



URSULA MATHIS-MOSER (Innsbruck)
**Librettoforschung – Textmusikforschung:
 Gedanken zu „kommunizierenden Gefäßen“**

RESÜMEE

Die Librettoforschung in Bamberg und die Chansonforschung in Innsbruck verbindet ein gemeinsames Interesse: die Auseinandersetzung mit Wortkunstwerken, die sich nicht mit der Ebene des Textes begnügen, sondern aus der Interferenz multipler ästhetischer Ordnungssysteme ihren besonderen Reiz beziehen. Wo liegen die Berührungspunkte, wie könnte die Geschichte beider Archive gemeinsam weitergehen?

Die Jahre 2015 und 2016 stellen aus der Sicht der Librettoforschung eine wichtige Zäsur dar: 2015 ging die Website www.librettoforschung.de online, die von Thomas Amos, Rolf Füllmann und Adrian La Salvia betrieben wird. Im Sommersemester 2016 fanden ein letztes Mal die „Bamberger Vorträge zum Musiktheater“²⁶⁸ statt, die seit ihrer Inauguration durch Joachim Herz am 4.11.2003 eine Reihe von renommierten ForscherInnen nach Bamberg gebracht hatten. Im Herbst 2016 schließlich übersiedelte das Bamberger Librettoarchiv an die Universität Innsbruck, wo es nunmehr als Sondersammlung des Archivs für Textmusikforschung geführt wird und allen fachlich Interessierten zur Verfügung steht. Es liegt daher nahe, Bilanz zu ziehen und zukünftige Wege zu umreißen, zum anderen aber auch grundsätzlich und systematisierend über die Berührungspunkte zwischen den Forschungsbereichen Textmusik und Librettologie nachzudenken. Unsere These lautet, dass die Librettoforschung, wie sie an der Universität Bamberg gepflegt wird bzw. wurde, und die Textmusikforschung, wie sie an der Universität Innsbruck beheimatet ist, als ‚kommunizierende Gefäße‘ betrachtet werden können. Um dies zu belegen, ist es erforderlich, den Begriff ‚Textmusik‘ – ein weiteres

²⁶⁸ Die „Bamberger Vorträge zum (Musik-)Theater“ wurden ursprünglich organisiert von Dina De Rentii (Romanistik), Thomas Baier (Klassische Philologie), Albert Gier (Romanistik), Christoph Houswitschka (Anglistik), Friedhelm Marx (Germanistik), Peter Thiergen (Slavistik) und Martin Zenck (Historische Musikwissenschaft). Cf. dazu https://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/fakultaeten/split_lehrstuehle/romansche_literatur/romlit/-BambergerVortraege_Gier.pdf (Zugriff 26.1.2017).

Mal²⁶⁹ – zumindest kurz vorzustellen, um in der Folge Konvergenzen zwischen den beiden ‚Schulen‘ herauszuarbeiten, deren wichtigste zunächst den Untersuchungsgegenstand betrifft: Es geht um das Studium von Wortkunstwerken, die sich nicht mit der Ebene des Textes begnügen, sondern aus der Interferenz multipler ästhetischer Ordnungssysteme²⁷⁰ ihren besonderen Reiz und Sinn beziehen. Ein zweites Ziel dieses Beitrags besteht darin, die Institutionalisierung der beiden Forschungsbereiche in Erinnerung zu rufen und die Möglichkeiten einer künftig gemeinsamen Geschichte der Archive zu reflektieren. Dabei soll auch dem Gründer des Bamberger Archivs, ohne den es in den deutschsprachigen Ländern keine Librettologie gäbe, Anerkennung gezollt werden.

BAMBERG: DIE GESCHICHTE EINER INSTITUTION UND IHR GRÜNDER

Albert Gier, Romanist, Vergleichender Literaturwissenschaftler, exzellenter Musikkenner und großer Musikliebhaber, wurde im Jahre 1988 an die Otto-Friedrich-Universität Bamberg berufen, und seither steht sein Name für die konsequente Erforschung der Beziehungen zwischen Musik und Literatur ganz allgemein, aber auch sehr spezifisch für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Oper und dem Opernlibretto. Fünf (Unter-)Titel mögen genügen, um Breite und Tiefe seiner Auseinandersetzung mit dem „komparatistischen Grenzgebiet“²⁷¹ zwischen den Künsten zu belegen, wobei zwei scheinbar gegenläufige Bestrebungen erkennbar sind: Dass es Albert Gier von Anfang an um eine grundsätzlich

²⁶⁹ Cf. dazu Ursula Mathis, *Text + Musik = Textmusik? Theoretisches und Praktisches zu einem neuen Forschungsbereich*, Sprachkunst 18 (1987), S. 265-275; Zweitveröffentlichung in: Ursula Mathis – Gerhild Fuchs (Hrsg.), *Textmusik in der Romania. Tonträgerverzeichnis 1985-1993*, Innsbruck: Publikationsstelle der Universität 1993, S. 7-15; weiters Ursula Mathis-Moser, *L'état des recherches germanophones sur la chanson française*, in: Luc Charles-Dominique – Yves Defrances (Hrsg.), *L'ethnomusicologie de la France: de ‚l'ancienne civilisation paysanne‘ à la globalisation*, Paris 2008, S. 333-349; *Pour une ‚cantologie germanophone‘. Bilan et nouvelles perspectives*, in: Fernand Hörner – Ursula Mathis-Moser (Hrsg.), *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen. La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, Würzburg 2015, S. 23-47.

²⁷⁰ Interferenzen mit im engeren Sinne nicht ästhetischen ‚Ordnungssystemen‘ (etwa Ordnungssysteme des technologisch-medialen Bereichs oder der Kulturindustrie) kommen hier nicht zur Sprache.

²⁷¹ Cf. Steven Paul Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984.

literaturwissenschaftlich informierte Librettoforschung ging – worauf noch einzugehen ist –, verraten nicht nur sein erster Sammelband *Oper als Text* (1986) oder seine Monographie *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (1998), sondern auch – sehr viel später – die „Werkstattberichte“ *Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock* (2012). Auf der anderen Seite legte er zugleich stets Wert darauf, der Interdisziplinarität als notwendiger Voraussetzung jeder Beschäftigung mit einer musikoliterarischen Mischform das Wort zu reden. Dies belegen der gemeinsam mit Gerold W. Gruber herausgegebene Sammelband *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (1997), seine *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* (2014) und viele Publikationen mehr.²⁷² Ganz wesentlich für die Formierung und Propagierung eines Forschungsbereiches, der beiden Prämissen Rechnung trägt, war jedoch eine kleine, wenig beachtete Publikation, die nicht in Vergessenheit geraten sollte: Die *Mitteilungshefte* des 1994 gegründeten Dokumentationszentrums für Librettoforschung an der Universität Bamberg dienen noch heute der neuen Website www.librettoforschung.de als Vorlage, ihre Vorreiterrolle soll hier daher kurz gewürdigt werden.

