

**DOTTORATO DI RICERCA IN LINGUISTICA TEDESCA
XVI CICLO**

**Sede Amministrativa
Università degli Studi di MODENA e REGGIO EMILIA**

KONZERTE IN TEXTEN

**Deutsche und italienische Konzertrezensionen im
Vergleich**

**TESI PER IL CONSEGUIMENTO DEL TITOLO
DI
DOTTORE DI RICERCA**

Relatore: Prof. Paul Portmann Tselikas

Candidata: Giuliana Pellegrino

INHALT

Kap. I	Einleitung	4
1.1	Zu den Beziehungen zwischen Musik und Sprache	4
1.2	Zum Zeichensystem Musik im Vergleich zur Sprache	8
1.3	Zur Verbalen Sprache als Metasprache für Musik	11
1.3.1	Die Sprache der musikalischen Analyse	12
1.3.2	Verbalisierungsarten	13
1.4	Die Konzertrezension als Textsorte des „Redens über Musik“	15
1.4.1	Die Konzertrezension im Rahmen des musikalischen kommunikativen Prozesses	16
1.4.2	Theoretische Abgrenzung der Textsorte Konzertrezension	18
1.5	Zusammenfassung und Schlussfolgerung	19
Kap. II	Kontextualisierung der Arbeit und Fragestellung	21
2.1	Textsortenforschung	21
2.2	Texte im Sprachvergleich	22
2.2.1	Erfahrungen aus der Textsortenkontrastierung	25
2.2.2	Methodische Probleme	27
2.3	Fragestellung der Untersuchung	30
2.5	Beschreibung der Kommunikationssituation Konzertrezension als Grundlage eines Tertium Comparationis	32
2.5.1	Kritik/Rezension: einige definitorische Erläuterungen	32
2.5.2	Zur Komplexität der Kommunikationssituation Konzertrezension	35
2.5.3	Funktionale Betrachtung der Textsorte Konzertrezension	38
2.5.4	Das Problem der Adressierung	40
2.6	Zusammenfassung	42
Kap. III	Beschreibung des bereitgestellten Korpusmaterials	44
3.1	Quellen und Zeitumfang des Untersuchungsmaterials	44
3.2	Zur Präsenz der Konzertrezensionen in den ausgewählten Zeitungen	45
3.3	Zum Umfang des italienischen und des deutschsprachigen Korpus	47
3.3.1	Zum Umfang der zeitungsbefugten Korpora im Detail	48
3.4	Zur Länge der Rezensionen	49
3.5	Die vertretenen Konzerttypologien	50
3.6	Lokalisierung der rezensierten Konzerte	53
3.7	Zusammenfassung	56
Kap. IV	Zum Rahmentext der Rezensionen	58
4.1	Titelstellung und Hervorhebung spezifischer Informationen	59
4.2	Die italienischen Rahmentexte	61
4.3	Die deutschen Rahmentexte	63
4.4	Vergleich der italienischen und deutschen Mittelwerte der Rahmentexteanalyse	65

4.5	Zu den Überschriften im deutsch-italienischen Vergleich	67
4.5.1	Zur Länge und Struktur der Überschriften	68
4.5.2	Zur syntaktischen Typologie der Überschriften im italienischen Korpus	69
4.5.	Zur syntaktischen Typologie der Überschriften im deutschen Korpus	71
4.6	Zusammenfassung	74
Kap. V	Inhaltsanalyse	76
5.1	Beschreibung des zur Inhaltsanalyse bereitgestellten Rasters	76
5.2	Inhaltsprofil der italienischen Konzertrezensionen	80
5.2.1	Spezifika von <i>La Stampa</i>	83
5.2.2	Spezifika von <i>La Repubblica</i>	84
5.2.3	Spezifika von <i>Il Corriere della Sera</i>	84
5.2.4	Die italienischen Zeitungen im Vergleich	85
5.3	Inhaltsprofil der deutschsprachigen Konzertrezensionen	85
5.3.1	Spezifika der <i>Neuen Zürcher Zeitung</i>	87
5.3.2	Spezifika der <i>Frankfurter Allgemeinen Zeitung</i>	87
5.3.3	Spezifika der <i>Süddeutschen Zeitung</i>	88
5.3.4	Die deutschen Zeitungen im Vergleich	88
5.4	Deutsch-italienische Kontrastierung der Inhalte	91
5.5	Überprüfung der Ergebnisse der Stichprobenanalyse: Die häufigsten Nomina im deutsch/italienischen Vergleich	95
5.6	Zusammenfassung und Kommentar zum kontrastiven Ansatz in der Textsortenforschung	97
Kap. VI	Computer-gestützte Untersuchungen zur Lexik	101
6.1	Möglichkeiten der Korpusanalyse anhand WordSmith Tools	101
6.2	Analyse des italienischen Korpus	102
6.2.1	Die häufigsten Adjektive	102
6.2.2	Die häufigsten Nomina	103
6.2.2.1	Nomina, die auf Personen hinweisen	105
6.2.2.2	Nomina für Instrumente, Ensembles, Stimmen	106
6.2.2.3	Nomina für musikalische Formen und Strukturen	106
6.2.2.4	Nomina, die sich auf Klang, Interpretation und Aufführung beziehen	107
6.2.2.5	Nomina für Emotionen und abstrakte Werte	107
6.2.2.6	Nomina für Orte und Zeiten	108
6.2.2.7	Körperbewegungen und Körperteile	108
6.2.2.8	Geschichte und Kultur	108
6.2.2.9	Andere Bereiche	109
6.2.3	Die häufigsten Verben	109
6.2.4	Kollokationale Aspekte: die häufigsten Cluster à 3 Worte	111
6.2.4.1	Konkordanzen zweier besonders häufigen Clusters	112
6.2.5	Profil der häufigsten Lexik des italienischen Korpus	113
6.3	Analyse des deutschen Korpus	115
6.3.1	Die häufigsten Adjektive	115
6.3.2	Die häufigsten Nomina	116
6.3.2.1	Nomina, die auf Personen hinweisen	117
6.3.2.2	Nomina für Instrumente, Ensembles, Stimmen	117
6.3.2.3	Nomina für musikalische Formen und Strukturen	118
6.3.2.4	Nomina, die sich auf Klang, Interpretation und Aufführung beziehen	118

6.3.2.5	Nomina für Emotionen und abstrakte Werte	119
6.3.2.6	Nomina für Orte und Zeiten	119
6.3.2.7	Körperbewegungen und Körperteile	120
6.3.2.8	Geschichte und Kultur	120
6.3.2.9	Andere Bereiche	120
6.3.3	Die häufigsten Verben	121
6.3.4	Kollokationale Aspekte: die häufigsten Cluster à 3 Worte	123
6.3.5	Profil des häufigsten Lexik des deutschen Korpus	123
6.4	Kontrastierung der Profile beider Korpora	125
6.4.1	Zum <i>Type/Token Ratio</i> im deutsch/italienischen Vergleich	125
6.4.2	Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im adjektivischen Bereich	127
6.4.3	Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im nominalen Bereich	128
6.4.5	Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im verbalen Bereich	129
6.4.6	Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im kollokationalen Bereich	129
6.5	Zusammenfassung	130
Kap. VII	Beispieltexte	133
7.1	Die kürzesten Artikel beider Korpora	133
7.2	Die Verflechtung von berichtender und bewertender Argumentation am Beispiel einer deutschsprachigen Rezension	137
7.3	Ein Beispiel musikanalytischer bzw. interpretationsbewertender Prosa aus dem italienischen Korpus	141
7.4	Eine musikgeschichtlich-orientierte Rezension aus dem deutschen Sprachraum	144
7.5	Das Vorherrschen des Visuellen und des Psychologischen am Beispiel einer italienischen Rezension	147
7.6	Eine argumentierte negative Kritik aus dem deutschen Korpus	150
7.7	Musikalische Hermeneutik und Verbalisierungsnot in einer italienischen Rezension	156
7.8	Ein Beispiel musikevozierender Prosa aus dem deutschen Korpus	162
7.9	Ein politischer Konzertbericht aus der italienischen Presse	168
7.10	Neue Musik bei einem Festivalabschluss	170
7.11	Ein deutscher und ein italienischer Artikel zum selben Ereignis im Vergleich	174
7.11.1	Der italienische Artikel	175
7.11.2	Der deutsche Artikel	177
7.11.3	Vergleich beider Texte	183
7.12	Innensprachlicher Vergleich zweier Texte zum selben Ereignis	185
7.12.1	Der Artikel aus <i>La Stampa</i>	185
7.12.2	Der Artikel aus dem <i>Corriere della Sera</i>	188
7.12.3	Artikel-Cluster	191
Kap. VIII	Zusammenfassung und Ausblick	193
ANHANG		204
LITERATUR		222

KAPITEL I

EINLEITUNG

1.1 Zu den Beziehungen zwischen Musik und Sprache

Das Problem Text-Musik hat über Jahrhunderte vornehmlich die Komponisten beschäftigt. „Prima la musica dopo le parole“ – und umgekehrt - die Geschichte der Oper ist die Geschichte dieses Problems. Erst [...] mit dem Musikjournalismus hat die Utopie eine Variante bekommen, in der Vorstellung, es sei in Worten etwas über das zu sagen, was da an einem Abend für eine mehr oder minder große Zahl von Zuhörern allein akustisch wahrnehmbar und auch nur ein einziges Mal so und nicht anders stattgefunden hat. (Herbort 1978: 5)

Den Versuch, Musikalisches und Sprachliches in jeglicher Art und Weise zu verbinden, bezeichnet der Musikwissenschaftler und Dirigent P. Boulez als eine „Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies“, in der man sich „in vergeblichen Bemühungen verzehrt“ (zit. nach Gruhn 1978: 9). Trotzdem besteht zwischen Sprache und Musik eine nicht zu übersehende Kontiguität, die sich in der Tatsache manifestiert, dass beide „si attuano nel tempo utilizzando lo stesso materiale dal punto di vista degli organi di senso“ (Langleben 1968: 283), und dadurch bestätigt wird, dass für beide spezifische Schreibsysteme entwickelt wurden, die zur „ricodificazione di testi fonici di partenza e alla loro conservazione in un materiale più longevo“ dienen sollen (ebd.). Die Demarkationslinie dieser Kontiguität konstituieren in der Tat zwei verschiedene Organisationsebenen klanglicher bzw. lautlicher Unterscheidungsmerkmale, die ein System vom anderen unwiderruflich trennen. Da der Sprecher das Klangkontinuum in der natürlichen Sprache sowohl als Laute des Diskurses wie auch als natürliche Klänge interpretiert, ist nämlich von einer doppelten Wertigkeit des Klanges die Rede: „La netta distinzione tra i due sistemi di tratti distintivi del suono interviene con particolare evidenza nel caso in cui

il testo musicale si sovrapponga a quello linguistico e viceversa.“ (Langleben 1968: ebd.).

Für dieses Grenzgebiet Sprache/Musik gilt sicherlich dasselbe, was auch schon für die Textlinguistik festgehalten wurde, dass es sich dabei nämlich um einen „Verkehrsknotenpunkt“ handele, „wo viele Wege zusammenlaufen, aber auch ihren Ausgangspunkt in verschiedene Richtungen nehmen.“ (Antos/Tietz 1997: IX). Sprachphilosophie, Sprachwissenschaft und Musikwissenschaft tragen aus ihrer jeweiligen Perspektive dazu bei, Brückenschläge zwischen beiden Systemen zu ermöglichen und deren jeweilige Grenzen abzustecken. So wurden beispielsweise im musikwissenschaftlichen Bereich die Ähnlichkeiten und Unterschiede beider Systeme im Hinblick auf eine Definition der Eigenschaften der metaphorisch bezeichneten „musikalischen Sprache“¹ untersucht (vgl. die in den letzten 50 Jahren erschienenen Stellungnahmen von Springer 1956, Harweg et al. 1967, Langleben 1968, Fubini 1973, Hubig 1974, Pagnini 1974, Bierwisch 1978, Barry 1989, Nattiez 2000). In diesem Kontext konzentrierte sich der Vergleich zunächst mehrheitlich auf das Dilemma der Bestimmung der musikalischen Bedeutung (Eggebrecht 1977, Lippman 1981, Austerlitz 1983, Karbusicky 1990, Kolleritsch 1989), zum Teil auch mit psychologischer Ausrichtung (Cooke 1959, Langer 1951, Imberty 1986), um schließlich im ästhetischen Gebiet des musikalischen Verstehens zu münden (LaMotte-Haber 1985, Mauser 1993). Aufgrund der erläuterten Kontiguität hat die Sprachwissenschaft hier sogar als Inspirationsquelle zu neuen Forschungsansätzen gedient, wie im Falle der von Sundberg/Lindblom (1976) und ferner von Jackendoff/Lehrdal (1982) durchgeführten Erarbeitung einer musikalischen Grammatik chomskyscher Art (dazu vgl. auch Sloboda 1995: 40f.). Die Kontiguitätsbeziehungen zwischen Sprache und Musik wurden auch aus kognitionspsychologischer Perspektive analysiert (Raffman 1993, Clynes 1982, Sundberg 1991); insbesondere geht man in der Forschung über musikalische Wahrnehmungsprozesse von dieser Perspektive aus (Kleinen 1997a, 1997b).

Auch philosophisch bzw. sprachphilosophisch war die Kontiguität Musik/Sprache wiederholt Gegenstand vertiefter Untersuchung (Lévi-Strauss 1964/66, Jankélévitch

¹ Kritisch bezeichnet Reckow (1993: 28) die Ansätze, die Musik als eine Sprache betrachten, als „die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells“.

1961, Agud 1990, Beyerl 2002, Capuano 2002, Nanni 2002), ohne zu einer zufriedenstellenden Klärung der komplexen Frage der Verwendung der verbalen Sprache als Metasprache für Musik geführt zu haben. Jankélévitch, dessen Arbeit vor dem Hintergrund dieses theoretischen Fragenkomplexes (vgl. Dahlhaus 1973, Brandstätter 1990, Tomaschewsky 1989, Karbusicky 1990, Gruber 1993 sowie 1.1.2 der vorliegenden Arbeit) zu sehen ist, gibt seinem Unbehagen darüber mit provozierenden Worten, nach denen man nicht *über* Musik schreiben soll, sondern *mit* Musik (zit. nach Petrini 1998, VII), beredt Ausdruck.

Schließlich wurden die Beziehungen zwischen Musik und Sprache auch aus der Sicht der Sprachwissenschaft unter die Lupe genommen.² Im gattungsgeschichtlichen Bereich Gesangsrepertoire beispielsweise wurden die Kontiguitätsbeziehungen zwischen Sprache und Musik bezüglich Textvertonung (u.a. Georgiades 1974, Gruhn 1978, Bristiger 1990) untersucht. Zu diesem Forschungszweig gehört auch die Kontrastierung von Originalausgaben der Opernlibretti und deren Übersetzungen für die Bühne (Brecher 1911, Honolka 1978, Bankosegger 1994, Micke 1989, Schafroth 2002).

Den größten Teil der sprachwissenschaftlichen bzw. textlinguistischen Erforschung des Grenzgebietes Sprache/Musik aber stellen die Untersuchungen zu den Textsorten der musikalischen Metasprache dar. Die im deutschsprachigen Bereich in relativ geringer Zahl erschienenen Studien zur musikalischen Metasprache wenden sich aber ganz spezifischen Einzelproblemen und Textsorten zu, wie z.B. der mittelalterlichen musikalischen Fachprosa (Denk 1981), dem Wortschatz der Pop- und Rockmusik (Ortner 1981), der Probensprache der Oper (Schneider 1983), der musikpädagogischen Fachsprache (Alisch 1987), den Ausdrucksmöglichkeiten der Beschreibung und Bewertung in österreichischen Musikkritiken (Böheim 1987), der Scherzkommunikation unter Orchester Spielern (Schütte 1991), der Symbiose von Notenbild und Sprachtext (Störel 1996) sowie der Integration der Metaphorik in der musikalischen Fachsprache (Störel 1997). Vor kurzem ist außerdem eine textlinguistisch orientierte Untersuchung der Semantisierung von Textausdrücken in deutschen Musikkritiken (Thim Mabrey 2001) erschienen. Eine weitere Studie zum

² Henrotte (1988) bietet dazu eine umfangreiche, kommentierte Bibliographie, die den unverzichtbaren Ausgangspunkt für alle Untersuchungen in diesem Bereich darstellt.

Thema Konzertrezensionen – außerhalb des deutschen Sprachraums entstanden – stammt von Koironen (1992), der anhand eines schwedischsprachigen Korpus den Sprachgebrauch in Kritiken verschiedener Musikrichtungen untersucht und beweist, dass die Verbalisierung der verschiedenen *Frame*-Elemente, die alle Musikkritiken gemeinsam haben (z.B. Interpret/en, Instrument/e, Musikprogramm) je nach Musikkultur quantitativ unterschiedlich ist (Unterschieden werden Rezensionen von Konzerten ernster Musik, sowie Pop- und Jazzrezensionen).

Im Vergleich zur oben genannten Situation sind die im italienischen Raum erschienenen Studien zur musikalischen Metasprache weniger zahlreich und im Umfang recht begrenzt. Die meisten davon stammen aus dem Forschungsprojekt LESMU³ (Nicolodi/Trovato 1994, 1996, 2000) und sind spezifischen, vorwiegend lexikalischen Aspekten gewidmet, oft mit historischem Ausblick. Mehrere Beiträge betreffen den Wortschatz des musikalischen Theaters aus verschiedenen Perspektiven (Muraro 1996, Biggi 1996, Pinamonti 1996, Gargiulo 2000, Della Seta 2000, Macinante 2000), einige die Terminologie der Gesangsbeschreibung (Beghelli 1994, Bonomi 2000, Beghelli 2000), ein einzelner die Lexik der Klavierdidaktik im 19. und 20. Jh. (Quaranta 2000) und andere die Musik schlechthin im Rahmen der Textproduktion einzelner literarischer, musikwissenschaftlicher bzw. musikkritischer Autoren (vgl. z.B. Costa/Turdu 2000, Arfini 2000). Außer einem Kurzbeitrag zur Metaphorik in der musikalischen Metasprache (Rossi 2002), stehen lediglich zwei im Rahmen der Literaturkritik erschienene Kurzbeiträge zum Prosastil einiger Musikkritiker der ersten Hälfte des 20. Jh. zur Verfügung (Pieri 1982a, Pieri 1982b). Eine textsortenspezifisch orientierte Untersuchung zur aktuellen Praxis der Musikkritik in der Alltagspresse hingegen, die sich nicht auf gewisse stilistische Aspekte einzelner Autoren konzentrierte, sondern eher auf die allgemeinen Züge einer komplexen, wenn auch im Alltag durchaus verbreiteten Textsorte, ist im italienischen Sprachraum nicht vorhanden.

Wenn man von Beile (1997) absieht, die den Wortschatz der Gesangsbeschreibung aus kontrastiver Perspektive Englisch/Deutsch an einem Korpus von Rezensionen aus Fachzeitschriften untersucht, sind bisher keine Untersuchungen erschienen, die

³ Das Forschungsprojekt LESMU (Lessico Musicale Italiano) ist der Realisierung einer multimedialen Datenbank gewidmet, die Tausende lexikographischer Karten zu Texten aus der Zeit Ende des 15. Jahrhunderts bis Mitte des 20. Jahrhunderts, die von musikalischem Interesse sind, sammelt. .

die Textsorte Konzertkritik im zwischensprachlichen textlinguistisch orientierten Vergleich beobachten.⁴

1.2 Zum Zeichensystem Musik im Vergleich zur Sprache

In den bereits zitierten Musik und Sprache vergleichenden Untersuchungen wird als das von der Sprache grundlegend unterscheidende Charakteristikum des musikalischen Zeichensystems⁵ generell das Fehlen eines Referenzobjekts angeführt:

Il fatto fisico-tecnico della musica non è il significante di un referente allo stesso modo come il fatto fisico-tecnico della lingua utilitaria lo è dei valori convenzionali che si trovano depositati in un dizionario (Pagnini 1974: 44).

Nach Eggebrecht (1977: 113ff.) sind in der als „Sinnorganisation in der Materialität des Klingenden“ definierten Musik „keine Designante konkreter Designate“ zu finden. Nach Eco (1974:127f) sei das musikalische System als „monoplanarisch“ zu bezeichnen, denn in ihm stimmen Ausdrucksseite und Inhaltsseite völlig überein. Ähnlich ist in anderen Kontexten von einem ständig an sich selbst hinweisenden „autotelischen System“ die Rede (Jakobson 1970, aber auch Stravinskij, Varèse, Boulez, zit. nach Nattiez 2000: 326):

Piuttosto che prender di mira qualche oggetto intrinseco, la musica si presenta come *un language qui signifie soi même*. Parallelismi di strutture diversamente costruiti e ordinati permettono all'interprete di qualsiasi *signans* musicale immediatamente percepito, di dedurre e anticipare un nuovo costituente corrispondente e l'insieme coerente formato da tali costituenti. È proprio questa interconnessione delle parti, insieme alla loro integrazione nel tutto della composizione, che funziona come il *signatum* stesso della musica. (Jakobson 1970: 12)

Nach Raffman (1993: 41) kann die die Musik charakterisierende grammatische Strukturierung fehlerhaft „mislead into semantic temptation“. Musik kann wohl verstanden werden, ohne aber intentional⁷ zu sein, denn Musik „isn't about anything“ (ebd.). Darüber schreibt Hanslick (1865: 48): „In der Musik ist Sinn und

⁴ Zur Zeit der Arbeit an der vorliegenden Studie ist auch noch H. Mäkipää (aus Finnland) mit der Untersuchung schwedischer und deutscher Konzertrezensionen im Hinblick auf die in ihnen enthaltenen emotionalen Ausdrücke beschäftigt, und zwar im Rahmen ihrer Diplomarbeit.

⁵ Ob Musik als ein Zeichensystem oder eher als ein Symbolsystem zu bezeichnen sei, wird diskutiert (vgl. Eco 1975: 128).

⁷ Zum Begriff der Intentionalität siehe weiter unten.

Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind“. Weiter präzisierend:

Das vergessen [...] unsere Sänger, welche in Momenten großen Affekts Worte, ja Sätze sprechend herausstoen und damit die höchste Steigerung der Musik gegeben zu haben glauben. Sie übersehen, daß der Übergang vom Singen zum Sprechen immer ein Sinken ist, so wie der höchste normale Sprechton noch immer tiefer klingt als selbst die tieferen Gesangstone desselben Organes. Ebenso schlimm als diese praktischen Folgen, ja noch schlimmer, weil nicht also gleich durch das Experiment geschlagen, sind die Theorien, welche der Musik die Entwicklungs- – und Konstruktionsgesetze der Sprache aufbringen wollen, wie es in älterer Zeit zum Theil von Rousseau und Rameau, in neuerer Zeit von den Jüngern R. Wagner’s versucht wird. Es wird dabei das wahrhaftige Herz der Musik, die in sich selbst befriedigte Formschonheit, durchstoßen und dem Phantom der Bedeutung nachgejagt. Eine Ästhetik der Tonkunst müsste es daher zu ihren wichtigsten Aufgaben zählen, die Grundverschiedenheit zwischen dem Wesen der Musik und dem der Sprache unerbittlich darzulegen, und in allen Folgerungen das Prinzip festzuhalten, dass, wo es sich um Spezifisch-Musikalisches handelt, die Analogien mit der Sprache jede Anwendung verlieren. (Hanslick 1865: 71)

Aufschlussreich ist außerdem der Vergleich der Musik mit dem konstitutiv gleichwertigen Verhältnis zwischen Zahlenrechnung und Algebra, worauf sich folgendes Zitat bezieht:

Was Moritz Hauptmann vor Jahrzehnten gesagt hat, ist noch heute wahr und wird immer wahr bleiben: Die Musik ist (in einem gewissen Sinne) der Algebra zu vergleichen, die Wortsprache der Zahlenrechnung [...] Jene hat die allgemeine Bedeutung für unendlich viele zu setzende Einzelwerte. So ist die Musik. Was sie im allgemeinen Ausdruck enthält, kann die Wortsprache nur als Besonderes ausdrücken. Man hat ofers den Versuch machen sehen, den Inhalt eines Instrumentalstuckes in Worte, in einem Gedichte auszusprechen. Das Resultat kann nie befriedigend ausfallen [...] Dieselbe Musik wird verschiedenste Wortauslegungen finden können, und von keiner wird zu sagen sein, dass sie die erschöpfende sei, dass sie die eigentliche und die ganze Bedeutung der Musik enthalte. Diese ist eben auf das Bestimmteste nur in ihr selbst enthalten. (Moos ²1922: 519 f., zit. nach Karbusicky 1990)

Nach Gruber (1993) ist weiterhin die Diskussion über die Semiotik und die Semantik der Musik für die Sprache „längst durch den Übergang zu einer pragmatischen Erweiterung des Begriffes der sprachlichen Bedeutung entschärft worden“ (271), so dass der Vergleich zwischen Musik und Sprache im Rahmen des Diskurses um das Verhältnis zwischen Intention und Verständnis wieder problematisiert wird:

Habermas betont die welterschlieende Kraft, die handlungsrelevante Verbindlichkeit und die Problemlosungskapazitaten der Alltagssprache. Vor allem die beiden zuletzt genannten Kapazitäten besitzt die Musik nicht. In Musik sind keine agonalen Diskurse zu führen. [...] Sagt man sich von den ‚Beschränkungen diskursiver Rede‘ los, so setzt man sich, nach Habermas, einer grundsätzlichen ‚Unbestimmtheit‘ aus. (Gruber 1993: 272)

In dieser Unbestimmtheit liegt nach Gruber das Faszinosum der Musik, die aus der „Sinnlichkeit des Sprachlosen“ bestehe bzw. aus der „Möglichkeit, im Medium

Musik besser als in anderen sinnliche Evidenz und geistige Bedeutung miteinander zu verbinden“ (ebd.). Es seien nämlich in der Musik Elemente, die auf ihre „labile Angesiedeltheit in Zwischenräumen, auf dem Weg zur Sprache und über sie hinaus und hinweg wieder zurück zu einer vorsprachlichen Intentionalität hinweisen“ (ebd.). Gruber zitiert Apels These von der „wechselseitigen Abhängigkeit von Bewußtseinsapriori und Sprachapriori“, wo sich ein „vorsprachlicher intentionaler Raum“ eröffnet, „in dem sich Musik zeitlich zu entfalten und zu gestalten vermag“ (273). Andererseits hängt die Bewusstseinsintentionalität nach Apel von dem Sprachapriori ab, „hinsichtlich der möglichen intersubjektiv gültigen Bedeutung des intentionales Gehaltes“ (ebd.).

Bei Musik beginnt das Wechselspiel der Abhängigkeiten bereits in dem Moment sichtbar zu werden, in dem ein Komponist seinem Musikstück einen [...] Titel gibt. Ein um intersubjektive Geltung bemühtes Reden über Musik fällt voll unter die zweite der genannten Abhängigkeiten – aber diese Rede redet, wenn sie wesentlich werden will, von dem anderen, labilen Zustand der Musik. Hierin liegt das Dilemma des Redens über Musik und auch ihre Gefahren für eine intersubjektive Verständigung. (Gruber 1993: 273)

Auf diese der Natur des jeweiligen Zeichen- bzw. Symbolsystems zugrunde liegenden Unterschiede zwischen Musik und Sprache ist die Tatsache zurückzuführen, dass beim Reden über Musik ein unvermeidbares „Gefühl des Ungenügens“ (Brandstätter 1990: 41) entsteht:

Der wesentliche Grundunterschied besteht [...] darin, dass in der Sprache der Ton nur Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton als Selbstzweck auftritt. Die selbständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort, stehen sich so ausschließend gegenüber, dass eine Vermischung der beiden Principe eine logische Unmöglichkeit ist. (Hanslick 1865: 68)

Die Sprache ist also sowohl für kommunikative als auch für ästhetische Zwecke verwendbar, während Musik nur ästhetisch operiert und daher keinerlei Anhaltspunkte für ein sprachgebundenes Zeichenpotential aufweist bzw. nur partiell in sprachliche Ausdrücke übertragbar ist:

La principale causa delle divergenze relative alla tipologia dei due sistemi geneticamente affini si può vedere nel carico comunicativo divenuto obbligatorio per il linguaggio e facoltativo per la musica. A causa del carico comunicativo obbligatorio il linguaggio naturale si presenta in due ipòstasi: come mezzo di comunicazione e come arte verbale, allorché la musica esiste solo come arte. (Langleben 1968: 284)

1.3 Zur verbalen Sprache als Metasprache für Musik

Die Verbalisierung der Musik ist ein Faktum: man spricht von der Musik selbst und nicht nur von dem, was sie umgibt. Diese Tatsache der Verbalisierung scheint ein Bedürfnis dafür zu bestätigen. *Von der Musik wird in den Momenten des Übergangs gesprochen*: wenn ein Musikstück aus der Phase seiner Konzeption in die seiner Klangverwirklichung übergeht und auch wenn es nach dem Ablauf der Phase einer individuellen und subjektiven Perzeption die Phase einer intersubjektiven und kulturbedingten Rezeption erreicht. Das Bedürfnis nach Verständigung resultiert im Wort. (Tomaschewsky 1989: 136f, meine Hervorhebung)

Die in Konzertkritiken von vielen als die größte sprachliche Herausforderung empfundene Notwendigkeit, über komplexe klangliche Phänomene zu reden, wird oft von Kritikern durch allgemeine „Seufzer über die verbale Ungreifbarkeit musikalischer Sprache“ (Döpfner 1998: 65) gerechtfertigt.⁸ Konzertkritiken sind aber nicht die einzige Gelegenheit, wo Sprachäußerungen von musikalisch kodiertem abgeleitet werden. In der musikalischen Analyse wie auch in der kritischen Interpretation und Hermeneutik sind die Autoren mit der gleichen Schwierigkeit konfrontiert, nämlich sich sprachlich –also prädikativ– über konstitutiv nicht Prädikatives äußern zu müssen.

In Bezug auf diesen musikalischen Metadiskurs sind mindestens drei verschiedene Ebenen zu unterscheiden: Analyse, Hermeneutik und Interpretation. Die *Analyse* ist die Beschreibung der klanglichen Strukturen der Musik durch Unterscheidung und Segmentierung, Kategorisierung und Benennung, Zählung und Ordnung, Verbindung und Hierarchisierung. Sie betrifft die Komponisten und beschreibt den Ausbau des musikalischen Textes mit seinen syntaktischen Regeln gemäß den Mustern des wissenschaftlichen Diskurses. Die *Hermeneutik* ist die Beschreibung des den musikalischen Strukturen vom Hörer gegebenen Sinnes. Sie betrifft den Zuhörer und beschreibt die emotionalen Schemata, die Musik evoziert sowie die kulturellen Schemata, mit denen jeder Zuhörer die Musik bewertet und filtert. Sie beschreibt die Rezeptionsarten und wird von Komponisten nicht geliebt. Schließlich ist die *Interpretation* immer bewertend, im Sinne von „adesione“ oder „rifiuto“ (vgl. Baroni, 43 ff).

⁸ „Wie buchstabiert man eine Cello Sonate?“ (Herbort 1978) ist der eloquente Titel des Jammerbeitrages eines Musikkritikers um die so genannte *Verbalisierungsnot*.

1.3.1 Die Sprache der musikalischen Analyse

Nach Dahlhaus (1973) ist die Analyse der Sprache von Texten über Musik einer der privilegierten Zugänge zur „Sprache der Musik“ schlechthin (42). In seinem Aufsatz zur Sprache der musikalischen Analysen arbeitet er als deren auffälligstes Merkmal „eine Substantivierung“ heraus, „von der nicht feststeht, ob oder in welchem Maße sie in der Sache begründet ist oder auf einer ‚Verhexung‘ der Sprache beruht.“ (ebd.) Als Beispiel für seine These bietet Dahlhaus den Text einer Analyse des ersten Satzes der Eroica-Symphonie von L. v. Beethoven an, in der „nahezu von Satz zu Satz das grammatische Subjekt [wechselt], als dessen Tätigkeit die Musik erscheint“ (ebd.):

Subjekt ist entweder der Komponist [...] oder der Hörer [...] entweder die Musik im Ganzen [...] oder ein Instrument [...] ein Thema [...] oder ein Intervall [...] Die Symphonie präsentiert sich demnach, wenn man die Beschreibung beim Wort nimmt, abwechselnd als Werk des Komponisten, als Geschehen, in das sich der Hörer hineinversetzt fühlt, als Hervorbringung von Instrumentalisten, als Vorgang, der sich aus sich selbst bewegt, oder als ‚Drama‘, dessen Akteure Themen und Motive sind. (Dahlhaus 1973: 42)

Diese Situation ist nach Dahlhaus das Resultat eines in der Versprachlichung verwurzelten „Zwanges zur Substantivierung“ (43) in dem Sinne, dass Musik zunächst als „subjektloser Vorgang“ (ebd.) erscheint bzw. als eine „Überformung der primären Art und Weise“ anzusehen ist, in der „tönende Phänomene gegeben sind“ (ebd.). Die Schwierigkeit liege darin, dass „Vorstellungen, die sich logisch ausschließen, wie die eines ‚eingreifenden‘ Komponisten und die des ‚Dramas‘ der Themen, in der ästhetischen Erfahrung, wenn auch schattenhaft, gleichzeitig gegeben sein können“ (44). So stellt der willkürliche Austausch der Satzsubjekte „den verqueren Reflex einer paradoxen Simultaneität divergierender Bestimmungen [dar] [...] die sprachlich kaum fassbar ist“ (ebd.).

Aus Brandstätters (1990) Untersuchung zum Sprechen über Musik in literarischen Texten bzw. in musikwissenschaftlichen Analysen und Interpretationen wird in ähnlicher Weise deutlich, dass es eine „unausgesprochen große und nur schwer kategorisierbare Vielfalt von sprachlich sich manifestierenden Umgangsweisen mit Musik“ gibt (182):

Manche Autoren verstehen Musik als Ausdruck der Lebens- und Erlebensweise eines individuellen Menschen, des Komponisten [...], die anderen hingegen glauben in der Musik das Wirken eines Zeitgeistes erkennen zu können, was sie zu kulturhistorischen [...] gesellschaftskritisch-utopischen [...] oder die Ästhetik betreffenden [...] Aussagen veranlasst. Wieder andere fordert die Musik zur persönlichen Stellungnahme zu aktuellen politischen, sozialen oder allgemeinen Lebensproblemen heraus [...], oder sie fassen die Musik als musikalisch verschlüsselte Botschaft auf [...], oder die Musik erscheint ihnen gleichsam als materialisierter Ausdruck allgemeiner Gesetze des Lebens [...]. (Brandstätter 1991: 182)

So erscheint Musik sprachlich in einer Vielfalt von Gestalten, die der Vielfalt von Verstehensweisen von Musik entspricht: „personifiziert, als Sprache bzw. als Sprechende, als Bewegungsablauf, als visuelles Bild, als Organismus, als Kräftespiel, als formales Gewebe, als zeitlicher Prozess usw.“ (ebd.) Brandstätters Analyse zeigt überdies auch, dass unter die Faktoren, die die sprachliche Darstellung von Musik beeinflussen können, nicht nur die einem Text zugrunde liegenden Auffassungen von Musik zu zählen sind, sondern auch „die Zielsetzung und die Zielgruppe, für die ein Text bestimmt ist“ (183).

1.3.2 Verbalisierungsarten

Nach Tomaschewsky (1989: 138f) sind vier Arten von Verbalisierung, d.h. von verschiedenen Konstellationen der Derivation sprachlicher Akte vom Musikalischen zu unterscheiden: die „immanente“, die „hinzugefügte“, die „transponierende“ und die „kritische“ Verbalisierung. Mit „immanenter Verbalisierung“ sind nach seiner Definition alle von den Komponisten selbst hinzugefügten „verbalen Vervollständigungen“ (so Tomaschewsky) eines Musikstückes zu verstehen. Es handelt sich dabei etwa um die Titelstellung, die semantisch operiert, sowie um die so- genannten agogischen Hinweise („con fuoco“, „lamentoso“, „rallentando“), d.h. Bezeichnungen, die im expressiven Bereich eine Rolle spielen sollen bzw. um gelegentliche Hinweise für die Aufführung, die als Gebrauchsanweisungen im stofflich-technischen Bereich wirken. Die „hinzugefügte Verbalisierung“ ist ein gesprochener oder gesungener verbaler Text, der einem Werk im Laufe seiner Aufführung als ‚Bereicherung‘ angekoppelt wird. Ein Beispiel dafür ist die am Ende des 19. Jh.s sehr populäre Praxis, Klavierwerke von Chopin zu ‚texten‘, indem man Gedichte mit solchen Musikstücken im Hintergrund rezitierte. Unter

„transponierender Verbalisierung“ hingegen versteht Tomaschewsky ein selbständiges Gedicht, das programmatisch als eine „*sui generis* Übersetzung“ (so Tomaschewsky) eines Musikstückes ist bzw. das „Double“ (ebd.) des Musikstückes bildet. Der Grad der Nähe zum Original ist dabei aber unterschiedlich: Einerseits erwähnt Tomaschewsky als Beispiel die durchaus mimetischen Übersetzungen chopinscher Werke vom polnischen Dichter des 19. Jh.s, K. Uljetsky, andererseits sind aber Fälle zu erwähnen, bei denen das musikalische Stück einfach als Sprungbrett für die Redigierung eines völlig autonomen dichterischen Textes wirkt, wie z.B. bei einigen Gedichten O. Mandelstams.

Als vierte Form der Verwendung der Sprache in Bezug auf Musikalisches nennt Tomaschewsky die „kritische Verbalisierung“, die sich in den verschiedenen Verfahren der musikalischen Analyse, der Interpretation und der Hermeneutik konkretisiert. Auffällig sei die Tatsache, dass „in all den drei Sparten ein anderer Typ des Wort-Ton-Verhältnisses zu überwiegen scheint“ (139). Bei analytischen Texten, in denen „eine objektive ‚Lektion‘ der technischen Seite des Musikstückes“ (ebd.) zu erbringen sei, treffe man oft die Verwendung eines „metonymischen, auf Verwandtschaft beruhenden Verhältnisses“ (ebd.) an. In interpretatorischen Texten hingegen, die „über das Technische hinausgehen und die Poetik des Musikstückes berücksichtigen“ (ebd.), komme eher das metaphorische, auf Analogie beruhende Verhältnis vor. Schließlich herrsche in den hermeneutischen Texten, die sich auf die Entdeckung der Botschaft des Musikstückes, „die in der Musik durchscheinenden Momente der Transzendenz erfassend“, konzentrieren, eher das symbolische, in spürbarer Übereinstimmung in den Knotenpunkten beruhende Verhältnis vor (ebd.). Störel (1997: 21ff) unterscheidet sowohl zwischen gegenstandsbezogener und adressatenbezogener Verbalisierung, als auch unter heuristischer, ästhetischer, emotiver bzw. didaktischer Funktion der Verbalisierung, so dass je nachdem von Dechiffrierung bzw. von Transformierung des musikalisch Kodierten die Rede ist. Eine gegenstandsbezogene musikalische Metasprache mit heuristischer Funktion mündet also in eine dechiffrierende Sprachhandlung, während eine gegenstandsbezogene Metasprache mit ästhetischer Funktion in eine Transformierung resultiert. Auf ähnliche Weise wirkt eine adressatenbezogene

Verbalisierung mit emotiver Funktion als eine Transformierung, wobei sie als eine Dechiffrierung zu interpretieren ist, wenn sie eine didaktische Zielsetzung hat.

1.4 Die Konzertrezension als Textsorte des „Redens über Musik“

Musiker hatten, so stellt es Fubini (2002) dar, immer ein gewisses Misstrauen gegenüber der Kritik, weil ihnen nämlich das sprachliche Instrumentarium für mit Musik durchaus inkompatibel gilt. Die Arbeit der Kritiker sei ihrer Auffassung nach zerstörend, vergeblich und schädlich, denn sie versucht umsonst, da mit ungenügenden Mitteln, die Musik zu wiederholen, zu erklären, zu analysieren, zu sezieren, sogar zu ersetzen. Trotzdem ist die Praxis des Musikjournalismus' seit dem 18. Jahrhundert ein Faktum, d.h. er entstand, als die ersten regelmäßigen, öffentlichen Konzertsaisonen in Paris wie auch in Hamburg aufkamen. Diese zu damaliger Zeit von Amateuren veranstalteten musikalischen Ereignisse forderten die Aufführung von Musik auch außerhalb der aristokratischen Kreise. Das daraus resultierende, öffentliche Bedürfnis für kritische Hinweise zur musikalischen Produktion bzw. Rezeption schlug sich in den ersten Kommentaren zu öffentlichen Aufführungen nieder, die am Anfang in Fachzeitschriften, später aber auch in der Tagespresse erschienen.

Als Beginn der Geschichte der journalistischen Musikkritik bezeichnet Dean (1980: 37) Addison's 1711 in der Zeitschrift „The Spectator“ erschienene Reflexionen zur italienischen Oper. Regelmäßige Veröffentlichungen von Kommentaren zu musikalischen Aufführungen gab es aber erstmals in Deutschland. Für Bruhn (1984: 728ff.) beginnt die Musikkritik mit der 1722 von J. Mattheson veröffentlichten ersten Teillieferung der Zeitschrift „Critica musica“, in der meist knappe Tatsachenberichte über Aufführungen und Besprechungen neu erschienener Musikstücke publiziert wurden. Im selben Stil erschien zu der Zeit auch die von L.C. Mizler veröffentlichte Zeitschrift „Neu eröffnete Musikalische Bibliothek“. Musikkritik in der Tagespresse findet sich zu Beginn des 19. Jh.s in der Berliner „Vossischen Zeitung“ (vgl. Dean

1980: 37ff.).¹⁰

1.4.1 Die Konzertrezension im Rahmen des musikalischen kommunikativen Prozesses

In der nachfolgenden Abbildung schildert Lesle (1981) den hinter einem kritischen Beitrag zu einem musikalischen Ereignis stehenden kommunikativen Prozess. Das Schema verdeutlicht, wie viele kommunikative Stadien ein musikalisches Stück durchläuft, bevor es zu einem in der Presse kommentierten Ereignis wird:

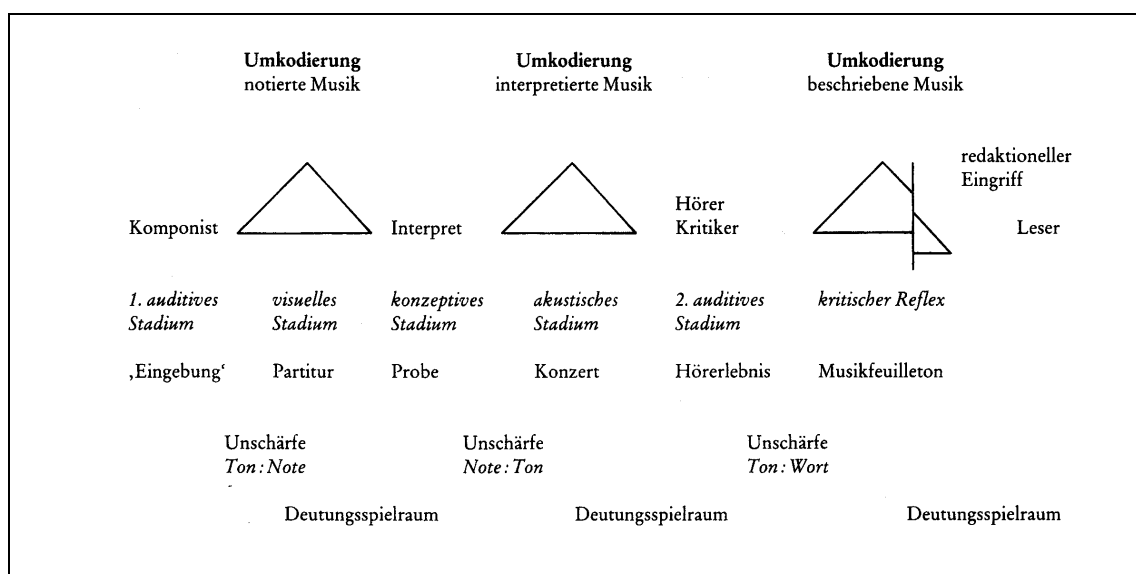


Abbildung 1 – Der kommunikative Wanderweg der Musik (Lesle 1981: 100)

Die im Hinblick auf die „publizistische Aktion“ visualisierte, prozessuale Umkodierung des Musikalischen nach einem Modell von H. Rauhe (1974, zit. nach Lesle 1981), diente dem Autor zur Rechtfertigung der Fehlerhaftigkeit der Musikkritik als Moment der Urteilsäußerung (vgl. 99f.), was auch das Hauptthema seiner Studie darstellt. Hier soll das Diagramm eher dazu dienen, die Komplexität der Kommunikationssituation Konzertkritik als letztes Stadium eines bereits

¹⁰ Zur Geschichte der Musikkritik vgl. auch die umfangreiche Monographie von Della Corte (1961). Zur Rolle der Musikkritik: Machabey (1946), Shaw (1960), Kaufmann (1968), Lesle (1984) sowie in jüngerer Zeit in Italien Salomone (1999).

mehrschrittigen und mehrschichtigen kommunikativen Prozesses zu veranschaulichen.

