

Ursula Winter (Eichstätt-Ingolstadt)

Literarisierung von Musik als Intermedialitätsphänomen. Exemplarische Betrachtung der oratorischen Rezeption Dantes und Goethes bei Wolf-Ferrari und Berlioz

This article deals with the reception of Dante and Goethe in Ermanno Wolf-Ferrari's and Hector Berlioz's compositions *La Vita Nuova* and *La Damnation de Faust*. Although Dante Alighieri's *Vita Nova* and Johann Wolfgang von Goethe's *Faust* belong to completely different genres and epochs, the texts provide the basis for the oratorio-style works from the Romantic era, which justifies a comparative analysis of the latter. The examined reductions, extensions, modifications and rearrangements of the texts in the libretti – which were compiled almost entirely by the composers themselves – as well as the instrumental parts and the use and functions of the orchestra, the choir and the soloists, portray the intermedia relations between literature and music in the selected compositions. The chosen examples will show that the common idea of setting literature to music and the translation studies concept of intersemiotic translation are not appropriate for all literature-based pieces of music, as the analysis of both works demonstrates that with regard to vocal music a distinction should be made between the musicalization of literature and the literarization of music.

1. Einleitung

Über die Tatsache hinaus, dass es sich bei den in der Überschrift dieses Beitrags genannten Personen um Künstler handelt, scheinen der italienische und der deutsche Dichter aus dem 14. bzw. dem 18. Jahrhundert sowie der deutsch-italienische und der französische Komponist aus dem 19. bzw. angehenden 20. Jahrhundert wenig gemein zu haben. Freilich lässt sich die herausragende Stellung der beiden Dichter in ihrer jeweiligen Nationalliteratur miteinander vergleichen, und es verbindet die beiden Komponisten, dass ihre Werke gemeinhin der Epoche der Romantik zugeordnet werden. Für die folgenden Betrachtungen entscheidend ist jedoch allem voran, dass Ermanno Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* (Uraufführung 1903) und Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* (Uraufführung

1846) Beispiele für die oratorische Rezeption literarischer Werke darstellen. Diese Rezeptionsart ist als Variante des von Wilfried Barner und in der Folge u. a. von Peter Kuon als produktive Rezeption bezeichneten Prozesses (cf. 1993: 22) einer auf «selbstbewußte Neuschöpfung» (ibid.) zielenden Auseinandersetzung mit literarischen Vorlagen zu verstehen. Im Fall der oratorischen Rezeption ist das Produkt musikalischer Art und liegt – wie der Name schon sagt – in Form eines Oratoriums vor. Noch deutlicher wird der Aspekt der Neuschöpfung, also des Schaffens eines neuen Kunstwerks durch den ebenfalls Verwendung findenden Begriff der kreativen Rezeption (cf. Kuon 1996). Wie sich im Folgenden zeigen wird, gibt es weitere Gründe für eine vergleichende Betrachtung der Werke Wolf-Ferraris und Berlioz', deren Analyse nicht zuletzt einer Reflexion theoretischer Intermedialitätskonzepte sowie des translationswissenschaftlichen Begriffs der intersemiotischen Übersetzung dienen kann.

2. Zu den musikalischen Werken und ihren Libretti – Aspekte der kreativen Rezeption

Die Gattung des Oratoriums ist in Bezug auf Literaturvertonungen von besonderem Interesse. Einerseits entfällt im Vergleich zur Oper die sich durch die szenische Darstellung ergebende zusätzliche Interpretationsebene, da Text und Musik die alleinigen Instanzen zur Vermittlung des Inhalts sind. Andererseits kann aber im Gegensatz zu rein instrumentalen Stücken auf den Text der literarischen Vorlage explizit zurückgegriffen werden. Darüber hinaus ist durch die Aufteilung auf Chor und mehrere Solisten eine vielschichtigere Wiedergabe der Handlung möglich, als es beispielsweise in einem Liederzyklus der Fall ist.

Die Zuordnung von Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* ebenso wie von Berlioz' *La Damnation de Faust* zur Gattung des Oratoriums ist jedoch nicht unumstritten und bedarf deshalb einer kurzen Erläuterung. Wolf-Ferrari überschreibt seine Komposition in der Partitur mit «Cantica» (1902: 2). Diese Benennung, die an die Bezeichnung der drei Teile von Dantes *Divina Commedia* erinnert,

stammt vermutlich vom ursprünglichen Plan des Komponisten, die Vertonung der *Vita Nova* als Prolog einer umfangreicheren vokal-symphonischen Dichtung über die gesamte *Commedia* voranzustellen (cf. De Rensis 1937: 51). Nicht zuletzt aufgrund der ähnlich klingenden Bezeichnung könnte man zunächst an die Zuordnung der Komposition zu der – mit dem Oratorium verwandten – Gattung der Kantate denken. Für die Zuschreibung zum Oratorium, welche im Übrigen auch die führende musikwissenschaftliche Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) vornimmt (cf. Streicher 2007: 1107), spricht vor allem ein Brief des Komponisten aus dem Jahr 1902 an den berühmten Organisten und Chordirigenten Karl Straube, in dem er *La Vita Nuova* als Oratorium bezeichnet (cf. Wolf-Ferrari 1982: 16). Berlioz verwendet für *La Damnation de Faust* während des Entstehungsprozesses des Werks selbst verschiedene Untertitel. Das zunächst als *Drame de Concert* charakterisierte Stück wird zwischenzeitlich als *Opéra de Concert*, *Légende* und *Opéra légende* betitelt, bevor sich der Komponist für den Zusatz *Légende dramatique* entscheidet (cf. Rushton 1986: 457). Die Bezeichnungen verweisen zum Teil auf die Nähe der *Damnatio*n zur Oper, die sich auch an der Untergliederung der Komposition in Szenen zeigt. Diese Einteilung führt zusammen mit den bereits im Autograph enthaltenen und nicht konkret zu verstehenden szenischen Anmerkungen dazu, dass *La Damnation de Faust* immer wieder szenisch dargeboten wird, obwohl derartige Aufführungen häufig mit erheblichen Änderungen einhergehen (cf. Reinisch 1982: 268). Auch wenn das Werk die szenische Darstellung stellenweise geradezu herauszufordern scheint, hat der Komponist es konzertant angelegt (cf. *ibid.*: 258), was für die Zuordnung zur Gattung des Oratoriums spricht. Wolfgang Dömling bringt den Charakter der *Damnatio*n auf den Punkt, wenn er sie «das am stärksten zur Oper tendierende Nicht-Bühnenwerk von Berlioz» (1979: 117) nennt.