Von den *Mitteilungsheften* des Bamberger Archivs sind zwischen 1994 und 2015 insgesamt 25 Hefte erschienen, deren Umfang von anfänglich bescheidenen 4 Seiten (Heft 1) sehr rasch auf 68 Seiten (Heft 25) anstieg, wobei in manchen Jahren auch zwei Hefte erschienen. Wie Albert Gier selbst feststellt,²⁷³ machten die ersten zehn Hefte 264 Seiten aus, die nächsten zehn schon 575. Ab Nummer 3 werden die vom Herausgeber verfassten „Lektüre-Notizen“ zu einem fixen Bestandteil der Hefte, die sich über die Jahre – mit insgesamt 980 Beiträgen, darunter auch Sam-

²⁷² Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (= *Studia Romanica*, Bd. 63), Heidelberg 1986; (Hg., gemeinsam mit Gerold W. Gruber), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (= *Europäische Hochschulschriften*, Bd. 127), Frankfurt am Main 1997; *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998; *Werkstattberichte: Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock*, Bamberg 2012; Wär' es auch nichts als ein Augenblick. *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014.

²⁷³ *Mitteilungshefte* 20 (2011), S. 2.

melnotizen – zu einer wahren Fundgrube der Librettoforschung entwickelten. Unter den sonstigen Rubriken finden sich Kurznachrichten zu Forschungsprojekten, Tagungen, hauseigenen Publikationen, zu anderen Zentren, gelegentlich zu Magister- und Diplomarbeiten und später dann zu den „Bamberger Vorträgen zum (Musik-)Theater“. Im Jahr 2001 (Heft 8) erfährt der Leser, dass das Dokumentationszentrum in einen größeren Raum der Universität Bamberg übersiedelt ist, im Jahre 2006 (Heft 13), dass „erstmalig nicht alle Aufsätze und Bücher (und zwar längst nicht alle)“, die „seit Redaktionsschluß [sic] von Nr. 12 eingegangen sind“²⁷⁴, in den Notizen berücksichtigt werden konnten. Neben Hinweisen zur Geschichte der Institution und den die gesamte facheinschlägige Literatur erfassenden Lektüre-Notizen finden sich aber auch so nützliche Einträge wie die Veröffentlichung des „aktualisierten Verzeichnis[s] der (selteneren) Libretti des 20. Jahrhunderts“ (Heft 10 und Heft 15) und vieles mehr. Vertieft man sich über die Jahre in das Editorial der *Mitteilungshefte*, so lässt sich schließlich nicht nur das Entstehen einer Disziplin, der Libretologie, verfolgen, sondern auch der Weg eines Wissenschaftlers und (Kongress-)Reisenden, der durchaus persönliche Töne anschlagen kann. Dies geht bis zum selbstbewussten und zugleich liebenswürdigen Geständnis Albert Giers, dass die Bestände des Dokumentationszentrums anfänglich nach dem System ‚Fernleihe-Kopie‘ aufgebaut wurden.²⁷⁵ War man seinerzeit als chronisch unterfinanzierter Wissenschaftler also noch stolz auf die eigene Findigkeit und die akkumulierten Schätze, so sieht dies heute in der Zeit des medialen Terrors ganz anders aus. Auch das 1985 gegründete Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung, das im letzten Abschnitt zur Sprache kommen soll, weiß ein Lied davon zu singen, und gäbe es nicht tausend andere Berührungspunkte zwischen den beiden Archiven, so wäre hier bereits ein durchaus sympathischer Anknüpfungspunkt gefunden. Die Bamberger *Mitteilungshefte* haben im Übrigen schon früh auf das Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung aufmerksam gemacht, das – bereits neun Jahre vor Bamberg gegründet – erst seit den späten 1990er Jahren über ein eigenes Publikationsorgan,

²⁷⁴ *Mitteilungshefte* 13 (2006), S. 2.

²⁷⁵ *Mitteilungshefte* 1 (1994), S. 1: „So weit die Stunden eben reichen, bestellen meine beiden Hilfskräfte zur Zeit per Fernleihe einschlägige Literatur und photokopieren wichtige Aufsätze. Bis Ende Juli sind rund 250 Studien kopiert und in einem provisorischen Katalog registriert worden.“

das *Bulletin des Archivs für Textmusikforschung (BAT)*, verfügte. Dazu lesen wir bei Albert Gier im Jahre 1998 – bekannt launig – Folgendes:

Zu vermelden ist weiterhin, dass die *Mitteilungen* so etwas wie eine jüngere Schwester bekommen haben: Das Archiv für Textmusikforschung an der Universität Innsbruck, das von Frau Kollegin Ursula Mathis geleitet wird, beruft sich in seinem ersten, vor einigen Monaten erschienenen *Bulletin* ausdrücklich auf dieses Vorbild. Man sollte sich zwar nicht allzu penetrant selbst auf die Schulter klopfen (jedenfalls nicht, wenn einer zuschaut); aber die Parallele ist wohl ein Indiz dafür, daß [sic] die zugrundeliegende Idee so schlecht nicht sein kann. Den Innsbrucker Kolleginnen herzlichen Glückwunsch zur informativen ersten Nummer, und weiterhin viel Erfolg!²⁷⁶

BAT revanchierte sich im Jahr darauf mit einer Präsentation des Bamberger Dokumentationszentrums²⁷⁷, und insgesamt kann man diesen ersten Aspekt der „kommunizierenden Gefäße“ so resümieren: Bamberg und Innsbruck ist im Rahmen einer komparatistischen Romanistik, die nicht nur die Vielfalt der Literaturen und Sprachen bedenkt, sondern – um an Oskar Walzel (1917) zu erinnern – auch die „wechselseitigen“ Beziehungen zwischen den Künsten und ihre ästhetische Überlagerung, der Aufbau zweier wichtiger Forschungseinrichtungen gelungen. Es ist der

²⁷⁶ *Mitteilungshefte* 5 (1998), S. 2.

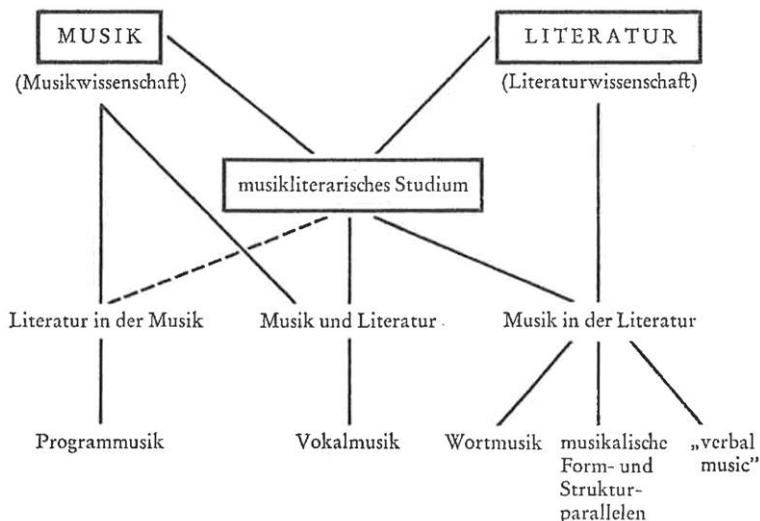
²⁷⁷ BAT 3/4, S. 8: „Das Dokumentationszentrum für Librettoforschung wurde 1994 von Albert Gier (Professor für Romanische Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg) gegründet. Den Grundstock bildeten die bei der Vorbereitung der Monographie *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998) benutzten Materialien. Die Sammeltätigkeit erstreckt sich auf den gesamten Bereich des Musiktheaters von 1600 bis heute, wobei der Text im Zentrum steht. Besondere Aufmerksamkeit gilt Libretto-Drucken (Originale oder Fotokopien), literatur-, theater- und musikwissenschaftlichen Studien zum Libretto (auch Fotokopien von Zeitschriften-Aufsätzen) und Programmheften. Den Forschungsinteressen des Initiators entsprechend sind die italienische und die französische Oper besonders gut repräsentiert. In Hinblick auf eine geplante Buch-Publikation werden zur Zeit gezielt Operntexte des 20. Jahrhunderts gesammelt. In Vorbereitung ist eine kommentierte Bibliographie der Libretto-Kataloge. Das Dokumentationszentrum verfügt über keine eigenen finanziellen Mittel. Die Sammlung wächst vor allem durch Geschenke von Kollegen und Freunden (Bücher, Sonderdrucke, Programmhefte, Manuskripte ungedruckter Arbeiten, Fotokopien bzw. Mikrofilme von Libretto-Drucken). Neuerscheinungen (Bücher und Aufsätze) werden in den jährlichen *Mitteilungen* des Dokumentationszentrums für Librettoforschung (Auflage Nr. 5/1998: 400 Exemplare; Bezug kostenlos) angezeigt; Beiträge, z.B. Hinweise auf Arbeitsvorhaben u.a., sind jederzeit willkommen. Die Sammlung ist geordnet, aber nicht katalogisiert; Einsichtnahme in Bamberg ist nach Terminabsprache möglich.“