Der kommunikative Wanderweg, den eine Musik von ihrem Urheber bis zum Hörer, gar bis zum Zeitungsleser geht, durchschreitet mehrere Stationen der Enkodierung und Dekodierung und kommt daher einer Eskalation der Unschärfen gleich. (Lesle 1981: 99)

Nach Rauhe (op. cit.) sind im Sende-, Übermittlungs- und Empfangszirkel, dem das „immanent kommunikative Phänomen Musik“ (553) unterliegt, mehrere Existenzebenen und Existenzstadien zu unterscheiden. So entwirft der Komponist im ersten auditiven Stadium - von Lesle Stadium der „Eingebung“ genannt - das klangliche Konzept des Stückes, dessen Töne er visuell in Notierung umkodiert. Der Interpret dekodiert dann während der Probe die Notierung und wandelt sie wieder in Töne um, womit sich der erste Kommunikationsschritt vollkommen realisiert hat. Mit dem während der Probe durchgearbeiteten musikalischen Produkt tritt dann der Interpret in den Konzertsaal und verwirklicht im Konzert das von Lesle so genannte ‘akustische Stadium’, bei dem Hörende bzw. Kritiker ihr Hörerlebnis im Laufe des zweiten auditiven Stadiums genießen. Somit schließt sich der zweite kommunikative Schritt und es öffnet sich das dritte, das Vertextungsverfahren betreffende Moment: Hier wird das Musikalische wieder umkodiert, diesmal von Tönen in Worte.¹¹

Diese letzte Phase des beschriebenen dreifachen Kommunikationsprozesses, die auch vorsieht, dass die vom Kritiker verfassten Texte noch dem Eingriff der redaktionellen Überarbeitung unterliegen, soll Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein.

Für meine Zwecke ist die oben angeführte Einteilung relevant, da sie zeigt, an welchen Stellen des Prozesses thematisierbare Aspekte lokalisiert werden können. Potentiell gehören nämlich alle Phasen des Kommunikationsprozesses zum Repertoire der in den Rezensionen zu besprechenden Gegenstände, was in der Inhaltsanalyse von Kap. V ersichtlich wird. Es lässt sich auch vermuten, dass sich Unterschiede zwischen deutschen und italienischen Konzertrezensionen daraus ergeben, dass sich die Texte der beiden Sprachräume in verschiedenem Maße auf

¹¹ Störel (1997:16) formuliert den bereits erläuterten Prozess durch ein Modell von Type/Token-Beziehungen zwischen Klangtext und Notentext. Wie die Partitur eines Stückes den Notentext-Type vom als Notentext-Token definierten Autograph desselben Stückes darlegt, so ist das Interpretationsstereotyp der Klangtext-Type des als Klangtext-Token angesehenen Hörerlebnisses.

verschiedene Stellen des oben illustrierten, kommunikativen Prozesses konzentrieren.

1.3.2 Theoretische Abgrenzung der Textsorte Konzertrezension

Aus textsortenlinguistischer Sicht kann man Konzertrezensionen in der Zeitung als Textsorte bezeichnen, indem man sie als „komplexe Muster sprachlicher Kommunikation“ versteht, „die innerhalb der Sprachgemeinschaft im Laufe der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung aufgrund kommunikativer Bedürfnisse entstanden sind“ (Brinker ⁵2001: 129), die als „historisch wandelbare, zu einem jeweiligen Punkt jedoch mehr oder weniger konventionalisierte Muster sprachlichen [...] Handelns“ befolgen, und „die als solche auch zum alltäglichen Verfügungswissen von Sprechern und Sprecherinnen einer Sprachhandlungsgemeinschaft gehören“ (Linke 2001: 201).

Die unter dieser Perspektive erfasste Textsorte Konzertrezension entsteht im Grenzgebiet zwischen Musik und Sprache aufgrund des Bedürfnisses nach öffentlicher Verständigung über das Konzertereignis. Sie bewegt sich also in einem defizitären sprachlichen Bereich, ohne aber auf ihre kommunikative Zielsetzung verzichten zu müssen:

La critica musicale riflette ancora [...] questa impasse dal momento che sembra oscillare tra due posizioni estreme ed ambedue per certi versi inaccettabili al lume del comune buon senso: da una parte una critica metaforica, ‘poetica’, non scientifica, che in qualche modo ruota attorno all’opera musicale senza afferrarla, una critica che cerca di rievocarla, o meglio che cerca di rievocare a parole e quindi in modo adeguato ed impreciso, le impressioni che la musica suscita nell’ascoltatore e l’esperienza di vita da cui è nata; dall’altra una critica cosiddetta analitica, che vuole illustrare l’opera d’arte partendo da come è fatta, come se fosse un utensile o un manufatto, ma senza mai giungere al cuore dell’opera stessa; è un altro modo di girare attorno all’opera senza riuscire in alcun modo a coglierla nella sua essenza, nella sua totalità. [...] Forse la critica musicale corre sempre sul filo dell’insignificanza, della vacuità, della retorica, o, per contro, del tecnicismo inutile e privo di relazione con l’essenza intima dell’opera. (Fubini 2002: 3)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich also mit dem Problem der musikalischen Metasprache in Bezug auf die Kommunikationssituation Konzertkritik, die als alltägliche Kristallisierungsgelegenheit dieser sprachlichen Problematik gesehen wird. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher zu untersuchen, wie ein

musikalisches Ereignis zu einem Text für die Alltagspresse wird, um zu verstehen, ob auch im Rahmen einer interlingualen Untersuchung bestätigt wird, was Döpfners Analyse zu deutschen musikkritischen Texten gezeigt hat:

Dass Musikrezensionen sich mit dem eigentlichen Gegenstand des Artikels nur zu einem geringeren Prozentsatz beschäftigen, spiegelt drastisch, wie akut die Probleme im verbalen Umgang mit Musik offenbar noch sind. Hier müsste Abhilfe geschaffen werden, indem es gelingt, mit einer adäquaten Sprache die Musik selbst wieder in das Zentrum des Interesses von Leser und Autor zu rücken. Die Untersuchungen zeigen jedenfalls in teilweise erschreckender Weise, dass die Musikkritik im Begriff ist, ihr eigentliches Sujet zu meiden. (Döpfner 1998: 298)

Die Untersuchung wird im Rahmen des im folgenden Kapitel erläuterten Forschungsgebietes der kontrastiven Textsortenlinguistik durchgeführt.

1.4 Zusammenfassung und Schlussfolgerung

In diesem einleitenden Kapitel habe ich versucht, die Textsorte Konzertrezension im Rahmen des theoretischen Fragenkomplexes des Redens über Musik vorzustellen. Nach einem Überblick über die Forschung zu Beziehungen zwischen Musik und Sprache sowohl im deutschen als auch im italienischen Sprachraum habe ich einige derjenigen Beiträge und Studien genauer vorgestellt, die die Eigenschaften der verbalen Sprache als Metasprache für Musik untersuchen.

Wie anhand Lesles Schema (S. 15) erläutert werden konnte, repräsentiert das Konzertereignis die akustische Phase des kommunikativen Phänomens Musik, das man als ein mehrphasiges Kommunikationsverfahren definieren kann, indem es sich in drei Etappen konstituiert: als erste Etappe kann man diejenige bezeichnen, in der ein musikalisches Stück durch die Arbeit eines Komponisten als verschriftlichte Partitur entsteht. Die zweite Etappe repräsentiert die Probearbeit der Interpreten, die sich bemühen, das musikalische Stück als wahrnehmbares akustisches Phänomen zu verwirklichen. Die dritte Etappe besteht darin, dass das Stück öffentlich aufgeführt und dadurch zum Hörerlebnis für ein Publikum wird. Konzertrezensionen als Texte, in denen man über stattgefunden habende Konzerte referiert, verkörpern diese Phasen in einem Zeitungstext. Daraus entstehen drei unterschiedliche, voneinander

zu trennende, aber in den Rezensionen koexistierende Diskursbereiche, die die sprachliche Komplexität dieser Textsorte ausprägen.

Den ersten Diskursbereich konstituiert die oberflächlichste Ebene, in der die öffentliche Begebenheit, in der Musik aufgeführt wird, anhand berichtartiger Angaben dargestellt wird. So enthalten die Rezensionen Angaben zum ‚wo‘ und ‚wann‘ des Ereignisses, die in sprachlichen Elementen resultieren, die den Fokus auf diese Ebene richten. Zu diesem Niveau gehört auch die Wiedergabe der Reaktionen des Publikums auf das Gehörte, sowie – falls vorhanden - das Emotionale bei der Erzählung der Ereignisse.

Der zweite Diskursbereich verkörpert alles, was zu den Aufführenden gesagt werden kann. Dazu gehört nicht nur die Bewertung der Interpretation, sondern auch das Profil der Leistungen der Interpreten im Rahmen ihrer gesamten Karriere und in Bezug auf andere Interpreten. So enthalten die Rezensionen potentiell auch einen porträtartigen, biographischen Diskursbereich, der sich den Eigenschaften des Features nähert.

Der dritte Diskursbereich betrifft hingegen die Ebene der Kompositionen, d.h. der Musik schlechthin. Diese tiefere, den Kern des musikalischen Ereignisses konstituierende Ebene konkretisiert sich ihrerseits in den Rezensionen auf verschiedenen Ebenen, indem sich in den Rezensionen Momente der Analyse, der Hermeneutik und der Evokation der aufgeführten Stücke kombinieren, die sich in sprachlich zu unterscheidenden Diskursen manifestieren (vgl. Textbeispiele im Kap. VII der vorliegenden Arbeit). Zu dieser Ebene gehören auch musikgeschichtliche Elemente.

KAPITEL II

KONTEXTUALISIERUNG DER ARBEIT UND FRAGESTELLUNG

2.1 Textsortenforschung

Die Analyse von Textsorten ist einer der im Moment lebendigsten Forschungsansätze der Sprachwissenschaft, die sich mit dem textuellen Aspekt der Sprache auseinandersetzt. Sie konzentriert sich auf das Forschungsobjekt Text in seiner höchst phänomenologischen Dimension, also nicht als ein grammatisches, transphrastisches sprachliches Gebilde, das durch bestimmte Regeln der Kohäsion und Kohärenz die Entstehung von Sinn sowohl auf der Ebene der *Langue* als auch auf der Ebene der *Parole* – in diesem zweiten Fall einzelsprachlich - erlaubt (Harweg 1968, Coseriu 1980, Van Dijk 1980, Kalverkämper 1980, De Beaugrande/Dressler 1981, Sowinsky 1983, Heinemann/Viehweger 1991, Vater 2001, Heinemann/Heinemann 2002), sondern als konkretes, jeweils verschiedenes, jedoch durch strukturelle Regelmäßigkeiten geprägtes Produkt der sprachlichen Kommunikation im Alltagsleben.

Dass es gerade die Textsorten sind, denen die Hauptaufmerksamkeit gilt, nicht mehr die transphrastisch begründeten Regelhaftigkeiten, nicht mehr die deduktive theoriegeleitete Typisierung, die widerspruchsfreies und ausnahmsloses Klassifizieren zum Ziel hat, sagt viel über das Verständnis der Textlinguistik von heute, soweit sie sich in Beziehung setzt zu Sehweisen, die mit dem Handeln und dem Alltag der Beteiligten zu tun haben [...] und soweit die Sprache in soziokulturellen Zusammenhängen und Mustern sprachlichen Handelns als Teil unserer kommunikativ-kulturellen Kompetenz betrachtet wird. (Fix 2000: 186)

Mit der Analyse der phänomenologischen Dimension der Texte befasst sich die Textsortenforschung, die gerade Texte als Mittel zur Erreichung eines spezifischen, von bestimmten Lebenssituationen bedingten Kommunikationsziels wahrnimmt (vgl.

Adamzik 2000, Fix 2000, Heinemann 2000). Dieses aus den Siebziger Jahren stammende Forschungsgebiet (Gühlich/Raible 1975) isolierte zunächst die Kriterien für die Differenzierung und Katalogisierung der verschiedenen Textsorten aus linguistischer sowie funktionaler und sprechakttheoretischer Sicht (Dimter 1981, Isenberg 1984, Rolf 1993, Klein 2000), widmete sich aber später anhand dieser Kriterien eher der synchronischen bzw. diachronischen Beschreibung einzelner Textsorten (u.a. Adamzik 1995, Baumann/Kalverkämper 1996, Adamzik 2000, Aschenberg 2002, Tophinke 2002).

2.2 Texte im Sprachvergleich

Die zu diesem Forschungsfeld gehörende Arbeit der kontrastiven Textologie geht davon aus, dass Textsorten in den verschiedenen Sprachen sowohl vertextungsspezifische als auch allgemeiner gesehen kulturelle Unterschiede widerspiegeln.

Die erste theoretische Konzeptualisierung einer textuell-orientierten Kontrastivität in der Sprachwissenschaft hatte Hartmann (1980) bereits im Rahmen einer übersetzungswissenschaftlichen kontrastiven Sprachbeschreibung angestrebt, indem er schrieb, dass „all interlinguistic contrasts are manifest in texts“, wonach sprachstrukturelle Vergleiche durch die Analyse des Sprachgebrauchs in verschiedenen Kommunikationssituationen und Sprechergruppen zu ergänzen ist:

Each language has a slightly different distribution of varieties according to situational use, and it is the task of the contrastivist to characterise them in terms of linguistic categories (phonology, grammar, lexis) and communicative dimensions (mode, field, role, formality) (Hartmann 1980: 33) (zit. nach Adamzik 2001: 14).

Nach Adamzik (2001: 17) ist sowohl chronologisch als auch methodensystematisch gesehen als erster Ansatz zum kontrastiven Forschungsverfahren in der Textlinguistik derjenige zu bezeichnen, der in den 60er Jahren entwickelt wurde und eng mit den Namen Robert Kaplan und dem Soziologen und Friedensforschers Johan Galtung verbunden ist, deren Kennmarke der Begriff von „intellektuellem Stil“ darstellt. Adamzik unterstreicht „die ausgeprägte Verwandtschaft dieser Forschungsrichtung zur Humboldt’schen These der sprachlichen Weltansicht bzw.

der Sapir-Whorf Hypothese, auf die zum Teil auch direkt Bezug genommen wird“ (ebd.). Dabei werden Denkformen postuliert, die an Einzelsprachen gebunden sind, bzw. die „das Denken ihrer native speakers determinieren oder mindestens mehr oder weniger stark präfigurieren“ (ebd.) Auch bei Kaplan und Galtung werden „die engen und unentwirrbaren Beziehungen zwischen Sprache und Kultur (Geschichte, gesellschaftliche Struktur, Ausbildungssystem usw.) durchweg hervorgehoben“ (a.a.O:18).

Galtung (1985) bietet aber seine Analyse nicht als empirische Beschreibung an, sondern als

Essay, der auf Eindrücken und Einsichten basiert, die sich in meinem Gedächtnis und auf dem Papier niedergeschlagen haben, während der Reisen und Aufenthalte, die mich viele Jahre in unterschiedliche interkulturelle Atmosphären rund um die Welt führten. (Galtung 1985: 151, zitiert nach Adamzik 2001: 18)

Adamzik betont bezüglich Galtungs Analysen , es handele sich um Schlussfolgerungen, die auf der Intuition eines interkulturell versierten Beobachters basieren. Als Vorteil eines solchen Vorgehens bezeichnet die Autorin die „qualitative Zuspitzung zu Stilen, die auch eigene Intuitionen wieder erkennbar macht und eigenen Einzelbeobachtungen einen prägnanten Rahmen verschafft“ (Adamzik 2001: 18). Als Nachteil aber weist Adamzik nach, dass „die empirische Basis für die Konstrukte fehlt, und geradezu wird der Vorwurf provoziert, damit würden nur kulturelle Stereotype reproduziert.“ (ebd.).

Kaplans Ausführungen sind hingegen durchaus auf Textanalysen gestützt, in einem „Verfahren, das auch für die vergleichende Stilistik kennzeichnend war“ (Adamzik 2001: 19). Dieser Autor beziehe sich tatsächlich „auf eine kleine Menge von Übersetzungen und Einzeltexten, die als Repräsentanten für die Sprache und den entsprechenden Denkstil schlechthin genommen werden.“

Adamzik weist auch darauf hin, dass „Kaplans Untersuchungen im fremdsprachdidaktischen Kontext entstanden sind“, so dass „neben Übersetzungen (aus dem Französischen und Russischen ins Englische) der Text eines englischsprachigen Historikers und Aufsätze von ausländischen Studenten an amerikanischen Universitäten zugrunde gelegt wurden“(ebd.). Daher ist die Autorin wenig verwundert, „dass Kaplan zu Befunden kommt, die eindeutig auf die

Überlegenheit des englischen Denkmusters schließen lassen, das als einziges ‚linear‘ verlaufe.“ (Adamzik 2001: 19).

Als späteren Versuch, eine empirisch etwas breiter fundierte Untersuchung durchzuführen, erwähnt Adamzik die Studien Clynes. 1987 erscheint der wichtigste Aufsatz dieses australischen Linguisten, dessen Materialbasis für die Untersuchung aus 52 linguistischen und soziologischen Aufsätzen englisch- und deutschsprachiger Autoren besteht. Clyne analysiert ebenso wie Kaplan, aber diesmal mithilfe komplizierter Graphen, die Makrostruktur (d.h. die Absatzgliederung) und „kommt gleichfalls zu dem Ergebnis, dass das Englische eine höhere Linearität aufweist“ (Adamzik, a.a.O.: 20).

Eine deutsch/englische kontrastive Fallstudie zur Gliederung der Argumentation in philosophischen Texten bietet Kusch/Schröder (1989) an. Der Aufsatz konzentriert sich auf Texte von Habermas und Davidson, veranschaulicht deren Argumentationsstrukturen mit höchst artikulierten Diagrammen und zieht Schlussfolgerungen, die die Hypothesen Galtungs, Kaplans und Clynes bestätigen.

Die Behandlung der theoretischen Grundlagen der konfrontativen Linguistik schlechthin erweitert sich dann bei Gladrow (1995), wie bereits bahnbrechend bei Hartmann (1980), über die standardmäßigen Grenzen der satzzentrierten vergleichenden Sprachwissenschaft hinaus:

Gegenstand konfrontativer Untersuchungen sind also Unterschiede und Übereinstimmungen im Bau und im Funktionieren der Vergleichssprachen sowie die Ermittlung von Äquivalenzbeziehungen zwischen den sprachlichen Einheiten. Als Spracheinheiten werden nicht nur Wörter, grammatische Kategorien und Wortbildungskategorien, Sätze und Textgrößen verstanden, sondern auch Situations-, Geschehens- und Sprachhandlungstypen. Die Ermittlung von über das Sprachsystem hinausgehenden Entitäten setzt nicht nur die Kenntnis der Struktursysteme voraus, sondern auch das Wissen über die pragmatischen, soziolinguistischen und soziokulturellen Bedingungen der Verwendung der Ausdrucksmittel beider Sprachen (Gladrow 1995, 25 – zitiert nach Krause 2000: 120)

Ausführlicher setzt sich erst Krause (2000) mit den theoretischen Grundlagen der Kontrastierung textueller Spracheinheiten auseinander, indem er die entscheidenden Fragen zur Fundierung einer solchen konfrontativen Textwissenschaft identifiziert:

ob und inwiefern das Postulat der konfrontativen Linguistik nach Systemhaftigkeit der zu vergleichenden Größen (vgl. Sternemann 1983) auch für die Einheit Text gilt, welche Texte verschiedener Sprachen vergleichbar sind und warum, was dabei als generelles tertium comparationis anzusetzen ist, welche konkreten Verfahren der Konfrontation möglich sind, welche Textqualitäten als spezielle tertia comparationis für den Vergleich von Relevanz sind

und wie sich die Frage der Äquivalenz der verglichenen Einheiten auf der Textebene stellt. (Krause 2000: 119)

Die sprachliche Kontrastierung auf der Ebene des Textes schien wegen dessen Komplexität und Vielschichtigkeit auf den ersten Blick nicht ganz plausibel, geschweige denn praktikierbar:

Sternemanns (1983: 82) Diktum, dass Ergebnisse von Textkonfrontationen von der konfrontativen Linguistik keineswegs unbesehen übernommen und mit verallgemeinerbaren (rekurrenten) Aussagen über interlinguale Beziehungen gleichgesetzt werden dürfen, wie sie die konfrontative Linguistik anstrebt, ist zunächst einmal nachvollziehbar und klingt plausibel, da es schwer vorstellbar erscheint, dass Texte als unikale Erscheinungen Gegenstand einer linguistischen Konfrontation mit dem Anspruch auf verallgemeinerbare Aussagen sein könnten. Dahinter verbirgt sich offensichtlich die Überzeugung, dass Texten, wie kommunikativen Größen generell, grundsätzlich das Charakteristikum der Einmaligkeit, des Unverwechselbaren, ja des Zufälligen anhängt, das Verallgemeinbares, d.h. Systemhaftes und damit Vergleichbares ausschließt. Diese Annahme lässt sich aber falsifizieren, wenn wir Texte als Textsortenexemplare verstehen. Alle bisherigen textlinguistischen Untersuchungen, die den Text als Kommunikat verstehen, belegen, dass die strukturelle Organisation von Texten systemhaft ist, dass sich die Struktur der Elemente dieses Systems (Wörter, Wortfügungen, Sätze und satzwertige Einheiten) über verschiedene vertikale und lineare Dimensionen erfassen lässt, dass sich der Textinhalt in der Einheit von mikrostrukturellen und makrostrukturellen Verknüpfungen auf der aktionalen und propositionalen Ebene entfaltet ... Dass diese systemhaften Strukturen auch rekurrent sind, belegen die Existenz von *Superstrukturen* im Sinne von van Dijk (1980) oder die Eruierung von *Text(sorten)modellen und -mustern*, wie sie in vielen Untersuchungen vorgenommen wurde. Damit erfüllt die Kategorie *Text* die Forderung nach Systemhaftigkeit und Rekursivität der zu vergleichenden Entitäten verschiedener Sprachen, wie sie von der konfrontativen Linguistik gefordert wird (Krause 2000: 120).

2.2.1 Erfahrungen der Textsortenkontrastierung

In Bezug auf die konkrete, empirische Auseinandersetzung mit der Textsortenkontrastierung kann man feststellen, dass die kontrastive Analyse von Texten zunächst entstanden ist, um die Qualität der internationalen beruflichen Kommunikation zu erhöhen, indem die unterschiedlichen kulturspezifischen Elemente im Textaufbau der schriftlichen Kommunikation im fachsprachlichen - und besonders wissenschaftlichen Bereich (Kaplan 1966, Clyne 1981, Böhm 1989, Clyne 1993, Baumann/Kalverkämper 1996, Adamzik 2001) analysiert wurden, sowohl mit übersetzungsorientierten Forschungszielen (Hartmann 1980, Hartmann 1981, Wotjak 1988, Arntz/Thome 1990, Schmidt 1996) als auch im Rahmen einer interkulturell orientierten Fremdsprachendidaktik (Kaplan 1977, Kaplan 1988).

In letzter Zeit hat die vergleichende Textsortenforschung ihre Aufmerksamkeit aber auch den Textsorten der Alltagskommunikation gewidmet (Eckkrammer 1999, Fix et al. 2001), in besonderem Maße Kleinanzeigen, Kochrezepten, Beipackzetteln, die wegen ihrer extrem stereotypisierten Makrostruktur und ihrer beschränkten kommunikativen Funktion sowie wegen der in ihnen enthaltenen relativ standardisierten Formulierungen durch den zwischensprachlichen Vergleich der jeweiligen Textteile einfach realisierbare, interkulturelle Analysen erlaubten (vgl. Arntz 1990). Todesanzeigen haben sich in diesem Sinne als ein besonders bevorzugtes Forschungsobjekt in mehreren Sprachkombinationen erwiesen (Fries 1986, Piitulainen 1993, Eckkrammer 1996, Schifko 1997, Sironić-Bonefačić 1995, Sperber 1992, Ortu 2001) sowie Kochrezepte (Liefländer-Koistinen 1993, Hödl 1999, Drescher 2002). Beipackzettel von Medikamenten als eine innersprachlich stark standardisierte Form der Alltagskommunikation zwischen Experten und Laien wurden ebenso kontrastiv analysiert (u.a. Busch-Lauer 1995, Busch-Lauer 1996, Eckkrammer 1996, 1998).

Eine umfangreiche Bibliographie zur Anfangsphase der kontrastiven Textsortenstudien - nicht nur im Bereich der fachinternen bzw. wissenschaftlichen Kommunikation, sondern auch in der schriftlichen Alltagskommunikation - bietet Pöckl (1999: 25-46), der auch einige statistische Auswertungen zum Stand der Forschung darlegt, d.h. zur Herkunft der AutorInnen der kontrastiven Textsortenuntersuchungen, zu den in Betracht kommenden Sprachkombinationen, zur Chronologie (1977-1997) der erschienenen Studien und zu den am meisten behandelten Textsorten.

Nach Pöckls Analyse war die Anfangsphase dieses Forschungsbereichs hauptsächlich deutschsprachiger Herkunft (Pöckl 1999: 15), wenn man einige Arbeiten von AutorInnen der nordischen Länder Europas (besonders Finnlands) ausschließt. Als zur Anfangsphase der kontrastiven Textologie gehörend erwähnt Pöckl auch einige Beiträge aus dem englischsprachigen Bereich. Zur damaligen Zeit bedauerte Pöckl als Romanist „die äußerst schwache Vertretung des iberoromanischen und französischen Sprachraums“ (a.a.O: 16). Als Ergänzung dieser Lücke erschien 2002 ein von Drescher herausgegebener Band mit dem Titel „Textsorten im romanischen Sprachvergleich“.

Die von Pöckl (1999: 17) rekonstruierte Chronologie der ersten Publikationen zur kontrastiven Textologie zeigt, dass Mitte der neunziger Jahre ein Aufblühen dieser Forschung stattfand. Die Verteilung der Publikationen nach Gegenstandsbereichen (a.a.O: 18) zeigt, dass die in der Anfangsphase dieses Bereichs am meisten kontrastiv analysierten Textsorten sowohl zur schriftlichen wissenschaftlichen Kommunikation (28%) als auch zu Gebrauchstexten (31%) gehörten.

In den oben angestellten kontrastiven Textsortenstudien gehört das Sprachenpaar Deutsch-Italienisch nicht zu den meistvertretenen Sprachkombinationen: Selbst bei Drescher (2002), die in einem Band Beiträge zur Textsortenanalyse deutschsprachiger Romanisten sammelt, kommen zwar Textsorten der französischen, der spanischen und der portugiesischen Sprachgemeinschaft in Betracht, nicht aber der italienischen. Deshalb versteht sich die vorliegende Arbeit als Beitrag zum Verfahren der kontrastiven Textsortenstudien im selten praktizierten Sprachenpaar Deutsch-Italienisch.¹²

2.2.2 Methodische Probleme

Der grundlegende Unterschied zwischen der vergleichenden Analyse der intellektuellen Stile und der tatsächlichen Textsortenkontrastierung besteht nach Adamzik darin, dass im ersteren Fall eine bestimmte Textsorte als Materialgrundlage ausgewählt wird, an der kulturspezifische Denk- bzw. Textentwicklungsstrukturen aufgezeigt werden sollen, wohingegen im letzteren Fall Textsorten den eigentlichen Untersuchungsgegenstand bilden (Adamzik, a.a.O: 20). Diese Forschungen sind nach Adamzik eher als deskriptiv (anstatt explikativ) zu verstehen:

In der Regel wird explizit hervorgehoben, dass die Ergebnisse nicht direkt auf andere Textsorten und/oder Kommunikationsbereiche übertragbar sind (eventuell sogar nur für das beschriebene Korpus gelten) und allenfalls als Hypothesen über grundlegendere Kulturverschiedenheiten verstanden werden dürfen. [...] Der über die Beschreibung von Einzelkorpora hinausreichende Anspruch, den diese Arbeiten verfolgen, besteht darin, intersubjektiv nachvollziehbare, möglichst bewährte Methoden der Textbeschreibung an empirischem Datenmaterial durchzuführen. Dabei orientieren sich die Untersuchungen fast durchgängig an Ergebnissen der textlinguistischen Forschung, und speziell an Vorschlägen zur

¹² Wenn auch nicht *textsortenlinguistisch*, sondern nur *textlinguistisch* und eher *schreibkognitiv* orientiert, bietet Vencato (2001) als einziger im italienischen Sprachraum einen Beitrag zum Sprachenpaar deutsch-italienisch.

Beschreibung und Klassifikation von Textsorten. In den Vordergrund geraten so einerseits Analysen zur Makrostruktur, also den charakteristischen Teiltextrn einer Textsorte und ihrer Abfolge, andererseits Untersuchungen zur illokutionären Struktur, denn es wird weitgehend vorausgesetzt, dass die Kommunikationsfunktion eine besonders geeignete Grundlage für die Klassifikation darstellt. (Adamzik 2001: 20-21)

Da sich die vorliegende Arbeit in die oben beschriebene Forschungsrichtung einreicht, gelten hier auch die Warnungen und Beschränkungen bezüglich der Aussagekraft einer solchen Untersuchung.

Textsorten müssen sich „nach ihrer von einer bestimmten Kulturgemeinschaft geprägten Art des Zugriffs auf die Wirklichkeit und nach den daran gebundenen Formmerkmalen beschreiben lassen“ (a.a.O: 189), da sie als „Bestandteile unserer Alltagskultur“ (Fix 2000: 192) zu erfassen sind. Nach Eckkrammer ist „der streng synchrone sprachenpaarbezogene Textsortenvergleich ... die kleinste denkbare und gleichzeitig praktikabelste Untersuchungseinheit“ (1999: 11), deshalb konzentriert sich die vorliegende Untersuchung auf ein streng synchron erstelltes Korpus.

Die in dieser Arbeit präsentierte, kontrastive Textsortenanalyse gehört außerdem in den Bereich der von Spillner (1981, 1997) ins Leben gerufenen Form der kontrastiven Textologie, „die sich primär für die interlingual unterschiedliche Gestaltung bestimmter Textsorten interessiert“ (Pöckl 1999: 14). Noch 1997 schrieb Spillner:

Der kommunikationsnächste und am ehesten pragmatisch-kulturelle Faktoren einbeziehende Ansatz der kontrastiven Linguistik besteht im interlingualen Vergleich von Textsorten. [...] Auszugehen hat der Vergleich – einzelsprachunabhängig - von der kommunikativen Mitteilungsabsicht. [...] Grundgedanke ist, dass Textsorten routinemäßige Mitteilungshandlungen sind, die einzelsprachlich unabhängig und kulturspezifisch konventionalisiert sind. In jeder Sprache/Kultur gibt es mehr oder weniger unterschiedliche, aber innerhalb der Sprache/Kultur relativ konstante Muster, sich zu begrüßen, einen Antrag zu stellen, ein Familienereignis bekannt zu geben, einen Lebenslauf zu schreiben usw. Wenn das so ist, kann eine Kontrastierung von (jeweils) mehreren Textsorten textsortenspezifischer Sprachmuster, aber auch kulturelle Unterschiede ermitteln. Verglichen mit der Anzahl der Arbeiten zur kontrastiven Grammatik, sind Beiträge zur Textsortenkontrastierung erst in sehr begrenztem Umfang durchgeführt worden (Spillner 1997: 127).

Spillner weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass „die neuere Sprachwissenschaft eine ca. 180-jährige Tradition des Sprachvergleichs mit unterschiedlichen Forschungszielen hat“ (a.a.O: 117): historisch-vergleichende sprachwissenschaftliche Studien, Studien der Sprachtypologie, die kontrastive Linguistik, die vergleichende Stilistik und die Übersetzungskritik gehören mit den

jeweiligen spezifischen Forschungsgegenständen zur Praxis der vergleichenden Analyse einzelsprachlicher Phänomene. Desgleichen betont er, dass die Sprache als Forschungsgegenstand der Linguistik „ein Symbolsystem ist, in dem auch kulturelle Daten weitgehend kodiert sind, oder –genauer gesagt– in der neueren textlinguistisch-pragmatischen Ausprägung versteht sich die Linguistik als Textwissenschaft, die auch situative, kulturelle Implikative mit in die Analyse einbezieht, sofern sie textgebunden sind.“ (ebd.).

Im Hinblick auf methodische Fragen wird bei kontrastiven Studien zu einzelnen Textsorten das größere Gewicht meist auf grammatische sowie auf bestimmte lexikalische Merkmale gelegt (Adamzik 2001), indem sich die Untersuchung etwa auf im Text benutzte Textsortenbezeichnungen für den Gesamttext oder auf Textteile bezieht, sowie auf metakommunikative Elemente, Verbmodi und Satzarten, Personalpronomina und sonstige Mittel für Autor- und Rezipientenbezug, Tempora, charakteristische Formulierungen, Stilfiguren, Passivgebrauch. Bei gewissen Textsorten werden darüber hinaus Fachbegriffe, Titel, Zahlen, Namen, Layout, Abbildungen usw. untersucht (vgl. Adamzik 2001: 22). Verständlicherweise sind solche Studien besonders ergiebig, wenn sie Textsorten betreffen, die eine relativ starke Standardisierung aufzeigen (wie z.T. bereits erwähnt: Todesanzeigen, Lebensläufe, Gebrauchsanweisungen, Patentschriften, Gerichtsurteile, usw.):

Die Teiltexthe sind interlingual weitgehend identisch, lediglich sind manche Konstituenten in der einen Kultur obligatorisch, in der anderen fakultativ, die Reihenfolge variiert, bestimmte typographische Konventionen oder dergleichen können auffallend unterschiedlich sein, und natürlich weisen die Textsorten sprachspezifisch charakteristische Merkmale auf der grammatischen und lexikalischen Ebene auf. Es muss allerdings hervorgehoben werden, dass dieser Ansatz – im Gegensatz zu dem der ‚intellektuellen Stile‘ – nicht genuin kontrastiv ausgerichtet ist. Das eben umschriebene Verfahren wird vielmehr gleichermaßen – und soweit sich das grob abschätzen lässt, sogar öfter – in Bezug auf Textsorten in einer Einzelsprache verwendet. Kontrastieren kann man dabei dann intralingual. [...] Überspitzt gesagt könnte man fast einen diametralen Gegensatz zwischen der Untersuchung ‚intellektueller Stile‘ und dieser Form des interlingualen Textsortenvergleichs ausmachen: Sie setzt nämlich voraus und fordert mitunter als notwendige Bedingung ein, dass ein gemeinsames, übereinzelsprachlich verbindliches Grundmuster als tertium comparationis vorhanden sein muss, damit überhaupt sinnvoll solche Vergleiche stattfinden können. Die Sprach- oder Kulturverschiedenheit wird bei einer solchen These vorgängig auf einer niedrigen Stufe angesiedelt, nämlich bei der Durchführung (weitgehend) identischer kommunikativer ‚Klein-Aufgaben‘ (Auswahl und Anordnung der Teiltexthe sowie Versprachlichung) in (weitgehend) identischen kommunikativen Situationen. [...] Die Untersuchungen zu ‚intellektuellen Stilen‘ dagegen sind, ebenso wie die älteren sprachstil-vergleichenden, an tieferliegenden, man könnte sagen: die kulturelle Mentalität betreffenden, Verschiedenheiten interessiert. (Adamzik 2001: 23-24)

In der vorliegenden Arbeit wird ein Mittelweg versucht zwischen der Frage nach den intellektuellen Stilen und der schematischen Analyse von als Kombination von Textteilen gesehenen Textsorten. Die bei diesem vergleichenden Verfahren problematische Frage des Status des Tertium Comparationis löst Krause (1991) mit der Auffassung einer postulierten übereinzelsprachlichen Textsorte als Resultat situativer bzw. kommunikationslinguistischer Zielsetzungen:

Die ... Auffassung, dass Textsorten von ihrem Wesen her einzelsprachliche Phänomene sind, erweist sich für den interlingualen Vergleich als theoretisch-methodisch hinderlich. Für diesen Zweck erscheint es deshalb notwendig, den Begriff „Textsorte“ auch als texttheoretische Größe mit übereinzelsprachlichem Geltungsanspruch zu fassen. Die Konstituierung eines universalen theoretischen Textsortenbegriffs könnte den methodologisch unbefriedigenden Stand der bisherigen vergleichenden Textuntersuchungen verbessern helfen und einer Kasuistik vorbeugen, weil die theoretisch definierte Textsorte den Status eines *tertium comparationis* erhält. Die übereinzelsprachlich definierte Textsorte existiert realiter natürlich nur in Form von prototypisch ausgeprägten einzelsprachlichen Textsorten mit entsprechender soziokultureller Prägung. Jedes konkrete Textexemplar kann dann als *Textsortenexemplar* einzelsprachlicher Provenienz mit einem entsprechenden Textsortenexemplar einer anderen Sprache im Hinblick auf seine Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten oder Unterschiede verglichen werden. (Krause 1991: 114)

2.3 Fragestellung der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit soll daher aufgrund einer kontrastiven Textsortenanalyse die Eigenschaften deutscher¹³ und italienischer Konzertrezensionen ernster Musik untersuchen, die in den meistverbreiteten Tageszeitungen beider Sprachräume erscheinen. Dabei sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der heutigen Praxis des journalistischen Diskurses über musikalische Ereignisse bearbeitet werden. Die Untersuchung soll demnach folgende Fragen beantworten: *Gibt es Unterschiede in der thematischen Gliederung und in der sprachlichen Realisierung der Textsorte Konzertrezension in der Alltagspresse, wie sie in der aktuellen deutschen und italienischen Kultur praktiziert wird?*

Eine ähnliche, wenn auch einem anderen Musikgenre gewidmete Analyse (Androuspoulos 1999), hat bewiesen, dass sich die Musikkritik der Hip-hop Subkultur im Deutschen und Französischen kaum unterscheidet, was die textuelle

¹³ Da die vorliegende Arbeit auch eine schweizerische Zeitung untersucht, soll hier und im Folgendem das Adjektiv „deutsch“ im Sinne von „deutschsprachig“ verstanden werden.

Struktur und die sprachlichen Kollokationen angeht, da solche Texte sogar identische Kollokationen in den zwei Sprachen aufzeigen.

Das, so ist zu vermuten, wird im Bereich der Kritik der so genannten *ernsten* Musik nicht der Fall sein, da es sich bei den Lesern der in Tageszeitungen erscheinenden Kritiken zu Konzerten klassischer Musik nicht um eine vom Englischen ausgehende international entstandene Subkultur handelt. Ganz im Gegenteil sind die deutschen und italienischen Traditionen der Aufführung ernster Musik und deren Rezeption Jahrhunderte alt und schichtspezifisch artikuliert (vgl. S. 14), was sich auch in diversen Unterschieden der heutzutage erscheinenden Textsortenexemplare beider Kulturen widerspiegeln dürfte.

Indem sich die Arbeit mit einer textsortenorientierten Definition der Konzertkritik auseinandersetzt, ergibt sich eine Reihe von Elementen, die in die vorliegende Analyse der Konzertkritiken einzubeziehen ist. Da es sich bei Textsorten um „explizit oder implizit prototypisch verstandene Gebrauchsmuster“ handelt, wird hier an konkreten Texten eine Beschreibung darüber vorgenommen, aus welchen thematischen/inhaltlichen Elementen der „Prototyp“ der Konzertkritiken besteht.¹⁴ Da bei Textsorten oft von „Routineformeln auf der Textebene“ (Adamzik 1995:28) die Rede ist, wird hier empirisch untersucht, welche Elemente in den Konzertkritiken als Routineformeln zu betrachten sind – oder besser: ob diese Texte überhaupt Routineformeln auf irgendeinem Textniveau zeigen. Da jede Textsorte auch als Handlungsmuster verstanden werden kann, das gewisse kommunikative Zielsetzungen verfolgt, wird anhand der inhaltlichen Eigenschaften der ausgewählten Texte eine Beschreibung darüber erarbeitet, welche kommunikativen Bedürfnisse sie tatsächlich erfüllen. Da schließlich einzelsprachspezifische Elemente bei jeder Textsorte angenommen werden können (vgl. oben), wird in dieser Arbeit auch geprüft, ob Konzertrezensionen im italienischen sowie im deutschen Sprachraum unterschiedliche inhaltliche bzw. makrostrukturelle Eigenschaften zeigen und daher zwei verschiedenen Prototypen zuzuordnen sind.

¹⁴ „Prototypisch bewertete Textsorten werden textlinguistisch [...] als das mentale Abbild eines typischen Vertreters einer Kategorie bzw. einer Objektklasse angesehen, dem gegenüber alle übrigen sog. ‚poor members‘ dieser Kategorie/Objektklasse sind, oder es werden innerhalb der Kategorie/Objektklasse Typikalitätsgrade (Prototypikalitätsgrade) angenommen, denen jeweils bestimmte Gruppen von Vertretern dieser Objektklasse/Kategorie zugeordnet werden.“ (Krause 2000: 78)

2.5 Beschreibung der Kommunikationssituation Konzertrezension als Grundlage eines Tertium Comparationis für die kontrastive Untersuchung

Ehe festgestellt werden kann, welche die die Textsorte Rezension konstituierenden Textakte sind, muss, wie bei jeder Textsortenuntersuchung, eine erste, grundlegende Frage beantwortet werden; sie lautet: welches sind die spezifischen, gleichsam situativen Voraussetzungen und Eigenheiten der zu analysierenden Textsorte? (Zillig 1981: 197)

Wie bereits erwähnt, sollen vergleichende Textsortenuntersuchungen von einer theoretischen Definition der zu analysierenden Textsorte ausgehen, die dann als tertium comparationis während der Kontrastierung dienen soll. Im Zitat von Krause wird betont, dass die übereinzelsprachlich definierte Textsorte in Wirklichkeit nur in prototypisch ausgeprägten, einzelsprachlichen Textsorten mit entsprechender soziokultureller Prägung existiert. Das in diesem Teil der Arbeit postulierte *tertium comparationis* soll deshalb nur als ein Vorgehensrequisitum gesehen werden, um zu vermeiden, dass einer der beiden einzelsprachlichen 'Prototypen' auf die andere Sprache als Vergleichsbasis übertragen wird. Diese theoretisch durchgeführte Beschreibung eines übereinzelsprachlichen Kommunikationsmusters ist im Rahmen dieser Arbeit lediglich aus der Analyse der Kommunikationssituation sowie aus einigen Beiträgen aus der wissenschaftlichen Literatur zum Thema *Rezension* abgeleitet und soll im Laufe der Arbeit dazu dienen, anhand der Ergebnisse Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den italienischen und deutschen Prototypen der Konzertrezension sichtbar zu machen.

2.5.1 Kritik/Rezension: einige definitorische Erläuterungen

Texte im Feuilleton, die stattgefundenen Konzerte betreffen, bezeichnet man gewöhnlicherweise im Deutschen als *Konzertkritiken*. Situationsäquivalente Texte, die im Kulturteil italienischer Tageszeitungen erscheinen, werden üblicherweise *recensioni di concerto* genannt. In diesem Teil der Arbeit werden nun die Definitionen wiedergegeben, die die Eigenschaften der zu analysierenden Textsorte

als ein von der Kommunikationssituation ‚Konzert im Feuilleton‘ bzw. ‚Concerto in Terza Pagina‘ bedingtes Vertextungsverfahren erläutern sollen.

RECENSIONE [der. del latino *recensere* „esaminare“, propriamente esame, rassegna, disamina] - Esame critico, in forma di articolo più o meno esteso, di un'opera di recente pubblicazione. Per estensione, a volte, il termine è usato anche a proposito di spettacoli teatrali, cinematografici, mostre d'arte e simili. (Treccani) // Articolo inteso a illustrare e giudicare criticamente uno scritto o uno spettacolo recente e di attualità. (Devoto/ Oli) [Sin: Disamina (Gabrielli)]

REZENSION Kritische Besprechung eines Buches, einer wissenschaftlichen Veröffentlichung, künstlerischer Darbietungen a. Ä., bes. in Zeitung oder Zeitschrift. (Duden in 10 Bd.) // [> lat *recensio* „Musterung“] - Kritische Besprechung von Büchern, Filmen, Theateraufführungen, u.a. in Zeitung oder Rundfunk. (Wahrig)

Sowohl die deutsche als auch die italienische Sprache verfügen über ein Lexem lateinischen Ursprungs, *recensione/Rezension*, um Texte zu bezeichnen, die sich innerhalb von Zeitungen oder Zeitschriften mit der kritischen Besprechung von Büchern, künstlerischen Veranstaltungen sowie Theateraufführungen oder Filmen befassen. Die oben aufgeführten italienischen und deutschen Definitionen zeigen keine Unterschiede. Nur im Italienischen erscheint jedoch der Hinweis auf Aktualität und Zeitnähe (der Veröffentlichung) des Besprechungsobjektes bzw. der besprochenen Veranstaltung: „di recente pubblicazione“, „di attualità“. Der im Deutschen anwesende Verweis auf Zeitung und Zeitschrift lässt trotzdem vermuten, es handele sich meistens auf jeden Fall um aktuelle Besprechungsobjekte.