Dass die gattungstheoretische Zuordnung der untersuchten Werke in beiden Fällen strittig ist, liegt nicht nur an der generell großen formalen und inhaltlichen Vielfalt der Kompositionen, die als Oratorien bezeichnet werden (cf. Schering 1966: 4), sondern auch an der für die Epoche der Romantik typischen Tendenz zur Lockerung der Form und zur Überschreitung von Gattungsgrenzen

(cf. Einstein 1992: 62 et seqq.). Ebenso versuchen viele Künstler der Romantik durch Verwischen der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten wie Malerei, Musik und Literatur Gesamtkunstwerke zu schaffen (cf. Rummenhöller 1989: 18). Das Schreiben über Musik ist dabei ein ebenso typisches Beispiel für die synästhetische Ausweitung der Schaffensbereiche romantischer Künstler wie das Komponieren über Literatur (cf. Meier 1990: 167). Bei den für diesen Beitrag gewählten Beispielen ist zwar der zeitliche Unterschied zwischen der Entstehung von Dantes bzw. Goethes Werken und den darauf beruhenden Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' beträchtlich. Die Beschäftigung mit den jeweiligen Autoren ist aber für das 19. Jahrhundert durchaus charakteristisch. Der Fauststoff wurde von Komponisten im Zeitalter der Romantik vielfach kreativ rezipiert und auch die verstärkte Beschäftigung mit dem Mittelalter sowie die damit einhergehende «Entdeckung Dantes in der Romantik» (Auerbach 1929: 682) beschränken sich nicht auf Wolf-Ferrari. Während Berlioz mit seiner Wahl der Goetheschen Version des Fauststoffs auf die im Vergleich zu anderen Überlieferungen am häufigsten gewählte Inspirationsquelle zurückgreift, kommt Wolf-Ferraris Rückgriff auf die *Vita Nova* ein besonderer Stellenwert innerhalb der romantischen Dante-Rezeption zu, in der ansonsten hauptsächlich die *Divina Commedia* Berücksichtigung findet.

Obwohl die Auswahl der literarischen Vorlagen für die der Romantik zuzuordnenden Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' also weitgehend als epochenkonform gewertet werden kann, scheinen Dantes Prosimetrum und Goethes Drama auf den ersten Blick wegen der formalen Unterschiede absolut nicht vergleichbar. Dennoch ist den Werken zumindest gemein, dass auch hier eine eindeutige Gattungszuordnung schwerfällt. Im Fall von Dantes *Vita Nova* verweist bereits die Form des Prosimetrum auf die Vermischung von Prosa und Versen. Ihr Aufbau erinnert an die *vidas* und *razos* sowie an die Lieder der okzitanischen Trobadordichtung, von denen sich Dantes *libello* insofern unterscheidet, als Prosa und Verse nicht von unterschiedlichen Autoren geschrieben und die Prosatexte wie die Gedichte in der ersten Person verfasst sind (cf. Carrai 2006: 53f.). Die *Vita Nova* kann somit einerseits als Roman, Tagebuch oder Autobiographie gele-

sen werden, ebenso aber auch als kommentierte Gedichtanthologie oder als Poetik (cf. *ibid.*: 15). Gleichzeitig ist Goethes Bezeichnung seines *Faust* als Tragödie nicht im klassischen Sinn zu verstehen. Formal wird die klassische Dramenform nicht eingehalten, und Fausts Erlösung am Ende des zweiten Teils ist mitnichten tragisch. Gerade die Vielgestaltigkeit der literarischen Werke scheint sie jedoch für die Komponisten interessant zu machen und die Textauswahl zu erleichtern. Beide Musiker bevorzugten deutlich die lyrischen bzw. musikalischen Elemente, welche bereits durch ihre metrisch strukturierte Sprache rhythmisiert sind und sich darum gut für die Vertonung eignen. Es ist somit nicht verwunderlich, dass Wolf-Ferrari fast ausschließlich auf die in der *Vita Nova* enthaltenen Gedichte zurückgreift und die Basis von Berlioz' *Huit scènes de Faust*, auf deren Grundlage später *La Damnation de Faust* entsteht, die Liederlagen und Chöre aus Goethes *Faust* sind.

Die beiden Oratorien verbindet zudem, dass die Libretti überwiegend von den Komponisten selbst zusammengestellt und geschrieben sind. Wolf-Ferrari arbeitet sogar vollkommen ohne einen Librettisten, beschränkt sich jedoch fast ausschließlich auf die Übernahme wörtlicher Zitate aus der *Vita Nova* sowie aus zwei weiteren *ballate*, die nicht aus dem Prosimetrum stammen. Die erste Nummer des Oratoriums beginnt mit Teilen aus dem Gedicht *I' mi son pargoletta bella e nova* aus Dantes *Rime*. Die zweite Nummer von *La Vita Nuova* basiert auf der meist Guido Cavalcanti zugeschriebenen *ballata Fresca rosa novella*. Wolf-Ferrari selbst scheint der Urheber lediglich einer einzigen, ziemlich kurzen Textstelle zu sein. Die vom Sopran in der elften Nummer *La Morte* gesprochenen Einwürfe sind weder Zitate aus Dantes *libello*, noch stellen sie einen direkten Bezug zu anderen literarischen Werken her. Die Entstehung des Librettos von *La Damnation de Faust* ist etwas vielschichtiger, nicht zuletzt, da der Franzose Berlioz Goethes *Faust* nicht im Original, sondern in der Übersetzung von Gérard de Nerval rezipiert hat. Die textliche Grundlage der *Damnation* bildet die 1840 erschienene dritte Ausgabe von Nervals *Faust*-Übertragung (cf. Kreuzer 2003: 106). Berlioz hat jedoch seine 1829 fertiggestellten *Huit Scènes de Faust* komplett in *La Damnation de Faust* übernommen, so dass zumindest die dar-

auf beruhenden Teile der *Damnation* auf der ersten Ausgabe von Nervals Übersetzung aus dem Jahr 1828 basieren. Dass diese, aber auch weitere Textstellen der *Damnation de Faust* der früheren Version der Übersetzung folgen, lässt sich daran erkennen, dass Liedtexte, die von Nerval zunächst in Versen und später in Prosa wiedergegeben wurden, im Libretto in der älteren Versübertragung enthalten sind. Wörtliche Übernahmen von Goethe/Nerval enthält das Libretto der *Damnation* außer in den Szenen, die auf Vorlagen aus den *Huit Scènes de Faust* beruhen, im Chor der Gnome und Sylphen in der siebten Szene. Die restlichen Texte des Librettos sind zum Teil von Almière Gandonnière, überwiegend jedoch von Berlioz selbst verfasst, was in der Entstehung des Oratoriums auf Reisen begründet ist:

Ce fut pendant ce voyage en Autriche, en Hongrie, en Bohême [sic] et en Silésie que je commençai la composition de ma légende de *Faust*, dont je ruminais le plan depuis longtemps. Dès que je me fus décidé à l'entreprendre, je dus me résoudre aussi à écrire moi-même presque tout le livret [...] (Berlioz 1991: 489).

Auf der Partitur werden Gandonnière und Berlioz neben Goethe als gleichberechtigte Mitdichter genannt (cf. Kretzschmar 1914: 4). Die Zuordnung der Autorschaft ist bei den von Gandonnière und Berlioz geschriebenen Szenen jedoch nicht in allen Fällen endgültig geklärt (cf. Hofer 1986: 222). Die Aussage des Komponisten in seinen Memoiren, dass die Übernahmen von Goethe/Nerval und die von Gandonnière geschriebenen Partien zusammen weniger als ein Sechstel des Werkes ausmachten (cf. Berlioz 1991: 489), räumt den von Berlioz verfassten Texten jedoch wesentlich mehr Raum ein, als sie tatsächlich einnehmen. Zutreffender ist die Angabe, die der Komponist in einem Brief aus Prag vom 25. März 1846 an seine Schwester Nanci macht: «En outre j'ai beaucoup travaillé à un opéra de concert en quatre actes dont j'ai dû faire presque la moitié des paroles (le livret n'était pas fini quand j'ai quitté Paris) et qui se nomme *la Damnation de Faust*» (Berlioz 1978: 328; hierauf verweist auch Rushton 1986: 456). Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass auch in den meisten Szenen,

die nicht auf wörtlichen Übernahmen von Goethe/Nerval basieren, mehr oder weniger deutlich inhaltliche Parallelen zu Goethes Drama erkennbar sind. Ein Rückgriff auf eine andere Textquelle neben der *Faust*-Übersetzung von Nerval lässt sich nur an einer einzigen Stelle nachweisen: Der Ausruf des himmlischen Chores im Epilog „*Elle a beaucoup aimé*“ geht auf das Lukasevangelium (Lk 7,47) zurück, wo sich dieser Satz auf die Sünderin bezieht, die apokryph mit Maria Magdalena identifiziert wird (cf. Morabito 1993: 46).