glückliche Fall eingetreten, dass man voneinander wusste, den anderen schätzte, ohne miteinander zu rivalisieren oder sich zu stören. Es stand auch außer Zweifel, dass jeder der beteiligten Wissenschaftler dem Zugang des anderen viel abgewinnen konnte und ihn verstand, auch wenn in der jeweils eigenen Arbeit unterschiedliche Akzente gesetzt wurden.

ZU DEN KONZEPTEN

Chanson und Oper als Textmusik

Diese unterschiedlichen inhaltlichen und methodologischen Akzente sollen in einem zweiten Schritt zur Sprache kommen, wobei ich mit dem Innsbrucker Konzept der Textmusik beginne. Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen stellte die Arbeit von Steven Paul Scher dar, der 1984 im viel beachteten Sammelband *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* seine epochemachende graphische Darstellung der Beziehungen zwischen Text und Musik vorgestellt hat.²⁷⁸



²⁷⁸ Steven Paul Scher, *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*, in: Scher 1984, S. 14 (9-25).

Albert Gier nimmt in seinem 1995 veröffentlichten Artikel „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“²⁷⁹ auf dieses Schaubild genauso Bezug wie ich selbst bereits im Jahr 1987 in meinem bewusst provokant formulierten Aufsatz *Text + Musik = Textmusik?*, dessen Titel in seiner mathematischen Formulierung darauf hinweisen will, dass die Beziehung zwischen den Künsten eben keine rein quantitative, sondern eine fundamental qualitative ist. Schers scheinbar so einfache Unterscheidung dreier Grundkonstellationen – Literatur im Medium Musik, Musik im Medium Literatur und Musik und Literatur als Mischform – erlaubt es, letztere als eigene Kategorie zu begreifen und im Bereich der manifesten Überschneidungen anzusiedeln. In ihr sind beide Künste als solche präsent, wogegen es sich im ersten und zweiten Fall um verdeckte Präsenzen handelt, also um die „Imitation bzw. Inszenierung eines fremden Mediums“ in einem anderen, die einen Medienwechsel impliziert.²⁸⁰ Am Rande sei erwähnt, dass Schers Bemühungen um eine Systematisierung der sogenannten *interart* Bezüge im Rahmen eines größeren Ganzen zu sehen sind: Neben einem erneuten ‚musikoliterarischen‘ Interesse der deutschsprachigen Komparatistik ab den 1970er Jahren und den in etwa zeitgleichen Beiträgen von Musikwissenschaftlern wie Carl Dahlhaus oder Komponisten wie Karlheinz Stockhausen zur Frage der Interferenz²⁸¹ beschäftigt sich gerade die deutschsprachige Romanistik der Zeit forciert, wenn auch zumeist nur literaturintern mit Fragen der Gattungsdefinition, der Abgrenzung und Typologie. Es sei hier *en passant* an die Arbeiten von Klaus W. Hempfer²⁸² oder aber Fritz Nies²⁸³ erinnert, der sich als erster auch über die *genres mineurs* und nichtkanonischen Gattungen Gedanken machte.

²⁷⁹ Albert Gier, *Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien*, in: Peter V. Zima (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 69 (61-92).

²⁸⁰ Werner Wolf, *Intermedialität*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart 2004, S. 239. Cf. auch Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.

²⁸¹ Cf. Scher (wie Anm. 278), S. 21.

²⁸² Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.

²⁸³ Fritz Nies – Jürgen Rehbein, *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart)*, München 1978.

Nach Scher umfasst die mittlere Säule, die er als „eine Kombination [...] von musikalischer Komposition und literarischem Text“²⁸⁴ beschreibt, die genuinen Mischformen Oper, Lied, Oratorium oder Kantate, welche er in der Graphik deutlich erkennbar unter Vokalmusik subsumiert. Als primäre Forschungsfragen im Bereich der Vokalmusik nennt er „die komplexen künstlerischen Bedingungen optimaler Textvertonung, Prioritätsfragen wie z. B. das bei der Zusammenarbeit von Komponisten und Dichtern bzw. Librettisten immer wieder neu auftauchende Dilemma von ‚prima le parole e dopo la musica‘ oder ‚prima la musica e poi le parole‘ und speziell theoretische Probleme, die sich bei der Analyse von verschiedenen Wort-Ton-Synthesen ergeben“²⁸⁵. Was Scher jedoch übersieht und was ich bereits 1987 zu argumentieren versuchte, ist Folgendes: Der Begriff Vokalmusik reicht keineswegs aus, um die musikoliterarischen Mischgattungen in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Schon Calvin S. Brown (1970) ist vorsichtiger als Scher, wenn er anmerkt, die Kombination von Literatur und Musik – noch ist von ‚Text‘ nicht die Rede – sei nur „fast identisch mit dem Phänomen der Vokalmusik“²⁸⁶. Wenig später, 1978, doch ebenfalls noch vor Schers *Handbuch*, versucht Wilfried Gruhn Vokalmusik durch den Begriff „sprachbezogene Musik“ zu ersetzen, der sich seiner Ansicht nach „in gar keiner Weise mit dem Bereich der Vokalmusik“²⁸⁷ decke und anders als diese auch all jene Situationen mit einschlieÙe, wo „vokal konzipierte Partien“ in wortlose Melodik münden, wo „Vokalmusik originäre Instrumentalformen textlos darstellt“ oder wo „Instrumentalmusik bloÙ vokal ausgeführt wird“²⁸⁸. Den für meine Argumentation wichtigsten Hinweis hat jedoch Werner Faulstich geliefert. Seine Monographie *Rock – Pop – Beat – Folk*, 1978 in Tübingen erschienen, trägt den Untertitel *Grundlagen der Textmusik-Analyse*²⁸⁹ und enthält somit jenen Begriff, der dem Innsbrucker Archiv seinen Namen geben sollte: *Textmusik*. Es ist klar, dass Faulstichs Analyse auch vor dem Hintergrund eines neuen kulturwissenschaftlichen Paradigmas zu sehen ist,

²⁸⁴ Scher (wie Anm. 278), S. 11.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Calvin S. Brown, *Musico-Literary Research in the Last Two Decades*, YCGL 19 (1970), S. 5-27: 25.

