

übertragbar wäre. Es kam mir nicht darauf an, ein möglichst einfaches, sondern ein besonders interessantes Beispiel herauszugreifen.

D: Sie sagten, daß sich die Vorgeschichte der Collagetechnik bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen ließe. Gibt es aber für die Collagetechnik nicht auch Beispiele aus früheren Epochen der Musikgeschichte? Mir scheint, daß die Collage zumindest in der Musik zu den grundlegenden Konstruktionsprinzipien gehört.

Sonntag: Wenn ich von der Collage in der bildenden Kunst ausgehe, muß ich deren Vorgeschichte zeitlich eingrenzen. Ein wichtiges Kriterium wäre dabei die Art der Zitatechnik. Zur echten Collage gehört in der bildenden Kunst, daß die Perspektiven der einzelnen Fragmente so verschiedenartig sind, daß sie sich nicht zu einem inhaltlichen Sinnzusammenhang fügen. Entsprechendes müßte für die Zitatechnik in der Musik nachweisbar sein. Ein Beispiel echter Collage wäre demzufolge die Beethoven-Komposition von Kagel.

D: Zusammenfügungen von unterschiedlichen vorgegebenen Fragmenten hat es schon bei liturgischen Texten und Choralkompositionen gegeben. Eine Collage im engeren Sinne entsteht aber erst mit der Zerstörung des Kunstwerks als geschlossenem Sinngefüge durch die dadaistische Bewegung.

Im Zusammenhang mit der Kugelgestalt der Zeit bei Zimmermann stellt sich mir auch die interessante Frage nach der anthropologischen Dimension der Zeit- und Raumcollage. Es gibt in der Anthropologie die Auffassung, daß das Archaische, das Magische, das Mythische und das Rational-Mentale gleichzeitig in uns leben. Wir sollten uns aber nicht auf eines verlassen, sondern sie 'durchscheinend' machen. Und insofern sich im Durchscheinen diese einzelnen Schichten zu wechselnden Eindrücken figurieren, ist in ihm auch ein Moment der Zeitcollage im Sinne der Kugelgestalt der Zeit bei Zimmermann gegeben.

Hans-Jürgen Feurich

Gibt es eine stilgeschichtliche Annäherung der Künste?

Angesichts der noch wenigen Einzeluntersuchungen zur Stilverwandtschaft mag es als verfrüht erscheinen, sich auf globale geschichtstheoretische Betrachtungen einzulassen. Skeptisch macht auch der Gedanke, daß historisch übergreifende Leitlinien leicht dazu verführen, Zusammenhänge im voraus zu unterstellen oder als spekulativ zu verwerfen, statt sie vom unbefangenen Detailstudium abhängig zu machen. Die geistesgeschichtliche und sowjetmarxistische Geschichtsbetrachtung liefern hierfür warnende Beispiele.

Dennoch gibt es gute Gründe, Einzelstudium und geschichtliche Theoriebildung miteinander zu verbinden:

1. Die Theoriediskussion artikuliert und problematisiert Vorverständnisse, die ja nicht dadurch verschwinden, daß man sie ignoriert; das Ziel freilich wäre nicht eine naiv verstandene Vorurteilslosigkeit, sondern das reflektierte Vorverständnis.
2. Auch auf lückenhafter Untersuchungsgrundlage kann eine Theoriediskussion einzelne richtungsweisende oder warnende Orientierungsmarken setzen, die die Auswahl von Unterrichtsbeispielen erleichtern.

Für den folgenden Beitrag habe ich einen zentralen theoretischen Aspekt ausgewählt, nämlich die Frage nach der geschichtlichen Bedingtheit der Stilverwandtschaft¹. Ich knüpfe dabei an einen theoretischen Ansatz an, der ihren geschichtlichen Charakter besonders akzentuiert und zudem den Vorzug hat, daß er auch einen möglichen Entstehungsgrund zur Diskussion stellt. Gemeint ist der Versuch Adornos, nicht nur Erscheinungen der Stilverwandtschaft, sondern die Stilverwandtschaft selber als etwas erst historisch Entstandenes zu beschreiben und zu erklären, statt sie als übergeschichtliches Phänomen zu unterstellen. Er faßt diesen Gedanken einmal wie folgt zusammen: Die Übertragung ästhetischer Kategorien von der einen auf die andere Kunst hat "ihr Recht daran, daß in der Tat durch die ansteigende Subjektivierung der Kunst, welche die divergentesten Materialien durchdringt, und durch die dieser Entwicklung komplementäre, gewis-

¹ Unter 'Stil' soll im folgenden die Gesamtheit des Formenapparates und der damit verbundenen Funktionen, Ausdruckshaltungen und Bewertungen verstanden werden.

„sermaßen rationalisierende Materialbeherrschung die Künste tendentiell einander sich annähern. Der Plural 'Künste' klingt bereits archaisch. Je mehr das geschichtlich heranreifende Subjekt die Kunst als sein Medium beschlagnahmt, desto mehr wird jede einzelne zu einer Sprache, zum Ausdrucksträger eben jenes Subjekts" (1959, 183).

Der Gedanke, daß die Stilverwandtschaft der Künste das Ergebnis eines Annäherungsprozesses sei und nicht etwa eine übergeschichtliche Gegebenheit (wie z.B. bei Sachs 1924, 256), scheint nicht nur durch ein geschichtsphilosophisches Denken motiviert zu sein, zu dessen Grundsätzen (in der Tradition Hegels) auch die Historisierung ästhetischer Kategorien gehört. Auf den ersten Blick zumindest könnte man auch einen Zusammenhang zwischen diesem historiographischen Ansatz und der Beobachtung vermuten, daß sich im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Künste in mehrfacher Hinsicht aufeinander zubewegen und in Einzelfällen sogar eine unauflösbare Synthese eingehen. Diese Tendenz zeigt sich zum einen in der Neigung der Künste, voneinander Techniken der Gestaltung abzuschauen - man denke z.B. an die zahlreichen Versuche, musikalische Strukturen wie die Fugen- oder die Leitmotivtechnik in die Malerei und Literatur zu übertragen. Sie zeigt sich zum anderen aber auch in der zunehmenden kategorialen Verschränkung der Künste, nämlich im wechselseitigen Hinüberspielen von räumlicher und zeitlicher Dimension. So lassen sich in der Entwicklung der Musik wie in der der Dichtung insbesondere in diesem Jahrhundert Tendenzen der Verräumlichung und der zunehmenden Bildhaftigkeit feststellen (Staiger 1980). Umgekehrt gibt es vor allem in der abstrakten Malerei die Neigung, sich über bildnerische Probleme vorzugsweise in musikalischen, und d.h. tendenziell zeitlichen Grundbegriffen zu verständigen (vgl. u.a. Würtenberger 1979, 163 f.). Dieses Aufeinanderzulaufen der Künste mündet schließlich dort, wo sie tatsächlich konvergieren, in neue Kunstformen ein: in visuelle Partituren (Frank 1985), in die konkrete Poesie oder in optisch-akustische Aktionen in der Tradition der Bauhauserperimente.

Indessen lassen sich solche Konvergenzerscheinungen, nach Adorno, nicht umstandslos auch als stilgeschichtliche Annäherung der Künste deuten. Zumindest wäre ein darauf abzielender Versuch immer und gerade dann verfehlt, wenn die eine Kunst die andere nachzuahmen sucht. Denn "nicht ... durch die Anänelung durch Pseudomorphose", sondern "in ihrem Gegensatz gehen die Künste ineinander über ... Die Künste konvergieren

nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt" (1967, 6 f.).

Ungeachtet möglicher zeitgeschichtlicher Einflüsse aber gibt es bei Adorno auch einen gewichtigen theorieimmanenten Grund für die Historisierung der Stilverwandtschaft. Er liegt in der Annahme, daß die stilistische Affinität der Künste von einer vermittelnden Instanz abhinge, die selber geschichtlicher Natur sei: nämlich von der "heranreifenden Subjektivität" und ihrer zunehmenden künstlerisch-technischen Fähigkeit, die unterschiedlichsten Materialien als Medium des gleichen, identischen Ausdruckswillens zu "beschlagnahmen".