Sowohl Wolf-Ferrari als auch Berlioz schreiben also nicht nur die Musik ihrer Oratorien, sondern sind auch bei der Erstellung des Librettos federführend. Somit können sie eigenständig über die in den Kompositionen enthaltenen intermedialen Beziehungen bestimmen, was die Werke für eine Analyse vor dem Hintergrund der Intermedialitätstheorie besonders interessant macht.

3. Vergleich der Kompositionen mit den literarischen Vorlagen

Betrachtet man die bereits genannten Textergänzungen näher, die Wolf-Ferrari und Berlioz neben den Übernahmen von Dante bzw. Goethe verwenden, kann man hinsichtlich der Rückgriffe des Ersteren auf die im vorhergehenden Abschnitt genannten *ballate* folgende Punkte festhalten: Die *ballata I' mi son par-goletta bella e nova*, auf die Wolf-Ferrari im Prolog seiner Komposition zurückgreift, verweist – einer Ouvertüre vergleichbar – bereits auf die Liebe und den Tod der Geliebten als die zentralen Themen des Oratoriums. Ähnliches kann auch über die musikalische Anlage der einführenden Nummer gesagt werden, da vom zarten Beginn der Holzbläser und Streicher in den ersten Takten bis zur fast vollständigen Orchesterbesetzung am Ende des Prologs bereits die in *La Vita Nuova* vorherrschenden Pole verdeutlicht werden. Die Überhöhung der Geliebten, die bei Dante im Verlauf der *Vita Nova* zunimmt, ist somit bei Wolf-Ferrari bereits zu Beginn des Werks vollendet und wird durch das im Prolog dargestellte Herabkommen des Engels aus dem Himmel gleichsam nur temporär unterbrochen. Die Verbindung der *ballata Fresca rosa novella* zu Dantes *Vita*

Nova beruht auf deren XXIV. Kapitel, in dem von Giovanna, der *donna* des ersten Freundes – also Cavalcanti – die Rede ist, welche ‘Primavera’ genannt wird. Auch wenn es fraglich ist, ob *Fresca rosa novella* aus der Feder Cavalcantis stammt (cf. Eisermann 1992) und ob somit bei Dante eine explizite Anspielung auf die *ballata* vorliegt oder nicht, passt das im Gedicht enthaltene Frauenlob gut zur Thematik der *Vita Nova* und somit auch in Wolf-Ferraris Oratorium. So wird die Besungene nicht nur mit einer Rose und dem Frühling verglichen, sondern ihre Überhöhung auch durch die Bezeichnungen ‘angelicata criatura’ und ‘dea’ verdeutlicht.

Im Hinblick auf die von Berlioz bzw. dem Librettisten Gandonnière hinzugedichteten Textabschnitte lassen sich verschiedene Funktionen unterscheiden. Zum einen dienen sie der Kontextualisierung, z. B. bei Fausts Einwurf «Ce sont des villageois, au lever du matin [...]» (Berlioz 1979: 38) im Bauernchor der zweiten Szene. Außerdem gibt es auch Passagen, die die vorangehenden Stücke kommentieren, wie etwa Méphistophélès’ spöttisches Lob der auf das Wort ‘Amen’ gesungenen und auf das Lied Branders folgenden Fuge in der sechsten Szene in Auerbachs Keller. Die Funktion, die einzelnen Stücke des Oratoriums untereinander zu verbinden, kommt darüber hinaus auch Textabschnitten zu, die der Einleitung von Instrumentalstücken dienen. Beispiele dafür sind die einleitende Partie Fausts vor der *Marche hongroise* in der dritten Szene oder die *Évocation* des Méphistophélès, auf die in der zwölften Szene das *Menuet des follets* folgt. Darüber hinaus tragen einige der von Berlioz/Gandonnière geschriebenen Texte dazu bei, die Handlung voranzutreiben. So beschreibt z. B. der Monolog Fausts am Anfang der vierten Szene der *Damnation de Faust* den Ortswechsel von Ungarn nach Deutschland. Umgekehrt haben der Komponist bzw. Librettist aber auch Texte für Stücke verfasst, die eher ein Innehalten an bestimmten Punkten der Handlung darstellen, beispielsweise das gefühlvolle Liebesduett Fausts und Marguerites bei ihrer Begegnung in Gretchens Stube in der dreizehnten Szene oder Méphistophélès’ *Air*, mit der er Faust in der siebten Szene in den Schlaf singt. Auch Fausts Monolog am Anfang des Oratoriums und seine

Invocation à la nature in der sechzehnten Szene enthalten betrachtende sowie emotional-expressive Elemente, womit sie den Arien in einer Oper ähneln.

Zur Erweiterung der literarischen Vorlagen kommt es in den Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' neben den textbasierten Ergänzungen auch durch die eben schon beispielhaft erwähnten reinen Instrumentalstücke. Sie führen zum Teil die Handlung fort und veranschaulichen diese sowie die jeweils vorherrschende Atmosphäre. Insbesondere bei Berlioz werden aber auch aus anderen Gründen Orchesterpartien eingefügt, wie die Beispiele der publikumswirksamen *Marche hongroise* und der parodistischen Amen-Fuge zeigen.

Hinsichtlich der Textübernahmen aus den literarischen Vorlagen Dantes bzw. Goethes stellen neben der Analyse ihrer Anordnung – insbesondere in Bezug auf Umstellungen und Abweichungen von der bei Dante und Goethe bestehenden Handlungsabfolge – sowie von Abänderungen der Texte Reduktionen einen wichtigen Untersuchungspunkt dar. Da die Darbietung von gesungenem Text im Vergleich zu gesprochenem deutlich mehr Zeit in Anspruch nimmt, liegt es auf der Hand, dass die Komponisten bei der Musikalisierung größerer literarischer Werke wie Dantes *Vita Nova* oder Goethes *Faust* Kürzungen vornehmen müssen. Die Handlung muss also reduziert werden, indem Handlungsstränge gestrichen oder einzelne Handlungselemente ausgelassen werden bzw. der Handlungsverlauf gerafft wird. Gleichzeitig erfordert die aus aufführungspraktischen Gründen begrenzte Anzahl von Solisten im Oratorium die Reduktion der Figuren, was entweder durch Streichen einzelner Rollen oder durch Zusammenfassen von Nebenfiguren in eine Gruppe, deren Verkörperung dann der Chor übernehmen kann, erreicht wird. Handlungs- und Figurenreduktion bedingen sich zudem oft gegenseitig, da beispielsweise mit dem Weglassen von Nebenhandlungen auch darin enthaltene Rollen entfallen.

