Elisa Ronzheimer

Mozarts Prosa. Klassizistische Entwürfe musikalischer Prosa bei Arnold Schönberg, Thrasybulos Georgiades und Carl Dahlhaus

Anhand des Begriffs der musikalischen Prosa lassen sich Übertragungen von Prosa zwischen Literatur und Musik beobachten und die Transformationen nachvollziehen, die die Prosa in der Musiktheorie und -ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts erfahren hat. Da der Begriff in der Musikwissenschaft jenseits der modernen Romanästhetik verortet wird, gibt der folgende Versuch einer Rückübersetzung der musikalischen Prosa ins Literarische Anlass zur Revision des Prosabegriffs vor allem in gattungspoetologischer und literaturgeschichtlicher Hinsicht.

Die Begriffsgeschichte der musikalischen Prosa in Musikästhetik und -theorie hat der Musikwissenschaftler Hermann Danuser, Impulse von Carl Dahlhaus aufgreifend, in seiner 1975 erschienenen Dissertation erarbeitet und damit einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit erschlossen. Danuser zeigte, dass sich der Begriff im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert in Reaktion auf die Rede von der musikalischen Poesie ausbildete, d. h. als Negativ einer poetischen Autonomieästhetik, die, wie Christine Lubkoll und Barbara Naumann ausgeführt haben, um 1800 in der entstehenden Musikästhetik formuliert wurde.¹ Danuser zeichnet, ausgehend von der Gegenüberstellung von musikalischer Poesie und Prosa, den »Funktionswandel« (Danuser 1975, 13) nach, den die musikalische Prosa vom späten achtzehnten bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert durchläuft. Wichtige Stationen sind dabei die Kompositionen und theoretischen Schriften von Richard Wagner, Gustav Mahler, Max Reger und Arnold Schönberg. Wurde der Begriff im frühen neunzehnten Jahrhundert weitgehend pejorativ gebraucht und in der Romantik – bei Carl Maria von Weber, Hector Berlioz und Richard Wagner – ambivalent verwendet, erfährt er in der Wiener Schule,

¹ Danuser 1975, 11: »Musikalische Prosa« ist zu verstehen aus ihrem antithetischen Verhältnis zur »musikalischen Poesie«. Ihr begrifflicher Inhalt wäre zumindest in den ersten Stadien ihrer Entwicklung, abstrakt formuliert, durch die partielle oder totale Negation von ästhetischen oder kompositionstechnischen Momenten des musikalischen Poesiebegriffs zu ermitteln.« Vgl. zum Begriff der musikalischen Poesie auch Dahlhaus 1966 sowie zur Formulierung einer Ästhetik und Poetik des »Musikalischen« in der Literatur um 1800: Naumann 1990; Lubkoll 1995.

Elisa Ronzheimer, Bielefeld

insbesondere bei Arnold Schönberg, der ihn als erster uneingeschränkt positiv versteht, eine Aufwertung. Die Adaption der Prosa in der Ästhetik und Kompositionspraxis der Neuen Wiener Schule begreift Hermann Danuser als künstlerische Verwirklichung der theoretischen Emanzipation des Prosabegriffs in der Frühromantik (Danuser 1975, 127). Seine Untersuchung spannt somit einen historischen Bogen von der poetologischen Reflexion der Prosa bei Novalis und Friedrich Schlegel bis hin zu deren kompositorischer Validierung durch Arnold Schönberg.² Dessen Prosabegriff unterscheidet sich von dem der Frühromantiker jedoch dadurch, dass die Poesieästhetik als ursprünglich konstitutiver Rahmen der literarischen Prosa zum Zeitpunkt ihrer Aktualisierung durch die musikalische Prosa bereits verabschiedet worden war: »Der Hauptunterschied zwischen beiden Begriffen ist, daß der emanzipierte, affirmative Begriff von Sprachprosa sich bereits unter dem Primat der Poesieästhetik, derjenige von musikalischer Prosa jedoch erst nach deren Abdankung entwickeln konnte.« (Danuser 1975, 141)

Innerhalb dieses umfassenden Narrativs differenziert Danuser zwischen verschiedenen genealogischen Strängen, an denen sich die Herausbildung der modernen musikalischen Prosa nachverfolgen lässt. Neben der theoretischen und kompositorischen Einlösung des frühromantischen Programms einer literarischen Prosa durch die Schönberg-Schule zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts führt Danuser in einem ausführlichen Artikel aus dem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* außerdem die Tradition des Rezitativs, das die rhetorische Definition der Prosa als einer ›oratio perpetua‹ aufgreife, als einen von mehreren Ursprüngen der musikalischen Prosa an (Danuser 1978, 2). Des Weiteren weist er auf die Adaption rhetorischer Begrifflichkeiten wie die der »symmetrische[n], quadratische[n] ›Periode‹« für die Beschreibung der musikalischen Poesie hin, die eine »negative Voraussetzung« für die Bestimmung der musikalischen Prosa durch Asymmetrie bilde.³ Den »metaphorische[n] Bedeutungsgehalt von Prosa als eine Sphäre des Alltags, der Wissenschaft und des Verstandes« (Danuser 1978, 2), der die ästhetische Würdigung der musikalischen Prosa im neunzehnten Jahrhundert erschwert habe, identifiziert Danuser als eine weitere Quelle des Begriffs. Schließlich stellt Danuser eine Verbindung her zwischen einem politischen Ver-

² Das Ende der musikalischen Prosa sieht Hermann Danuser in der seriellen Komposition, die die »Sprachähnlichkeit der Musik« vollends aufhebe (Danuser 1975, 14).

³ Danuser 1978, 2: »Wenn somit die Übernahme von Termini aus der prosaischen Redekunst in die Musiktheorie zwar keineswegs dazu dient, die kompositionstechnischen Gegebenheiten der mus. Prosa im 18. und 19. Jh. theor. zu erfassen, so wäre es doch ein großer Irrtum zu meinen, die Kompositionsgeschichte der mus. Prosa seit der Wiener Klassik ließe sich unabhängig von dem syntaktischen System der mus. Poesie begreifen, für welche die symmetrische, quadratische ›Periode‹ als Inbegriff einsteht.«

ständnis von Prosa, wie es in der Literatur des Jungen Deutschland im frühen neunzehnten Jahrhundert gepflegt wurde, und der »Arbeiterkunzbewegung der Weimarer Republik« (Danuser 1978, 3) mit der musikalischen Prosa Hanns Eislers: »Auch hier – wie im Falle der Parallele zwischen Schönberg und der Frühromantik – besteht ein Zusammenhang von der Sache her, ohne daß eine explizite terminologische Verbindung [...] nachgewiesen werden kann.« (Danuser 1978, 3) Gemeinsam ist Danusers diversen Genealogien der musikalischen Prosa, dass diese als ein entschieden modernes Phänomen begriffen wird, das latente Affinitäten zwischen verschiedenen ästhetischen Avantgarden des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts begründet.⁴ Unberücksichtigt bleiben dabei frühmoderne Erscheinungsformen musikalischer Prosa, die Danuser als »ursprüngliche[] Prosa (gregorianischer Choral, Vokalpolyphonie der Renaissance)« aus seiner Untersuchung ausdrücklich ausschließt, weil sie nicht in den Rahmen der Begriffsgeschichte seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert fielen (Danuser 1975, 11).