Ich werde in meinem Beitrag diesen Gedanken mit einigen chronologisch geordneten Beispielen konfrontieren. Zuvor aber gehe ich der Frage nach, ob es richtig ist, die Subjektivität als einzige Instanz der Vermittlung von Stilverwandtschaften anzunehmen, und ob die Geschichte nicht auch andere Prinzipien der Strukturverwandtschaft zwischen den Künsten kennt.

I

Adorno geht davon aus, daß gestalterische Affinitäten zwischen den Künsten an das Auftreten eines subjektiven Gestaltungswillens gebunden seien. Die Literaturlage scheint ihm darin Recht zu geben: Gerade für die vorsubjektiven Kunst-Sprachen des Mittelalters gibt es auffallend wenig Versuche, Stilparallelen nachzuweisen. Und die in der geistesgeschichtlichen Musikgeschichtsschreibung vielleicht bekanntesten Versuche von Curt Sachs bieten nur beschränkt taugliche Anknüpfungspunkte. Sein Vorhaben, Parallelsetzungen durch den Verweis auf ein identisches "Lebensgefühl" zu fundieren, scheitert, bezogen auf das Mittelalter, weitgehend daran, daß eben dieses "Lebensgefühl" und der in ihm waltende "nordische Kunstwille" oder "Kunsttrieb" selber zu erklärungsbedürftig bleiben, als daß sie etwas Anderes erklären könnten (Sachs 1918/19; vgl. dazu auch Kneif 1971, 23 f.). Seine Beispiele kommen insofern kaum über vordergründiges Analogisieren hinaus.

Dennoch scheint auch für das Mittelalter die Suche nach begründbaren Parallelen mit dem Ziel wechselseitiger Verdeutlichung nicht aussichtslos. Dies gilt vor allem dann, wenn man das Wesentliche einer Gemeinsamkeit weniger in einem geistesgeschichtlich abgehobenen "Kunstwollen" sucht als in gemeinsamen funktionalen Bedingungen. Ein mögliches Beispiel könnte

die Gegenüberstellung der rhythmischen Stimmendifferenzierung in den motettischen Choralbearbeitungen der Notre-Dame-Epoche mit dem Gestaltungsmittel der 'Bedeutungsperspektive' in der Malerei sein.

Der Vergleich geht im nachfolgenden Musikbeispiel von der Beobachtung aus, daß die Grundmelodie, nämlich der Tenor, und die beiden Oberstimmen, das Duplum und das Triplum, sich in ihrer rhythmischen Anlage auffällig unterscheiden.

Musikbeispiel 1

Marianische Motette über dem Tenor 'Veritatem' aus dem Notre Dame-Kreis mit einem jüngeren, wahrscheinlich Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen Ersatztriplum als Oberstimme (Codex Montpellier H 196 [Mo 4], fol. 88 u. 89)²

2 Beispiel aus: Besseler, H.: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Wiesbaden 1979², S. 115; vgl. dazu auch: Ursprung, O.: Die katholische Kirchenmusik, Wiesbaden 1979², S. 133. Zumindest von der älteren Überlieferung dieser Motette mit einem anderen und untextierten Triplum (Codex Wolfenbüttel 1099 [1206] [W₂] fol. 125 r/v) gibt es eine Schallplatteneinspielung: Capella Antiqua, München, Leitung: Konrad Ruhland, Ars antiqua - Das Alte Werk, Telefunken, Hamburg 1968.

Der Tenor verläuft in gleich lang gedehnten Notenwerten (5. Modus) - eine etwas belebtere modale Variante der üblichen Zerdehnung der Choraltöne - und fügt sich dabei einem quadratischen Rhythmus | ♩. ♩. | ♩. - |, der in strengem Ostinato bis zum Schluß durchgehalten wird. Durch beide Merkmale hebt sich der Tenor deutlich von den beiden Oberstimmen ab, die rhythmisch lebendiger (6. und 1. Modus) gestaltet sind.

Diese Gegensätzlichkeit ist das äußere Kennzeichen einer tektonischen, einer überlieferungsgeschichtlichen wie auch einer geistigen Funktionsdifferenzierung:

Erstens signalisiert die rhythmische Sonderstellung des Tenors die Funktion einer satztechnischen Hauptstimme, d.h. einer die sukzessive Stimmenschichtung tragenden Ausgangs- und Basisstimme, eines "pars principalis et fundamentum totius relationis" (zit. aus Schäfke 1964, 215).

Zweitens verdeutlichen die rhythmischen Unterschiede gewissermaßen den größeren historischen Abstand zwischen der Entstehung der Choralmelodie und der der Gegenstimmen (Handschin 1925, 388). Die längeren Notenwerte und die starren rhythmischen Formeln des Tenors zeigen nämlich in der Regel den Rückgriff auf ein (meist melismatisches) Choralfragment aus einer älteren liturgiegeschichtlichen Vergangenheit an. Die rhythmische Auflösung einer ursprünglich zusammenhängenden Melodiegestalt kann dabei als eine Bearbeitungsweise gedeutet werden, bei der sich der Komponist zur vorgefundenen Melodie "wie zu etwas Fremdem oder Totem [verhält], zu etwas, das nur offiziell und nicht real da wäre" (Handschin 1981³, 175). Die Oberstimmen dagegen stehen in ihrer spielmännischen, wahrscheinlich von Lied und Tanz beeinflussten Modalrhythmik (Besseler 1949 ff., Bd. 1, Sp. 683) wie auch hinsichtlich ihrer Textierung in mehr oder weniger unmittelbarer Lebensnähe zur Gegenwart.

Drittens versinnbildlicht die Abstufung der Stimmen nach unterschiedlicher rhythmischer Belebtheit und auch nach Textmenge eine Hierarchie geistlicher Bedeutsamkeit. Die überkommene Autorität des Gregorianischen Chorals als 'cantus sacer', als eines ursprünglich von Gott autorisierten, unantastbar-heiligen Gesangs (Waesberghe 1969, 257), hat zwar an Verbindlichkeit eingebüßt. Sie reicht aber offenkundig noch hin, um den Choraltenor auch in seinem modal-rhythmischen Erscheinungsbild den Habitus des Altherwürdigen zu geben (Handschin 1925, 389) und darüber-

hinaus den tradierten Rang eines "eigentlichen Gegenstandes" (Gülke o.J., 117) ahnen zu lassen. Dies betrifft zunächst die ruhig-gemessene Bewegungsform, die durch den Kontrast zu den belebteren Oberstimmen eher noch verstärkt zur Geltung kommt. Daß sie geeignet ist, die Würde des 'geheiligten Choral's zur Erscheinung zu bringen, läßt indirekt schon eine aufführungspraktische Regel vermuten, nach der das Zeitmaß eines Choral's sich mit der zunehmenden geistlichen Höhe eines Festes zu verlangsamen habe (Stäblein, 1949 ff., Bd. 2, Sp. 1295; vgl. auch Gülke o.J., 95). Berücksichtigt man neben der Bewegungsdifferenzierung noch die geringe Textmenge des Tenors im Gegensatz zu dem Textreichtum in den Oberstimmen, dann läßt sich die vorgenommene Deutung noch durch einen weiteren Hinweis untermauern: Nach einer Vision des im Mittelalter nachhaltig rezipierten Areopagitus (vgl. Assunto 1963, 82) ist in der himmlischen Hierarchie die Würde der Engel um so größer, je weniger Worte ihnen zur Verfügung stehen: daher singt der von allen am höchsten stehende nur eine Silbe (erwähnt in Stravinskij 1957, 245).

Schließlich hat der Choraltenor auch in gedanklich-thematischer Hinsicht den Charakter eines geistlichen Bedeutungszentrums im Gesamtgefüge der Stimmen. Er gibt mit seinem liturgischen Textfragment gewissermaßen das Stichwort, auf das sich die Texte des Motetus und des Triplums in mehr oder weniger kommentierender oder erläuternder Funktion beziehen.

Eine ähnlich klare und montagehaft organisierte Abstufung des Mitgeteilten nach Maßgabe des geistlichen Ranges wie des überlieferungsgeschichtlichen Standortes läßt sich auch in der Malerei, und zwar an der Technik der 'Bedeutungsperspektive' aufzeigen. Und auch hier ist der Maßstab der (jetzt nicht mehr zeitlichen, sondern räumlichen) Ausdehnung wieder das auffälligste Mittel der Differenzierung.