In Bezug auf *La Vita Nuova* ist es besonders bemerkenswert, dass durch den Verzicht auf Übernahmen aus den Prosatexten die Stimme des Erzählers entfällt und nur die des lyrischen Ich in das Oratorium übernommen wird. Dadurch wird einerseits die analytische Kommentierung der Gedichte ausgeschlossen, andererseits wird die Aussage der Gedichte zum Teil unspezifischer, da zwar

der grobe Handlungsrahmen nachgezeichnet, jedoch nicht mehr in allen Fällen das die Dichtung anregende Ereignis direkt genannt wird. Die Auslassungen des Komponisten führen insgesamt zu einer vereinfachten Darstellung der Liebesgeschichte, bei der Beatrice und ihr Lob sowie die Klage über ihren Tod im Mittelpunkt stehen. Negative Erlebnisse wie die bei Dante geschilderte Grußverweigerung durch die Angebetete oder der zu ertragende Spott sowie die dadurch ausgelösten Gefühle des Erzählers, also die bitteren Seiten der unerfüllten Liebe, kommen nicht vor. Darüber hinaus verzichtet Wolf-Ferrari auf die Darstellung der Visionen des Erzählers, die Dantes Werk durchziehen. Eine eventuell notwendige solistische Besetzung Amors, der darin immer wieder als Personifikation der Liebe auftritt, umgeht der Komponist somit ebenso. Zudem liegt insofern eine Raffung der Handlung vor, als zunächst das Lob Beatrices und dann die Trauer über ihren Tod durch ausgewählte Gedichte dargestellt werden, also nicht alle Lob- und Klagegedichte der *Vita Nova* bei Wolf-Ferrari Verwendung finden.

Der Umfang der Auslassungen und Kürzungen in Berlioz' *La Damnation de Faust* ist ähnlich groß. Bereits die drei dem Goetheschen Drama vorangestellten Prologe werden nicht in das Oratorium übernommen. Günter Schnitzler formuliert die sich daraus ergebenden Konsequenzen wie folgt: «Berlioz spitzt den Fragehorizont von vornherein auf eine bestimmte Gestalt zu. Es geht ihm nicht mehr um einen weltumfassenden Entwurf, sondern er verzichtet auf das Kosmische und das Exemplarische des Goetheschen Faust» (2004: 57). Bei Berlioz steht darüber hinaus der Teil der Gretchen-Tragödie aus Goethes *Faust* klar im Zentrum, auch wenn sich eine starke Raffung der Geschehnisse erkennen lässt. Die Gelehrten-Tragödie entfällt hingegen weitgehend. Lediglich einzelne darin enthaltene Elemente wie der Selbstmordversuch Fausts, der Soldaten-, Bauern- und Geisterchor sowie der Teufelspakt werden in das Libretto der *Damnation* integriert.

Die Dichotomie von Abweichungen einerseits und Orientierung an der literarischen Vorlage andererseits entspricht der von Kuon für kreative Rezeption im Allgemeinen getroffenen Aussage: «Kreative Rezeption, wenn sie gelingt, ist immer Nähe und Ferne zugleich» (1996: 316). Das lässt sich mit Blick auf die

Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' bestätigen. Während *La Vita Nuova* wegen der häufig unveränderten Übernahme der Gedichttexte aus Dantes *libello* der Vorlage zwar sehr nahe steht, ist der komplette Wegfall der Prosapassagen und des Erzählers im Oratorium ein sehr deutlicher Unterschied. Ähnlich verhält es sich im Fall von *La Damnation de Faust*, wo zwar wörtliche Textübernahmen sowie zahlreiche Handlungselemente mit Goethes Drama übereinstimmen, der Titel des Oratoriums jedoch bereits auf das abweichende Ende bei Berlioz verweist.

Durch die dargestellten Auslassungen und Handlungskürzungen entfallen in den Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' außerdem handlungsverbindende Elemente im Bereich der Symbolik. Während im Fall von *La Vita Nuova* beispielsweise die Zahlensymbolik, die sich durch Dantes *libello* hindurchzieht und bei der insbesondere der Zahl neun große Bedeutung zukommt (cf. Carrai 2006: 46 et seq.), nicht in das Oratorium übernommen wird, finden sich in *La Damnation de Faust* bei Goethe verwendete Leitmotive wie der Mond, Gold oder die Gegensatzpaare Licht und Finsternis sowie Feuchtigkeit und Trockenheit (cf. Sudau 1998: 145-154) nicht wieder. Es entstehen jedoch neue Verknüpfungen – bei Berlioz beispielsweise durch die Naturmotivik oder die Tageszeiten-Isotopie – sowie selbstverständlich durch die Musik.

In dieser Hinsicht kommt insbesondere dem Orchester eine wichtige Rolle zu, das die einzelnen Nummern der Oratorien durch Vorweg- und Wiederaufnahmen sowie mit Hilfe von Leitmotiven verknüpft. Darüber hinaus setzen beide Komponisten das Orchester für tonmalerische Effekte beispielsweise bei Naturschilderungen ein. Ein eindrucksvolles Beispiel aus *La Vita Nuova* ist diesbezüglich auch die Generalpause in der elften Nummer *La Morte*, welche die Todesstille wahrhaftig zum Ausdruck bringt. In *La Damnation de Faust* ist die Einbettung des Teufelpaktes in eine Jagdszene als besonders interessantes Element hervorzuheben, wodurch bereits auf den in der darauf folgenden Szene dargestellten Höllenritt durch die Luft vorausgedeutet wird, der mit seinen wähernddessen auftretenden Geistererscheinungen an den Mythos der Wilden Jagd erinnert. Auch darin wird das Orchester klangmalerisch eingesetzt, da die in den

Geigen fortlaufende Figur aus einer Achtel- und zwei Sechzehntelnoten den Hufschlag der Pferde nachahmt (cf. Volbach 1895: 24). Eine weitere Funktion des Orchesters ist es, Emotionen zu vermitteln und Stimmungen zu schaffen. Eine wichtige Rolle spielen dabei Tempo, Dynamik und Klangfarben, wobei häufig auch auf den effektvollen Einsatz von Kontrasten zurückgegriffen wird. Wolf-Ferrari gestaltet auf diese Weise vor allem die Unterschiede zwischen Lob- und Klageliedern, Erde und Himmel, Leben und Tod. Die Musik dient ihm also insbesondere dazu, Atmosphäre zu schaffen, wobei er im Lauf des Oratoriums unterschiedlichste Gefühlszustände entfaltet, die im wahrsten Sinne des Wortes von 'himmelhoch jauchzend' bis 'zu Tode betrübt' reichen. Auch in den rein instrumentalen Nummern des Oratoriums kann man dieses Spektrum wiedererkennen, wenn man nur die himmlische *Danza degli angeli* mit der gedrückten Stimmung des zu Beginn des Intermezzo stehenden *Preludio* oder gar mit der Darstellung des Todes in der elften Nummer vergleicht. Auch in Berlioz' *La Damnation de Faust* trägt das Orchester zum jeweiligen Ambiente bei. So herrscht beispielsweise in der *Marche hongroise* ein ungarisch-folkloristisches Kolorit vor (cf. o.V. 1995: 66) und die Klangfarbe von Marguerites Lied vom König in Thule, das mit einem langen Seufzer schließt, wirkt ebenso wie dessen Melodie mit der wiederkehrenden übermäßigen Quarte fremdländisch (cf. Volbach 1895: 19). Eine besondere Rolle kommt dem Orchester darüber hinaus bei Berlioz zu, da es in der *Damnation de Faust* gewissermaßen immer wieder als «substitut de l'action scénique» (Didier 2004: 566) fungiert, was sich insbesondere in der Gestaltung räumlicher Wirkungen zeigt. Das offensichtlichste Beispiel hierfür ist die achte Szene mit den Chören der Soldaten und Studenten, zu der Hermann Kretzschmar bemerkt: «Schön an ihr ist [...] das Vor- und das Nachspiel des Orchesters, das sehr naturgetreu malt, wie sich die Masse nähert und wie sie wieder in der Ferne verschwindet» (1914: 16).