Hingegen findet sich für die oft im Falle der Besprechung musikalischer Aufführungen im Deutschen verwendete Bezeichnung *Kritik/Konzertkritik* im italienischen Sprachgebrauch kein direktes Äquivalent. Über die Suchmaschine „Google“ finden sich im Internet für das Gefüge „una critica musicale“ Verweise auf Textstellen, wo es (a) um die Tätigkeit des Kritisierens/Besprechens geht, oder (b) um eine weibliche Person, die Kritik ausübt bzw. Besprechungen schreibt. Im Wörterbuch Devoto/Oli (1971) steht die folgende Definition dafür:

CRITICA Scritto nel quale si giudichi un'opera letteraria, artistica o scientifica / Con particolare riguardo al giudizio e alla valutazione.

Man könnte sie als Pendant zur deutschen verstehen, falls sie auch auf musikalische Veranstaltungen oder Theateraufführungen, d.h. auf künstlerische Ereignisse hinwiese, wie dies die deutsche Definition tut¹⁵:

KRITIK Wertende Besprechung (von Büchern, Theaterstücken, Kunstwerken, Konzerten)

Eine weitere Variante des Deutschen ist das mit dem Begriff der *Musikberichterstattung* verwandte Kompositum *Konzertbericht*, das man mit dem italienischen *cronaca musicale* in Verbindung bringen kann; ein Ausdruck, den der italienische Kritiker Pestelli als Synonym für „recensione“ benutzt: „le recensioni di opere e concerti, le cronache musicali vere e proprie, nel loro libero scorrere e nella misura che mi è stato possibile testimoniare“ (Pestelli 2001: 11).

In ihrer umfangreichen textsortenlinguistischen Untersuchung zur Sprache der deutschen Musikkritik unterscheidet aber Thim Mabrey (2001: 60) dezidiert Musikkritik von Musikbericht. Nach ihrer Auffassung sind Texte, die über ein musikalisches Ereignis nur berichten, keine Musikkritik: Es handele sich dabei eher um Texte, die eine andere Textfunktion haben, und die daher nicht unter die gleiche Textsortenbezeichnung gestellt werden sollten. In ihrer Analyse sind beide Textarten nach der jeweiligen Funktion zu unterscheiden, so dass Musikkritik „aufgrund ihrer deklarierende[n] Textfunktion fest[legt], welcher öffentliche Rang dem besprochenen Ereignis beizumessen sei“ (ebd.), wohingegen Musikbericht „über Sachverhalte [informiert], deren Relevanz im Vorhinein feststeht und nicht erst durch das Erscheinen eines Textes institutionell beglaubigt werden muss“ (ebd.).

Vergleicht man diese im deutschen Sprachraum erschienene Begriffsdifferenzierung mit der Erklärung von Pestelli, nach der die Rezensionen eigentlich Musikberichte sind, dann lässt sich zum Teil vermuten, dass konzertbetreffende Zeitungstexte in den zwei Sprachgemeinschaften mit unterschiedlichen Zielsetzungen entstehen. Die vorliegende Untersuchung soll in diesem Punkt zur Klärung beitragen.

Deshalb wird im Rahmen der theoretischen Formulierung des *tertium comparationis* wie auch bei der Auswahl der für die vorliegende Studie in das Korpus zu inkludierenden Texte nicht auf die von Thim Mabrey angeführte Differenzierung

¹⁵ Zu unterstreichen ist die Tatsache, dass Texte, in denen wissenschaftliche Publikationen gewürdigt werden, üblicherweise nicht Kritiken heißen, sondern Rezensionen (vgl. Thim Mabrey 2001: 5).

zurückgegriffen. Hier geht es vielmehr darum, die in Zeitungstexten enthaltenen Konzertbesprechungen zunächst in ihrer Gesamtheit zu untersuchen. Die eventuelle Abwesenheit eines beurteilenden Moments wird zunächst unbeachtet gelassen. Wenn man von einem übereinzelsprachlichen Tertium Comparationis ausgehen will, scheint dieses eher *situative Kriterium* für die Untersuchung der in den Kulturseiten/Feuilletonseiten einiger überregionaler Tageszeitungen erschienenen Texte über Konzerte klassischer Musik produktiver zu sein.

Demgemäß wird hier im Folgenden von Konzertkritik, -rezension und -besprechung mit synonymischen Absichten die Rede sein, um *Artikel, die auf den überregionalen kulturellen Seiten überregionaler Tageszeitungen stehen und kürzlich stattgefunden Konzerte ernster Musik als Thema haben*, zu bezeichnen. Ob doch auch einige der im Korpus enthaltenen Artikel über Konzerte referieren, ohne aber einen kritischen und bewertenden Beitrag zu leisten, soll schließlich die Korpusanalyse aufzeigen. Wichtiger ist also der Ansatz, von der allgemeinen Tatsache auszugehen, dass Konzerte als Texte in der Zeitung erscheinen. Was darin thematisiert wird, gehört zu den Fragen, die diese Untersuchung beantworten soll.

2.5.2 Zur Komplexität der Kommunikationssituation ‚Konzertrezension‘

Die vorliegende Analyse der Textsorte „Konzertkritik im Feuilleton“ geht von der Idee aus, dass Konzertkritiken Texte sind, durch die Konzerte, d.h. „öffentliche Aufführungen von Musikwerken“ (vgl. Wahrig) ihre alltägliche, durch die Zeitungsverbreitung allgemein zugänglich vertextete Visibilität bekommen: „[Kunstkritik] fungiert ... sozusagen als institutionalisierte Widerspiegelung kultureller Gegebenheiten“ (Jungheinrich 1993: 193). Die in ihnen sich kristallisierende Kommunikationssituation soll, als Bestandteil unserer Alltagskultur gesehen, die Art des Zugriffs der jeweiligen Kulturgemeinschaft auf das Ereignis zeigen (vgl. Fix 2000: 192) bzw. verdeutlichen, wie das Ereignis in der Presse institutionell dargeboten wird. Hierbei stellt sich aber die grundlegende Frage, was ein musikalisches Ereignis ist:

Che cos'è un evento musicale? Il corrispondente sonoro dei visibili e strani movimenti dei musicisti? La somma delle vibrazioni di corpi elastici? L'insieme di fenomeni fisici espressi in sequenza, durata e intensità misurabili? Il ricordo, la traccia mnestica che rimane nella mente dell'ascoltatore? Le parole che commentano l'evento sonoro, l'esecuzione? La scrittura che trascrive l'evento? ... L'evento musicale è questo, senza gerarchia. Eppure queste sono solo rappresentazioni dell'evento musicale, non l'evento stesso. L'evento, la musica, il suono, non c'è mai come tale, traspare nei templa significativi, migra costitutivamente nelle trasmutazioni in forme transitive (visibili o corrispettivi invisibili di un visibile, come la traccia mnestica) che si rimandano a vicenda avendo il nome volta per volta sullo sfondo. (Capuano 2002: 324)

Dieses aus dem Bereich der Philosophie stammende Zitat von Capuano (2002) fokussiert sehr stark das Faszinosum dieser Textsorte, die sich in der Spannung zwischen dem musikalischen Erlebnis und dessen sprachlicher Wiedergabe innerhalb des theoretisch problematischen Zusammenhangs des Redens über Musik artikuliert. Denn in kaum einer anderen öffentlichen, institutionalisierten Kommunikationssituation stellt sich so brisant die Frage, was thematisiert werden soll, wie in einem journalistischen Text, der ein Ereignis besprechen soll, das nicht nur wegen der Flüchtigkeit des musikalisch Aufgeführten, sondern auch aufgrund dessen intrinsischen nicht-visuellen bzw. nicht-begrifflichen Charakters enorme Schwierigkeiten bei dessen Umsetzung in den sprachlichen Code verursacht (vgl. Lesle 1981: 259ff, Thim Mabrey 2001: 176ff):

denn das Phänomen, dass wir als Musik bezeichnen, ist nicht als 'Gegenstand' im allgemeinen Verständnis eines dinglichen, räumlich meß- und greifbaren (einem Bild, einer Plastik oder einem Bauwerk vergleichbar), vergegenständlichten 'Objekts' gegenwärtig, sondern existiert nur flüchtig, gleichsam in den ungreifbaren Nahtstellen zwischen Vergangenheit und Zukunft, einer Nahtstelle, die Gegenwart genannt wird und die Informationspsychologie mit dem Begriff des 'subjektiven Zeitquants' zu erfassen versucht. (Rauhe 1972, zit. nach Lesle 1981: 104)

Konzertkritiken sind also die Texte, durch die das tatsächlich stattfindende Erlebnis des auditiven Genusses öffentlich aufgeführter Musik zu einem sprachlichen Text wird, das unter einem gewissen Blickwinkel als versprachlichter Ersatz, als zu einem Zeitungstext reduziertes Surrogat des Musikerlebnisses bei den Lesern wirken soll.

Lesle (1981: 98ff) sieht die Arbeit des Musikkritikers denn auch als eine sich „im Abhängigkeitsfeld“ (ebd.) bewegende Tätigkeit, d.h. als durch zahlreiche Bedingungen höchst gebundene Aktion. Was die Produktion der Texte angeht, stützt sich der Aufführungskritiker lediglich auf seine Hörerinnerungen, um den Artikel zu schreiben. Anders als Buchkritiker oder Filmkritiker, die ihren Besprechungsgegenstand wiederholt erleben können, muss sich der Musikkritiker auf

das Unikum der Aufführung konzentrieren, bei der er anwesend war. Weiterhin muss er seine „Eindrücke“ nach musikangemessenen Kriterien objektivieren, so dass die Eigenschaften der aufgeführten Komposition, die Interpretationsmerkmale und die ästhetische Leistung aufgezeigt werden können. Dabei muss er mit Verbalisierungsproblemen bei der Umsetzung von Musik in Zeitungssprache rechnen, was mit einer „Zielgruppen-Abhängigkeit der Textierung“ (ebd.) zu tun hat. Zwischen Produktion und Konsum der Texte wirken weiterhin die Kürzungen und Streichungen sowie die Überschriften der redaktionellen Verarbeitung, die sowohl für die Einhaltung des zugewiesenen Umfangs sorgen, als auch für die Verständlichkeit für die angezielte Leserschicht, für die Schonung von Publikum und Stars, für die Beachtung der kulturpolitischen Trends.

Die so genannte Verbalisierungsproblematik von Musik ist also nicht das einzige kritische Element an dieser Kommunikationssituation, denn es müssen zumindest noch zwei andere Aspekte einbezogen werden, die die Wiedergabe des musikalischen Ereignisses im Rahmen der Tageszeitungskommunikation beeinflussen: Textfunktion und Adressierung.

2.5.3 Funktionale Betrachtung der Textsorte Konzertrezension

Fra le tante giustificazioni dietro cui mascherare la presunzione di consegnare al libro l'effimera vita di pagine giornalistiche, forse la più seria è quella che le recensioni sul giornale a pensarci bene non si leggono veramente: chi le ha scritte getta l'occhio sul titolo, chi ha suonato cerca solo il giudizio, il voto positivo, chi era presente vuole avere, e in fretta, la conferma di quanto lui stesso ha percepito in sala; una lettura o rilettura a freddo su una pagina più calma può favorire la connessione di opinioni che superano la circostanza immediata e forse orientare verso altri ascolti e altre letture. (Pestelli 2001: 12)

In der Einleitung seines zuletzt erschienenen Sammelbandes von Zeitungstexten über Musik, rechtfertigt der italienische Kritiker Pestelli mit den oben zitierten Worten die Absicht, flüchtige Zeitungstexte auf ‚ruhigeren Seiten‘ zu fixieren, in der Hoffnung, dass diese Reaktionen auf gelegentliche Hörerlebnisse, Anlass für dauerhaftere Momente musikalischer Kultur geben, als die ersten Eindrücke. Seiner Meinung nach werden nämlich Konzertrezensionen in der Zeitung nicht wirklich gelesen, sondern dienen eher dazu, den im Konzert Beteiligten eine Bestätigung der eigenen Eindrücke anzubieten.

Die theoretischen Betrachtungen dieser Textsorte weisen darauf hin, es geht bei solchen Texten um die Kombination verschiedener Zielsetzungen. In der deutschen wissenschaftlichen Literatur wird etwa darüber gestritten, welche kommunikative Funktion Konzertrezensionen überhaupt erfüllen sollen.

Was Dallman (1979) über Theaterkritiken feststellt, d.h. solche Texte sollen „eine Öffentlichkeit herstellen“ für diejenigen, die an dem Ereignis nicht dabei gewesen sind, so dass sie in der Lage sind, „durch ein Ineinander von Information und Wertung sowohl dem Leser einen Eindruck vom Theaterereignis zu verschaffen als auch ihm die Meinungsbildung über das Stück und seine Umsetzung auf dem Theater zu erleichtern“ (61) darf man zur Funktion der Konzertkritik zweifelsohne übertragen: Hier wäre also die Rolle der Rezension für Nichtdabeigewesene entscheidend. Auch nach Haacke (1969) bedeutet jede Kritik, „der Öffentlichkeit über Ereignisse des Musiklebens zu berichten“ (247). Dass aber Konzertrezensionen, wie bereits oben angeführt, sowohl für Dabeigewesene als auch für Nichtdabeigewesene eine Rolle spielen, kann nicht ohne Konsequenzen auf die Vertextungspraxis bleiben. Nach Zillig (1982) geht es in den Rezensionen um Informationen und Berteilungen (199), was sich auch in den Worten Lügers (1995)

widerspiegelt, nach dem es in solchen Texten „Darstellung und Bewertung des Textgegenstands oft miteinander verbunden werden“ (170). Ebenso betrachtet Brinker (1985) Kritiken als Texte mit Informationsfunktion, „die sich aber mit einer ‚evaluativen‘ Einstellung verbinden“, indem „der Emittent dem Rezipienten seine (positive/negative) Bewertung eines Sachverhalts kund[gibt]“ (109).

Dass Konzertkritiken eine aus der Kombination von Information und Wertung resultierende doppelte Funktion haben, meint auch Rolf (1989: 172ff.), der Rezensionen bzw. Konzertkritiken in seiner höchst detaillierten und umfangreichen, sprechakttheoretisch fundierten, funktionalen Klassifikation von Gebrauchstextsorten zwar unter den ‚assertiven Textsorten‘ vorstellt, die „der Informationsvermittlung dienen“, aber in der Subgruppe der judizierenden Textsorten, gerade weil sie ein „beurteilendes Element“ (Rolf 1989: 190) enthalten, d.h. „auch Bewertungen in ihnen vorkommen (können)“ (ebd.). Sie „versorgen deren potentielle Adressaten mit Informationen, die den Adressaten eine bestimmte Einschätzung dieser Produkte ermöglichen“ (Rolf 1989: 191).

Die Kritik, als Wertung künstlerischer Leistungen (Theaterkritik, Musikkritik, Kunstkritik), ist eine publizistische Form des kulturellen Teils der Zeitung. Selbst diese Stilform zeigt die zeitungsgemäße Zweckbestimmung. Wenn auch bekannte Fachleute sie schreiben, sie bleibt dennoch *ein Mittelding zwischen Tatsachenbericht und fachlicher Betrachtung*. Sie muss sich in unmittelbarer Verbindung mit dem Ereignis halten, das sie nicht nur rein als künstlerisch, sondern auch als Nachricht zu bearbeiten hat. Dabei steht sie unter dem Gesetz unbedingter Aktualität. [...] Unerlässlich ist für diese Kritik die schöne, dem Kunstwerk angemessene Form des sprachlichen Ausdrucks, aus sachlicher Urteilskraft und Kompetenz. (Dovifat/Wilke 1976: 180, meine Hervorhebung)

Es ist kein Zufall, dass die Beschreibung der Kommunikationssituation Konzertkritik bei Dovifat/Wilke (1976) in direkter Verbindung mit dem sprachlichen Problem dargestellt wird. Es ist anzunehmen, dass die doppelte Natur der aus dieser Kommunikationssituation resultierenden Textsorte sich in seiner sprachlichen Realisierung niederschlägt: Man spricht von einer schönen, dem Kunstwerk angemessenen Form, die aber auch auf sachlicher Urteilskraft und Kompetenz basieren soll.

Ein weiterer funktionaler Aspekt dieser Textsorte betrifft die Unterhaltung:

Die unterhaltende Aufgabe der Zeitung schließt rein künstlerische Leistungen nicht nur nicht aus, sondern hat eigens zu ihnen hinzuführen. Der Ausgangspunkt findet sich freilich nicht auf der Höhe letzter künstlerischer Qualität, die niemals oder nur unter ganz besonderer Deutung Massenleserschaft gewinnen wird. Aus der notwendig lesewerbenden Zweckbestimmung der

Zeitung hat sie eine Reihe von Formen geschaffen, die auch stilistisch typisch zeitungsgemäß sind und, wie das Feuilleton und der Feuilletonismus, zwischen Literatur und Journalismus stehen. (Dovifat/Wilke 1976: 181)

Da das Unterhaltende als eine zumindest sekundäre Funktion dieser Texte aufzufassen ist, darf man sie als Ersatzgenuss in Ermangelung an dem Konzertbegehen sehen. Es handelt sich daher um Texte, die zumindest auf erwartungsbezogenem bzw. intentionalem Niveau zwischen Journalismus und literarischer Produktion pendeln, wie Pestelli für die italienische Situation behauptet:

I nove decimi delle recensioni che si ricordano, che anche chi non era presente legge con piacere, non sono critiche „veridiche“, o cronistiche, o polemiche, ma critiche scritte con gusto e sensibilità letteraria (Pestelli 2001: 16).

Zusammenfassend kann man feststellen, dass bei Konzertkritiken ein heterogener Komplex unterschiedlicher Zielsetzungen besteht: (a) es handelt sich dabei um eine öffentliche Bekanntgabe eines musikalischen Ereignisses, (b) um eine kritische Besprechung der Aufführung sowohl für die aufführenden Personen als auch für die dabeigewesenen, (c) um eine Ersatzunterhaltung, die den nichtdabeigewesenen Lesern angeboten wird.

2.5.4 Das Problem der Adressierung

Die Schwierigkeit der Frage nach der Adressierung von Konzertkritiken liegt darin begründet, dass diese über Medien verbreitet werden, die heutzutage zum Teil Millionen von Adressaten (Konsumenten) erreichen. In der Tat sind also sowohl die potentiellen Rezipienten des kulturellen Produkts zu berücksichtigen als auch die Hersteller des kritisierten Produkts selbst, denen mitgeteilt wird,

was sie gerade richtig oder (total) falsch gemacht haben und was sie in Zukunft anders, besser machen sollten [...] um sie nicht nur sozusagen ‚über den Markt‘ in Erfahrung bringen zu lassen, dass ihr Produkt (wohl nicht so) gut angekommen ist. (Rolf 1989: 192)

Obwohl Rolf darauf hinweist, dass die Rezipierung solcher Texte durch die Produkthersteller nicht immer bzw. oft auch nur partiell geschehe, so dass davon auszugehen sei, dass sie „in erster Linie den ‚Konsumenten‘ zur Bildung eines

Urteils dienen“ (ebd.), bleibt bei diesen Texten doch ein mit der vielschichtig charakterisierten Adressierung verbundener, problematischer Rest. Auch nach Lüger (1995: 139) orientiert die kritische Wertung einer Konzertrezension „die Leserschaft über ein bestimmtes ‚kulturelles Angebot‘; gibt aber auch Hinweise bezüglich der Rezeption seines Werks“. Gleichzeitig stellt ein solcher Text aber auch „einen nicht zu unterschätzenden Werbefaktor“ dar (ebd.).

Für Lesle wiederum bewegt sich Musikkritik, so auch Konzertkritiken als Textsorte, in einem von vielfältigen Erwartungen geprägten Spielraum: Einerseits sind Künstler an einem kompetenten und objektiven Urteil interessiert, andererseits wünschen sich Konzertbesucher ein vorurteilsloses und entschiedenes Urteil. Die Veranstalter erwarten unbezahlte Reklame zu bekommen, während sich der allgemein musikinteressierte Zeitungsabonnent rasche und handliche Informationen wünscht (Lesle 1981: 8). Dieses Bündel von Erwartungen stellt nach Lesle die „ewige[n] Blindstelle des Journalisten“ dar, der „Leseranalysen ... meist nicht zu sehen bekommt“ (10). Folglich ist „der unbekannte Leser, die anonyme Masse, zu der er spricht“ eines der größten Probleme des Rezensenten, den er als „Rufer in der Wüste“ bzw. als „Meinungsc clown im Abseits“ bezeichnet (ebd.).

Man kann also in diesem Kontext von Mehrfachadressierung sprechen, da sich unter der breiten, unartikulierten Gruppe der potentiellen Rezipienten teilweise höchst differenzierte Subgruppen entwickeln, die ganz unterschiedlichen Erwartungen haben:

Angesichts eines inhomogenen Publikums stellt sich für jedes Medium das Problem der Mehrfachadressierung. Die bisherigen Lösungen liefen darauf hinaus, das Angebot an Inhalten und Formen so allgemein zu halten, dass es auf möglichst viele passt, gewissermaßen mehrheitsfähig ist. Diese Philosophie des kleinsten gemeinsamen Nenners ist zunehmend weniger erfolgreich. Die Medienpublika splittern sich nämlich immer stärker in einzelne Segmente auf. Eine der größten Wachstumsbranchen sind demzufolge die Fach- und Spezialzeitschriften für eng begrenzte und spezialisierte Leserschaften. Diesen Spezialisierungstrend kann die Tageszeitung nicht mitmachen, will sie nicht einen ihrer wirkungsvollsten Pluspunkte beim Leser preisgeben: In der Lesermeinung gilt die Tageszeitung als Universalmedium, das es ermöglicht, täglich auf dem aktuellen Stand aller bedeutsamen Themen und Ereignisse zu sein – der lokalen, nationalen und internationalen. (Bucher 1996: 48)

Die Kluft zwischen der Gültigkeit der Zeitungsrezensionen sowohl für Allgemeinmusikinteressierte als auch für Berufsmusiker gehört m.E. zum Fragenkomplex der für diese Textsorte charakteristischen Unschärfe. Dass hier ein

Kompromiss gefunden werden muss, wurde bereits 1959 von Ghislanzoni in seinen Vorlesungen über die Praxis der Musikkritik unterstrichen, die bis heute den einzigen theoretischen Beitrag zu diesem Thema italienischen Sprachraum darstellen:

Il tipo di esecuzione più breve, rapido e accessibile è l'articolo per un quotidiano, o settimanale o radiogiornale. Sono una o due colonne di stampa in cui il redattore traccia i caratteri della composizione nuova o già conosciuta, del suo autore, il rendimento degli interpreti, l'accoglienza effettiva del pubblico. *Essendo uno scritto destinato ad una collettività larghissima di lettori sarà opportuno evitare termini tecnici di specializzazione* di cui sono oggi costellati gli scritti dei nostri musicologi; tutti termini che non sarebbero generalmente compresi e toglierebbero allo scritto il suo sapore giornalistico lieve e attraente. (Ghislanzoni 1959: 75)

Konzertkritiken in der Zeitung, so Ghislanzoni, sind einer sehr breiten Gruppe von Lesern gewidmet, so dass man bei ihrer Erstellung Fachbegriffe jeglicher Art vermeiden sollte, denn deren Verwendung übe keine journalistische Anziehungskraft aus, erlaube keine publizistische *levitas* und gefährde das Verständnis eventueller Laienleser. Mit diesen Worten lässt sich verdeutlichen, wie grundlegend das sprachliche Problem für diese Kommunikationssituation ist.

Da solche Texte gleichzeitig eine „amorphe, nach Bildungs- und Interessengebiet verschiedenartig gruppierte Leserschaft“ vereinen sollen (Dallman 1979: 60), besteht der Kompromiss genau darin, dass Konzerte in der Zeitung *idealiter*, zumindest soweit möglich, außerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses versprachlicht werden, um mit der heterogenen Natur ihrer potentiellen Leser zurechtzukommen.

Als potentiell betroffene Leser benennt Lesle die Komponisten (falls sie noch leben), die Interpreten, die Lehrer, die Veranstalter, die Förderer, das dabei gewesene Publikum, allgemein Musikinteressierte, „zu unterscheiden nach Interessenlagen und Konsumhaltung – abhängig von soziokultureller Gruppenzugehörigkeit, Bildungsgrad, usw.“ (vgl. Lesle 1981: 119).

2.6 ZUSAMMENFASSUNG

Konstitutiv lässt sich die Konzertrezension als eine von Pluridiskursivität geprägte Textsorte kennzeichnen, weil sie sich gleichzeitig an verschiedene Adressaten wendet und daher in verschiedenen Kommunikationssituationen eine Rolle spielt:

1. Für den allgemein musikinteressierten, im besprochenen Konzert nicht anwesenden Zeitungsleser wirkt sie als Ersatzunterhaltung und ist in dem Falle erfolgreich, in dem sie evozierend mit dem Gehörten umgeht und möglicherweise essayistische Elemente hinzufügt, die auch andere kulturelle Bereiche (Kunst, Literatur, Philosophie) betreffen.
2. Für den im Konzert anwesenden, allgemein musikinteressierten Zeitungsleser wirkt sie als Instrument der Meinungsbildung, indem sie Elemente anführt, die es ihm oder ihr ermöglichen, die eigenen Eindrücke und Meinungen zum Ereignis mit denen eines anderen bzw. eines Experten zu vergleichen.
3. Den Interpreten bietet sie ein möglichst artikuliertes Urteil über die Korrektheit bzw. Unkorrektheit der Aufführung.
4. Den anderen Berufsmusikern und Musikwissenschaftlern bietet sie Elemente, die sich im fachsprachlichen hermeneutischen Diskurs über Musik kontextualisieren.

KAPITEL III

BESCHREIBUNG DES KORPUSMATERIALS

Der im vorherigen Kapitel theoretisch erläuterte Tatsachenbestand, dass über Musik aufgrund ihrer konstitutiven Referenzlosigkeit in vielerlei, immer unzufriedenstellende Art und Weise geredet wird, je nach Gegenstand, Adressaten, Kommunikationssituation usw., leitet zur Fragestellung dieser Arbeit über, ob Konzertkritiken trotz der sprachlichen Unfassbarkeit des Bezugsobjektes Musik doch als stark typisierte Texte erscheinen oder eher von einem Variantenreichtum *sensu* Dahlhaus und Brandstätter charakterisiert sind (vgl. S. 8 ff. der vorliegenden Arbeit). Das sprachliche Problem dürfte sich weiterhin in der Tatsache widerspiegeln, wie viele Konzertkritiken überhaupt erscheinen, sowie was in den Konzertkritiken überhaupt thematisiert wird. Diese Fragen soll die vorliegende Arbeit anhand einem dazu bereitgestellten Korpus italienischer bzw. deutscher Konzertrezensionen beantworten.

3.1 Quellen und Zeitumfang des Belegmaterials

Setzt man bei der Bestimmung eine relativ konkrete Ebene an, etwa die der Textsortenvarianten (eingeschränkt bzw. präzisiert durch situative/intentionale, vor allem aber thematische Gesichtspunkte), so lässt sich die Bezugstextmenge natürlich geringer halten. (Krause 2000: 140)

Gegenstand der vergleichenden empirischen Analyse sind zwei *ad hoc* bereitgestellte Korpora, die alle Artikel enthalten, die innerhalb eines Jahres in den drei meistverbreiteten überregionalen Tageszeitungen des italienischen und deutschen Sprachraums zu bereits geschehenen Konzerten 'ernster Musik' erschienen sind. Die

Zeitungen, aus denen das Untersuchungsmaterial stammt, sind für das Italienische: *Il Corriere della Sera* (Auflage im Jahre 2001: 892.523 Exemplare), *La Repubblica* (819.061 Ex.) und *La Stampa* (555.004 Ex.), wobei für das deutsche Untersuchungsmaterial die Zeitungen *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Auflage: ca. 405.157 Ex.), *Süddeutsche Zeitung* (Auflage: 427.581 Ex.) und *Neue Zürcher Zeitung* (Auflage: 166.291 Ex.)¹⁶ als Grundlage genommen wurden. Die gesammelten Artikel umfassen alle Texte, die auf den überregionalen Feuilletonseiten vom 1. 7. 2001 bis 30. 6. 2002 zu Konzerten 'ernster Musik' erschienen sind.¹⁷ Die Sichtung hat für alle sechs miteinbezogenen Zeitungen in der Papierausgabe stattgefunden.¹⁸

3.2 Zur Präsenz der Konzertrezensionen in den ausgewählten Zeitungen

Als erster Schritt der vergleichenden Analyse der deutschen und italienischen Konzertkritiken wird die Quantität von Textexemplaren verglichen, die in den sechs für das Korpus untersuchten Zeitungen im Laufe des ausgewählten Jahres erschienen sind. Im Hinblick auf eine kontrastive Beschreibung der Textsorte scheint relevant, zu wissen, wie oft solche Texte innerhalb einer Zeiteinheit in beiden Sprachräumen auftreten, da bereits auf diesem Niveau Unterschiede zu registrieren sind. Weiterhin wird geprüft, ob es bedeutsame Unterschiede in der quantitativen Präsenz von Konzertbesprechungen auch unter den einzelnen Zeitungen zu finden sind.

¹⁶ Quelle für die italienischen Zeitungen: *ADS Accertamenti Diffusione Stampa* (www.adsnotizie.com), für FAZ u. SZ. www.translatin.com/German/Press.htm, für die NZZ: verlag.nzz.ch/ger/mediainfo/auflagen/1.html [Stand: 28.6.2003]

¹⁷ Aus den italienischen Zeitungen sind die Konzertbesprechungen überregionaler Relevanz aus den folgenden Seiten entnommen worden: in *Corriere della Sera*: "Terza pagina" bzw. "Spettacoli", in *Repubblica*: "Cultura" bzw. "Spettacoli", in *La stampa* "Cultura e Spettacoli". Aus den deutschen Zeitungen sind die Konzertrezensionen aus dem "Feuilleton" entnommen worden. Zum Begriff der 'Terza pagina' vgl. Neiger (1994), zum Feuilleton: Haacke (1951), Dovifat/Wilke (1976), Stegert (1998), Hess (1997).

¹⁸ Sobald durch die Zeitungsverlage die CD-Rom der in Betracht gezogenen Jahrgänge veröffentlicht wurden, sind die gesammelten Artikel ins elektronische Format übertragen worden. Für die Texte von *La Stampa* (2002) und *La Repubblica* (2001 u. 2002), von denen noch keine CD Rom erschienen ist, bin ich den Herren G. Sudario von *La Stampa* und P. Magliocca von *La Repubblica* sehr dankbar, die mir das Archivmaterial der Zeitungen zur Verfügung gestellt haben. Für FAZ waren die elektronischen Texte über das Online-Archiv zugänglich.

Sprache	Zeitung	Anzahl der im untersuchten Jahr erschienenen Rezensionen	Gesamt
Italienisch	CS	30	103
	RP	18	
	ST	55	
Deutsch	FAZ	36	177
	NZZ	79	
	SZ	62	

Tabelle 1 - Zur Präsenz der Konzertrezensionen in den ausgewählten Zeitungen

In Tabelle 1 wird ersichtlich, dass die quantitativen Unterschiede in der Präsenz von Konzertbesprechungen in den kulturellen Seiten der in Betracht gezogenen überregionalen Tageszeitungen im italienischen und deutschen Sprachraum offensichtlich sind: insgesamt stehen für das Italienische 103 Rezensionen zur Verfügung, wohingegen für das Deutsche 177 Texte das Korpus bilden. Auf der Basis der Ergebnisse des untersuchten Jahres kann man also feststellen, dass die Textsorte ‚Konzertrezension‘ in den überregionalen Tageszeitungen des deutschen Sprachraums durch mehr Exemplare repräsentiert ist als im Italienischen. Auch die Anwesenheitswerte in den einzelnen Zeitungen weisen auf beachtliche Unterschiede hin: die italienische Zeitung, die am häufigsten Konzertrezensionen anbietet, ist *La Stampa* (in Folgendem: ST), die im untersuchten Jahr 55 Konzertbesprechungen veröffentlicht hat. Im *Corriere della Sera* (CS) sind hingegen 30 Konzerbesprechungen erschienen, und in *La Repubblica* (RP) nur 18. Augenscheinlich besteht also unter den drei Zeitungen überhaupt keine Homogenität. Insbesondere zeigt das Ergebnis von RP, dass Konzertrezensionen auf ihren Seiten relativ selten erscheinen.

Im deutschen Sprachraum hat hingegen die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (im Folgendem FAZ) 36 Rezensionen veröffentlicht, wobei die *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) 79 und die *Süddeutsche Zeitung* (SZ) 62. Auch hier weisen die Werte auf eine gewisse Heterogenität der Präsenz der Konzertrezensionen in den verschiedenen Zeitungen: am Häufigsten sind Konzertbesprechungen in NZZ zu finden, am Seltensten in der FAZ.

Diese Angaben sollen nicht so interpretiert werden, als leisteten die verschiedenen Zeitungen mehr oder weniger Musikkritik im allgemeinen Sinne; die Frage betrifft eher die Präsenz von Konzertbesprechungen ‚ernster‘ Musik. In der Tat sind z.B. im

italienischen Sprachraum Kritiken zu Opernaufführungen etwas stärker vertreten im Vergleich zu Konzerten, wobei z.B. in der FAZ viele musikkritische Beiträge eher als Reportagen zu klassifizieren sind, da sie keine einzelnen Konzertaufführungen betreffen, sondern das Gesamtdesign spezifischer, komplexerer musikalischer Veranstaltungen thematisieren. Da Popmusik- und Jazzrezensionen von der Untersuchung ausgeschlossen wurden, ist es hier nicht möglich, Festzustellungen zu deren Präsenz zu machen.

3.3 Zum Umfang des italienischen und des deutschen Korpus

Die im elektronischen Format gespeicherten Texte sind mithilfe WordSmith/Wordlist-Statistics bearbeitet worden, um die in der folgenden Tabelle geschilderten Angaben zum Umfang des deutschen bzw. des italienischen Korpus erzielen zu können:

	Anzahl Rezensionen	Gesamtumfang Anzahl Tokens
Ita	103	47.098
Deu	177	89.392

Tabelle 2 – Umfang der sprachbezogenen Subcorpora

Die oben vorgestellten Angaben zeigen zwei extrem unterschiedliche Umfänge. Insgesamt steht für die italienische Sprache ein Korpus von 47.098 Worten (Tokens) zur Verfügung, wobei das deutsche Korpus 89.392 Worten (Tokens) umfasst. Man kann sich fragen, ob zwei im Umfang so unterschiedliche Korpusmengen in Bezug auf eine kontrastive Analyse akzeptabel sind.¹⁹ Zu diesem Punkt soll einerseits unterstrichen werden, es handelt sich im Falle beider Sprachen um alle im selben Jahr erschienenen Konzertrezensionen. Die zeitliche Einheit soll in diesem Hinblick

¹⁹ Bibers (1998) Untersuchungen im Bereich der *register variation* stellen die heutzutage wichtigsten Beispiele von Studien dar, die Textcorpora *intra lingual* untersuchen. Im germanistischen Bereich bietet etwa Mackison (2000) einen beispielhaften Ansatz zum intralingualen Vergleich zweier deutschen Korpora aus Presstexten wirtschaftlicher Veröffentlichungen. Da aber kontrastive, d.h. zwischensprachliche Textsortenanalysen einen relativ jungen Forschungsbereich darstellen, sind computergestützte *interlinguale* Untersuchungen zu spezifischen Textsorten leider noch nicht vorhanden, d.h. es mangelt in diesem Bereich völlig an methodischen Hinweisen zum Analyseverfahren.

als abgrenzend und maßgebend miteinbezogen werden, um den Stellenwert der Ergebnisse dieser Untersuchung festzustellen. Denn erst unter solchen Bedingungen ist die Textsortenanalyse durchaus realistisch, da sie nicht nur abstrakte Textmuster in Betracht zieht, sondern die tatsächlichen Textsortenexemplare, die innerhalb der selben Zeiteinheit in beiden Sprachgemeinschaften erschienen sind. Aus dieser Perspektive sind also die zwei zur Verfügung stehenden Korpora trotz ihrer unterschiedlichen Textmengen durchaus vergleichbar, indem sie zeigen, dass die Textsorte Konzertrezension im italienischen Sprachraum durch beachtlich weniger Exemplare repräsentiert ist als im deutschsprachigen Raum.

Andererseits muss eingeräumt werden, dass gewisse quantitative Ergebnisse doch von der Größe des untersuchten Korpus abhängen, wie z.B. das Type/Token Ratio (siehe unten). Um die Reliabilität der quantitativ erzielten Ergebnisse zu garantieren, wurde daher aus dem deutschen Gesamtkorpus ein zweites, kleineres deutsches Korpus hergestellt, das im Folgendem „Deu/2“ bezeichnet wird: dort wurde jeder zweite im deutschen Gesamtkorpus erschienene Artikel inkludiert. Daraus entstand aus der ursprünglichen Textmenge von 89.392 *running words* ein Kleinkorpus von 45.619 *running words*, das durchaus mit dem italienischen Korpus aus 47.089 *running words* vergleichbar ist. Alle Ergebnisse, die die Frequenz gewisser lexikalischen Einheiten betreffen sowie das Type/Token Ratio, basieren daher auf das Korpus Deu/2.

3.3.1 Umfang der zeitungsbefugenen Subcorpora im Detail

Zeitung	Anzahl Artikel	Anzahl Tokens	Anzahl Types
CS	30	16.513	4.735
RP	18	7.228	2.589
ST	55	23.348	6.373
FAZ	36	24.110	8.009
NZZ	79	28.514	7.754
SZ	62	36.768	10.486

Tabelle 3 – Umfang der Subcorpora der jeweiligen Zeitungen

Die in Bezug auf die einzelnen Zeitungen aufgezählte Textmenge zeigt, dass die sechs Subcorpora sehr differenzierte Größen haben: die in einem Jahr den Konzertrezensionen gewidmete Textmenge besteht in RP nur aus 7.228 Wörtern

(Tokens), in CS aus mehr als dem Doppelten, in ST aus dreimal so viel Text. Die deutschen Subcorpora sind hingegen alle größer als ST: die niedrigste Anzahl von Tokens hat FAZ, die höchste SZ.

3.4 Zur Länge der Rezensionen

Die im gesamten Korpus enthaltenen Konzertrezensionen zeigen, dass sie relativ unterschiedliche Textlängen haben. Sowohl die mit 116 Worten absolut kürzeste Rezension als auch die mit 1597 absolut längste Rezension sind in NZZ erschienen. Trotzdem ist NZZ die Zeitung, wo Konzertrezensionen die niedrigste mittelwertige Länge aufzeigen. Unter den italienischen Zeitungen ist CS diejenige, die die durchschnittlich längsten Artikel veröffentlicht. Im deutschen Korpus gehören die durchschnittlich längeren Artikel der FAZ. Die durchschnittlich kürzesten italienischen Rezensionen sind in RP erschienen.

	Minimalanzahl Worte pro Artikel	Maximalanzahl Worte pro Artikel	Mittelwertiger Anzahl Worte
CS	206	1035	550,4
RP	172	697	401,5
ST	268	861	425,5
FAZ	334	1061	669,7
NZZ	116	1597	360,9
SZ	240	937	593

Tabelle 4 – Zur Länge der Rezensionen in den verschiedenen Zeitungen

In Bezug auf beide Sprachgemeinschaften kann man feststellen, dass die deutschen Rezensionen im Mittelwert fast 100 Worte länger sind als die italienischen, da die ersten aus 541.1 Tokens und die letzteren aus 459.1 Tokens bestehen (vgl. Tabelle 5).

Anzahl Tokens	
Italienisch	459.1
Deutsch	541.1

Tabelle 5 – Mittelwertige Länge der Rezensionen in den jeweiligen Korpora

3.5 Die vertretenen Konzerttypologien

Auch zur Frage, welche Konzerttypologien in den Rezensionen vertreten sind, sind Unterschiede erkennbar. Je nach Art des Aufführungsprogramms bzw. des aufführenden Ensembles kann man folgende Kategorien differenzieren:²⁰ 1) Konzerte von großen Ensembles (d.h. sinfonische bzw. Kammerorchester mit oder ohne Solisten), 2) Konzerte von Vokalsolisten, 3) Konzerte von Instrumentalsolisten, 4) Oratorien bzw. als Konzert aufgeführte Opern, 5) Konzerte von kleinen Ensembles (etwa Trios, Quartette usw.); 6) eine nach Art der Aufführungsprogramme gesonderte Kategorie wurde von mir mit dem Begriff ‚neue Musik‘ gekennzeichnet, 7) eine weitere Kategorie umfasst Konzerte, die eine gemischte Typologie zeigen (vgl. Döpfner 1991: 53ff).²¹

Diese Unterscheidung ist im Hinblick auf die Durchführung der Textsortenanalyse ‚Konzertbesprechung‘ notwendig, denn selbst innerhalb derselben Textsorte sind Texte am besten vergleichbar, wenn sie sich mit demselben Gegenstand befassen. Die Gruppierung nach Typologie dient also dazu, Subcorpora von thematisch möglichst homogenen Texten zu erstellen, um die Anzahl von Inhaltsvariablen im Hinblick auf die Analyse so stark wie möglich zu begrenzen, dass Unterschiede in der Strukturierung bzw. Inhaltsgliederung der Textsorte sichtbar werden konnten (die Analyse der Rahmentexte im Kap. IV sowie die Inhaltsstichprobe im Kap. V basieren nämlich auf dem Subkorpus ‚große Ensembles‘). Darüber hinaus bekommt man aber durch diese Detailanalyse einen Überblick darüber, welche Art von Konzerten am meisten im überregionalen Kulturteil der ausgewählten Zeitungen rezensiert wurde.

²⁰ Der im Anhang dargebotenen Korpusüberblick zeigt die Konzerttypologien der jeweiligen Artikel.

²¹ Döpfner (1991) unterscheidet in seiner Analyse der deutschen Musikkritik nach 1945 folgenden Kategorien: nach historischer Typologie (d.h. Werkkritik/Kompositionskritik, Aufführungskritik / Interpretationskritik, Organisationskritik), nach Sujet (Musiktheater-Rezension, Konzertrezension, Solistenrezension), sowie Lokalkritik vs. überregionale Kritik.

		Große Ensembles	Solo/ Vokal	Solo/ Instrumental	Oratorio/Oper als Konzert	Kleine Ensembles	Neue Musik	Gemischtes Programm	GESAMT
CS	aW ²²	21	2	2	1	1	1	2	30
	%	70	6,7	6,7	3,3	3,3	3,3	6,7	100
RP	aW	10	3	0	0	2	0	3	18
	%	55,6	16,7	0	0	11,1	0	16,7	100
ST	aW	32	6	5	2	3	6	1	55
	%	58,2	10,9	9	4	5,5	11	1,8	100
FAZ	aW	16	3	6	1	2	6	2	36
	%	44,4	8,3	17	3	5,6	17	5,6	100
NZZ	aW	37	6	10	2	11	8	5	79
	%	46,8	7,6	13	3	13,9	10	6,3	100
SZ	aW	23	3	9	7	6	9	5	62
	%	37,1	4,8	15	11	9,7	15	8,1	100

Tabelle 6 –Konzerttypologien der innerhalb eines Jahres erschienenen Konzertkritiken

Nach der oben beschriebenen Kategorisierung kann man feststellen, dass sich die in den Rezensionen durchaus meistvertretene Typologie von Konzerten mit großen Ensembles befasst, wenn auch in unterschiedlichem Masse je nach Zeitung: In CS sind Konzerte dieser Art in 70 % der gefundenen Rezensionen das Thema, wohingegen alle anderen Typologien einen Anteil zeigen, der unter 10% ist. In RP und ST sind Rezensionen von Orchesterkonzerten jeweils in 55,6% und 58,2% der Fälle zu finden, was bedeutet, es wird in diesen Zeitungen mehr Raum den anderen Typologien gewidmet: In RP sind die Konzerte von Vokalsolisten und die Konzerte mit gemischtem Programm jeweils mit einem Anteil von 16,7% vertreten. In ST sind die zweit- und dritthäufigsten Typologien ‚neue Musik‘ (11%) und ‚Vokalsolisten‘ (10,9%).