Für einen frühmodernen Ursprung der musikalischen Prosa hatte zuvor der Musikwissenschaftler Heinrich Besseler argumentiert, auf den sowohl Carl Dahlhaus als auch Hermann Danuser Bezug nehmen.⁵ Besseler differenzierte in der europäischen Musikgeschichte zwischen einem »Singstil« und einem »Instrumentalstil« und untermauerte seine Unterscheidung durch den Kontrast von »Prosamelodik« und »Korrespondenzmelodik«. Die »Prosamelodik« zeichne sich aus durch den Verzicht auf Wiederholungsstrukturen, die stattdessen in der »Korrespondenzmelodik« zum Tragen kämen, deren einzelne melodische Glieder durch Ähnlichkeitsbeziehungen verbunden seien.⁶ Die »Prosamelodik« sieht Besseler verwirklicht in der Kirchenmusik des sechzehnten Jahrhunderts und

4 Das verbindet auch jüngere Forschungsansätze: Karlheinz Barck (2003, 107) zufolge knüpft sich an den Begriff der musikalischen Prosa »eine Art ästhetische Grundsatzdebatte über die Zukunft moderner Musik«. Andreas Käuser (2017) situiert seine Überlegungen zur musikalischen Prosa in der kulturellen Moderne seit 1900.

5 Dahlhaus 1988, 3; Dahlhaus 2005, 361; Danuser 1978, 4.

6 Zur »Prosamelodik« Besseler 1954, 224: »Die Eigenart einer solchen Prosa müßte vor allem darin bestehen, daß ihr jene ›Gebundenheit‹ fehlte, die man als Kennzeichen des Poetischen betrachtet. [...] Sie vermeidet im allgemeinen das Regelhafte und Geordnete, vermeidet Wortwiederholung, Assonanz und Reim, vermeidet sogar beim Satzbau eine allzugroße Ähnlichkeit, weil dadurch der Eindruck eines gehobenen Stils mit rhythmischem Parallelismus entstehen könnte.« Zur »Korrespondenzmelodik« ebd., 230–231: »Versucht man, diesen Gegenpol der Prosa begrifflich zu umschreiben, so gelangt man zum Regelhaft-Geordneten, im weitesten Sinne Gebundenen, also zum ›Poetischen‹ in der Musik. Hier ist eine Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen möglich. Hier gibt es ›Glieder‹, die man erfaßt und wiedererkennt. Sie können aus einem Einzelton oder aus einer Tongruppe bestehen, auch aus einem Rhythmus. Wesentlich ist nur, daß ein solches Glied, ganz allgemein gesagt, eine Beziehung zu anderen

ihrer Vertonung ›biblischer Prosa‹.⁷ Abgelöst wurde sie um 1600 durch die »Korrespondenzmelodik«, die weite Teile der modernen (Instrumental-)Musik bis hin zum zwanzigsten Jahrhundert prägte (Bessler 1954, 231). Dabei verbindet Bessler mit »Prosa«- bzw. »Korrespondenzmelodik« auch zwei verschiedene Modi der Rezeption: Die »Korrespondenzmelodik«, die sich aus ›diskontinuierlichen‹ Gliedern zusammensetze, erfasse der Zuhörer »gestalthaft«: »als ein Ganzes, das man wiedererkennt und im Ablauf der Musik verfolgt.« (Bessler 1954, 239) Dieser »aktiv-synthetische[n]« Rezeption stehe die passive Empfindung der »Prosamelodik« gegenüber, die einen »Stimmstrom« wahrnehme, der stets Neues bringe:

Das aktiv-synthetische Hören der Neuzeit ist für uns derart selbstverständlich, daß wir es überall voraussetzen, auch dort, wo es fehlt. Im Singstil der Gregorianik und des 16. Jahrhunderts müssen die Verhältnisse anders liegen. Prosamelodik bringt stets Neues. Man kennt nicht jene Grundeinstellung auf das Kommende und Korrespondierende, wie in der Neuzeit. Man gibt sich dem Stimmstrom hin, der ununterbrochen real erklingt. Wir beobachten hier kein aktiv-synthetisches Mitgehen, sondern ein ruhiges, mehr passives Lauschen: das Hinnehmen der Musik in ihrer Objektivität. Dieser Gegenpol zum neuzeitlich-aktiven Musikhören sei als »Vernehmen« bezeichnet. (Bessler 1954, 239)

Neben dem von Heinrich Bessler skizzierten Verständnis von musikalischer Prosa als einer Kompositionspraxis der polyphonen Kirchenmusik in der Frühmoderne und der von Hermann Danuser vertretenen Auffassung des Begriffs, die musikalische Prosa als Reaktion moderner Avantgarden auf das ästhetische Paradigma der ›Poesie‹ in Literatur und Musik seit der Frühromantik begreift, deutet sich in der musikästhetischen Reflexion des Begriffs im zwanzigsten Jahrhundert eine weitere Genealogie musikalischer Prosa an, die im Folgenden näher betrachtet werden soll: die Prosa der Klassik.

1 Subkutane Unregelmäßigkeiten. Arnold Schönbergs Brahms-Aufsatz

In seinem Text *Brahms der Fortschrittliche*, der zuerst 1933 für eine Radioübertragung zur Hundertjahrfeier von Johannes Brahms' Geburtstag verfasst wurde und 1950 in überarbeiteter Fassung auf Englisch in Schönbergs Aufsatzsamm-

Gliedern hat. Die so umschriebene Beziehungsmelodik oder Korrespondenzmelodik, aus Gliedern aufgebaut, ist wohl der Gegenpol zur Prosamelodik.«

⁷ Bessler 1954, 225: »Es ist eine folgenschwere Tatsache, daß der Kultgesang des Christentums nicht mit poetischen Texten verknüpft war. Er beruht auf der Prosa der heiligen Schrift.«

lung *Style and Idea* erschien, skizzierte Arnold Schönberg sein Verständnis von musikalischer Prosa. Ziel des Aufsatzes war es, die Modernität des ›Klassizisten‹ Johannes Brahms zu plausibilisieren, den Schönberg als einen Vorreiter der modernen Musiksprache des frühen zwanzigsten Jahrhunderts begreift: »Es ist der Zweck dieses Aufsatzes zu beweisen, daß Brahms, der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war.« (Schönberg 1976, 38) Mit dieser Stilisierung von Johannes Brahms zu einem Wegbereiter der Neuen Wiener Schule reihte sich Schönberg umgekehrt selbst in eine klassizistische Tradition ein, die über Brahms – den Vertreter einer ›klassizistischen Romantik‹ – bis zurück zu Wolfgang Amadeus Mozart reicht: »Analytiker meiner Musik müssen sich darüber klar werden, wieviel ich persönlich Mozart verdanke. Die Leute, die mich unglaublich angesehen und gedacht haben, ich mache einen schlechten Witz, werden jetzt begreifen, warum ich mich selbst einen ›Schüler Mozarts‹ genannt habe, und müssen jetzt meine Gründe verstehen.« (Schönberg 1976, 49) Die Gemeinsamkeit zwischen den eigenen Kompositionen und denen der Klassizisten Mozart und Brahms sieht Schönberg in einer Musiksprache, die maximale Expressivität ermögliche und damit einem intelligenten und reifen Zuhörer auf Augenhöhe begegne. Für die konkrete Kompositionspraxis bedeute das den Verzicht auf unnötige Wiederholungen und »sinnlose[] Weitschweifigkeit« (Schönberg 1976, 44), an deren Stelle »Präzision und Kürze« in der Formulierung musikalischer Ideen treten würden.⁸ In der »direkte[n] und unumwundene[n] Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen« sieht Schönberg die musikalische Prosa verwirklicht und damit eine »Musik für Erwachsene« (Schönberg 1976, 44), zu deren Entwicklung Johannes Brahms maßgeblich beigetragen habe.