Ähnlich wie das Orchester trägt auch der Chor in *La Damnation de Faust* dazu bei, eine imaginäre Szenerie zu erschaffen. Vor dem inneren Auge des Hörers erscheinen beispielsweise die tanzenden Landleute beim Bauernchor, die Zechbrüder in Auerbachs Keller, die Gnome und Sylphen, die sich um den

schlafenden Faust scharen, die marschierenden Soldaten, welche auf die singenden Studenten treffen sowie die von Méphistophélès herbeigerufenen Irrlichter. Die betende Landbevölkerung in der *Course à l'abîme* wird zum Hindernis für die Reiter, welche in der nächsten Szene von den in ihrer höllischen Sprache singenden Dämonen empfangen werden, bevor im Epilog die himmlischen Geister zu Wort kommen. Der Chor verkörpert in Berlioz' Oratorium also stets bestimmte Figurengruppen, seine dramatische Funktion überwiegt folglich. Während im Fall des *Faust* bereits Chöre in der literarischen Vorlage enthalten sind, finden sich in Dantes *Vita Nova* keine vergleichbaren chorischen Elemente. Aufgrund dieser Beobachtung lassen sich bereits Unterschiede im Einsatz des Chores bei Berlioz und Wolf-Ferrari vermuten. Im Vergleich zu *La Damnation de Faust* erscheint der Choreinsatz in *La Vita Nuova* differenzierter. In ähnlicher Weise wie Berlioz setzt Wolf-Ferrari den Chor – bzw. an dieser Stelle lediglich die Frauenstimmen – in der neunten Nummer ein, wo er die Gruppe der Frauen verkörpert, aus deren Sicht im zugrunde liegenden Sonett ihre Reaktion auf die Trauer des Erzählers nach dem Tod von Beatrices Vater wiedergegeben ist. Darüber hinaus hat der Chor in *La Vita Nuova* u. a. eine kommentierende Funktion, z. B. gegen Ende der ersten Nummer, wo auf den vorangegangenen, vom Solisten gesungenen Text Bezug genommen und die Liebe als dessen zentrales Thema hervorgehoben wird. In der zweiten Nummer teilt der Komponist den Text der zugrunde liegenden *ballata* zwischen dem Baritonisten und dem Chor auf. Dadurch wird verdeutlicht, dass das darin enthaltene Lob der Frau nicht nur der subjektiven Ansicht des lyrischen Ich bzw. der Figur des Solo-Baritons entspricht, sondern diese Meinung auch auf kollektiver Ebene Gültigkeit besitzt. Außerdem bildet Wolf-Ferrari damit die im Text enthaltene Aufforderung «Tutto lo mondo canti!» (1902: 38f.) nach. Eine eher erzählende Funktion kommt dem Chor hingegen in der sechsten Nummer von *La Vita Nuova* zu. Hier gibt er zwar die Worte des Engels bzw. Gottes wieder, jedoch nimmt er nicht deren Rolle ein, was durch die redeeinleitenden Passagen «Angelo clama in divino intelletto / e dice» (ibid.: 71 et seq.) bzw. «[...] che parla Iddio che di Madonna intenede» (ibid.: 86 et seq.) verdeutlicht wird.

Dass Chor und Solisten nicht nur abwechselnd auftreten, sondern wie eben erwähnt auch gemeinsame Nummern haben, zeichnet beide hier analysierten Oratorien aus. Im Hinblick auf die Solisten ist die Charakterisierung Fausts bei Berlioz besonders erwähnenswert, da sie deutlich von Goethes Faust-Konzeption abweicht. Faust ist bei Berlioz eher ein Künstler als ein Wissenschaftler (cf. Kreutzer 2003: 112) und «in radikalem Gegensatz zu Goethes Figur kein Mann der Tat» (Gerhard 1993: 23 et seq.). Im Gegenteil: Aufgrund ihres träumerischen und leidenden Charakters verkörpert Berlioz' Faust-Figur den romantischen Typus *par excellence*, der – wie z. B. auch in vielen der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns – schließlich zugrunde gehen muss (cf. Bunke 2001: 90). Durch diese von der literarischen Vorlage abweichende Gestaltung der Charakterisierung der Hauptfigur steht «[n]icht das Allgemein-Menschliche, sondern die Ich-Problematik dieses romantischen Helden [...] eindeutig im Vordergrund» (ibid.: 164).

Die Eingriffe der Komponisten in die Textgrundlagen haben also durchaus auch Auswirkungen, die nicht durch andere Veränderungen wie die genannten Hinzufügungen oder Umstellungen relativiert werden, sondern zu einer bewussten Umwandlung der Werke führen. Bei beiden hier untersuchten Oratorien lassen sich – wenn auch zum Teil aus unterschiedlichen Gründen – Tendenzen einer Romantisierung der Vorlagen erkennen. Dazu zählt beispielsweise das Beifügen von Naturelementen, das in der *Vita Nuova* durch die Hinzunahme der *ballata Fresca rosa novella* ebenso erkennbar ist wie bei Fausts Naturbetrachtung zu Beginn der *Damnation de Faust*. Als typisch romantisch kann vor allem bei Wolf-Ferrari auch die im Zentrum des Oratoriums stehende Beschreibung verschiedener Gefühlszustände gelten, die sich in der Auswahl der Gedichte für das Libretto abzeichnet und zu deren Gunsten auf die Übernahme narrativer Elemente aus der *Vita Nova* verzichtet wurde. Bei Berlioz trägt neben der Charakterisierung Fausts, die mit Bunke bereits als typisch romantisch eingeordnet wurde, auch die ausführliche Beschreibung der Höllenfahrt mit den darin auftretenden Dämonen zur Romantisierung des Oratoriums bei. Eine weitere, der romantischen Ästhetik zuzuschreibende Komponente von *La Damnation de Faust* ist die Einführung des Doppeltraummotivs, d. h. dass Faust und Marguerite vonein-

ander träumen (cf. *ibid.*: 198). Im Hinblick auf Wolf-Ferraris Oratorium erstaunt es, dass die in Dantes *Vita Nova* mehrfach enthaltenen Visionen den Komponisten nicht ebenfalls dazu angeregt haben, sie in sein Oratorium aufzunehmen. Allerdings lässt sich auch im Fall von *La Damnation de Faust* beobachten, dass Berlioz Szenen wie die *Hexenküche* oder die *Walpurgisnacht* aus Goethes *Faust* auslässt, obwohl deren Anlage – trotz der Ablehnung der Romantik durch den Dichter – als romantisch beschrieben werden kann (cf. Sudau 1998: 173 et seq.).

