

Musikalische Übersetzungen

Was ist ein Text?

Sieht man von Vokalkompositionen ab, so wurde in der Musikwissenschaft der Begriff des Textes gebraucht, um das Verhältnis von Notiertem zur erklingenden Musik zu problematisieren. Es handelt sich dabei um einen emphatischen Textbegriff, der vor allem die mit der Verschriftlichung der Musik möglich gewordene Kohäsion (strukturelle Geschlossenheit) und Kohärenz (semantische Dichte) der Musik in den Mittelpunkt rückte und ihren intendierten, zu interpretierenden Sinn zum Problem machte. Es mögen spezielle Fragen in einer wissenschaftlichen Disziplin gewesen sein, die die Übernahme eines weitergefaßten Textbegriffs verhinderten. Seit der Mitte der 1960er Jahre zeigen sich jedoch Ansätze zu einem neuen Verständnis dieses Begriffs, die sich auch für das musikwissenschaftliche Denken fruchtbar auswirken könnten. Unter dem Einfluß von Claude Lévi-Strauss, noch stärker auch unter dem Einfluß der poststrukturalistischen Diskussion, wurde Text umfassender definiert, so daß schriftlich Fixiertes nur einen Sonderfall ausmacht. Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Jacques Derridas Buch: *L'écriture et la différence* (Paris 1967) zu, das 1972 in deutscher Übersetzung erschien.¹ Die gleichzeitig entstandene Textlinguistik entwickelte außerdem eine pragmatische Bestimmung, die übergreifender kommunikatives Handeln zu charakterisieren versuchte. Dabei wurden zusätzlich zu den bereits genannten Kriterien der Kohäsion, Kohärenz und Intentionalität auch Kriterien der Rezeption wirksam: Informativität (Neuheit), Möglichkeiten der Akzeptabilität durch den Hörer, sowie die Beziehung zu einer Situation. Robert-Alain de Beaugrande (1981) erhob zusätzlich Intertextualität zu einem entscheidenden Merkmal und machte damit eine strukturell-semantische Bestimmung von Texten, die von ihrer Rezeption absieht, unmöglich.² An ihre Stelle war eine prozedurale Definition getreten, das heißt aus Prozessen des Textverstehens geht letztendlich erst der Sinn eines Textes hervor. Ohne sie ist er ein Artefakt. Nebenbei sei angemerkt, daß sich für diese Neudefinition die Textverarbeitungsmöglichkeiten in einem Computer und die psychologischen Theorien über prozedurales Wissen auswirkten.

Intertextualität

Intertextualität meint zunächst einmal die Beziehung eines Textes zu anderen Texten und zeigt sich besonders deutlich im Bewußtsein von den musikalischen Gattungen. Daß Anton Webersn Opus 9 *Sechs Bagatellen für Streichquartett* heißt (und daneben regelrechte Streichquartette stehen), formuliert solche Intertextualität als Beziehung zu einer Gattung, deren Anspruch diese Stücke dennoch nicht stellen. Darüber hinaus öffnet Intertextualität grundsätzlicher den Begriff des Textes, weil sie die Beziehung zum Ingesamt des Weltwissens thematisiert und damit die Struktur eines Textes nur als Grundlage seines Verständnisses erscheinen läßt, das offen ist und in das Formen der Vermittlung einfließen können, und zwar um so mehr, je fremder dem Rezipienten die ursprüngliche Form ist. So gehört das Wissen um Luthers Bibelübersetzung bei diesem Verständnis im Deutschen zum Text der Bibel. Es schützt ihn, wie auch die Vermittlungsfunktion anderer Übersetzungen, davor, daß er ein nicht verstehbares Artefakt ist.