Große Kunst muß zu Präzision und Kürze fortschreiten. Sie setzt den beweglichen Geist eines gebildeten Hörers voraus, der in einem einzigen Denkkakt bei jedem Begriff alle Assoziationen, die zu dem Komplex gehören, einschließt. Dies gibt einem Musiker die Mög-

8 Vgl. auch ebd.: »Es ist unbegreiflich, daß Komponisten als ›ernste Musik‹ bezeichnen, was sie in veraltetem Stil mit einer Weitschweifigkeit schreiben, die dem Inhalt nicht angemessen ist – indem sie drei- bis siebenmal wiederholen, was man sofort versteht. Warum sollte es in der Musik nicht möglich sein, in ganzen Komplexen in gedrängter Form zu sagen, was in den vorausgegangenen Epochen zuerst mehrmals mit geringen Variationen gesagt werden mußte, ehe es ausgeführt werden konnte? Ist es nicht so, als ob ein Schriftsteller, der von ›jemandem, der in einem Haus am Fluß wohnt‹, erzählen wollte, zuerst erklären müßte, was ein Haus sei, wofür und aus welchem Material es gemacht sei, und danach den Fluß in der gleichen Weise?«

lichkeit, für die geistige Oberschicht zu schreiben, indem er nicht nur tut, was Grammatik und Idiom erfordern, sondern indem er in anderer Hinsicht jedem Satz die ganze Bedeutungsschwere einer Maxime, eines Sprichworts, eines Aphorismus gibt. Das sollte musikalische Prosa sein – eine direkte und unumwundene Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen.

(Schönberg 1976, 49)

Nur nebenbei sei hier bemerkt, dass Schönbergs musikalische Prosa mit ihrer Adressierung eines bürgerlichen, wenn nicht aristokratischen Publikums in scharfem Kontrast steht zum demokratischen Verständnis musikalischer Prosa, das Hermann Danuser als Gemeinsamkeit zwischen dem Prosabegriff des Jungen Deutschland und Hanns Eislers Kampfliedern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts herausgearbeitet hatte. In formaler Hinsicht definiert Schönberg musikalische Prosa hier durch eine maximale Reduktion, die »Ausgewogenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Unterteilung, Wiederholung« (Schönberg 1976, 36) aus der kompositorischen Struktur ausschließe. Die Anfänge einer solchen Musiksprache entdeckt Schönberg ausgerechnet in der Wiener Klassik, die gemeinhin mit ästhetischen Idealen der Symmetrie und Ausgewogenheit assoziiert wird. Doch gerade in Kompositionen von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart macht Schönberg Unregelmäßigkeiten in der Phrasenbildung und asymmetrische Anordnungen aus. Am Beispiel des zweiten Satzes aus Mozarts Streichquartett in B-Dur KV 458 zeigt Schönberg, wie sich die Phrasen innerhalb eines achttaktigen Abschnitts von der symmetrischen Taktordnung lösen: »Sie [die Phrasen] sind in ihrer ersten Formulierung lose verbunden oder oft einfach gegenübergestellt und können daher auseinandergebrochen und unabhängig voneinander als motivisches Material für kleine formale Abschnitte benutzt werden.« (Schönberg 1976, 46) In diesem Bruch mit der Symmetrie des klassischen Viertaktschemas sieht Schönberg eine Vorform der musikalischen Prosa der Moderne.

Das ganze Thema umfaßt acht Takte; daher ist die Unregelmäßigkeit sozusagen subkutan (das heißt, sie zeigt sich nicht an der Oberfläche).

Während Haydns Beispiel noch symmetrisch ist, ist dieses völlig asymmetrisch und verzichtet dadurch auf eine der wirksamsten Hilfen zum Verständnis. Aber es ist noch nicht das, was »musikalische Prosa« genannt zu werden verdient. Man wäre eher geneigt, diese Art von Unregelmäßigkeit einem barocken Formgefühl zuzuordnen, das heißt einem Verlangen, ungleiche, wenn nicht gänzlich verschiedene Elemente zu einer formalen Einheit zusammenzufügen.

(Schönberg 1976, 46)

Schönberg betont, dass es sich bei der kompositorischen Organisation von Mozarts Streichquartett KV 458 lediglich um eine Vorstufe musikalischer Prosa handle, die nicht der genuin modernen Emanzipation von symmetrischer Ordnung entspringe, sondern vielmehr einem »barocken Formgefühl«. In der Folge

führt er die prosaische Tendenz von Mozarts Musik auch auf deren Nähe zum Theater zurück und auf die aus der dramatischen Anlage folgende Notwendigkeit, unvermittelte Handlungs- und Stimmungswechsel miteinander zu verbinden.⁹ Wenngleich Schönberg also am Streichquartett in B-Dur hervorhebt, dass Mozarts prototypische musikalische Prosa nicht aus deren eigentlichen modernen Bedingungen hervorgegangen und auf andere Umstände – die Nähe zur Barockästhetik oder zum Musikdrama – zurückzuführen sei, beruft er sich doch wiederholt auf dessen Kompositionen als Wegbereiter einer modernen Tradition der musikalischen Prosa. So bemerkt er in seiner Analyse des ersten Satzes von Mozarts Streichquartett in d-Moll KV 421:

In der Zeit zwischen Mozart und Wagner finden sich nicht viele unregelmäßig konstruierte Themen. Aber das folgende Beispiel, eine Überleitung vom Ende des Hauptthemas zum Nebenthema im ersten Satz von Mozarts Streichquartett in d-Moll, verdient sicher als musikalische Prosa klassifiziert zu werden. [...] Selbst wenn man die vier ersten kleinen Phrasen, die das Hauptthema beschließen, beiseite läßt [...], bleiben in nur acht Takten neun kleine Phrasen verschiedener Größe und verschiedenen Charakters übrig. Die kleinsten (die 5., 6. und 7.) sind nur drei Achtelnoten lang – trotzdem sind sie so ausdrucksvoll, daß man beinahe versucht ist, Worte zu unterlegen. Man bedauert, nicht die Macht eines Dichters zu besitzen, um in Worte zu fassen, was diese Phrasen sagen. Jedoch würden Poesie und Lyrik sie nicht ihrer prosahaften Qualität berauben, die sich in der unübertroffenen Freiheit ihres Rhythmus und in der völligen Unabhängigkeit von formaler Symmetrie offenbart.

(Schönberg 1976, 50–51)

Die »prosahafte[] Qualität« der Musik Mozarts rühre her von der Unregelmäßigkeit der musikalischen Motive, ihrer rhythmischen Freiheit und »der völligen Unabhängigkeit von formaler Symmetrie«. Insofern entspricht Schönbergs Definition musikalischer Prosa der von Hermann Danuser rekonstruierten modernen Auffassung, wonach musikalische Prosa aus der Emanzipation von der formalen Gebundenheit der musikalischen Poesie hervorgeht. Überraschend ist dabei allerdings, dass Schönberg die Ursprünge dieser Auffassung nicht in

⁹ Schönberg 1976, 46: »Mozart muß vor allem als dramatischer Komponist gesehen werden. Die materielle oder psychologische Anpassung der Musik an jeglichen Wechsel der Stimmung oder der Handlung ist das wesentlichste Problem, das ein Opernkomponist meistern muß. Unfähigkeit in dieser Hinsicht würde Zusammenhanglosigkeit – oder, schlimmer, Langeweile – schaffen. [...] Diese Notwendigkeit voraussehend, beginnt Mozart ein solches Stück mit einer Melodie, die aus einer Anzahl von Phrasen verschiedener Länge und verschiedenen Charakters besteht, deren jede zu einer anderen Phrase der Handlung und der Stimmung gehört. Sie sind in ihrer ersten Formulierung lose verbunden oder oft einfach gegenübergestellt und können daher auseinandergebrochen und unabhängig voneinander als motivisches Material für kleine formale Abschnitte benutzt werden.«

einer (früh-)romantischen oder modernistischen Tradition verortet, sondern in der Wiener Klassik, die als musikgeschichtliche Epoche repräsentativ ist für eine ›poetische‹ Musikästhetik der Symmetrie und Regelmäßigkeit. Diese Lokalisierung der musikalischen Prosa in einer klassizistischen Ästhetik teilt Schönberg mit dem Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades, der wiederum Überlegungen zu einem genuin klassizistischen Begriff musikalischer Prosa anstellte.