²⁸⁷ Wilfried Gruhn, *Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*, Frankfurt 1978, S. 10.

²⁸⁸ Gruhn (wie Anm. 287), S. 27.

²⁸⁹ Werner Faulstich, *Rock – Pop – Beat – Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*, Tübingen 1978.

das mit dem Interesse für kulturelle Alltagspraktiken und der impliziten Forderung einhergeht, die scheinbar unüberwindbare Opposition zwischen Popular- und Hochkultur zu hinterfragen. Es ist auch klar, dass der Begriff ‚Textmusik‘ zu einem Zeitpunkt in Erscheinung tritt, als die „Einflüsse von Literatursoziologie, Rezeptionsästhetik, Linguistik und Kommunikationswissenschaft [...] der Literaturwissenschaft als neuen Untersuchungsgegenstand den Text“²⁹⁰ bescheren. Jenseits kontextueller Zufälligkeiten gibt es jedoch eine Reihe von gattungsbezogenen argumentativen Gründen, die für die ‚Textmusik‘ sprechen.

Der Begriff erscheint grundsätzlich bestens geeignet, um die gleichzeitige und – zumindest theoretisch – gleichwertige Präsenz der beiden beteiligten Künste, Literatur und Musik, zu beschreiben. Er bevorzugt keine der beiden Künste, wogegen ‚Vokalmusik‘ und ihr Antonym ‚Instrumentalmusik‘ letztlich zwei Kategorien der Interpretation darstellen und sich auf eine einzige Kunst, die Musik, beziehen. Die Bezeichnung *Textmusik* trägt demgegenüber dem Bedürfnis nach einer neutraleren Terminologie Rechnung, die das gesamte Panorama der möglichen Verbindungen von Text und Musik umfasst. „Keine Bevorzugung einer Gattung, eines Interpretationsstils, keine ästhetische Wertung schwingt mit. Text umfasst Gedicht, Libretto, einer Melodie nachträglich unterlegte Worte, Collagen und vieles mehr. Analoges gilt für den Bereich der Musik, und schließlich bleibt auch die Art und Qualität der Verbindung von Text und Musik wohlthuend unbenannt.“²⁹¹ Es liegt auf der Hand, dass in der Praxis je nach Genre oder Epoche einmal der Text, einmal die Musik die Oberhand gewinnen mag, doch ändert dies nichts an der Neutralität der Herangehensweise als solcher. Die Mischgattung des französischen Chansons, aber auch die Mischgattung der Oper mit ihrer jeweiligen Geschichte und ihren zahllosen Untergattungen stellen dafür exzellente Beispiele dar.

Die Beschäftigung mit der Oper – und es ist hier noch von Oper und nicht von Libretto die Rede – und die Beschäftigung mit dem Chanson

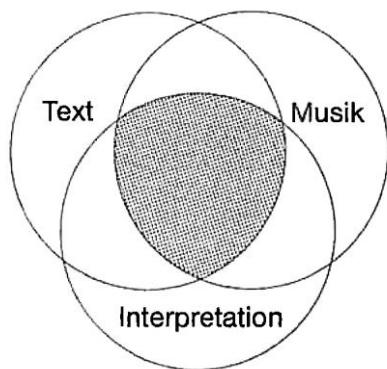
²⁹⁰ Mathis 1987 (wie Anm. 269), S. 272.

²⁹¹ Ebd.

‚kommunizieren‘ also insofern, als sie genuine Mischformen ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses rücken, ja, die Oper kann mit Fug und Recht als „Textmusik“ begriffen werden.

***Das triadische Modell: Schnittmenge versus Vereinigungsmenge.
Der Text in Oper und Chanson***

War bisher von Literatur und Musik²⁹², dann neutraler von Text und Musik die Rede, so ist dies letztlich eine verkürzte Sicht der Dinge. Eine interdisziplinäre Annäherung an die Gattungen Oper oder Chanson hat jenseits der sogenannten ‚Schwesterkünste‘ zur Kenntnis zu nehmen, dass es sich in beiden Fällen um performative Gattungen handelt, denen die Komponente der Interpretation inhärent ist. Graphisch lässt sich dies auf einfachste Weise darstellen:



Das triadische Modell, das erstmals im Jahr 1984 in der Monographie *Existentialismus und französisches Chanson*²⁹³ entworfen wurde, bringt also ganz bewusst die Elemente Text, Musik *und* Interpretation ins Spiel, die nicht beliebig ‚quantitativ‘ aneinandergereiht werden, sondern sich miteinander verbinden, ja ‚qualitativ‘ durchdringen. Die Gesamtaussage

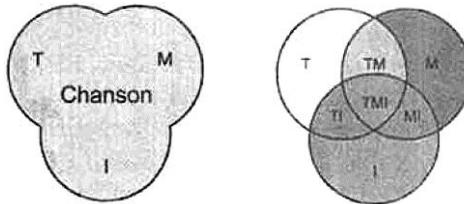
²⁹² Scher (wie Anm. 278), S. 11 spricht von einer Kombination von „musikalischer Komposition und literarischem Text“.

²⁹³ Ursula Mathis, *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien 1984.

bzw. die ästhetische Gesamtwirkung übersteigt dabei die Summe der Teilaussagen, und die Analyse einer solchen Mischform sollte stets „in terms of its own laws“ erfolgen, „rather than in terms of the conventions that it both combines and transcends“²⁹⁴. Es bedeutet dies, dass

Einzelanalysen der drei Ebenen Text, Musik und Interpretation bzw. der Nachweis von Bezügen zu den ‚eindimensionalen‘ Reinformen außerhalb des Chansons stets in eine globale Sicht des Chansons münden müssen. Teilerkenntnisse müssen revalorisiert werden, und anstatt – nicht immer ohne Herablassung – auf Gesetzmäßigkeiten der Reinformen zu verweisen, sollte man sich fragen, ob Abweichungen ästhetischer oder gehaltlicher Art nicht gerade durch die Mehrdimensionalität des Chansons bedingt sind.²⁹⁵

Die graphische Darstellung des triadischen Modells wirft darüber hinaus aber eine weitere Frage auf: Wenn Chanson, Oper oder welche Mischform immer tatsächlich nur im Zentrum der Graphik, also am Ort der Überlagerung, der ästhetischen Durchdringung ‚stattfindet‘, wie steht es dann beispielsweise um die Analyse des Opernlibrettos oder um das Zusammenwirken von Musik und Interpretation im Chanson? ‚Findet‘ Oper nicht ‚statt‘, wenn man ‚nur‘ das Libretto ins Zentrum der Betrachtung rückt? Oder aber: „Ist ein Chanson nicht auch ein Chanson, wenn die Interpretin gerade nicht singt oder die Musik gerade nicht spielt?“²⁹⁶ Werfen wir einen Blick auf die folgende Grafik:



Hier wird das Ereignis „Chanson“ nicht als *Schnittmenge* begriffen, sondern – wie Klenk-Lorenz es mathematisch formuliert – als *Vereinigungsmenge*, die sieben „Zustände“ eines Chansons zu erkennen gibt: T,

²⁹⁴ Nicholas Zurbrugg, zitiert nach Mathis, ebd., S. 12.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Renate Klenk-Lorenz, *Chansondidaktik: Wege ins Hypermedium. Impulse für den modernen Französischunterricht*, Hamburg, 2006, S. 171.