Im deutschen Sprachraum überwiegen zwar Konzertkritiken von großen Ensembles zwar, jedoch mit niedrigeren Werten als im Italienischen: in FAZ sind Konzerte von großen Ensembles nur in 44,4% der gefundenen Rezensionen das Thema. In NZZ sind Konzerte dieser Art ähnlicherweise in 46,8% der Fälle im Mittelpunkt der Rezensionen. Etwas niedriger ist der Wert dieser Typologie bei SZ, da sie nur in 37,1% der Fälle vorkommt. Entscheidend ist bei den deutschen Zeitungen die Tatsache, dass alle anderen Konzerttypologien durch mehr Exemplare von Texten

²² Allgemeines Wert

vertreten sind als im italienischen Sprachraum. Man vergleiche z.B. die Werte der Rezensionen von Konzerten von Instrumentalsolisten: in CS, in RP und ST umfassen sie je 6,7%, 0% und 9% aller Texte, während sie in FAZ 17% aller Rezensionen bilden, in NZZ 13%, in SZ 15 %.

Eine andere Kategorie, der im deutschem Sprachraum mehr Rezensionen gewidmet sind, ist die so genannte ‚neue Musik‘, d.h. ‚ernste Musik‘ zeitgenössischer Komponisten. Diese Rezensionen sind in ihrer funktionalen und inhaltlichen Ausprägung etwas anders geartet als die anderen Kritiken. Hier richtet sich die Aufmerksamkeit nämlich nicht nur auf die Bewertung der Aufführung gewisser mehr oder weniger bekannter Musikstücke des institutionalisierten Repertoires, sondern auf die Beschreibung und Bewertung von uraufgeführten bzw. nicht bekannten Kompositionen, die noch nicht zu solchem Repertoire gehören. Zu dieser Kategorie gehören in CS 3,3% aller Rezensionen und in ST 11 % der Texte. In RP lässt sich hingegen kein Artikel dieser Kategorie finden. Vergleicht man solche Prozentzahlen mit denen der deutschen Zeitungen, bemerkt man einen wesentlichen Unterschied: FAZ widmet der Neuen Musik 17% ihrer Rezensionen, SZ 15%, NZZ 10%.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass jede Zeitung ein individuelles Profil von Musikberichterstattung im Bereich der Konzerte klassischer Musik anbietet. Auffällig ist die Situation von CS, die sich hauptsächlich auf Aufführungen ‚großer Ensembles‘ konzentriert. Genauso beachtenswert ist die Tatsache, dass RP überhaupt keine Rezensionen zu Konzerten sowohl von Instrumentalsolisten, als auch ‚neuer Musik‘ anbietet, sowie von Oratorien bzw. als Konzert aufgeführte Opern. Beachtlich ist in RP die hohe Anwesenheit von Konzerten mit gemischtem Programm. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Konzerte, die nicht zum routinemäßigen Rahmen der Konzertsaisons oder Festivals gehören, sondern eher um außerordentliche Veranstaltungen, etwa Jubiläen, feierliche Veranstaltungen, Konzersaaleröffnungen usw. Die italienische Zeitung, die mit ihren Rezensionen eine ebenmäßigere Palette von Konzerttypologien anbietet ist ST, die auch die italienische Zeitung ist, in der die meisten Konzertkritiken erscheinen.

Die deutschen Zeitungen zeigen hingegen eine im allgemeinen ebenmäßigere Varietät von Konzerttypologien, wo sich kaum die Hälfte der jeweiligen Rezensionen auf Konzerte ‚großer Ensembles‘ bezieht, mit einem weiteren

Schwerpunkt auf Konzerte von Instrumentalsolisten und neuer Musik in FAZ und in SZ. Im Vergleich zu den anderen richtet hingegen NZZ etwas mehr Aufmerksamkeit auf kleine Ensembles.

		Grosse Ensembles	Solo/ Vokal	Solo/ Instrumental	Oratorio/Oper als Konzert	Kleine Ensembles	Neue Musik	Gemischtes Programm	GES.
Ita	aW	63	11	7	3	6	7	6	103
	%	61,2	10,7	6,8	2,9	5,8	6,8	5,8	100
Deu	aW	76	12	25	10	19	23	12	177
	%	42,9	6,8	14,1	5,6	10,7	13,0	6,8	100

Tabelle 7 – Detail der Konzerttypologien: Mittelwerte pro Sprache

Betrachtet man die Mittelwerte beim Auftreten der unterschiedlichen Konzerttypologien nach Sprache geordnet, dann ist die Situation die folgende: im italienischen Sprachraum überwiegen Rezensionen zu ‚großen Ensembles‘ mit 60% der Texte, wohingegen sie im Deutschen nur mit 42,9% des gesamten Korpus vertreten sind. Am zweithäufigsten sind im Italienischen die Konzerte von Vokalsolisten, erst dann folgen Instrumentalsolisten und die neue Musik, und schließlich die kleinen Ensembles und Konzerte mit gemischtem Programm. Hingegen sind im Deutschen Instrumentalsolisten am zweithäufigsten, danach folgen die Rezensionen zur neuen Musik, weiter kleinen Ensembles und schließlich Vokalsolisten bzw. Konzerte mit gemischtem Programm.

3.6 Lokalisierung der rezensierten Konzerte

Da es sich bei der vorliegenden Untersuchung um Konzertbesprechungen in überregionalen Zeitungen handelt, lohnt es sich zu fragen, wie weit die Textsorte Konzertbesprechung im Panorama der musikalischen Veranstaltungen reicht, und zwar mit dem folgenden Fokus: Wird auf den Kulturseiten der ausgewählten überregionalen Zeitungen eine tatsächlich überregionale Konzertberichterstattung angeboten? Die Frage ist darin begründet, dass diese Zeitungen zwar überregionale Zeitungen sind, sie stammen aber alle jeweils aus einer spezifischen Großstadt, wo sich noch heute die Hauptredaktion befindet. CS ist also eine national verbreitete

Zeitung, die gewissermaßen von Mailand aus die Welt betrachtet. RP stammt aus Rom, ST aus Turin. Im deutschsprachigen Raum stammen die FAZ aus Frankfurt, die NZZ aus Zürich und die SZ aus München. Spiegelt sich diese Tatsache in der räumlichen Fokussierung der Aufmerksamkeit einer Berichterstattung wider, die von überregionaler Interesse sein soll? Um diese Frage zu beantworten, wurde auf der Basis der meistrepräsentierten Kategorie von Konzertrezensionen (große Ensembles) überprüft, wo die von den einzelnen Zeitungen rezensierten Konzerte stattgefunden haben. Sind es etwa Konzerte, die in der Stadt stattgefunden haben, wo die Zeitung ihre Hauptredaktion hat, und die als national relevant angeboten werden? Sind es Konzerte, die anderswo im nationalen Bereich aufgeführt wurden, und die wegen ihrer Relevanz in den überregionalen Kulturseiten bzw. im Feuilleton rezensiert wurden? Oder handelt es sich um ausländische Konzerte, über die berichtet wird?

		Lokal	National	International	Gesamt
CS	aW	10	6	5	21
	%	47,6	28,6	23,8	100
RP	aW	1	6	3	10
	%	10	60	30	100
ST	aW	22	5	5	32
	%	68,8	15,6	15,6	100
FAZ	aW	5	5	6	16
	%	31,3	31,3	37,5	100
NZZ	aW	23	12	2	37
	%	62,2	32,4	5,4	100
SZ	aW	19	3	1	23
	%	82,6	13,0	4,3	100

Tabelle 8- Lokalisierung der rezensierten Konzerte in Bezug auf die Stadt, wo die Zeitung ihre Hauptredaktion hat (Kategorie ‚Große Ensembles‘)

Aus den in Tabelle 8 dargebotenen Angaben lässt sich feststellen, dass die auf den überregionalen Feuilleton- bzw. Kulturseiten der ausgewählten Zeitungen rezensierten Konzerte der Typologie ‚große Ensembles‘ in den meisten Fällen Konzerte betreffen, die in der Stadt stattgefunden haben, wo diese überregionalen Zeitungen ihre Hauptredaktion haben: Am häufigsten ergibt sich diese Situation in der NZZ, wo die in Zürich stattgefundenen Konzerte 82,6% der gesamten, in einem Jahr rezensierten Orchesterkonzerten darstellen. Im deutschen Sprachraum bietet

auch die SZ, wenn auch mit einem niedrigeren Anteil im Vergleich zur NZZ, eine hauptsächlich einheimische Musikberichterstattung (62,2%), wohingegen sich in FAZ die nationale und lokale Fokussierung ausgleichen (31,3%) und die internationale Reichweite der in Betracht genommenen musikalischen Ereignisse etwas überwiegt im Vergleich zu den anderen zwei (37,5%).

Im italienischen Sprachraum ist die Situation relativ ähnlich, da sowohl ST als auch CS ihr Fokus hauptsächlich auf die städtische Ebene konzentrieren: 68,8% der Rezensionen zu Orchesterkonzerten in ST beziehen sich auf musikalische Ereignisse, die in Turin stattgefunden haben. Die homologe Angabe der CS ist verhältnismäßig niedriger (die Rezensionen betreffen in 47,6% der Fälle in Mailand lokalisierte Konzerte), wenn auch überwiegend. Etwas anders geartet ist das Angebot von RP: von den 10 im untersuchten Jahr erschienenen Rezensionen zu Orchesterkonzerten, sind 60% auf nationalem Niveau und nur eine (10%) in der Stadt Rom lokalisiert.

Rezensionen von international stattgefundenen Konzerten von großen Ensembles sind in FAZ überwiegend (37,5%), sie zeigen in RP und CS noch einen etwas relevanten Anteil (30% und 23,8%) und kommen in den anderen Zeitungen in relativ geringem Maße vor (15,6% bis 4,3%). Erwähnenswert ist die Tatsache, dass FAZ die einzige Zeitung der untersuchten Gruppe ist, die Rezensionen auch von in New York/USA stattgefundenen Konzerten angeboten hat, wohingegen die ausländischen Rezensionen der anderen Zeitungen nur den europäischen Bereich betreffen.

Zum Thema der Lokalisierung der in den überregionalen kulturellen Seiten rezensierten Konzerte lässt sich grundsätzlich behaupten, dass sie vorwiegend dort lokalisiert sind, wo die Zeitung ihre Hauptredaktion hat. Die überregionalen Zeitungen CS, ST, NZZ und SZ bieten also in ihren überregionalen Feuilleton- bzw. Kulturseiten keine überregionale, sondern eine hauptsächlich lokale, regionale Konzertberichterstattung, wenn auch mit überregionaler Relevanz. Ausnahmen sind RP (vorwiegend national) und FAZ (um eine Spur vorwiegend international).

Betrachtet man hingegen die Lokalisierung aller im Gesamtkorpus enthaltenen bzw. rezensierten Konzerte, so ändert sich die Situation kaum: Auch hier rezensieren CS, ST, NZZ und SZ meistens auf regionalem Niveau, es sei denn sie bieten Rezensionen von Konzerten an, die in der Stadt stattgefunden haben, wo sich die Hauptredaktion der jeweiligen Zeitung befindet.

		Lokal	National	International	Gesamt
CS	aW	13	13	7	30
	%	43,3	33,3	23,3	100
RP	aW	5	7	6	18
	%	27,8	38,9	33,3	100
ST	aW	35	10	10	55
	%	63,6	18,2	18,2	100
FAZ	aW	13	12	11	36
	%	36,1	33,3	30,5	100
NZZ	aW	59	16	4	79
	%	74,7	20,2	5,1	100
SZ	aW	43	7	12	62
	%	69,3	11,35	19,35	100

Tabelle 9 - Lokalisierung der rezensierten Konzerte in Bezug auf die Stadt, wo jede Zeitung ihre Hauptredaktion hat.

Aus der Tatsache, dass die meisten im Korpus enthaltenen Rezensionen aus den überregionalen kulturellen Seiten bzw. Feuilletonseiten doch von im lokalen Bereich stattgefundenen Konzerten berichten lässt sich feststellen, dass die Hauptfunktion der Konzertbesprechungen in beiden Sprachräumen durchaus diejenige ist, d.h. dem öffentlichen Ereignis eine überregionale Sichtbarkeit zu geben. Über diese Texte lässt sich also nicht erwarten, dass sie primär von Textrezipienten gelesen werden, die im Konzert anwesend waren, was als eine spezifische Eigenschaft der Rezensionen zu sehen ist, die in der regionalen Presse erscheinen.

3.7 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde das für die Untersuchung bereitgestellte Korpusmaterial quantitativ beschrieben und nach den Kriterien der Konzerttypologie bzw. der Lokalisierung der rezensierten Konzerte analysiert.

Die Entscheidung, ein zweisprachiges Untersuchungskorpus aus allen Rezensionen zu erstellen, die im selben Jahr in sechs Informationsträgern erschienen sind, hat dazu geleitet, dass die Studie sich zwei im Umfang sehr unterschiedlichen einzelsprachlichen Textmengen widmet (47.098 Tokens für das Italienische, 89.392 Tokens für das Deutsche), was man als das erste Ergebnis der kontrastiven

Textsortenanalyse betrachten soll: nicht nur findet man Artikel über stattgefundene Konzerte häufiger im deutschen Feuilleton als in den Seiten von *Cultura* bzw. *Spettacoli* der italienischen Zeitungen (177 Texte vs. 103), sondern die deutschen Texte sind im durchschnitt beachtlich länger als die italienischen Artikel (541,1 vs. 459,1).

In Bezug auf die Typologie der rezensierten Konzerte kann man feststellen, dass die italienischen Zeitungen sich hauptsächlich mit dem symphonischen Repertoire beschäftigen im Vergleich zu den deutschen, die sich ausgeglichener mit einer breiteren Palette von Konzerttypologien befassen.

Schließlich wurde an der Analyse der Lokalisierung der rezensierten Konzerte erschießbar, dass die meisten untersuchten überregionalen Zeitungen beider Sprachräume keine tatsächlich überregionale, sondern eine eher lokale Musikberichterstattung anbieten, die in der Stadt fokussiert ist, wo jede Zeitung ihre Hauptredaktion hat. Ausnahmen sind nur RP und FAZ, die auch eine relevante Anzahl von Konzerten aus anderen Gebieten rezensieren.

KAPITEL IV

ZUM RAHMENTEXT DER REZENSIONEN

In diesem Teil der Arbeit wird das von Kniffka (1980: 85ff., zit. nach Lüger 1995) genannte „Phänotyp der Berichterstattung“ unter die Lupe genommen, um die von den sechs in Betracht genommenen Informationsträgern praktizierten journalistischen Strategien des Auffälligmachen in Bezug auf die Rezensionen zu erläutern und zu vergleichen. Insbesondere wird untersucht, welche mit dem Konzertereignis verbundenen informativen Elemente durch die Titelstellung, drucktechnische Konventionen, gezieltes Layout und Abbildungen im Rahmen der allgemeinen journalistischen kontaktorientierenden Maßnahmen (vgl. Lüger 1995: 77 ff.) eine Rolle spielen und daher die Rezeption der Rezensionen bei den Lesern der jeweiligen Sprachräume steuern:

Die graphisch-drucktechnische Gestaltung und die Anordnung der Beiträge stellen aus der Sicht des Lesers gleichzeitig ein wichtiges Indiz für die Bedeutungszuschreibung eines Ereignisses dar. (Lüger 1995: 80)

Nach Lüger erfolgt das Auffälligmachen des Informationsangebots einer Zeitung durch drei Arten von Strategien: Einerseits wird die Aufmerksamkeit des Lesers durch den Einsatz visueller Mittel, nämlich typographischer Hervorhebungen sowie Illustrationen geweckt; andererseits soll die Auswahl bestimmter Inhalte das Interesse des Lesers aktivieren; weiterhin wirkt die sprachliche Präsentation als rezeptionssteuernd (ebd.). Insbesondere wirken Abbildungen als sehr starke Orientierungssignale:

Die Illustrationen erhöhen den Aufmerksamkeitswert, veranschaulichen häufig die verbal gegebene Mitteilung, machen diese semantisch eindeutig und damit schneller erfassbar. (Lüger 1995: 82)

Bei jedem Artikel, so auch bei den im vorhandenen Korpus enthaltenen Rezensionen, stehen Überschriften und Lead als Präsignale zum inhaltlichen Beitrag immer zur Verfügung; hingegen sind Zwischenüberschriften, graphische Hervorhebungen im Fließtext sowie Abbildungen in unterschiedlichem Maße und Kombinationen nachweisbar. Im Folgenden werden diese Elemente im Gegensatz zum eigentlichen Fließtext des Artikels untersucht.

4.1 Titelstellung und Hervorhebung spezifischer Informationen

Zunächst soll geklärt werden, welche „Kerninformationen“ (vgl. Lüger 1995: 93) zum musikalischen Ereignis innerhalb der Rahmenelemente der Artikel thematisiert werden, um zu verstehen, wie die redaktionelle Strategien der Titelstellung in beiden Sprachen auf die Aufmerksamkeit des Lesers reichen, d.h. welche Aspekte des musikalischen Ereignisses in beiden Kulturen quasi als relevanter zu interpretieren sind, denn:

Im Sinne van Dijks ist die ‚Headline‘ eine Art komprimierte, makrostrukturelle Zusammenfassung des zentralen Thema einer Nachricht (van Dijk 1985: 75), sei es ein ausformulierter Satz, sei es eine Schlagzeile mit den typischen syntaktischen Eigenschaften wie z.B. Ellipsen bei verschiedenen Wortklassen und syntaktischen Kategorien im Verbalsatz oder in der Nominalgruppe, für die bereits Sandig (1971) eine Typologie vorgeschlagen hat. Die Schlagzeile ist nach van Dijk eine Art extremer Form von Zusammenfassung. (Biere 1993: 71)

Um die Analyse innerhalb einer möglichst homogenen Gruppe von Texten durchführen zu können, sind die Betrachtungen auf dem Subkorpus der deutschen und italienischen Rezensionen zur meistvertretenen Art von Konzerten (Konzerte größer Ensembles) fokussiert (vgl. Tabelle 7). Vom Rahmentext dieser Rezensionen sind einerseits (1) *Überschrift* und (2) *Lead/Vorzeile* isoliert worden, andererseits sind sonstige Arten von Hervorhebungen unter dem Stichwort (3) *Zwischentitel/Box* gruppiert worden. Unter diesem Stichwort sind Sondertexte gemeint, die weder als Überschrift noch als Lead verstanden werden können. In Bezug auf diesem Punkt soll unterstrichen werden, dass das Layout der analysierten italienischen Zeitungen im Vergleich zum deutschen Layout etwas komplexer gestaltet ist, da in FAZ, NZZ und SZ keine Sondertexte außer Titel und Lead vorliegen, wohingegen es im

Italienischen üblich ist, besonders bei längeren Artikeln hier und da kurze, vom Fliesstext isolierte Nebentexte graphisch hervorzuheben (deshalb enthält Tabelle 11 zu diesem Punkt keine Angaben der FAZ und SZ). Hingegen bietet die NZZ eine alternative Form der Betonung gewisser Informationen, die ich unter der Kategorie (3b) *graphische Hervorhebung im Fliesstext* registriert habe: es handelt sich um Informationen, die im Text durch Kursivschrift innerhalb des Fliesstextes betont werden. Darüber hinaus registriert die Tabelle, ob der Rahmentext eine Illustration zur Verfügung stellt.

Unter den oben beschriebenen Rahmentextelementen wird untersucht, welche der folgenden Kerninformationen zum musikalischen Ereignis durch die redaktionelle Erarbeitung der Rezension innerhalb des Rahmentextes besonders betont werden, und welche hingegen erst bei einer auffälligeren, bis in den Fließtext greifenden Lektüre anzutreffen sind:

- a. *Wer hat gespielt?* Wo werden der Dirigent und das Orchester erstmals erwähnt? Sind sie schon in der Überschrift genannt? Dienen sie daher zur Identifizierung des musikalischen Ereignisses auf den ersten Blick? Ist einer der beiden Aktanten in den Überschriften bzw. im übrigen Textrahmen bevorzugt?
- b. *Was wurde gespielt?* Wird die aufgeführte Musik schon im Rahmentext erwähnt? Hinweise auf das Aufführungsprogramm können entweder durch den Namen eines Komponisten oder den Titel eines Werkes gegeben werden. Erscheinen Anspielungen auf das Aufgeführte schon im Titel des Artikels?
- c. *Wo fand das Konzert statt?* Der Ort der Veranstaltung kann entweder durch die Nennung der Stadt oder des Konzertsaals mitgeteilt werden. Erlaubt der Rahmentext die Lokalisierung des musikalischen Ereignisses auf den ersten Blick?
- d. In Anwesenheit einer Abbildung wird ebenso gefragt: Wer oder was ist in der Abbildung dargestellt (der Dirigent, das Ensemble, anderes)?

4.2 Die italienischen Rahmentexte

Gesamt			CORRIERE				REPUBBLICA				STAMPA			
			aW		%		aW		%		aW		%	
			21	11	81,0	100,0	10	9	90,0	90,0	32	19	26	59,4
WER	Dirigent	Titel	17	11	81,0	100,0	9	9	90,0	90,0	19	26	59,4	81,3
		Subtitel	3		14,3	0	0		0,0		6		18,8	
		Box	1		4,8		0		0,0		1		3,1	
		Erst im FT		0		0,0		1		10,0		6		18,8
	Orchester	Titel	5		23,8	52,4	2	8	20,0	80,0	3	21	9,4	65,6
		Subtitel	5		23,8		5		50,0		17		53,1	
		Box	1		4,8		1		10,0		1		3,1	
		Erst im FT		10		47,6		2		20,0		11		34,4
WAS	Komponist	Titel	7	12	33,3	57,1	5	7	50,0	70,0	16	25	50,0	78,1
		Subtitel	3		14,3		1		10,0		9		28,1	
		Box	2		9,5		1		10,0		0		0,0	
		Erst im FT		9		42,9		3		30,0		7		21,9
	Werk	Titel	3	5	14,3	23,8	1	4	10,0	40,0	6	15	18,8	46,9
		Subtitel	2		9,5		1		10,0		6		18,8	
		Box	0		0,0		2		20,0		3		9,4	
		Erst im FT		16		76,2		6		60,0		17		53,1
WO	Stadt bzw. Geograph. Situierung	Titel	7	11	33,3	52,4	3	8	30,0	80,0	0	9	0,0	28,1
		Subtitel	3		14,3		5		50,0		9		28,1	
		Box	1		4,8		0		0,0		0		0,0	
		Erst im FT**		10		47,6		2		20,0		23		71,9
	Konzertsaal	Titel	2	3	9,5	14,3	1	4	10,0	40,0	0	9	0,0	28,1
		Subtitel	1		4,8		2		20,0		8		25,0	
		Box	0		0,0		1		10,0		1		3,1	
		Erst im FT**		18		85,7		6		60,0		23		71,9
Photo	Dirigent	13	17	61,9	81,0	4	8	40,0	80,0	15	15	46,9	46,9	
	Orchester	3		14,3		4		40,0		0		0,0		
	Sonst	1		4,8		0		0,0		0		0,0		
	Keine Photo		4		19,0		2		20,0		17		53,1	

**Tabelle 10 – Informationsverteilung nach textexternen Merkmalen
(italienische Zeitungen)**

Aus der oben präsentierten Tabelle, die die Ergebnisse der Analyse der in den Rahmentextteilen hervorgehobenen Informationselemente bis ins tiefsten Detail zeigt, kann man erkennen, dass bereits in der Gruppe der italienischen Zeitungen auffällige Unterschiede zu registrieren sind.

Dass der Dirigent in 100 % der Texte von CS bereits entweder im Titel, im Subtitel oder in der Box erscheint, ist ein Spezifikum dieser Zeitung. Die Hervorhebung des Dirigenten in den anderen Zeitungen ist zwar noch relativ hoch, sinkt aber im Vergleich zu diesem Wert um 90 % in RP und 81,3% in den Texten von ST. Überraschenderweise wird das Orchester in den Rahmentextteilen von CS nicht in ähnlichem Maße gezeigt, da es nur in 52% der Fälle außerhalb des Fliesstextes auftaucht. RP bevorzugt in dieser Hinsicht die verknüpfte Hervorhebung von Orchester und Dirigent, da 80% ihrer Texte bereits im Rahmentext das Orchester erwähnen. Einen dazwischenliegenden Wert zeigt ST, bei der das Orchester in 65% der Rahmentexte hervorgehoben wird.

Die Angaben zeigen hingegen, dass ST sehr häufig den Namen eines im Konzertprogramm vorgesehenen Komponisten im Rahmentext aufführt (78,1%), was in RP in 70% bzw. in CS nur in 57,1% der Fälle vorkommt. Auf ähnliche Weise erwähnt ST in 46,9% ihrer Rahmentexte den Titel eines im Konzert aufgeführten Werkes, wohingegen er in RP in 40% bzw. in CS nur in 23,8% der Fälle erscheint. So kann man feststellen, dass in ST ein etwas stärkerer Trend besteht, das im Konzert vorgesehene musikalische Programm durch den Namen eines Komponisten oder den Titel eines Werkes im Rahmentext hervorzuheben.

Bemerkenswert ist weiterhin die Tatsache, dass RP in 80% der Fälle die Stadt bzw. die geographische Lokalisierung des Konzertes im Rahmentext angeben, wohingegen dies in CS nur in 52,4% der Fälle bzw. in ST nur in 28,1% der Fälle passiert.²³ Ähnliche Ergebnisse betreffen die Nennung des Konzertsaals innerhalb des Rahmentextes, die im Vergleich zu CS (14,3%) und ST (28,1%) in RP mit einem Wert von 40% überwiegt.

Ein weiteres, interessantes Ergebnis betrifft die Anwesenheit einer Abbildung im Rahmen der Rezensionen. Hier, wie im Falle der Hervorhebung der aufführenden Personen (Dirigent und Orchester) zeigt ST einen niedrigeren Wert, da ein Photo der Interpreten nur in 46,9% der Rezensionen beigefügt ist. Viel häufiger ist ein Bild in RP (80%) und in CS (81%) inkludiert. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die

²³ Das könnte man als Bestätigung des Faktums interpretieren, dass die Rezensionen von RP vorwiegend Konzerte betreffen, die überall im nationalem Bereich stattfanden, während ST hauptsächlich im lokalen Bereich stattgefunden Konzerte in ihren überregionalen Kulturseiten rezensierte. Vgl. Tabelle 8 u. 9 zur Lokalisierung der Konzerte

Abbildungen von ST laut Stichprobe in allen Fällen nur den betroffenen Dirigenten porträtieren, während CS und RP jeweils in 14,3% und in 40% der Texte ein Photo des ganzen im Konzert beschäftigten Orchesterensembles darbieten. Darüber hinaus schließt CS in 4,8% der Fälle eine Abbildung ein, die kein Photo ist, sondern ein Gemälde, das den Komponist porträtiert.

Aus den Ergebnissen der Analyse der Rahmentexte der italienischen Rezensionen lässt sich zusammenfassend feststellen, dass CS und RP durch Abbildungen und Benennung eher die aufführenden Personen in Betracht ziehen, während ST durch die Benennung von Komponisten und Titeln von Werken etwas mehr Sichtbarkeit dem musikalischen Programm widmet, was sich auch in dem häufigen Verzicht auf eine begleitende Abbildung widerspiegelt.

4.3 Die deutschen Rahmentexte

Betrachtet man nun, wie sich die in der Tabelle isolierten Informationselemente in den verschiedenen Teilen des Rahmentextes der deutschen Konzertrezensionen verteilen, so kann man feststellen, dass auch hier, wie im italienischen Sprachraum, unterschiedliche Trends je nach Zeitung hervortreten. Bereits im Rahmentext wird der Dirigent besonders in SZ sichtbar, wo er in 95,7% der Fälle auftaucht.

Etwas weniger auffällig ist er in den Rahmentexten der NZZ, wo er im 78,4% der Fälle genannt wird. Im Vergleich zu beiden Zeitungen betonen die Rahmentexte von FAZ den Namen des Dirigenten in viel geringerem Maße (56,3%). Was die Orchester betrifft, sind allerdings die Werte der deutschen Zeitungen etwas homogener, da sie zwischen 60,9% und 70,3% liegen.

Ein wesentlicher Unterschied besteht hingegen zwischen FAZ bzw. SZ einerseits und NZZ andererseits, was die im Rahmentext vorgestellte Hervorhebung des Namen von im Konzertprogramm vorgesehenen Komponisten angeht: in den ersten beiden Zeitungen erscheinen Komponisten jeweils in 56,3% bzw. 52,2% der Fälle, wohingegen NZZ zeigt, Komponisten nur in 27% der Rahmentexte zu erwähnen. Ähnliches passiert in Bezug auf die Benennung musikalischer Werke, die in FAZ in

31,3% der Fälle bzw. in SZ in 26,1% der Fälle vorkommt, während NZZ einen viel niedrigeren Wert aufzeigt (10,8%).

Gesamt			FAZ				NZZ				SZ			
			aW		%		aW		%		aW		%	
			16	100	37	100	23	100						
WER	Dirigent	Titel	0	9	0,0	56,3	0	29	0,0	78,4	0	22	0,0	95,7
		Subtitel	9		56,3		23		62,2		22		95,7	
		Box*	0		0,0		6		16,2		0		0,0	
		Erst im FT		7		43,8		8		21,6		1		4,3
	Orchester	Titel	0	11	0,0	68,8	0	26	0,0	70,3	0	14	0,0	60,9
		Subtitel	11		68,8		22		59,5		14		60,9	
		Box	0		0,0		4		10,8		0		0,0	
		Erst im FT		5		31,3		11		29,7		9		39,1
WAS	Komponist	Titel	0	9	0,0	56,3	4	10	10,8	27,0	2	12	8,7	52,2
		Subtitel	9		56,3		6		16,2		10		43,5	
		Box	0		0,0		0		0,0		0		0,0	
		Erst im FT		7		43,8		27		73,0		11		47,8
	Werk	Titel	0	5	0,0	31,3	1	4	2,7	10,8	1	6	4,3	26,1
		Subtitel	5		31,3		1		2,7		5		21,7	
		Box	0		0,0		2		5,4		0		0,0	
		Erst im FT		11		68,8		33		89,2		17		73,9
WO	Stadt bzw. Geograph. Situierung	Titel	0	5	0,0	31,3	0	19	0,0	51,4	0	12	0,0	52,2
		Subtitel	5		31,3		9		24,3		11		47,8	
		Box	0		0,0		10		27,0		1		4,3	
		Erst im FT		11		68,8		18		48,6		11		47,8
	Konzertsaal	Titel	0	3	0,0	18,8	0	11	0,0	29,7	0	2	0,0	8,7
		Subtitel	3		18,8		7		18,9		2		8,7	
		Box	0		0,0		4		10,8		0		0,0	
		Erst im FT*		13		81,3		26		70,3		21		91,3
Photo	Dirigent	3	5	18,8	31,3	0	0	0,0	0,0	1	1	4,3	4,3	
	Orchester	2		12,5		0		0,0		0		0,0		
	Sonst	0		0,0		0		0,0		0		0,0		
	Kein Photo		11		68,8		37		100,0		22		95,7	

**Tabelle 11– Informationsverteilung nach textexternen Merkmalen
Detail der deutschen Zeitungen**

Die Stadt, wo das Konzert stattgefunden hat, wird in den Rahmentexten von FAZ nur in 31,1% der Fälle hervorgehoben, wohingegen SZ und NZZ sie tendenziell häufiger erwähnen (jeweils 52,2% und 51,4%). Hingegen wird in SZ der Konzertsaal nur in 8,7% der Rahmentexte genannt, während FAZ ihn im 18,8% und NZZ sogar in

29,7% der Rahmentexte angibt. Hier muss wieder darauf hingewiesen werden, dass NZZ die Lokalisierung der Konzerte im Fliesstext in einigen Fällen durch Kursivschrift hervorhebt, was im Laufe des Analyseverfahrens als Hervorhebung im Rahmentext registriert wurde.

Ein interessantes Ergebnis betrifft die Anwesenheit einer Abbildung im Kontext der Rezension. Die Tendenz der verschiedenen Zeitungen ist hier ziemlich unterschiedlich, da die in der Stichprobe inkludierten Texte der NZZ im 100% der Fälle über *keine Abbildung* verfügen. SZ zeigt eine sehr niedrige Präsenz von Illustrationen (4,3%), wohingegen FAZ in 31,3% der Texte eine Abbildung einfügt. In den meisten Fällen porträtieren die aufgefundenen Abbildungen den Dirigenten.

4.4 Vergleich der italienischen und deutschen Mittelwerte der Rahmentexteanalyse

Bisher wurde die Verteilung der Kerninformationen zum Konzertereignis innerhalb der Rahmentexte erläutert, um die unterschiedlichen Kommunikationsstrategien der jeweiligen Zeitungen sichtbar zu machen. Versucht man nun, die Mittelwerte der italienischen und deutschen Angaben insgesamt zu vergleichen, so muss man unbedingt die Aufmerksamkeit auf zwei auffällige Unterschiede konzentrieren.

Einerseits soll betont werden, dass die italienischen und die deutschen Zeitungen im Korpus die Rezensionen in unterschiedlicher Maße mit Abbildungen koppeln: in 88,1% der Fälle verfügen nämlich die deutschen Rezensionen über keine Abbildung, wohingegen die italienischen nur in 30,7% der Fälle ohne Illustrationen erscheinen. Die in Tabelle 12 dargebotenen Ergebnisse verdeutlichen weiterhin, dass die meisten anwesenden Abbildungen bei den Rezensionen der Konzerte symphonischer Musik sowohl im italienischen als auch im deutschen Sprachraum den Dirigenten Porträtieren, und nur im viel geringeren Anteil ein Photo des gesamten Ensemble anbieten.

Eine noch auffälligere, aus den Angaben erscheinende Differenz besteht in der Tatsache, dass die in den deutschen Konzertrezensionen aufgezeigte Praxis der Titelstellung in *keinem Fall* vorsieht, dass die Aufführenden bzw. der Ort der Aufführung innerhalb der Schlagzeile genannt werden (in der Tabelle durch

Graufärbung veranschaulicht). Im Vergleich zur italienischen Situation ist es um so auffälliger, wenn man betrachtet, dass der Dirigent dort in 76,8% der Überschriften bekannt gegeben wird und gelegentlich, wenn auch in viel niedrigerem Maße, auch das Orchester (17,7%). Auch die Benennung des Ortes der Veranstaltung kommt bei den deutschen Überschriften gar nicht in Betracht, während sie im Italienischen in 21,1% der Fälle die Stadt und in 6,5% der Fälle den Saal einbezieht. Die einzigen Kerninformationen zum Konzert, die in den deutschen Überschriften - wenn auch sporadisch - benannt werden, sind die Namen der Komponisten (6,5%) oder die Titel musikalischer Werke die zum Programm gehören (2,3%).

			ITA		DEU	
WER	Dirigent	Titel	76,8	90,4	0,0	76,8
		Subtitel	11,0		71,4	
		Bot/GHT	2,6		5,4	
		Erst im FT	9,6		23,2	
	Orchester	Titel	17,7	66,0	0,0	66,6
		Subtitel	42,3		63,0	
		Box/GHT	6,0		3,6	
		Erst im FT			34,0	
WAS	Komponist	Titel	44,4	68,4	6,5	45,2
		Subtitel	17,5		38,7	
		Box/GHT	6,5		0,0	
		Erst im FT	31,6		54,8	
	Werk	Titel	14,3	36,9	2,3	22,7
		Subtitel	12,8		18,6	
		Box/GHT	9,8		1,8	
		Erst im FT			63,1	
WO	Stadt bzw. Geograph. Situierung	Titel	21,1	53,5	0,0	44,9
		Subtitel	30,8		34,5	
		Box/GHT	1,6		10,4	
		Erst im FT	46,5		55,1	
	Konzertsaal	Titel	6,5	27,5	0,0	19,1
		Subtitel	16,6		15,5	
		Box/GHT	4,4		3,6	
		Erst im FT			72,5	
Photo	Dirigent	49,6	69,3	7,7	11,9	
	Orchester	18,1		4,2		
	Sonst	1,6		0,0		
	Kein Photo			30,7		88,1

**Tabelle 12 – Italienische und deutsche Rahmentexte im Vergleich
(Mittelwertige Prozentangaben)**

4.5 Zu den Überschriften im deutsch-italienischen Vergleich

Man muss also feststellen, dass die Überschriften der deutschen Konzertrezensionen keinen direkten und deutlich wahrnehmbaren Bezug auf Elemente aufweisen, die zur Identifizierung der Aufführenden bzw. zur Lokalisierung des Konzertereignisses dienen können, was hingegen im Italienischen häufig der Fall ist. Beispiele für solche so zu sagen informative Überschriften des Italienischen wären, unter anderen im Korpus, *Levine e i Münchener un invito alla danza* (ST 1), wo die Aufführenden genannt werden, *Muti gioca la Gran Partita poi entusiasmo con la Patetica* (ST 18), *Con il tocco di Temirkanov splendono Ravel e Ciaikovskij* (RP 3), *Chailly: un Oedipus avvincente* (CS 11), wo die Aufführenden zusammen mit den aufgeführten Autoren thematisiert werden, sowie *Abbado: L'addio ai Berliner entusiasmo il Lingotto* (ST 52), *Palermo osanna Abbado l'amico ritrovato* (RP 13), *Masur e Perahia agli Arcimboldi: tradizione gioiosa* (CS 23) wo der Aufführungsort angegeben wird, oder schließlich *Tripudio per la Messa verdiana* (RP 18), wo das aufgeführte Werk einschließlich der Reaktion des Publikums angegeben wird.

Die deutschen Überschriften zeigen solche Muster nicht: viel mehr handelt es sich bei ihnen um Anspielungen, die durch inhaltliche Vagheit die Aufmerksamkeit auf den Beitrag lenken (vgl. Lüger 139): *Eigenständig bis eigenwillig* (NZZ 75), *Tönende Weltanschauung* (FAZ 23), *Melancholie aus Gruft und Garten* (FAZ 24), *Gewitter auf Weltniveau* (SZ 59), *Manische Prozesse* (SZ 51), *Wahrheit, in Töne gefasst* (NZZ 11). Nicht selten erscheint die Anwendung von Klangmalerei: *Allerlei Rangeleien* (FAZ 11), *Erstaunlich schlicht* (NZZ 9), Wortspielen: *Weniger ist schwer* (SZ 40), originellen Wortkompositionen *Ohrenkino* (NZZ 53), *Himmelsexpeditionen* (NZZ 6), Sprichwörter: *Wer rastet, rostet* (SZ 26) sowie Wortverschmelzungen²⁴: *Triumphierat* (SZ 12) und englischen Ausdrücken *Heldenleben light* (SZ 39), *Outcast* (SZ 23).

Sandig (1971: 106 ff.) nennt solche nicht-informativen Überschriften „Themaüberschriften“:

Diese Überschriften haben nicht den kommunikativen Wert von Sätzen, indem sie keine für die betreffende Kommunikationssituation ‚neue‘ Kombination von Lexemen darstellen. [...] Die

²⁴ Vgl. Lüger (1995: 86)

Funktion von Themaüberschriften ist es nicht, kurze Vorinformation zu sein, sondern entweder anregend durch Rätselhaftigkeit oder orientierend durch Kürze ohne Satzcharakter zu wirken. Rätselhafte Überschriften und solche, die nicht aus sich allein verständlich sind, sollen ohnehin lesewilligen Leser zur Lektüre eines Kommentars oder einer Glosse anregen. (Sandig 1971: 106)

Die aus diesen Angaben resultierende Differenz zwischen italienischen und deutschen Schlagzeilen bestätigt die Ergebnisse Stammerjohanns (1981) kontrastiver Analyse der Überschriften der ersten zehn Seiten vier deutscher bzw. vier italienischer, am selben Tag erschienenen überregionalen Tageszeitungen:

Dass die italienischen Überschriften umfangreicher sind als die deutschen – einerseits, indem sie öfter aus mehreren Teilen bestehen, und andererseits, indem die Schlagzeile selbst meistens länger ist -, erlaubt den Schluss, dass sie informativer sind als die deutschen, die deutschen Überschriften suggestiver als die italienischen. (Stammerjohann 1981: 213)

4.5.1 Zur Länge und Struktur der Überschriften

Die Ergebnisse des untersuchten Korpus stimmen jedoch nicht mit Stammerjohanns Feststellung überein, dass deutsche und italienische Schlagzeilen in vergleichbarem Maße kein finites Verb enthalten (a.a.O: 213): laut dem vorhandenen Korpus sind bei Konzertrezensionen die mit einem finitem Verb verfassten Überschriften viel häufiger im Italienischen als im Deutschen (vgl. Tabelle 14).

	Ita		Deu	
	aW	%	aW	%
Überschriften mit finitem Verb	37	35,2	21	11,9
Überschriften ohne finitem Verb	68	64,8	156	88,1
Gesamt	105	100	177	100

Tabelle 13 - Zur Präsenz eines finiten Verbs in den Schlagzeilen der Rezensionen

Stammerjohanns Feststellung, dass Schlagzeilen aus nur einem Adjektiv im Italienischen überhaupt nicht vorkommen (a.a.O.: 215), konnte auch an dem vorhandenen Belegmaterial nachgewiesen werden.

4.5.2 Zur syntaktischen Typologie der Überschriften im italienischen Korpus

Die im italienischen Korpus 105 nachgewiesenen Überschriften können in zwei Gruppen unterscheiden werden: einerseits ist eine Gruppe vorhanden, die ein finites Verb enthält (37), andererseits sind Titel vorhanden, die wegen elliptischen Konstruktionen keines enthalten (25) bzw. nur aus Nominalgruppen bestehen (37).

Die Überschriften mit finitem Verb sind, wie bereits erwähnt, höchst informativ in Bezug auf die das Konzertereignis betreffenden Berichtelemente. Darunter sind die Meisten als *Subjekt / Verb / Objekt* strukturiert:

Pavarotti conquista Londra con 'O sole mio (CS 1), *Brendel trionfa con Beethoven e Rattle Abbraccia i Wiener* (CS 5), *Bocelli debutta al Senato* (CS 18), *Jessye Norman e Boulez fanno la grande Musica* (RP 2), *Muti a Parma inaugura l'Auditorium dei Miracoli* (RP 8), *Cecilia Bartoli, la star del canto, torna a conquistare la sua Roma* (RP 9), *Nyman dà rabbia, amore e nostalgia* (ST 2), *Hyde Park abbraccia Bocelli* (ST 3), *Muti gioca una Gran Partita poi entusiasmo con la Patetica* (ST 18), *Chailly fa cantare Romeo e Giulietta* (ST 26), *La Hendricks ritrova il canto con Gershwin* (ST 41), *De Burgos celebra i 'Canti del destino'* (ST 43), *Shlomo Mintz fa prodigi con il violino* (ST 49), *Palermo osanna Abbado l'amico ritrovato* (RP 13), *La Vienna di Demus ha i suoni di Schubert* (ST 28), *Le Ballate di Chopin nelle mani di Pollini strappano urla di gioia* (ST 29)

Nur in zwei Fällen ist ein Prädikats-Nomen vorhanden: *Toradze è 'il futurista' del Duemila* (ST 11), *Meyer è una sirena che suona Mozart* (ST 42). Dreimal ist das Prädikat antizipiert, d.h. am Anfang gestellt: *E' Verdi il gran paciere* (ST 4), *E' nei 50 minuti di bis che Jessye si scatena* (ST 5), nur in einem Fall ist hingegen das Verbalprädikat vorangestellt: *Entusiasma la nuova coppia Uto Ughi Buchbinder* (ST 47).

In sieben Fällen beginnt die mit einem finitem Verb formulierte Überschrift mit der Formel '*con + Aufführende*':

Con il tocco di Temirkanow splendono Ravel e Ciaikowsky (RP 3), *Con Muti e Pollini è stato un Ferragosto italiano* (ST 8), *Con Peiretti rivive la messa di Cherubini* (ST 23), *Con Goerne il Lied è un sogno* (ST 35), *Con Ozawa il valzer profuma d'oriente* (ST 38), *Con Abbado rinasce il 'Nuovo mondo'* (ST 51), *Con Boulez lo scherzo è terrore* (ST 6).

In drei Fällen ist ein mit der darauf folgenden Prädikation grammatikalisch nicht verbundenen Ort oder ein Nomen am Anfang der Überschrift elliptisch angegeben: *Vienna, Ozawa si scatena senza gag* (CS 19), *Stresa Gergiev inaugura le settimane* (CS 4) – Hervorhebung des Orts der Aufführung, *Yo Yo Ma: La musica classica*

scopre l'oriente (CS 14), *Abbado l'addio ai Berliner entusiasma il Lingotto* (ST 52)
 – Hervorhebung der Aufführenden, *Mozart e Ravel Così Inbal saluta Torino* (ST 37)
 – Hervorhebung der im Programm vorgesehenen Komponisten. In drei Fällen besteht die Überschrift aus Adverbialsätzen: *Quando Sinopoli scriveva musica* (ST 7), *Com'è sornione questo Beethoven* (ST 10), *Com'è moderno Mozart con il quartetto Auer* (ST 12). Nur in einem Fall besteht die Überschrift aus einem komplexen Satzgefüge: *Quando cantano i cori il pubblico non va più via* (ST 31). Im italienischen Korpus bestehen 34 Überschriften aus Nominalgruppen. Die meisten zeigen die Struktur (Artikel +) Adjektiv + Substantiv + Adjunkt:

La messa kolossal in stile neoclassico (CS 10), *L'assionata Sheherazade di Mehta* (CS 29), *I bagliori americani di Varèse* (ST 33), *Il tagliante ruscello di Donatoni* (ST 39), *La sublime grandezza dei Berliner* (ST 46), *Avvincente 'Sagra' del Maggio musicale* (ST 40), *Il fascino di carezze demodé col pianoforte di Pletnev* (ST 39), *L'omaggio di Uto Ughi a Stern* (CS 7), *Un omaggio al poeta dell'assurdo* (ST 17), *Tutto l'amore per Roma* (RP 7), *Solitudine alla tedesca* (CS 24), *Praga luminosa e magica sotto il segno di Sabine* (CS 22), *Abbado a Palermo fra contrasti politici* (CS 26), *Due grandi voci in viaggio insieme a Verdi* (RP 6), *Labeque e Mullova in tournée fra musica colta e minigonne* (RP 12).

