

»Quasi-Bilder«

Arnold Schönbergs Erzählen

als »Abstraktum der Wirklichkeit«

KATRIN EGGERS

Keines der drei Elemente der Frage »kann Musik erzählen« kann sich auf eine verbindliche Basis berufen. Weder gibt es »das Erzählen« noch weniger »die Musik«, noch ist die Frage der Vermögen von Musik unabhängig von den ästhetischen Diskursen verschiedener Zeiten zu beurteilen, geschweige denn von Lebenswelt und Kenntnissen der Hörer. Und zu guter Letzt ist Musik kein handelndes Subjekt – sie selbst kann nicht erzählen.¹ »Musik und Narratologie – dieses Thema hat mittlerweile eine 25-jährige Geschichte und kann heute nicht mehr als *cutting edge* gelten.«² So schließt der jüngst erschienene Beitrag *MUSIK UND NARRATIVITÄT* von Birgit Lodes.

Dass es um diese Frage dennoch nicht zur Ruhe kommt, liegt an der – oft durchaus produktiven – Reibung verschiedener historischer und kultureller Konzepte von Erzählen und von Musik. Nach einer kurzen historischen Hinführung soll für diese Behauptung ein Kronzeuge deutscher Musiktradition aufgerufen werden: Arnold Schönberg. Sein Schaffen zwischen spätromantischen und modernen Strömungen sowie die Rezeption seiner Musik im 20. Jahrhundert bilden den Diskurs über erzählende Musik – wie gezeigt werden soll – geradezu idealtypisch ab, weswegen beides hier als Beispiel herangezogen wird. Wenn Musik so erzählen könnte wie Literatur, wäre sie keine Musik mehr. Aber wie und ob wir dieses Erzählen wahrnehmen, unterliegt vielfältigen historischen Faktoren, die unter anderem mit Hilfe der Auslegungstraditionen von Schönbergs Streichsextett *VERKLÄRTE NACHT* op. 4 erhellt werden sollen.

»To speak credibly of narratology in music we need to relate musical processes to specific, historically pertinent writing practices.«³ Diese Forderung Lawrence Kramers vor fast 20 Jahren führte bislang zu keiner systematischen Entsprechung in der Forschung. Auch in der Erzählforschung hat sich eine historische Narratologie, obwohl vielfach als Desiderat benannt,⁴ bislang nicht etabliert.⁵ Dabei liegt auf der Hand, dass sich die Erzählstrategien Musils nicht ohne weiteres mit denen Boccaccios vergleichen lassen. Und dass diese historischen Kontexte eine simple Übertragung narrativer Elemente auf ein anderes Feld wie die Musik, nicht gerade einfacher gestalten, sei an einem Beispiel kurz gezeigt.

Johann Mattheson beschrieb im 18. Jahrhundert ein Notenblatt aus seiner Sammlung, auf dem eine zweistimmig Komposition des im Jahrhundert zuvor tätigen Komponisten Johann Jacob Froberger notiert war. Es handelte sich um die *ALLEMANDE FAITE EN PASSANT LE RHIN DANS UNE BARQUE EN GRAND PÉRIL, LA QUELLE SE JOÛE LENTEMENT À LA DISCRETION* aus der *SUITE XXVII* e-Moll, wahrscheinlich von 1654.⁶ Das Besondere an dieser kurzen Komposition besteht in 26 Ziffern, die bestimmten musikalischen Motiven oder Klängen zugeordnet sind und in einem unter den Noten stehenden Text mit bestimmten Ereignissen einer Geschichte verknüpft werden. Froberger berichtet in diesem Text von einem vorgeblich persönlichen Erlebnis während einer Reise mit dem Grafen von Thurn, auch Datum und Mitreisende sind benannt. Nach einer ausgiebigen Feier in St. Goar bis in die frühen Morgenstunden, wollte sich die Festgesellschaft auf das Schiff zurückziehen, mit welchem man seit einiger Zeit den Rhein bereiste. Ein gewisser Monsieur Mitternacht betrat das Schiff als letzter und musste feststellen, das bereits alle Plätze mit Schlafenden belegt waren. In seiner Müdigkeit wollte er sich im Beiboot zur Ruhe begeben, und vorher, der Bequemlichkeit halber, seinen Degen einem Bootsmann reichen, wobei er unglücklicherweise ins Wasser fiel. Darauf kommt es unter den an Bord gebliebenen und durch den Lärm erwachten Mitreisenden zu turbulenten Szenen. Nach beträchtlichem Hin und Her entgeht Mitternacht knapp dem Ertrinken, als ihn ein wackerer Bootsmann mit einer langen, hakenbewehrten Stange aus dem Wasser fischt. Den Musikkritiker Mattheson bewegte die Durchsicht des Blattes, zusammen mit einigen Daten zu Frobergers Leben zu der Bemerkung:

»Es hat der berühmte Joh. Jac. Froberger, Kaisers Ferdinand III. Hof-Organist, auf dem blossen Clavier gantze Geschichte, mit Abmahlung der dabey gegenwärtig-gewesenen, und Theil daran nehmenden Personen, samt ihren Gemüths-Eigenschaften gar wol vorzustellen gewusst. Unter andern ist bey mir eine Allemande mit der Zubehör vorhanden, worin die Überfahrt des Grafens von Thurn, und die Gefahr so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelegt wird. Froberger ist selbst mit dabey gewesen.«⁷

Nebenbemerkung: Dem gattungstheoretischen Einwand, dass es sich hier um eine Beschreibung und nicht um eine »gantze Geschichte«, mithin nicht um Narrativität im eigentlichen Sinne handle, kann die neue Erzählforschung begegnen. Beschreibungen gehören nach Fludernik deswegen zentral zum Bereich der Erzählung, weil über diese »die fiktionale Welt erst kreierte wird, in der die Akteure dann auftreten. Auch Handlungen müssen de facto beschrieben werden, nämlich in ihrer Aufeinanderfolge und vor allem attributiv in ihrer Bedeutung«⁸.

Mattheson war der Meinung, die »Noten-Fälle« würden die beschriebenen Ereignisse »deutlich vor Augen und Ohren« bringen, mithin narrative Funktion ausüben. Da die Existenz der *ALLEMANDE* durch seine Bemerkungen zwar bekannt war, aber das originale Manuskript mit den erzählerischen Verweisen erst 1999 wiederentdeckt wurde, gab es zwischen Mattheson und dieser Zeit keine Analysen oder Bemerkungen. Durch Matthesons Beschreibung war es aber denjenigen bekannt, die sich mit darstellender Musik beschäftigten. Der Verfasser des ersten Buches über Programm- und Kammermusik beispielsweise, Otto Klauwell, geht auf verschiedene von Frobergers malerischen Kompositionen ein und kommt nach der Beschreibung eines anderen Beispiels (die *ALLEMANDE* war ja nicht aufzufinden) zu dem Schluss:

»Es ist wohl überflüssig zu sagen, daß es auch der kühnsten und naivsten Phantasie nicht gelingen wird, Beziehungen des von Froberger gelieferten zweiteiligen Stückes [...] zu dem geschilderten Vorgang aufzufinden, und wir müssen es dem Komponisten schon auf sein ehrliches Wort hin glauben, daß er die Dinge wirklich habe darstellen wollen.«⁹

Diese »Dinge« der *ALLEMANDE* wurden zwar teilweise intensiv gesucht, waren (und sind) jedoch ohne die minutiös notierten Erklärungen Frober-

gers nicht zuzuordnen. Wäre das nicht ohnehin ein Gemeinplatz des Sprechens über erzählende Musik, wäre dies im Falle Froberger durch die erfolglose Suche nach der richtigen *ALLEMANDE* bestätigt: Unter den vielen infrage kommenden Stücken, die von dem Komponisten vorlagen (auch besagte *ALLEMANDE* in einer anderen, nicht beschrifteten Quelle) wurden allerhand Versuche der Identifizierung der durch Mattheson beschriebenen »Überfahrt« unternommen – keiner der Forscher tippte auf das richtige Stück.¹⁰

Die Beschreibung der Ereignisse ist jeweils mit Nummern versehen, die kleinen Läufen oder Verzierungen, also verschiedenen musikalischen Bewegungsformen, zugeordnet sind, deren eine oder andere Wendung augenfällig bildhaft ist. So z.B. der Fall ins Wasser, dessen aus Überbindungen und Motiven losgelöstem plötzlichem Klang ein paar Noten in die tieferen Register hinein nachklappen, oder das aufgeregte Gerenne der Personen auf dem Schiff mittels kleiner Laufpartien. Auch die lange Rettungsstange des Bootsmanns wird repräsentiert durch einen Zweiunddreißigstel-Lauf, deren drei Balken schon aussehen wie eine Stange und die nach oben laufenden Noten bilden den nach oben gehenden Rettungsversuch ab. Das »klägliches Schreien« des Verunglückten ist erwartungsgemäß via Seufzermotivik und einer verminderten Harmonik (die die Not untermalt) dargestellt, das letzte Aufbäumen des Schwimmers, dank dessen der Bootsmann ihn zu fassen bekommt, findet sich in dem Erreichen des bislang höchsten Tones wieder. Die musikalischen Mittel sind daher zwar »äußerst stilisiert« und vielleicht auch »emblematisch«, kaum aber »verschlüsselt«, »vielschichtig« und »geheim«¹¹, wie Peter Wollny apologetisch bemerkt, offensichtlich um den nach wie vor als pejorativ empfundenen Sachverhalt des Programmatischen zu nobilitieren.

