

Inhalt

Einleitung

Frédéric Döhl, Daniel Martin Feige | 7

Raum und Lautstärke als Ebenen musikalischer Narration. Zu Ludwig van Beethovens *WELLINGTONS SIEG OP. 91* im Spiegel des Panoramas

Frédéric Döhl | 15

Musik als Paradigma ästhetischen Erzählens

Daniel Martin Feige | 59

ORPHEUS, TILL EULENSPIEGEL, MAJOR TOM.

Über die Möglichkeit musikalischer Narrative

Asmus Trautsch | 85

»Ich pendle zwischen Kapellmeister, Professor und hie und da Exzellenz«.

Warum Siegfried Wagners Ouvertüre des *BÄRENHÄUTERS* erzählen kann

Gesa zur Nieden | 111

»Quasi-Bilder«.

Arnold Schönbergs Erzählen als »Abstraktum der Wirklichkeit«

Katrin Eggers | 135

Tod und Trauer als Narrative neuer Musik.

Erinnerungsmusik von Charles Ives, Morton Feldmann und John Adams

Gregor Herzfeld | 163

Semiotische Grundlegung musikalischer Narration

Beate Kutschke | 193

Raum – Perspektive – Narration.

Was Gustav Mahler zur intermedialen Narrationstheorie beitragen könnte

Florian Kraemer | 227

Narrativität in der Musik.

Eine Skizze

Harry Lehmann | 245

Kopfhören und Narration.

Ein Versuch über die narrativen Aspekte in der Erfahrung des ungeteilten mobilen Musikhörens

Stefan Niklas | 257

Pseudomorphose, Konvergenz und Dramaturgie.

Eine Spurensuche bei Adorno zum Problem musikalischer Narration

Dirk Stederoth | 275

Im Spannungsfeld von Musik, Erzählung, Biographie und Fiktion.

Erzählinstanzen in Alban Bergs *LYRISCHER SUITE*

Nicole Jost-Rösch | 291

Kann Musik erzählen?

Musikphilosophische Kurzgeschichten

Georg Mohr | 321

Autorinnen und Autoren | 343

Einleitung

FRÉDÉRIC DÖHL, DANIEL MARTIN FEIGE

Die hier versammelten Beiträge gehen aus musikwissenschaftlicher und philosophischer Perspektive der Frage nach, ob und inwiefern man von Musik als einem Medium der Narration sprechen kann. Bereits die Rede-weise von *dem* Medium *der* Musik muss man gleichwohl kritisch problematisieren – denn es ist gut denkbar, dass wir von einigen *Arten* von Musik sagen würden, dass sie erzählt, während wir das von anderen Arten von Musik vielleicht nicht sagen würden. So scheint es relativ unzweifelhaft, dass selbst musikästhetische Formalisten sagen würden, dass viele Werke von Gattungen wie der Oper oder dem Musical – zumindest auch – erzählende Werke sind.¹ Allerdings würden sie erstens bestreiten, dass man das von absoluter Musik sagen kann und zweitens festhalten,² dass sich die erzählerische Dimension entsprechender Werke den außermusikalischen Eigenschaften verdankt. Drittens würden sie zugleich offen oder verdeckt normativ geltend machen, dass narrative Musik nicht die Möglichkeiten, die Musik eigentlich offen stehen, nämlich eine autonome Gestaltung klanglicher Formen zu leisten, realisiert.

Spätestens seit der Genese des Werkparadigmas ist im philosophischen Nachdenken über Musik immer wieder der schwierige Ort der Musik im Ganzen der Künste hervorgehoben worden.³ Die Schwierigkeiten hängen unter anderem damit zusammen, dass viele Arten von Musik in besonders markanter Weise ungegenständlich sind.⁴ Zwar in vielfältiger Weise auf Sprache bezogen,⁵ ist es dennoch fragwürdig, ob Musik etwas Vergleichbares zu Gehalten ausdrücken kann, wie sie etwa von Sätzen ausgedrückt werden können.⁶ Geht man weiter davon aus, dass die Möglichkeit des Erzählens derart auf das Ausdrücken von Gehalten angewiesen ist, dass die

Ereignisse, von denen erzählt wird, auch in anderer Weise erzählt werden könnten;⁷ dass man also das Erzählte von der Art und Weise, wie es erzählt wird, unterscheiden kann,⁸ so scheint Musik von vorneherein nicht in der Lage zu sein, aus sich heraus narrative Strukturen zu etablieren. Vielmehr wären narrative Beschreibungen von Musik ›bloß‹ metaphorisch und würden die Musik als Musik gar nicht betreffen.