2 »[E]in neutrales Maß als abstrakten Hintergrund«. Takt und Prosa bei Thrasybulos Georgiades

Der Musiktheoretiker und -historiker Thrasybulos Georgiades beschäftigte sich in seinen Schriften aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts mit verschiedenen Rhythmustheorien, im Besonderen mit den Transformationen von Rhythmus zwischen Musik und Sprache und zwischen Antike und Moderne. Prosa begriff Georgiades in diesem Zusammenhang als eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung des modernen Verses, genauer: der taktierenden Akzentmetrik, die lange Zeit als charakteristisch für den modernen deutschen Vers angesehen wurde.¹⁰ In seiner Studie *Der griechische Rhythmus* aus dem Jahr 1949 arbeitete Georgiades den »Gegensatz zwischen antiker Quantität als dem eigentlichen Versprinzip und abendländischem Takt als dem musikalischen Prosa-prinzip« (Georgiades 1949, 142) heraus. Während die metrische Markierung in der antiken Quantitätsmetrik durch Längen und Kürzen vollzogen wurde, beruhe die moderne deutsche Metrik auf dem Akzent – eine historische Differenz, deren Bedeutung für die moderne Dichtung bereits im achtzehnten Jahrhundert diskutiert wurde. Auch die Assoziation des aus der Musik stammenden Taktbegriffs mit der modernen Akzentmetrik, die Georgiades hier vornimmt, ist aus metrikgeschichtlicher Perspektive nicht neu und schon im Metrikdiskurs des achtzehnten Jahrhunderts zu finden (Ronzheimer 2020, 171–182). Ungewöhnlich ist aber, dass Georgiades den Takt – im Sinne einer modernen Versform – als ein »Prosaprinzip« begreift. So betont er, dass der Takt sich nicht aus der antiken Metrik entwickelt habe, sondern als eine Begleiterscheinung der modernen Prosa aufgetreten

¹⁰ Auf einflussreiche Weise vertreten hat diese Ansicht Andreas Heusler (1925, 4), der den Vers als »taktierte, takthaltige Rede« definierte.

sei, die das »Endstadium« der antiken »Musiké« bilde und damit zugleich den »Urgrund und Ursprung« der »abendländischen Dichtung«.¹¹

Demnach scheint es also sinnvoller zu sein, das Taktprinzip nicht, wie es zunächst naheläge, vom Tanz, von den symmetrischen Gebilden, von der ständigen Wiederholung eines Motivs oder gar eines Fußes abzuleiten, sondern von dorthier, wo man es am wenigsten erwarten sollte: von der frei strömenden, ungebundenen Musik. In übertragenem Sinn kann man auch sagen: der Takt, oder richtiger die Schlagzeit [d. h. die »primitivste Verwirklichung des Taktprinzips« (Georgiades 1949, 42)], ist nicht ein Versprinzip, sondern ein *Prosaprinzip*; durch seine Anwendung allein entstehen keine versähnlichen Gebilde, sondern es wird eine freie Prosa bloß zusammengehalten, in Bahnen gelenkt, vor dem Zerfließen bewahrt. (Georgiades 1949, 42)

Musikhistorisch begreift Georgiades die »taktierte Prosa« als ein im weiteren Sinne modernes Phänomen, ohne jedoch diese musikalische Prosa in der modernistischen Musikästhetik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu verorten. Stattdessen setzt Georgiades ähnliche musikhistorische Akzente wie vor ihm Arnold Schönberg und nach ihm Heinrich Bessler. Die Entstehung des Takts als eine »der Prosa entsprechende Einstellung« (Georgiades 1949, 44) beobachtet er in der Musik Palestrinas. Die Entwicklung der Polyphonie im sechzehnten Jahrhundert habe das Taktmaß als Mittel zur Koordination der verschiedenen, voneinander unabhängigen Stimmen erfordert.

Denn gerade hier, wo jede Linie frei als einheitliches Fluidum strömt, ohne rhythmisch-motivische Entsprechungen, aber auch ohne erfüllte Zeiten, »Füße« im Sinne der Quantitätsrhythmik, zu verwenden, entsteht am deutlichsten das Bedürfnis, ein neutrales Maß als abstrakten Hintergrund zur Orientierung zugrunde zu legen; und dies besonders bei der Zusammenwirkung mehrerer Stimmen, also nicht so sehr in der Einstimmigkeit, wie in der Polyphonie. Dieses Maß legt sich wie ein gemeinsames Band um die frei strömenden Stimmen, es hält sie zusammen, es regelt den Ablauf. (Georgiades 1949, 41)

Diesen Taktbegriff, der – als »*Prosaprinzip*« – seinen Ursprung in der polyphonen Komposition Palestrinas im sechszehnten Jahrhundert habe, wird Georgiades in seiner Auseinandersetzung mit Mozarts Musiktheater weiterentwickeln. Dort eröffne das Taktmaß der Komposition einen dreidimensionalen Raum, in dem sich die rhythmischen Phrasen gleich Figuren unabhängig voneinander bewegen. Seine Strukturanalogie zwischen dem Raum des Dramas und dem durch den Takt gegliederten musikalischen Raum führt Georgiades in einem

¹¹ Georgiades 1949, 141–142: »Während wir uns also die Entstehung der Musiké vom musikalisch sinnbildlichen Wort, vom musikalischen Vers, vom Gesang her vorzustellen haben und als ihr Endstadium die Prosa finden, müssen wir umgekehrt am Anfang der abendländischen Dichtung als ihren Urgrund und Ursprung die Prosa setzen.«

Aufsatz mit dem Titel *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* aus dem Jahr 1950 aus. Er beschreibt darin die Entstehung des Takts metaphorisch als einen Prozess der Sedimentierung, bei dem sich die antike Quantitätsmetrik auflöse und ein Gemisch bilde, das sich erst mit der Zeit trenne in »geformte feste Körper« und ein »klare[s], flüssige[s] Element«, das dem »Taktbegriff der Wiener Klassiker« entspreche.

Es sei mir ein Bild erlaubt: die antike Quantitätsrhythmik bestand aus festen Körpern, gleichsam in sich festgefügtten Steinen, Felsen, Bergen. Diese wurden aber mit der Zeit zerrieben, in Staub verwandelt. Zum Schluß kam eine Sintflut. Es wurde daraus Schlamm. Die entstandenen Ströme brachten zwar Wasser und aufgelöste Stoffe herunter, aber doch noch so, daß man diese zwei Elemente nicht säuberlich, endgültig voneinander trennen konnte. Einmal aber – dazu waren Jahrtausende nötig – sagen wir, im Jahre 1781, im Jahr der Russischen Quartette Haydns, des Idomeneo und der Entführung, ist es so weit gekommen: Die Flüssigkeit hat geformte feste Körper, Kristalle, von sich gegeben, und sie selbst ist klares, ungetrübtes Wasser geworden. Diese Körper können nun nicht, wie die antiken, für sich trocken bestehen, sondern nur im klaren, flüssigen Element. Dieses Wasser ist aber der neue, geläuterte Taktbegriff der Wiener Klassiker. (Georgiades 1977a, 18)

Die rhythmischen Bausteine der Komposition, die »geformte[n] feste[n] Körper«, können in der Musik der Wiener Klassik nicht mehr – wie noch in der Antike – für sich bestehen, sie sind auf den grundierenden Strom des Takts angewiesen. Dieser Takt stellt für Georgiades die Bedingung für die Koordination der voneinander unabhängigen rhythmischen Gestalten dar: »Dieser von jeglicher Materie befreite Takt vermag nun die heterogenen Glieder (wie beim Zauberflötenmarsch) zusammenzuhalten, eben weil in ihm sich nichts Materielles findet, das mit ihnen zusammenstoßen könnte. Er ist lediglich wie ein Bezugssystem, das die Einheit nur im Geiste herstellt.« (Georgiades 1977a, 19)