Einen besonderen Fall von Intertextualität stellen Anspielungen, Parodien, Bearbeitungen und Übersetzungen dar. Aus dem Bezug zu einem bekannten Text geht hierbei unmittelbar Sinn hervor. Die Referenz auf etwas anderes wird konstitutiv für die Bedeutung eines Textes. Tzvetan Todorov hat für den Bereich der Literaturwissenschaft dafür den schönen Begriff der konnotativen Rede geprägt.³ Sie verschränkt auf das engste eine verweisende Bedeutung mit einer nur in einem Stück liegenden Aussage. Konnotative Rede als Variantenbildung eines Textes über einen anderen meint Interpretation. Sie differenziert Bedeutungen. Zugleich muß sie zu einer (poetischen) Alternative werden, die die Differenz zur Vorlage artifizial steigert und die Neufassung selbständig macht. Dennoch konstituiert sich jedes Element ausgehend von einem anderen Element eines Zeichensystems. Diese von den Strukturalisten angenommene prinzipielle Textualität von Zeichen, die in den Linguistikbüchern als sogenannte Intertextualität bezeichnet wird, ist bei konnotativen Reden am ausgeprägtesten vorhanden und daher dort auch am einfachsten zu studieren. Der Begriff der konnotativen Rede läßt sich sinnvoll auf musikalische Bearbeitungen übertragen, die einen künstlerischen Rang beanspruchen. Bei der nachfolgenden Betrachtung einer solchen (Über-)setzung von einer Klanggestalt in eine andere hoffe ich auch, das Verhältnis von Notiertem zur Interpretation etwas beleuchten zu können und überdies den Begriff der Intertextualität historisch zu differenzieren.

1 In deutscher Übersetzung: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1972.

2 Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Ulrich Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen 1981.

3 Vgl. Tzvetan Todorov, «Poetik», in: *Einführung in den Strukturalismus*, hrsg. von François Wahl, Frankfurt/M. 1973, S. 105-108.

Exkurs: Übersetzungen

Von einer musikalischen Übersetzung zu sprechen ist angesichts der Intransitivität eines musikalischen Zeichensystems eine Metapher, die jedoch nützlich sein kann, um Bearbeitungen zu charakterisieren, die die Klanggestalt verändern, zugleich aber die Kohäsion und Kohärenz eines musikalischen Textes nicht antasten. Sofern solche Bearbeitungen nicht bloß durch praktische Gründe veranlaßt sind, integrieren sie in einem hohen Ausmaß referentielle Bezüge und zeigen doch Möglichkeiten zur «Alternativität» eines Textes, das heißt seiner Neufassung, die jedoch die ursprünglichen bedeutungstragenden Elemente nicht zerstört. Sie erlauben, das Phänomen der musikalischen Interpretation zu studieren, ohne daß man mit der Frage gut oder schlecht konfrontiert wäre.

Als Beispiel wurde Maurice Ravel's Instrumentierung von Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* ausgewählt, da auf satztechnischer Ebene ein Minimum an Veränderungen vorliegt. Einen einzigen Takt hat Ravel hinzugefügt (in «Il vecchio castello»); eine «Promenade» ist in der Orchesterfassung fortgefallen. Entgegen Bearbeitungstechniken, die Nebenstimmen erfinden, wenn eine Übersetzung vom Klavier auf den größeren Instrumentalapparat erfolgt (etwa Regers Liszt-Bearbeitung) scheint Ravel von der Vorstellung ausgegangen zu sein, daß die Diastematik die unantastbare Substanz des Werkes ausmacht, zu der nichts hinzugefügt werden kann. Trotz großer struktureller Identität zwischen Klavier- und Orchesterfassung ist letztere jedoch ein selbständiges Werk, mehr als nur eine Bearbeitung. Ravel's Interpretation der Mussorgskyschen Partitur verändert allerdings

auch die Auffassung von dem originalen Klavierwerk. Was einmal einleuchtend herausgelesen wurde, erweitert dessen ursprüngliche Textualität.

Grosso modo kann man sagen: Ravel faßt Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* als einen hervorragenden Klavierauszug auf, Veränderungen wie beispielsweise eine Zunahme von Instrumenten bei Crescendovorschriften werden dadurch zur Selbstverständlichkeit. Wichtiger im Hinblick auf die Handhabung des Orchesterapparates ist die Tatsache, daß Ravel Wiederholungen auskomponiert hat und dabei die Möglichkeit nutzte, Steigerungen zu schaffen, die bei Mussorgsky nicht vorgesehen sind (vgl. «Gnomus» Ziffer 8 mit Ziffer 9). Zugleich erscheinen in den neu instrumentierten Wiederholungen eines Abschnittes vorausgehende Deutungen durch eine Alternative reflektiert. Sind die instrumentatorischen Effekte, wie im ersten Satz von «Gnomus» das Bratschenglissando, sehr auffallend, so werden sie weiter verarbeitet. Strukturell gerechtfertigt im Hinblick auf das Original erscheint übrigens dieses Glissando durch die Triller im letzten Abschnitt von «Gnomus». Was jedoch bei Mussorgsky gereiht erscheint, bekommt auf instrumentatorischer Ebene bei Ravel einen stärkeren Zusammenhang. Die innere Kohärenz des Stückes ist in der Orchesterfassung auch an anderen Stellen gesteigert worden. Dies hatte Folgen für die eher sekundären musikalischen Parameter, so die Veränderung von dynamischen Vorschriften (vgl. Ziffer 9). Die auskomponierten Wiederholungen könnten durch unterschiedliche Lautstärkeangaben kontrastierend oder steigend aufeinander bezogen sein.