Andere zeigen eine häufige Verwendung der Präposition ‚per‘:

Schostakovich naturale per Petrenko (ST 50), *L'Ave Maria di Verdi per il concerto al Senato* (RP 10), *Una rarità in viola per Muti* (ST 32), *Festa per il grande Brendel* (ST 9), *Entusiasmo per Abbado a Salisburgo* (CS 6), *Tripudio per la Messa verdiana* (RP 18), *L'energia vitale di Ozawa per polke, mazurke e valzer* (RP 11), *Un coro perfetto per il Requiem* (CS 12), *Un terremoto orchestrale per l'avvio della stagione di Chailly all'Auditorium* (CS 8), *Filarmonica della Scala agli Arcimboldi con Muti per la festa dei 20 anni* (CS 21), *Un bell'ingorgo di note per fare amicizia con Ives* (ST 55).

Einige Überschriften aus ST zeigen, mit einer deiktischen Struktur verfasst zu sein:

Quel colosso dell'Ottava di Mahler (ST 13), *Quelle frustate di Temirkanov* (ST 14), *Quel radicale di Debussy con Pollini* (ST 45), *Quei suoni che non fanno paura* (ST 15), *Quel telefonino sulle note così rarefatte* (ST 16).

Nur eine Überschrift besteht aus zwei koordinierten Nominalgruppen: *La 'Missa solemnis' di Beethoven e la magica naturalezza di Ceccato* (CS 9) bzw. nur eine verbindet ein Eigennamen mit einer Nominalgruppe: *De Burgos e il magico violino di Ughi* (ST 22). Einmal ist eine Nominalgruppe mit einem Relativsatz gekoppelt: *Energico Beethoven che viene dall'Est* (St 30).

Einige Überschriften sind weiterhin zweigeteilt:

Un Brahms inaudito: note di pura bellezza (CS 27bis), L'addio di Abbado ai Berliner applausi e lacrime a Vienna (RP 16), Con la Filarmonica viola protagonista Un'ovazione a Muti (CS 13), Verdi inedito diretto da Chailly. Ora il manoscritto andrà all'asta (CS 16), Abbado, tre concerti per l'addio ai Berliner Un premio speciale del presidente tedesco (CS 25).

Eine der zweigeteilten Überschriften enthält sogar das Zitat der Erklärungen einer aufführenden Person: *Il concerto della vedova di Sinopoli „Omaggio a mio marito compositore”* (CS 1).

Die 24 elliptischen Schlagzeilen, die im italienischen Korpus vorhanden sind, sind so strukturiert, dass die Aufführende bzw. das aufgeführte Programm durch Voransetzung hervorgehoben werden:

Chailly, un Oedipus avvincente (CS 11), Muti, musica per la pace Festa in Armenia e in Turchia (CS 3), Muti, una serata di sacre emozioni (CS 17), Masur e Perahia agli Arcimboldi: tradizione gioiosa (CS 23), Abbado, ovazione a Palermo (CS 27), Rattle e Beethoven: qualcosa di nuovo (CS 28), Abbado a Brescia: emozione in sala e su maxischermo (CS 29), Tate, la bellezza dell'imperfezione (CS 30), Mahler, tra gli orrori e l'intimità del cuore (CS 15), Muti, la Bibbia musicale (RP 4), Ciajkovsky e Stravinsky poche fiamme con Gardiner (RP 5), Claudio Abbado e i Berliner dialogo intimo con il pubblico (RP 14), Bocelli, un trionfo per l'Italia di Brooklin (RP17), Da Muti rabbia e dolore per il giovane Beethoven (ST 19), Levine e i Münchener un'invito alla danza (ST 1), Chung Nona di mirabile chiarezza (ST 21), Harding la felicità di suonare Mozart (ST 24), Bruckner quel vigore che toglie l'anima (ST 25), Grande Liszt lanciato verso il '900 (ST 27), La Hendricks regina di Strauss e di Spiritual (ST 53), Bocelli l'eroe dei due mondi (ST 54).

Zweimal beginnen auch hier die Überschriften mit der Präposition 'con': *Con Sabine la magia del clarinetto (ST 34), Con Mahler una vetta di sensibilità assoluta (CS 29bis)* bzw. nur eine beginnt mit der Präposition 'da': *Da Muti rabbia e dolore per il giovane Beethoven (ST 19)*. Schließlich gehören drei Überschriften nicht in den oben angeführten Kategorien: *Noi, gli hooligans del violino (ST 44), Ecco Haydn il padre del Barocco (ST 20), Che maestri quei cantori (ST 48)*.

4.5.3 Zur syntaktischen Typologie der Überschriften im deutschen Korpus

Wie von Stammerjohann (1981) bereits festgelegt, bestehen deutsche Schlagzeilen und Überschriften im Vergleich zu den italienischen aus beachtlich kürzeren sprachlichen Einheiten. Im vorhandenen Belegmaterial sind finite Verben in den Überschriften relativ selten zu finden (22):

Was sind schon zehn Jahre (SZ 5), Jetzt ziehen wir andere Seiden auf (SZ 13), Hier Röhrt die Natur (SZ 14), König David hätte seine Freude gehabt (FAZ 3), Die Finnen kommen (FAZ 5), Ein Engel führt das Wort (FAZ 9), Erschöpfung der Welt findet nicht statt (FAZ 14), In eine Biosauna hat mich mein Weg gebracht (FAZ 15), Das Harte unterliegt (FAZ 16), Wir sind alle New Yorker (FAZ 18), Leise sing' ich dir die Nacht (FAZ 25), Weniger ist mehr (SZ 34) Weniger ist schwer (SZ 40), Der Vorhang am Flügel zerriss (FAZ 32), Sie müssen nicht, sie wollen die Besten sein (FAZ 35), Amerika, du hast es anders (NZZ 62), Vivaldi spricht (NZZ 71).

Davon ist einer auf Französisch und ahmt dem Titel eines Theaterwerks von V. Hugo nach: *L'orchestre s'amuse* (FAZ 4). Nur die aus einem Sprichwort bestehende Überschrift enthält einen Nebensatz: *Wer rastet, rostet* (SZ 26). Weiterhin sind ein Adverbialsatz - *Wie man Amerika nach Amerika bringt* (FAZ 30) - und zwei Fragen vorhanden: *Gewinnt, wer wagt?* (NZZ 64), *Wie fremd ist Mozart?* (SZ 46). Nichtfinite bzw. partizipiale Formen kommen nur in 4 Schlagzeilen vor: *Tief durchatmen* (SZ 41), *Nicht zum Denken kommen* (SZ 45), *Ins Innere gegraben* (SZ 50), *Sich mit vollem Mund satt hören* (FAZ 28).

Andere Titel bestehen lediglich aus Nominalgruppen (32), sowohl ohne Artikel -

Gewitter auf Weltniveau (SZ 59), Saiten im Krieg (SZ 55), Geistes Gegenwart (SZ 28), Otellos symphonische Seele (SZ 2), Auflehnung der Frau (SZ 6), Klänge der Heimat (SZ 29), Wechselvoller Kampf um Beethovens 9. (SZ 9), Feuer auf der Höhe (SZ 52), Brüder zur Sonne, zur Farbe (FAZ 10), Kulturen in der blauen Stunde (FAZ 11), Elf Minuten für Sinopoli (FAZ 17), Glück aus Gift und Traum (FAZ 6), Pucks Girlande um die Welt (FAZ 7), Fünf Minuten für Sinopoli (FAZ 17), Melancholie aus Gruft und Garten (FAZ 24), Preußische Klänge von Feinsten (FAZ 29), Reiz des Besonderen (NZZ 29), Midoris Geige (NZZ 31), Solisten in Gruppen (NZZ 41), Lieder von Liebe und Nacht (NZZ 50), Physiognomie eines Trios (NZZ 54), Ringen um Mozart (NZZ 59), Einladung nach Innen (NZZ 60), Neues voller Spannung (NZZ 75),

- als auch mit Artikel: *Der Klang zum Brief* (FAZ 33), *Der Klang der Sterne* (SZ 60), *Das Scherzo im Zerreißprozeß* (FAZ 19), *Das Geheimnis des Dirigenten* (FAZ 26), *Das schöne 20. Jahrhundert* (NZZ 46), sowie gelegentlich von Präpositionen eingeführt: *Mit Leib und Seele* (NZZ 70), *Aus der versunkenen Welt* (SZ 15), *Auf Flügeln des Gesanges* (NZZ 48).

Viele deutsche Überschriften bestehen aus einzelnen Worten (16), seien es isolierte Substantive: *Synergien* (SZ 7), *Trimphierat* (SZ 12), *Souverän* (NZZ 42), *Spezialitäten* (NZZ 49), *Kontrapunkte* (NZZ 78), *Obsessionen* (NZZ 73), *Klassiker* (zweimal erschienen: NZZ 28 und NZZ 69), gelegentlich mit Artikel: *Der Aufsteiger* (SZ 49), *Die Revolte* (SZ 22) oder isolierte Adjektive bzw. Partizipien *Glattgebügelt* (SZ 36), *Körperhaft* (NZZ 10), *Stimmungsvoll* (NZZ 16), *Schlagkräftig* (NZZ 36),

Beispielhaft (NZZ 44), inkl. ein englisches Wort: *Outcast* (SZ 23), sowie Nominalkomposita (24):

Elchtest (SZ 1) *Violinschlacht* (SZ 30) *Gratwanderungen* (SZ 56), *Hinrichtungen* (SZ 57), *Trugbild des Erhabenen* (SZ 16), *Höhenflug* (FAZ 20), *Luftpausenmeister* (FAZ 21), *Koloraturrevolution* (FAZ 22), *Himmelsexpeditionen* (NZZ 6), *Jugendwerke* (NZZ 13), *Kommunikationstalent* (NZZ 23), *Theatermusik* (NZZ 30), *Flächenmalerei* (NZZ 51), *Ohrenkino* (NZZ 57), *Musikdarsteller* (NZZ 66), *Bewegungskünstler* (NZZ 68), *Charakterisierungskunst* (NZZ 76), *Altersperspektive* (NZZ 77), *Tragödien-Ereignis* (SZ 25) *Beethoven-Revolution* (NZZ 14), *Verdi-Reflexionen* (NZZ 22), *Meister-Schüler* (NZZ 2), *Das Ur-Glück* (SZ 23), *Ein Kraftakt* (SZ 43)

Es sind weiterhin Titel vorhanden, die aus Wortpaaren bestehen: zwei Nomina, mit oder ohne Artikel (10):

Wahrheit und Verdichtung (SZ 47), *Wort und Sinn* (SZ 58), *Höhen und Tiefen* (SZ 44), *Triumph und böse Worte* (SZ 4), *Dauer und Dichte* (SZ 19), *Grieg und Frieden* (SZ 10), *Klage und Clarté* (NZZ 17), *Roman und Aphorismus* (NZZ 19), *Atem, Wachstum* (NZZ 33), *Mutter und Sohn* (NZZ 39), *Feuer und Glut* (NZZ 40), *Der Enthusiast und der Skeptiker* (FAZ 13), *Die Musik und die Welt* (NZZ 15),

nur einmal mit einem Adjektiv dazu: *Triumph und böse Worte* (SZ 4). In zwei Fällen erscheint die Variante mit drei Nomina: *Liebe, Kitsch und Jubel* (SZ 37), *Räume, Klänge, Reden* (NZZ 29). Sehr praktiziert ist die Kombination eines Adjektivs mit einem Substantiv (36):

Bewegende Huldigung (SZ 3), *Scharfer Blues* (SZ 11), *Gehetzte Ruhe* (SZ 18), *Philharmonische Erlösung* (SZ 21), *Sanfte Katastrophe* (SZ 27), *Pfiffige Eleganz* (SZ 31), *Berliner Reigen* (SZ 35), *Himmlische Lust* (SZ 61), *Echte Werte* (SZ 48), *Lauter Extasen* (SZ 62), *Irdische Apokalypse* (FAZ 8), *Tönende Weltanschauung* (FAZ 23), *Befreite Melancholie* (FAZ 27), *Allerlei Rängeleien* (FAZ 12), *Gefährdetes Gleichgewicht* (NZZ 1), *Physische Präsenz* (NZZ 3), *Plötzliches Erschrecken* (NZZ 5), *Durchsichtige Frühromantik* (NZZ 7), *Englische Epik* (NZZ 34), *Physiologische Musik* (NZZ 38), *Instrumentales Singen* (NZZ 45), *Farbenfrohe Schöpfung* (NZZ 47), *Zündende Wiedergabe* (NZZ 67), *Dramatische Komödiantik* (NZZ 24), *Buntes vielerlei* (NZZ 52), *Zerfetzte Briefe* (SZ 33), *Kühle Blumen* (SZ 53), *Manische Prozesse* (SZ 51), *Späte Klänge* (SZ 42), *Opulente Mischklänge* (NZZ 12), *Übersichtliche Gefühle* (NZZ 26), *Keine Berührungssängste* (NZZ 32), *Verpasste Gespräche* (NZZ 25), *Individuelle Akzente* (NZZ 37).

Einmal erscheint eine Überschrift mit doppeltem Adjektiv: *Ernste und heitere Lieder* (NZZ 78), einmal mit Artikel *Der blaue Todesengel* (SZ 17).

Eher selten sind die Überschriften die aus zwei Adjektiven bzw. Adverbien bestehen (6): *Unfehlbar lyrisch* (FAZ 54), *Erstaunlich schlicht* (NZZ 9), *Historisierend gegenwärtig* (NZZ 61), *Beklemmend aktuell* (NZZ 18), *Knallig und intim* (NZZ 43), *Eigenständig bis eigenwillig* (NZZ 74).

Nur in einem Fall enthält die Überschrift den Titel eines aufgeführten Werkes: *Beethovens Neunte und zwei Sonderlinge* (NZZ 55). Vier Titel bestehen weiterhin aus Adverbialadjunkte: *Zwischen Himmel und Erde* (FAZ 34), *Aus Russland* (NZZ 27), *Im Serenadenton* (NZZ 53), einer mit Relativsatz gebaut: *Vom Feuer, was auf die Erde kam* (NZZ 4). Die im Italienischen sehr häufig praktizierte Voransetzung erscheint im deutschen Korpus nur viermal: *Wahrheit, in Töne gefasst* (NZZ 11), *Geza Anda zum Gedanken: Mozart Abend* (NZZ 35), *Verdi, häppchenweise* (NZZ 21), *Prometheus, utopisch und realistisch* (NZZ 8). Schließlich sind drei Titel vorhanden, die eher redewendungsartige, der Werbesprache ähnliche Wortkombinationen verwenden: *Heldenleben light* (SZ 39), *Zurück zum Sender!* (FAZ 31), *Chopin, Chopin* (NZZ 58)

4.6 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden an den Rahmentexten der Artikel zur in beiden Sprachen meistvertretenen Konzerttypologie (große Ensembles) die jeweiligen Strategien des Auffälligmachens in Bezug auf das Konzertereignis kontrastiv untersucht.

Im Allgemeinen kann man mit Stammerjohann darüber einstimmen, dass die italienischen Überschriften umfangreicher als die deutschen sind und nehmen dementsprechend mehr Platz ein:

Die italienischen Überschriften sind nicht unbedingt typographisch größer und fetter, sondern sie sind in doppelter Hinsicht länger als die deutschen. Zum einen nämlich besteht über die Hälfte der italienischen Überschriften, und zwar durchgehend in allen vier Zeitungen, aus mehreren Teilen, was nur bei weniger als einem viertel der deutschen Überschriften der Fall ist. Die italienischen Überschriften bestehen oft aus zwei, manchmal aus drei und ein paar Mal sogar aus vier Teilen. (Stammerjohann 1981: 210)

Der Unterschied zwischen deutschen und italienischen Rahmentexten besteht aber nicht nur in der Struktur der Überschriften. Grundlegend differenziert ist die Funktion der Überschriften in beiden Korpora: im Italienischen dienen sie durch die Benennung der Aufführenden und des aufgeführten Programm dazu, die Aufmerksamkeit auf die Rezension zu richten und das Konzertereignis bekannt zu geben, während sie im Deutschen eher dazu dienen, mit einer kreativen sprachlichen

Umgang evozierend zu wirken und dadurch die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen. Die verwendeten Strategien des Auffälligmachens sind daher in beiden Sprachen durchaus andersartig.

Weiterhin differenzieren sich die italienischen Rezensionen aufgrund ihres artikulieren Layouts durchaus von den deutschen Texten. Mehrkanaligkeit der Kommunikation (vgl. Bucher 1996: 33ff.) im Sinne von Verwendung von Abbildungen und Hervorhebung spezifischer Informationen aus dem Fliesstext durch drucktechnische Stilmittel (etwa Promo-boxen – vgl. Lüger 1996: 49), löst im Italienischen eine modulare Informationsaufbereitung aus, die die untersuchten deutschen Zeitungen nicht unterstützen (abgesehen von der üblichen Praxis der NZZ, die Eigennamen der Aufführenden durch Kursivschrift graphisch hervorzuheben).

Schließlich ist zu registrieren, dass die italienischen Rezensionen öfters mit einer Abbildung gekoppelt sind (69,3%), während die deutschen Texte nur in viel niedrigerem Maße über eine Abbildung verfügen (11,9%).

KAPITEL V

INHALTSANALYSE

Anhand einer Stichprobe von 15 durch Zufallsverfahren ausgewählten Konzertrezensionen pro Sprache (5 pro Zeitung = 30 Texte insgesamt) wird in diesem Teil der Arbeit versucht, in einem Analyseraster die inhaltlich-konstitutiven Textelemente zu visualisieren, die am meisten in den deutschen und italienischen Konzertrezensionen vorkommen. Dabei werden folgende Aspekte überprüft:

- 1) ob sich eine offensichtlich prototypische Inhaltsgliederung der Rezension in beiden Sprachen zeigt: gibt es z.B. obligatorische Inhaltselemente, die immer vorkommen? Wie standardisiert ist die Inhaltsseite der Rezensionen im italienischem und im deutschen Sprachraum?
- 2) ob zwischen beiden Sprachen auffällige Unterschiede im Inhaltsbereich der Rezensionen zu registrieren sind, die sogar eventuelle Divergenzen in den Prototypen solcher Texte in beiden Sprachen beweisen könnten.
- 3) ob es in beiden Sprachräumen interne Unterschiede in den von den Texten angebotenen Inhalten gibt, die zeitungsgesunden sind, d.h.: gibt es Homogenität in den Ergebnissen der verschiedenen Zeitungen, oder zeigt jede Zeitung individualisierte Züge im Inhaltsangebot?

5.1 Beschreibung des zur Inhaltsanalyse bereitgestellten Rasters

Um diese Stichprobeuntersuchung, die man nicht als generalisierbar betrachten soll, sondern eher als Zeichen für offensichtliche Trends im Inhaltsangebot italienischer und deutscher Konzertrezensionen, durchführen zu können, wurde von jedem

gelesenen Text eine stichwortartige Auflistung der angegebenen Inhalte bereitgestellt. Dabei wurde die bloße Anwesenheit eines Inhaltselementes registriert, ohne Rücksicht auf: 1) dessen ‚Gewicht‘ innerhalb der betreffenden Rezension (d.h. wie viele Worte vom Gesamtwörteranzahl des Textes dieses Inhaltselement betreffen); 2) dessen Positionierung im Text (wie dieses Element mit den anderen vernetzt ist bzw. ob es eher am Anfang des Textes, in der Mitte oder gegen Ende erscheint). Diese beiden Fragen wurden nämlich in dieser Phase als vernachlässigbar eingeschätzt; wichtiger schien es zunächst ein Bild davon zu rekonstruieren, welche Aspekte überhaupt in den Rezensionen thematisiert werden. Alle in den 30 Texten registrierten Inhaltselemente wurden also nach Bereichen gruppiert und als Basisrepertoire von möglichen Inhalten in einen Raster eingeführt, der als inhaltliches *tertium comparationis* zum innensprachlichen und zwischensprachlichen Vergleich der Texte dienen sollte.

Bevor die in den Raster eingeführten Elemente hier systematisch erwähnt und beschrieben werden, soll noch darauf hingewiesen werden, dass in diesem Analyseverfahren nur die Fliesstexte unter die Lupe genommen wurden, und nicht die Schlagzeilen bzw. Leads oder andere Rahmentexte, die bereits im Kap. III analysiert wurden (als einziges extratextuelles Element wurde hier wieder die eventuelle Anwesenheit einer Abbildung registriert).

Es muss weiterhin geklärt werden, dass die isolierten Elemente zum Teil unterschiedlicher Art sind. Einerseits handelt es sich um rein inhaltliche Einheiten, andererseits sind aber auch Elemente vorhanden, die man eher als Sprechakte bzw. methodische Vertextungsarten definieren könnte. Darunter sind z.B. Zitate zu erwähnen: bei solchen Fällen wird tatsächlich nicht der Inhalt eines Zitates im Raster registriert, sondern die bloße Praxis, Zitate in den Text einzufügen. Ähnlicherweise ist die Formulierung der Rezension in der Ich-Form - als Zeichen für die Sichtbarkeit des Verfassers - registriert worden. Diese letzten Elemente sollen u.a. erlauben, zu vergleichen, wer in den Rezensionen konkret zu Wort kommt. In dieser Hinsicht können sie als den Textinhalt konstituierend betrachtet werden.

Durch dieses Analyseverfahren soll deutlich werden, welche verschiedenen mit einem Konzertereignis gebundenen Aspekte überhaupt in Frage kommen, wenn man einen Zeitungstext über ein stattgefundenes Konzert verfasst. Die

zweischensprachliche, vergleichende Analyse soll weiterhin zeigen, welche Bereiche in den zwei Sprachräumen überhaupt vorkommen, und mit welcher Häufigkeit. Somit soll man imstande sein, die tendenziellen Inhaltsprofile der deutschen und italienischen Konzertrezensionen zu rekonstruieren. Darüber hinaus soll es möglich sein, den Grad der Standardisiertheit der deutschen und italienischen Konzertrezensionen aufzuzeigen.

Selbstverständlich sind die Ergebnisse der vorliegenden Analyse aufgrund der sehr begrenzten Anzahl der in der Stichprobe enthaltenen Texten keine statistisch bewiesenen, durchaus generalisierbaren Erträge, trotzdem sollen sie als Resultat eines qualitativen Ansatzes doch als aussagekräftiger Beitrag zur zweischensprachlichen vergleichenden Analyse der Textsorte ‚Konzertrezension‘ verstanden werden.

Auflistung der in der Stichprobe aufgefundenen Inhaltselemente		
<i>Zum Ort der Veranstaltung</i>	<i>Wo</i>	Im Fliesstext (Ft.) wird die Stadt bzw. der Konzertsaal erwähnt, wo die Aufführung stattgefunden hat
	<i>Beschreibung Saal</i>	Im Ft. wird die äußere Erscheinung des Konzertsaals beschrieben
	<i>Akustik</i>	Im Ft. wird auf die Qualität der Akustik des Saals hingewiesen
<i>Zur Zeit der Veranstaltung</i>	<i>Wann</i>	Im Ft. wird explizit gesagt, wann das Konzert stattgefunden hat
<i>Zum Kontext, in der die Veranstaltung stattgefunden hat</i>	<i>Zusammenhang</i>	Im Ft. wird auf dem Zusammenhang hingewiesen, in dem das Konzert stattgefunden hat, sei es ein Festival, eine Saison, eine Tournee usw.
	<i>Anlass</i>	Im Ft. wird auf den eventuellen Anlass hingewiesen, an dem das Konzert organisiert wurde (etwa ein Jubiläum, der Geburtstag von jdn. usw.)
	<i>Sponsor</i>	Im Ft. wird der evtl. Sponsor der musikalischen Veranstaltung genannt
	<i>Wohltätigkeit</i>	Im Ft. wird gesagt, es handelt sich bei diesem Konzert um eine Wohltätigkeitsveranstaltung
	<i>Veranstalter/Promoter</i>	Im Ft. wird die veranstaltende Person bzw. der Promoter der Veranstaltung genannt
	<i>Haus-/Festivalpolitik</i>	Im Ft. wird auf Fragen der Konzerthaus- bzw. der Festivalpolitik hingewiesen
	<i>Worte Veranstalter / Intendant</i>	Im Ft. werden Äußerungen der veranstaltenden Person bzw. des Intendanten zitiert
	<i>Vertragsbestimmungen</i>	Im Ft. wird auf die Vertragsbestimmungen zwischen Interpreten und hingewiesen
	<i>Musikbetrieb</i>	Im Ft. wird auf Aspekte des Musikbetriebes hingewiesen

	<i>Politische Polemik</i>	Im Ft. wird über eine am Rande der musikalischen Veranstaltung entstandene politische Polemik referiert
<i>Zum aufgeführten Programm</i>	<i>Allgemeiner Kommentar zum Programm</i>	Im Ft. wird die Zusammenstellung der Stücke im Programm kommentiert
	<i>Zusatz</i>	Im Ft. wird erwähnt, dass nach dem Ende der im Programm vorgesehenen Aufführung zusätzliche Stücke gespielt wurden
	<i>Genese des Stücks</i>	Im Ft. wird die Entstehung des/r aufgeführten Stücke(s) innerhalb der schöpferischen Karriere des/der Komponisten kontextualisiert
	<i>Beschreibung des Stücks</i>	Im Ft. wird das Aufgeführte kompositorisch beschrieben
	<i>Hinweis auf andere Werke</i>	Im Ft. wird im Rahmen der Werkebeschreibung auf andere musikalische Werke hingewiesen
	<i>Künstlerisches Credo des Komponisten</i>	Im Ft. wird im Rahmen der Werkebeschreibung das künstlerische Credo des/der Komponisten einbezogen
<i>Zu den Ausführenden</i>	<i>Künstlerisches CV</i>	Im Ft. wird über bedeutende Momente der künstlerischen Laufbahn des/r Interpreten referiert
	<i>Musikalische Partnerschaften</i>	Im Ft. wird über die Mitarbeit zwischen den Ausführenden geredet (zwischen Dirigent u. Orchester, Solist u. Ensemble, usw.)
	<i>Gesten des Dirigenten</i>	Im Ft. wird die Art der Zeichengebung des Dirigenten beschrieben
	<i>Worte des Interpreten</i>	Im Ft. werden Äußerungen des/der Interpreten zitiert
	<i>Cachet</i>	Im Ft. wird gesagt, wie viel der/die Interpret(en) beim rezensierten Konzert verdient hat/haben
	<i>Zukünftige Termine bzw. Pläne</i>	Im Ft. wird auf zukünftige Termine und Pläne der Ausführenden hingewiesen
<i>Zur Interpretation</i>	<i>Bewertung der Interpretation</i>	Im Ft. wird die künstlerische Leistung des/r Ausführenden beschrieben bzw. bewertet
	<i>Klangbeschreibung</i>	Im Ft. wird versucht, bei der Wiedergabe und Kommentierung der Interpretation den Klang zu beschreiben
	<i>Hinweis auf andere Interpretationen</i>	Im Ft. wird im Rahmen der Beschreibung und Bewertung der Interpretation auf die künstlerische Leistung anderer Ausführenden hingewiesen
<i>Zum Publikum</i>	<i>Wie viele Personen</i>	Im Ft. wird auf die Anzahl der im Publikum anwesenden Personen entweder durch Zahlen oder Adverbien hingewiesen
	<i>Hörtradition</i>	Im Ft. wird die Zusammenstellung des Aufführungsprogramms in Beziehung zur Hörtradition des Publikums kommentiert
	<i>Reaktionen beim Auftritt des/der Interpreten</i>	Im Ft. werden die Reaktion der Publikums beim Auftritt des/der Interpreten auf die Bühne beschrieben
	<i>Reaktionen im Verlauf der Aufführung</i>	Im Ft. werden die im Verlauf der Aufführung entstandenen Reaktion des Publikums beschrieben
	<i>Reaktionen am Ende der Aufführung</i>	Im Ft. werden die am Ende der Aufführung entstandenen Reaktion des Publikums beschrieben
	<i>Präsenz von VIPs im Publikum</i>	Im Ft. wird die Anwesenheit im Publikum berühmter Personen bzw. Prominenten erwähnt
	<i>Worte von VIPs</i>	Im Ft. werden Äußerungen von im Publikum anwesenden VIPs zitiert

	<i>Preis der Eintrittskarten</i>	Im Ft. wird der Preis der Eintrittskarten zur rezensierten Veranstaltung angegeben
<i>Gemischte Hinweise</i>	<i>Hinweis auf Sendungen</i>	Im Ft. wird auf spätere, mit der musikalischen Veranstaltung verbundenen Funk- und Fernsehsendungen hingewiesen
	<i>Hinweis auf Publikationen/ Veranstaltungen</i>	Im Ft. wird auf (evtl. mit der musikalischen Veranstaltung verbundene) Publikationen (CDs, DVDs, Bücher, Zeitschriften) bzw. Veranstaltungen verschiedener Art (Ausstellungen, Tagungen) hingewiesen
	<i>Internetadressen</i>	Im Ft. werden mit der Veranstaltung in Beziehung stehende Internetadressen angegeben
	<i>Hinweis auf bereits geschehene Konzerte</i>	Im Ft. wird auf bereits geschehene Konzerte hingewiesen
	<i>Hinweis auf frühere Konzertkritiken</i>	Im Ft. wird auf frühere Konzertkritiken hingewiesen
<i>Gemischte Zitate</i>	<i>Worte (anderer) Komponisten</i>	Im Ft. werden Worte (anderer) Komponisten zitiert
	<i>Worte von Musikwissenschaftlern</i>	Im Ft. werden Worte von Musikwissenschaftlern zitiert
	<i>Worte von Philosophen</i>	Im Ft. werden Worte von Philosophen zitiert
<i>Zum Kritiker</i>	<i>Ich-Form</i>	Im Ft. benutzt der Autor die Ich-Form.
	<i>Selbstkritik des Autors</i>	Im Ft. revidiert der Autor seine (evtl. zu anderen Gelegenheiten ausgedrückten) Meinung
<i>Sonstiges</i>	<i>Photo</i>	Die Rezension ist mit einer oder mehreren Abbildungen gekoppelt.
	<i>Mehrere Konzerte</i>	In der Rezension werden mehrere Konzerte unter die Lupe genommen.

Tabelle 14 - Auflistung aller in der Stichprobe aufgefundenen Elemente

Die oben nach thematischen Schwerpunkten aufgelisteten Elemente bzw. Aspekte wurden mindestens einmal als Inhaltsbestandteil in den 30 Texten vorgefunden. Das Raster umfasst daher alle innerhalb der Stichprobe mögliche Inhaltsbausteine der 30 analysierten Rezensionen, so dass jeder Text in der Stichprobe als eine Kombination einiger der im Raster enthaltenen Elemente visualisiert werden kann.²⁵

5.2 Inhaltsprofil der italienischen Konzertrezensionen (Mittelwerte)

Auflistung der Häufigkeiten der Inhaltelemente der italienischen Stichprobe	
1. Ort der Veranstaltung	93,3%

²⁵ In den im Anhang präsentierten Tabellen 33 und 34 sind die jeweiligen Inhaltskombinationen der italienischen und deutschen Texte synoptisch dargestellt. Die Aufteilung der Häufigkeiten nach Zeitung ist in Tabelle 35 (auch im Anhang) zu finden.

2. Künstlerisches CV des Interpreten	73,3%
3. Reaktionen des Publikums am Ende der Aufführung	73,3%
4. Zusammenhang	66,7%
5. Bewertung der Interpretation	60,0%
6. Photo	53,3%
7. Beschreibung Saal	46,7%
8. Zusatz	46,7%
9. Allgemeiner Kommentar zum Programm	40,0%
10. Gesten des Dirigenten	40,0%
11. Wie viele Personen im Publikum	40,0%
12. Präsenz von VIPs	40,0%
13. Hinweis auf bereits geschehene Konzerte	40,0%
14. Beschreibung Stück(e)	33,3%
15. Äußerungen des/r Interpreten	26,7%
16. Zukünftige Termine /Pläne	26,7%
17. Klangbeschreibung	26,7%
18. Wann	20,0%
19. Sponsor	20,0%
20. Hinweis auf Sendungen	20,0%
21. Hinweis auf Publikationen/Veranstaltungen	20,0%
22. Akustik	13,3%
23. Anlass	13,3%
24. Wohltätigkeit	13,3%
25. Worte des Veranstalters/Intendant	13,3%
26. Hinweis auf andere Werke	13,3%
27. Reaktionen des Publikums beim Auftritt des Interpreten	13,3%
28. Worte von VIP	13,3%
29. Mehrere Konzerte	13,3%
30. Vertragsbestimmungen	6,7%
31. Politische Polemik	6,7%
32. Genese des Stücks	6,7%
33. Künstlerisches Credo des Komponisten	6,7%
34. Cachet	6,7%
35. Preis der Eintrittskarten	6,7%
36. Internetadressen	6,7%
37. Veranstalter/Promoter	0,0%
38. Haus-/Festivalpolitik	0,0%
39. Über Musikbetrieb	0,0%
40. Musikalische Partnerschaften	0,0%
41. Hinweis auf andere Interpretationen	0,0%
42. Hörtradition	0,0%
43. Reaktionen des Publikums im Verlauf	0,0%
44. Hinweis auf frühere Konzertkritiken	0,0%
45. Worte (anderer) Komponisten	0,0%
46. Worte von Musikwissenschaftler(n)	0,0%
47. Worte von Philosophen	0,0%
48. Ich-Form	0,0%
49. Selbstkritik des Autors	0,0%

Tabelle 15 – Häufigkeiten der Inhaltselemente in der italienischen Stichprobe

Die mittelwertigen Ergebnisse der Analyse der italienischen Stichprobe zeigen mit guter Evidenz, wie wenig standardisiert die Inhaltsseite der Konzertrezensionen im

italienischem Sprachraum ist, da keines der identifizierten Elemente in allen Texten vorkommt und sehr wenige Elemente in mehr als 50% der Fälle anwesend sind. Die einzige Inhaltsangabe, die über die Schwelle von 90% erscheint, ist hier die Mitteilung des Ortes, wo das Konzert stattgefunden hat. Die mit einer Häufigkeit von 73,3% zweitplatzierten Elemente sind einerseits die Informationen zur künstlerischen Laufbahn der Interpreten und andererseits die Wiedergabe der Reaktion des Publikums am Ende der Aufführung. Der Rahmen, in dem das Konzert vorgesehen war, gehört auch zu den meisterwähnten Elementen (66,7%), und erscheint häufiger als die Bewertung der Interpretation (60%). Über die Schwelle von 50% ist weiterhin die Präsenz einer Abbildung im Rahmen der Rezension zu registrieren (53%).

Überraschend ist die Tatsache, dass nicht bei allen Rezensionen eine (explizite) Beschreibung und/oder Bewertung der Interpretation vorhanden ist bzw. dass ein (wenn auch) allgemeiner Kommentar zum Programm nur in 40% der Rezensionen zu finden ist, geschweige denn eine genauere Beschreibung der Stücke (33,3%) oder musikwissenschaftliche Informationen wie z.B. die Genese eines Stückes bzw. das künstlerische Credo eines Komponisten (6,7%). Im Mittelpunkt der Rezensionen scheint daher nicht die aufgeführte Musik zu sein, sondern eher die Ausführenden bzw. ihre Interpretation.

Versucht man also aus den 5 häufigsten Elementen zu definieren, aus welchen Aspekten der prototypische Kern der italienischen Konzertrezensionen besteht, so kann man behaupten, der Schwerpunkt liegt sowohl auf der Kontextualisierung des musikalischen Ereignisses (Ort, Rahmen), als auch auf die im Rahmen eines journalistischen Textes durchgeführte, gelegentlich mit einem jedoch nicht obligatorischen Kommentar zu ihrer Interpretation verbundene Inszenierung der Ausführenden (CV, Photo), mit besonderer Hervorhebung der Reaktionen des Publikums am Ende der Aufführung.

Zwischen 50% und 30% liegen Angaben, die die Äußerlichkeiten des musikalischen Ereignisses bzw. sein visuelles Niveau betreffen: so erschienen hier z.B. die Beschreibung des Konzertsaals, die numerische Angabe der Teilnahme des Publikums, die Präsenz von VIPs im Publikum, die Beschreibung der Zeichengebung des Dirigenten, sowie – etwas näher am rein musikalischen Ereignis - die Mitteilung

der Aufführung zusätzlicher, nicht im Programm vorgesehener Stücke (Zugabe) bzw. (wie bereits erwähnt) der allgemeine Kommentar zum Programm und die kompositorische Beschreibung der Stücke.

Um den Wert von 20% konzentrieren sich Elemente, die man gewissermaßen als Werbung definieren könnte: dabei handelt es sich um Hinweise sowohl auf zukünftige künstlerische Termine der Ausführenden, als auch auf Publikationen und Veranstaltungen, die auf irgendeine Weise mit dem Konzert verwandt sind, sowie Anzeigen auf Funk- und Fernsehsendungen des rezensierten Konzerts. Dazu gehört auch die Nennung des eventuellen Sponsors der musikalischen Veranstaltung.

5.2.1 Spezifika von *La Stampa*

Betrachtet man das zeitungsspezifische Detail der Ergebnisse der Stichprobenanalyse, dann kann man nicht übersehen, dass viele der durch das Raster im italienischen Sprachraum registrierten Inhaltselemente in *La Stampa* überhaupt nicht vorkommen. Die Artikel aus dieser Zeitung zeigen daher eine viel begrenztere Inhaltskombination, die viele der in den anderen zwei italienischen Zeitungen thematisierten Aspekte nicht in Betracht nimmt. Die im Italienischen allgemein vertexteten Inhalte, die in ST *nicht* aufgefunden wurden, betreffen einerseits Informationen, die mit dem Show-Business verbunden sind (Wohltätigkeit, Vertragsbestimmungen, politische Polemiken, Cachet, Preis der Eintrittskarten), Äußerungen von im Konzert involvierten Personen (Worte von Veranstalter/Intendant Worte Interpreten, Worte von VIPs), Hervorhebung von Divismus (Reaktionen beim Auftritt des Interpreten), Hinweise auf verwandte publizistische Materialien oder Veranstaltungen (Internetadressen, Hinweis auf Publikationen/Veranstaltungen), andererseits musikgeschichtliche sowie musikästhetische Abhandlungen, wie z.B. die Genese des Stücks bzw. das künstlerische Credo eines aufgeführten Komponisten. In keinem Fall referieren laut Stichprobe die Artikel von ST in einem einzigen Text über mehrere Konzerte.

5.2.2 Spezifika von *La Repubblica*

Um einige Elemente weniger als ST unterscheidet sich vom mittelwertigen nationalen Trend das allgemeine Profil von RP. Die fünf von RP stammenden Artikel, die als Stichprobe analysiert wurden, beinhalteten weder einen Hinweis weder auf die Akustik des Saals noch auf viele der in den anderen Artikeln thematisierten Aspekte, die die wirtschaftliche Ebene des Konzertereignisses betreffen, d.h. es wird in keinem Fall auf den Anlass des Konzertes hingewiesen, Vertragsbestimmungen und Cachet kommen in der Stichprobe auch nicht in Betracht, die Äußerungen von Veranstaltern oder Intendanten werden auch nie zitiert. Des Weiteren werden keine Internetadressen angegeben.

Viele Elemente, die das aufgeführte Programm betreffen, kommen in der Stichprobe von RP nicht vor: da die Beschreibung der aufgeführten Musik nicht erscheint, sind Informationen zur Genese musikalischer Stücke, eventuelle Hinweise auf andere Werke sowie auf das künstlerische Credo jegliches Komponisten durchaus vernachlässigt. Somit zeichnet sich RP als die Zeitung, wo das Musikalische bzw. der musikwissenschaftliche Hintergrund in den Rezensionen am wenigstens vertieft wird.

5.2.3 Spezifika von *Il Corriere della Sera*

Die im Italienischen aufgefundenen Elemente, die in CS nicht vorkommen, sind im Vergleich zu beiden anderen Zeitungen beträchtlich weniger. Daraus resultiert, dass CS diejenige italienische Zeitung ist, deren Konzertrezensionen insgesamt die breiteste Auswahl von Inhaltskombinationen zeigen. Abwesend sind dennoch einerseits Angaben zur Zeit der Aufführung, andererseits fehlen Hinweise auf eventuelle politische Polemiken, die hinter der Veranstaltung stecken, sowie Andeutungen an Pläne und zukünftige Termine in der beruflichen Tätigkeit der Aufführenden. In keinem Fall wird der Preis der Eintrittskarten angegeben und keine zum Konzertereignis verwandten Sendungen werden erwähnt.

5.2.4 Die italienischen Zeitungen im Vergleich

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die breiteste Kombination von inhaltlichen Merkmalen des italienischen Sprachraums in CS registriert wurde. Aus etwas weniger Komponenten besteht die Stichprobe von RP, bei der eine auffällig sehr geringe Auswahl von Informationen vertreten ist, die das Aufführungsprogramm betreffen. ST ist hingegen die italienische Zeitung, wo die niedrigste Anzahl von verschiedenen Inhaltselementen vorkommt, was auch den Schluss zulässt, dass ihre Konzertrezensionen inhaltlich etwas standardisierter sind.

5.3 Inhaltsprofil der deutschen Konzertrezensionen (Mittelwerte)

Weniger Inhaltselemente als im Italienischen erscheinen in über 50% der deutschen Texte. Es handelt sich aber bei diesen vier häufigsten Elementen um sehr homogene Inhalte, die zeigen, dass der prototypische thematische Kern der deutschen Konzertrezension um die Erläuterung des Aufführungsprogramms kreist (66,7%), das nicht selten bis ins Detail der einzelnen Stücke kommentiert wird (53,3%), sowie um die Beschreibung bzw. Bewertung der Interpretation. Besonders dieser letzte Aspekt scheint grundlegend und fast unverzichtbar zu sein (93,3%). Im Mittelpunkt steht also das musikalische Ereignis *strictu sensu*, das durch eine musikwissenschaftlich geprägte Stellungnahme des Autors mitgeteilt wird. Die Bekanntgabe der Reaktionen des Publikums spielt auch im Deutschen eine bedeutende Rolle (73,3%).

Auch relativ häufig erscheinen sowohl die Erwähnung des künstlerischen Credo des Komponisten (40%) als auch die Thematisierung des künstlerischen Lebenslaufs der Interpreten (40%). Überraschenderweise sind alle anderen identifizierten Inhaltselemente in einem viel niedrigeren Anteil anwesend ($\leq 26,7\%$), was eine fragmentierte Variantenbreite der Inhaltskombinationen in den untersuchten deutschen Texten erkennen lässt.