Von musikalischer Prosa ist in dem Text zur »Musiksprache des Mozart-Theaters« nicht explizit die Rede und doch lässt sich unschwer erkennen, dass der Takt hier dieselbe Funktion übernimmt wie in der Musik Palestrinas, nämlich »eine freie Prosa bloß zusammen[zu]halten« (Georgiades 1949, 42). Dabei fällt der Takt hier als »klares, ungetrübtes Wasser« mit der Prosa als dem ungebundenen Stimmstrom in Georgiades' Bildsprache zusammen. Dass das »klare[], flüssige[] Element« die Grundanlage der musikalischen Komposition bezeichnet, die Georgiades auch musikalische Prosa nennt, bestätigen Bemerkungen aus der 1958 veröffentlichten Abhandlung *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, die den oben als Prozess der Sedimentierung geschilderten Wandel der altgriechischen Metrik beschreiben und dabei »die Auflösung der

körperhaften Festigkeit der Sprache« der Quantitätsmetrik zur »Voraussetzung für die grundsätzliche Scheidung von Prosa und Vers« erklären.¹²

In seinem Aufsatz *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* unterscheidet Georgiades in der Folge zwei Arten des Verhältnisses von Takt und rhythmischer Figuration: die Polyrhythmik und die Polymetrik. In der polyrhythmischen Komposition seien die rhythmischen Figuren voneinander unabhängig, aber gebunden an dieselbe Abfolge von schweren und leichten Taktteilen und damit an eine identische Taktordnung. In der polymetrischen Komposition hingegen treten verschiedene Taktordnungen miteinander in Konkurrenz. Dabei trenne sich die metrische Struktur auf der Ebene der Harmonik von der metrischen Struktur auf der Ebene der Melodik – diese Gleichzeitigkeit von miteinander unvereinbaren Taktmaßen sei charakteristisch für die Komposition von Mozarts Musikdramen. Die Polyrhythmik veranschaulicht Georgiades am Beispiel des instrumentalen Vorspiels aus der Arie der Ilia in Mozarts Oper *Idomeneo* (2. Akt, Nr. 11) aus dem Jahr 1781. Er beschreibt, wie verschiedene rhythmische Figuren sich darin überlagern und doch durch den Takt zusammengehalten werden.

Da der Takt eine Wesenheit für sich bildet, brauchen die verschiedenen Rhythmen nicht direkt aufeinander bezogen zu werden, sondern jeder von ihnen muß nur sein eigenes Verhältnis zum Takt haben; dies genügt. So tritt hier an Stelle der der Polyphonie eigenen komplementären Rhythmik (die auf dem unmittelbaren rhythmischen Verhältnis zweier Stimmen beruht) die Möglichkeit einer *Polyrhythmik* auf. Sie äußert sich in der souveränen Freiheit, mit der sich mehrere Haltungen gleichzeitig verwirklichen – und zwar Haltungen, die uns als unvereinbar anmuten.

(Georgiades 1977a, 22–23)

Die bereits in der Polyphonie Palestrinas angelegte Koordination verschiedener Stimmen werde in der Musiksprache Mozarts weiterentwickelt, indem diese nicht das Verhältnis der Stimmen zueinander, sondern deren Relation zum Takt zugrunde lege, wodurch die rhythmische Stimmgestaltung eine größere Freiheit erlange. In der polyrhythmischen Komposition seien somit die »Haltungen« der rhythmischen Figuren »unvereinbar«, blieben aber dennoch bezogen auf dieselbe metrische Ordnung, die für alle Rhythmen ihre Gültigkeit bewahre. Dies unterscheide die Polyrhythmik von der Polymetrik, in der sich auch die metrischen

¹² Georgiades 1958, 52: »Voraussetzung für die grundsätzliche Scheidung von Prosa und Vers, für die Bildung des gegensätzlichen Begriffspaares Prosa – Vers, ist die Auflösung der körperhaften Festigkeit der Sprache, die Abschaffung der objektiven Festigkeit der Sprache, die Abschaffung der objektiven Unterscheidung von Länge und Kürze. In der Antike, besonders der frühen, konnte die kunstmäßig gestaltete Sprache nur die *Musikē* sein. Im Abendland erst gibt es zwei selbständige Gestaltungsmöglichkeiten: Prosa und, von ihr abgeleitet, Vers«.

Ordnungen vervielfältigten. Das veranschaulicht Georgiades anhand der elften Szene aus dem vierten Akt (»Che dita tenerelle«) von Mozarts *Figaro*-Oper (1786). In einer Analyse der Harmonien zeigt er, wie sich in der harmonischen Abfolge Schwerpunkte herausbildeten, die nicht den jeweils anders gelagerten metrischen Schwerpunkten der Melodie-Ebene entsprechen. Dadurch entstehe der Eindruck eines »transparenten Durcheinander[s]«, in dem unterschiedliche metrische Ordnungen voneinander vollkommen entkoppelt sind.

Jedes Glied steht für sich, wie frei-plastisch im Raum, ist eine geschlossene (bzw. mit Absicht offene) Gestalt (während in der Romantik eine Verschmelzung der einzelnen Glieder unter sich und mit dem harmonischen Strom stattfindet).

Bei einer solchen Satztechnik entsteht der Eindruck einer schier unbegreiflichen Freiheit: Gestalten, die aus dem Nichts aufflammen; dabei unerhört selbständig, vollplastisch, mit Händen greifbar, ihren Platz im Raum einnehmend, unbekümmert um ihren Nachbarn.

Das transparente Durcheinander, das Treiben in der Nachtdämmerung mit den ausgeprägten, temperamentvollen Persönlichkeiten, kurz, die hohe Vollendung dieser Szene wird erst von der Polymetrie her verständlich.

Während also bei der Polyphonie uns einheitliche, durch das Stück fortlaufende Linien entgegentraten, stehen wir hier vor einzelnen geschlossenen Gestalten, die ihr metrisches Eigenleben führen, vor einzelnen »festen Körpern«, die sich gleichzeitig behaupten. So entsteht hier das, was wir mit gutem Recht »Polymetrie« nennen dürfen.

(Georgiades 1977a, 29)

Es überkreuzen sich mit der Koppelung von Takt und Prosa in Georgiades' Darstellung zur Satztechnik der Wiener Klassik zwei Begriffsübertragungen zwischen Musik und Literatur. Der Begriff der Prosa wird aus der Literatur auf die Musik angewandt und von Georgiades zur Beschreibung eines Prozesses der rhythmischen Dissolution in der Moderne bemüht. Im Musiktheater Mozarts tritt die musikalische Prosa in Erscheinung als das »klare[], flüssige[] Element« (Georgiades 1977a, 18), das durch den Takt »vor dem Zerfließen bewahrt« (Georgiades 1949, 42) wird. Bei dem Takt handelt es sich wiederum um ein Konzept, das zur Beschreibung metrischer Strukturen aus der Musik auf die Literatur übertragen wurde. Freilich zielen Georgiades' Äußerungen zu Mozarts Takt hier nicht auf den taktierenden Vers, sondern auf den musikalischen Takt, jedoch beruhen sie auf dem Vermögen zur Einsetzung eines abstrakten rhythmischen Rahmens auf der Grundlage isochroner Zeiteinheiten und binärer Wertigkeiten, das dem poetischen und dem musikalischen Takt gemeinsam ist. In Georgiades' Modell bedingen diese derart übertragenen Begriffe Prosa und Takt einander. Der Takt als »neutrales Maß« und »abstrakte[r] Hintergrund« (Georgiades 1949, 41) bildet den Rahmen, in dem sich die musikalische Prosa der Wiener Klassik realisiert. In Mozarts polymetrischer Prosa – das legen Georgiades' Ausführun-

gen nahe – vervielfältigen und überlagern sich nun selbst diese Rahmen, wodurch ein »transparente[s] Durcheinander« entsteht, in dem die rhythmischen Figuren »ihr metrisches Eigenleben führen«. Wenn die großen Bögen von Georgiades' Überlegungen sich aus musikwissenschaftlicher Sicht auch als zweifelhaft erwiesen haben, so mögen sie für eine Theorie der Prosa dennoch heuristischen Wert haben. (Musikalische) Prosa wird hier verankert in einer klassizistischen Ästhetik: als transparentes und immaterielles Bezugssystem, das eine abstrakte und rigide Struktur mit größtmöglicher Freiheit der (rhythmischen) Figuration zusammenführt.