So sind in der Bedeutungsperspektive die Figuren nicht in ihren tatsächlichen Größenverhältnissen abgebildet, sondern entsprechend ihrer virtuellen Größe, also im geistigen Maßstab ihrer Bedeutung. Gestalten von hohem Rang, wie Christus, Maria oder auch Heilige werden größer dargestellt, die übrigen im Bild wiedergegebenen Figuren erscheinen ihnen gegenüber verkleinert (Kindler 1982, Bd. 13, 120). Dazu als Beispiel Abb. 1:

Als Bedeutungszentrum ist in der Bildmitte der heilige Papst Gregor der Große in Idealgestalt dargestellt. Ihn umgeben in kleinerem Maßstab sein Notarius, zwei Bischöfe, ein Abt, Benediktinermönche und ein weltlicher

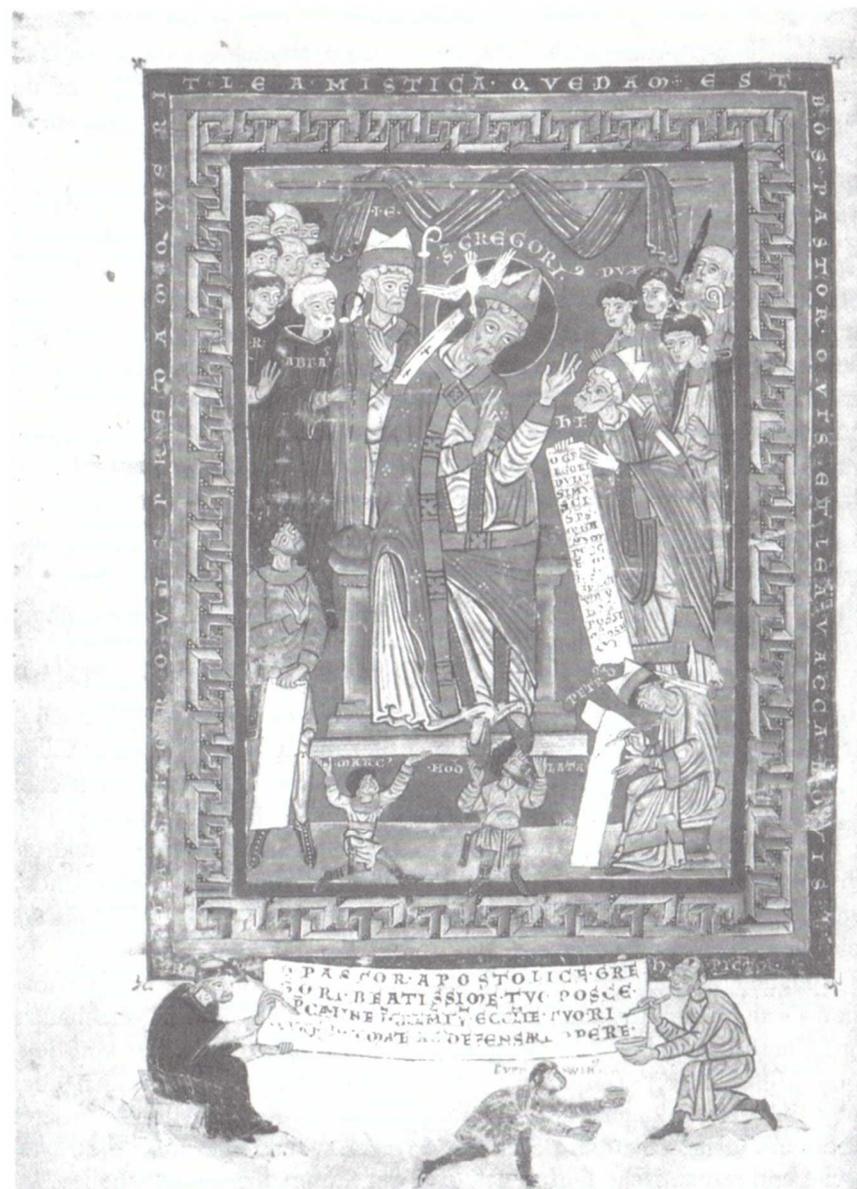


Abb. 1: Kollektar, sog. Olmützer Horologium, Böhmen, um 1140, Kungliga Bibliothek, Stockholm

Fürst. In den unteren Zonen wird die geistliche und weltliche Versammlung u.a. noch durch Schreiber, Maler und Gehilfen erweitert. Gefeierte werden in diesem Dedikationsbild die neue Olmützer Kathedrale und das Kapitel in der Geschichte der Gründung und Weihe. Die im Bild Anwesenden bitten um den Schutz des Papstes.

Vergleichbar mit dem Musikbeispiel ist auch hier nicht nur die formale und geistlich-hierarchische, sondern auch der Überlieferungsgeschichtliche Aspekt der proportionalen Abstufung. Wie in dem Musikbeispiel sind in dem vorliegenden Bild eine der geschichtlichen Vergänglichkeit enthobene, sanktifizierte Überlieferung und zeitgeschichtlich Gebundenes in die Gleichzeitigkeit gerückt: Von den zeitgeschichtlich authentischen Personen wird nicht der amtierende Papst Innozenz II. angesprochen, sondern der bereits fünf Jahrhunderte zuvor verstorbene heilige Papst Gregor (540 - 604). Der unterschiedliche Maßstab macht auch hier den großen Abstand zwischen Überlieferung und Gegenwärtigem sinnfällig.

Daß unterschiedliche zeitliche und räumliche Maßstäbe in dem Musik- und Bildbeispiel als äußere Zeichen einer geistlich-hierarchischen Struktur aufgefaßt werden können, bestätigt auch ein tendenzieller Zusammenhang zwischen der Rückbildung dieses Gestaltungsmittels und der Säkularisierung beider Künste. Die allmähliche Verweltlichung der Choralbearbeitung - ihre schrittweise Loslösung aus liturgischen Bindungen und schließlich in der Motette ihr teilweises Hinüberwechseln ins außerkirchliche gesellige Musizieren - läßt sich u.a. auch an einer fortschreitenden rhythmischen Angleichung des Choraltenors an die Oberstimmen ablesen (Bukofzer 1949 ff., Bd. 3, Sp. 565 ff.). Sie kann ohne Gewalttätigkeit als Indiz eines kirchlichen Autoritätsverlustes des Choraltenors zugunsten einer zunehmenden Eigenwertigkeit des Ästhetischen verstanden werden: "Die Entwicklung des mehrstimmigen Komponierens, in deren Verlauf der cantus, als der ursprünglich eigentliche Gegenstand, immer stärker unter kompositorischen Gesichtspunkten manipuliert und vom Satz allmählich 'verschluckt' wurde, liefert das allerbeste Beispiel [für eine Emanzipation der künstlerischen Mittel, H.F.]" (Gülke o.J., 117). Dieser Prozeß hat freilich auch schon in der modalen und symmetrischen Gruppenrhythmik unseres Tenors ein fortgeschrittenes Stadium erreicht, - ohne allerdings die rhythmische und semantische Differenzierung der Stimmen ganz aufzuheben.

Eine strukturverwandte Angleichung im Maßstab der Gestaltung läßt sich auch in der Malerei beobachten. Auch hier ist sie eine Folge des Autori-

tätsverlustes der geheiligten kirchlichen Überlieferung, - eine Gemeinsamkeit, die die Analogiesetzung auch substantiell gegen den Verdacht einer bloßen Willkür stützt:

"Auf früheren Tafeln oder auf illuminierten Buchseiten war der Stifter, der Donator, däumlingshaft klein zur Seite der alles beherrschenden heiligen Gestalten kniend dargestellt. Die Bedeutung bestimmte den Maßstab im Bilde. An dem Grade der Verschiebung und der Angleichung der Größenverhältnisse ist der Verlust an Transzendenz abzulesen" (Kindler 1982, Bd. 14, 26).