Auflistung der Häufigkeiten der Inhaltselemente der deutschen Stichprobe	
1. Bewertung der Interpretation	93,3%
2. Reaktionen des Publikums am Ende	73,3%
3. Allgemeiner Kommentar zum Programm	66,7%
4. Beschreibung Stück(e)	53,3%
5. Künstlerisches Credo des Komponisten	40,0%
6. CV Interpreten	40,0%
7. Gesten des Dirigenten	26,7%
8. Klangbeschreibung	26,7%
9. Photo	26,7%
10. Ort der Veranstaltung	20,0%
11. Zusammenhang	20,0%
12. Anlass	20,0%
13. Genese des Stücks	20,0%
14. Musikalische Partnerschaften	20,0%
15. Hinweis auf andere Interpretationen	20,0%
16. Beschreibung Saal	13,3%
17. Haus-/Festivalpolitik	13,3%
18. Hinweis auf andere Werke	13,3%
19. Äußerungen des/r Interpreten	13,3%
20. Wie viele Personen	13,3%
21. Hörtradition des Publikums	13,3%
22. Reaktionen des Publikums im Verlauf	13,3%
23. Hinweis auf bereits geschehene Konzerte	13,3%
24. Hinweis auf frühere Konzertkritiken	13,3%
25. Worte von Philosophen	13,3%
26. Ich-Form	13,3%
27. Mehrere Konzerte	13,3%
28. Akustik	6,7%
29. Wann	6,7%
30. Veranstalter/Promoter	6,7%
31. Äußerungen des Veranstalters/Intendanten	6,7%
32. Über Musikbetrieb	6,7%
33. Zukünftige Termine /Pläne	6,7%
34. Worte (anderer) Komponisten	6,7%
35. Worte von Musikwissenschaftlern	6,7%
36. Selbstkritik des Autors	6,7%
37. <i>Sponsor</i>	0,0%
38. <i>Wohltätigkeit</i>	0,0%
39. <i>Vertragsbestimmungen</i>	0,0%
40. <i>Politische Polemik</i>	0,0%
41. <i>Zusatz</i>	0,0%
42. <i>Cachet</i>	0,0%
43. <i>Reaktionen des Publikums beim Auftritt des Interpreten</i>	0,0%
44. <i>Präsenz von VIPs</i>	0,0%
45. <i>Äußerungen von VIP</i>	0,0%
46. <i>Preis der Eintrittskarten</i>	0,0%
47. <i>Hinweis auf Sendungen</i>	0,0%
48. <i>Hinweis auf Publikationen/Veranstaltungen</i>	0,0%
49. <i>Internetadressen</i>	0,0%

16 – Häufigkeit der Inhalte in der deutschen Stichprobe

5.3.1 Spezifika der *Neuen Zürcher Zeitung*

Die Ergebnisse der Stichprobenanalyse zeigen deutlich, dass eine vollkommen von kontextuellen Aspekten befreite Wiedergabe des musikalischen Ereignisses für NZZ standardmäßig ist. Bei den fünf aus dieser Zeitung stammenden Texten sind nämlich 28 der insgesamt 36 vertretenen Elemente der deutschen Stichprobe völlig abwesend. Die *einzigsten aufgefundenen Elemente* sind, in Häufigkeitsreihenfolge dargestellt, die Bewertung der Interpretation, ein allgemeiner Kommentar zum Programm, die Schilderung der Reaktionen des Publikums am Ende des Konzerts, die Erläuterung der aufgeführten Stücke, die Beschreibung der Gesten des Dirigenten, der Hinweis auf das künstlerische Credo des/r Komponisten, die Bekanntgabe musikalischer Partnerschaften der Aufführenden sowie der Versuch, durch rhetorische Stilmittel, den wahrgenommenen Klang zu beschreiben.

5.3.2 Spezifika der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*

Von den drei unter die Lupe genommenen deutschen Zeitungen ist FAZ diejenige, die die höchste Variantebreite von Elementen anbietet. Daher sind viele Inhaltspunkte des deutschen Sprachraums tatsächlich nur in FAZ zu finden. Zunächst soll gesagt werden, dass einige der in der Stichprobe eingeschlossenen Artikel von FAZ mehrere Konzerte in Betracht ziehen. Weiterhin ist festzustellen, dass einerseits die Veranstalter oder Promoter des musikalischen Ereignisses benannt werden, andererseits sind politische Aspekte bezüglich der Führung des Konzerthauses oder der betroffenen Musikfestivals thematisiert. So wird über Musikbetrieb im Allgemeinen referiert, z.T. anhand der Äußerungen der aufführenden Personen. Im Rahmen der Stellungnahme hinsichtlich der Aufführung, sind Hinweise auf bereits geschehene Konzerte angegeben. Zitate von Komponisten bzw. Musikwissenschaftlern tragen manchmal dazu bei, die Erläuterung des musikalischen Ereignisses zu bereichern.

Die einzigen im deutschen Sprachraum vertretenen Inhalte, die in den fünf FAZ-Artikeln nicht repräsentiert werden, schließen Zitate der Äußerungen des Veranstalters bzw. des Intendanten, sowie die Erwähnung zukünftiger musikalischer Termine und Pläne ein. Auf andere Werke wird laut Stichprobe in FAZ nicht hingewiesen. Es hat sich weiterhin ergeben, dass hier die Reaktion des Publikums im Verlauf der Aufführung in keinem Fall thematisiert wird. Der Autor äußert sich nicht in der Ich-Form und übt in keinem dieser Artikel Selbstkritik.

5.3.3 Spezifika der *Süddeutschen Zeitung*

Das Inhaltsprofil der Artikel aus SZ besteht aus einer relativ differenzierten Spannbreite von Elementen, die aber geringer ist als diejenige von FAZ. Von der Gesamtanzahl der im Deutschen registrierten Elemente sind hier zwölf nicht vertreten. Zunächst muss man sagen, dass keiner dieser Artikel mehr als ein einziges Konzert in Betracht zieht. Der Saal, wo das Konzert stattgefunden hat, wird hier in keinem Fall beschrieben und auch seine Akustik wird nicht thematisiert. Selbst die Zeit, in der das Konzert stattgefunden hat, wird nicht spezifiziert. Weder den Musikbetrieb betreffende Aspekte noch die Haus- oder Festivalpolitik werden in diesen Rezensionen behandelt. Veranstalter und Promoter der musikalischen Ereignisse werden nicht benannt, sowie eventuelle musikalische Partnerschaften der aufführenden Personen. Interpreten, Komponisten bzw. Musikwissenschaftler kommen in den Rezensionen von SZ nicht durch Zitate zu Wort. Hinweise auf bereits geschehene Konzerte sind ebenfalls in den Artikel der Stichprobe von SZ nicht enthalten.

5.3.4 Die deutschen Zeitungen im Vergleich

Im deutschen Sprachraum kann hauptsächlich zwischen NZZ und den beiden anderen Zeitungen aufgrund deren höchst divergierenden Reichtum an Inhaltselementen unterscheiden werden: So sind die Rezensionen von FAZ und SZ

im Inhaltsangebot sehr differenziert, wohingegen die NZZ eine sehr kompakte und meistens auf die Aufführung schlechthin konzentrierte Palette von Inhaltselementen zeigt.

Weiterhin soll bemerkt werden, dass FAZ die Tendenz manifestiert, musikwissenschaftliche bzw. philosophische Zitate in den Texten sowie gelegentlich die Worte der Komponisten einzuschließen, was sich in den anderen Zeitungen nicht ergibt. Über SZ soll schließlich hervorgehoben werden, dass sich dort der Kritiker oft in der Ich-Form äußert, was in keiner der anderen Zeitungen zu registrieren war.

5.4 Deutsch-italienische Kontrastierung der Inhalte

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die italienischen und die deutschen Ergebnisse sehr unterschiedliche Profile zeigen: im Italienischen sind es 14 Inhaltselemente, die über die Frequenzschwelle von 30% überschreiten, während im Deutschen nur sechs. Wie bereits erwähnt, ist der Kern der deutschen Rezensionen inhaltlich etwas kompakter und homogener als im Italienischen und konzentriert sich auf eine musikwissenschaftliche Erläuterung der im Rahmen des musikalischen Ereignisses aufgeführten Musik sowie auf die Bewertung der Interpretation. Im Kern zeigen hingegen die italienischen Texte, eher an der Porträtierung der Interpreten orientiert zu sein.

Schaut man nun die einzelnen Werte im Vergleich an, dann zeigen sich Abweichungen, die unbedingt kommentiert werden müssen. Die Elemente, die im Italienischen viel häufiger auftreten als im Deutschen (Unterschied im prozentualen Anteil > als 20) sind die Bekanntgabe des Ortes der Veranstaltung, die visuelle Beschreibung des Ortes, wo das Konzert aufgeführt wurde, die Erwähnung des Zusammenhangs, in dem das Konzert vorgesehen war, die Darstellung der künstlerischen Laufbahn der Interpreten, der Hinweis auf zukünftige Termine und Pläne der Ausführenden, die Angabe über die Größe des Publikums, der Hinweis auf bereits geschehene Konzerte sowie eine Abbildung, die die Interpreten darstellt. Alle Elemente dieser Gruppe entsprechen Aspekten, die die aufgeführte Musik nicht direkt betreffen und die man als eher *berichtorientiert* definieren kann.

Die Elemente, deren Häufigkeit im Deutschen mindestens 20% höher als im Italienischen ist, sind hingegen folgende: die Bewertung der Interpretation, das künstlerische Credo des/r Komponisten, die Beschreibung des Stücks sowie das allgemeine Kommentar zum Programm. Diese Elemente sind m.E. als eher *essayistisch* zu bezeichnen. Daraus könnte man schließen, die italienischen Rezensionen unterscheiden sich von den essayistischen deutschen durch ihren eher berichtorientierten Ansatz.

Durch die Beobachtung der Elemente aus dem Raster, die in der jeweiligen Sprache nicht repräsentiert sind, kann man weiterhin Erkenntnisse darüber erhalten, welche unterschiedlichen Themenbereiche zum Gegenstand der Konzertbesprechung werden, d.h. welche Aspekte im Rahmen aller möglichen (mit einem Konzertereignis verwandten) Informationen in den zwei Sprachräumen bevorzugt werden. Diese Frage wird interessant im Hinblick auf die Möglichkeit, dass Konzertrezensionen in den beiden betrachteten Sprachräumen auf zwei grundsätzlich verschiedenen Prototypen basieren. Obwohl es sich um Elemente handelt, die mit geringer Häufigkeit auftauchen, kann man daher auf gewisse Tendenzen schließen, die die Realisierung der mit der Konzertrezension verbundenen Kommunikationsakte in beiden Sprachen ausprägen.

Betrachtet man also die im Raster enthaltenen Elemente, die im Italienischen überhaupt nicht vorkommen und deswegen als deutschspezifisch gesehen werden können (in Tabelle 17 in Graufärbung hervorgehoben), so ist die Situation folgende: Einerseits fehlen im Italienischen einige Informationen zum institutionellen Kontext des Ereignisses, d.h. die Erwähnung des Promoters der Veranstaltung, die die Haus- oder Festivalpolitik betreffenden Aspekte, oder Überlegungen hinsichtlich des Musikbetriebes. Andererseits fehlen zum Thema Interpreten Angaben über die musikalische Zusammenarbeit der Ausführenden (z.B. wie oft oder seit wann ein Dirigent mit einem spezifischen Orchester arbeitet oder sich mit dem Orchester einem gewissen Repertoire widmet). Im Rahmen der Bewertung der Interpretation bzw. der Kommentierung der Zusammenstellung des musikalischen Programms ließen sich weder Hinweise auf andere Interpretationen noch Bezüge auf die Hörtradition des Publikums finden. Darüber hinaus wird in keinem italienischen Text die Reaktion des Publikums im Verlauf der Aufführung thematisiert. Auf

frühere Konzertkritiken wird auch nie hingewiesen. Außerdem findet die in den deutschen Texten nachgewiesene Praxis, Worte von Komponisten, Musikwissenschaftlern oder Philosophen zu zitieren, keine Entsprechung innerhalb der italienischen Stichprobe. Schließlich taucht der Autor des Artikels im Italienischen weder in der Ich-Form noch durch Selbstkritik der eigenen Auffassungen auf.

Die in den italienischen Texten identifizierten Elemente, die in keinem deutschen Artikel vorkommen (in Tabelle 17 ebenfalls in Graufärbung hervorgehoben), zeigen ein anders geartetes Profil: in Bezug auf den Kontext, in dem das Konzert stattgefunden hat, wurden keine Hinweise auf eventuelle Sponsoren der Veranstaltung angegeben, sowie keine Erwähnung der Tatsache, dass es sich beim Konzert um eine Wohltätigkeitsinitiative handelt. Vertragsbestimmungen sowie politische Polemiken, die sich am Rande des Ereignisses ergeben haben können, sind im Deutschen nicht thematisiert. In keinem Fall wird mitgeteilt, ob zusätzliche, nicht im offiziellen Programm vorgesehene Stücke nach dem Ende der Aufführung gespielt wurden. Nicht erwähnt wird weiterhin, wie hoch der Preis der Eintrittskarten war bzw. wie viel der Interpret am Konzertabend verdient hat. Auch die Reaktionen des Publikums beim Auftritt der Interpreten auf der Bühne werden nicht beschrieben. Ein weiterer Aspekt, von dem in den deutschen Texten nie die Rede ist, ist die eventuelle Präsenz von VIPs im Publikum. So erschienen in keinen deutschen Texten Zitate aus ihren Äußerungen. Ein letzter Bereich von Elementen, die sich im Italienischen zeigten und im Deutschen nicht vorkommen, setzt das Konzert mit Aspekten in Beziehung, die zur maßmedialen Kommunikation gehören: es wird sowohl auf Funk- und Fernsehsendungen hingewiesen, als auch auf verwandte Publikationen und Veranstaltungen, sowie auf Internetadressen, die weitere Informationen zum musikalischen Ereignis zur Verfügung stellen.

			ITALIENISCH		DEUTSCH		
			Tot	%	Tot	%	
Zum Ort der Veranstaltung	Wo		14	93,3	3	20,0	
	Beschreibung Saal		7	46,7	2	13,3	
	Akustik		2	13,3	1	6,7	
Zur Zeit der Veranstat.	Wann		3	20,0	1	6,7	
Zum Kontext, in der die Veranstaltung stattgehabt hat	Zusammenhang		10	66,7	3	20,0	
	Anlass		2	13,3	3	20,0	
	Sponsor		3	20,0	0	0,0	
	Wohltätigkeit		2	13,3	0	0,0	
	Veranstalter/Promoter		0	0,0	1	6,7	
	Haus-/Festivalpolitik		0	0,0	2	13,3	
	Äußerungen Veranstalter /Intendant		2	13,3	1	6,7	
	Vertragsbestimmungen		1	6,7	0	0,0	
	Über Musikbetrieb		0	0,0	1	6,7	
	Politische Polemik		1	6,7	0	0,0	
	Zum aufgeführten Programm	Allgemeiner Kommentar zum Programm		6	40,0	10	66,7
		Zusatz		7	46,7	0	0,0
		Genese des Stücks		1	6,7	3	20,0
Beschreibung des Stücks			5	33,3	8	53,3	
Hinweis auf andere Werke			2	13,3	2	13,3	
Zu den Ausführenden	Künstlerisches Credo des Komponisten		1	6,7	6	40,0	
	Künstlerisches CV		11	73,3	6	40,0	
	Musikalische Partnerschaften		0	0,0	3	20,0	
	Gesten des Dirigenten		6	40,0	4	26,7	
	Äußerungen Interpreten		4	26,7	2	13,3	
	Cachet		1	6,7	0	0,0	
	Zukünftige Termine bzw. Pläne		4	26,7	1	6,7	
Zur Interpretation	Bewertung der Interpretation		9	60,0	14	93,3	
	Klangbeschreibung		4	26,7	4	26,7	
Zum Publikum	Hinweis auf andere Interpretationen		0	0,0	3	20,0	
	Wie viele Personen		6	40,0	2	13,3	
	Hörtradition		0	0,0	2	13,3	
	Reaktionen beim Auftritt des/der Interpreten		2	13,3	0	0,0	
	Reaktionen im Verlauf der Aufführung		0	0,0	2	13,3	
	Reaktionen am Ende der Aufführung		11	73,3	11	73,3	
	Präsenz von VIPs im Publikum		6	40,0	0	0,0	
	Äußerungen von VIPs		2	13,3	0	0,0	
	Preis der Eintrittskarten		1	6,7	0	0,0	
Gemischte Hinweise	Hinweis auf Sendungen		3	20,0	0	0,0	
	Hinweis auf Publikationen/Veranstalt.		3	20,0	0	0,0	
	Internetadressen		1	6,7	0	0,0	
	Hinweis auf bereits geschehene Konzerte		6	40,0	2	13,3	
Gemischte Zitate	Hinweis auf frühere Konzertkritiken		0	0,0	2	13,3	
	Worte (anderer) Komponisten		0	0,0	1	6,7	
	Worte von Musikwissenschaftlern		0	0,0	1	6,7	
	Worte von Philosophen		0	0,0	2	13,3	
Zum Kritiker	Ich-Form		0	0,0	2	13,3	
	Selbstkritik des Autors		0	0,0	1	6,7	
Sonstiges	Photo		8	53,3	4	26,7	
	Mehrere Konzerte		2	13,3	2	13,3	

Tabelle 17 – Vergleich der Ergebnisse der Stichprobenanalyse zum Inhalt der italienischen und deutschen Rezensionen (Mittelwerte)

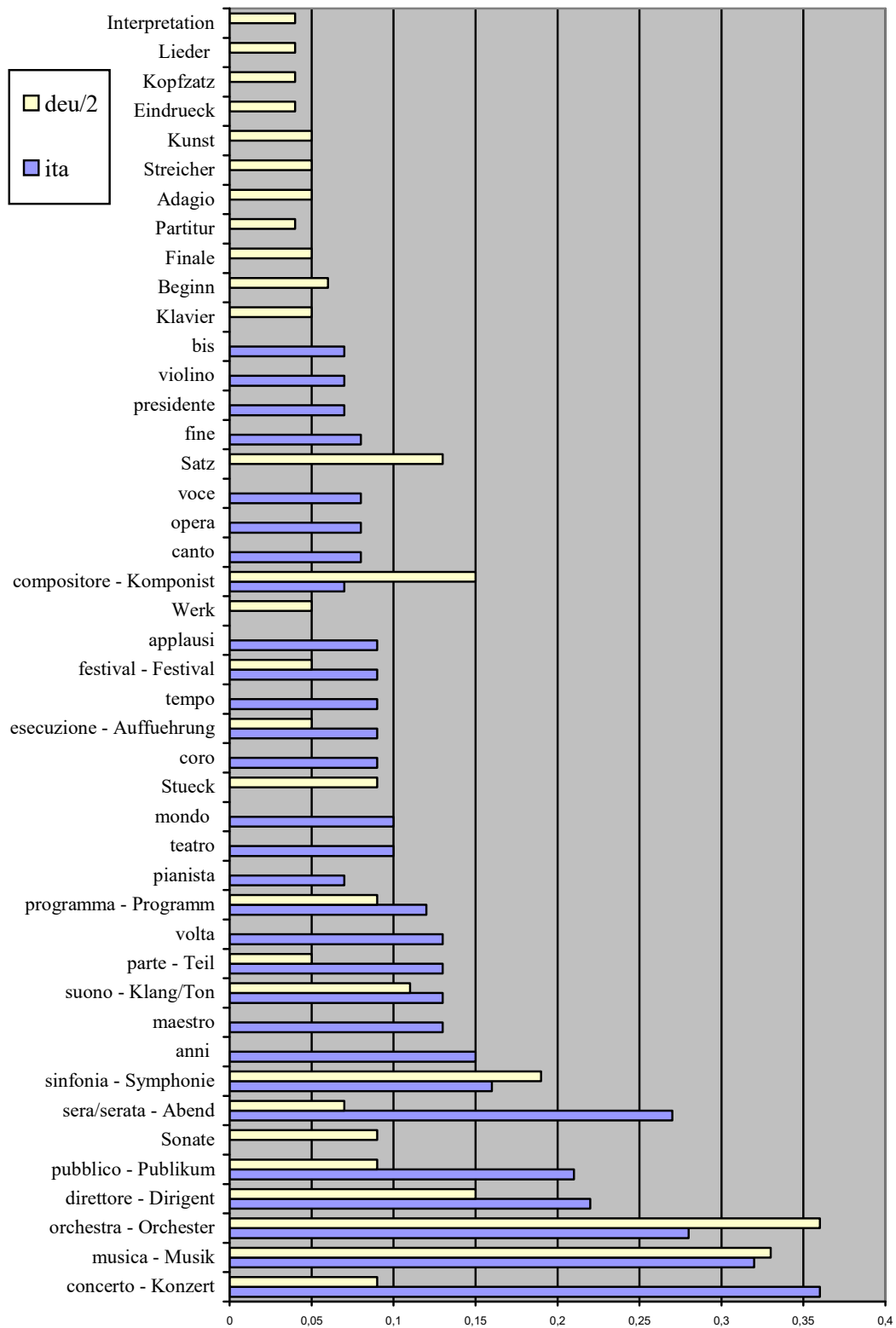


Tabelle 18 - Vergleich der 30 häufigsten Nomina der Korpora *Deu/2* und *Ita*

5.5 Überprüfung der Ergebnisse der Stichprobenanalyse: Die häufigsten Nomina im deutsch/italienischen Vergleich

Das Nomen ist diejenige Sprachzeichenklasse, die bei weitem die meisten Sprachzeichen umfasst. [...] die verschiedenen Nomina sind von allen Sprachzeichenklassen die stärksten Informationsträger der Sprache“ (Weinrich 1993: 317)

Von der im Zitat enthaltenen Annahme ausgehend, kann man die in den Textcorpora enthaltenen Substantive als Zeichen für die in den Texten thematisierten Aspekte interpretieren, besonders in Bezug auf deren Häufigkeit (vgl. Lawson 2000: 166).²⁶

Beim Vergleich der Frequenzlisten des italienischen und des deutschen Kleinkorpus Deu/2 (vgl. 2.3) wird also nach den gemeinsamen bzw. verschiedenen meistpraktizierten nominalen lexikalischen Bereichen gesucht, die die Thematisierung und Vertiefung ähnlicher oder unterschiedlicher, mit dem Konzertereignis verbundener Aspekte reflektieren sollen. Diese Ergebnisse soll man mit dem Profil der präsentierten inhaltlichen Stichprobeuntersuchung in Verbindung stellen, um zu prüfen, ob die im Kap.V dargestellten Angaben (30 Texte betreffend) mit einem Profil aus dem ganzen Korpus übereinstimmen.

Aus der in Tabelle 18 enthaltenen Angaben lässt sich ein relativ hoher Grad an lexikalische Korrespondenz zwischen deutschen und italienischen Konzertrezensionen nachweisen, da es problemlos möglich gewesen ist, viele Nomina beider Listen in direkter interlingualer Entsprechung zu stellen. Substantive wie *sinfonia/Symphonie* (prozentuale Frequenz jeweils 0,16% vs. 0,19%), *suono/Klang* (0,13% vs. 0,09%)²⁷, *programma/Programm* (0,12% vs. 0,09%), *parte/Teil* (0,5% - 0,05%),²⁸ *esecuzione/Aufführung* (0,09% vs. 0,05%), *festival/Festival* (0,09% vs. 0,05%), deren unterschiedliche Frequenz z.T. zur Abweichung zwischen dem italienischen und dem deutschen Type/Token Ratio zurückzuführen ist, beweisen, dass die Konzertrezensionen beider in Betracht genommenen Sprachgemeinschaften auf jeden Fall einen gemeinsamen, das rein musikalische Ereignis besonders spezifisch betreffenden lexikalischen Kern besitzen.

²⁶ „Frequency lists can offer a snapshot of the subject matter of a text“ (Lawson 2000: 166).

²⁷ Alle Nomina wurden durch Concordancer-Überprüfung disambiguiert, so wurde z.B. das homophone Präteritum des Verben ‘Klingen’ bei der Rechnung dieser Angabe nicht in Betracht gezogen.

²⁸ Von den 61 Einträgen des italienischen Lexems *parte* (13%) gehören eigentlich viele zu adverbialen Ausdrücken wie *d'altra parte*, *in (gran) parte*, *da parte di*, *far parte di*, *a parte*, usw. so dass schließlich nur 23 (0,05%) dem deutschen Begriff *Teil* entsprechen.

Trotzdem soll betont werden, dass beide Listen der 30 häufigsten Substantive einige Nomina enthalten, die in der anderen Sprache nicht zu den meistverwendeten Lexemen gehören. So gehören zu den Nomina, die nur im Italienischen am häufigsten erscheinen, die Worte *anni, maestro, volta, pianista, teatro, mondo, coro, tempo, applausi, canto, opera*²⁹, *voce, fine, presidente, violino, bis*, wohingegen die Substantive *Sonate, Stück, Satz, Klavier, Beginn, Finale, Werk, Partitur, Streicher, Kunst, Eindruck, Kopfsatz, Lieder, Interpretation* nur zur deutschen Gruppe der häufigsten Nomina gehören. Wenn man von Worten wie *pianista, coro, canto, voce, opera, Lieder, Klavier* absieht, die von dem jeweils aufgeführten musikalischen Programm abhängen könnten und die man daher nicht als allgemein textsortenspezifisch betrachten soll, besteht ein wesentlicher Unterschied in den lexikalischen Feldern, die in beiden Sprachen evoziert werden: hier auch, wie bei der Stichprobenanalyse, weisen die Ergebnisse auf die italienische Tendenz, gewissen Äußerlichkeiten des Konzertes doch ein verhältnismäßig größeres Gewicht zu geben (*applausi, bis, mondo, volta, teatro, anni*); andererseits bestätigen Substantive wie *Beginn, Finale, Werk, Partitur, Kopfsatz*, dass die deutschen Rezensionen sich eher mit der musikalischen Analyse der aufgeführten Stücke beschäftigen, mit Hinweisen auf die beim Hörer ausgelösten *Eindrücke*, im Rahmen einer ästhetischen Wahrnehmung des Konzertereignisses (*Kunst*).

Besonders auffällig ist die Präsenz des Substantivs *presidente* innerhalb der 30 häufigsten Nomina des italienischen Korpus. Diese Evidenz lässt die italienischen Konzertrezensionen als mehr zu den Äußerlichkeiten gewidmeten Texten ansehen, diesmal in Bezug auf institutionelle Prominenten. Oft werden nämlich in Italien Konzerte rezensiert, die besonders im politischen bzw. kulturpolitischen Bereich relevant sind.³⁰

Bei anderen Substantive der beiden Listen ist die Abweichung der Frequenzen besonders bemerkenswert: *concerto/Konzert* (0,36% vs. 0,09%), *musica/Musik* (0,03% vs. 0,33%), *pubblico/Publikum* (0,21% vs. 0,09%), *sera-serata/Abend* (0,27% vs. 0,07%), *compositore/Komponist* (0,07% - 0,15%). In den italienischen

²⁹ Von insgesamt 38 Einträgen des Nomens "opera" beziehen sich nur 21 (0,04%) auf den Begriff "Werk"

³⁰ Von den 35 Einträgen betreffen nur 3 etwa Präsidenten musikalischer Institutionen, wobei sich 8 auf den italienischen Presidente del Senato beziehen, 4 den Präsidenten der Österreichischen Republik, 3 den italienischen Presidente della Repubblica, 3 den Präsidenten der Europäischen Kommission, 3 den Präsident Armeniens, sowie in Einzelfällen den Präsidenten von Deutschland, von RAI, von Mediaset, Banca Intesa, Regione Campania, Opa und USA.

Konzertrezensionen überwiegen Nomina wie *concerto*, *sera-serata*, *pubblico*, *parte*, die die Darstellung der aufgeführten Musik im Rahmen eines konkret an einem gewissen Abend (*sera-serata*), in Anwesenheit eines Publikums (*pubblico*) geschehenen musikalischen Ereignisses (*concerto*) kontextualisieren. Die deutschen Konzertrezensionen konzentrieren sich eher auf den Gegenstand *Musik* als ein von einem *Komponisten* hergestelltes Produkt.

5.6 Zusammenfassung und Kommentar zum Kontrastiven Ansatz in der Textsortenforschung

Vergleicht man das Raster der Stichprobenanalyse mit der unten reproduzierten, von Thim-Mabrey (2001: 145ff.) bis ins kleinstem Detail zusammengefassten Systematik des Inhalts von deutschen Zeitungsartikeln der Gattung „Musikkritik“, dann kann man weitere Schlussfolgerungen im Hinblick auf die Kontrastierung italienisch/deutsch ziehen.

Bei Thim Mabrey scheint nämlich die *Musikbeschreibende* und *Interpretationsbeurteilende* Funktion der Konzertbesprechung grundlegend zu sein, denn ihre Analyse bietet für *berichtende* bzw. *kontextgebundene Aspekte* kaum eine Gliederung, abgesehen von Aufführungsort und –zeit sowie Wirkung des Gehörten auf Kritiker und Publikum bzw. was sie in kaum artikulierter Form „Zusammenhang“ bzw. „Äußerlichkeiten“ nennt. Aus dieser Tatsache lässt sich ableiten, dass das bewertende Moment in den deutschen Rezensionen tatsächlich das relevanteste ist, während es (laut vorhandener Stichprobe) im Italienischen nicht überwiegend ist.

Er ist leicht zu erkennen, dass diese umfangreiche Inhaltsgliederung der Konzertkritiken des deutschen Sprachraums, die vermutlich durch einen theoretischen Ansatz rekonstruiert wurde³¹, viele Elemente unseres Rasters vollkommen vernachlässigt. Wie gesagt bekommen Angaben zum Kontext des musikalischen Ereignisses (die bereits erwähnten „Äußerlichkeiten“) in diesem Ansatz keine detaillierte Berücksichtigung. Von den dem Musikbetrieb betreffenden Aspekten ist z.B. im Raster von Thim Mabrey kaum die Rede: Veranstalter und Promoter, sowie Sponsoren und Vertragbestimmungen

³¹ Die Autorin erklärt leider nicht, durch welches Verfahren sie diese Systematik des Inhalts zusammengestellt hat.

finden in dieser Beschreibung keinen Platz. Auch Hinweise auf zukünftige Termine und Pläne der Ausführenden werden hier außer Acht gelassen. Darüber hinaus ist in diesem Ansatz leider nicht erkennbar, ob in der Praxis der Vertextung deutscher Konzertrezensionen Zitate vorkommen, was hingegen in unserem Raster aufgezeigt wird.

Es soll nicht vergessen werden, dass die in der vorliegenden Arbeit dargebotene Inhaltsgliederung das Resultat einer vergleichenden Lektüre ist, die gerade aufgrund der Parallelanalyse italienischer und deutscher Texte eine privilegierte Perspektive auf die übereinzelsprachlich betrachtete Textsorte erlaubt.

Der kontrastive Ansatz erlaubt, zu zeigen, dass die italienischen Konzertrezensionen tendenziell mehr Aufmerksamkeit dem Rahmen des musikalischen Ereignisses widmen, was m. E. als ein Zeichen für eine prinzipiell eher berichtorientierte Auffassung des Konzertrezensionen zu interpretieren ist. Die im Deutschen fehlende Praxis, in Konzertrezensionen auf Sendungen, Publikationen, verwandte Veranstaltungen, Internetadressen hinzuweisen, oder im Publikum anwesende VIPs zu interviewen und zu zitieren, zeigt sich also als ein Spezifikum der italienischen Musikberichterstattung.

Aus der in den deutschen Texten nachgewiesenen Gewohnheit, Zitate aus dem musikwissenschaftlichen bzw. philosophischen Bereich hinzuzufügen, kann man andererseits schließen, dass es bei solchen Texten insgesamt um etwas *kultiviertere* Beiträge geht als im Italienischen.

Somit schließt sich die Stichprobenanalyse zum Inhalt der in der Materialgrundlage enthaltenen Konzertrezensionen. Im folgenden Kapitel soll den Grad der lexikalischen Standardisierung beider Korpora anhand eines Computer-gestützten Verfahrens analysiert werden. Im VII. Kapitel soll schließlich näher auf einzelnen Texte eingegangen werden, um einige der durch die beschriebene Analyse hervorgehobenen Aspekte im Rahmen einer detaillierten Textanalyse zu veranschaulichen.

Aufführungsort	Raum Stadt Land
Zeit	Wochentag Tageszeit Monat
Anlass/Zusammenhang	z.B. Jubiläum, Festspiele
Äußerlichkeiten	z.B. Wetterverhältnisse/Äußere Erscheinung von Personen und Saal
Stücke	Werkgeschichte

	Platz im Oeuvre des Komponisten
	Bekanntheitsgrad
	Beliebtheitsgrad
Komponisten	Musikgeschichtliches, Musikpsychologisches, (kultur-)politisches Profil
	Renommee im Vergleich mit relevanten Konkurrenten
	Stylschöpfer, Stylvertreter
	Künstlerisches Credo
	Bedeutsame Phasen aus der Vita
Ausführende	Renommee im regionalen, internationalen Musikleben (im Vergleich mit relevanten Konkurrenten)
	Künstlerischer Werdegang
	Interpretationsstil
	Handwerkliche und technische Voraussetzungen/Stimme
	Bekanntheitsgrad
	Beliebtheitsgrad
	Persönlichkeit
Aufführung	Ausdeutung/1: Hörbar gemachte Züge des Stücks
	Ausdeutung/2: Überzeugen durch: Subjektivität, Neuheit, Expressivität, Kompromisslosigkeit, Wahrhaftigkeit, Richtigkeit, Stringenz
	Behandlung der Werk-, Satz-, und Untergliedstrukturen bzw. des Textes
Bewertete Aspekte/1 Kompositionsmaterials	Tempo
	Synkopierung
	Phrasierung
	Dynamik
	Akzentuierung
	Pausen
	Klangfarben
	Gewichtung der Instrumente
Bewertete Aspekte/2 Handwerkliche Komponenten	Der Komposition, z.B.: Stringenz der Struktur
	Der Ausdeutung, z.B.: Textgenauigkeit
	Der Darbietung, z.B.: Zeichengebung des Dirigenten, Kooperation zw. Dirigent und Orchester, Homogenität des Ensembles, Virtuosität der Solisten, Stimmqualität usw.
Bewertete Aspekte/3 Mitgehörtes künstlerisches Profil	Künstlerisches Credo
	Musikalischer Spürsinn
	Geschmack
	Wagemut
	Temperament
	Begeisterung/Hingabe
	Von diesem Künstler bekanntem Niveau
Publikum/Kritiker	Wirkungen des Gehörten und Gesehenen : erscheint
	Wirkungen des Gehörten und Gesehenen : bewirkt
	Wirkungen des Gehörten und Gesehenen : bleibt
	Wirkungen des Gehörten und Gesehenen : führt zu
	Ebenen: Sinnliche Wahrnehmung
	Ebenen: Ästhetische Wertungsbereitschaft
	Ebenen: Intellekt
	Ebenen: Gefühlsempfindung
	Ebenen: Gedächtnis
	Ebenen: Phantasie
Bewertungsmaßstäbe	Anforderung des Stücks nach dem Verständnis des Kritikers
	Künstlerisches Credo des Interpreten/Komponisten
	Künstlerisches Credo des Kritikers
	Überzeugungskraft und Wirkung der Ausdeutung
	Technische Voraussetzungen und handwerkliches Können
Öffentlich bekannte Vergleichsgrößen	Andere Komponisten, Interpreten, Stücke, Aufführungen, Veranstaltungen
Rangskalen/Grade von:	Übliche Auffassung dieses Stücks
	Bekanntheit
	Beliebtheit
	Können
	Präzision

Sorgfalt
Textgenauigkeit
Subjektivität
Neuheit
Expressivität
Kompromisslosigkeit
Wahrhaftigkeit
Richtigkeit
Stringenz

**Tabelle 19 – Systematik des Inhalts von Konzertrezensionen aus deutschen Zeitungen
(nach Thim Mabrey 2001: 145 ff.)**

KAPITEL VI

COMPUTER-GESTÜTZTE UNTERSUCHUNGEN ZUR LEXIK

6.1 Möglichkeiten der Korpusanalyse anhand WordSmith Tools

In diesem Teil der Arbeit werden das italienische und das deutsche Korpus Deu/2³² anhand dem Software WordSmith Tools untersucht. Die Software erlaubt, Frequenzlisten der in der Korpora verwendeten Lexik herzustellen. Dabei soll beobachtet werden, welche lexikalische Einheiten mit besonders höherer Häufigkeit im Korpus erscheinen. Ziel der Untersuchung ist:

- 1) festzustellen, ob spezifische Bereiche der Lexik besonders oft rekurren;
- 2) den Grad der lexikalischen Standardisiertheit bei den Rezensionen beider betrachteten Sprachgemeinschaften zu erarbeiten.

So werden im Folgenden zunächst die Frequenzlisten beider Korpora individuell in Bezug auf die häufigsten Adjektive, Nomina und Verben untersucht, dann werden die Ergebnisse zwischensprachlich verglichen. Die Aufmerksamkeit soll auf die lexikalische Einheiten gerichtet werden, die man als ‚content words‘ bezeichnen kann. So wurden z.B. von den Adjektiven nur die Eigenschaftsworte in Betracht gezogen, nicht etwa die Possessiv- oder Demonstrativadjektive. In allen Fällen wurden Eigennamen (von Personen, Ensembles, Stücke, Konzertsälen) von der Aufzählung ausgeschlossen. Darüber hinaus wurden alle präsentierten Lexeme anhand dem Concordancer von WordSmith Tools durch eine Überprüfung deren Okkurrenz-im-Kontext disambiguiert.

³² Umfang der anhand WordSmith Tools untersuchten Korpora: ITA – 47.089 Tokens/10.001 Types; DEU/2 – 45.619 Tokens/11.986 Types. Vgl. dazu S. 50 der vorliegenden Arbeit.

Die Darstellung der häufigsten Lexik konzentriert sich auf die Types, die in jedem Korpus mit einer relativen Häufigkeit von mindestens 0,01% erscheinen, d.h. die mindestens fünfmal im Korpus rekurren.

6.2 Analyse des italienischen Korpus

6.2.1 Die häufigsten Adjektive

Im italienischen Korpus erscheinen 99 Eigenschaftsworte mit einer relativen Häufigkeit von mindestens 0,01% (Tabelle 20)³³.

Relative Frequenz	ITA	
	Anzahl Types	
0,24%	1	Gran/de/i (112 Tokens)
0,19%	1	Prima/e/i (85)
0,14%	1	Musicale/i (70)
0,13%	1	Nuova/e/o (63)
0,11%	1	Ultima/e/o/i (50),
0,08	1	Bel/la/o (37)
0,07%	3	Nostra/e/i/o (35), giovane/i, sinfonico/a (33)
0,06%	2	Lungo/a (27), tedesca/o/chi (26)
0,05%	3	Diverso/i/e (25), italiana/e (24), sonoro/a/i (23)
0,04%	4	Pieno/a (21), difficile (20), nazionale, artistico/a (19),
0,03%	11	Principale (16), pochi, straordinaria/o (15), alta/o, austriaco/a, breve/i, culturale/i, unica/o, prossima/o (14), stabile (13), perfetta (12)
0,02%	14	Capace, presente/i (11), facile, notevole (10), moderna, noto, vivo (9), forte, felice, formale, generale, migliori, prossimo, sola (8)
0,01%	55	Aperta, particolare, assoluta, bravi, formidabile, intima, meravigliosa, naturale, orchestrale, piccolo, puro, tecnico, vera (7), espressiva, famoso, francese, grandissimo, importante, intensa, maggior, rara, recente, tradizionale, verdiano, vitale (6) commosso, contemporanea, europeo, esaurito, intellettuale, timbriche, attento, autentica, drammatico, gremita, ideale, inaugurale, incantevole, libero, magnifico, meritato, occidentale, ottima, pianistico, popolare, pronto, scaligero, sospeso, storiche, strumentale, successiva, teatrale, terribile, trasparente, trionfale, varie (5)
Gesamt Types	99	

Tabelle 20 – Die häufigsten Adjektive des italienischen Korpus

Wenn man versucht, diese Beiworte nach semantischen Bereichen zu gruppieren, dann kann man sehen, dass hier eine zahlreiche Gruppe rekurrender Adjektive besteht (16), deren Semantik eine unmittelbare und positive bewertende Funktion hat: *bella/o* (bzw.

³³ Bei der Aufzählung der Frequenzen wurde jedes Adjektiv im Bezug auf Numerus und Kasus lemmatisiert, d.h. es wurden alle anwesenden Flexionsformen zusammen gerechnet (vgl. Tabelle 20).

bel) (0,08%), *perfetta, straordinaria/o* (0,03%), *notevole, capace, migliori*, (0,02%), *bravi, ottima, particolare, formidabile, meravigliosa, importante, intensa, incantevole, magnifico, grandissimo*, (0,01%).³⁴ Eine andere beachtenswerte Gruppe bezieht sich in verschiedenen Perspektiven auf den Begriff von 'Reinheit': *puro, assoluta, vera, autentica, ideale, trasparente, rara* (0,01%). Neun Adjektive beziehen sich semantisch auf das (klanglich-formale Niveau des) Musikalische(n): *musicale* (0,14%), *sinfonica* (0,07%), *sonoro/i* (0,05%) *formale* (0,02%), *timbriche, pianistico, orchestrale, strumentale* (0,01%); wohingegen acht auf das kulturell-geschichtliche Bereich hinweisen: *artistico/a* (0,04%), *culturale/i* (0,03%), *moderna* (0,02%), *storiche, tradizionale, intellettuale, contemporanea, teatrale* (0,01%). Eine Gruppe von vier Adjektiven bezieht sich auf einen (zeitlichen) Rang: *prima/e/i* (0,19%), *ultima/e/o* (0,11%), *prossimo/a* (0,03%), *recente, successiva*, (0,01%). Acht beziehen sich auf verschiedenen Arten und Weisen auf die Begriffe von ‚Lebendigkeit‘ und ‚Ausdruckskraft‘: *vivo* (0,02%), *intima, naturale, vitale, terribile, trionfale, espressiva, drammatico* (0,01%). Sechs haben den Begriff von Nationalität bzw. geographischer Herkunft gemeinsam: *tedesca/o/chi* (0,06%), *italiana* (0,05%), *nazionale* (0,04%), *austriaco/a* (0,03%), *europeo, occidentale* (0,01%). Zwei beziehen sich auf den Begriff von Dauer: *lungo/a* (0,06%), *breve/i* (0,03%). Zwei betreffen einen psychologischen Zustand: *felice* (0,02%), *commosso* (0,01%), zwei den Begriff von Ruhm: *noto* (0,02%), *famoso* (0,01%), zwei den Schwierigkeitsgrad: *difficile* (0,04%), *facile* (0,02%).

6.2.2 Die häufigsten Nomina

Die Häufigkeitsliste der Types des italienischen Korpus zeigt, dass 450 Nomina mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% erscheinen (vgl. Tabelle 21). Besonders ab der Frequenz von 0,04% zeigt sich eine relativ hohe Anzahl oft rekurrierender Nomina. Zusammen mit den bereits dargestellten Adjektiven und die im Folgenden zu zeigenden Verben konstituieren diese lexikalischen Types den routinierten Wortschatz der untersuchten italienischen Rezensionen.

³⁴ Für diese Adjektive vgl. die im Anhang dargestellten Konkordanzen.

Relative Frequenz	ITA
0,36%	Concerto, orchestra
0,32%	Musica
0,22	Direttore
0,21	Pubblico
0,17%	Sera
0,16%	Sinfonia
0,15%	Anni
0,13%	Maestro, Suono
0,12%	Programma
0,10%	Teatro, serata, mondo, esecuzione
0,09%	Coro, tempo, concerti, festival, applausi, opera
0,08%	Canto, fine, voce
0,07%	Compositore, presidente, violino, pianista, bis, modo, pianoforte
0,06%	Archi, stagione, forma, podio, vita
0,05%	Anno, parte, finale, successo, lavoro, città, pezzo, tenore, interprete
0,04%	Auditorium, autore, giovani, guida, senso, solista, bellezza, lieder, movimento, presenza, legni, ouverture, pezzi, platea, punto, solisti, suoni, tournée, messa, natura, occasione, partitura, stile, tema, qualità, sensibilità
0,03%	Caso, colori, cosa, forza, fraseggio, giorni, grazie, ottoni, tradizione, voci, brano, minuti, momenti, musicista, nota, poesia, rapporto, repertorio, sinfonie, storia, strumenti, tecnica, capolavoro, conservatorio, cultura, danza, gesto, gioia, lettura, mani, momento, piacere, piedi, prova, respiro, scena, sindaco, spazio, spettatori, valzer, atto, canti, colore, complesso, cuore, fatto, interpretazione, mattina, passato, timbro, viola, violinista, bacchetta, baritono, carriera, casa, destino, esempio, fiori, melodie, movimenti, nome, note, omaggi, opere, pace, pagina, palco, piano, quartetto, sonorità, tempi
0,02%	Arte, artista, attesa, camera, cantanti, ciclo, classici, effetto, festa, gioco, gusto, lied, scelta, scrittura, specie, temi, testo, trionfo, cantante, compagne, contrasti, equilibrio, esecutori, esecuzioni, genere, inno, malinconia, mano, mezzo, naturalezza, palazzo, palcoscenico, sede, sonata, soprano, spalle, spirito, termine, valore, viaggio, ascolto, brani, capo, carattere, coda, cose, emozione, entusiasmo, fiati, giorno, morte, leggerezza, linee, marcia, memoria, morte, musicisti, occhi, ore, ospite, pagine, parole, passi, polka, professori, senato, strumento, suite, violini, vista, affetto, amore, canzoni, chiarezza, corno, cura, dedica, direttori, direzione, Euro, fantasia, fondo, grazia, intensità, incanto, luce, maniera, milioni, novecento, orchestre, parti, pensiero, progetto, rassegna, ritorno, scuola, silenzio, tappa, tensione, timbri, uomo, variazioni, versione, violoncelli, violoncello, capacità
0,01%	acustica, agio, anima, apertura, appuntamento, aria, arie, ballo, biglietti, capitale, chiesa, comune, conclusione, corpo, corso, dialogo, discorso, dolcezza, energia, esperienza, film, forme, gesti, immagini, interpreti, marito, melodia, ovazioni, partita, partner, passione, pioggia, pomeriggio, precisione, protagonista, requiem, retorica, ricerca, ritmi, ritmo, scherzo, significato, sonorità, sorpresa, struttura, studio, trasparenza, accordi, applauso, artisti, associazione, balletto, bisogno, capolavori, chiusura, clarinetto, commozione, compositori, conto, corde, desiderio, dischi, edizione, evidenza, famiglia, figura, file, formazione, freschezza, giro, grado, immagine, inizio, intelligenza, jazz, libro, livello, luoghi, merito, miracolo, modernità, moglie, musicalità, notte, onore, palchi, potenza, presente, prestazione, purezza, ricordo, rilievo, riuscita, romanticismo, ruolo, sagra, settimane, sguardo, slancio, strada, studenti, tappe, tastiera, timpano, tono, trombe, unità, uscita, abbandoni, adagio, armonia, autorità, braccia, bravura, clima, compito, composizione, concezione, conferma, congedo, coscienza, crescendo, delicatezza, dimensioni, dizione, doti, durata, epoca, esibizione, esordio, espressione, evento, fama, fascino, fila, filo, finezza, flauti, fortissimo, fortuna, frasi, grida, gruppo, impegno, incasso, incontro, intonazione, leggi, limite, linea, luci, maestri, manifestazioni, missione, occasioni, onda, ospiti, passaggi, percorsi, perfezione, personalità, prigionia, principe, programmi, prove, pudore, realtà, repubblica, sale, sensazione, sentimenti, serenata, seta, sintonia, sole, somma, squarci, stelle, sviluppo, teatri, tensioni, testi, tipo, titolo, tocco, tromba, TV, vigore, viole, violoncellista
Gesamt Types	450

Tabelle 21 – Die häufigsten Nomina des italienischen Korpus

Wie bereits mit den Adjektiven versucht, soll nun der routinierte nominale Wortschatz wo möglich nach Referenzbereichen gruppiert werden, um zu analysieren, ob spezifische Aspekte überwiegen. Unter den häufigsten Substantive ist es möglich, folgende inhaltliche Bereiche zu isolieren: a) Nomina, die auf Personen hinweisen, b) Nomina für Instrumente, Ensembles, Stimmen; c) Nomina für musikalische Formen und Strukturen, d) Nomina, die sich auf Klang, Interpretation und Aufführung beziehen; e) Emotionen und abstrakte Werte; f) Orte und Zeiten; f) körperliche Bewegungen und Körperteile; g) Kategorien der Geschichte und der Kultur; h) sonstige bzw. allgemeine Bezüge.