Und es sind vor allem diese sekundären musikalischen Parameter, die in der Ravel'schen Bearbeitung eine Rolle spielen. Sie werden als Mittel der Differenzierung von Bedeutungen stärker in den Tonsatz eingewoben, vielfach sogar — und hierbei zeigt sich die Alternativität der Orchesterfassung — in substantielle Eigenschaften der Struktur umgewandelt. Gnomus, der hinkende Zwerg, gerät bei Mussorgsky durch Sforzati und Abspaltung gleich zu Anfang aus dem Takt (Takt 9-10). Ohne jegliche Veränderung der Tonhöhenstruktur interpretiert Ravel Sforzati mit einer auskomponierten rhythmischen Verwirrung der Phrasenstruktur. Die einstimmige Tonfolge bei Mussorgsky: *fes — b — c — es* wird in drei instrumentale Schichten mit unterschiedlicher rhythmischer Akzentuierung zerlegt: *fes — b — es* in Klarinette, Fagott 1 und

«Gnomus», Takt 8-10. Unter die Orchesterpartitur ist der Klaviersatz von Ravel gesetzt.

Bratsche; *fes — b — c — es* in Baßklarinetten, zweitem Fagott, Cello und *fes — c — es* im Kontrafagott und Kontrabaß.

Vielstimmigkeit des Geschwätzes der Weiber auf dem Marktplatz hat Ravel ebenfalls aus den dynamischen Angaben, den Sforzati, im dritten Takt von «Limoges — Le Marché» herausgelesen. Bei der Aufteilung des Klaviers auf den Orchestersatz entstehen sieben instrumentale Schichten. In sie sind die Sforzati in einer solchen Weise integriert, daß keine dieser Schichten rhythmisch mehr mit dem Original übereinstimmt. Würde man den Ravelschen Orchestersatz jedoch in einem Klavierauszug zusammenpressen, so würde Mussorgskys Klavierfassung entstehen. Allerdings wird spätestens bei solchen Eingriffen der Zerlegung in unterschiedliche Schichten, die nur durch eine das Original erheblich differenzierende Phrasenstruktur zustande kommen, auch deutlich, daß Ravel nicht nur einen massiven Klaviersatz orchestral umgeformt hat.

Er hat in mehrerer Hinsicht die historische Distanz einkomponiert. Denn längst waren 1929 die vormals der Darstellung eines Tonsatzes dienenden Mittel (wie etwa die Dynamik) zu zentralen Eigenschaften geworden. Kein Wunder, daß sie die Phantasie von Ravel zum Weiterdenken anregten. Zugleich ist darüber hinaus Ravel trotz eines äußerst starken referentiellen Bezugs zur Vorlage (den die völlig identische Tonhöhenstruktur schafft) eine Aktualität geglückt, die die Bearbeitung als eine Bearbeitung und doch auch als eine Neufassung erscheinen

B. & H. 8729

läßt. Ravel hat nicht nur an den besprochenen Stellen, sondern grundsätzlich den Tonsatz der Vorlage so aufgefaltet, daß er dem Denken in musikalischen Schichten entspricht.

Schicht meint die Zusammenfassung von Instrumenten zu einer Farbe durch rhythmisch gleiche Texturen, die ihrerseits die verschiedenen Schichten voneinander trennen können. Im Klaviersatz ist eine solche Trennung von Schichten bei Debussy oft auch durch eine unterschiedliche Dynamik unterstrichen worden.