Was eine »Abmahlung« sein kann, änderte sich schon zwischen Mattheson und Klauwell beträchtlich, vielmehr noch seit der Emanzipation der Filmmusik. Was dort unter dem Begriff des »Mickeymousing« geschieht, war zur Zeit Frobergers nicht nur musikalisch undenkbar, sondern die *ALLEMANDE* ist auch im Rahmen von Gattungskonventionen zu verstehen. Es handelt sich um eine zweiteilige Klaviersuite mit ausnotierter Ornamentation – nichts, was diese Musik von vergleichbaren, nicht mit einem Programm oder einem sprechenden Titel unterlegten Suitensätzen unterscheiden würde. Die »Abmahlung« ist in der Tat auch nicht recht hörbar, sondern vielmehr – unter der Voraussetzung der genau nummerierten Ereignis-

se und dem Vorliegen der Geschichte – sichtbar. Insofern ist Wollny einerseits durchaus zuzustimmen, wenn er darauf hinweist, dass es sich nicht um programmatische Musik im eigentlichen Sinne handele¹² – vorausgesetzt jedoch, man nimmt Programmmusik des 19. und 20. Jahrhunderts zum Modell.

Mattheson, Klauwell und Wollny interpretieren Frobergers *ALLEMANDE* nicht nur deshalb unterschiedlich, weil sie verschiedene, gleichsam technische Ansprüche und Erwartungen an eine Komposition haben, sondern auch, weil sie unterschiedlichen Erzählkulturen angehören. Der Inhalt des »Berichtes« lag Mattheson noch deutlich näher als Klauwell, weshalb die Wahrnehmung eines narrativen Potentials in Frobergers erzählenden Kompositionen stark in einen historischen Diskurs und dessen Literarizität und Ästhetik eingebunden ist und keinesfalls davon losgelöst beurteilt werden sollte. Und das liegt nicht nur an der Erzählart, sondern mindestens ebenso an dem anderen Publikum, welches Froberger im Blick hatte. Es handelt sich um eine »ergötzliche« Unterhaltung aus höfischen Kreisen für ebendiese. Matthesons 18. Jahrhundert war noch voll von solchen Berichten über den Grafen X und die Hochzeit von Y oder das große Malheur des Barons von Z, auch bürgerliche Gesellschaftsschichten waren zunehmend an solchen Journalen und Almanachen beteiligt und interessiert.¹³ Sich wandelnde Erzählstrategien sind immer auch ein Zeichen der sich wandelnden Erwartungshaltungen der Leser und umgekehrt.¹⁴ Bei der Frage nach musikalischen Erzählungen sollte also immer zunächst die literarische Erzählkultur und nicht zuletzt die jeweils bevorzugte Art und Weise Musik zu narrativieren im Vordergrund stehen.

»Produktion und Rezeption von [...] Literatur unterliegen Bedingungen, die sich auf dem Weg in die Moderne mehrfach einschneidend ändern werden. Damit könnte aber auch infrage stehen, ob und wie narratologische Terminologie und Analyse auf sie anzuwenden sind.«¹⁵

Näher und leichter zugänglich als die Zeit Frobergers (und Matthesons) scheint die Rezeptionskultur des 19. Jahrhunderts.¹⁶ So untersucht beispielsweise Leon Botstein¹⁷ die Wechselwirkungen zwischen Lesekultur, musikalischem Hören und Komposition durch das Erstarken einer bestimmten bürgerlichen Literarizität in Zeitschriften, Konzertkritiken, musikalischen »Baedekern« sowie der massenhaften Verbreitung des Klaviers mit

zunehmender Nachfrage an leicht spielbarer ›lesbarer‹ Literatur und der sinkenden Fähigkeit einer ›rein musikalischen‹ Rezeption. In diesem Zusammenhang auch muss natürlich der sogenannte Parteienstreit genannt werden, der, so sieht es im Rückblick aus, die musikalische Kultur in zwei Lager spaltete: die Neudeutschen und die Verfechtern der absoluten Musik. Aber auch dieser stellt sich keinesfalls im gesamten 19. Jahrhundert auf die gleiche Weise dar. Hatte E.T.A. Hoffman das »malende« Genre abgewertet, waren doch seine Bemerkungen im Hinblick auf eine ästhetische Begründung von reiner Instrumentalmusik zu verstehen und noch lange nicht gleichzusetzen mit den Überlegungen Hanslicks zu einer absoluten Musik, wie sie den Diskurs des 20. Jahrhunderts prägen sollten. Für Hoffmann war es kein Widerspruch, Tonmalerei mit Spott zu begegnen und in Beethovens Sinfonien als »entzückte[r] Geisterseher« »Riesenschatten« oder »Glühende Strahlen«¹⁸ aufzufinden. Nachdem die Fraktion der »absoluten Musik« sich im späteren 19. Jahrhundert gegen die Neudeutschen zur Wehr setzte, geriet das assoziative Hören immer mehr in Verruf, es »hat an ästhetisch-sozialem Prestige eingebüßt«¹⁹ gibt Dahlhaus in seinen »Thesen über Programmmusik« zu bedenken. Und im 20. Jahrhundert, nachdem die Meinungsführer einer neuen Ästhetik auch Tondichtungen der Jahrhundertwende für radikal veraltet hielten, wurde assoziatives Hören schließlich gar zum Zeichen mangelnder Musikalität im Allgemeinen und sei, wie es Musikästhetiker wie Heinrich Schöle ›untersuchten‹, allenfalls noch bei musikalisch Ungebildeten anzutreffen.²⁰

Assoziatives Hören wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehr und mehr als Ersatz für die Fähigkeit zum formalen Hören verstanden und erstarkte parallel zu einer sich entwickelnden Formenlehre in der theoretischen Musikbetrachtung. Mithin wurden Kompositionen, deren Schwerpunkt weniger auf motivisch-thematischem Entwickeln lag als auf tonmalerei- oder programmatischen Elementen als ästhetisch immer fragwürdiger befunden. ›Formlosigkeit‹ gehört(e) zu den härtesten Urteilen für eine Komposition und narrativ ›verdächtiger‹ Musik, wie Beethovens *PASTORALE* wurde durch Analysen von August Halm oder Heinrich Schenker motivisch-thematische Entwicklung bestätigt, die ihre programmatischen Elemente erfolgreich verblässen ließ.²¹ Im beginnenden 20. Jahrhundert scheuten Interpreten sogar nicht davor zurück, die eindeutig programmatischen Werke Franz Liszts auf die rein technischen Aspekte der Komposition zu reduzieren, um sie dem Publikumsgeschmack überhaupt noch als annehm-

bar zu empfehlen.²² Dahlhaus kritisiert zwar in seinen »Thesen über Programmmusik«, solche Analysen behandelten die Sinfonischen Dichtungen als »Petrefakt«, da sie die Tatsache ausblendeten, »daß Liszts symphonische Dichtungen von einer Bildungstradition getragen wurden, deren Zerfall sie nicht ungebrochen überlebt«²³ hätten. Dahlhaus eigene Meinung ist – auch wenn er sich bemüht, als Historiker eine neutrale Position zu reklamieren – verräterisch mindestens in seiner Wortwahl: Liszts Idee der Programmmusik erscheine heute als »hybrider Irrtum über den die Geschichte hinweggegangen ist.«²⁴

In dieser Situation findet sich Arnold Schönberg vor: Assoziatives Hören ist verpönt und Form und motivisch-thematische Entwicklung sind der Fetisch. Trotzdem schreibt der Komponist über verschiedene Schaffensperioden hinweg immer wieder Musik, die erzählt, malt, berichtet, Zeugnis geben will und biographische Auskunft vermittelt. Das führte zu der einigmaßen kuriosen Situation, dass seine Apologeten und Ausleger seitdem mit großem Eifer versuchen, diese Musik entweder als Jugendwerke²⁵ stehen zu lassen, oder mittels motivisch-thematischer Analysen ihr »eigentliches« Wesen als absolute Musik nachzuweisen.