6.2.2.1 Nomina, die auf Personen hinweisen

Von den oben dargestellten, oft rekurrierenden nominalen Types beziehen sich 36 explizit auf Personen. Darunter sind natürlich viele Nomina (17) auf die Aufführenden bezogen: *direttore* (0,22%), *maestro* (0,13%), *pianista* (0,07%), *interprete* (0,05%), *solista/solisti* (jeweils 0,04%), *musicista*, *violinista* (0,03%), *artista*, *cantante*, *esecutori*, *musicisti*, *professori*, *direttori* (0,02%), *interpreti*, *artisti*, *maestri*, *violoncellista* (0,01%). Andere Nomina beziehen sich auf die Komponisten bzw. Autoren der aufgeführten Stücke: *compositore* (0,07%), *autore* (0,04%), *compositori* (0,01%). Zwei Nomina beziehen sich auf die Zuhörer bzw. (interessanterweise) Zuschauer: *pubblico* (0,21%), *spettatori* (0,03%). Drei weisen auf institutionelle Prominenten hin: *presidente* (0,07%), *sindaco* (0,03%), *principe* (0,01%). Zwei Nomina beziehen sich auf familiäre Beziehungen: *marito*, *moglie* (jeweils 0,01%). Andere weisen auf Gastierungen: *ospite* (0,02%), *ospiti* (0,01%). Schließlich erscheinen in dieser Gruppe von mindestens 5 mal im Korpus wiederkehrenden lexikalischen Einheiten auch folgende Nomina mit allgemeinem Bezug: *giovani* (0,04%), *uomo* (0,02%), *protagonista*, *partner*, *persone*, *studenti* (0,01%).

6.2.2.2 Nomina für Instrumente, Ensembles, Stimmen

Unter den im italienischen Korpus mindestens fünfmal wiederkehrenden Nomina beziehen sich insgesamt 35 auf Instrumente, Stimmen und Ensembles. Darunter betreffen 20 die Instrumente: *violino, pianoforte* (0,07%), *archi* (0,06%), *legni* (0,05%), *ottoni, viola, strumenti* (0,03%), *fiati, violini, violoncello, violoncelli, corno, strumento* (0,02%), *clarinetto, timpano, tastiera, trombe, flauti, tromba, viola, corde* (0,01%); sieben betreffen verschiedene Arten von Ensembles: *orchestra* (0,36%), *coro* (0,09%), *complesso, quartetto*, (0,03%), *orchestre, compagine* (0,02%), *formazione* (0,01%); sechs betreffen die menschliche Stimme: *canto, voce* (0,08%), *tenore* (0,08%), *voci, baritono* (0,03%), *soprano* (0,02%). In dieser Gruppe wurde auch *bacchetta* inkludiert, der im italienischen Korpus mit einer relativen Frequenz von 0,03% erscheint.

3.2.2.3 Nomina für musikalische Formen und Strukturen

Unter den im italienischen Korpus mindestens fünfmal wiederkehrenden Nomina beziehen sich insgesamt 51 auf musikalische Formen und Strukturen. Darunter sind 27 zu isolieren, die die aufgeführten Stücke direkt benennen, sei es durch fachspezifische Bezeichnungen: *sinfonia* (0,16%), *lieder, ouverture, messa* (0,04%), *canti, sinfonie, valzer* (0,03%), *canzoni, lied, inno, sonata, marcia, polka, suite* (0,02%), *aria, arie, partita, requiem, scherzo, studio, serenata* (0,01%) oder durch allgemeine Bezeichnungen: *pezzo* (0,05%), *pezzi* (0,04%), *brano, opere* (0,03%), *composizione* (0,01%), z.T. auch mit bewertender Färbung: *capolavoro* (0,03), *capolavori* (0,01%) Vier Types beziehen sich auf die schriftliche Fassung der Musik: *partitura* (0,04%), *pagina* (0,03%), *testo, versione* (0,02%). Weiterhin betrifft eine Gruppe von 17 Substantiven einige strukturelle Elemente der Kompositionen bzw. Teile von Stücken: *forma* (0,06%), *parte, finale* (0,05%), *movimento, tema* (0,04%), *melodie, movimenti* (0,03%), *temi, coda, parti, variazioni, passi* (0,02%), *adagio, forme, melodia, accordi, frasi, passaggi, sviluppo* (0,01%).

6.2.2.4 Nomina, die sich auf Klang, Interpretation und Aufführung beziehen

Aus dem gesamten Repertoire der im italienischen Korpus wiederkehrenden Nomina lassen sich 44 Substantive unter den Stichworten ‚Klang, Aufführung und Interpretation‘ gruppieren. Darunter stellen acht Nomina einen allgemeinen Bezug auf die Konzertsituation dar: *concerto* (0,36%), *musica* (0,32%), *programma* (0,12%), *esecuzioni* (0,02%), *esecuzione* (0,1%), *concerti* (0,09%), *repertorio* (0,03%), *direzione* (0,02%), *esibizione, prove* (0,01%). 21 betreffen spezifische Aspekte der Aufführung bzw. der Interpretation: *senso, stile, fraseggio, tecnica, lettura, interpretazione* (0,03%), *linee, tensione, prestazioni, abbandoni, clima, dizione, intonazione, ritmi, ritmo, sintonia, effetto, espressione, gusto, contrasti, tensioni* (0,01%), während 13 sich auf klangliche Aspekte beziehen: *suono* (0,13%), *suoni* (0,04%), *fortissimo, nota, piano, timbro, note, sonorità* (0,03%), *silenzio, timbri* (0,02%) *tono, acustica, crescendo* (0,01%).

6.2.2.5 Nomina für Emotionen und abstrakte Werte

Eine andere Gruppe von Nomina, die im italienischen Korpus mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% vorkommen, bezieht sich auf explizit benannten Emotionen sowie auf Werte, die durch meistens abstrakte Nomina thematisiert werden. Darunter betreffen 11 Nomina Emotionen: *gioia, piacere* (0,03%), *malinconia, emozione, entusiasmo, affetto, amore* (0,02%), *sorpresa, commozione, sentimenti, desiderio* (0,01%). Zahlreicher (34) sind die Nomina, die auf positive Werte verweisen: *bellezza, qualità, sensibilità* (0,04%), *forza, pace* (0,03%), *naturalezza, valore, equilibrio, leggerezza, grazia, intensità, incanto, capacità, coscienza* (0,02%), *agio, cura, dolcezza, energia, fascino, passione, precisione, trasparenza, freschezza, intelligenza, musicalità, modernità, potenza, purezza, slancio, bravura, delicatezza, finezza, perfezione, vigore, miracolo, unità* (0,01%).

6.2.2.6 Nomina für Orte und Zeiten

Aus der im italienischen Korpus mindestens fünf mal wiederkehrenden Nomina lassen sich 24 Substantive isolieren, die sich auf Orte beziehen; darunter betreffen neun direkt das musikalische Leben und die Konzertsituation: *teatro* (0,1%), *podio* (0,06%), *auditorium* (0,04%), *platea* (0,04%), *scena*, *palco* (0,03%), *palcoscenico* (0,01%), *palchi*, *teatri* (0,02%), während die andere 15 allgemeinere Verweise darstellen: *mondo* (0,1%), *città* (0,05%), *spazio*, *casa* (0,03%), *camera*, *palazzo*, *sede*, *scuola* (0,02%), *luoghi*, *capitale*, *chiesa*, *comune*, *senato*, *strada* (0,01%).

Weitere 24 wiederkehrende Nomina betreffen zeitliche Bezüge: *sera* (0,17%), *anni* (0,15%), *serata* (0,1%), *tempo* (0,09%), *fine* (0,08%), *stagione* (0,06%), *anno* (0,05%), *minuti*, *momenti*, *giorni*, *momento*, *mattina*, *passato*, *tempi*, *ore*, *Novecento* (0,02%), *epoca*, *pomeriggio*, *inizio*, *notte*, *settimane*, *durata* (0,01%).

6.2.2.7 Körperbewegungen und Körperteile

Ein weiterer Bereich von Bezügen, die man aus der Liste der im italienischen Korpus mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% erscheinenden Nomina isolieren kann, betrifft die körperlichen Bewegungen und Körperteile (14 Types): *gesto*, *mani*, *piedi*, *respiro*, *cuore* (0,03%), *mano*, *spalle*, *occhi*, *vista* (0,02%), *gesti*, *sguardo*, *braccia*, *grida*, *tocco* (0,01%).

6.2.2.8 Geschichte und Kultur

Eine Gruppe von acht Nomina, die sich wegen gemeinsamen semantischen Bezüge wieder gruppieren lassen, betrifft einige Kategorien der Geschichte und der Kultur: *tradizione*, *poesia*, *storia*, *cultura* (0,03%), *arte*, *classici* (0,02%), *retorica*, *jazz*, *romanticismo* (0,01%).

6.2.2.9 Andere Bereiche

Schließlich muss man registrieren, dass eine zahlreiche Gruppe von Nomina (159 Types), die im italienischen Korpus mit einer relativen Frequenz von 0,01% erscheinen, sich nicht einfach nach semantischen Gemeinsamkeiten gruppieren lassen. Man kann also feststellen, dass ungefähr ein Drittel der häufigsten Nomina des italienischen Korpus aus sonstigen, allgemeineren Bezügen besteht.

6.2.3 Die häufigsten Verben

Unter den lexikalischen Einheiten, die im italienischen Korpus mit einer relativen Frequenz von 0,01% rekurreren, lassen sich die in Tabelle 22 geschilderten 58 verbale Lexeme identifizieren (die natürlich in verschiedenen Flexionsformen erscheinen):

Relative Freq. %	Anzahl Lexeme	ITA
1,12	1	Ha (0,73), hanno (0,15) abbiamo (0,03) avuto (0,03) abbia, avrebbe (0,02), avere, avesse, avevo, avuta (0,01)
0,56	1	Sono (0,31), essere (0,06) fu (0,04) siamo, sarebbe, fosse (0,03), sarà, è (0,02), siano, era (0,01)
0,2	1	Fa (0,11) fatto (0,06) fanno, fatta (0,02) farsi (0,01)
0,1	1	Eseguito, eseguita (0,03) eseguite, eseguiti (0,02)
0,08	1	Può (0,05) potrebbe, potuto, poteva (0,01)
0,07	1	Va (0,05) andare vanno (0,01)
0,06	3	Suonare (0,04) suonato (0,02) Cantato (0,03) Cantare (0,02) cantati (0,01) Viene (0,03) venuto (0,02) vengono (0,01)
0,05	1	Voluto (0,03), vuole (0,02)
0,04	2	Scelto (0,04) Seguito (0,03), seguire (0,01)
0,03	4	Mettere (0,03) Pensare (0,02) penso (0,01) Iniziato (0,02) inizia (0,01) Ascoltare (0,02) Ascoltato (0,01)
0,02	13	Aperto (0,02) Detto (0,02) Diventa (0,02) Concluso (0,02) Dirige (0,02) Resta (0,02) Appare (0,02) Arriva (0,02) Rappresenta (0,02)

		Vedere, visto (0,02)
		Ricorda, ricordare (0,01)
		Applaudire, applaudito (0,01)
		Stare, stava (0,01)
0,01	29	Comincia (0,01)
		Dedicato (0,01)
		Guidato (0,01)
		Lascia (0,01)
		Nasce (0,01)
		Offerto (0,01)
		Portato (0,01)
		Tenuto (0,01)
		Aprono (0,01)
		Composto (0,01)
		Creato (0,01)
		Messo (0,01)
		Pare (0,01)
		Piace (0,01)
		Presentato (0,01)
		Richiede (0,01)
		Vanta (0,01)
		Accade (0,01)
		Avviene (0,01)
		Capire (0,01)
		Chiesto (0,01)
		Cogliere (0,01)
		Deve (0,01)
		Intende (0,01)
		Preso (0,01)
		Saputo (0,01)
		Scomparso (0,01)
		Scrisse (0,01)
		Sembrava (0,01)
Lexeme Ges.	58	

Tabelle 22 – Die häufigsten Verben des italienischen Korpus

Es scheint nicht einfach, diese Verben nach semantischen Gemeinsamkeiten zu gruppieren. Natürlich sind einige vorhanden, die mit der Feststellung der musikalischen Aufführung zu tun haben: *eseguire* (0,1%), *suonare*, *cantare* (0,06%), *dirigere* (0,02%) sowie mit der Tätigkeit des Hörens und des Beklatschens: *ascoltare* (0,03%), *applaudire* (0,02%).

6.2.4 Kollokationale Aspekte: die häufigsten Cluster à 3 Worte

Das Software WordSmith Tools erlaubt weiterhin, zu untersuchen, ob in einem Korpus rekurrierende Cluster nachzuweisen sind, d.h. Gruppen von Worten, die in der selben Kombination wiederholt erscheinen. Im italienischen Korpus waren die in Tabelle 23 dargebotenen Cluster à 3 Worte mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% vorhanden³⁵:

Relative Frequenz %	Absolute Frequenz	Cluster	
0,05	25	la prima volta	
0,04	21	l'altra sera	
0,03	14	per la prima	
0,02	11	il concerto di	
	10	prima volta che	
	9	il concerto per la musica di	
	8	8	al festival di
			con la sua
			concerto di Capodanno
			il presidente della
			in cui il
0,01	7	del festival di	
		nella seconda parte	
	6	6	ancora una volta
			di un concerto
			e la prima
			è la prima
			il festival di
			il maestro ha sera al Lingotto
	5	5	con i Berliner
			con i Wiener
			con la sinfonia
			del concerto di
			dopo # anni
			e con la
			e i Berliner
			e il coro
			e la musica
			e la sua
e orchestra di			
il coro della			
il pubblico ha			
in questi giorni			
la direzione di			
la sala del			
altra sera al			

³⁵ Cluster, die nur aus Eigennamen von Aufführenden, Ensembles, Konzertsälen und Werken bestehen, wurden ausgeschlossen.

	nella prima parte
	per i giovani
	Presidente del senato
	Presidente della Repubblica
	sera al teatro
	si è concluso
	sotto la guida
	suo direttore stabile
	un punto di
	vale a dire
Ges. Cluster à 3	49

Tabelle 23 – Die häufigsten Clusters à 3 Worte des italienischen Korpus

6.2.4.1 Konkordanzan zweier besonders häufigen Clusters

Besonders auffällig ist die ziemlich häufige Präsenz (0,05%) der Kollokation *la prima volta* (vgl. die unten dargebotenen Konkordanz).

N	Concordance
1	«E' la prima volta che torno a suonare in pubblico. Sono stata spronata da Cristina Mazzavillani
2	gli Armeni e i Turchi, sono stati per la prima volta uniti e affratellati nel segno della musica. Le
3	arricchito da interventi dei protagonisti. E' la prima volta che Muti e la Scala in Armenia, mentre
4	un' orchestra, che affrontavano per la prima volta la colossale partitura, nei ritagli di tempo delle
5	musicale - ricorda commosso -. L' ho incontrato la prima volta a 5 anni. Una figura che mi ha
6	Sarà il concerto della «prima volta». Stamane, alle 12.20 su Raiuno, è la prima volta che l' ormai
7	al Senato va in Eurovisione in diretta; è la prima volta che a Palazzo Madama entra il canto, con
8	presidente del Senato Marcello Pera; è la prima volta che c' è una conduttrice, Milly Carlucci, con
9	assorbita dalle leggi di un programma tv; è la prima volta che bisognerà versare una
10	Associazione Italiana Persone Down; è la prima volta (assicurano) che l' Ave Maria di Verdi
11	Ora ho fatto alcuni ritocchi. E' la prima volta che lo propongo alla Scala». Da Monteverdi a
12	di ben 65 Paesi di tutto il mondo (per la prima volta la Slovacchia) che hanno seguito da casa in
13	dai valzer e dalle polche della famiglia Strauss. Per la prima volta, i Wiener hanno eseguito
14	di «Perpetuum mobile» di Johann Strauss. Per la prima volta è stato aperto per la trasmissione
15	memoria di un principio: quando li si ascolta per la prima volta, sembra di conoscerli da
16	i coristi volano alla volta di Yerevan. E' la prima volta che il maestro dirige nella capitale dove si
17	con orchestra e coro scaligeri. Ora per la prima volta l' ha diretta a Vienna, «città in cui Salieri»,
18	E a Milano fu Verdi a dirigerla per la prima volta, nel 1834, al Teatro dei Filodrammatici». Il
19	di tosse delle signore vestite leggere. Per la prima volta il concerto è a pagamento. I cinquanta
20	tournee molto singolare che vedrà per la prima volta insieme sullo stesso palcoscenico due grandi
21	che non è soltanto il jazz». Non è la prima volta che dividete un palco: cinque anni fa nella
22	lasciarci la sensazione di ascoltare la pagina per la prima volta. E la coda, poi, con un furore
23	nato a Cincinnati nel 1943, era a Torino per la prima volta; ma il suo nome e' da tempo notissimo
24	le danze, non a caso, è stato chiamato per la prima volta nella storia del Concerto di Capodanno,
25	«E' stata lei a introdurmi in Usa, la prima volta che sono venuto a cantare».

Konkordanz 1 – *la prima volta*

Ein zweites, besonders häufig anwesendes Cluster à 3 Worte ist *l'altra sera*, der mit einer relativen Frequenz von 0,04% nachzuweisen war (vgl. unten).

N	Concordance
1	musicale fra i due popoli. L'altra sera nel Palazzo dell' Arte e dello Sport di Erevan, gremito da
2	diavolo questa musica da pazzi. L'altra sera gridava d'entusiasmo anche il pubblico del Palazzo dei
3	in sintesi, il programma che l'altra sera sul Sagrato della Chiesa dei Corallini, per il Festival di
4	e un quarto d'ora di applausi, l'altra sera, per l'inaugurazione di Settembre Musica affidata
5	contemporanea respinga il pubblico: l'altra sera, fuori della chiesa, gia' gremita, di San Filippo,
6	come la prima regola dell'arte, e che l'altra sera e' apparsa come la norma interna di ogni
7	clima plumbeo che gravava l'altra sera nella sala del Lingotto dove Riccardo Muti e l'Orchestra
8	Myung-Whun Chung, ha ricevuto, l'altra sera, al Lingotto, accoglienze trionfali da parte del
9	Cosi', ascoltando la Nona Sinfonia, l'altra sera non si pensava ad altro che alla musica di
10	da Daniel Harding ha inaugurato l'altra sera, al Teatro Regio, la stagione dell'Unione Musicale. Il
11	Sinfonica Nazionale della Rai, l'altra sera al Lingotto, di aprire il proprio cartellone con una
12	dei particolari. Bastava sentire, l'altra sera, con quale insolita evidenza e' venuta fuori la
13	concerto che Maurizio Pollini ha tenuto l'altra sera per Settembre Musica-Unione Musicale
14	Politecnico, Pollini al Lingotto e, l'altra sera, Mikhail Pletnev, che ha suonato al Conservatorio
15	caso del baritono Matthias Goerne che l'altra sera ha presentato al Conservatorio, per l'Unione
16	i Concerti del Lingotto hanno presentato l'altra sera ad un pubblico foltissimo, radunato per
17	Raffinato concerto sinfonico, l'altra sera, nell'Auditorium del Lingotto, dove il direttore George
18	e Rudolf Buchbinder si sono alleati l'altra sera al Lingotto, sotto gli auspici dell'Unione Musicale,
19	tentazione di fare il direttore d'orchestra e l'altra sera, al Teatro Regio, è salito sul podio per
20	E la tavolozza che l'orchestra ha esibito l'altra sera era davvero inesauribile: le lontananze dei
21	e lacrime e 'O Sole Mio hanno riempito l'altra sera l'immenso Madison Square Garden di 12 mila

Konkordanz 2 – l'altra sera

6.2.5 Profil der häufigsten Lexik des italienischen Korpus

Die anhand WordSmith Tools durchgeführte Analyse der häufigsten Nomina, Adjektive, Verben bzw. Cluster à drei Worte erlaubte, die in den untersuchten italienischen Konzertrezensionen meistpraktizierten Bereiche des Wortschatzes zu untersuchen. Insbesondere war es möglich, folgende Situation festzustellen:

Im adjektivischen Bereich besteht eine offensichtliche lexikalische Standardisierung in Bezug auf Beiworte, die eine positiv bewertende Semantik besitzen. Auch Adjektive, die sich auf den Begriff von ‚Reinheit‘ beziehen, sind im italienischen Korpus mit einer relevanten Häufigkeit vertreten. Andere, oft wiederkehrende Beiworte weisen auf das kulturell-geschichtliche Bereich hin, sowie auf einen zeitlichen Rang, auf die Begriffen von Lebendigkeit bzw. Ausdruckskraft, auf Nationalität bzw. geographischer Herkunft, auf Dauer, psychologischer Zustand, Ruhm und Schwierigkeitsgrad. Aus den das italienische Korpus konstituierenden 10.001 Types sind 99 Adjektive vorhanden, die mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% verwendet werden.

Im nominalen Bereich lassen sich 450 Nomina identifizieren, die mit einer Häufigkeit von mindestens 0,01% im Korpus erscheinen. Die Verteilung deren Bezüge nach Bereiche lässt sich in Tabelle 24 zusammenfassend visualisieren:

Nominaler Bezug auf:	Deu/2 %
Allgemein	32,6
Musikalische Formen und Strukturen	16,6
Klang, Interpretation, Aufführung	16
Instrumente, Ensembles, Stimmen	7,8
Personen	7,2
Zeiten	5,7
Werte	4,2
Orte	3
Körper	3
Emotionen	2,1
Kategorien der Geschichte und der Kultur	1,8
GESAMT	100

Tabelle 24 - Verteilung der nominalen Bezüge des italienischen Korpus (Freq. \geq 0,01%)

Es wird ersichtlich, dass 11,2% der häufigsten Nomina auf musikalische Formen und Strukturen hinweist und den meistvertretenen Bereich von Bezügen repräsentiert, während 9,8% einen Bezug auf Klang, Interpretation sowie Aufführung zeigt. Diese beiden Gruppen sind eng mit der Besprechung des musikalischen Ereignisses verbunden. 8% der Nomina weisen auf Personen hin. Darunter sind aber nicht nur die Aufführenden bzw. die Komponisten zu zählen, sondern auch die Zuhörer (mit einer Frequenz von 0,03% *Zuschauer* definiert), sowie institutionelle Prominenten, Familienangehörige anderer erwähnten Subjekte, Gäste usw.. 7,8% der häufigsten Nomina gehört zum Bereich der Instrumente, Ensembles, Stimmen. 7,6% besteht aus Substantiven, die auf positive, abstrakte Werte verweisen. Auf Orte und Zeiten beziehen sich jeweils 5,3% der häufigsten Substantive. 3,1% weist auf körperliche Bewegungen und Körperteile, 2,4% auf Emotionen, 1,8% auf Kategorien der Geschichte und der Kultur. 37,6% der meistverwendeten Substantive lassen sich hingegen in keinem dieser Bereichen abgrenzen.

Die Analyse hat auch hervorgehoben, dass 58 verbale Lexeme im italienischen Korpus mit einer relativen Frequenz von 0,01% erscheinen. Die meisten davon (29) haben aber eine ziemlich niedrige Frequenz (0,01%). Nur 13 sind mit einer Frequenz von 0,02% bezeugt, 4 mit einer Frequenz von 0,03%, 2 mit einer Häufigkeit von 0,04%, einer mit einer Frequenz von 0,05%, 3 mit einer Frequenz von 0,06%. Nur sechs verbale Lexeme

wiederholen sich mit einer Frequenz von mindestens 0,07%. Darunter sind aber viele Modalverben und Hilfsverben. Es war leider nicht möglich, diese Verben nach semantischen Gemeinsamkeiten zu gruppieren.

Die Suche nach häufig wiederkehrenden Cluster à drei Worte hat gezeigt, dass 49 dreigliedrige Kollokationen im italienischen Korpus mit einer relativen Häufigkeit von 0,01% erscheinen. Interessanterweise ist die häufigste Kollokation der italienischen Rezensionen ‚*la prima volta*‘ (0,05%). Die zweithäufigste ist ‚*l'altra sera*‘ (0,04%).

6.2 Analyse des deutschen Korpus

6.3.1 Die häufigsten Adjektive

Relative Frequenz	DEU/2	
	Anzahl Types	
0,14%	1	Groß/e/n/r ³⁶ (67)
0,1%	1	Musikalische(r/n) (48)
0,09%	1	Letzte(r/s/n) (46)
0,07%	1	Beide/n (34)
0,05%	3	Junge/n, romantische/n (21), deutsche/r (20)
0,04%	1	Anderes/r/n (17)
0,03%	3	Symphonische(n) (14), lyrische/n, schöner/n (13)
0,02%	8	Ganze/n, langsamen (10), rhythmische (9), amerikanischen, frühen, kleinen (8) gleichen, vielen (7)
0,01%	20	Intellektuelle, jüdischen, kompositorische, kammermusikalische, lauten (6), leichte, englischen, feinsten, gesamten, internationalen, jüngeren, konzertanten, kurze, melodischen, nächsten, ruhigen, technischen, voller, wenige, weitere (5)
Gesamt Types	39	

Tabelle 25 – Die häufigsten Adjektive des deutschen Korpus

In der nicht besonders zahlreichen Liste der bis zur relativen Frequenz von 0,01% häufigsten Adjektive des deutschen Korpus lassen sich nicht viele Beiworte nach ihren semantischen Gemeinsamkeiten gruppieren. Der einzige Bereich, dem eine beachtliche Anzahl von Beiwörtern gehören (acht), bezieht sich auf das kompositorisch-musikalische Bereich: *musikalischen/r* (0,1%), *symphonische/n* (0,03%), *rhythmische* (0,02%), *kompositorische*, *kammermusikalische*, *konzertanten*, *melodischen*, *technischen* (0,01%). Auch die fünf anwesenden nationalitätsbezogene Adjektive kann

³⁶ In beiden Schreibformen: *groß* und *gross*.

man in eine Subgruppe von häufig wiederholten Beiwörtern isolieren: *deutsche/r* (0,05%), *amerikanischen* (0,02%), *jüdischen*, *englischen*, *internationalen* (0,01%). Drei Adjektive beziehen sich weiterhin auf einen (zeitlichen) Rang: *letzt/r/s/* (0,09%), *frühen* (0,02%), *weitere* (0,01%). Andere drei könnte man (wenn auch etwas generalisierend) mit dem Begriff von 'Charakter' assoziieren: *romantischen* (0,05%), *lyrische/n* (0,03%), *langsamen* (0,02%), *ruhigen*, *lauten* (0,01%). Nur zwei Adjektive weisen hingegen auf eine ästhetische Bewertung hin: *schöner/n* (0,03%), *feinsten* (0,01%).

6.3.2 Die häufigsten Nomina

Relative Frequenz	DEU/2
0,36%	Orchester(s)
0,33%	Musik
0,19%	Symphonie/Sinfonie
0,16%	Komponisten
0,15%	Dirigent(en), Jahre(n)
0,11%	Klang, Komponisten, Konzert(s)
0,10%	Stück(s)
0,09%	Zeit, Programm, Sonate, Satz(es), Publikum, Pianist(en)
0,08%	Musiker(n)
0,07%	Streicher(n), Festival(s)
0,06%	Ende, Werk, Beginn, Kopfsatz(es)
0,05%	Finale, Ton, Adagio, Oper, Teil, Streicher, Aufführung, Klavier, Kunst, Sätze, Werke, Ensemble(s)
0,04%	Eindruck, Lieder, Partitur, Interpretation, Klavierkonzert, Konzerte, Zyklus, Chor, Künstler, Raum, Scherz, Weise, Spiel, Hand, Jahr, Mal, Quartett, Saal, Schluss, Stücke, Jahrhundert(s), Sinn(e)
0,03%	Charakter, Sinn, Symphonien, Fortissimo, Minuten, Solisten, Welt, Werken, Allegro, Bühne, Streichquartett, Höhepunkt, Komposition, Leitung, Pause, Satzes, Stimme, Tempo, Tod, Wiedergabe
0,02%	Lied, Text, Theater, Wirkung, Andante, Anfang, Arbeit, Blech, Blick, Flügel, Frage, Kraft, Sänger, Seite, Solo, Spannung, Tat, Tempi, Variationen, Wort, Alt, Art, Aufführungspraxis, Bariton, Beifall, Cello, Erfolg, Festspiele, Finales, Geist, Interpreten, Konzerten, Momente, Passagen, Ruhe, Sonaten, Szene, Titel, Abende, Szene, Titel, Applaus, Artikulation, Balance, Balladen, Besetzung, Coda, Einleitung, Ereignis, Flöte, Folgen, Form, Forte, Freiheit, Freude, Gegensatz, Geiger, Grenzen, Intonation, Jubel, Klänge, Kompositionen, Kontraste, Liebe, Moment, Podium, Reihe, Rolle, Sinfonien, Steigerungen, Stil, Struktur, Strukturen, Szenen, Texte, Töne, Uraufführung, Virtuosität, Weg, Zuhörer, Akustik, Bläser, Brillanz, Chaconne, Durchführung, Dynamik, Energie, Farben, Fis, Geigen, Geltung, Idee, Intensität, Kammermusik, Kultur, Licht, Meister, Menschen, Mitte, Nachfolger, Ohr, Partita, Pausen, Presto, Probleme, Qualität, Repertoire, Seele, Sopran, Stadt, Violinkonzert, Zugabe, Zugaben
0,01%	Abschluss, Atem, Ausdruck, Begeisterung, Beispiel, Celli, Chef, Chefdirigenten, Darbietung, Darstellung, Dialog, Erfahrungen, Espresso, Fantasie, Folge, Fuge, Gesang, Gewalt, Glanz, Haus, Hinsicht, Holzbläser, Klarheit, Konzertsaal, Leiter, Liederabend, Liedern, Linien, Maestro, Melodien, Oratorium, Overture, Proben, Reprise, Sache, Seiten, Spur, Stimmen, Thema, Tradition, Trauer, Trauermarsch, Uhr, Verlauf, Verstand, Verzweiflung, Wiederholungen, Zukunft, Abenden, Abschied, Akkorde, Akt, Akzente, Bass, Bewegung, Bewegungen, Bratschen, Chance, Chefdirigent, Detail, Dichtungen, Dramaturgie, Effekt, Emotion, Emphase, Engel, Erde, Ergebnis, Erinnerung, Eröffnung, Festspielhaus, Formen, Gastdirigent, Gefühle, Gestalt, Griff, Hände, Instrumente, Intermezzo, Interpretationen, Jahrzehnte, Kammerchor, Kampf, Klangbild, Klangkörper, Klassik, Klaviersonate, Klavierstück, Kollegen, Kontrast, Konzept, Leichtigkeit, Linie, Metrum, Musikkultur, Nachdruck, Ohren, Orchesterfarben, Paar, Partituren, Pathos, Phrasierung, Pianistin, Pianissimo Posaunen, Programme, Projekt, Publikums, Rede, Rhythmus, Richtung, Romantik, Saison, Sängerin, Schatten, Seidenstraße, Serenade, Solist, Sonntag, Stücken, Substanz, Suite, Tage, Tanz, Tatsache, Technik, Temperament, Tenor, Timbre, Tutti, Überraschung, Umgang, Violinen, Virtuosen, Vorspiel, Vortrag, Willen, Woche,

	Wochen, Wucht, Wunder, Zeichengebung.
Ges. Types	332

Tabelle 26 – Die häufigsten Nomina des deutschen Korpus

Die aus dem deutschen Korpus Deu/2 erarbeitete Häufigkeitsliste zeigt, dass dort 332 Nomina mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% erscheinen (Tabelle 26). Besonders ab der Frequenz von 0,04% zeigt sich eine relativ hohe Anzahl oft recurrierender Nomina. Zusammen mit den bereits dargestellten Adjektiven und die im Folgenden zu zeigenden Verben konstituieren diese lexikalischen Types den routinierten Wortschatz der deutschen untersuchten Rezensionen.

6.3.2.1 Nomina, die auf Personen hinweisen

Von den oben dargestellten 332, im deutschen Korpus Deu/2 mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% recurrierender nominalen Types beziehen sich 24 explizit auf Personen. Viele dieser Nomina (11) betreffen die Aufführende: *Dirigent(en)* (0,15%), *Pianist(en)* (0,09%), *Solisten* (0,03%), *Sänger, Interpreten, Chefdirigent(en), Geiger* (0,02%), *Pianistin, Sängerin, Solist, Virtuosen* (0,01%). Fünf Nomina beziehen sich auf die Komponisten oder - allgemeiner - auf Künstler: *Komponisten* (0,16%), *Musiker(n)* (0,08%), *Künstler* (0,04%), *Meister* (0,02%), *Maestro* (0,01%). Zwei Nomina beziehen sich auf die Zuhörer: *Publikum(s)* (0,1%), *Zuhörer* (0,02%). Vier Nomina beziehen sich auf das Professionelle des musikalischen Lebens: *Nachfolger* (0,02%), *Chef, Leiter, Kollegen* (0,01%), einer auf Gastierungen: *Gastdirigent(en)* (0,01%). Ein Nomen weist allgemein auf *Menschen* hin (0,02%).

6.3.2.2 Nomina für Instrumente, Ensembles, Stimmen

Unter den im deutschen Korpus Deu/2 mindestens fünf mal wiederkehrenden Nomina beziehen sich insgesamt 26 auf Instrumente, Stimmen und Ensembles: darunter betreffen 13 die Instrumente: *Streicher(n)* (0,07%), *Klavier* (0,04%), *Flügel, Flöte,*

Bläser, Geigen, Cello (0,02%), Celli, Holzbläser, Bratschen, Instrumente, Posaunen, Violinen (0,01%); sechs betreffen verschiedene Arten von Ensembles: Orchester (0,36%), Chor, Ensemble(s) (0,04%), Streichquartett, (0,03%), Kammerchor, Klangkörper (0,01%); sieben betreffen die menschliche Stimme: Stimme (0,03%), Alt, Sopran (0,02%), Gesang, Stimmen, Bass, Tenor (0,01%).

6.3.2.3 Nomina für musikalische Formen und Strukturen

Unter den im deutschen Korpus Deu/2 mindestens fünf mal wiederkehrenden Nomina beziehen sich insgesamt 55 auf musikalische Formen und Strukturen. Darunter sind 28 Types zu isolieren, die die Stücke direkt benennen, sei es durch fachspezifische Bezeichnungen: *Symphonie/Sinfonie (0,19%), Sonate (0,09%), Symphonien/Sinfonien, Lieder(n) (0,05%), Oper, Klavierkonzert, Scherzo (0,04%), Lied, Chaconne, Sonaten, Balladen, Partita, Violinkonzert (0,02%), Fuge, Intermezzo, Oratorium, Ouverture, Trauermarsch, Klaviersonate, Serenade, Suite, Vorspiel (0,01%)* oder durch allgemeine Bezeichnungen: *Stück(s) (0,1%), Stücke(n) (0,05%), Werken, Komposition (0,03%), Kompositionen (0,02%) Klavierstück (0,01%)*. Fünf Types beziehen sich auf die schriftliche Fassung der Musik: *Partitur (0,04%), Text, Texte, Seiten (0,03%), Partituren (0,01%)*. Weiterhin betrifft eine Gruppe von 20 Substantiven einige strukturelle Elemente der Kompositionen bzw. Teile von Stücken: *Satz(es) (0,09%), Finale(s) (0,07%), Kopfsatz(es) (0,06%), Adagio, Teil, Sätze (0,04%), Allegro (0,03%), Coda, Einleitung, Form, Passagen, Pausen, Schluss, Struktur, Strukturen (0,02%), Andante, Melodien, Reprise, Thema, Akkorde, Solo, Wiederholungen (0,01%)*.

6.3.2.4 Nomina für Klang, Aufführung, Interpretation

Aus dem gesamten lexikalischen Repertoire der im italienischen Korpus wiederkehrenden Nomina lassen sich 53 substantivische Types unter den Stichworten ‚Klang, Aufführung und Interpretation‘ gruppieren. Darunter stellen 14 Nomina einen allgemeinen Bezug auf die Konzertsituation dar: *Musik (0,36%), Konzert (0,11%),*

Programm (0,1%), *Aufführung* (0,09%), *Repertoire*, *Durchführung*, *Uraufführung*, *Kammermusik*, *Konzerten*, *Zugabe*, *Zugaben* (0,02%), *Proben*, *Liederabend*, *Programme* (0,01%). 31 betreffen spezifische Aspekte der Aufführung bzw. der Interpretation: *Interpretation*, *Spiel*, *Sinn(e)* (0,04%), *Charakter*, *Wiedergabe*, *Tempo* (0,03%) *Wirkung*, *Aufführungspraxis*, *Steigerungen*, *Spannung*, *Energie*, *Tempi* (0,02%), *Ausdruck*, *Darbietung*, *Darstellung*, *Linien*, *Akzente*, *Detail*, *Effekt*, *Emphase*, *Espressivo*, *Ergebnis*, *Interpretationen*, *Kontrast*, *Linie*, *Metrum*, *Nachdruck*, *Phrasierung*, *Rhythmus*, *Substanz*, *Technik* (0,01%). Acht beziehen sich auf klangliche Aspekte: *Klang* (0,11%), *Ton* (0,05%), *Töne*, *Akustik*, *Farben* (0,02%), *Klangbild*, *Orchesterfarben*, *Timbre* (0,01%).

6.3.2.5 Nomina für Emotionen und (abstrakte) Werte

Eine andere Gruppe von Nomina, die mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% vorkommen, bezieht sich auf explizit benannten Emotionen sowie auf Werte, die durch meistens abstrakte Nomina thematisiert werden. Darunter betreffen 7 Nomina Emotionen: *Begeisterung*, *Verzweiflung*, *Emotion*, *Gefühle*, *Pathos*, *Trauer*, *Überraschung* (0,01%). 14 sind hingegen die Nomina, die auf meistens positive Werte verweisen: *Balance*, *Brillanz*, *Liebe*, *Kraft*, *Intensität*, *Qualität*, *Ruhe*, *Virtuosität* (0,02%), *Glanz*, *Klarheit*, *Leichtigkeit*, *Temperament*, *Wucht*, *Wunder* (0,01%).

6.3.2.6 Nomina für Orte und Zeiten

Aus der im deutschen Korpus mindestens fünfmal wiederkehrenden Nomina lassen sich zehn Substantive isolieren, die sich auf Orte beziehen. Darunter betreffen acht direkt das musikalische Leben und die Konzertsituation: *Saal* (0,04%), *Bühne* (0,03%), *Theater*, *Szene*, *Podium*, *Szenen* (0,02%), *Konzertsaal*, *Festspielhaus* (0,01%), während nur zwei allgemeine Verweise darstellen: *Welt* (0,03%), *Stadt* (0,02%).

Weitere 19 wiederkehrende Nomina betreffen zeitliche Bezüge: *Jahre(n)* (0,15%), *Zeit* (0,09%), *Ende*, *Beginn* (0,06%), *Jahr*, *Mal*, *Jahrhundert(s)* (0,04%), *Minuten*, *Anfang*,

Momente (0,02%), *Zukunft*, *Abenden*, *Jahrzehnte*, *Saison*, *Sonntag*, *Tagen*, *Uhr*, *Woche*, *Wochen* (0,01%).

6.3.2.7 Körperbewegungen und Körperteile

Aus der Liste der im deutschen Korpus mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% erscheinenden Nomina kann man auch ein Bereich von Bezügen isolieren, die die körperlichen Bewegungen und Körperteile betreffen (zehn Types): *Hand* (0,04%), *Blick*, *Ohr* (0,01%), *Atem*, *Hände*, *Ohren*, *Bewegung*, *Bewegungen*, *Griff*, *Zeichengebung* (0,01%).

6.3.2.8 Geschichte und Kultur

Eine kleine Gruppe von sechs Nomina, die sich wegen gemeinsamen semantischen Bezüge wieder gruppieren lassen, betrifft einige Kategorien der Geschichte und der Kultur: *Kunst* (0,05%), *Kultur* (0,02%), *Tradition*, *Klassik*, *Musikkultur*, *Romantik* (0,01%).

6.3.2.9 Andere Bereiche

Eine letzte Gruppe von 112 Nomina, die im deutschen Korpus mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% erscheinen, lässt sich nicht nach semantischen Gemeinsamkeiten gruppieren. Man kann also feststellen, dass ungefähr ein Drittel dieser nominalen Types aus sonstigen, allgemeineren Bezügen besteht.

6.3.3 Die häufigsten Verben

Unter den lexikalischen Einheiten, die im deutschen Korpus mit einer relativen Frequenz von 0,01% rekurren, lassen sich die in Tabelle 27 geschilderten 79 verbale Lexeme identifizieren (die natürlich in verschiedenen Flexionsformen erscheinen).