4. Einordnung der intermedialen Bezüge

Die Veränderungen, die Wolf-Ferrari und Berlioz bei der Bearbeitung der literarischen Vorlagen vornehmen, sind zum Teil – ganz im Sinne einer wahrhaft ‘kreativen Rezeption’ – als Ausdruck der künstlerischen Freiheit der Komponisten zu werten, lassen sich zum Teil aber auch auf den bei einer Vertonung stattfindenden Medienwechsel zurückführen. Die große Anzahl der Eingriffe in die Vorlagen verdeutlicht allerdings, dass man von ‘Vertonung’ vielmehr nur im Hinblick auf die Libretti, aber nicht unbedingt hinsichtlich des jeweils zugrunde liegenden Werks Dantes bzw. Goethes sprechen kann. Man könnte stattdessen den Begriff der Musikalisierung der literarischen Vorlagen verwenden. Damit ist hier jedoch nicht die Musikalisierung von Literatur in dem Sinn gemeint, dass Musik verbalisiert wird, indem beispielsweise eine Komposition im Zentrum literarischer Texte steht oder letztere in ihrer Struktur musikalische Formen wie z. B. die der Sonate, der Fuge oder des Rondos nachbilden bzw. die Sprache durch bewusst eingesetzte Klangeffekte musikalisiert wird. Steven Paul Scher fasst diese Verfahren unter den Schlagworten ‘verbal music’, ‘musical structures and techniques’ und ‘word music’ in seiner Übersicht über die Beziehungen zwischen Musik und Literatur im Punkt ‘music in literature’ zusammen. Dem steht die Literarisierung von Musik in der Programmmusik bzw. unter dem Oberbegriff ‘literature in music’ gegenüber. Dazwischen gruppiert Scher die Kategorie

‘music and literature’, zu der er die gesamte Vokalmusik zählt und in die somit auch die beiden Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz’ fallen (cf. 1982: 237).

Wegen der starken Veränderungen der literarischen Werke, welche die Komponisten im Rahmen der Musikalisierung vornehmen, muss nicht nur der Begriff ‘Vertonung’ hinterfragt werden, sondern es scheint auch das translationswissenschaftliche Konzept der ‘intersemiotischen Übersetzung’ nicht passend zu sein. Dieser Begriff wurde von Roman Jakobson geprägt, der unter intersemiotischer Übersetzung bzw. Transmutation die ‘Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nicht-sprachlicher Zeichensysteme’ versteht und sie von zwei anderen Arten der Übersetzung abgrenzt, nämlich der innersprachlichen Übersetzung oder Paraphrase und der zwischensprachlichen Übersetzung, die für ihn die ‘Übersetzung im eigentlichen Sinne’ ist (cf. 1988: 483). Die Vertonung wird in der Translationswissenschaft häufig als Beispiel für einen intersemiotischen Übersetzungsprozess genannt, es gibt aber auch kritische Stimmen, die die Verwendung des Übersetzungsbegriffs im Fall von derartigen Adaptionen hinterfragen. Annette Kopetzki macht beispielsweise darauf aufmerksam, dass «[b]ei Übersetzungen [...] die Forderung nach Äquivalenz eine ungleich bedeutendere Rolle [spielt] als die Werktreue bei Bearbeitungen» (2015: 75 et seq.). Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass bereits Jakobson selbst am Ende seines Aufsatzes, in dem er den Begriff der ‘intersemiotischen Übersetzung’ eingeführt hat, Dichtung generell als unübersetzbar qualifiziert und darauf hinweist, dass somit bei literarischen Werken stets nur

[...] schöpferische Übertragung [möglich ist]: entweder die innersprachliche – von einer dichterischen Form in eine andere – oder die zwischensprachliche – von einer Sprache in eine andere – oder schließlich die intersemiotische Übertragung – von einem Zeichensystem in ein anderes, zum Beispiel von der Sprachkunst in die Musik, den Tanz, den Film oder die Malerei (1988: 490).

Vor dem Hintergrund der Intermedialitätsforschung ist es zudem möglich, die Werke im Rahmen des Intermedialitätsbegriffs typologisch zu verorten. Intermedialität kann man im Hinblick auf deren Genese in Bezug auf Quantität, Quali-

tät und Intensität der intermedialen Bezüge sowie hinsichtlich einer eventuellen Dominanzbildung untersuchen (cf. Wolf 2008a: 327). Im Fall von *La Vita Nuova* und von *La Damnation de Faust* ist die Genese der Intermedialität überwiegend sekundär, da sie erst durch die Auseinandersetzung der Komponisten mit den älteren Werken der Dichter zustande kommt. Das trifft jedoch nicht auf die von Berlioz selbst verfassten Textpassagen zu, da hier die Intermedialität bereits im Schaffensprozess angelegt ist. Dass Berlioz' musikalische Einfälle dabei seinem Text bisweilen vorangegangen sind, beschreibt er in seinen Memoiren: «Une fois lancé, je fis les vers qui me manquaient au fur et à mesure que me venaient les idées musicales [...]» (1991: 489).

Bei der Quantität von intermedialen Bezugnahmen kann man zwischen partieller und totaler Intermedialität unterscheiden. Als Beispiele aus dem Bereich der intermedialen Bezüge zwischen Literatur und Musik nennt Werner Wolf für Ersteres das Drama mit Liederinlagen, für Letzteres die Oper (cf. 2008a: 327). Partielle Intermedialität kommt aber auch bei musikalischen Werken vor, die auf literarische Vorlagen zurückgreifen – beispielsweise im Fall der Operette, welche sich durch gesprochene Textpassagen auszeichnet. Totale Intermedialität liegt auch bei Oratorien und somit bei den hier untersuchten Beispielen vor. Obwohl einzelne Nummern der Werke reine Instrumentalstücke sind, kann von totaler Intermedialität gesprochen werden, da diese Stücke nicht nur beliebig austauschbare Zwischenspiele darstellen, sondern auf die vorausgehende oder folgende Handlung bezogen sind. Hier kann die Qualität der Intermedialität – wie beispielsweise auch im Fall von Programmmusik – als verdeckt bezeichnet werden (cf. Wolf 2008b: 522). Im Oratorium bildet diese Art der Intermedialität jedoch eher die Ausnahme. Auf die Werke Wolf-Ferraris und Berlioz' in ihrer Gesamtheit bezogen ist die Qualität der Intermedialität vielmehr als manifest zu beschreiben, da die Medien Text bzw. Literatur und Musik in der Mehrzahl der Nummern, aus denen sich die Kompositionen zusammensetzen, beide klar erkennbar sind. Vokalmusik kann darum generell als multimedial charakterisiert werden (cf. *ibid.*).

Etwas schwieriger ist die Beschreibung der Intensität des intermedialen Bezuges. Wolf siedelt sie mit Beispielen aus dem Bereich der Musik-Text-Beziehungen «zwischen den Polen ‘Kontiguität’, z. B. im Nebeneinander von Text und Musik im Kinderlied, und ‘Synthese’, z. B. in einer Wagneroper» (2008a: 327) an. Während im Kinderlied eher einfache Strukturen vorherrschen, es in der Regel in einer einzigen Tonart steht, meist ein Ton pro Silbe gesungen wird und die Melodie zwar durch die Tradition überliefert ist, prinzipiell aber austauschbar wäre, sind die Strukturen einer Oper wesentlich komplexer. Hier können auch innerhalb eines Stückes Tonartenwechsel auftreten, die oft auf den Text bezogen sind. Wegen der werkimmanenten Zusammenhänge kann die Tonhöhe beispielsweise einer einzelnen Arie nicht ohne weiteres verändert werden. Der im Vergleich zum Kinderlied stärkere Bezug von Musik und Text kann sich auch in der Ausgestaltung bestimmter Textstellen zeigen, wobei auch mehrere Töne melismatisch auf eine Silbe fallen können. Diese Überlegungen verdeutlichen bereits, dass eine ausführliche Untersuchung der Intensität des intermedialen Bezuges in Wolf-Ferraris und Berlioz’ Oratorien eine detaillierte musikalische Analyse der Werke erfordern würde, welche in diesem Rahmen aber nicht geleistet werden kann. Tonartenwechsel innerhalb einzelner Nummern der Oratorien liegen jedoch beispielsweise durchaus vor. Darüber hinaus beziehen sich zum Teil nur auf dem Höreindruck beruhende Beobachtungen, die in den folgenden Abschnitten dargelegt werden, u. a. auf Stellen, an denen die Musik den Text lautmalerisch verdeutlicht. Es weist also einiges darauf hin, dass sich die Intensität des intermedialen Bezuges in *La Vita Nuova* und *La Damnation de Faust* eher dem Pol der Synthese annähert. Mit Sicherheit ist sie aber höher anzusetzen, als beispielsweise im Fall eines Kinderliedes.