Die Werke, an denen sich diese Schönberg-Forscher von Anfang an rieben, waren vor allem das Streichsextett *VERKLÄRTE NACHT* op. 4 (1899) und die Symphonische Dichtung für Orchester op. 5, *PELLEAS UND MELISANDE* (1902/03). Schönbergs ergebener Schüler Anton von Webern fertigte 1912 eine Analyse von *PELLEAS UND MELISANDE* an und sprach über die Durchführung und Verarbeitung von thematischem Material ohne das zugrunde liegende literarische Programm auch nur zu erwähnen. In dieser Komposition, die »noch« symphonische Dichtung sei, so Theodor W. Adorno, sei nicht mehr der »literarisch-programmatische Lückenbüßer« zu finden wie noch bei Strauss und Wolf.²⁶ Erst in seiner zweiten Periode, nach 1903, würde Schönberg indes wirklich zu sich selbst finden: »Literarisches Programm, üppige instrumentale und vokale Mittel, alles Fassadenhafte der Erscheinung verschwindet.«²⁷ Erhellend ist auch Adornos Verwendung der Bezeichnung des »Neudeutschen« in Bezug auf dieses »Frühwerk«. Offenbar möchte er in Zusammenhang mit Schönberg den Begriff des Programmatischen weitgehend vermeiden und wenn er es nicht vermeiden kann, solches aufzufinden, dann soll diese Programmatik doch wenigstens im elaboriert ästhetischen Sinne eines Franz Liszts verstanden werden. Schreibt er noch 1930 in seiner »Stilgeschichte in Schönbergs

Werken« von den »neudeutschen Anfängen«²⁸ von Schönbergs Musik (die freilich »dialektisch« seien), ist 1957 in *VERKLÄRTE NACHT*, in *PELLEAS UND MELISANDE* sowie in den *GURRELIEDERN* das Material nur noch im »größten Sinne« Wagnerisch, die »neudeutschen Sequenzen fehlen fast ganz.«²⁹ Adorno scheint mithin im Laufe seines Lebens in seiner Beurteilung des *PELLEAS* durchaus zu schwanken. Seine Bemerkungen zur Form des Stückes implizieren beispielsweise eine gar nicht rein absolute Musik: *VERKLÄRTE NACHT* und *PELLEAS UND MELISANDE* würden »den Verlauf der Form dem der Dichtung anschmie[en]«³⁰, und in der erwähnten späteren Schrift heißt es gar, sie »sind nach Abschnitten komponiert, die denen des literarischen Vorwurfs entsprechen, und reihen eine Vielzahl von Themen aneinander.«³¹ Letztere Beobachtung ist eigentlich ein finales Urteil: außermusikalisch motivierte Reihung statt Sonatenform! – dem Carl Dahlhaus mit »Schönberg und die Programmmusik« 1974 glaubt, entschieden entgegnet zu müssen. Der »ästhetisch fragwürdige Text« (gemeint ist die der Komposition zugrunde liegende Dichtung) würde zwar den »formalen Umriß« der *VERKLÄRTEN NACHT* bestimmen, »ohne daß aber die Form der Musik von außen aufgezwungen wäre.«³² Adornos Vorwurf der »Aneinanderreihung« münzt er um in einen »Rondo-Grundriß, der dem Werk formalen Halt gibt«, zudem sei er »übersponnen von einem Netz thematisch-motivischer Zusammenhänge«³³. Und nach dieser (von Dahlhaus unbelegten) Setzung kommt nur eine *Conclusio in Frage*:

»Das Vorurteil, die Tendenz zur Programmatik sei nichts als ein Versuch, brüchige musikalische Formen zu rechtfertigen und durch einen literarischen Zusammenhang herzustellen oder vorzutäuschen, der musikalische nicht bestehe, erweist sich demnach als untrifftig.«³⁴

Auch hier verrät sich Dahlhaus durch die Wortwahl; das »Vorurteil« ist ganz offenbar das eigene, »brüchige musikalische Formen« müssen gerechtfertigt werden (gelten nicht brüchige literarische oder malerische Formen des frühen 20. Jahrhunderts als Avantgarde?), literarischer Zusammenhang dient offenbar per se der Täuschung – glücklicherweise erweist sich dies in Bezug auf Schönberg ja alles als »untrifftig«. Diesen Nachweis auch für *PELLEAS UND MELISANDE* zu erbringen, erfordert von Dahlhaus nichts weniger denn eine »vierfache Determination« des Stückes: »als musikalische Szenenfolge, als eine durch wechselnde Konfiguration

von Leitmotiven erzählte oder angedeutete Geschichte, als symphonischer Zyklus und als symphonischer Satz«³⁵. Zwar kommt Dahlhaus nicht umhin zuzugeben, dass die musikalische Form »einer Erzählung gleicht«, über das eigentliche ausschlaggebende Moment der das ganze Werk umfassenden »Umrisse einer Sonatensatzform«³⁶ lässt er jedoch keinen Zweifel. Diese Ideen entlehnt Dahlhaus namentlich einer anderen Analyse des Werkes: derjenigen Alban Bergs. Auch dieser Schüler Schönbergs widmete sich 1920 in einer Schrift unter dem Titel »kurze thematische Analyse« *PELLEAS UND MELISANDE*. In einer umfassenden Untersuchung dieser Schrift beurteilt Derrick Puffett (nicht zufällig eben kein deutscher Akademiker) Bergs Schlussfolgerung die Form betreffend:

»Such an idea which seeks to turn a piece of *fin de siècle* programme music into something ›pure‹ and ›abstract‹ (and thus more fitting for late twentieth-century consumption), is profoundly subversive aesthetically.«³⁷

In wenigen Worten erklärt Berg die äußere Handlung der Komposition zur Idee, welche die Musik »nur in ganz großen Zügen« wiedergebe: »Nie ist sie rein beschreibend; immer wird die symphonische Form absoluter Musik gewahrt.«³⁸ Sein »nie« und »immer« kontrastiert dabei mit der Fußnote, mit der er sein »nie rein beschreiben« versieht: Wenn er, Berg, in der folgenden Analyse den Motiven oder Themen Namen gäbe, dann habe das nur den Zweck der leichteren Vermittlung: »Es darf nicht daraus geschlossen werden, daß für das Auftreten eines so bezeichneten Themas tatsächlich dessen literarischer Inhalt allein maßgebend ist.«³⁹ Seiner Frau Helene beschreibt Berg jedoch ohne Zögern von den literarisch geleiteten Stellen, deren Musik ihn so beeindruckt hat (Melisandes Tod, Golos Gewissensbisse, die weinende Dienerschaft am Bett Melisandes etc.)⁴⁰ Die »offizielle« Analyse des *PELLEAS*, eines Werkes mit »strong narrative elements« so Puffett »in terms of sonata form [...] had a clear historicist agenda«⁴¹. Die Prinzipien der zweiten Wiener Schule sollten als natürliche Entwicklung von dunklem Romantizismus hin zu Klarheit und Modernität in jedem ihrer Werke aufzufinden sein. Auch Schönberg selbst hätte nach 1920 begonnen, seine eigene Entwicklung umzuschreiben und diese

»reconstructed« version of his early history is the one that has become generally accepted, not only by orthodox Schoenbergians such as Reich and Stuckenschmidt but also by the musical world at large.«⁴²

So glich es lange Zeit geradezu akademischem Selbstmord, Schönberg der Programmmusik zu bezichtigen; die wenigen (nicht deutschen) Versuche bleiben vorsichtig und wirken in ihrer Argumentation nicht immer überzeugend. Der Verfasser einer Monographie zu »Programmatic Elements in the Works of Schoenberg«, Walter Bailey, beruft sich in einer Ausgangsbemerkung auf einen Aufsatz von Kurt List 1945, der bereits die relativ große Anzahl an Werken mit programmatischen Konnotationen festgestellt habe. Gerade List aber ist ein Zeuge für das Unbehagen an Schönbergs programmatischen Werken und dem daraus folgenden Rechtfertigungsdrang. Die von Bailey verwendete Stelle lautet im Zusammenhang:

»Nevertheless, even Schoenberg did not escape the program completely. Of forty-seven original works, twenty-nine have some program connotations, but the program is restricted to a title, a motto, or the words of a song, and the absolute in the work is scarcely invalidated.«⁴³

List war also der Meinung: Das »Absolute im Werk ist kaum entkräftet«⁴⁴. Baileys eigene, eher kurze Besprechung des Werkes mündet in der recht vorsichtigen Feststellung: »Despite its programmatic subject, the work results from an intermingling of absolute and programmatic elements.«⁴⁵ Dabei weist er explizit auf die Tatsache hin, dass nahezu alle Analysen der *VERKLÄRTEN NACHT* »tended to focus on its purely musical organization.«⁴⁶