Die Beschreibung und Deutung der rhythmischen Stimmendifferenzierung in motettischen Choralbearbeitungen unter dem Gesichtspunkt der 'Bedeutungsperspektive' soll eines freilich nicht unterstellen: nämlich einen monokausalen Erklärungsgrund. Angesichts des breiten Spektrums möglicher und plausibler Erklärungsansätze wäre die Suche nach einer einzigen Theorie ohnehin zum Scheitern verurteilt. Der Vergleich versucht lediglich, die rhythmische Stimmendifferenzierung der vorliegenden Motette auf ein über die Musik hinausweisendes und zugleich typisch mittelalterliches Prinzip des Überlieferungsgeschehens zu beziehen. Er beschreibt das Verfahren, einen sanktifizierten Traditionsbestand und Gegenwärtiges in deutlicher hierarchischer Abstufung zu einer "Harmonie des Verschiedenartigen" (Gülke o.J., 192) zusammenzumontieren, - zu einer Harmonie, die als Sinnbild geistiger Ordnung galt. Der Sinn der Abstufung dürfte in beiden Fällen zu einem nicht geringen Teil in der identischen Funktion der Künste als "lehrhafte Bedeutungsträger" zu suchen sein (Assunto 1963, 44 f.), genauer gesagt, in dem propädeutischen Bestreben, heilige Wahrheiten wie auch die Art und Weise ihrer aktualisierenden Aneignung selber in die Form eines anschaulichen bzw. anhörbaren (und nicht diskursiven) Denkens zu bringen (vgl. dazu Assunto 1963, 44 f., und Gülke o.J., 108). Gleichzeitig zeigt der Maßstab der Ausdehnung als Mittel der Bedeutungsdifferenzierung an, daß dieses anschauliche Denken noch nicht - wie auf einer historisch späteren Stufe - mit einer subjektiven Vorstellungs- und Verstehenstätigkeit rechnet, sondern mit einer Art 'Kenntnisnahme' von Mitteilungen, deren Bedeutungen objektiv und d.h. hier konkret: durch unverrückbar vorgegebene Maßverhältnisse festgelegt und gewichtet sind.

II

Das hier skizzierte Beispiel soll deutlich machen, daß geistige und strukturelle Parallelen nicht notwendig an eine sich entfaltende Subjektivität gebunden sind, sondern auch das Resultat ähnlicher funktionaler Bedingungen sein können, wie sie hier z.B. im Rahmen kirchlicher Überlieferungsformen des Mittelalters vorliegen. Die folgenden Ausführungen widmen sich nun dem Versuch, die Wirksamkeit der Subjektivität als vermittelnder Instanz von Stilverwandtschaften zu umreißen.

Ein ergiebiger Ansatz für die Rekonstruktion ihrer historischen Genesis dürfte die Parallelsetzung von Akkordharmonik und der Linearperspektive sein. Insbesondere Kurt Blaukopf hat Gesichtspunkte vorgetragen, die zeigen, daß beide Erscheinungen mehr verbindet als die Möglichkeit einer bloß formalen (und hinsichtlich einer akkordharmonischen Raumvorstellung nur schwer nachvollziehbaren) Analogiesetzung (Blaukopf 1982, 180 ff.)³. Greifbar werden die relevanten Zusammenhänge allerdings erst, wenn man sich den Kunstgriff der idealtypischen Konstruktion zunutze macht und Entwicklungen, die vom 15. bis teilweise ins 18. Jahrhundert reichen (Blaukopf 1972², 91) und durchaus nicht geradlinig verlaufen, zu einem anschaulichen Modell zusammenzieht. Im Ergebnis wird dabei, nach Blaukopf, erkennbar, "daß die Entstehung des Begriffs vom künstlerischen Genie, die Kreation des Werks als Totalität und die Integrität des Werkbegriffs eng verknüpft sind mit der Heraufkunft der Linearperspektive in der bildenden Kunst einerseits und der Heraufkunft der Akkordharmonik in der Musik andererseits" (Blaukopf 1982, 192).

Entscheidender Ausgangspunkt für diese These ist die Beobachtung, daß

³ Kurt Sachs beschreibt die angenommene Strukturverwandtschaft wie folgt: "Das räumliche Prinzip der Musik ist die Harmonie. Denn sie stellt der zweidimensionalen Erstreckung der Melodie eine dritte Dimension gegenüber und setzt den einzelnen Ton - wie in der bildenden Kunst der Raum den Punkt - in eine Doppelbeziehung, einmal zu den anderen Tönen der Melodie und dann zu den anderen Tönen des Akkordes. Nun verlangt in der bildenden Kunst eine wirkliche durchgeführte Raumdarstellung die enge Beziehung zwischen allen Linien; nur wenn jede Linie eines Bildes in Wechselwirkung mit allen anderen steht, gewinnt der Beschauer eine vollkommene Raumillusion. Diesem psychologischen Vorgang entspricht in der Musik die enge lineare Verbindung der einzelnen Klangsäulen, d.h. das, was wir heute harmonische Stimmführung nennen" (Sachs 1918/19, 458).

beiden Künsten eine neue Dimension der Gestaltung erwächst: Der Malerei die illusionistische Tiefe durch die Zentralperspektive und der Musik die akkordharmonische Vertikale. Beide Entwicklungstendenzen sind eine entscheidende Voraussetzung dafür, daß sowohl der Künstler wie auch der Rezipient einen neuen und größeren Spielraum individueller Gestaltung bzw. Vorstellungstätigkeit gewinnen.

In der Malerei geht das rahmenlose Nebeneinander heiliger Gestalten als Teil der architektonischen Fläche über in eine Formgestaltung, die die Teile des Kunsthandwerks zueinander in eine räumliche Beziehung setzt. Dies geschieht dadurch, daß diese Teile nun einer auf die räumliche Totalität gerichteten Konstruktion, nämlich einem zentralen Aspekt untergeordnet werden. Damit ist formal ein entscheidender Schritt getan in Richtung einer geschlossenen und funktional eigenständigen Konzeption des Kunstwerks und damit des Mediums, in dem der Künstler sich als für sich selbst sprechende Individualität entfalten kann (Blaukopf 1972², 88 ff.).

Vergleichbare Konsequenzen hat in der Musik die zunehmende akkordharmonische Integration der vorher eher additiv übereinandergeschichteten und relativ unabhängigen Stimmen (Blaukopf 1982, 181 f.). Sie geht mit der Entstehung eines Kompositionsbegriffes einher, der das improvisatorische Hinzufügen ('extemporierter Kontrapunkt') oder das Weglassen einer kontrapunktischen Stimme ausschließt. In solcher Endgültigkeit und Abgeschlossenheit des Werkes dokumentiert sich der Anspruch des Komponisten, daß das Besondere seiner Komposition in der Aufführungspraxis als unversehrbar respektiert werde (Blaukopf 1982, 182 f.).

Das substantiell Gemeinsame von Zentralperspektive und Akkordharmonik aber ließe sich nicht hinreichend beschreiben ohne den Verweis auf die nunmehr geforderte subjektive Wahrnehmungstätigkeit, durch die sich beide erst eigentlich konstituieren. So relativiert sich durch die Raumillusion das Verhältnis zum Bild, "das nun kein Gegenüber mehr ist, nach eigenen Gesetzen und Maßstäben, sondern in Beziehung zum Betrachter tritt. Mit der Anerkennung des Betrachters wird dieser zum Bezugspunkt für die Darstellung, die eine ganz neue Dimension erhält. Das Schwergewicht im Verhältnis von 'Bild' und Mensch verlagert sich zum Menschen hin, von dem jetzt das Bild (das ehemals die Erscheinung des Heiligen war) seine Instruktionen und seine Inszenierung empfängt" (Kindler 1982, Bd. 14, 197). Fast ließen sich die Worte 'Bild' und 'Betrachter' durch die Worte 'Musik' und 'Hörer' austauschen. Denn die gleiche Verlagerung zum Rezi-

pienten hin findet sich in der Schrift "Musicae Compendium" von René Descartes aus dem Jahr 1618, in der dieser "nicht mehr von der Musik als solcher ausgeht, sondern vom Hören und der Einbildungskraft" (Blaukopf 1982, 196 f.). Er bezieht sich dort auf eine Musik, in der die sich entwickelnde Akkordharmonik den Übergang von einem prosaähnlich fortlaufenden Fluß des polyphonen Satzes zu einer klar gegliederten Folge miteinander korrespondierender Abschnitte unterstützt. Korrespondenzen aber realisieren sich im Hörer erst durch die beziehungsstiftende Tätigkeit der Einbildungskraft. Gibt die akkordharmonische Musik ein geradzahliges Taktgefüge von 4, 8, 16 oder 32 und mehr Takten vor, dann ist es Aufgabe der Vorstellungskraft, die Musik, wie Descartes schreibt, "als eine aus vielen gleichartigen Takten zusammengefaßte Einheit [zu erfassen]" (Bessler 1959, 39). Mit dieser spezifischen Hörleistung aber bildet sich, wie Blaukopf ausführt, erst ein der Darbietung gegenübergestelltes Publikum heraus, das das Werk gewissermaßen 'von außen' hören muß, um seine Teile zu einem geschlossenen Hörgebilde verknüpfen zu können (Blaukopf 1982, 193 ff.).