M, I – TM, TI, MI – und schließlich TMI. Mit diesem Verständnis der Mischform legitimiert man innerhalb eines grundsätzlich auf Interdisziplinarität angelegten Modells – das in keinem Augenblick in Vergessenheit geraten darf –, die Beschäftigung mit (a) Teilbereichen (T, M, I), (b) Teilüberschneidungen (TM, TI, MI) und schließlich (c) dem ‚gesamten‘ Kunstwerk (TMI), um nicht ‚Gesamtkunstwerk‘ zu sagen. Hier siedelt sich meines Erachtens auch die von Albert Gier vertretene Forschungsrichtung an. Eine seiner besonders wahrgenommenen Monographien trägt den Titel *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (1998), d.h. bei aller Fokussierung auf die Komponente Text, die die Beschäftigung mit dem Libretto mit sich bringt, bleibt der Blick auf das Ganze, das interdisziplinäre Opernereignis ausgerichtet. Auf Alberts Giers Homepage ist folgerichtig zu lesen:

Der Themenschwerpunkt „Musik und Literatur“ bezeichnet ein Arbeitsgebiet der Komparatistik (Vergleichenden Literaturwissenschaft), das seines interdisziplinären Charakters wegen die Berücksichtigung der musikalischen Komponente fordert, auch wenn der Zugriff genuin literaturwissenschaftlicher Art ist. Daher ist die Sichtung und Auswertung musikwissenschaftlicher (und theaterwissenschaftlicher) Literatur ebenso erforderlich wie der regelmäßige Austausch mit Fachvertretern der Musik- und Theaterwissenschaft, Teilnahme an interdisziplinären Tagungen etc.²⁹⁷

Wie aber lässt sich dieser Text der Oper, das Libretto, beschreiben? Albert Gier, der sich dem Operntext in einem „genuin literaturwissenschaftliche[n]“ Zugriff nähern will, vertritt dazu im Eintrag „Libretto“ im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*²⁹⁸ folgende Ansicht: Das Libretto unterscheidet sich von anderen dramatischen Gattungen durch „das Merkmal der Vertonbarkeit“, wobei die „Dramaturgie und (zumindest in bestimmten Epochen) auch die formale Gestaltung [...] den Ausdrucksmöglichkeiten der zeitgenössischen Musik Rechnung tragen“²⁹⁹. Trotz der Betonung des Texts bleibt also die interdisziplinäre Ausrichtung der Argumentation unübersehbar. Wie der Text des Chansons verkörpert auch der Text der Oper eine eigene Bedeutungsebene, er wird im Idealfall jedoch

²⁹⁷ <https://www.uni-bamberg.de/romlit2/transfer/> (3.7.2016).

²⁹⁸ Albert Gier, *Libretto*, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 250-253.

²⁹⁹ Ebd., Sp. 250.

im Rahmen einer plurimedialen Kunstform bzw. Darbietung wahrgenommen und tritt in Interaktion mit deren restlichen Konstituenten. Die tendenziellen Textmerkmale von Libretto oder Chanson – die Betonung liegt auf tendenziell, denn keine Regel ist ohne Ausnahme – haben daher sehr wohl mit der Plurimedialität der jeweiligen Mischform zu tun.

Was die Oper betrifft, so betont Albert Gier im Einzelnen den „verhältnismäßig geringe[n] Umfang“ des Librettos – ein gesungener Text braucht Zeit –, die durch die Arien bedingte „diskontinuierliche Zeitstruktur“, die „Selbständigkeit der Teile“ etwa in der Nummernoper, die „Kontraststruktur“ und den „Primat des Wahrnehmbaren [...] gegenüber dem aus Indizien (Mimik, Gestik, verbale Andeutungen etc.) zu Erschließenden“³⁰⁰. Diese Zwänge, die zugleich Möglichkeiten sind, können zwar mit den eindimensionalen literarischen Reinformen, etwa dem idealtypischen Theatertext verglichen werden, die Bewertung muss letztlich aber ‚artgerecht‘, das heißt mit Blick auf das angestrebte Wirkungsganze erfolgen.

Was den Chansontext angeht, so gibt es ebenfalls Zwänge. Auch in der sogenannten Dreiminutenkunst ist Kürze geboten, wobei diese Forderung auf die Gegebenheiten des Mediums Schallplatte zurückgeht. Zur vielzitierten Affinität mit dem Gedicht lässt sich festhalten, dass das Chanson tatsächlich die Strophenstruktur und den Refrain kennt, der allerdings aus dem Volkslied stammen dürfte³⁰¹ und sich im Chanson in der Regel durch Kürze und „semantische[...] Verdichtung“³⁰² auszeichnet. Aber auch in Metrik und Vers lassen sich Berührungspunkte mit der Lyrik erkennen. Es gelten die traditionellen metrischen Schemata, wobei der „Vers fürs Auge“ durch den „Vers fürs Ohr“³⁰³ ersetzt wird. Metrische Lizenzen erlauben es, der gesprochenen Sprache, aber auch dem musikalischen Rhythmus nahezukommen. Wie in der Lyrik scheinen gewisse

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ursula Mathis-Moser, *Das (französische) Chanson: Eine Mischgattung par excellence*, in: Nicole Gess – Alexander Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin/Boston 2017, S. 546-565: 556.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Cf. die immer noch aktuelle Analyse von Harald Weinrich, *Ein Chanson und seine Gattung*, in: Harald Weinrich, *Literatur für den Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1971, S. 124-136: 131, sowie zu den folgenden Ausführungen auch Mathis-Moser (wie Anm. 301), S. 557-559.

Inhalte nach gewissen Verlängen zu verlangen (Brel, „Les vieux“), aber auch mit dem *vers libéré*, dem *vers libre* (Colette Magny, „Vietnam 67“) und der poetischen Prosa (Léo Ferré, „Poète... vos papiers!“) wird im Chansontext gespielt. Auf lautlicher Ebene gilt der Endreim als „eines der ausnahmelosesten Gattungsmerkmale“³⁰⁴, und im Versinneren bringt es mancher Auteur-Compositeur-Interprète mit einfachen und komplexeren Klangtechniken zu ungeahnter Meisterschaft. Interessant freilich werden all diese Beobachtungen erst dann, wenn man zeigen kann, wie sich die ‚poetischen Qualitäten‘ des Texts mit der Interpretation und/oder der Musik verbinden, die diese erst zum Leben erwecken. Jacques Brel, der mit der Überartikulation der zahlreichen alliterierenden Verschlusslaute in „Les bigotes“ die Satire zelebriert, sei hier als Beispiel zitiert:

Elles vieillissent à petits pas
De petits chiens en petits chats
Les bigotes [...]
Elles processionnent à petits pas
De bénitier en bénitier
Les bigotes [...]
Puis elles meurent à petits pas
A petit feu en petit tas
Les bigotes
Qui cimetièrent à petits pas
Au petit jour d'un petit froid
De bigotes