Es ist unbestritten, dass Schönbergs Musik jeder Untersuchung mit traditionellen Analysemethoden schier unerschöpfliche Nahrung liefert. Aber in der Zusammenstellung dieser Rezeptionslinie stellt sich durchaus die Frage, gegen was sich die Elite musikalischen Denkens im 20. Jahrhundert mit ihren geradezu beschwörenden Analysen so ausdrücklich wehrt. Neben den in der ersten Hälfte dieses Beitrags beschriebenen musikästhetischen Traditionen, zu denen man sich positionieren musste, wenden sich solche Bemerkungen nämlich auch gegen die latente Position des Komponisten selbst: Gegen Arnold Schönbergs immer wieder durchscheinenden Hang zur musikalischen Erzählung. Narrativität findet darin auf verschiedenen Ebenen statt. Mal ist es die tatsächliche Abfolge von Handlungen in Musik

gesetzt wie in *PELLEAS UND MELISANDE* nach Maurice Maeterlinck, mal die Schilderung innerer Zustände nach Strindbergschem Vorbild in der *ERWARTUNG* oder der *GLÜCKLICHEN HAND*, mal die Erzählung (u.a.) als Selbstversicherung wie in *EIN ÜBERLEBENDER AUS WARSCHAU* oder als dramatisierte religiös-ästhetische Bilderfolge wie in der *JAKOBSLEITER* oder *MOSES UND ARON*. Dabei ist Schönbergs Terminologie genauso wenig einheitlich wie die Arten seiner Erzählungen. So wird es auch im Folgenden zunächst um den Begriff des Bildhaften gehen,⁴⁷ den Schönberg vermittelnd als »Quasi-Bilder« auffasst, um dann schließlich aufzuzeigen, dass dahinter zumindest in der früheren Phase der klare Wunsch des Erzählens steht, der aufgrund der ästhetischen Debatten vom Komponisten möglicherweise nur zurückhaltend geäußert wurde.

Zwar könne man, wie bereits Bailey festhält, von keiner einheitlichen Haltung in Bezug auf Programmmusik bei Schönberg sprechen,⁴⁸ aber eine solche blitzt eben immer wieder hervor. Zahlreiche Beispiele wären hier zu nennen, wie Schönbergs kaum verhohlenen Bedauern, gewisse Elemente wie »private biographische Andeutungen [...] Schilderung, Leitmotive Zusammengehen der Stimmung oder Handlung der Szene« sollten »jetzt nicht mehr vorkommen«⁴⁹ Oder die Erinnerung einer Schülerin, Schönberg habe von seinem ersten Streichquartett gesagt, es hätte ein »very definite, but private« Programm, über das er jedoch nicht sprechen wolle, denn »one does not tell such things anymore«⁵⁰.

All dies wurde unter Schönbergs »merkwürdige« Metaphysik subsumiert, die dann gelegentlich als programmatisches Element durchscheine, wie der erwähnte List anmerkt: »the strange metaphysics appeared in his works as programmatic features.«⁵¹ Auch jüngere Beiträge gehen in diese Richtung, wie jener von Peter Ackermann:

»Vor dem eigenen ästhetischen Anspruch verblissen die [...] programmatischen Erläuterungen Schönbergs zum bloß Akzidentellen am musikalischen Kunstwerk, dessen Wesen in der absolut-musikalischen Formung, dem Ausbrechen aus den Grenzen des Programms liegt.«⁵²

Zwei Gedanken sind in diesem Zitat bemerkenswert: Erstens entstammen Schönbergs »programmatische Erläuterungen« einem Text von 1949, in denen der Komponist Figuren, Ereignissen und Momenten der Handlung sehr präzise Motive und Stellen zuweist, die jene »darstellen« oder als diese

»erscheinen«. Gleich der dritte Satz von Schönbergs Analyse lautet: »Abgesehen von nur wenigen Auslassungen und geringfügigen Veränderungen in der Reihenfolge der Szenen, versuchte ich jede Einzelheit widerzuspiegeln.«⁵³ Diese ziemlich eindeutige Erläuterung soll nun, wie Ackermann zum Nachweis anführt, durch den 1912 im *Blauen Reiter* abgedruckten Beitrag »Das Verhältnis zum Text« »verblasen«. Wenig nachvollziehbar ist diese These auch insofern, als dass Schönberg nicht gezwungen war, derart klar Stellung zu beziehen, selbst wenn der Verleger ihn um Erläuterungen bat. Zumal diese Stellungnahme im kompositorischen Umfeld der Nachkriegszeit durchaus anachronistisch wirken musste, was Schönberg nicht unbekannt gewesen sein wird.

Zweitens liegt der Bemerkung Ackermanns, der Text sei »bloß akzidentiel« ein Missverständnis bezüglich der von ihm unmittelbar zuvor festgestellten Übernahme Schönbergs von Schopenhauerschem Gedankengut zu Grunde.⁵⁴ Vor dem Hintergrund von Schopenhauers Philosophie, mit welcher sich Schönberg (freilich auf seine eigene Art und Weise und nicht immer widerspruchsfrei) intensiv auseinandersetzte, stellt sich »Das Verhältnis zum Text« denn auch anders als »bloß akzidentiel« dar.⁵⁵ Die Musik steht genaugenommen bei Schopenhauer »zum Text und zur Handlung im Verhältniß des Allgemeinen zum Einzelnen, der Regel zum Beispiele«⁵⁶. Schönbergs gesamter Aufsatz wird von diesem Problem geleitet, ein Umstand, der bislang nicht deutlich genug dargelegt worden ist⁵⁷: Wie verhält sich diese »Regel zum Beispiele« und was folgt daraus für das Musikverstehen? Schönberg wehrt sich zunächst gegen die Vorstellung, Text und Musik müssten auf einer oberflächlich sichtbaren bzw. hörbaren Ebene »parallelgehen«⁵⁸. Dies müsse vielmehr auf einer »höheren Ebene«⁵⁹ stattfinden, so wie ein wahres Portrait nicht dem Portraitierten, sondern dem Künstler, der *sich* ausgedrückt habe »in einer höheren Wirklichkeit«⁶⁰ ähnlich sehe. Die Idee eines Parallelismus auf höherer Ebene entlehnt Schönberg Schopenhauer, der »durchaus keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch ein[en] Parallelismus [...] zwischen Musik und zwischen den Ideen«⁶¹ fordert. Schönberg zitiert Schopenhauer sogar explizit in seinem Aufsatz, und von dem Vielen, das er hätte anführen können, ist seine Wahl bezeichnend »unmodern« – der »wundervolle Gedanke« Schopenhauers lautet:

»Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.«⁶²

Der Komponist ist als Genie im romantischen (und insbesondere Schopenhauerschen) Sinne der Einzige, der das wahre Wesen der Welt schaut. Der Satz, der bei Schopenhauer dem zitierten unmittelbar vorausgeht, könnte denn auch das ästhetische Motto Schönbergs sein:

»Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte.«⁶³

Selbstaussdruck durch Inspiration wird zur tieferen Wahrheit, durch den Komponisten ausgesprochen. »Wie eine Somnambule«, so behauptet Schönberg weiter im Text, habe er selbst auch die Lieder Schuberts ganz ohne Text in ihrem wahren Sinne aufgefasst und seine eigenen ebenso komponiert (dass es sich hier um eine Stilisierung handelt ist evident, dazu sind Schönbergs Text-Musik-Bezüge in den Liedern zu ausdifferenzieren.)⁶⁴

Nun stellt sich aber das Problem, dass, sobald diese tiefere Wahrheit ausgesprochen, d.h. in Begriffe gefasst ist, missverständlich wird und sich das »beschränkte Auffassungsvermögen des geistigen Mittelstandes«⁶⁵ dazu ermächtigt fühlt, nur noch »über Musik, die sich irgendwie auf Text bezieht: über Programmmusik, Lieder, Opern etc.«⁶⁶ zu schreiben und durch den angenommenen simplen Parallelismus gar »Genies« wie Wagner falsches Textverständnis unterstelle.⁶⁷ Aber Schönberg verwirft das »Nacherzählen« von Musik nicht, er unterscheidet nur, wer dies warum tut. Wagners Versuche beispielsweise, Beethovens Sinfonien Programme zu unterlegen weil »er dem Durchschnittsmenschen einen mittelbaren Begriff von dem geben wollte, was er als Musiker unmittelbar erschaut hatte«⁶⁸ waren »recht«. Denn Wagner hatte die Fähigkeit des »reinen Schauens«: wie die »magnetische Somnambule« nämlich »empfing« Wagner den Eindruck vom »Wesen der Welt« und es war daher verständlich, dass er sich der Dichtkunst bediente, um uns daran teilhaben zu lassen. Interessanterweise gibt es in dem Schopenhauerschen Paragraphen ebenfalls eine Stelle zur