Schließlich kann Intermedialität noch hinsichtlich einer möglichen Dominanzbildung eines der beteiligten Medien untersucht werden. Im Fall von verdeckter oder partieller Intermedialität ist das dominierende Medium eindeutig zu erkennen. Liegt jedoch wie in den beiden hier untersuchten Oratorien weitgehend manifeste und totale Intermedialität vor, muss der Frage, ob Text und Musik darin gleichgestellt sind oder ob eventuell einem Medium größere Bedeutung

zukommt, nachgegangen werden. Die Analysen der Oratorien weisen darauf hin, dass bei Wolf-Ferrari und Berlioz überwiegend die Musik den Vorrang hat. Das zeigt neben den zahlreichen Auslassungen und Änderungen der literarischen Vorlagen z. B. bei Berlioz sehr deutlich die Aufnahme der *Marche hongroise* in die *Damnation de Faust*. Der Wunsch des Komponisten, dieses Stück in das Oratorium zu integrieren, hat nicht nur zum Verfassen eines einleitenden Textes, sondern auch zur Verlegung des kompletten ersten Teiles der *Damnation* nach Ungarn geführt. Bei Kompositionen aus der Epoche der Romantik, in der die Tonkunst generell der Sprache übergeordnet wird (cf. Valk 2008: 14), und mit Blick auf die oben konstatierte, erkennbare Romantisierung der Oratorien ist die Dominanz der Musik jedoch wenig verwunderlich.

Obwohl die literarischen Werke Dantes und Goethes die Grundlage für die Kompositionen Wolf-Ferraris und Berlioz' liefern, scheint es daher passender, statt von einer Musikalisierung der Literatur in den vorliegenden Fällen vielmehr von einer Literarisierung der Musik zu sprechen. Denkt man an das Schema der Beziehungen zwischen Literatur und Musik von Scher zurück, wird deutlich, dass dort von Literarisierung von Musik im Hinblick auf Programmmusik die Rede ist, die der Kategorie 'literature in music' zugerechnet wird. Der umgekehrte Prozess, die Musikalisierung von Literatur, bezieht sich für ihn auf Werke, die der entgegengesetzten Kategorie 'music in literature' angehören. Für die dazwischen liegende dritte Kategorie, 'music and literature', macht er keine Aussage, ob die darin enthaltene Vokalmusik für die Musikalisierung von Literatur oder für die Literarisierung von Musik steht. Während es zunächst plausibel erscheint, dass es sich in diesen Fällen eher um Beispiele der Musikalisierung von Literatur handelt, da in der Regel der Text zuerst vorliegt, bevor er vertont wird, zeigen die beispielhaft betrachteten Oratorien, dass es auch Vokalmusik gibt, bei der eher von einer Literarisierung von Musik gesprochen werden sollte. Die Kategorie 'music and literature' fasst also offensichtlich sehr unterschiedliche Vokalwerke zusammen, unter denen sich Beispiele für beide im Grenzbereich zwischen Literatur und Musik möglichen intermedialen Prozesse finden lassen. Eine weitere Differenzierung dieser Kategorie scheint daher angebracht. Dafür

spricht auch, dass die Kategorie Vokalmusik eine Vielzahl sehr unterschiedlicher musikalischer Formen – vom Kinderlied über das Kunstlied bis hin zu Oper und Oratorium, um nur einige Beispiele zu nennen – umfasst. Da Vokalwerke durch die Vereinigung von Text und Musik immer intermediale Kompositionen sind, kann die Frage nach der möglichen Dominanz eines der beteiligten Medien bei der Differenzierung der Kategorie ‘music and literature’ behilflich sein. Während bei den Kategorien ‘literature in music’ und ‘music in literature’ verdeckte Intermedialität vorliegt, also auf den ersten Blick nur ein Medium erkenntlich ist, welches somit eindeutig dominiert, liegt im Fall von Vokalmusik stets manifeste Intermedialität vor. Das sagt jedoch noch nichts über eine mögliche Dominanzbildung zwischen den beteiligten Medien aus. Es liegt nun nahe, die Kategorie ‘music and literature’ durch eine Unterscheidung zwischen Literaturvertonung im engen Sinn, bei der sich die Musik der Literatur unterordnet bzw. es zu keiner eindeutigen Dominanz eines Mediums kommt, und freieren Bearbeitungen zu unterscheiden, bei denen die Musik zum dominierenden Medium wird. Ein Beispiel für den ersten Fall sind Rezitative, bei denen die musikalische Gestaltung dem Text sehr eng folgt. Hier könnte man also eher von einer Musikalisierung der textlichen Vorlage sprechen, auch wenn am Ende des Prozesses ein Musikstück steht und kein literarisches Werk, wie es die Verwendung des Ausdrucks ‘Musikalisierung von Literatur’ bei Scher bisher impliziert. Bei freieren Bearbeitungen, zu denen beispielsweise Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* und Berlioz’ *La Damnation de Faust* zählen würden, dominiert hingegen im Ganzen gesehen die Musik, so dass – analog zur bisherigen Verwendung des Ausdrucks im Hinblick auf Programmmusik – von einer Literarisierung der Musik gesprochen werden kann.

Für Komponisten wie Wolf-Ferrari und Berlioz steht also die Musik und nicht der Anspruch im Vordergrund, möglichst viele Aspekte der Vorlage zu erhalten. In translationswissenschaftlicher Terminologie gesprochen bedeutet dies, dass es ihnen bei der intermedialen Transposition nicht darum geht, so viele Äquivalenzanforderungen wie möglich zu erfüllen. Es liegt zwar in der Natur von Übersetzungen, dass nie alle Äquivalenzanforderungen gleichermaßen

ßen erfüllt werden können (cf. Koller 1997: 266). Gleichzeitig kann aber nicht mehr von einer (intersemiotischen) Übersetzung gesprochen werden, wenn nur noch sporadisch auf die Herstellung von Äquivalenzen geachtet wird. Ob ein Werk weiter von seiner Vorlage abweicht, als es beispielsweise aufgrund eines Medienwechsels unbedingt erforderlich ist, kann nur für den jeweiligen Einzelfall entschieden werden. Die Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' als intersemiotische Übersetzungen der literarischen Vorlagen Dantes und Goethes zu betrachten, erscheint jedoch problematisch, da die erkennbare Dominanz der Musik dazu führt, dass die Werktreue im Hinblick auf die jeweilige Textgrundlage in den Hintergrund tritt.

Zur besseren Beschreibung dieser intermedialen Werke, die Literatur und Musik vereinen und formal dem Oratorium nahestehen, bietet sich die Verwendung des Begriffs 'Oratorische Dichtung' in Analogie zur von Franz Liszt eingeführten Gattungsbezeichnung 'Symphonische Dichtung' an, die den «Anspruch auf den ästhetischen Rang der Symphonie und [...] zugleich die neue Qualität der Verbindung von Literatur und Musik zum Ausdruck [bringt]» (Altenburg 1998: 155). Für Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* und Berlioz' *La Damnation de Faust* haben die vorangegangenen Analysen gezeigt, dass sie den ästhetischen Rang eines Oratoriums besitzen und Beispiele für literarisierte Vokalmusik darstellen.