Ist eine derartige Argumentation in der Philosophie zwar keineswegs unumstritten,⁹ so lässt sich dennoch festhalten, dass in der Musikphilosophie eine gewisse Skepsis gegenüber dem Gedanken vorherrscht, dass Musik erzählen kann. Spätestens mit, aber nicht erst seit der *New Musicology* ist mit Blick auf den Diskussionsstand in der Musikwissenschaft zu attestieren,¹⁰ dass das Verhältnis zu dieser Frage deutlich entspannter ist als in der Philosophie. Nicht zuletzt mit Blick auch auf die historische Dimension dieser Frage und dem faktischen Wandel dessen, was überhaupt unter Musik und Erzählen verstanden worden ist, zielt der *Mainstream* der musikwissenschaftlichen Diskussion weniger auf eine Entscheidung hinsichtlich der Frage ab, ob die Musik als ästhetisches Medium per se erzählen kann oder nicht. Vielmehr geht es darum, vor dem Hintergrund eines komplexen kulturgeschichtlichen Settings zu fragen, welche Sinnzuschreibung Musik hier erfährt. Im Sinne dieser – hier natürlich ebenso selektiv wie markant konturierten – disziplinären Unterschiede möchte der Band nicht zuletzt den interdisziplinären Austausch zwischen Musikwissenschaft und Philosophie befördern.¹¹ Einem solchen regen Austausch zwischen den Herausgebern verdankt sich seine Entstehung. Die Beiträge des vorliegenden Bandes eint, dass sie aus unterschiedlichen Perspektiven und mit Blick auf verschiedene Gegenstände das Potential ausloten, der Redeweise von Musik als Medium der Erzählung einen verständlichen Sinn zu geben. Ist die Frage, inwieweit Musik als narratives Medium qualifiziert werden kann, eine Frage, auf die es keine unkontroversen Antworten gibt, so möchten folgende Beiträge dieses Bandes unter interdisziplinärer Perspektive die Auseinandersetzung um diese Frage erneut entzünden.

Frédéric Döhl analysiert in seinem Beitrag Beethovens in der Forschung weithin diskreditiertes Werk *WELLINGTONS SIEG* und zeigt auf, dass Beethovens Nutzung des Raumes bei seinen Aufführungen in enger Verwandtschaft zur Kunstform des Panoramas zu denken ist. Hierin weist er darauf hin, dass sich dieses Werk gerade aufgrund seiner markanten räumlichen Organisation in Verbindung mit der Bedeutung von Lautstärke für die

Werkdisposition in Begriffen narrativer Strukturierungen beschreiben lässt. Deutlich wird, dass der narrative Clou von *WELLINGTONS SIEG* eben in diesen Gesichtspunkten zu finden ist, vielmehr als in dem konkreten historischen Ereignis der Napoleonischen Kriege, das vordergründig Ausgangs- und Bezugspunkt der Komposition bildet.

Ausgehend von einer kritischen Diskussion des musikphilosophischen Formalismus widmet sich Daniel Martin Feiges Beitrag dem Verhältnis von Musik und Erzählen in der Weise, dass er mit Blick auf erzählende Kunstwerke geltend macht, dass sie anhand des Paradigmas musikalischer Formen zu deuten sind. Auf der Grundlage einer Analyse des Begriffs des Kunstwerks schlägt er dabei vor, nicht die Musik in Begriffen der Diskussionen einer weitestgehend literaturwissenschaftlich geprägten Narratologie zu erläutern, sondern vielmehr noch Literatur als Kunst von ihrer strukturellen Affinität zur Musik her zu deuten.

Ausgehend von dem Befund, dass Musik einerseits immer schon auch als narratives Medium verstanden worden ist, andererseits aber kein repräsentationales Medium ist, entwickelt Asmus Trautsch die These, dass wir Musik insgesamt sinnvoll als narratives Medium qualifizieren können. Vor dem Hintergrund weitergehender Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Sprache argumentiert er dafür, die narrativen Valenzen von Musik als solche zu verstehen, die vor dem Hintergrund historisch-kultureller Bedingungen ein wesentliches Moment unserer rezeptiven Aneignung von Musik sein können.

Unter kulturgeschichtlicher Perspektive lotet Gesa zur Nieden in ihrem Beitrag die narrativen Möglichkeiten von Musik anhand der Analyse von Siegfried Wagners Ouvertüre *DER BÄRENHÄUTER* aus. Im Rahmen einer Verbindung des Werks mit der Gattung der Märchenoper und unter Rückgriff auf die literaturwissenschaftliche Märchenforschung arbeitet sie exemplarisch anhand der Deutungen des Musikpädagogen Otto Daube zugleich die politische Positionierung der Rezeption dieses Werks heraus.