Narrativierung der Beethoven-Sinfonien (die sich freilich nicht auf Wagner bezog, der Band erschien 1819, vielleicht jedoch auf E.T.A. Hoffmanns Rezension der *FÜNFTEN SINFONIE* von 1810, die eingangs kurz erwähnt wurde). Schopenhauer schwankt, genau wie Schönberg, wie mit dem starken »Hang, sie [die Sinfonien], beim Zuhören, zu realisiren, sie, in der Phantasie, mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Szenen des Lebens und der Natur darin zu sehen« umzugehen ist. Und Schopenhauer schließt, wie Schönberg, es sei »besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen.«⁶⁹ »Besser« bedeutet jedoch nicht, dass das andere generell zu unterbleiben habe. Denn aus diesen Sinfonien sprächen, so Schopenhauer,

»alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung u. s. w. in zahllosen Nüancen, jedoch alle gleichsam nur in *abstracto* und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie.«⁷⁰

Schönberg attestiert Schopenhauer denn auch prompt, dieser hätte sich eben nicht immer seiner Berufung als Philosoph entziehen können und habe »eine Übersetzung in die Begriffe« unternommen, wozu er allerdings auch wieder »berechtigt« gewesen sei.⁷¹ Auch Franz Liszt gehört für Schönberg in diese Reihe, durch den »fanatischen« »Glaube[n] seines Trieblebens«⁷², der ihn vom Normalmenschen unterscheidet, so Schönberg in seinem Würdigungsaufsatz von 1911. Denn Schopenhauers Genieästhetik formt auch Schönbergs Bild von Liszt:

»Das Werk, das vollendete Werk des großen Künstlers aber ist vor allem von seinen Trieben erzeugt, und je schärfer er in sie hineinzuhorchen, je unmittelbarer er sie auszudrücken vermag, desto größer ist sein Werk.«⁷³

Diesem »dunklen, aber hochstrebenden Triebe«⁷⁴ hätte Liszt nur mehr vertrauen sollen, denn, so Schönbergs »Kritik«: »Das war sein Irrtum, daß er den bewußten Verstand ein Werk vollenden ließ, das ohne diesen vollkommener gelungen wäre.«⁷⁵

Der Begriff, den Schönberg für den wahren Künstler verwendet (und den Dahlhaus vehement abzuschwächen sucht⁷⁶) ist der des Propheten. Die »wahren Genies« wie Schopenhauer oder Wagner waren für Schönberg in der Lage, das wahre Wesen der Welt zu schauen und wollen davon erzäh-

len. Wie dieses reine Schauen in die Anschauung transformiert werden soll, ist Schönbergs lebenslanges Thema. Liszt hat seine »Übersetzungsfehler«⁷⁷, Schopenhauers Versuch, die Musik »in unsere Begriffe zu übersetzen« konnte nur die »Armut«⁷⁸ darstellen und Wagner »würde diese Folgen seiner mißverstandenen Bestrebungen unbedingt desavouieren.«⁷⁹ Wie kann reines Schauen in prophetisches Sprechen umgemünzt werden? Dieses Thema treibt Schönberg in der Zeit der *VERKLÄRTEN NACHT* um, wie ein Manuskript über das Erzählen im Folgenden zeigen wird, es beschäftigt ihn in den 1910er Jahren in praktisch allen Texten und in der zwölfstimmigen Periode gipfelt sie schließlich gar als eines der zentralen Themen in seiner einzigen Oper: *MOSES UND ARON*. Moses sagt in seinen letzten, auskomponierten Worten (die Oper bricht dort ab und bleibt Fragment): »Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen?« Moses, der Prophet, braucht einen »Übersetzer«, der den rein geschauten Gedanken für das Volk formt. Nachdem dies jedoch misslingt, lässt der Prophet (im unvollendeten Teil, von dem nur noch das Libretto besteht und das Schönberg nicht vertont hat) Aron fesseln und klagt ihn an, er sei dem Zauber der Bilder verhaftet: »du weilst selbst in den Bildern, die du vorgibst, fürs Volk zu erzeugen. Dem Ursprung, dem Gedanken entfremdet, genügt dir dann weder das Wort noch das Bild«. Statt also den Gedanken rein aufzufassen und weiterzugeben, wirft er ihm vor: »Du sagst es schlechter, als du es verstehst, denn du weißt, daß der Felsen ein Bild, wie die Wüste und der Dornbusch«. Und er beschließt sein Urteil: »Hier beherrschen die Bilder bereits den Gedanken, statt ihn auszudrücken.«⁸⁰

Dem »Übersetzungsfehler« Liszts, Wagners, Schopenhauers und Arons möchte Schönberg ausweichen, was zu einer nicht durchgehend konsistenten Verwendung seiner Terminologie führt.⁸¹ Ein Interview in einer Rundfunksendung des NBC von 1933 ist dazu aufschlussreich, vielleicht gerade weil er sich an ein amerikanisches Publikum wendet und nicht an deutsche Kritiker. Hier entwirft Schönberg für seine von ihm so empfundene Sonderstellung in der Vermittlung zwischen erzählender und absoluter Musik, zwischen der Vorherrschaft von Gedanken über Bilder und umgekehrt, den Terminus der »Quasi-Bilder«. Der Interviewer Alfred Lundell fragt dort den Komponisten, warum er nach *VERKLÄRTE NACHT*, welches man in der Sendung zuvor hörte, seinen Stil geändert habe. Und Schönberg ist es wichtig zu betonen, dass er im Grunde immer innere Bilder in Musik gebracht habe, gleich in welchem Stil:

»My fancy, my imagination. The musical pictures I had before me. I have always had musical visions before me, all the time I was writing still in the more classical mode, in the earlier days [deleted: I was haunted by pictures in my mind and by other musical designs.] Then finally, one day, I had courage to put on paper this pictures I had seen in music.«⁸²

Da der Begriff des Bildes doch sehr in Richtung Programmmusik weist, möchte der Interviewer darauf offenbar gerne eine Positionierung Schönbergs zwischen absoluter und abbildender Musik erwirken, doch Schönbergs Antwort lässt den Hörer in der Schweben:

»LUNDELL: But, Mr. Schoenberg, these pictures you saw in your mind, and which you finally had the courage to put down in music on paper, they were not pictures of flowers and brooks and thunderstorms, or landscapes?

SCHOENBERG: No, it was music and tones – It is not a transcription of natural scenery. Musical figures and themes and melodies I call pictures. It is my idea that it is a musical story with musical pictures. – Not a real story, and not real pictures – Quasi pictures.

LUNDELL: Would you call it absolute – pure music?

SCHOENBERG: No, I do not prefer to call it that. Fancy is the dominant forte which drives the artist, and it is not of great difference to me, whether it is a poetic idea or a musical idea. A musician can always only see music, and the cause is of no importance. I am not against what you call ›program music.«⁸³

Schönberg will demnach weder ein musikalischer Landschaftsmaler sein, noch als Komponist absoluter Musik verstanden werden. Er spricht gemäß seiner Überzeugung des prophetischen Schauens in der Sprache des Künstlers aus, was er sieht. Der letzte Satz wird dabei nahezu immer ausgespart, wenn dieses Interview zitiert wird, denn er scheint dem Vorangehenden, das entgegen Schönbergs Abwehr doch nach absoluter Musik klingt, zu widersprechen. Als der Interviewer dann noch fragt, ob beschreibende Musik auch »thoroughly good music« sein könne, antwortet Schönberg: »Yes, if a composer can describe a skyscraper, a sunrise, or springtime in the country – that is all right, the cause and the source of is irrelevant [deleted: the inspiration is not important.]« Auch bei dieser Antwort kann man unterschiedlich gewichten. Vor dem Hintergrund des Komponisten als eines ›Übersetzers‹ ist die Art und Weise des Zustandekommens genau

dann unwichtig, wenn der Komponist es »kann« – so wie der »Frühling auf dem Lande« (nach dem der Interviewer nicht gefragt hat) natürlich ein Verweis auf Beethovens *SECHSTE SINFONIE* darstellt. Und bei Beethoven ist es offenbar für Schönberg »in Ordnung«⁸⁴.