5. Fazit

Auch wenn derartige durch intermediale Transposition entstandene Werke in enger Beziehung zu ihrer literarischen Vorlage stehen, darf man nicht aus dem Blick verlieren, dass es sich bei den auf diese Weise entstandenen Kompositionen immer um eigenständige Kunstwerke handelt, die als solche betrachtet werden müssen. Dass Änderungen insbesondere dann unabdingbar sind, wenn es darum geht, umfangreiche literarische Werke in große musikalische Formen zu bringen, hat die exemplarische Betrachtung der Oratorien *La Vita Nuova* und

La Damnation de Faust im Vergleich zu ihrer jeweiligen literarischen Vorlage veranschaulicht. Es versteht sich von selbst, dass Aussage und Wirkung der Ursprungswerke von den oft weit reichenden Eingriffen der Komponisten nicht unangetastet bleiben. Gleichzeitig ergeben sich durch die bei der Bearbeitung vorgenommenen Ergänzungen, Veränderungen und Auslassungen aber auch neue Zusammenhänge. Vor dem Hintergrund der äußerst vielgestaltigen Beziehungen zwischen Musik und Literatur, die sich an den hier vorgestellten Beispielen manifestiert haben, wird deutlich, dass bisherige Theorien zu Intermedialität und intersemiotischer Übersetzung diese Relationen nur ansatzweise beschreiben können. Vor allem für den Bereich der Vokalmusik scheint eine weitere Differenzierung der bisher vorliegenden Klassifikationsmodelle vonnöten.

Bibliographie

- Altenburg, Detlef. 1998. «Symphonische Dichtung». In: Friedrich Blume, Ludwig Finscher, Britta Constapel (edd.): *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil, Vol. 9. Kassel et al.: Bärenreiter, 153-168.
- Auerbach, Erich. 1929. «Entdeckung Dantes in der Romantik». In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Vol. 7, N° 4, 682-692.
- Berlioz, Hector. 1978. *Correspondance générale*. Éditée sous la direction de Pierre Citron. Vol. 3, 1842-1850. Paris: Flammarion.
- , 1979. *La damnation de Faust*. In: Julian Rushton (ed.): *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*. Vol. 8a. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- , 1991. *Mémoires*. Édition présentée et annotée par Pierre Citron. [Paris]: Flammarion.
- Bunke, Carolin. 2001. *Zur Faust-Rezeption in der Musik des 19. Jahrhunderts. Goethes Dichtung und die Kompositionen von Hector Berlioz, Richard Wagner und Franz Liszt*. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach.
- Carrai, Stefano. 2006. *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*. Firenze: Olschki.
- De Rensis, Raffaello. 1937. *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*. Milano: Treves.
- Didier, Béatrice. 2004. «Berlioz et Faust». In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 104, 561-573.
- Dömling, Wolfgang. 1979. *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke; mit 15 Notenbeispielen sowie den Libretti und Programmen in Französisch und Deutsch*. Stuttgart et al.: Reclam.
- Einstein, Alfred. 1992. *Die Romantik in der Musik*. Stuttgart: Metzler.
- Eisermann, Tobias. 1992. «Die *Ballata della Primavera* zwischen Guido und Dante. Ein neuer Attributionsvorschlag für Cavalcantis *Fresca rosa novella* (I)». In: *Deutsches Dante-Jahrbuch*. Vol 67., 103-133.

- Gerhard, Anselm. 1993. «Der Höllensturz der klassizistischen Opernästhetik. Berlioz' *«La Damnation de Faust»* und die Kunst der Entzauberung». In: Sergio Morabito (ed.): *Hector Berlioz. La damnation de Faust*. Stuttgart: Staatsoper, 22-29.
- Hofer, Hermann. 1986. «Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz: Der Text von *La Damnation de Faust*». In: Albert Gier (ed.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg: Winter, 221-238.
- Jakobson, Roman. 1988. «Linguistische Aspekte der Übersetzung». In: Elmar Hohenstein (ed.): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 481-491.
- Koller, Werner. ⁵1997. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Kopetzki, Annette. 2015. «Praxis und Theorie des literarischen Übersetzens. Neue Perspektiven». In: Albrecht Buschmann (ed.): *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin: De Gruyter, 69-84.
- Kretzschmar, Hermann. 1914. *Berlioz. Die Verdammung Fausts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kreutzer, Hans Joachim. 2003. *Faust. Mythos und Musik*. München: Beck.
- Kuon, Peter. 1993. *lo mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- 1996. «Die kreative Rezeption der *Divina Commedia* in Klassik und Romantik». In: Frank-Rutger Hausmann (ed.): «*Italien in Germanien*». *Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek. Schiller Museum, 24.-26. März 1994*. Tübingen: Narr, 300-317.
- Meier, Andreas. 1990. *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*. Frankfurt am Main u. a.: Lang.

- Morabito, Sergio. 1993. «Fausts Verdammnis. Notiz zum Verhältnis des Einzelnen zur Menge». In: Ders. (ed.): *Hector Berlioz. La damnation de Faust*. Stuttgart: Staatsoper, 44-47.
- O.V. ²1995. «La Damnation de Faust». In: Alfred Beaujean, Annette Retinski (edd.): *Harenberg Opernführer. Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte; mit CD-Empfehlungen der «Opernwelt»-Redaktion*. Dortmund: Harenberg, 65-67.
- Reinisch, Frank. 1982. *Das französische Oratorium von 1840 bis 1870*. Regensburg: Bosse.
- Rummenheller, Peter. 1989. *Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag/Bärenreiter.
- Rushton, Julian. 1986. «Foreword». In: Ders. (ed.): *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*. Vol. 8b, La damnation de Faust: Supplement. Kassel u. a.: Bärenreiter, 455-461.
- Scher, Steven Paul. 1982. «Literature and Music». In: Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi (edd.): *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 225-250.
- Schering, Arnold. 1966. *Geschichte des Oratoriums*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1911. Hildesheim: Olms.
- Schnitzler, Günter. 2004. «Zur Faust-Rezeption in der Musik der Romantik». In: Ders., Edelgard Spaude (edd.): *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten. Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 37-71.
- Streicher, Johannes. 2007. «Wolf-Ferrari, Ermanno». In: Friedrich Blume, Ludwig Finscher, Britta Constapel (edd.): *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil, Vol. 17. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Sudau, Ralf. ²1998. *Johann Wolfgang von Goethe: Faust I und Faust II. Interpretation*. München: Oldenbourg.
- Valk, Thorsten. 2008. *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. Frankfurt am Main: Klostermann.

- Volbach, Fritz. 1895. *Hector Berlioz: Faust's Verdammnis (La damnation de Faust)*. Frankfurt am Main: Bechhold.
- Wolf, Werner. ⁴2008a. «Intermedialität». In: Ansgar Nünning (ed.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart u. a.: Metzler, 327-328.
- ⁴2008b. «Musik und Literatur». In: Ansgar Nünning (ed.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart u. a.: Metzler, 521-523.
- Wolf-Ferrari, Ermanno. 1902. *Das neue Leben nach Worten von Dante Alighieri. Für Bariton- und Sopransolo, Chor, Orchester, Orgel und Pianoforte*. Op. 9. Hamburg u. a.: Rather.
- . 1982. *Briefe aus einem halben Jahrhundert*. Herausgegeben von Mark Lothar. München u. a.: Langen Müller.