Aber auch die Morphosyntax des Chansons zeichnet sich durch sämtliche Stilfiguren der Wiederholung aus, wie sie aus der Lyrik bekannt sind; sie verdichten die Aussage und dienen zugleich der besseren Memorierbarkeit. Die Figuren der Bildlichkeit schließlich stehen im Chanson im Zeichen der Verdeutlichung und nicht der Verschlüsselung, und ein Fazit all dieser Beobachtungen würde wohl zum Ausdruck bringen, dass der Text des Chansons, den man wie den der Oper sehr wohl unter Zuhilfenahme literaturwissenschaftlicher Kategorien analysieren kann,

³⁰⁴ Weinrich (wie Anm. 303), S. 132.

letztendlich aber „in terms of its own laws“ beschrieben werden muss: Es charakterisiert ihn die omnipräsente Spannung zwischen „Poetizität“ und „Kommunikationsgerechtigkeit“³⁰⁵, die deutlich auf die Dimension der Interpretation und die orale Kommunikationssituation verweist. Auch genügen Formalia wie die Strophenform nicht, den Chansontext uneindeutig dem Bereich der Lyrik zuzuordnen, denn die formalen Gattungen, ja selbst die vier Sprechhaltungen des Chansons – „Selbstdarstellung“, „Handlungsdarstellung“, „Reflexion“ und „Stimmungs- und Zustandsschilderung“³⁰⁶ – werden von den ‚poetischen Grundhaltungen‘ des Lyrischen, Epischen und Dramatischen gequert. Neben ‚lyrischen‘ gibt es daher auch unzählige ‚dramatische‘ und ‚episch-narrative‘ Chansons, wobei der Interpret oder *canteur* in unterschiedliche Masken schlüpfen kann. Und um erneut auf die Bedeutung einer interdisziplinären Sicht zu verweisen: Interpretationen ein und desselben Chansontexts durch unterschiedliche Künstler können auf durchaus unterschiedliche Weise als ‚lyrisch‘, ‚dramatisch‘ oder ‚episch-narrativ‘ wahrgenommen werden.

Resümieren wir also: Zwingt das eingangs vorgestellte triadische Modell unter dem Gesichtspunkt der *Schnittmenge*, dem interdisziplinären Anspruch der Mischformen Oper, Chanson etc. auf radikale Weise Genüge zu tun, so erlaubt es unter dem Gesichtspunkt der *Vereinigungsmenge*, den konstitutiven Elementen einzeln nachzugehen und sie auch innerhalb ‚eindimensionaler‘ Gattungszusammenhänge zu platzieren, solange der Blick auf das pluri- und interdisziplinäre Ganze nicht verloren geht. Ich selbst habe in meinen Arbeiten in der Regel den ersten Weg gewählt, Albert Gier hat gezeigt, wie man den zweiten Weg produktiv beschreiten kann. Auch hier macht es also wieder Sinn, von „kommunizierenden Gefäßen“ zu sprechen.

³⁰⁵ Mathis (wie Anm. 293), S. 239-242.

³⁰⁶ Wolfgang Victor Ruttkowski, *Das literarische Chanson in Deutschland*, Bern 1966, S. 12-13.

Fragen an die konstitutiven Elemente T, M und I und was unter Interpretation mitgedacht werden muss

Unter dem Gesichtspunkt der *Vereinigungsmenge* lassen sich also sowohl Text als auch Musik und Interpretation (a) isoliert (T, M, I), (b) in partieller (TM, TI, MI) oder (c) in vollständiger Interaktion (TMI) beschreiben, wobei die hier angeführten Leitfragen, die auch ‚eindimensionale‘ Gattungszusammenhänge berücksichtigen,³⁰⁷ keineswegs vollständig sind. Auch ist an dieser Stelle zu begründen, warum für eine nachhaltige Erweiterung des Begriffs der Interpretation plädiert wird. Doch zunächst die gängigsten Fragestellungen/Analyseansätze:

Text

- textkonstitutive Verfahren?
- Bezüge zu anderen Einzeltexten (Zitat, ironische Verfremdung, Übersetzung etc.)?
- Bezüge zu literarischen Traditionssträngen (Motive etc.)?
- Verhältnis zu anderen (literarischen) Gattungen?
- etc.

Musik

- Primärkomponenten: Melodie, Rhythmik, Harmonik, Form, Takt, Tempo etc.?
- Sekundärkomponenten: Instrumentation (ein Instrument, mehrere Instrumente, Orchester), Arrangement etc.?
- Bezüge zu musikalischen Traditionssträngen?
- Assimilationsprozesse von Musikstilen (Ethnomusiken etc.)?
- Geräusche und Geräuschkulissen?
- etc.

³⁰⁷ Als Beispiele etwa Bezüge zwischen Chansontext und Gedichttext (T); zwischen der Melodie einer Arie und der Ouvertüre (M); zwischen Sprechgesang im Chanson und dem Opernrezitativ (I).

Interpretation

Stimme und Technik der Interpretation

- ausgebildete Stimme, nicht ausgebildete Stimme?
- Berufssänger, Amateur?
- Stimmlagen: Sopran, Alt, Tenor und Bass, Countertenor, Kontraalt etc.?
- Gesangsstil: liedhaft, volkstümlich, Belcanto, Sprechgesang (,disseuse', HipHop, Parlando, Rezitativ etc.)?
- Stimmklang: Geschlecht, Alter etc.?
- Interpretationshaltung: distanziert, identifizierend?
- Artikulation?
- etc.

Elemente der Bewegung

- Mimik?
- Gestik?
- Bewegung im Raum (mit oder ohne Mikrofon)?
- etc.

Objektale Kulisse

- Kleidungsstil, Frisur, Accessoires?
- Bühne, Raum³⁰⁸?
- deren Gestaltung durch Licht und mediale Mittel?
- etc.

Steht außer Frage, dass die Aktivierung möglichst vieler Felder die Gesamtanalyse bereichern wird, so bedarf das Feld der Interpretation eines Kommentars. Im Rahmen des hier vorgestellten triadischen Modells, das ursprünglich für die Analyse des ‚klassischen‘ französischen Chansons der 1950er Jahre entworfen wurde, das in der Regel in kleineren Räumen ‚stattfand‘, waren mit Interpretation im Wesentlichen die menschliche Stimme, Mimik, Gestik und vielleicht einige wenige markante und sinnkonstituierende Merkmale des Kleidungsstils des Interpreten gemeint. In den Folgejahrzehnten bis in die Gegenwart erwies

³⁰⁸ Cf. dazu Elke Platz-Waury, *Drama und Theater*, Tübingen ⁵1999.