Dahlhaus möchte Schönbergs Werke unabhängig davon beurteilt wissen »ob man die These, daß die Musik den Text nicht illustriere, sondern das innerste, der Sprache unzulängliche Wesen der Dinge ausdrücke, akzeptiert oder aber als fragwürdige Metaphysik abtut, unabhängig also von dem Urteil über Schönbergs Ästhetik«⁸⁵. Was er durch diese Haltung zu gewinnen glaubt, wurde gezeigt: Schönberg schuf absolute Musik und begründete eine reine Ästhetik der Neuen Musik frei von romantischen Schatten. Was Dahlhaus und seine Nachfolger jedoch durch diese Lesart verlieren, ist eine bestimmte Art des Hörens, eine, die Schönberg selbst offenbar für wichtig befand. Unter zahlreichen vom Arnold Schönberg Center Wien in den letzten Jahren online publizierten, bislang wenig bekannten Dokumenten befindet sich auch ein Manuskript, eingeordnet unter »around or before 1900«, das Schönberg als jemand zeigt, der nichts mehr wünscht, als in seiner Musik eine gute Erzählung zu schreiben. In dieser Hinsicht hat er sich zwar später nicht mehr öffentlich geäußert, es ist jedoch bemerkenswert, dass der Komponist sich in der Zeit seiner dezidiert programmatischen Kompositionen eindeutig von der Idee des Erzählens leiten lässt. Bereits hier bewegt Schönberg, wie eine Umsetzung dieser Erzählung zu ermöglichen sei und seine Antwort (um 1900) lautet: Stilisierung. Das ist nichts anderes als die »Quasi-Bilder« der Rundfunksendung von 1933 oder die »Nachdichtungen« Richard Wagners.

Da dieses Fragment bislang, soweit ich sehe, keine weitere Beachtung gefunden hat (weil es nicht recht in die Deutungslinie der anerkannten Schönberg-Interpretation passt) sei es hier im Ganzen wiedergegeben:

»EINIGE IDEEN ZUR BEGRÜNDUNG EINER MODERNEN KOMPOSITIONS-LEHRE.

Die Kompositionslehre nimmt als den alleinigen Anlass zum Entstehen einer musikalischen Komposition das Thema an, bestenfalls das Motiv. Es scheint mir dies mehr als zweifelhaft zu sein. Nach zwei Richtungen: ich vermute den Anlass anderswo, und erkenne den Zweck des Motivs in einer anderen Wirkung.

Ich wünsche jemandem eine Geschichte zu erzählen, mit der ich mir seine Teilnahme, sein Mitgefühl zu verbinden hoffe. Zu diesem Zweck muss ich mich bemü-

hen seine Aufmerksamkeit auf jene Punkte meiner Erzählung zu lenken, von denen ich mir besondere Wirkung verspreche. Angenommen, dass gewisse Ereignisse nahezu ohne künstlerische Zutat, wirken, so kann ich die Sorge um die rein stofflichen Effekte meiner Erzählung zunächst vernachlässigen.

So genügt auch bei einfachen Vorgängen, freudigen oder traurigen Erlebnissen wie sie jeder erlebt die rein historische Aufzählung der Tatsachen, meist die bloße Anführung der Tatsache allein, wie bei Geburten, Verlobungen, Todesfällen und Ähnlichem.

Andere Ansprüche an meine Darstellung zu richten komme ich erst in die Lage, wenn der zu berichtende Vorgang kompliziert, ungewöhnlich ist, oder, wenn es meine Absicht ist, mit meiner Erzählung noch andere, außerhalb des Stofflichen liegende Wirkungen zu erzielen. Zum Beispiel, Interesse für meine Person zu erwecken, ungewöhnliche oder befremdende Stimmungen auszulösen, Perspektiven didaktischen oder philosophischen Inhaltes zu offenbaren. Hier tritt die Frage nach der besten, wirkungsvollsten Anordnung, nach Aufbau in den Vordergrund, beansprucht Berücksichtigung neben dem Gegenständlichen, wo nicht gar Bevorzugung. Hier bin ich genöthigt bis zu einen gewissen Grade von der reinen Wahrheit abzugehen; ich kann mich nicht mehr damit begnügen die Dinge und Geschehnisse so darzustellen, wie sie sind, wie sie sich zugetragen haben; ich muss die Reihenfolge der Ereignisse ändern; muss Dinge die zu hell sind dunkler färben, dunkle heller tönen; ich muss Unwesentliches bescheidener darstellen, Wesentlichem breiteren Raume, bevorzugte Stellung und die äußeren Attribute eines bedeutenderen Auftretens zuerkennen. Ich muss oft auflösen, auseinanderfallen lassen, wo meine Geschichte in der Wirklichkeit zusammenzog; aber ich muss dort zu sammeln trachten wo ich es für meine specielle Wirkung nötig habe. Ich entferne mich also von der Thatsache, setze mich über sie hinweg, stelle mich, den Erzähler, über sie. Ich verzichte auf ihre Wirkungen und trachte besondere anders geartete zu erzielen. Dieser erste Schritt weg von der Naturnachahmung ist der erste Schritt in die Kunst und das ist: Stilisierung.«⁸⁶

Schönbergs *VERKLÄRTE NACHT* ist auf ihre eigene – Schönberg nennt es hier »stilisierte« – Weise erzählende Musik. Schönberg übernimmt nicht nur die Form des zugrundeliegenden Gedichtes aus Richard Dehmels *WEIB UND WELT* von 1896, die Elemente der Handlung (nebeneinander durch die Nacht gehen, Monologe, Gefühle, Naturwahrnehmung) sondern er lässt seine Komposition mehr erzählen, als es das Gedicht kann. Gottfried Scholz hat das in seiner Analyse eindrücklich für bestimmte Stellen heraus-

gearbeitet. Besonders in diesem Zusammenhang ist der Schlussteil der Komposition: Das Paar setzt seinen Gang durch die Nacht fort, nachdem die Frau ihre so sehr belastende Beichte abgelegt und der Mann ihr großmütig verziehen hat und »[n]och sind ihre Gedanken erfüllt von all dem Gesagten.«⁸⁷ Den Elementen der Beichte, den Gefühlen der Frau, der Reaktion des Mannes, hatte Schönberg thematisches Material und harmonische Felder zugeordnet, die er jetzt, ohne das Formmodell einer Reprise zu bemühen, überlagert. Ihn interessierten hier mithin nicht die formalen Elemente »absoluter« Musik, sondern die narrativen. Die »intensiv nachhängenden Gedanken« kann der Hörer wahrnehmen und gleichzeitig der »objektiven Schilderung des Weiterschreitens«⁸⁸ lauschen, untermalt von der Schönheit der Nacht. (Diese dichte Verwebung hatte den Komponisten sehr intensiv beschäftigt.⁸⁹) Schönbergs eigener Kommentar von 1950 benennt diesen Teil fast lapidar:

»Ein langer Coda-Abschnitt beschließt das Werk. Sein Material besteht aus Themen der vorausgehenden Teile. Alle sind von neuem verändert, wie um die Wunder der Natur zu verherrlichen, die diese Nacht der Tragödie in eine verklärte Nacht verwandelt haben.«⁹⁰

Schönbergs »Verklärung« ist der Schluss einer Geschichte, den Dehmels Gedicht in Worten nur andeuten kann. Sie ist ein erzählendes »Quasi-Bild«.

Die Frage »kann Musik erzählen« ist nicht unabhängig von historischen Kontexten zu beantworten. Keine systematische Theorie kann sowohl den Schwung, mit dem eine Zweiunddreißigstelkette bei Froberger in einer hochstilisierten Suite einen armen Monsieur aus dem Wasser zu fischen sucht, als auch die sich in der nachklingenden inneren Erzählung findenden Liebenden im Mondlicht der komplexen Themenverdichtung in der *VERKLÄRTEN NACHT* adäquat erfassen. Das liegt zum einen an der Bekanntheit der musikalischen Mittel in der dazugehörigen Kultur zu einer bestimmten Zeit. Je geschlossener dieses System ist, desto besser können musikalische Chiffren semantischen Feldern zugeordnet werden. Auf der anderen Seite liegt es aber auch im jeweils vorherrschenden ästhetischen Wertungssystem. Wenn in der Nachfolge Hanslicks große Instrumentalmusik absolut zu sein hatte und die Form dieser von allem Äußerlichen befreiten Instrumentalmusik bestimmte Kriterien zu erfüllen hatte, wie möglichst eine Sonatenform und motivisch-thematisches Entwickeln⁹¹ müssen andere

Formen zwangsläufig abgewertet und damit seltener werden und aus einer festen Hörgewohnheit zunehmend verschwinden. Eine Aneinanderreihung musikalischer Ereignisse, die womöglich lautmalerisch oder abbildend ohne erkennbare traditionelle Form auskommen, konnte lange auch wissenschaftlich nicht gleichwertig behandelt werden, weshalb man ihr möglicherweise erzählendes Potential nicht zur Kenntnis nahm – so z.B. der sehr umfangreiche Korpus an musikalischen Schlachtengemälden im 18. und 19. Jahrhundert.⁹² Musikalische Narrativität ist dann nicht »cutting edge«, wie eingangs zitiert, wenn sie nur aufgerufen wird, um gängige ästhetische Muster mit neuen Etiketten zu versehen. Wir können aber nicht beides haben: Eine Ästhetik der absoluten Musik und tatsächlich erzählende Elemente. Eine musikalische Erzählung ohne die dazugehörige Ästhetik – mag sie uns auch fremd sein, wie Frobergers ›Ergötlichkeiten‹ oder Schönbergs prophetisches Schauen – ergibt schlichtweg keinen Sinn. Musik kann dann erzählen, wenn wir sie – je vor ihrem eigenen Hintergrund mit einer angemessenen historischen Terminologie – erzählen lassen.