3 Das »neutrale Medium«. Carl Dahlhaus' musikalische Prosa

Die klassizistische Auffassung von musikalischer Prosa als einem »neutrale[n] Medium [...]«, das bei Mozart die heterogenen musikalischen Gestalten zusammenhielt« (Dahlhaus 2005, 374), findet sich noch bei Carl Dahlhaus, der die Bemerkungen von Thrasybulos Georgiades zum Taktbegriff der Wiener Klassik einer kritischen Untersuchung unterzieht. In seinem späten Aufsatz *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik* aus dem Jahr 1988 stellt Dahlhaus wie Georgiades in verschiedenen Kompositionen Haydns und Mozarts eine Überlagerung verschiedener Taktordnungen fest. Er konstatiert eine grundlegende metrische Ambivalenz, die für die Formsprache der Wiener Klassik charakteristisch sei: »In manchen Sätzen der Wiener Klassik entsteht sogar der Eindruck eines schwebenden Gleichgewichts zwischen mehr als zwei Größenordnungen des metrischen Wechsels.« (Dahlhaus 1988, 5) Jedoch verabsolutiere Georgiades das Vermögen des klassischen Takts zur Integration von metrisch gegenläufigen Ordnungen. Das Taktmaß, so der Einwand von Carl Dahlhaus, stelle keine apriorische Struktur dar; vielmehr konstituiere es sich jeweils relational, durch die Wechselwirkungen zwischen Harmonik, Melodik und Rhythmik.¹³ Zu der Vorstellung eines auf Grundlage des Takts konzipierten dreidimensionalen musikalischen Raums, der sich in die Melodik im Vordergrund

¹³ Dahlhaus 1988, 7: »Mag also, wie Georgiades glaubt, die abstrakte Kategorie ›Akzentstufentakt‹ eine präexistente Anschauungsform sein, so ist andererseits ein bestimmter Takt immer das Resultat einer Wechselwirkung zwischen harmonischen, metrischen und rhythmischen Momenten. Er ist weniger ein fundierendes, präexistentes als ein fundiertes, abhängiges Phänomen.«

und die Harmonik im Hintergrund differenzieren lässt – bei Georgiades auch »Gerüstbau«¹⁴ genannt –, bemerkt Dahlhaus:

Der methodologische Grundirrtum, an dem die Gerüstbau-Analyse krankt, ist, um in der Sprache der Logik zu reden, die Hypostasierung einer Abstraktion: die Suche nach einem Ersten, Ursprünglichen, das von nichts anderem abhängig ist, eine Suche, die dazu zwingt, den Funktionszusammenhang, der zwischen den Teilmomenten des Tonsatzes besteht, aufzulösen. Von einem harmonischen Hintergrund zu sprechen, der für sich beschrieben werden kann, mag noch einigermaßen unverfänglich sein, obwohl die Beschreibung bei manchen Akkorden, deren Funktion nicht unabhängig von der Stellung im Takt bestimmt werden kann, ins Stocken gerät; die Vorstellung aber, daß der harmonische Hintergrund von sich aus gegliedert sei, ist eine Fiktion. Und das Phänomen des Gerüstbaus – dessen Realität, wie gesagt, nicht bezweifelt werden soll – wird erst verständlich, wenn man es als eine der Formen begreift, in denen verschiedene Strukturprinzipien – die Symmetrie, die Geschlossenheit der harmonischen Formel, die melodische Gliederung und die Analogiebildung durch Wiederholung oder Sequenzierung – gleichzeitig oder in wechselnder Auswahl in Relation zueinander treten. (Dahlhaus 1988, 13)

Wenngleich also Carl Dahlhaus an dem von Georgiades behaupteten Vermögen des Takts zur Begründung eines dreidimensionalen Raums berechnete musiktheoretische Zweifel anmeldete und in dessen Argumentation »die Hypostasierung einer Abstraktion« bemängelte, hat er selbst seine wegweisenden Ausführungen zur musikalischen Prosa, mit Verweis auf Georgiades, unter anderem anhand der Kompositionen Mozarts formuliert. Dahlhaus' Aufsatz *Musikalische Prosa* aus dem Jahr 1964 hat zur musikwissenschaftlichen Erschließung des Begriffs maßgeblich beigetragen und stellte einen wichtigen Ansatzpunkt für Hermann Danusers Studie dar. Ausgehend von Überlegungen zur Prosaisierung der Poesie bei Novalis arbeitete Dahlhaus verschiedene Stationen der Theorie und Komposition musikalischer Prosa im neunzehnten Jahrhundert – darunter Johannes Brahms, Gustav Mahler, Hugo Wolf und Richard Wagner – heraus. Seine wichtigste theoretische Referenz bildet der Brahms-Aufsatz von Arnold Schönberg, der ihn zu Mozarts musikalischer Prosa führt.¹⁵ Im Vergleich

¹⁴ Georgiades 1977a, 29: »Der Vordergrund bewegt sich frei, als ob hier die bloße Natur waltete. Er schöpft aber dabei seine Rechtmäßigkeit aus einem unsichtbaren Hintergrund. (Diese Trennung ist nicht ohne Analogie zu der Unterscheidung von Takt einerseits und festen Gestalten anderseits.) So entsteht eine Spannung, eine belebende Wechselwirkung zwischen Gerüst und sinnfälliger rhythmisch-melodisch-orchesterlicher Ausgestaltung des Vordergrundes; einerseits ein konstruktives Prinzip, andererseits leibhaftige Menschen, die durch Musik geschaffen und auf die Bretter gestellt werden!«

¹⁵ In diesem Zusammenhang verweist Dahlhaus (2005, 366–370) auf den Text von Thrasybulos Georgiades zu Mozarts Musiktheater.

mit einem anderen klassizistischen Opernkomponisten, Jean-Baptiste Lully, entfaltet Dahlhaus die Eigentümlichkeit von Mozarts musikdramatischer Komposition. Während Lullys Taktordnung aus der Anordnung von »ungleichen Rhythmen« (Dahlhaus 2005, 367) als ein sekundäres Phänomen hervorgehe, setze Mozarts Komposition den Takt voraus: »Ist demnach der Takt bei Lully ein sekundäres Moment und bloßes Resultat, so erscheint er bei Mozart als Voraussetzung, als festes Gerüst, dem die einzelnen rhythmischen Gestalten sich einfügen und von dem sie getragen werden.« (Dahlhaus 2005, 367)¹⁶ Dies unterscheidet Mozart nicht nur von Lully, sondern auch von Schönbergs musikalischer Prosa, die in ihrer Emanzipation vom Takt Ähnlichkeit mit der rhythmischen Heterogenität Lullys aufweise.