Mit der Parallelsetzung von Akkordharmonik und Linearperspektive hat Blaukopf die Wirksamkeit der Subjektivität unter dem Aspekt der Werkintegrität und einem damit verbundenen neuen Hörverhalten beschrieben. Möglicherweise leichter erfahrbar - insbesondere im Hinblick auf Schüler - ist sie dagegen, wenn wir sie unter dem Aspekt subjektiver Ausdrucksintensität zu erfassen suchen.

Die geschichtlich erste auffällige, von Adorno (1959, 187) übrigens verkannte Parallele unter diesem Gesichtspunkt, dürfte unter dem Stichwort Manierismus zu finden sein, - einer kunstübergreifenden Stilrichtung zwischen 1550 und 1650, die sich zeitlich mit der Ausbildung der Akkordharmonik überschneidet. Und sicherlich ist diese zeitliche Überschneidung nicht zufällig. Denn die für den Manierismus charakteristische Neigung, den Gefühlsausdruck bis hin ins Ekstatische zu steigern und zu übersteigern, war es ja, die auch ganz wesentlichen Anteil hatte an der Ausbildung des akkordbegleiteten Sologesangs mit seinem oft schnellen, unvermittelten, auf jeden Fall aber nun als Ausdrucksmittel bewußt eingesetzten Harmoniewechsels (Wolff 1971, 246). Hellmuth Christian Wolff sieht daher im Manierismus nicht nur eine exotische Randerscheinung um Vertreter wie El Greco in der Malerei und Gesualdo da Venosa in der Musik. Er bestimmt ihn vielmehr als einen sich über hundert Jahre erstreckenden und

durchaus dominanten Zeitstil, der insbesondere auch die frühe Oper mit ihrer gesteigerten Affektgebung und ihren Geister-, Traum- und Wahnsinnszenen einschließt (Wolff 1971).

III

Der Gedanke einer weiteren Annäherung der Künste unter dem Vorzeichen einer sich entfaltenden Subjektivität stützt sich bei Adorno wesentlich auf den Prozeß der Versprachlichung von Musik (Adorno 1959, 186). Gemeint ist damit eine Entwicklung, in der die Musik zunächst mit der Sprache verbunden war, um dann sprachliche Sinn- und Ausdrucksgehalte soweit in ihre Struktur aufzunehmen, daß sie schließlich selbst den Charakter einer Sprache annahm (vgl. Dahlhaus 1973, 41). Das Ergebnis war eine Sprachlichkeit über der Sprache, die im 19. Jahrhundert unter der Kategorie des 'poetischen' zunehmend zum Vorbild aller anderen Künste wurde und ihnen letztlich den Weg in die musikanaloge Gegenstandslosigkeit wies (vgl. auch de la Motte-Haber 1985, 136 f.).

Ein wesentlicher Schritt in der Entfaltung der Subjektivität vollzieht sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aus der Sicht der barocken Affektenlehre war die Musik noch eine Art akustische Leinwand, auf der typisierte Affekte wie Trauer oder Zorn *dargestellt*, also gewissermaßen porträtiert wurden (Dahlhaus 1967, 33 f.). Der Typisierung entsprach unter anderem das Prinzip der Einheitsgestaltung. In der Wiener Klassik dagegen wird die Musik zum Medium, oder besser zur Sprache eines individuellen Charakters, und das heißt vor allem zu einer Sprache, in der das künstlerische Subjekt seine in Wirklichkeit wechselnden Empfindungen in "direkter Rede" (de la Motte-Haber 1985, 134 f.) *ausdrückt*. Dem entsprechen musikalisch vor allem das Prinzip der motivisch-thematischen Entwicklung wie auch das der Kontrastthematik. Daß das Akthafte, das Prozeßhafte der neuen Gefühlsästhetik in analoger Weise auch zu einem Problem der Literaturästhetik wird, mögen schlaglichtartig folgende Zitate zeigen:

Johann Nikolaus Forkel, Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783:

»Bey einer guten Sonate haben wir hauptsächlich zweyerley zu bemerken, erstlich: Begeisterung, oder höchst lebhaften Ausdruck gewisser Gefühle; zweytens: Anordnung oder zweck-

mäßige und natürliche Fortschreitung dieser Gefühle in ähnliche und verwandte, oder auch in entferntere.«

(zit. aus Balet/Gerhard 1973, 477)

Wieland "Unterredung mit dem Pfarrer" (1775):

»Aber damit solche moralischen Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muß man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muß uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; unter welchen Umständen, in welcher inneren und äußeren Verfassung, durch welche verborgenen Triebfedern, bey welchen Hindernissen und Hülfsmitteln, sie gerade so und nicht anders wurden, so und nicht anders handelten. - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen und gefabelten Namen führt ...: Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zuging, daß er durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden mußte, der er am Ende ist.«

(zit. aus Balet/Gerhard 1973, 466)

Regelrecht zu einem ästhetischen Programm erhoben wurde die Annäherung der Künste in der Romantik. Bezeichnend hierfür ist etwa Robert Schumanns Satz, die Ästhetik der einen Kunst sei auch die der anderen, nur das Material sei verschieden. Weithin galt nun die Forderung einer Poetisierung aller Künste nach dem Vorbild der Musik. Sie ließ "das Spezifische der einzelnen Kunstgattungen zurücktreten ... und [betonte] stattdessen 'synthetische' Aspekte ..., die in Analogie zu musikalischen Erscheinungen aufgefaßt werden konnten" (de la Motte-Haber 1985, 137). Diese Annäherung läßt sich freilich nicht einfach auf ein geradlinig fortschreitendes Bedürfnis nach subjektivem Ausdruck zurückführen. Denn sie beruht weniger auf Ausdruckssteigerung über die musikalische Klassik hinaus, als auf dem Rückzug des künstlerischen Subjektes in seine Innerlichkeit. Bezogen auf die Musik beschreibt Heinrich Bessler diese Tendenz mit folgenden Sätzen: "Der romantische Komponist charakterisiert sich ... durch eine reine Innenschau. Solche Musik will nicht mehr als ein in sich abgeschlossener Gegenstand aus der Distanz erfaßt werden ... Sie verlangt die Hingabebereitschaft eines passiv lauschenden Hörers ... an eine Stimmung" (Bessler 1959, 68). Um sich aber "im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwin-

gen und das Gehörte zur eigenen 'Stimmung' werden lassen" (Bessler 1959, 68). Und weiter heißt es: "Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand" (Bessler 1959, 66).

Unter dem Stichwort der Stimmungsästhetik hat Bessler die vielleicht wichtigsten poetisch-musikalischen Merkmale einer Annäherung der Künste in der Romantik genannt: nämlich deren tendenzielle Abkehr von äußerer Gegenständlichkeit bzw. einem äußeren Gegenstandsbezug und, komplementär dazu, den Gebrauch von Wiederholungsstrukturen in Laut, Klang oder Rhythmus (vgl. auch de la Motte-Haber 1985, 137). Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist in der Musik der langsame Satz aus Schuberts Klaviersonate B-Dur. Schon im Notenbild erkennbar sind der einheitliche Ablauf der Begleitbewegung und auch der relativ gleichbleibende Bewegungscharakter der Melodie. Vor dem Hörer baut sich kein kontrastreiches Geschehen auf, das ihm in ereignishafter Gegenständlichkeit gegenübertritt. Vielmehr bewirken gerade die Wiederholungsstrukturen in der Begleitung eine Versunkenheit, in der das Gefühl für innen und außen weitgehend schwindet.