ANMERKUNGEN

- 1 An diesem klassischen Gegenargument ändern auch Vergleiche aus der Literaturwissenschaft zum unsicheren oder abwesenden Erzähler wenig, vgl. z.B. bei Almén, Byron: »Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis«, in: *Journal of Music Theory* 47/1 (2003), S. 1-39, insbes. S. 8-10. Sie betreffen nicht das logische Grundproblem: Musik ist kein Subjekt, eine schlichte Antropomorphisierung verstellt eine produktive Sicht auf die interessanten Fragen von Referenz und Ausdruck. Hier hilft auch die Einführung der »musical persona« durch Jerrold Levinson nicht weiter, vgl. ders., *Contemplating Art*, Oxford 2005.
- 2 Lodes, Birgit: »Musik und Narrativität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella/Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 367-382, hier S. 379.
- 3 Kramer, Lawrence: »Musical Narratology: A Theoretical Outline«, in: ders., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley 1996, S. 98-121, hier S. 101.

- 4 Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.), *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin /New York 2010. Vgl. auch Hühn, Peter/Pier, John/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hrsg.), *Handbook of Narratology*, Berlin 2009.
- 5 Die 1999 von Ansgar Nünning geforderte kontextabhängige und diachrone Narratologie scheint noch nicht auf einer breiten Basis der narratologischen Konzepte angekommen, vgl. ders.: »Towards a Cultural and Historical Narratology. A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects«, in: *Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings*, hrsg. von Bernhard Reitz/Sigrid Rieuwerts Trier 2000, S. 345-373.
- 6 Zur Datierung und philologischen Einordnung vgl. Wollny, Peter: »Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril«. Eine neue Quelle zum Leben und Schaffen von Johann Jacob Froberger«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (2003), S. 99-115, hier S. 112.
- 7 Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999 [1739], Teil II, Kap. 4, § 72, S. 216.
- 8 Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006, S. 131.
- 9 Klauwell, Otto: *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910, S. 28.
- 10 Z.B. Siedentopf, Henning: *Johann Jacob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977; Rampe, Siegbert: »26 + 5 + 26 = 57 = 2 x 26 + 5. Zur Zuschreibung neu entdeckter Clavierpartiten an Johann Jacob Froberger (1616-1667) Teil I«, in: *Concerto. Das Magazin für alte Musik* 174 (Juni 2002), S. 23; ders.: »26 + 5 + 26 = 57 = 2 x 26 + 5. Zur Zuschreibung neu entdeckter Clavierpartiten an Johann Jacob Froberger (1616-1667), Teil II und Schluss«, in: *Concerto. Das Magazin für alte Musik* 175 (Juli/August 2002), S. 28. Die 26 im Titel von Rampes Beitrag war auf Matthesons Erwähnung der »26 Noten-Fälle« bezogen und wurde von Rampe auf einen 26-Töne umfassenden abwärts führenden Lauf eines anderen Stückes bezogen. Vgl. dazu Wollny (wie Anm. 6).
- 11 Wollny (wie Anm. 6), S. 111.
- 12 »Allerdings wird man hier nur sehr bedingt von programmatischer Musik im eigentlichen Sinn sprechen können. Eher liegen äußerst stilisierte, gleichsam emblematisch verschlüsselte Anspielungen vor,

- die sie sich ohne die erläuternden Kommentare kaum aus der Musik selbst erschließen ließen. Die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen offenbart eine – auch in einem der Briefe Frobergers an Athanasius Kircher anklingende – Vorliebe für geheime, nur Eingeweihten verständliche Botschaften«, Wollny (wie Anm. 6), S. 111.
- 13 Für einen Überblick vergl. etwa Fauser, Markus: *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeiten in Deutschland*, Stuttgart 1991.
- 14 Dieser These wird ausführlich nachgegangen in Fludernik, Monika: *Towards a »Natural« Narratology*, London/New York 1996.
- 15 Haferland/Meyer (wie Anm. 4), S. 6.
- 16 Dabei stehen für die Zeiten davor durchaus einzelne Untersuchungen zur Verfügung, die nur mit »erzählender Musik« der Zeit rückgebunden werden müssten. Exemplarisch sei ein Beispiel genannt Moore, Cornelia Niekus: *The Maidens's Mirror. Reading Material for German Girls in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Wiesbaden 1987.
- 17 Botstein, Leon: »Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience«, in: *19th-Century Music* 16/2 (1992), S. 129-145.
- 18 Hoffmann, E.T.A.: »Beethovens Instrumental=Musik«, in: ders., *Werke in fünfzehn Teilen*, hrsg. von Georg Ellinger, Berlin o.J., S. 49f.
- 19 Dahlhaus, Carl: »Thesen zur Programmmusik«, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 365-384, hier S. 373.
- 20 Schole, Heinrich: *Tonpsychologie und Musik-Ästhetik. Art und Grenzen ihrer wissenschaftlichen Begriffsbildung*, Göttingen 1930, S. 83.
- 21 Vgl. dazu die Ausführungen in Cook, Nicholas: »The Other Beethoven. Heroism, the Canon, and the Works of 1813–14«, in: *19th Century Music* 27/1 (2003), S. 3-24.
- 22 Z.B. Heuß, Alfred: »Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/12), S. 10-21.
- 23 Dahlhaus (wie Anm. 19), S. 367.
- 24 Ebd.
- 25 So z.B. Rudolf Stephan in seinem Festvortrag der Internationalen Schönberg Gesellschaft: »Sie [VERKLÄRTE NACHT, GURRELIEDER] sind noch nicht das, was seinen Rang als Komponist bestimmt«. Ders., »Arnold Schönberg – Ausdruck und Gedanke«, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft »Arnold Schön-*

- berg – *Neuerer der Musik*« Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993, hrsg. von Rudolf Stephan/Sigrid Wiesmann, Wien 1996, S. 7-11, hier S. 7.
- 26 Adorno, Theodor W.: »Arnold Schönberg (1874-1951)«, in: ders., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden: Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, S. 156.
- 27 Adorno, Theodor W.: »Arnold Schönberg (I)«, in: ders., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden: Band 18: Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 309.
- 28 Adorno, Theodor W.: »Stilgeschichte in Schönbergs Werk«, in: ders., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden: Band 18: Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 387.
- 29 Adorno (wie Anm. 27), S. 307.
- 30 Adorno, Theodor W.: »Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition«, in: ders., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden: Band 16: Musikalische Schriften I-III*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 72.
- 31 Adorno (wie Anm. 27), S. 307.
- 32 Dahlhaus, Carl: »Schönberg und die Programmmusik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*, Mainz, 1978, S. 125-133, hier S. 127.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd., S. 128f.
- 36 Ebd., S. 128.
- 37 Puffett, Derrick: »»Music that Echoes within One« for a Lifetime: Berg's Reception of Schoenberg's »Pelleas und Melisande««, in: *Music & Letters* 76/2 (1995), S. 209-264, hier S. 217. Puffett zeigt an dieser Stelle auch auf, wie ungebrochen Bergs terminologische Aneignung der Schönbergschen Form in wissenschaftlichen Untersuchungen wie Konzertprosa als Faktum hingenommen wird.
- 38 Berg, Alban: *Pelleas und Melisande. (Nach einem Drama von Maurice Maeterlinck.) Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg op. 5. Kurze thematische Analyse*, Wien o.J., S. 3.
- 39 Ebd.
- 40 Vgl. Puffett (wie Anm. 37), S. 212.
- 41 Ebd., S. 224.