Solche Schichtenbildungen finden sich bereits bei Wagner. Sie sind typisch für die Kompositionen des jungen Strauss. Vor allem Debussy hatte die Komponisten gelehrt, in solchen Schichten zu denken. Damit einher ging eine Neubestimmung des Tonsatzes. Verschmelzen die Schichten stark, so ergeben sich bunte Klangfarbenwirkungen. Heben sie sich durch die Art ihrer rhythmischen Textur und die Dynamik stärker voneinander ab, so ergeben sich räumliche Wirkungen. Solche Raumeffekte hat übrigens Mussorgsky bereits mit den Dynamikangaben für die Mittelstimme im «Marktplatz von Limoges» (Takt 6ff.) benutzt. Ravel verdeutlichte sie so, als quasselte die Marktweiber stereophon von allen Seiten.

Mit der Technik der Schichtenbildung hat Ravel Mussorgsky so interpretiert, daß das Entstehungsjahr der *Bilder einer Ausstellung*, 1874, mit Verwunderung vom Hörer zur Kenntnis genommen werden muß. Der Umstand, daß er durch eine winzige Veränderung, nämlich durch einige Pausen, den Anfang der «Catacombae» zu etwas gestaltet, was Mussorgsky allerdings noch kaum gekannt haben dürfte, nämlich zu einer Klangfarbenmelodie, unterstützt nur den Gedanken, daß letztendlich neuartige intertextuelle Qualitäten die Ravelsche Bearbeitung zu einem eigenständigen Text machen. Die Kategorie des Textes ist nicht identisch mit der der Struktur des Tonsatzes. Sie läßt diesen offen für neue Interpretationen. So könnte man denn auch einem Pianisten einmal empfehlen, statt der üblichen lautdonnernden Wiedergabe die *Bilder einer Ausstellung* vergleichbar dem *Gaspard de la nuit* oder den Klavierstücken des zweiten Bandes der *Préludes* von Debussy zu spielen. Vielleicht gelänge eine Interpretation, die so neuartig ist wie die Ravelsche Fassung.

Intertextualität als ästhetische Kategorie — ein Gedankensplitter

Der eingangs gebrauchte Satz, daß jedes Element sich ausgehend von anderen Elementen eines Zeichensystems definiert, war ein verstecktes Zitat, das seinen Sinn erst durch seine auf Jacques Derrida verweisende Bedeutung enthüllt. Einer der wichtigsten Gedanken der poststrukturalistischen Philosophie ist die Idee, daß Sinn sich nicht in einem (absolut gesetzten) Symbol zu offenbaren vermag, sondern die Verweise zwischen den Elementen, ihre vielfachen Beziehungen und Verfügungen erst Bedeutungen schaffen, und zwar vor allem, indem Differenzen zwischen den Elementen sichtbar werden. Derridas Idee, ein Zeichensystem sei ein formales Spiel der Differenzen, wurde vor allem im postmodernen Diskurs (unter anderem bei Jean-François Lyotard) wirksam. Daß das Spiel der Differenzen für musikalische Interpretationen fruchtbar gemacht werden kann, hoffe ich am Beispiel Mussorgsky/Ravel gezeigt zu haben. Es gibt jedoch weiterreichende Schlußfolgerungen im Poststrukturalismus, die aus der Erweiterung des Textbegriffes um die Kategorie der Intertextualität gezogen wurden, nämlich, daß ein Anspruch auf das absolut Unwiederholbare, Originale letztendlich nicht gestellt werden kann. Was dies für den Anspruch des autonomen Werkes bedeutet, möchte ich hier nicht diskutieren! Aber es scheint der Begriff der Intertextualität eine problemlose Kategorie zu sein, um ästhetische Phänomene des 20. Jahrhunderts charakterisieren zu können. Von Strawinskys *Pulcinella-Suite* bis hin zu Bernd Alois Zimmermanns *Ubu Roi* werden musikalisch konnotative Reden geübt, indem Bezug auf ältere musikalische Modelle genommen wird. Sie zeigen, daß in der Differenzbildung neue ästhetische Qualitäten zum Vorschein kommen, wenngleich dies nur der Fall ist, wenn Intertextualität und Übersetzung zu deutlichen, vielleicht auch verstörend wahrnehmbaren Merkmalen werden. Anderenfalls entsteht lediglich Epigonalität.

(Technische Universität Berlin)