Schönberg zögert in »Brahms the Progressive«, Mozarts Technik der asymmetrischen Gruppierung als musikalische Prosa zu bezeichnen; die Zusammensetzung heterogener Gebilde verrate ein eher barockes Formgefühl. [...] Andererseits scheint es, als seien die Merkmale, die Mozarts Verfahren von der musikalischen Prosa Schönbergs unterscheiden, den Differenzen zwischen Mozart und Lully nicht unähnlich. Denn der regelmäßige »Pulsschlag« der Zählzeiten und das Gleichmaß des »harmonischen Rhythmus«, die im *Figaro*-Finale zwischen den heterogenen melodischen Phrasen vermitteln, fehlen in Schönbergs musikalischer Prosa wie bei Lully. Und Schönberg wäre demnach dem »barocken Formgefühl« näher als Mozart. (Dahlhaus 2005, 373)

Den Betrachtungen von Carl Dahlhaus folgend nähert sich Schönbergs Musik den musikhistorischen Vorformen der musikalischen Prosa in der Moderne an, dem »barocken Formgefühl« – als deren genuin moderne Realisierung tritt stattdessen Mozarts Komposition hervor. Dahlhaus' verschlungene Ausführungen zur musikalischen Prosa schließen mit einem Vergleich von Schönberg und Mozart. Während Schönberg rhythmische Heterogenität gestaltet durch die Abmilderung der Differenz zwischen unterschiedlichen rhythmischen Figuren, blieben diese in Mozarts Musik unvermittelt nebeneinander stehen, lediglich umfasst durch ein »neutrales Medium«, »das der ›Pulsschlag‹ der Zählzeiten und das Gleichmaß des ›harmonischen Rhythmus‹ bildeten«.

Man kann Schönbergs Verfahren »vermittelnd« nennen. »Vermittlung« aber ist ein vieldeutiges Wort, und die Vorstellung einer inneren Nähe zu Mozarts Technik, die es suggerieren könnte, wäre bloßer Schein. Schönberg »vermittelt«, indem er Gegensätze zu kleinsten Differenzen reduziert. Das neutrale Medium aber, das bei Mozart die heterogenen musikalischen

¹⁶ Die Rückbindung der rhythmischen Gestaltung an ein identisches Taktmaß unterscheidet Dahlhaus' Konzeption musikalischer Prosa von der Georgiades', der in seinen Ausführungen zu Mozarts »Polymetrik« die Überlagerung verschiedener Taktarten festgestellt hatte. Georgiades' Systematik zufolge beschreibt Dahlhaus Mozarts Komposition als »polyrhythmisch«, nicht als »polymetrisch«.

Gestalten zusammenhielt – das Medium, das der »Pulsschlag« der Zählzeiten und das Gleichmaß des »harmonischen Rhythmus« bildeten – ist in Schönbergs Musik zergangen.

(Dahlhaus 2005, 374)

Musikalische Prosa im Sinne eines »neutrale[n] Medium[s] [...], das [...] die heterogenen musikalischen Gestalten« zusammenhält – das deuten Dahlhaus' abschließende Worte an – ist zur Zeit ihrer theoretischen Reflexion in der Neuen Wiener Schule längst vergangen; als kompositorisches Phänomen gehört sie der Epoche der Wiener Klassik an.

4 Luzidität und Rauschen: Die Prosa der Klassik

Was würde nun die Rückübertragung eines derartigen Begriffs musikalischer Prosa auf die Literatur für eine (literarische) Theorie der Prosa bedeuten? An Ansätzen zur Beschreibung der musikalischen Qualitäten moderner Prosaliteratur fehlt es in der Forschung nicht. Die Frage nach der Musikalität von Prosa wird dabei häufig anhand von Romantexten des zwanzigsten Jahrhunderts verhandelt, deren Affinität zur Musik auch auf der Gegenstandsebene evident ist. So sind in Romanen von Thomas Mann, Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard Form- und Strukturanalogien zwischen musikalischen Kompositionsverfahren und sprachlicher Organisation herausgearbeitet worden.¹⁷ Häufig wird in diesem Zusammenhang einem Ungenügen an der metaphorischen Rede vom Musikalischen in der Literatur Ausdruck verliehen, die durch eine Reliteralisierung, etwa durch die Aufdeckung von Äquivalenzen zwischen musikalischen und rhetorischen Figuren in den Romantexten, revidiert werden soll.¹⁸ Einen anderen Ansatz hat Andreas Käuser entwickelt, der die Romane Thomas Manns, Hermann Brochs und Alfred Döblins als »akustische Romane« (Käuser 1994, 294)

¹⁷ Hermann Fähnrich (1986, 22) untersucht so etwa die »Leitmotivtechnik« in den Romanen Thomas Manns. Andrea Reiter (1990) hat Makrostrukturen in verschiedenen Prosatexten Thomas Bernhards herausgearbeitet, die an musikalische Kompositionsformen angelehnt seien, sowie, auf einer lexikalischen Mikroebene, die Entwicklung bestimmter Motive. Einen ähnlichen Ansatz wählt Eva Lindemann (1993), die eine musikalische Analyse von Ingeborg Bachmanns später Prosa unternimmt. Axel Diller (2011, 24–48) setzt in seiner Studie der »musikalische[n] Strukturierungsprinzipien« (ebd., 36) in der späten Prosa Thomas Bernhards auf der Ebene der Syntax an.

¹⁸ Reiter 1990, 192–193: »How, then, are we to define the term »musical prose« from the point of view of literature and to apply it to the writings of Thomas Bernhard? Only a few critical works have so far appreciated the musical character of Bernhard's prose style. Even where this is recognized, the authors either remain entangled in musical metaphor or content themselves with stressing the need for a musical interpretation of Bernhard's prose.«

versteht und damit als einen Versuch der Versinnlichung der Romanform in der Moderne (Käuser 1994, 285).

Der in der Musikästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts – bei Arnold Schönberg, Thrasybulos Georgiades und Carl Dahlhaus – entwickelte Begriff von musikalischer Prosa als der eines transparenten und polyvalenten Bezugssystems wäre freilich jenseits des modernen Romans anzusetzen. Produktiv zu machen wäre er am ehesten durch den Verzicht auf eine Reliteralisierung, der die metaphorischen Übertragungen von Prosa und Takt zwischen Musik und Literatur als unauflöslich versteht. Vor allem in den Schriften von Thrasybulos Georgiades, in Ansätzen aber auch bei Arnold Schönberg und Carl Dahlhaus, erscheint die musikalische Prosa als dreidimensionaler Raum, der einer strengen Ordnung unterliegt, die zugleich Raum für Ambivalenzen bietet, indem sie sich in mehrere Taktmaße auffalten lässt, die in der Schwebe gehalten werden. In diesem Sinne bildet die musikalische Prosa der Wiener Klassik eine Grundbedingung klassizistischer Figuration, den Rahmen, in dem die (rhythmischen) Figuren in einem »transparente[n] Durcheinander« (Georgiades 1977a, 29) auftreten können.