sich das Chanson jedoch gerade im Bereich der Interpretation als besonders ‚kreativ‘ und eroberte – ohne dass hier auf die Geschichte der Räume des Chansons eingegangen werden könnte – nicht zuletzt dank der neuen technischen Möglichkeiten realen (Bühnen-) und virtuellen Raum (z.B. im Clip), es ‚integrierte‘ die Raumbewegung (bewegliches Mikrofon) und spielte nicht selten mit Objekten (z.B. das eigene Musikinstrument) und Kulisse. Für das Chanson erscheint es daher sinnvoll, den Begriff der Interpretation deutlich zu erweitern. Aber auch aus der Sicht der Oper lässt sich argumentieren, dass das triadische Grundmodell im Bereich der Interpretation geöffnet werden muss. Gewiss, in einer konzertanten Aufführung wird bei Arie, Duett oder Rezitativ der Fokus auf der Stimme des Sängers und der Technik der Interpretation liegen, nicht so jedoch bei der Oper als theatralischer Aufführung. Albert Gier hat dazu eine sehr wertvolle Beobachtung gemacht, wenn er behauptet, die Opernaufführung verzichte auf das „aus Indizien (Mimik, Gestik, verbale Andeutungen etc.) zu Erschließende[...]“ zugunsten des „Primat[s] des Wahrnehmbaren“³⁰⁹. Lebt also das Chanson – besonders wenn es in kleineren oder mittleren Räumen vorgetragen wird – vom Spiel der Mimik, Gestik und des Understatement, so gilt für die Oper das Gegenteil. Wenn in der Opernaufführung das dominiert, was Gier „das Wahrnehmbare“ nennt, so werden gerade im Bereich von Raum, Raumbewegung und Objektkulisse besondere Impulse zu erwarten sein. Es ist also möglich, mithilfe des triadischen Modells unterschiedliche Mischgattungen miteinander zu vergleichen und Differenzqualitäten zu bestimmen. Eine von ihnen ist schließlich auch der Grad der Komplexität, denn im Vergleich zu den einfachen Formen Chanson, Kantate, Lied etc. ist das Markenzeichen des Musiktheaters – ob Oper, Operette, Zarzuela oder Musical – die Vervielfachung, die Kumulation, ja häufig sogar die Gleichzeitigkeit mehrerer ‚Einheiten‘ von Text, Musik und Interpretation, mehrerer Akteure bzw. Gesangspartien.

Das multimediale Ereignis und seine Notierung

Dies führt zu einem letzten Punkt. Ein Blick auf aktuelle Opernaufführungen und Chansonkonzerte lässt rasch erkennen, dass sich Opern-

³⁰⁹ Gier (wie Anm. 298), Sp. 250.

und Chansonereignisse heute – jenseits jeder Trias und deren Erweiterung – zunehmend als multimediale Ereignisse präsentieren, die Kritiker wie Publikum herausfordern, Interdisziplinarität (wieder einmal) neu zu begreifen. Albert Gier war dieser neuen Interdisziplinarität auf der Spur, wenn er auf seiner Bamberger Website³¹⁰ die Bedeutung des „Austausch[s] mit Dramaturgen und Regisseuren“ und der „regelmäßige[n] Kontakte zu Theatern“ unterstrich. Ich selbst konnte vor kurzem mit Fernand Hörner einen Sammelband zum Thema *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*³¹¹ publizieren, der die Kapitel „Das Chanson wird Filmstar“ und „Das Chanson spielt mit Multimedia“ enthält. Abschließend sei daher zumindest angedeutet, wie man die medialen Neuerungen unserer Zeit auch theoretisch in das skizzierte triadische Basismodell integrieren kann, um ein Instrumentarium zu gewinnen, das auch aktuellen Entwicklungen der Mischgattungen – man denke an die großen und immer beliebteren Hybridformen – und ihren Inszenierungen Rechnung trägt.

Die Grundidee für die Integration medialer Bedingungen in das triadische Modell wurde von Renate Klenk-Lorenz (2006) entwickelt und besagt, dass die Kategorien T, M und I (Kürzel für Text, Musik und Interpretation) leer und abstrakt bleiben, wenn sie losgelöst von ihrer medialen Realisierung bzw. „Aufladung“ betrachtet werden. Ohne Medium – ob Stimme, Schrift, Plattenspieler oder CD-Player – kein Text, keine Musik, keine Interpretation, kurz kein Chanson und analog dazu keine Arie, kein Rezitativ etc. Im Rückgriff auf Werner Faulstich³¹² unterscheidet Klenk-Lorenz vier Medien, in denen sich Text, Musik und Interpretation realisieren können, plus ein „Nullmedium“, das die Absenz des jeweiligen Elements signalisiert:

³¹⁰ Die Website ist inzwischen inaktiv. Das Zitat stammt von einem Zugriff im Juni 2016.

³¹¹ Fernand Hörner – Ursula Mathis-Moser (Hrsg.), *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen. La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, Würzburg 2015.

³¹² Klenk-Lorenz bezieht sich im Wesentlichen auf Werner Faulstich, *Einführung in die Medienwissenschaft*, München 2002.

„absent“	präsent			
(originär?)	primär	sekundär	tertiär	quartär
T0	T1	T2	T3	T4
M0	M1	M2	M3	M4
I0	I1	I2	I3	I4

Das Primär- oder Humanmedium entspricht dabei allen *live* Performanzsituationen, vom Troubadour über den Sänger des Pont-Neuf bis hin zum Opernsänger, um das Klenk-Lorenzsche Schema, das sich ausschließlich auf das Chanson bezieht, im Hinblick auf unser Thema zu ergänzen. Das Sekundär- oder Schreib- und Printmedium³¹³ präsentiert ein ‚stummes‘ Chanson, eine ‚stumme‘ Arie als gedruckten Text, Libretto, Partitur, Künstlerporträt, Programmheft oder *Petit format*. Die tertiären oder analogen Medien Grammophon, Schallplatte, später Radio, Magnetophon, Audio- und Videokassette, Videoclip, Fernsehen etc. erlauben es erstmals, die *live performance* als lebendige Kunst zu kodifizieren, zu konservieren und unverändert wiederzugeben. Die Quartärmedien schließlich, die mit digitalen Codes arbeiten, konservieren und reproduzieren Oper, Musical und Chanson im *World Wide Web*, aber auch dort, wo Text, Musik und Interpretation auf CD digital gespeichert und am PC abgespielt werden. Die von Klenk-Lorenz zur Illustration zitierten Beispiele³¹⁴ führen systematisch die diversen Interaktionsformen der Trias T, M und I mit den jeweils zur Verfügung stehenden Medien vor und erlauben es so, „jedes Chansondokument“³¹⁵, auch historische Formen, zu charakterisieren. Dasselbe gilt aber auch für die Arie, das Rezitativ oder die Gesamtform der Oper, wie einige Beispiele belegen sollen. Ausgehend von Klenk-Lorenz Beschreibung des möglichen Verlaufs eines Chansonabends:

Eine Interpretin [I1] betritt die Bühne, das Publikum applaudiert, das Orchester [M1] setzt ein, und die Interpretin beginnt mit Orchesterbegleitung die erste Strophe zu singen

³¹³ Klenk-Lorenz (wie Anm. 296), S. 183.

³¹⁴ Ebd., S. 176.

³¹⁵ Ebd.