Musikbeispiel 2

Franz Schubert: Klaviersonate B-Dur, op. posthum, 2. Satz

Andante sostenuto

pp (sempre sopra)

a) col. ped.

cresc.

f dim. pp

pp

cresc. p

Was sich an poetisch-musikalischen Qualitäten in der Dichtung herausbildet, und zwar gerade nach dem Vorbild stimmungshaft-romantischer Musik, läßt sich an Brentanos Gedicht "Allem Tagwerk sei Frieden" aufzeigen:

»Allem Tagwerk sei Frieden!
Keine Axt erschall' im Wald!
Alle Farbe ist geschieden,
Und es raget die Gestalt.

Tauberäuschte Blumen schließen
Ihrer Kelche süßen Kranz.
Und die schlummertrunknen Wiesen
Wiegen sich in Traumes Glanz.

Wo die wilden Quellen zielen
Nieder von dem Felsenrand,
Ziehn die Hirsche frei und spielen
Freudig in dem blanken Sand.

In der Dülfe Schwermut wiegen
Sich die Rosen in den Schlaf
(Das Geheimnis ruht verschwiegen,
Das sie in den Busen traf);

Und es wandeln, die sich lieben,
Flüsternd auf dem selgen Pfad,
Wo sie gestern Scherze trieben,
Zu des Meeres Glanzgestad.

Die Sirene stimmt wieder
Ihre giftigen Lieder an,
Und die Herzen tauchen nieder
In den tiefen, süßen Wahn.

Deutlich wird hier das Zurücktreten der konkret faßbaren äußeren Dingwelt zugunsten der musikalisch-klanglichen Gestaltung. Und ebenso wie im vorausgegangenen Musikbeispiel bewirken auch hier Wiederholungsstrukturen den Übergang von einer auf äußere Gegenständlichkeit gerichteten Wahrnehmung in das "Erfülltsein von einer Stimmung" (Bessler 1959, 67). Hierzu eine kurze Charakterisierung des Gedichtes durch Emil Staiger:

"Die magische Folge des i- und a-Lauts setzt sich durch volle 63 Strophen fort und betäubt das Gemüt des Lesers wie Mohn. Wir müssen betäubt sein und nicht genau sehen. Denn sähen

wir genauer hin, gelänge es kaum, sich eine klare Vorstellung von der Landschaft zu bilden. So sehr schwimmt alles ineinander und zieht uns unwiderstehlich in sein Wogen, Flimmern und Duften hinein."

(Staiger, 1980, 331).

Wie unwichtig die Darstellung und Wahrnehmung der äußeren Dingwelt auch in der Malerei geworden ist, zeigen z.B. die Bilder von Caspar David Friedrich, der seine Gemälde bezeichnenderweise bei schwacher Beleuchtung und mit Musik betrachtet wissen wollte (de la Motte-Haber 1985, 315). Besonders augenfällig wird die Abkehr von der abbildenden Funktion der Kunst zugunsten stimmungshafter Qualitäten im Bild "Der Mönch am Meer" (Abb. 2). Angesichts der schon fast abstrakten Leere der parallel zum unteren Bildrand verlaufenden Raumschichten soll Goethe empfohlen haben, dieses Bild am besten auf dem Kopf stehend zu betrachten. Und auch die Einförmigkeit der rhythmischen und klanglichen Wiederholungsstrukturen in den oben angeführten Beispielen kehrt hier, freilich in räumlich-farblicher Modifikation, wieder: nämlich in der gleichförmigen Gestaltung des Bodenreliefs und der Wellen des Meeres und in der Monotonie des Horizontes, nicht zuletzt aber auch in der Vereinheitlichung der Lichtstimmung, die - nach Friedrichs Empfehlung - zusätzlich noch durch eine schwache Beleuchtung unterstützt werden sollte.

Die Parallelsetzung dieser drei Beispiele verdeutlicht eine geschichtliche Akzentverlagerung, die zu neuen Qualitäten der Stilverwandtschaft hinführt und zumindest verständlich macht, warum Adorno von einer Annäherung der Künste spricht. Ausgangspunkt ist die Idee eines Rückzuges des künstlerischen Subjektes in eine "leere Innerlichkeit" (Hegel). Damit wird die Musik zum Vorbild aller Künste, da sie ja am ehesten ein "durch nichts Dinghaftes, Gegenständliches [mehr] gehemmte[s] Laut Werden von Subjektivität" ermöglicht (Adorno 1959, 195). Die wichtigsten, schon an den Beispielen ablesbaren Konsequenzen sind:

1. die Abkehr der Künste von ihren ehemals darstellenden und abbildenden Funktionen nach dem Vorbild der Musik - eine Tendenz, die schließlich in der Abkehr vom prägnanten Gefühlsausdruck (vgl. Dahlhaus 1978, 145) und von der akthaften Empfindungssprache der Klassik auch die Musik selbst erfaßt, und
2. das zunehmend selbständige Hervortreten der Darstellungsmittel (also Laut, Klang, Rhythmus, Linien oder Farben), die nun anfangen so zentral zu werden, daß das Dargestellte demgegenüber zurücktritt und im



Abb. 2: Caspar David Friedrich: Mönch am Meer, 1809–10, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (West). Foto: Archiv für Kunst und Geschichte Berlin

20. Jahrhundert teilweise auch ganz verschwindet (de la Motte-Haber 1985, 137).

Es ist also der mit dem Rückgang ins Innere einhergehende Rückzug auf reine Formen, durch den sich ein Zuwachs an Gleichartigkeit zwischen den Künsten einstellt: "Unverkennbar werden Malerei und Musik tatsächlich einander um so verwandter, je gründlicher sie das harmlose Gemüt befremden durch das, was es abstrakt nennt" (Adorno 1967, 13). Was diese These stützt, sind allerdings nicht die vielen Übertragungsversuche musikalischer Formen auf die Malerei und Dichtung, durch die die Künste, nach Adorno, eher wieder auseinanderrücken (Adorno 1967, 6 f.). Der zentrale Aspekt dieses Gedankens ist vielmehr die "wachsende Entqualifizierung" (Adorno 1959, 184) der tradierten Gestaltungsprinzipien der einzelnen Künste: daß nämlich die Formensprache sich in der Malerei von realen Gegenständen, in der Dichtung von konkreten Sprachbedeutungen und in der Musik von programmatischer Schilderung oder nachahmender Expressivität freimacht und in allen Künsten gleichermaßen dem Prinzip abstrakter Gestaltung folgt (Adorno 1967, 13). Die traditionell verschiedenen Gegenstandsbezüge und Mitteilungsförmlichkeiten lösen sich damit tendenziell auf und treffen im frühen 20. Jahrhundert schließlich in einer Zeichenschrift zusammen, die in allen Künsten den gleichen hieroglyphischen Charakter hat und in allen Künsten auf die gleiche unbestimmte und rätselhafte Weise auf Bedeutsames verweist.

Ist der Gedanke einer stilgeschichtlichen Annäherung, wie die hier skizzierte Entwicklung zeigt, einerseits also durchaus ein aufschlußreiches Modell, so irreführend wäre andererseits seine Generalisierung. Und dies gilt auch für den oben behandelten Zeitraum. Die Vorbildhaftigkeit der Musik für den Rückzug der Künste ins Innere und Formale stiftet nämlich nicht nur stilistische Affinitäten, sondern führt unter anderen ästhetischen Voraussetzungen sogar zum Auseinanderrücken der Künste.