Anhaltspunkte für die Realisation eines derartigen Verständnisses von musikalischer Prosa im Literarischen finden sich bei Theodor W. Adorno – nicht in den Überlegungen zum musikalischen Roman bei Gustav Mahler und ebenso wenig in den Bemerkungen zu einer formlosen und zugleich objektiven »musique informelle« aus den Kranichsteiner Vorlesungen, sondern in dem späten Aufsatz *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*.¹⁹ Am Ende des Textes, der auf einem Vortrag basiert, den Adorno im Sommer 1967 auf Einladung von Peter Szondi an der Freien Universität Berlin hielt, stellt Adorno eine Erlösung von der Dialektik der Aufklärung in Aussicht, die er in Goethes *Iphigenie*-Drama angelegt sieht. Der »Indifferenzpunkt von Aufklärung mit einer heterodoxen Theologie« (Adorno 1974, 514), den Adorno in Goethes *Iphigenie* erreicht sieht, nehme Gestalt an im »Rauschen der gegenständlichen und begrifflichen Sprache Goethes«, das Adorno mit der »gegenstands- und begriffslosen Sprache Mozarts« vergleicht: »Das Schauspiel wurde im selben Jahr abgeschlossen wie der Figaro, und Goethe hat den Text der Zauberflöte fortgesetzt. In der gegenstands- und begriffslosen Sprache Mozarts verbindet sichtbar vollendet aufgeklärte Luzidität sich mit einem vollendet säkularisierten Sakralen, das sich im Rauschen der gegenständlichen

¹⁹ Zur Mahler-Lektüre Adorno 2018, 209–229; zum Begriff der »musique informelle« Adorno 2014. Den Begriff der »musique informelle« assoziiert Hermann Danuser (1975, 141) mit der musikalischen Prosa.

und begrifflichen Sprache Goethes versteckt.« (Adorno 1974, 514) Adornos Zusammenführung der (Musik-)Sprache Mozarts mit der Goethes deckt sich mit den oben skizzierten Ausführungen zur musikalischen Prosa der Klassik, insofern sie auf eine musikalische und sprachliche Komposition zielt, die absolute Transparenz und gleichzeitige Undurchdringlichkeit anstrebt. Ort dieser Prosa ist nicht der moderne Roman, sondern das (Musik-)Drama der Klassik.

In ihrer 2018 erschienenen Studie *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche* hat Juliane Vogel wichtige Impulse für eine Konzeptualisierung des Bühnenraums in seinem Verhältnis zur Figuration im klassischen Drama gegeben, die auch für ein klassizistisches Verständnis von (musikalischer) Prosa von Interesse sein können. Vogel entwickelt eine Poetik des Auftritts in der klassischen Tragödie, die sich zwischen der Figur und dem theatralen Grund entfaltet. Der Begriff des ›Grundes‹ bezeichnet dabei »die Form des Rückbezugs theatraler Phänomene auf ein ihnen vorausliegendes Grenzenloses, Unendliches oder Offenes« (Vogel 2018, 30). Charakteristisch für den Auftritt in der Tragödie der Klassik seien »Erscheinungskrisen« (Vogel 2018, 26), d. h. die misslungene Ablösung der Figur vom Bühnengrund: »Die Auftrittskrise [...] ist eine Krise von Figur und Grund. Sie wird durch einen Mangel an Ablösung hervorgerufen. In der Tragödie bleiben die bestimmten Formen dem Unbestimmten, das Helle dem Unaufhellbaren und das Klare dem Rätselhaften verbunden.« (Vogel 2018, 30) An Goethes Dramen etwa zeigt Vogel, dass das »vom Grunde her konzipierte Theater« die Raumordnung der klassizistischen Bühne in letzter Konsequenz auflöse, indem der Grund sich zu einem selbstständigen Handlungsträger entwickle (Vogel 2018, 126). Insofern sind die tragischen Auftrittsprotokolle sicherlich zu unterscheiden vom (musikalischen) Raum des Mozart'schen Musikdramas, in dem die Figuration gelingt. Dieses Gelingen – darauf weist im Übrigen auch Thrasybulos Georgiades hin – mag freilich aus der Anlage seiner Musikdramen als Komödien folgen (Georgiades 1977b, 141). Dabei lassen sich Mozarts Luzidität, die Georgiades' Ausführungen herausarbeiten, und Goethes Rauschen, das Juliane Vogel beschreibt, im Sinne der musikalischen Prosa als zwei Seiten derselben Medaille begreifen: als die konzeptuelle Voraussetzung für eine Differenz von Grund und Figur, die in der Komödie aufrechterhalten wird, während die Tragödie sie unterläuft. Das klassische Drama und der klassische Musiksatz begegnen sich in der Prosa als dem abstrakten Rahmen, der, transparent und undurchdringlich zugleich, die klassizistische Figuration hervorbringt oder sie wieder zerstreut – in der Konzeption eines Raums, der anhand des Verhältnisses von Grund und (rhythmischer) Figur zu bemessen ist. Aus den musikästhetischen Entwürfen des zwanzigsten Jahrhunderts geht die Prosa in literaturgeschichtlicher und gattungspoetologischer Hinsicht damit als ein transversales Phänomen hervor, das verschiedene Künste, Gattungen und Epochen durchquert.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1974, 495–514.
- Adorno, Theodor W.: Vers une musique informelle (1961). In: ders.: Kranichsteiner Vorlesungen. Hrsg. v. Klaus Reichert und Michael Schwarz. Berlin 2014, 381–447.
- Adorno, Theodor W.: Mahler. Eine musikalische Physiognomie. In: ders.: Die musikalischen Monographien. 7. Aufl. Berlin 2018, 149–317.
- Barck, Karlheinz: Prosaisch – poetisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart, Weimar 2003, 87–112.
- Besseler, Heinrich: Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953. Hrsg. v. Wilfried Brennecke, Willi Kahl und Rudolf Steglich. Kassel, Basel 1954, 223–240.
- Dahlhaus, Carl: Musica poetica und musikalische Poesie. In: Archiv für Musikwissenschaft 23.2 (1966), 110–124.
- Dahlhaus, Carl: Zum Taktbegriff der Wiener Klassik. In: Archiv für Musikwissenschaft 45.1 (1988), 1–15.
- Dahlhaus, Carl: Musikalische Prosa. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Bd. 8: 20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg. Laaber 2005 [1964], 361–374.
- Danuser, Hermann: Musikalische Prosa. Regensburg 1975.
- Danuser, Hermann: Musikalische Prosa. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Bd. 2. Wiesbaden 1978, 1–20.
- Diller, Axel: Ein literarischer Komponist? Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards. Heidelberg 2011.
- Fähnrich, Hermann: Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz. Hrsg. und ergänzt v. Maria Hülle-Keeding. Frankfurt a. M. 1986.
- Georgiades, Thrasybulos: Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache. Hamburg 1949.
- Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik. Hamburg 1958.
- Georgiades, Thrasybulos: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters. In: ders.: Kleine Schriften. Tutzing 1977a [1950], 9–32.
- Georgiades, Thrasybulos: Das musikalische Theater. In: ders.: Kleine Schriften. Tutzing 1977b [1965], 133–144.
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte. Bd. 1: Teil 1 und 2: Einführendes. Grundbegriffe der Verslehre, der altgermanische Vers. Berlin, Leipzig 1925.
- Käuser, Andreas: Musikalische Prosa. Zur Funktion der Musik im modernen Roman. In: Wirkendes Wort 44.2 (1994), 279–295.
- Käuser, Andreas: Jenseits des Textes: Die Leitfunktion des Klangs im musikästhetischen Diskurs und in musikalischer Prosa. In: Handbuch Literatur & Musik. Hrsg. v. Nicola Gess und Alexander Honold; unter Mitarbeit von Sina Dell’Anno. Berlin, Boston 2017, 197–213.
- Lindemann, Eva: »Die Gangart des Geistes«. Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk.

- Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. v. Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg 1993, 281–296.
- Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br. 1995.
- Naumann, Barbara: »Musikalisches Ideen-Instrument«. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.
- Reiter, Andrea: Thomas Bernhard's »Musical Prose«. In: Literature on the Threshold. The German Novel in the 1980s. Hrsg. v. Arthur Williams und Stuart Parkes. New York, Oxford, München 1990, 187–207.
- Ronzheimer, Elisa: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe. Berlin, Boston 2020.
- Schönberg, Arnold: Brahms, der Fortschrittliche. In: ders.: Stil und Gedanke. Hrsg. v. Ivan Vojtěch. Frankfurt a. M. 1976, 35–71.
- Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche. Paderborn 2018.