[T1M1I1]. Zwischen den Strophen spielt der Kontrabassist ein Solo [M1]. Zu einem anderen Zeitpunkt singt die Interpretin eine Strophe ohne Musikbegleitung [T1I1].³¹⁶

seien hier in der Abfolge: [I1] – [M1] – [T1M1I1] – [M1] – [T1I1] ein mögliches Konzertprogramm eines Chansonabends, ein mögliches Programmheft einer Opernaufführung und zu guter Letzt eine Opernaufführung ‚beschrieben‘, bei der sich T, M und I sowie alle vier Medien überlagern. Versteht man Text, Musik und Interpretation als medial „aufgeladene“ Elemente, so ergibt sich folgendes Bild:

Ein Konzertprogramm „Chanson“

- T2 das Programmheft enthält die Texte
- M2 es enthält Abbildungen eines oder mehrerer Instrumente (Klavier, Gitarre), Ausschnitte aus der Partitur, Beschreibungen von Musik etc.
- I2 es enthält ein Foto des Interpreten, des Begleitmusikers, eine Zeichnung des Interpreten, den Interpreten als Namen, seine Biografie etc.

Ein Programmheft „Oper“

- T2 das Programmheft nennt den Titel der Oper und kommentiert den Text, häufig mit Zitaten
- M2 es enthält eine Beschreibung wichtiger Arien oder Motive, u.U. sogar einen Ausschnitt aus der Partitur, ein Foto des Dirigenten etc.
- I2 es enthält Fotos der Sänger, u.U. auch des Dirigenten, meist mit Kurzbiografien, es zeigt besonders markante Szenenausschnitte im Bild etc.

Eine Opernaufführung

- T1 Text im Primärmedium (Stimme) durch den bzw. die Sänger (Effekt der Multiplikation), durch den Chor, durch Rufe/Chöre von Offstage
- T2 Titel der Oper, Zitate, Kommentare zum Text im Programmheft

³¹⁶ Klenk-Lorenz (wie Anm. 296), S. 172. Die Hinzufügung des Mediums 1 – *live* Aufführung – stammt von der Verfasserin.

- T3 visuelle Einspielungen der Übersetzung des Operntexts oder des Texts selbst über Videosprachbänder
- T4 digital aufgezeichnete Einspielungen von Text off-stage³¹⁷
- M1 Musik im Primärmedium durch das Orchester und/oder einzelne Musiker („Ständchen“), durch Rufe/Chöre von Off-stage; Ouvertüre und Zwischenspiele, Ballettmusik etc.
- M2 Partitur, Beschreibung wichtiger Arien oder Motive im Programmheft
- M3 *Mise en abyme*: Musik aus analogen Medien auf der Bühne eingespielt, Musik aus analogen Medien (Jagdklänge etc.) aus dem Off-Stage kommend, etc.
- M4 dasselbe, aus digitalen Quellen
- I1 Präsenz des bzw. der Sänger (Effekt der Multiplikation) und des Chors auf der Bühne mit allen zur Interpretation gehörenden Details (Stimmlage etc.; Kostüm, Frisur, Gestik, Raumbewegung – nicht nur der Sänger, sondern auch das Ballett)
- I2 im Programmheft Fotos der Sänger, u.U. auch des Dirigenten, Kurzbiografien, Abbildung besonders markanter Szenenausschnitte; auf der Bühne *Mise en abyme*, wenn z.B. ein Porträt einer der handelnden Figuren Teil der Handlung wird;
- I3 (audio-)visuelle Einspielungen der Sänger – Rückblenden etc.
- I4 digital aufgezeichnete Einspielungen der Sänger, etc.

Ein Blick auf die Beispiele zeigt erneut, dass Opern- bzw. Librettoforschung und Chansonforschung miteinander „kommunizierende“ Gefäße darstellen, ja den jeweiligen Untersuchungsgegenstand gewinnbringend mit einem gemeinsamen Instrumentarium analysieren können. Nicht nur in der triadischen Struktur Text, Musik und Interpretation, sondern auch in den Möglichkeiten der medialen Aufladung begegnen sich Oper und Chanson. Dabei gestattet bei ersterer die Unterscheidung zweier grundlegender Perspektiven, der Schnittmenge und der Vereinigungsmenge, die adäquate Erfassung einer textbezogenen, aber zugleich

³¹⁷ Grundsätzlich können alle sekundär- und tertiärmedialen Dokumente Eingang ins Quartärmedium finden, Klenk (wie Anm. 296), S. 196.

interdisziplinär ausgerichteten Librettologie. Die Idee der medialen Aufladung dagegen erlaubt es der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Oper wie Chanson mehr denn je in ständig neue Multimedia-Zusammenhänge gedrängt werden. Die Regieeinfälle in der Oper könnten bunter nicht sein, und auch dem Chanson eröffnen sich ständig neue Ausdruckshorizonte, mit subtilsten Einkreuzungen von audiovisuellen Mitteln, von Fotografie, Grafik und Animation, von Videoclip und Film, bis aus dem schlichten Chansonereignis ein multimediales Spektakel geworden ist.

EIN AUSBLICK: DAS INNSBRUCKER ARCHIV FÜR TEXTMUSIKFORSCHUNG

Allein aus Gründen der Symmetrie sollte spätestens an dieser Stelle das Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung vorgestellt werden, das nicht nur eine umfangreiche Fachbibliothek und eine Sammlung von derzeit rund 7000 Tonträgern beherbergt, sondern über die Jahre immer wieder Teilsammlungen aufgenommen hat wie etwa die Kollektionen der „Institut français“ von Bonn, Innsbruck und Wien, Bestände des Bureau de la Chanson von Mainz oder der Université du Québec à Montréal und nicht zuletzt die beiden großen Sammlungen Pierre Séguy und Albert Gier. Zugleich sucht das Innsbrucker Archiv einen gezielten Dialog mit französischen Forschern und insbesondere mit der Schule der *Cantologie* und versteht sich als Ort konsequenter methodologischer Auseinandersetzung mit den Grundfragen und den unterschiedlichen Gattungen von Textmusik.

Bereits 1985 von Ursula Mathis(-Moser) gegründet, wird das Archiv seit 2015 von der Romanistin und Literaturwissenschaftlerin Gerhild Fuchs geleitet. Es verfügt über eine ständig aktualisierte Website³¹⁸, seit kurzem über neue Räumlichkeiten und nicht zuletzt über eine neue Internetzeitschrift mit Peer-Review-Verfahren, *ATeM*³¹⁹, die sich aus interdisziplinärer Perspektive der Erforschung der vielfältigen Verbindungen von Text und Musik widmet. Die erste Nummer ist im Dezember 2016 erschienen und führt das zwischen 1998 und 2015 zweimal jährlich veröffentlichte *Bulletin des Archives für Textmusikforschung BAT* zeitgemäß fort, womit sich auch der Kreis dieses Beitrags schließt. Allein der Titel der Zeitschrift, *ATeM*, ist jedoch mehr als ein simples Akronym für Archiv für **Text**musikforschung, liest er sich doch unmissverständlich auch als Verweis auf ein für jede Form von Textmusik zentrales Element, den Atem (des Interpreten), sofern man von einem ganzheitlichen Verständnis ausgeht. Der Boden für eine produktive Auseinandersetzung mit Chanson und Oper wie auch mit anderen Formen der Textmusik ist also bereitet, die hier vorgestellte Diskussion kann – hoffentlich produktiv – in eine neue Runde gehen.

³¹⁸<https://www.uibk.ac.at/romanistik/institut/textmusik-in-der-romania/> (Zugriff 5.2.2017).

³¹⁹https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/ATeM_ (Zugriff 5.2.2017).