Vor dem Hintergrund einer Skizze der sich historisch wandelnden Verständnisse von Musik und Erzählen widmet sich Katrin Eggers Beitrag einer Analyse von Arnold Schönbergs Schaffen. Schönberg wird dabei als Komponist verständlich, der Musik mit narrativem Anspruch komponiert und durchaus in einer maßgeblichen Tradition steht. Zugleich weist sie nach, dass gerade in der deutschen Rezeption aufgrund eines puristischen

Verständnisses musikalischer Formen diese Dimension von Schönbergs Arbeit häufig ausgeblendet worden ist.

Ausgehend von der Beobachtung, dass es sich bei der programmatischen Verabschiedung narrativer Momente aus der Musik im 20. Jahrhundert angesichts der Omnipräsenz narrativer Verfahren eher um einen Sonderfall des Musikalischen handelt, analysiert Gregor Herzfeld in seinem Beitrag drei mit der amerikanischen Moderne verbundene Komponisten. Dabei weist er anhand des Themas der Trauer nach, dass einige ihrer Kompositionen durchaus in Begriffen erzählerischer Potenzen der Musik zu erläutern sind.

Beate Kutschke geht in ihrem von symboltheoretischen Überlegungen geprägten Beitrag von der Feststellung aus, dass wir, obwohl Musik als Zeichensystem nicht in der Lage sei, wie Literatur im engeren Sinne zu erzählen, dennoch viele Arten von Musik als erzählend hören. Beschreibt sie die Sinngenerierung in Sprache als konventionell und die Sinngenerierung von Musik als auf Ähnlichkeitsrelationen basierend, so erläutert sie das narrative Potential der Musik unter symboltheoretischer Perspektive just aufgrund der Möglichkeit der Herstellung entsprechender Ähnlichkeiten. Diese Überlegungen spezifiziert sie mit Blick auf den Tanz als ein mit der Musik verwandtes Symbolsystem und konkretisiert sie mit Blick auf Gustav Mahler.

Gleichfalls anhand der Musik Gustav Mahlers und ihrem Einbezug räumlicher Effekte widmet sich Florian Kraemers Beitrag einer kritischen Diskussion etablierter Konzepte des Narrativen und deren Möglichkeiten, für eine Beschreibung von Musik fruchtbar gemacht zu machen. Im Kontrast zu diesen Konzepten, die er systematisch in semantische und formale Begriffen des Erzählens einteilt, schlägt er einen Begriff des perspektivischen Erzählens vor, der wesentlich mit der räumlichen Organisation musikalischer Ereignisse verbunden ist und sich hierin mit Beobachtungen des ersten Beitrags von Frédéric Döhl trifft.

Harry Lehmanns Beitrag expliziert Erzählen als Teil der Alltagskommunikation und weist auf formale Parallelen zwischen Literatur und Musik hin. Avantgardistische Literatur und Neue Musik vereint seiner These nach dabei, dass sie mit herkömmlichen – auch narrativen – Formen reflexiv brechen. Lehmanns These nach ändert sich diese Situation jedoch mit den Veränderungen der Musik aufgrund der digitalen Revolution; an dem Bei-

spiel eines Werks der nun relationalen und nicht mehr absoluten Musik lotet er deren narrative Potentiale aus.

Stefan Niklas widmet sich in seinem Beitrag der Praxis des mobilen Musikhörens und befragt dieses auf seine möglichen narrativen Strukturierungen hin. Ausgehend von einer unter Rückgriff auf Dewey geleisteten Explikation des Begriffs der ästhetischen Erfahrung begreift er mobiles Musikhören in seiner synästhetischen Leistung als wesentlich in Analogie zum Hören eines Film-Soundtracks. Auf der Grundlage dieser Analogie lotet Niklas die narrativen Potentiale des mobilen Musikhörens aus.

Dirk Stederoth geht in seinem Beitrag einer Spannung in Adornos Bemerkungen zur Nähe und Distanz von Musik und Literatur nach: Einerseits scheint Adorno anhand des Schlagworts der Pseudomorphose narrative Strukturen als etwas der Musik Fremdes zu begreifen, andererseits schreibt er Musik mitunter durchaus narrative Potentiale zu. Stederoth unterscheidet auf den Spuren Adornos zwei Arten narrativer Potentiale der Musik: Einerseits als etwas, das auf einer Konvergenz von musikalischem Material mit wortsprachlichem Narrativ zustande kommt, andererseits als etwas, dass über den dramaturgischen Charakter bestimmter Arten von Musik zustande kommt.