- 42 Ebd., S. 248. Ob Schönberg selbst wirklich seine Meinung grundlegend geändert hat, wie Puffett andeutet, scheint jedoch fraglich.
- 43 List, Kurt: »Schoenberg and Strauss«, in: *The Kenyon Review* 7/1 (1945), S. 57-68, hier S. 62.
- 44 Eine gänzlich auf formale Komponenten gehende Analyse liefert auch Frisch, Walter: »Form und Tonalität in Schönbergs frühen Instrumentalwerken«, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik« Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993*, hrsg. von Rudolf Stefan/Sigrid Wiesmann, Wien 1996, S. 32-39.
- 45 Bailey, Walter B.: *Grammatical Elements in the Works of Schoenberg*, Ann Arbor/MI 1982, S. 38.
- 46 Bailey (wie Anm. 45), S. 37. Zu nennen sind hier u.a. Friedheim, Philip: *Tonality and Structure in the Early Works of Schoenberg*, Ann Arbor/MI 1963; Pfannkuch, Wilhelm: »Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett«, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert/Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 258-271; Schmidt, Christian Martin: »Formprobleme in Schönbergs frühen Instrumentalwerken«, in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien 4. bis 9. Juni 1974*, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1978, S. 180-186; Swift, Richard: »Tonal Relations in Schönberg's ›Verklärte Nacht‹«, in: *19th-Century Music* 1/1 (1977), S. 3-14. Constantin Grun widmet der *VERKLÄRTEN NACHT* ein langes Kapitel in seinen sehr umfang- und detailreichen Untersuchungen zu *Arnold Schönberg und Richard Wagner. Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung, Band 1: Werke*, Göttingen 2006. In der interessanten Auswahl der dort getroffenen Zitate wird indes deutlich, dass Gruns Interesse weniger Schönbergs Musik gilt, als vielmehr dem Nachweis dessen künstlerische Abstammung von Wagner. Seine Ausführungen münden in der Feststellung, Schönberg habe »als gelehriger Schüler Richard Wagners« die *VERKLÄRTE NACHT* im Grunde als »Miniatur-Tristan« konzipiert (ebd., S. 342). Auch Werner Breigs Artikel, obwohl in einem Sammelband zu »musiko-literarischen Gattungen« zu finden, gibt mit seinem Untertitel die Stoßrichtung vor: »...und das Problem der Programmmusik«. Dieses »Problem« sei, dass Schönberg die »Überfremdung durch den anderen Dichter kaum weniger fürchtete, als er dessen Hilfe suchte«, was seine

- »sofortige Abwendung von der Programmmusik nach Vollendung der Verklärten Nacht« vermuten lasse. (Selbst wenn man die verborgenen Programme späterer Werke nicht in Betracht ziehen mag, folgte immerhin noch *PELLEAS UND MELISANDE*.) Breig, Werner: »Arnold Schönbergs ›Verklärte Nacht‹ und das Problem der Programmmusik«, in: *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*, hrsg. von Walter Bernhart, Tübingen 1994, S. 87-115, hier S. 112. Hermann Danuser gelingt eine vorsichtige Synthese, indem er Kompositionen wie *VERKLÄRTE NACHT* unter den Begriff der »Weltanschauungsmusik« bringt. Ders., »Lyrik und Weltanschauungsmusik beim frühen Schönberg. Bemerkungen zu Opus 4 und Opus 13«, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik« Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993*, hrsg. von Rudolf Stefan/Sigrid Wiesmann, Wien 1996, S. 24-31.
- 47 Dass Bilder auch jenseits von Heiligenlegenden oder Historienbildern über narratives Potential verfügen, ist seit einiger Zeit Thema der Forschung, vergl. z.B. Busch, Werner: »Erscheinung statt Erzählung«, in: *Das erzählende und das erzählte Bild*, hrsg. von Alexander Honold/Ralf Simon, München 2010, S. 55-83.
- 48 Bailey (wie Anm. 45), S. S. 20.
- 49 Schönberg, Arnold: »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke« [Fassung von 1946], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 25-34, hier S. 31.
- 50 Newlin, Dika: *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections 1938-76*, New York 1980, S. 193.
- 51 List (wie Anm. 43), S. 61.
- 52 Ackermann, Peter: »Schönbergs ›Pelleas und Melisande‹ und die Tradition der Symphonischen Dichtung«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 49/2 (1992), S. 146-156, hier S. 148.
- 53 Schönberg, Arnold: »Analyse von ›Pelleas und Melisande‹«, in: ders.: *Stil und Gedanken. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 437-439, hier S. 437.
- 54 Dies gilt möglicherweise auch für die Beobachtungen von Carl Dahlhaus.
- 55 Schönberg besaß eine Gesamtausgabe der Werke in der Grisebach-Ausgabe von 1891, zu den philologisch-historischen Details vgl. White,

- Pamela C.: »Schoenberg and Schopenhauer«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8/1 (1984), S. 39-57.
- 56 Schopenhauer, Arthur: »Zur Metaphysik der Musik«, in: ders., *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, § 39, S. 522.
- 57 Schönbergs Auseinandersetzung mit der Idee des Organismus (ebenfalls ein zutiefst romantisch ›unmodernes‹ Konzept), die er in dem Text ebenfalls entfaltet, passt zwar in die Argumentationslinie, soll hier aber aus Platzgründen ausgespart bleiben.
- 58 Schönberg, Arnold: »Das Verhältnis zum Text«, in: *Der Blaue Reiter* [1912], hrsg. von Wassily Kandinsky/Franz Marc, dokumentarische Neuausgabe hrsg. von Klaus Lankheit, München/Zürich 2004, S. 60-75, hier S. 64.
- 59 Ebd., S. 75.
- 60 Ebd.
- 61 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, in: ders., *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, Zürich 1988, § 52, S. 341.
- 62 Schönberg (wie Anm. 58), S. 60f.
- 63 Schopenhauer (wie Anm. 61), § 52, S. 344.
- 64 Dem Hinweis auf den Somnambulismus wäre nachzugehen. Franz Michael Maier schlägt gar einen Seitenblick auf eine gewisse Linie der Schubert-Rezeption vor, der offenbar als unbewusst oder gar »hell-sichtig« komponierender von seinem Umfeld wahrgenommen wurde. Vgl. Hilmar, Ernst: »Clairvoyance«, in: *Schubert-Lexikon*, hrsg. von Ernst Hilmar/Margret Jestremski, Graz 1997, S. 61-62; Maier, Franz Michael: *Becketts Melodien: die Musik und die Idee des Zusammenhangs bei Schopenhauer, Proust und Beckett*, Würzburg 2006, S. 28.
- 65 Schönberg (wie Anm. 58), S. 60.
- 66 Ebd., S. 64.
- 67 Ebd., S. 65.
- 68 Ebd., S. 61f.
- 69 Schopenhauer (wie Anm. 56), § 39, S. 524.
- 70 Ebd., S. 523f.
- 71 Schönberg (wie Anm. 58), S. 61.

- 72 Schönberg, Arnold: »Franz Liszts Werk und Wesen«, in: ders, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 169-173, hier S. 169.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd., S. 170.
- 76 Dahlhaus versucht über virtuose historische Darstellungen nachzuweisen, dass Schönbergs »Kunstreligion« säkular zu verstehen sein soll. Vgl. Dahlhaus, Carl: »Schönbergs Ästhetische Theologie«, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts« Wien, 12. bis 15. Juni 1984*, hrsg. von Rudolf Stephan/Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 12-21. Vgl. weiter die Kritik von Covach, John: »The Sources of Schoenberg's ›Aesthetic Theology‹«, in: *19th-Century Music* 19/3 (1996), S. 252-62, sowie die Erweiterung dieses Textes unter: http://www.ibiblio.org/johncovach/sources_of_schoenberg.htm, insb. S. 19 (Abruf am 18. Dezember 2014).
- 77 Schönberg (wie Anm. 72), S. 170.
- 78 Schönberg (wie Anm. 58), S. 61.
- 79 Ebd., S. 64.
- 80 Schönbergs Libretto ist auf der Seite des Schönberg-Instituts Wien einzusehen unter: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg/kompositionen> (Abruf am 18. Dezember 2014).
- 81 Vgl. z.B. für die zentralen Begriff der »Idee« Cross, Charlotte M.: »Three Levels of ›Idea‹ in Schoenberg's Thought and Writings«, in: *Current Musicology* 30 (1980), S. 24-36.
- 82 Schönberg, Arnold: *Radio Interview* (19. November 1933); einsehbar unter <http://www.schoenberg.at/index.php/de/alfred-lundell-interview-with-arnold-schoenberg> (Abruf am 18. Dezember 2014).
- 83 Ebd.
- 84 Ebd.
- 85 Dahlhaus (wie Anm. 32), S. 127.
- 86 Schönberg, Arnold: *T27.11, Manuskript Nr. 92A, eingeordnet unter »Seven Fragments Around or Before 1900«*, online abrufbar in der Textdatenbank des Schönberg-Centers Wien, <http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/texte> (Abruf am 18. Dezember 2014).

- 87 Scholz, Gottfried: »Verklärte Nacht op. 4«, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Gerold W. Gruber, Laaber 2002, S. 22-35, hier S. 30.
- 88 Ebd.
- 89 Vgl. ebd.
- 90 Schönberg, Arnold: »Programm-Anmerkungen zu ›Verklärte Nacht‹«, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 453-457, hier 457.
- 91 Vgl. Lodes (wie Anm. 2); Eggers, Katrin: »Narration, que me veux-tu? Über Untiefen und Chancen einer Theorie des musikalischen Erzählens«, in: *Musiktheorie* 27/1 (2012), S. 69-79.
- 92 Vgl. z.B. Schulin, Karin: *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*, Tutzing 1986.