter als temporale Textur der musikalischen Textur vergleichbar sein könnte. Um diese Frage zu klären, empfiehlt es sich, für einen Augenblick auf die Begriffsgeschichte von Text zurückzugehen.¹⁵ Wenn in der lateinischen Literatur *textus* und *textum* erscheinen, insbesondere bei Quintilian, Ovid und Lukrez, so bedeuten sie das Gewebe als Resultat der Webarbeit und den Text nur insoweit, als er metaphorisch als ein Gewebe aufgefaßt werden kann. Bei dieser Metapher bleibt aber die Dynamik des sprachlichen Vollzugs ganz ausgeblendet. Dagegen hat *textus* seit dem frühen Mittelalter eine Bedeutung, die sich aus seinem metaphorischen Gebrauch nicht mehr unmittelbar ableiten läßt, sondern eine neue Institution des Umgangs mit (Texten) voraussetzt. In erster Linie meint *textus* nun in engem Zusammenhang mit *scriptura* den einzelnen Evangelientext, aber auch den Wortlaut eines Geltung beanspruchenden juristischen Texts. Text ist in diesem neuen, mittelalterlichen Sinn prinzipiell auf die institutionell gesicherte Auslegung, das heißt auf Glosse und Kommentar bezogen, so daß Text zum Gegenbegriff von Kommentar wird und damit als Text prinzipiell nur jener Text gilt, der der Auslegung nicht nur fähig, sondern ihrer auch würdig ist. Im zweiten, von Jean de Meun verfaßten Teil des *Rosenromans*, wo Raison-Christus ohne Scheu von der menschlichen Fortpflanzung spricht, wird auf den institutionellen Zusammenhang von *texte* und *glose* Bezug genommen, um ihn im Interesse einer nun unvermittelten Vernunft aufzuheben, die dem Text als einem neuen, weltlichen Evangelium zukommen soll:

Onc en ma vie ne pechié,
N'encor n'ai je mie pechié
Se je nomme les nobles choses
Par plain texte, sanz metre gloses,
Que mes peres en paradis
Fist de ses propres mains jadis,
[...] (v. 6955-6960)¹⁶

Noch in Furetières Dictionnaire heißt es unter dem Stichwort Text: «*texte, terme opposé à commentaire*».¹⁷

Die alte Bedeutung der Verknüpfung oder des Gewebes geht zuerst in Frankreich auf das volkssprachige *conjointure*, dann auf *contexture* über, während *contexte* durchaus, vor allem im juristischen Sinne, *situationsbezogen* ist. Notarielle Akte sind «*uno contextu*», «*dans un seul contexte*», zu vollziehen. Wird an einer Stelle der Situationskontext des Vollzugs unterbrochen, so kann die Rechtsgültigkeit des Akts angefochten werden.¹⁸

Während der neue institutionelle Textbegriff sich von seiner bildhaften Herkunft gänzlich abgelöst hat, gewinnt er aber in dem Augenblick eine neue Perspektive, wo er sich nun seinerseits von der Institution löst, der Text nicht mehr aus seiner Autorität seine Dignität gewinnt, sondern aus seiner ästhetischen Qualität als Werk. Erst die Werkästhetik der Renaissance, die dem Kunstwerk einen autonomen ästhetischen Status einräumt, der aus seiner internen Verweisungs-dichte hervorgeht, erlaubt es, nunmehr dem Text als Werk jene Dignität zuzuweisen, die die Bedingung seiner Interpretierbarkeit ist. In diesem Kontext ist eine neu aufkommende Gewebemetaphorik von Interesse. Chrétien de Troyes hatte erstmals in der *conjointure* als einer thematischen und psychologischen Feinstruktur der Verknüpfung eine eigene ästhetische Qualität des Romans erblickt. Nicht zufällig scheint es, daß, wo Chrétien im Yvain die neue Rezeptionssituation der Romanlektüre selbst im Roman darstellt, dies in einem Zusammenhang geschieht, der mit der Darstellung einer Webmanufaktur eng verknüpft ist. (Daß Troyes, wo Chrétien am Hof der Marie de Champagne tätig war, eine bedeutende Webindustrie besaß, könnte für die Aktualität von Chrétiens Bezugsetzung durchaus von Belang sein.) Der nachchrétiensche Roman im Zeichen kunstvoller Verschlingung der Erzählstränge, des *entrelacement*, wird mehr und mehr zu einem Kunstwerk der komplexen Einheit des Vielfältigen. Als solches wird insbesondere der *romanzo* der italienischen