In seiner Studie zum "musikalischen Realismus" des 19. Jahrhunderts kommt Dahlhaus zu dem Schluß, "daß die Musik, in seltsam schiefer Relation zur gleichzeitigen Literatur und Malerei, ein Stück Romantik oder Neuromantik inmitten eines insgesamt positivistischen Zeitalters bewahrte" (Dahlhaus 1984², 153). Zwar kann auch in der Musik von einem Realismus gesprochen werden. Er ist in ihr aber, anders als in den Nachbarkünsten, niemals zu einem dominierenden Prinzip geworden. In der Malerei Gustave Courbet's und in den Romanen von Marie Stendhal und Honoré

de Balzac schließen sich die prägenden Eigentümlichkeiten des Realismus zu einer relativ einheitlichen Konzeption zusammen: Dazu gehören "die Akzentuierung des Wahren", mitunter auch des Häßlichen, statt des Schönen, "das Moment von Aufsässigkeit und Opposition, das in der Wahl von Sujets aus früher verpönten und ausgeschlossenen Stoffbereichen steckt", ferner der damit verbundene Verstoß gegen Stilhöhenregeln und schließlich "die Bemühungen um geschichtlich-soziale Konkretisierung der Fabeln" (Dahlhaus 1984², 154). In der Musik dagegen fügen sich diese Merkmale und die daraus resultierenden kompositionstechnischen Mittel in der Regel nicht zu einem Komplex zusammen, der dann eindeutig realistisch wäre. Nachweisbar ist lediglich das Aufgreifen von Einzelmerkmalen. So erstrebt etwa Verdi einerseits eine realistische Affektdarstellung, ohne aber "die Konsequenz einer Auflösung der Periodenstruktur in (die realitätsnähere, H.F.) musikalische Prosa [zu] ziehen" (Dahlhaus 1984², 155). Umgekehrt setzt Richard Wagner das Mittel der musikalischen Prosa ein, um Affekte in realistischer Rückhaltlosigkeit darstellen zu können, wählt gleichzeitig aber wirklichkeitsferne mythologische statt geschichtlich-soziale Stoffe (1984², 155). Der musikalische Wirklichkeitsbezug, den Dahlhaus unter dem Aspekt des Realismus als Stilrichtung zu erfassen sucht, erweist sich als stilistisch auffallend uneinheitlich (1984², 156).

So sehr die Musik zur Sprache der "subjektiven Innerlichkeit" (Hegel) taugt, so sehr scheint sie sich - und mit ihr auch mittelbar die Gattung 'Oper' - der Darstellung der prosaischen gesellschaftlichen Wirklichkeit zu widersetzen. Dies mag auch mit dem Medium Musik zusammenhängen: Sie ist, anders als die Literatur und Malerei, in ihrer materialen Beschaffenheit zu abstrakt, um sich widerstandslos zum Spiegelbild der empirischen Wirklichkeit formen zu lassen; zugleich aber auch zu konkret, zu sehr unmittelbar im Klangmaterial sich mitteilender Prozeß, um umstandslos übertragbare Vorstellungsinhalte vermitteln zu können (vgl. de la Motte-Haber 1985, 126 f.).

Das Beispiel Realismus zeigt, daß das historiographische Modell einer stilgeschichtlichen Annäherung der Künste der ganzen Vielfalt nebeneinander existierender Richtungen nicht gerecht werden kann. Aus der Perspektive einer im Expressionismus vollzogenen Hinwendung der Künste zu einer hieroglyphischen Zeichensprache aber kann es den Anspruch erheben, einen zweifellos zentralen Entwicklungsstrang theoretisch zu erfassen.

Ob Adornos Modell allerdings noch dazu taugt, die Beziehungen der

Künste in ihren jüngeren und gegenwärtigen Entwicklungen zu strukturieren, scheint fraglich. Denn eine grundlegende Voraussetzung für solche Theoriebildung ist in der jüngeren Geschichte weitgehend entfallen: nämlich die Möglichkeit, die verschiedenen Erscheinungen der Künste in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen. Stattdessen ist in allen Künsten unübersehbar, daß "die historische Abfolge von Verfahrensweisen und Stilen in eine Gleichzeitigkeit des radikal Verschiedenen transformiert worden [ist]" (Bürger 1974, 86; vgl. auch Danuser 1984, 392 ff.). In ihr sind potentiell alle europäischen und außereuropäischen Traditionsbestände verfügbar geworden, und zwar so, daß sich authentische von weniger authentischer Gestaltung kaum noch triftig unterscheiden läßt (vgl. Bürger 1974, 131). Und soweit dies gilt, kann grundsätzlich auch nicht länger mit einem historischen Stand künstlerischer Entwicklungen und einer aus ihm ableitbaren Substanzverwandtschaft der Kunst-Sprachen argumentiert werden.

Die unübersehbare Vielfalt an künstlerischen Verfahrensweisen läßt gegenwärtig kaum das Maß an Strukturierbarkeit erkennen, das für eine ästhetische Theoriebildung unerlässlich ist. Diese Problemlage kennzeichnet zwangsläufig auch den Versuch, die Beziehung der Künste zueinander in einen theorielevanten Zusammenhang zu bringen. Was folglich bleibt, ist vorerst nur die Möglichkeit einer Bestandsaufnahme vereinzelter Affinitäten und wechselseitiger Beeinflussungen, ohne daß sich die gefundenen Mosaiksteinchen zu einem zusammenhängenden und sinnerhellenden Bild der künstlerischen Zeitgeschichte fügen ließen.

Literatur

- Adorno, Th. W.:* Klassik, Romantik, Neue Musik, in: Klangfiguren, Frankfurt 1959.
ders.: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei / Die Kunst und die Künste (Vorträge aus der Reihe "Grenzen und Konvergenzen der Künste" 1965/66), Berlin (Akademie der Künste) 1967 (Nachdruck in: Gesammelte Schriften 16, Frankfurt 1978).
Assunto, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963.
Balet, L./Gerhard, E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt 1972.

- Besseler, H.:* Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (Handbuch der Musikwissenschaft), 1931 (Wiesbaden 1979²).
ders.: Artikel 'Ars antiqua', in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Fr. Blume, Kassel u.a. 1949 ff., Bd. 1.
ders.: Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin (DDR) 1959 (abgedruckt in: H. Besseler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978).
Blaukopf, K.: Musiksoziologie, Niederteufen 1972².
ders.: Musik im Wandel der Gesellschaft, München 1982.
Bürger, P.: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974.
Bukofzer, M.F.: Artikel 'Discantus', in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Fr. Blume, Kassel u.a. 1949 ff., Bd. 3.
Dahlhaus, C.: Musikästhetik, Köln 1967.
ders.: Das "Verstehen" von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse, in: Faltin, P./Reinecke, H.-P. (Hg.): Musik und Verstehen, Köln 1973.
ders.: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.
ders.: Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, München 1984².
Danuser, H.: Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7, hrsg. v. C. Dahlhaus), Laaber 1984.
Frank, P.: Zwischen Bild und Partitur, in: Maur, K. v. (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1985.
Gülke, P.: Mönche/Bürger/Minnesänger, Leipzig o.J.
Handschin, J.: Zur Notre Dame - Rhythmik, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. 7, 1925.
ders.: Musikgeschichte im Überblick, Wilhelmshaven 1982⁴.
Kindlers Malerei Lexikon, hrsg. von Bazin, H. u.a., dtv München 1982, darin die Stichworte 'Bedeutungsperspektive', Bd. 13, 'Gotik', Bd. 14, und 'Perspektive', Bd. 14.
Kneif, T.: Musiksoziologie, Köln 1971.
Motte-Haber, H. de la: Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985.
Sachs, C.: Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 1, 1918/1919.
Schäfer, R.: Geschichte der Musikästhetik, Tutzing 1964².
Stäblein, B.: Artikel 'Choral', in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Fr. Blume, Kassel u.a. 1949 ff., Bd. 2.
Staiger, E.: Der musikalische Sinn der Dichtung, zum Kunstverständnis unserer Zeit, in: Musik und Dichtung, Zürich 1980.
Stravinskij, I.: Musikalische Poetik, in: Igor Strawinsky, Leben und Werk - Von ihm selbst, Mainz 1957.

Waesberghe, J.S. v.: Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400), in: Archiv für Musikwissenschaft, 1969/4.

Wolff, H.Chr.: Manierismus und Musikgeschichte, in: Die Musikforschung, 1971/3.

Würtenberger, F.: Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander, Frankfurt 1979.

Diskussion

(D = Diskussionsteilnehmer)

D: Was ist mit 'Zeichensprache' als Fluchtpunkt einer konvergierenden Geschichte der Künste im 20. Jahrhundert gemeint?

Feurich: Adorno spricht von einer 'hieroglyphischen' Zeichensprache. Ihr wichtigstes Merkmal sieht er in der Loslösung des Zeichens vom Bezeichneten, oder anders gesagt: im reinen, d.h. von etwas Gegenständlichem oder Ausdrückendem unabhängigen Ausdruck. Beispiele sind für ihn etwa das 'Gekritzel' in der zeichnerischen bzw. musikalischen Lineatur bei Klee und Webern.