Nicole Jost-Rösch analysiert mit Blick auf die Frage des Verhältnisses von Musik und Narration exemplarisch Alban Bergs *LYRISCHE SUITE*. Dabei lässt sie sich vor allem von der Frage nach einem musikalischen Erzähler leiten und argumentiert dafür, dass das Werk in dieser Frage aus mehreren Instanzen zusammengesetzt ist. In diesem Sinne unterscheidet sie mit Blick auf die *LYRISCHE SUITE* zwischen Autor, Erzähler, narrativem Personal und Adressat.

Georg Mohr geht in seinem Beitrag von dem Befund aus, dass anders als der musikästhetische Formalismus behauptet, wir im Alltag der Musik häufig narrative Valenzen zuschreiben. Dabei weist er nach, dass die Versuche die erzählerische Potenz selbst von Instrumentalmusik durch eine Überblendung mit einem literaturwissenschaftlichen Erzählbegriff zu fassen, tendenziell unzureichend bleiben, wie auch Versuche einseitig bleiben, narrative Valenzen von Musik über bloße Strukturanalogien zu klassisch erzählenden Medien zu begründen. Ausgehend von Überlegungen zum Jazz zeigt er vielmehr, dass das Problem des Narrativität von Musik vor allem im formalistischen Musikverständnis dominanter Tradition musikästhetischer Theoriebildung zu sehen ist.

ANMERKUNGEN

- 1 Der derzeit wohl einflussreichste Vertreter des Formalismus in der Musikphilosophie ist Peter Kivy. Vgl. zur vorliegenden Frage besonders Kivy, Peter: *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*, Oxford 2009.
- 2 Vgl. zum Paradigma der absoluten Musik auch Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.
- 3 Vgl. zu dieser Genese aus philosophischer Sicht Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, New York 1992.
- 4 Exemplarisch hat sich an diesem Problem u.a. Hegel abgearbeitet. Vgl. Hegel, Georg W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986, S. 131-222.
- 5 Vgl. zu diesem Problemkomplex Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, Hamburg 2009. Vgl. auch die Beiträge in Grüny, Christian (Hrsg.): *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, Weilerswist 2012.
- 6 Alexander Becker und Matthias Vogel haben ihren wichtigen Band zur Musikphilosophie genau an dieser Frage ausgerichtet. Vgl. die Beiträge in Becker, Alexander/Vogel, Matthias (Hrsg.): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2007.
- 7 Vgl. mit Blick auf das Verhältnis von Musik und Literatur – das ästhetische Medium, das narratologisch wohl am intensivsten untersucht worden ist – auch Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i. Br. 1995.
- 8 Vgl. einführend auch Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie: Eine Einführung*, Ditzingen 2014, hier Kap. 2.
- 9 Einflussreiche Gegenstimmen stellen etwa Kendall Walton und vor allem Jerrold Levinson dar. Vgl. Walton, Kendall: »Listening with Imagination: Is Music Representational?«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), S. 47-61. Von Jerrold Levinson etwa die Beiträge in Levinson, Jerrold: *Music, Art and Metaphysics*, Oxford 2011. Schon Goodmans Ästhetik lässt sich so lesen, dass sie ausgehend von ihrem Begriff der metaphorischen Exemplifikation skeptisch gegenüber einer puristischen Rekonstruktion musikalischer Formen gewesen ist, auch wenn das mit Blick auf die Musik von ihm nicht genauer

- ausgearbeitet worden ist. Vgl. Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main 1997, hier Kap. 2.
- 10 Die Literatur dazu ist immens, so dass sich an dieser Stelle nur eine selektive Auswahl angeben lässt. Vgl. stellv. Cook, Nicholas: *Music, Imagination, and Culture*, Oxford 1990; Kramer, Lawrence: »Musical Narratology. A Theoretical Outline«, in: *Indiana Theory Review* 12 (1991), S. 141-162; Subotnik, Rose R.: *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis/MI 1995; Pasler, Jann: *Writing Through Music*, Oxford 2008; Almén, Byron: *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington/IN 2008. Klein, Michael/Reyland, Nicholas (Hrsg.): *Music and Narrative since 1900*, Bloomington/IN 2013.
- 11 Auf die Notwendigkeit dieses Dialogs hat jüngst Richard Klein in seiner Einführung in die Musikphilosophie insistiert. Vgl. Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014, hier Einleitung.