14 Hegel, *Ästhetik*, Bd. 2, S. 270f.: «Poetische Ausarbeitungen tiefer Gedanken geben ebensowenig einen guten musikalischen Text ab als Schilderungen äußerer Naturgegenstände oder beschreibender Poesie überhaupt. Lieder, Opernarien, Texte von Oratorien usf. können daher, was die nähere poetische Ausführung angeht, mager und von einer gewissen Mittelmäßigkeit sein; der Dichter muß sich, wenn der Musiker freien Spielraum behalten soll, nicht als Dichter bewundern lassen wollen.»

15 Vgl. hierzu die Darlegungen von Hermann Danuser in seinem Beitrag «Der Text und die Texte. Über Singularisierung und Pluralisierung einer Kategorie», in: *Musik als Text*, Bd. I, S. 38-44.

16 Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, hrsg. von Daniel Poirion, Paris 1974, S. 210.

17 Antoine Furetière, Art. «*texte*», in: *Dictionnaire universel*, La Haye 1690.

18 Vgl. Karlheinz Stierle, «Zur Begriffsgeschichte von «Kontext»», in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 18 (1974), S. 144-149.

Renaissance im Bild des Gewebes, der tela, ausdrücklich gefaßt.¹⁹ Bis heute ist das Bild des Gewebes mit der Gattung des Romans in besonderer Weise verknüpft. Dabei ist es aber von besonderem Interesse, daß offensichtlich die im Spätmittelalter entstandene polyphone Musik zu einem neuen Paradigma für die komplexe thematische Ordnung des Romans in seiner Form als *romanzo* werden konnte.²⁰ Dies gilt mehr noch für den Avantgarderoman Frankreichs in den sechziger und siebziger Jahren, der sich ganz von der «referentiellen Illusion» des Romans zu lösen suchte und die Textualität des Romans, sein kompositorisches Prinzip selbst zum zentralen ästhetischen Thema machte. Hier, wie auch in den formal überdeterminierten Formen der lyrischen Rede, die immer schon die sekundäre Struktur der Rede zum Ort ihrer ästhetischen Konkretisierungen machte, scheinen Textualität des Textes und Textualität der Musik sich besonders nahezukommen. Beiden sind formale Techniken der inneren Kohärenzbildung im temporalen Prozeß eigen, die durchaus vergleichbar sind und sich unter Aktualisierung einer ursprünglichen Bedeutungsschicht von «Text» korrelieren lassen.

Läßt sich aber darüber hinaus eine moderne Texttheorie, die den Text weder als Autorität noch als Werk, sondern als eine Struktur des Redevollzugs und seiner schriftlichen Sedimentierung begreift, fruchtbar machen für eine Theorie des musikalischen Werkes und seiner Kohärenz in der Zeit? Ist das musikalische Werk nicht nur eine Textur, sondern ein Text? Es konnte in meinem Versuch nicht darum gehen, diese Frage zu beantworten, sondern nur einige ihrer literaturwissenschaftlichen Voraussetzungen in den Blick zu bringen. So reiche ich sie hier wieder an die Kompetenz der Musikologie zurück.

(Universität Konstanz)

19 Vgl. Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*, hrsg. von Cesare Segre, Milano⁵ 1990, S. 288:

Di molte fila esser bisogno parme
A condur la gran tela ch'io lavoro.

(XIII,81)

20 Zur «Polyphonie» des *romanzo* vgl. Karlheinz Stierle, «Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit», in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Begleitreihe zum GRLMA Bd. 1, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg 1980, S. 253-313.