D: Es gibt im 20. Jahrhundert eine Fülle von Gegenbeispielen zur behaupteten Konvergenz.

Feurich: Die Konvergenztheorie kann sicherlich keinen umfassenden Geltungsanspruch erheben. Dann wird sie falsch. Ich verstehe sie aber eher als eine idealtypische Konstruktion, die zwar längst nicht die ganze Vielfalt, wohl aber einen qualitativ neuen und recht zentralen Zug in der Entwicklung der Künste deutlich macht.

D: Ich fand Ihren Vortrag überzeugend, kann allerdings dem Mittelalter-Beispiel nicht zustimmen. Die Dehnung der Notenwerte im Tenor spiegelt nicht die Bedeutung seines geistigen Gehalts wieder, sondern ist lediglich die technische Konsequenz aus der extensiven melismatischen und textlichen Entfaltung des Motetus und des Triplums.

Feurich: Dieser technische Erklärungsansatz ist sicherlich plausibel. Er muß allerdings nicht zwangsläufig die Möglichkeit ausschließen, den unterschiedlichen Bewegungscharakter der Stimmen auch als Mittel der Bedeutungsdifferenzierung zu

verstehen. Ein monokausaler Erklärungsversuch erscheint mir jedenfalls etwas gewaltsam angesichts der großen Aspektvielfalt des Phänomens Motette.

D: Ich glaube nicht, daß die Dehnung des Tenors nur ein kompositionstechnisches Faktum ist. Stravinskij weist z.B. in seiner 'Musikalischen Poetik' auf eine spekulative Vision des Pseudo-Dionysius Areopagita (wahrscheinlich Ende 5. bis Anf. 6. Jh., H.F.) hin, derzufolge der höchste Engel immer nur einen Ton singe und den ganz besonders lange aushalte. Die Dehnung der einzelnen Note läßt sich hier als Form einer unendlichen Versenkung in den Gedanken Gottes verstehen. Es ist möglich, daß die Vorstellung von einer hierarchisch abgestuften Dehnung von Noten und Silben im Gesang der Engel auch über die Zeit des Pseudo-Dionysius hinaus weitergewirkt hat.

Zum anderen kannte man ja auch Satzmodelle mit rhythmisch gleichartigen Stimmen, an denen man sich mit Modifikationen hätte orientieren können. Daß man dies bei der Gestaltung der cantus-firmus-Stimme nicht getan hat, spricht eher für einen freiwilligen und weniger für einen technisch unumgänglichen Kompositionsakt.

Feurich: Auch im Zusammenhang mit der 'rhythmischen Quadratur' des Tenors läßt die Dehnung der cantus-firmus-Noten eher an eine eigenständige Gestaltungsabsicht denken als an eine Art von technischer Verlegenheitslösung.

D: Eine Anmerkung zur Stilverwandtschaft in der Romantik: Die Affinität des Schubert-Beispiels zu dem Bildbeispiel von Friedrich beruht nicht auf der gleichbleibenden Begleitfigur, sondern auf der Kontrastspannung von linker und rechter Hand. Die ununterbrochene Wiederholung einer rhythmischen Figur über einen größeren Abschnitt ist kein spezifisches Merkmal der Romantik, sondern geht auf barocke Vorbilder zurück, etwa in der Art der pochenden Begleitfigur im langsamen Satz von J.S. Bachs Italienischem Konzert.

D: Ich glaube nicht, daß sich ein solcher Traditionszusammenhang wirklich belegen läßt. Zum anderen haben die monorhythmischen Strukturen, die Bessler unter dem Gesichtspunkt des 'passiven Hörens' romantischer Musik beschreibt und die gerade auch für das vorliegende Schubert-Beispiel charakteristisch sind, eine Suggestivkraft durchaus eigener Art. Sie unterscheidet sich qualitativ von der Wirkung barocker Wiederholungsstrukturen.

D: Schubert kannte langsame Sätze aus der Barockzeit, so wie er auch mit Barockfugen vertraut war. Es lassen sich daher zurecht Traditionsströme annehmen.

D: Die Barockfuge war ein Lehrstück - auch im 19. Jahrhundert, der langsame Barocksatz aus dem Konzertzyklus aber nicht.

Feurich: Wichtig für eine Unterscheidung scheint mir der gefühlsästhetische Aspekt zu sein. Die Wiederholungsstrukturen der Barockzeit sollen aus der Sicht der Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts etwas darstellen, nämlich einen stilisiert-gleichbleibenden Affekt. Unter der Voraussetzung der Stimmungsästhetik der Romantik aber verändert sich der Sinn von Wiederholungsstrukturen grundsätzlich: Sie dienen nicht mehr dem stilisierten Portrait eines eher aus Distanz betrachteten Affektes, sondern dem Ausdruck eines Gefühlszustandes, der das künstlerische Subjekt nunmehr selbst erfüllt und auf den sich der 'romantische Hörer' so einstellen lassen kann, daß er zu einer eigenen Befindlichkeit wird.

Die Diskussion von gefühlsästhetischen Unterscheidungen wird allerdings durch den Sachverhalt erschwert, daß sich Höreinstellungen und -empfindungen mit der musikgeschichtlichen Situation und auch der musikalischen Biographie der einzelnen Rezipienten ändern. Und sicher hat auch der romantische 'Stimmungshörer' Barockmusik anders gehört als ein Hörer der Barockzeit. Um so wichtiger scheint mir deshalb der Rückgriff auf musikästhetische Quellen zu sein, weil ohne sie die Legitimationsgrundlage für interpretatorische Unterscheidungen und damit auch für Querverbindungen zwischen den Künsten leicht zu dünn wird.

D: Ich habe den Eindruck, daß alle Musik- und Bildbeispiele der bisherigen Referate nach dem in der Filmmusik gebräuchlichen Prinzip der Illustration und Paraphrase zusammengestellt wurden. Muß ein Zusammenhang aber immer nur auf Ähnlichkeiten beruhen? Ich kann mir gut vorstellen, daß zu dem Bild von Friedrich auch ein total anderes Musikbeispiel paßt, obwohl der Schubert-Satz sich wunderbar in den Stimmungscharakter des Bildes einfügt.

D: Hiermit kommen wir zu einem wichtigen Punkt der methodischen Problematik. Es gibt durchaus einen legitimen Spielraum für spekulative Zuordnungen. Sie müssen allerdings ein gewisses Maß an Plausibilität aufweisen. Eine sehr ergiebige Stilrichtung für Querverbindungen scheint mir auch der erwähnte Manierismus zu sein. Nicht nachvollziehbar ist für mich jedoch Blaukopfs Versuch, einen Zusammenhang zwischen der Akkordharmonik und der Zentralperspektive nachzuweisen. So stellt sich bei mir ein klangräumliches Erlebnis als Entsprechung zur Raumillusion der Zentralperspektive eher beim Anhören eines polyphonen Satzes her. Eine Entsprechung zwischen dem perspektivischen Raum in Leonardo da Vincis 'Abendmahl' und der Polyphonie eines Josquin läge daher näher als eine zwischen diesem Bild und einem akkordharmonischen Satz.

Feurich: Blaukopfs Parallelsetzung von Akkordharmonik und Linearperspektive zielt - wenn ich ihn recht verstehe - nicht auf den Nachweis einer analogen Raumempfindung. Ein solcher Versuch würde sich auch schon heillos in der Kontroverse verfangen, ob die harmonische Vertikale nun die zweite- (Max Weber) oder die dritte Raumdimension (Curt Sachs) sei. Sein Vergleich dient ihm eher dazu, eine neue Art von musikalischem Handeln zu verdeutlichen. Das tertium comparationis, auf das es ihm dabei ankommt, ist der enge Zusammenhang zwischen dem Aufkommen des Geniebegriffs, der Konzeption eines Werkes als geschlossener Totalität und der Integrität des Werkbegriffs. Ich habe allerdings den Eindruck, daß die Parallelsetzung von Akkordharmonik und Linearperspektive noch keineswegs ausdiskutiert ist.