Relative Freq. %	Anzahl Lexeme	DEU/2
0,94	1	Ist (0,61), sind (0,17) sei (0,07) wäre (0,04) gewesen (0,03) seien, wären (0,01)
0,54	1	Hat (0,30), hatte (0,14) hätte (0,07), hatten (0,03)
0,42	1	Wird (0,16), werden (0,13), wurden , würde (0,04) worden (0,03) geworden werde (0,02)
0,21	1	Kann (0,11) können (0,07) könnte (0,02) könne (0,01)
0,19	1	Blieb (0,04), bleibt (0,03) blieben (0,02) geblieben (0,01)
0,13	1	Gibt (0,07) gab (0,04) geben (0,02)
0,12	1	Kommt (0,04) kam (0,03) kommen (0,03) gekommen, kamen (0,01)
0,11	1	Hören (0,07) gehört (0,03) hört (0,01)
0,1	2	Lässt (0,06) lassen, (0,04) Spielen, gespielt (0,04) spielt (0,03)
0,08	3	Scheint, schien (0,04) Steht (0,04) stand (0,02) stehen, standen (0,01) Stellte (0,04) stellt (0,02) stellen (0,02)
0,07	1	Geht (0,04) ging (0,03)
0,06	4	Will (0,04) wollte (0,02) Bot (0,03) bietet (0,02) geboten (0,01) Klingt (0,03) klang (0,02) klingen (0,01) Machte (0,03) gemacht (0,02) machten (0,01)
0,05	2	Fand (0,03) findet (0,02) Lag (0,03), liegt (0,02)
0,04	2	Darf (0,03) dürfte (0,01) Begann, beginnt (0,02)
0,03	15	Wirkt, wirkte (0,04) wirken (0,01) Gilt (0,03) Fehlte (0,02) fehlt (0,01) Geschrieben (0,02), schrieb (0,01) Müssen (0,02) muss (0,01) Tun (0,02) tat, getan (0,01) Erreichte (0,02) erreicht (0,01) Erschien (0,02) erschienen (0,01) Gelang (0,02) gelingt (0,01) Folgen (0,02) folgt (0,01) Setzt (0,02) gesetzt (0,01) Tritt (0,02) auftreten (0,01) Entstehen (0,02) entstand (0,01) Verstehen, versteht, verstanden (0,01) Genommen, nehmen, nimmt (0,01)
0,02	17	Dirigierte (0,02) Stand (0,02) Entschieden (0,02) Entwickelt (0,02)

		Erleben (0,02)
		Geriet (0,02)
		Fällt, fiel (0,01)
		Sollte (0,02)
		Zeigte (0,02)
		Denken (0,02)
		Geschehen (0,02)
		Heißt (0,02)
		Brachte (0,02)
		Präsentiert (0,02)
		Verhalten (0,02)
		Gewann, gewinnt (0,01)
		Führen, geführt (0,01)
0,01	25	Erkennen (0,01)
		Erwies (0,01)
		Gemeint (0,01)
		Singen (0,01)
		Verlieren (0,01)
		Arbeiten (0,01)
		Beherrscht (0,01)
		Endet (0,01)
		Entdecken (0,01)
		Erhielt (0,01)
		Erklingen (0,01)
		Geprägt (0,01)
		Leitet (0,01)
		Mag (0,01)
		Musiziert (0,01)
		Spüren (0,01)
		Steckt (0,01)
		Treibt (0,01)
		Überschwang (0,01)
		Verbunden (0,01)
		Verlieh (0,01)
		Versucht (0,01)
		Vertont (0,01)
		Verwandelt (0,01)
		Wusste (0,01)
Gesamt	79	

Tabelle 27 – Die häufigsten Verben des deutschen Korpus

Unter diesen verbalen Lexemen lässt sich eine Gruppe von Verben isolieren, die sich in verschiedenen Arten und Weisen auf die Beschreibung/Bewertung der musikalischen Aufführung bzw. auf die Wiedergabe des zu Hörenden beziehen und daher im deutschen Bereich für textsortencharakterisierend zu halten sind: *klingen* (in den jeweiligen Flexionsformen mit der relativen Frequenz von 0,06% anwesend), *wirken*,

fehlen, erreichen, erscheinen, gelingen, entstehen (0,03%), *geraten* (0,02%), *sich erweisen, erhalten, erklingen, verliehen* (0,01%).³⁷

6.3.4 Kollokationale Aspekte: die häufigsten Cluster à 3 Worte

In Bezug auf die im deutschen Korpus mit einer relativen Frequenz von Mindestens 0,01% anwesenden Cluster à 3 Worte lassen sich 13 Kollokationen darstellen:

Relative Frequenz %	Absolute Frequenz	Cluster	
0,02	9	in der Berliner in der Philharmonie	
	8	in der Tonhalle	
0,01	7	auch in der nach der Pause	
	6	des # Jahrhunderts unter der Leitung	
		5	an diesem Abend auf dem Programm auf der Bühne in den Letzten mehr als nur und das Orchester
	Ges. Cluster à 3		
	13		

Tabelle 28 – Die häufigsten Clusters à 3 Worte des deutschen Korpus

6.3.5 Profil der häufigsten Lexik des deutschen Korpus

Die anhand WordSmith Tools durchgeführte Analyse der häufigsten Nomina, Adjektive, Verben bzw. Cluster à drei Worte erlaubte, die in den untersuchten deutschen Konzertrezensionen meistpraktizierten Bereiche des Wortschatzes zu untersuchen. Insbesondere war es möglich, folgende Situation festzustellen: Im adjektivischen Bereich besteht keine offensichtliche lexikalische Standardisierung in Bezug auf Beiworte, die eine spezifische Semantik besitzen. Aus den das deutsche Korpus DEU/2 konstituierenden 11.986 Types sind nur 39 Adjektive vorhanden, die mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% verwendet werden.

³⁷ Vgl. die im Anhang dargebotenen Konkordanzen.

Acht dieser Beiworte beziehen sich auf das kompositorisch-musikalische Bereich, fünf auf Nationalitäten, drei auf einen zeitlichen Rang, drei auf Charakter, zwei auf eine ästhetische Bewertung. Die anderen stellen allgemeinere Verweise dar.

Im nominalen Bereich lassen sich 332 Nomina identifizieren, die mit einer Häufigkeit von mindestens 0,01% im Korpus erscheinen. Die Verteilung deren Bezüge nach Bereiche lässt sich in Tabelle 29 zusammenfassen:

Nominaler Bezug auf:	Ita %
Allgemein	37,6
Musikalische Formen und Strukturen	11,3
Klang, Interpretation, Aufführung	9,8
Personen	8
Instrumente, Ensembles, Stimmen	7,8
Werte	7,6
Orte	5,3
Zeiten	5,3
Körper	3,1
Emotionen	2,4
Kategorien der Geschichte und der Kultur	1,8
GESAMT	100

Tabelle 29- Verteilung der nominalen Bezüge des deutschen Korpus (Freq. \geq 0,01%)

Hier wird ersichtlich, dass 16,6% der häufigsten Nomina auf musikalische Formen und Strukturen hinweist und den meistvertretenen Bereich von Bezügen repräsentiert. Auch die Gruppe von Nomina, die auf Klang, Interpretation und Aufführung verweisen, ist mit einem hohen prozentualen Anteil vertreten (16%). 7,8% der häufigsten Substantive weisen hingegen auf Instrumente, Ensemble und Stimmen hin. 7,2% der häufigsten Nomina weisen auf Personen hin. Darunter sind Substantive enthalten, die auf die Aufführenden, auf die Komponisten, auf das Publikum verweisen, sowie auf andere Rollen der Berufstätigkeit im musikalischen Leben. 5,7% der meistverwendeten Nomina besteht aus Substantiven, die auf Zeiten bzw. zeitliche Verhältnisse verweisen. 4,2% weist hingegen auf Werte hin, während auf Orte und Körperteile bzw. körperliche Bewegungen jeweils 3% der häufigsten Substantive verweisen. 2,1% der häufigsten Nomina beziehen sich auf Emotionen, 1,8% auf Kategorien der Geschichte und der Kultur. 32,6% der meistverwendeten Substantive lassen sich hingegen in keinem der spezifizierten Bereiche abgrenzen.

Die Analyse des deutschen Korpus hat auch hervorgehoben, dass 79 verbale Lexeme mit einer relativen Frequenz von 0,01% erscheinen. Darunter tauchen 26 mit der

niedrigen Frequenz von 0,01% auf. 18 sind hingegen mit einer Frequenz von 0,02% bezeugt, 15 mit einer Frequenz von 0,03%, zwei mit einer Häufigkeit von 0,04%, zwei mit einer Frequenz von 0,05%, 4 mit einer Frequenz von 0,06%. Ein verbales Lexem erscheint mit der relativen Frequenz von 0,07%, und andere – unter denen auch Modalverben und Hilfszeitwörter – erscheinen mit einer noch höheren Frequenz. Unter diesen Verben war es möglich, eine Gruppe zu isolieren, die semantischen Gemeinsamkeiten aufzeigt: es handelt sich um Verben, die sich in verschiedenen Arten und Weisen auf die Beschreibung bzw. Bewertung der musikalischen Aufführung/Interpretation und auf die Wiedergabe der Gehörten beziehen: *klingen, wirken, fehlen, erreichen, erscheinen, gelingen, entstehen, geraten, sich erweisen, erhalten, erklingen, verliehen*. Diese Lexeme konstituieren ein auffälliges Element lexikalischer Routine, die die deutsche Variante der Textsorte Konzertrezension charakterisiert.

Die Suche nach häufig wiederkehrenden Clustern à drei Wörtern hat gezeigt, dass nur 13 dreigliedrige Kollokationen im deutschen Korpus mit einer relativen Häufigkeit von 0,01% erscheinen. Darunter repräsentieren die häufigsten drei Kollokationen Ausdrücke (jeweils 0,02%), die zur Lokalisierung des besprochenen Konzertes dienen sollen: *in der Berliner* [Philharmonie], *in der Philharmonie*, *in der Tonhalle*. Es lässt sich daher sagen, dass diese Rezensionen keine besondere Standardisierung auf kollokationalem Niveau aufzeigen.

6.4 Kontrastierung der Profile beider Korpora

6.4.1 Zum *Type/Token Ratio* im deutsch/italienischen Vergleich

Anhand des so genannten *Type/Token Ratio* lässt sich der Reichtum der in einer gewissen Textmenge verwendeten Lexik feststellen (vgl. Schmitt 2002). Dieses Verhältnis erhält man dadurch, dass man die Anzahl der in einer Textmenge erscheinenden einzelnen verschiedenen Wörter (*types*) durch die Gesamtanzahl der in derselben Textmenge vorkommenden Wörter (*tokens*) teilt (vgl. Laufer/Nation 1995:

307 ff).³⁸ Je höher das Type /Token Ratio, desto variantenreicher ist die in der untersuchten Textmenge verwendete Lexik.

Aus den in Tabelle 30 aufgeführten Angaben lässt sich feststellen, dass das deutsche Korpus Deu/2 durch einen höheren Type/Token Ratio gekennzeichnet ist als das italienische Korpus.

	Anzahl tokens	Anzahl Types	Type/token Ratio
ITA	47.089	10.001	21,39
DEU/2	45.619	11.986	26,47

Tabelle 30- Vergleich des Type/Token Ratios beider Korpora

Daraus könnte man ableiten, dass die italienischen Rezensionen hinsichtlich des lexikalischen Niveaus standardisierter als die deutschen sind, indem sie dasselbe lexikalische Repertoire wiederholt verwenden. Die deutschen Texte scheinen hingegen insgesamt, aus einen variantenreicheren Wortschatz zu bestehen.

Es muss eingeräumt werden, dass unter den im Kap. II erwähnten kontrastiven Textsortenstudien keine kontrastiven Untersuchungen vorhanden sind, die auf einem computer-gestützten Korpusanalytischen Verfahren basieren. Computer-gestützte Korpuslinguistik hat sich nämlich erst in den letzten 10 Jahren verbreitet und hat sich bisher ausschließlich auf einzelsprachlichem Niveau konzentriert (vgl. u.a. Stubbs 1996, Wichmann et al. 1997, Biber et al. 1998, Dodd 2000, Drumbl 2002). Der einzige praktizierte zwischensprachliche Ansatz in der computer-gestützten Korpuslinguistik betrifft nämlich die Fremdsprachdidaktik und die Übersetzungswissenschaft (vgl. etwa Teubert 1996 Wichmann et al. 1997, Rüschoff/Wolff 1999, Bernardini/Zanettin 2000, Granger et al. 2003), noch nicht aber den Textsortenvergleich.

In der Tat stellt die Überschreitung des einzelsprachlichen Ansatzes eine Reihe von Problemen vor, die im begrenzten Rahmen dieser Arbeit nicht bewältigt werden können:³⁹ Selbst bei einfachen Aufzählungen wie das Type/Token Ratio lassen sich

³⁸ Das Type/Token Ratio kann durch WordSmith Statistics automatisch gerechnet werden.

³⁹ Die Erarbeitung von Strategien für die Umsetzung der computer-gestützten Korpusanalyse im Rahmen der kontrastiven Textsortenforschung stellt m.E. die größte Herausforderung, die diese Disziplin in der Zukunft bewältigen soll. Ein erster Versuch in dieser Richtung bietet Shaikevich (2002), der am Anfang seines Aufsatzes schreibt: „Any attempt at direct statistical comparison of two corpora (or of two texts) poses a host of problems, for which there are no methodological answers in statistics” (232).

nämlich aufgrund der sprachtypologischen Unterschiede zwischen Deutsch und Italienisch (vgl. Bosco Coletos 1997, Blasco Ferrer 1999: 231ff.) Zweifel über die Praktikierbarkeit des Vergleichs bzw. die Interpretierbarkeit der Ergebnisse formulieren, da die Umsetzung von Computer-gestützten Analyseverfahren in Bezug auf Korpora Untersuchungsfunktionen erlaubt, die grundsätzlich mit isolierten Worten operieren. Die deutsche lexikalische Produktivität der Wortkomposition (vgl. Weinrich 1993: 924ff., Blasco Ferrer 1999: 200ff.) schlägt sich aber in der Tatsache nieder, dass gewisse lexikalische Einheiten bzw. Basislexeme auch als Konstituenten komplexeren Worten erscheinen.⁴⁰ Ein weiterer, nicht einfach zu lösenden Problem betrifft die Kontextualisierung der Ergebnisse mit der allgemeinen Häufigkeitslexika beider untersuchten Sprachen.

Diese problematischen Aspekte lassen sich nicht einfach in der Interpretation der darzustellenden Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung einschließen. Eine gewisse Distorsion der Angaben könnte aber im Rahmen dieser beschränkten Analyse toleriert werden. Nach diesen Prämissen soll also im Folgenden mit rein beschreibenden Zielen den routinierten Wortschatz beider Korpora durch die Analyse der Frequenzlisten der meistverwendeten Adjektive, Nomina, Verben und Cluster à 3 Worte verglichen werden.

6.4.2 Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im adjektivischen Bereich

Das in Bezug auf das Type/Token Ratio erhaltene Ergebnis spiegelt sich in den Häufigkeitslisten der in beiden Korpora verwendeten Adjektive wider, denn das Korpus der italienischen Rezensionen zeigt eine höhere Wiederholung derselben lexikalischen Einheiten auf. Dort erscheinen nämlich 99 verschiedene Adjektive mit einer relativen

⁴⁰ So würden z.B. die im deutschen Korpus Deu/2 mit einer relativen Häufigkeit von mindestens 0,01% nachgewiesenen nominalen Komposita *Gastdirigent*, *Aufführungspraxis*, *Orchesterfarben*, *Trauermarsch*, *Violinkonzert*, *Klavierkonzert*, *Liederabend* und *Streichquartett* im Italienischen aus mehreren Einzelwörter bestehen (*direttore ospite*, *prassi esecutiva*, *colori dell'orchestra* oder *orchestrali*, *marcia funebre*, *concerto per violino e orchestra*, *concerto per pianoforte e orchestra*, *quartetto d'archi*). Gerade an dieser Tatsache sollte zumindest z.T. der Unterschied zwischen beiden Type/Token Ratios zurückzuführen sein.

Frequenz von mindestens 0,01%, während im Deutschen nur 39 adjektivische Types über dieser Schwelle erscheinen.

Insbesondere hat die anhand dem Software WordSmith Tools durchgeführte Untersuchung der lexikalischen Häufigkeitslisten beider Korpora gezeigt, dass die italienischen Konzertrezensionen von einer starken lexikalischen Standardisierung im Bereich der bewertenden Adjektive gekennzeichnet sind, was einen grundlegenden Unterschied zur Lexik der analysierten deutschen Texten darstellt. Ein zweiter semantischer Bereich, der im italienischen Korpus durch mehrere, mit einer relativen Häufigkeit von 0,01% anwesenden Adjektive vertreten ist, bezieht sich in verschiedenen Perspektiven mit den Begriff von ‚Reinheit‘.⁴¹

Dass man für das deutsche Korpus keine ähnliche Ergebnisse bzw. relevante Konkordanzbeispiele anbieten kann, beweist, dass die deutschen Konzertrezensionen auf einer viel niedrigeren Standardisierung des adjektivischen Wortschatzes basieren.⁴²

6.4.3 Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im nominalen Bereich

Die in Bezug auf das Type/Token Ratio beider Korpora dargestellten Ergebnisse spiegeln sich auch im nominalen Bereich wieder, da 450 Nomina des italienischen Korpus mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% erscheinen, während sich im deutschen Korpus nur 332 Substantive über diese Schwelle registrieren lassen.

Die in Tabelle 31 dargebotenen Angaben zur Verteilung der häufigsten Nomina beider Korpora nach Bereichen lassen einige Unterschiede erkennen: besonders auffällig ist die Tatsache, dass das deutsche Korpus höhere Anteile als das Italienische im Bereich der Nomina für musikalische Formen und Strukturen sowie für Klang, Interpretation und Aufführung aufzeigt. Einigermassen höher ist der italienische Anteil der häufigsten Substantive, die sich auf Personen beziehen. Beachtlich höher ist weiterhin der italienische Anteil von Substantiven, die auf Werte und auf Orte hinweisen.

⁴¹ Für beide, im italienischen Korpus nachgewiesenen Standardisierungsphänomene vgl. die im Anhang dargestellten Konkordanzen.

⁴² Es lässt sich vorstellen, dass das deutsche Verfahren der Wortkomposition diese divergierenden Ergebnisse beeinflussen und z.T. kompensieren konnte.

	ITA %	DEU/2%
Allgemein	37,6	32,6
Musikalische Formen und Strukturen	11,3	16,6
Klang, Interpretation, Aufführung	9,8	16
Personen	8	7,2
Instrumente, Ensembles, Stimmen	7,8	7,8
Werte	7,6	4,2
Orte	5,3	3
Zeiten	5,3	5,7
Körper	3,1	3
Emotionen	2,4	2,1
Kategorien der Geschichte und der Kultur	1,8	1,8
GESAMT	100	100

Tabelle 31 – Vergleich der Verteilung der häufigsten Nomina nach Bezugsbereichen

6.4.4 Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im verbalen Bereich

Im Gegensatz zur im adjektivischen bzw. nominalen Bereich festgestellten Situation zeigen die Ergebnisse des Vergleichs, dass das deutsche Korpus eine höhere Auswahl von wiederkehrenden Verben als das italienische besitzt. Dort sind nämlich 79 verbale Lexeme mit einer relativen Frequenz von mindestens 0,01% vorhanden, während im italienischen nur 58 zu registrieren sind.⁴³ Anders als bei den italienischen Verben, war es weiterhin im deutschen Raum möglich, eine Gruppe von wiederkehrenden Lexemen zu isolieren, die sich in verschiedenen Arten und Weisen auf die Beschreibung der musikalischen Aufführung beziehen.

6.4.5 Vergleich der lexikalischen Standardisierung beider Korpora im kollokationalen Bereich

Auch im kollokationalen Bereich ergeben sich Unterschiede zwischen beiden Korpora, die z.T. zur Typologie der untersuchten Sprachen zurückzuführen sein könnten. Insbesondere soll unterstrichen werden, dass gewisse Kollokationen aufgrund der

⁴³ Aus sprachtypologischer Perspektive müsste eingeräumt werden, dass diese quantitativen Unterschiede z.T. zur Tatsache zurückgeführt werden könnten, dass es unter den deutschen Verben auch einige eingeschlossen wurden, die möglicherweise durch verschiedene trennbare Nachverben auf differenzierte Bedeutungen zurückzuführen sein könnten.

syntaktischen Besonderheiten des Deutschen im Text nicht nacheinander geschrieben zu finden sein könnten. Nichtsdestoweniger lässt sich als besonders überraschend die Tatsache hervorheben, dass im italienischen Korpus 49 Cluster à 3 Worte mit einer relativen Häufigkeit von 0,01% zu registrieren waren, während im Deutschen nur 13 zu finden waren. In Bezug auf deren Frequenz muss man sagen, dass im Italienischen einige Cluster vorhanden sind, die mit einer Frequenz von 0,03%, 0,04% und sogar 0,05% anwesend sind, wohingegen die im deutschen Korpus anwesenden Cluster eine Häufigkeit von höchstens 0,02% aufzeigen. Aus diesen Angaben kann man ableiten, dass auch im kollokationalen Bereich die italienischen Rezensionen einen höheren Standardisierungsgrad als die deutschen aufzeigen.

6.5 Zusammenfassung

Bevor man die Ergebnisse des Vergleichs der lexikalischen Standardisierung beider Korpora zusammenfasst, muss man wieder auf die methodischen Probleme hinweisen, die diese Ergebnisse z.T. beeinträchtigt haben können. Wie bereits gesagt (vgl. 6.4.1 der vorliegenden Arbeit, bes. Fußnote 7), stellt das Verfahren des Vergleichs der Frequenzlisten der in Korpora verschiedener Sprachen enthaltenen lexikalischen Einheiten eine höchst problematische Aufgabe, und zwar aufgrund der zwischen den untersuchten Sprachen bestehenden typologischen Unterschiede. Es lässt sich nämlich aus der Beobachtung der für die vorliegende Untersuchung bereitgestellten Korpora nicht definitiv feststellen, ob gewisse Ergebnisse die einzelsprachliche Realisierung der analysierten Textsorte betreffen oder eher mit dem allgemeinen, nicht nur lexikalischen, sondern hauptsächlich morphologischen, ja auch syntaktischen Instrumentarium der in Betracht genommenen Sprachen zu tun haben.

Die Kontrastierung der Frequenzlisten beider Korpora hat nämlich gezeigt, dass das italienische Korpus im Vergleich zum deutschen von einer höheren Standardisierung der verwendeten Lexik im nominalen, adjektivischen und kollokationalen Bereich charakterisiert ist: über die relativen Frequenzschwelle von 0,01% sind 99 italienische vs. 39 deutsche Adjektive vorhanden, sowie 450 italienische vs. 332 deutsche Nomina bzw. 49 italienische vs. 13 deutsche Cluster à 3 Worte. Im adjektivischen Bereich zeigt das italienische Korpus eine augenfällig hohe Anzahl von positiv bewertenden

Adjektiven (*bello/a, perfetta, straordinaria/o, notevole, capace, migliori, bravi, ottima, particolare, formidabile, meravigliosa, importante, intensa, incantevole, magnifico, grandissimo*), sowie eine relevante Gruppe von Adjektiven, die in verschiedenen Perspektiven auf den Begriff von ‚Reinheit‘ hinweisen (*puro, assoluta, vera, autentica, ideale, trasparente, rara*) bzw. auf die Begriffe von ‚Lebendigkeit‘ und ‚Ausdruckskraft‘ (*intima, naturale, vitale, terribile, trionfale, espressiva, drammatico*). Nichts ähnliches lässt sich in Bezug auf das deutsche Korpus feststellen, woraus es sich ableiten lässt, dass die italienischen Konzertrezensionen des untersuchten Korpus von einer hohen adjektivischen Standardisierung geprägt sind, während die deutschen Rezensionen keine augenfällige Standardisierung in diesem Bereich besitzen bzw. möglicherweise auf eine breitere Auswahl von Adjektiven basieren.

Im Rahmen der bereits erläuterten Heterogenität der Ergebnisse lässt sich in Bezug auf die häufigsten Nomina beider Korpora aussagen, dass das routinierte Wortschatz der deutschen Rezensionen einen höheren Anteil von Nomina aufzeigt, die unmittelbar mit dem musikalischen Gegenstand verbunden sind, indem sie sich auf musikalische Formen und Strukturen sowie auf Klang, Interpretation und Aufführung bzw. auf Instrumente, Ensembles und Stimmen beziehen. Zu diesen Bereichen gehören dort 40,4% der Substantive, die mit einer relativen Häufigkeit von mindestens 0,01% erschienen, während im italienischen diese Bereiche nur das 28,9% der am häufigsten vertretenen Nomina darstellen. Somit charakterisiert sich das deutsche Korpus als lexikalisch fachsprachlicher als das italienische, das hingegen höhere Anteile von Nomina aufzeigt, die sich auf Orte und Werte beziehen, sowie eine höhere Frequenz von Substantiven, die auf Personen hinweisen, die nicht der musikalischen Szene gehören.

Im kollokationalen Bereich lässt die durchgeführte Analyse feststellen, dass die Präsenz oft rekurrierender Cluster à 3 Worte im Italienischen beachtlich höher als im Deutschen ist.

Was die Verben angeht, zeigen die Ergebnisse, dass das deutsche Korpus eine höhere Auswahl von wiederkehrenden Verben als das italienische besitzt (79 vs. 58). Anders als bei den italienischen Verben, lässt sich im deutschen Raum eine Gruppe wiederkehrender Lexeme isolieren, die sich in verschiedenen Arten und Weisen auf die Beschreibung/Bewertung der musikalischen Aufführung bzw. auf die Wiedergabe des

zu Hörenden beziehen: *klingen, wirken, fehlen, erreichen, erscheinen, gelingen, entstehen, geraten, sich erweisen, erhalten, erklingen, verliehen*.⁴⁴

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Ergebnisse der Computer-gestützten Untersuchung der am häufigsten verwendeten Lexik beider Korpora zeigt, dass die italienischen Konzertrezensionen eine höhere lexikalische Standardisierung im Adjektivischen bzw. kollokationalen Bereich besitzen, während das deutsche Korpus eine höhere Standardisierung im verbalen Bereich aufzeigt.

Inwieweit diese Ergebnisse hauptsächlich der unterschiedlichen Typologie beider untersuchten Sprachen oder eher zur einzelsprachlichen Bewältigung der Kommunikationssituation Konzertrezension zurückzuführen sind, lässt sich leider im Rahmen dieser Arbeit nicht endgültig klären.

⁴⁴ Vgl. die im Anhang dargebotenen Konkordanzen.

KAPITEL VII

BEISPIELTEXTE

Die in diesem Kapitel analysierten Beispieltex te zeigen einerseits die makroskopischen zwischensprachlichen Unterschiede auf, die bereits in Kap. V aufgetaucht sind, andererseits werden aber auch individuelle Züge in der Bewältigung des Kommunikationsziels sichtbar gemacht, sowie unterschiedliche Ansätze zum Konzertereignis im journalistischen Diskurs.

Insbesondere soll bei den Textanalysen auf diejenigen Aspekte die Aufmerksamkeit gelenkt werden, die aufgrund der mehrphasigen Natur des Bezugsobjektes „aufgeführte Musik“ die Komplexität der Kommunikationssituation Konzertrezension ausprägen (vgl. S. 8 ff).

7.1 Die kürzesten Artikel beider Korpora

Zu Beginn sollen zwei Beispieltex te beobachtet werden, die in ihrer extremen Kürze zwei höchst divergierende Prototypen von Rezensionen darstellen. Es handelt sich einerseits um die kürzeste deutsche Rezension (Beispieltex t 1a) und andererseits um die kürzeste italienische Rezension (Beispieltex t 1b). Im deutschen Beispiel geht es um eine durchaus alltägliche Rezension, die ein Saisonkonzert in der Stadt Zürich betrifft. Im italienischen Beispiel geht es hingegen um die Mitteilung einer Festivaleröffnung.

Chopin, Chopin

Elisabeth Leonskaja mit dem Zürcher Kammerorchester

Ein Abend für Chopin-Fans: ausschliesslich die beiden Klavierkonzerte. Elisabeth Leonskaja stand sie mit Bodenhaltung durch. Sie absolvierte sie in gewohnt robuster Art, zugriffig, musikantisch in einem sehr munteren Sinn, mehr Kraftbombe als ausdividierende Hintergründerin. Doch es wurden insgesamt plausible Darstellungen – und dem Publikum gefiel's. Der Gastdirigent Salvador Mas Conde war mit dem Zürcher Kammerorchester weit mehr als bloss aufmerksamer Begleiter. Auch Einleitungen, Zwischenspiele, orchestrale Hauptpassagen wurden expressiv ausmodelliert, als wären es hochromantische Sinfonien. Überinterpretationen? Man hätte sich auch ein Programm mit Kontrasten vorstellen können. So fehlte dem Abend – trotz tüchtigem Einsatz – die eigene Note, eine Idee, die mehr bietet als das Allernaheliegendste. Ein Programm für den Samstagabend? Leichtverträgliches zwischen Apéro und Souper? Der Publikumszustrom war enorm. [NZZ 59]

Diese sehr kompakte Rezension aus der NZZ ist dadurch charakterisiert, dass der Rezensent sich ausschließlich auf die Wiedergabe und Bewertung der Interpretation konzentriert, und zwar in einer Form, die verstehen lässt, dass das rezensierte Konzert kein besonderes Interesse in sich trug, außer dass es eine Gelegenheit darstellte, einen angenehmen Samstagabend zu verbringen. So widmet hier der Rezensent keine Aufmerksamkeit der Vertiefung spezifischer Aspekte musikwissenschaftlichen Hintergrunds. Das eigenartige an dieser Rezension liegt nämlich am Ton, der sie charakterisiert. In wenigen Worten überlässt der Text viel Implizites, das zwischen den Zeilen zu lesen ist.

Was das Konzertprogramm beinhaltete, erfährt der Leser bereits im elliptischen, verblosen Anfangssatz. Im darauf folgenden Textteil fokussiert der Autor sofort die Leistung der Solistin, deren Renommee bzw. frühere Leistungen gar nicht thematisiert werden. Sogleich wird gesagt, dass ihre Leistung alles in allem positiv zu bewerten war (Z. 1-2).

Die Eigenschaften ihrer Interpretation werden anhand drei Adverbialergänzungen angegeben: *sie absolvierte sie in gewohnt robuster Art, zugriffig, musikantisch in einem sehr munterem Sinn* (Z. 2-3), die dann mit einem Vergleich kombiniert werden, der einerseits den energetischen Ansatz ihres Spiels, andererseits ihre Schwäche bei der Wiedergabe musikalischer Details hervorhebt: *mehr Kraftbombe als ausdividierende Hintergründerin* (Z. 3). Dass der Kritiker ihre Interpretation gerade an diesem Aspekt etwas mangelhaft fand, wird im *doch* (Z. 3) der folgenden, die Bewertung zusammenfassenden Satzes erschließbar. Obwohl ihre Interpretation nicht alle Erwartungen erfüllte, definiert sie der Kritiker als *insgesamt plausible Darstellungen*

(Z. 4), womit die Leistung der Pianistin als akzeptabel bewertet wird. Nachdem der Kritiker seine Meinung geäußert hat, fügt er das eher berichtbezogene Element hinzu, dass das Publikum die Aufführung genossen hat.

In den folgenden zwei Sätzen bewertet der Autor die Wirkung des Dirigenten, dessen Rolle definiert er *weit mehr als bloß aufmerksamer Begleiter* (Z. 5), da auch die orchestralen Momente beider aufgeführten Klavierkonzerte so resultierten, *als wären es hochromantische Sinfonien* (Z. 7), d.h. sie bekamen eine dezidiert stilvolle Gestaltung, die die darauf folgende rhetorische Frage (*Überinterpretationen?* – ebd.) als z.T. übertrieben verstehen lässt.

Nach der Bewertung der musikalischen Leistung fasst der Autor negativ die Wirkung des aufgeführten Programms zusammen, dem es seiner Meinung nach an Originalität, ja auch an Gewagtheit mangelte: *so fehlte dem Abend [...] die eigene Note, die mehr bietet als das Allernaheliiegendste* (Z. 10-11). Mit zwei rhetorischen Fragen kritisiert er zum Schluss der Rezension nämlich die Wahl eines in sich nicht besonders interessanten Programms: *Ein Programm für den Samstagabend? Leichtverträgliches zwischen Apéro und Souper?* (Z. 11-12) Die Antwort ist im finalen Satz zu finden, in der die Anwesenheit eines zahlreichen Publikums registriert wird. Somit definiert der Rezensent das kommentierte Ereignis bloß als eine Gelegenheit für das breite Publikum, ein Konzert am Wochenende zu genießen.

Bei dieser Rezension handelt es sich um eine der vielen Kurzartikel, die im Feuilleton der NZZ eine regelmäßige Berichterstattung des lokalen Konzertangebotes in Zürich anbieten.⁴⁵ Deshalb wird hier vieles implizit überlassen (von den Werken wird nichts gesagt, nur die Interpretation wird thematisiert), indem der Schwerpunkt die Relevanz des Konzerts im Rahmen einer alltäglichen Benutzung des musikalischen Angebots der Stadt Zürich zu sein scheint. Am vertraulichen Ton, der sich durch rhetorische Fragen und elliptische Sätze ergibt, lässt sich ein gewisser routinemäßiger Umgang mit dem Konzertrezensieren erkennen.

Besonders bemerkenswert im Vergleich zu anderen deutschen und italienischen Texten ist hier die Tatsache, dass der Autor in keinem Fall versucht, das musikalisch Wahrgenommene durch sprachliche Mittel zu evozieren. Vielmehr soll hier dessen

⁴⁵ Von den fast 80 im Korpus eingeschlossenen Texten der NZZ gehören ungefähr 3/4 dieser Kategorie an.

Wirkung aus der Beschreibung der Interpretation abgeleitet werden, was erst dann möglich ist, wenn der Leser die genannten Werke bereits kennt.

[Beispieltext 1b]

L'inaugurazione

Solennità e tripudio per la Messa verdiana

5 SPOLETO - Solennità e tripudio, venerdì sera per l'apertura del Festival dei Due Mondi. Il Requiem di Verdi con la sua forza d'impatto inestinguibile. L' Orchestra e il Coro Verdi di Milano, complessi giovani e coinvolti al massimo. Un direttore impetuoso come Riccardo Chailly sul podio. I solisti Ines Salazar, Marcello Giordani, Ursula Ferri e Orlin Anastassov. Il tutto dentro il Duomo spoletino, che alla messa
10 verdiana restituisce il senso di un rituale vivo. Pubblico scatenato di ovazioni, con dieci minuti finali di applausi e grida forti di «bravi». Spiccavano, tra gli altri, una bellissima Claudia Cardinale (il festival le dedica una rassegna di film), lo scrittore Tahar Ben Jelloun e Antonio Di Pietro con famiglia al completo. S' è inaugurata così l'edizione n. 45 del festival. Polemiche sul costo dei biglietti. Doveva essere 200 euro il prezzo d'accesso in Duomo. S' è opposto il vescovo Fontana e la situazione è (un po') cambiata: posti carissimi in navata centrale e navate laterali (ovviamente prese d'assalto) libere da pretese. [RP 18]

Vergleicht man diese aus RP stammende, im italienischen Sprachraum erschienene kürzeste Rezension mit der oben dargestellten kürzesten deutschen Rezension aus der NZZ, so kann man feststellen, dass die in der Stichprobenanalyse gesammelten Ergebnisse aus Kap. IV sich in der Gestaltung dieser beiden Beispiele durchaus bestätigt werden bzw. besonders deutlich hervortreten. Dort war ein unrelevantes Saisonkonzert im Mittelpunkt des Artikels, hier ist hingegen die Eröffnung eines Kulturfestivals, das nicht nur musikalische Veranstaltungen vorsieht, sondern auch Theater und Kino miteinbezieht.

Das eröffnende Konzert des 45. „Festival dei Due Mondi“ wird hier in kurzen verblosen Sätzen als ein öffentliches mondänes Ereignis vorgestellt. In der ersten Hälfte des Textes wird die Aufführung des Requiems Verdis durch die bloße Mitteilung der Namen der Interpreten telegraphisch eingerahmt, sowie lediglich anhand deren emotioneller Wirkung beschrieben: *solennità e tripudio* (Z. 1), *forza d'impatto inestinguibile* (Z. 2), *complessi giovani e coinvolti al massimo* (Z. 3), *direttore impetuoso* (Z. 3), *senso di un rituale vivo* (Z. 5), *pubblico scatenato di ovazioni con dieci minuti finali di applausi e grida forti di bravi* (Z. 6). Im zweiten Teil der Rezension werden einige im Publikum anwesende Prominente (ein Politiker mit Familienangehörigen, ein Schriftsteller und eine Schauspielerin) erwähnt. Über die Schauspielerin wird in Klammern mitgeteilt, dass das Festival ihr eine Filmrundschau

widmet. Anschließend wird von einer Polemik in Bezug auf den Preis der Eintrittskarten referiert bzw. über deren Lösung, die Dank dem Zutun des lokalen Bischofs gefundenen wurde.

An diesem Kurzartikel lässt sich beobachten, wie einige Artikel des italienischen Sprachraums zwar Konzerten gewidmet sind, ohne aber dass die Musik selbst bzw. deren Aufführung im Mittelpunkt der Argumentation gestellt wird: In Abwesenheit einer fachspezifischen Betrachtung des musikalischen Ereignisses bleibt nur die Wiedergabe der Äußerlichkeiten, so dass die ‚cronaca musicale‘ sich auf die Emotionalität des Abends reduziert, die ausschließlich in seiner Feierlichkeit wiedergegeben wird.

7.2 Die Verflechtung berichtender und bewertender Argumentation am Beispiel einer deutschen Rezension

An diesem Beispiel aus der NZZ soll veranschaulicht werden, wie sich meinungsbetonte Rezensionen aufgrund der Notwendigkeiten der Argumentation oft nicht an die zeitliche Abfolge des Konzerts halten. Da hier, wie bei allen anderen Texten der NZZ, der Schwerpunkt der Rezension ausschließlich auf der Bewertung der musikalischen Aufführung liegt, soll weiterhin an den aufführungsbewertenden Textteilen näher veranschaulicht werden, wie sich die Argumentation gestaltet, indem sie sich mit dem Musikalischen auseinandersetzt.

Lucerne Festival
Stimmungsvoll
 Schlusskonzerte mit Riccardo Muti

Riccardo Muti und das Orchestra Filarmonica della Scala kennen sich. Überflüssige Bewegungen hat der Maestro nicht (mehr) nötig, er kann das Orchester spielen lassen, und es gibt ihm alles. Präzise. *Robert Schumanns Dritte, die «Rheinische», hat Muti sowohl intellektuell als auch emotionell ganz durchdrungen. Strukturen werden transparent, aber unaufdringlich. Der musikalische Fluss, Atem und*
 5 *Gesang sind ihm genauso wichtig. Kein Nachdruck, sondern ein selbstverständliches Entstehen von Musik, mit aller Klarheit. Und wunderbare Hörner.* Vor viel Prominenz schlossen die Mailänder und Muti mit diesem Werk das Lucerne Festival Sommer offiziell ab, danach als Bonbon Bellini. Im ersten Teil eine Reverenz ans Gastland: Rossinis «Guillaume Tell»-Ouverture, aber wie. *Mit einer Sinnlichkeit sondergleichen erklangen die Stimmungsbilder zu Beginn, und dann wurde entschlossen der Höhepunkt*
 10 *angesteuert. Diese Musik liegt den Italienern.* Originell die Kombination mit Strawinskys Ballettsuite «Le baiser de la fée» und ihren «Dances Suisses». – Am Abend zuvor brillierten die Bläser des Orchesters in Mozarts Bläserserenade KV 361, der «Gran Partita». *Belebt wurde gespielt, aber im Interpretationsansatz auch etwas konventionell. Doch wie Muti Mozarts hier ganz eigenwillige Komposition der Klangfarben hörbar werden liess, hatte Format.* Und in Tschaikowskys «Pathétique» *zeigte er, wie spannungsvoll und*
 15 *leidenschaftlich er eine sinfonische Form – und gerade diese spezielle Architektur Tschaikowskys – über vier Sätze spannen und beseelen kann.* [Nzz 16]⁴⁶.

Diese Rezension ist beiden Konzerten gewidmet, die R. Muti zum Schluss des „Lucerne Festivals“ dirigierte. Was die thematisierten Inhalte angeht, konzentriert sich die Argumentation explizit auf die Bewertung der musikalischen Interpretation, gerade wie in der anderen dargebotenen Rezension der NZZ, wenn auch – in diesem Fall - etwas diffuser. Darüber hinaus erscheinen hier einige thematische Elemente, die in der anderen Rezension nicht zu finden waren. Einerseits wird nämlich ganz am Anfang auf das hervorragende Renommee der Aufführenden und auf ihre soweit konsolidierte und wirkungsvolle Zusammenarbeit hingewiesen (Z. 1-2). Bemerkenswert ist hier die isolierte Verwendung des Adverbs *präzise* (Z. 2), das vom Rest des Satzes durch Interpunktion getrennt ist, als diene es, um dessen Wirkung hervorzuheben. Andererseits ist eine wenn auch minimale Angabe zur Präsenz von Prominenten im Publikum dort hinzugefügt, wo der institutionelle Rahmen angegeben ist, in dem das Konzert stattfand. (Z. 5-7)

Besonders deutlich ist in diesem Text zu sehen, wie der Rezensent bei seinem Kommentar sich nicht an die zeitliche Reihenfolge der Aufführung hält, was eigentlich ein typisches strukturelles Element ist, welches die Textsorte Konzertrezension aufgrund ihrer doppelten Natur von Bericht und meinungsbetontem Text dezidiert ausprägt.

⁴⁶ Meine Hervorhebungen.

Hier bietet der Autor für jedes der aufgeführten Stücke zwar einige Zeilen Kommentar, die Reihenfolge der aufgeführten Werke lässt sich aber aus den im oben geschilderten Text angeführten Angaben nicht völlig rekonstruieren: Die Aufführung Schumanns wird am Anfang kommentiert, obwohl sie nicht als erstes Stück gespielt wurde. Unmittelbar danach erfährt der Leser im Rahmen der Mitteilung des institutionellen Rahmens des Konzerts, dass das Orchester am Ende des Abends eine Zugabe von Bellini gespielt hat. Erst danach sagt der Autor, dass im ersten Teil des Konzerts Rossinis „Wilhelm Tell“- Ouvertüre bzw. Strawinskys Ballettsuite „Le baiser de la fée“ zu hören waren. Diese rückwärtige Struktur geht ohnehin bis zum Ende des Artikels weiter, da erst im zweiten Teil über das am Abend zuvor stattgefundenene Konzert referiert wird.

Dieses textuelle Phänomen ist eng mit dem kommentarartigen Ansatz zum musikalischen Ereignis verbunden und ist auf die Priorität des argumentativen Gerüsts zurückzuführen, auf dem der Text der Rezension basiert: Obwohl Schumanns Symphonie nicht als erstes Stück zu hören war, wird es trotzdem am Anfang des Textes kommentiert, denn gerade die Aufführung dieses Stücks entspricht der Bewertung, mit dem der Autor seine ganze Rezension anfängt, d.h. die Qualität der Interpretation der Orchestra Filarmonica della Scala bzw. seines Dirigenten R. Muti. Anschließend verlangt aber die Berichtspflicht, dass der Rezensent die Aufführung anhand eines berichtartigen Satzes kontextualisiert, der das besprochene Konzert als Schlusskonzert des Lucerne Festivals identifiziert. Das textkompositorische Bedürfnis an argumentativer Kohärenz bzw. Kohäsion leitet nun zur Erwähnung der Ouvertüre Rossinis, die als *Reverenz ans Gastland* (Z. 8) präsentiert wird sowie konsequent an die Bewertung der im Programm angebotenen Kombination Rossinis mit einem Werk von Strawinsky verbunden wird, wo die Texthandlung ‚Kommentar zum Programm‘ in der Argumentation überwiegt. Die aufführungskritischen Textteile, die die einzelnen Stücke betreffen, erscheinen wie isolierte Episoden innerhalb dieser Argumentationsstruktur (vgl. graphische Hervorhebung).

In den musikbeschreibenden Episoden (Z. 2-6) ist ein Beispiel davon sichtbar, was bereits Dahlhaus über das Wechseln des Subjekts im musikanalytischen Diskurs feststellte (vgl. S. 8ff. der vorliegenden Arbeit), und was man hier auf den aufführungskritischen Diskurs übertragen kann: zu Beginn ist nämlich der Dirigent als

Subjekt angeführt: *Robert Schumanns Dritte, die «Rheinische», hat Muti sowohl intellektuell als auch emotionell ganz durchdrungen (Z. 2-3)*. Unmittelbar danach sind aber die musikalischen Strukturen sowie der Fluss, der Atem, der Gesang als Subjekt angegeben: *Der musikalische Fluss, Atem und Gesang sind ihm genauso wichtig (Z. 4-5)*. Der dritte Satz ist sogar elliptisch, indem dort die Prädikation abwesend ist, was zu ihrer Semantik gut passt, denn darin ist die freie Entstehung von Musik thematisiert, bei der die Tätigkeit der Aufführenden nicht mehr wichtig ist: *Kein Nachdruck, sondern ein selbstverständliches Entstehen von Musik, mit aller Klarheit. (Z. 5-6)*. Am Ende dieser Episode erscheint noch ein von einer vollkommenen Satzkonstruktion entfesseltes elliptisches Element zum Lob der Hörner, die vom Kritiker als besonders erwähnenswert gehalten werden: *Und wunderbare Hörner (Z. 6)*.

Die Aufführung des Rossini ist in wenigen Worten erledigt (vgl. *aber wie Z. 8*) trotzdem findet man hier auch die oben erwähnte Abwechslung des Subjekts im selben Satz: einerseits *erklangen die Stimmungsbilder (Z. 9)*, andererseits *wurde der Höhepunkt vom Dirigenten angesteuert (Z. 10)*.

Sobald sich dann der Diskurs auf eine z.T. negative Bewertung (*etwas konventionell, Z. 13*) der Aufführung fokussiert, erscheint der Dirigent wieder als Subjekt:

Am Abend zuvor brillierten die Bläser des Orchesters in Mozarts Bläserserenade KV 361, der «Gran Partita». *Belebt wurde gespielt, aber im Interpretationsansatz auch etwas konventionell. Doch wie Muti Mozarts hier ganz eigenwillige Komposition der Klangfarben hörbar werden ließ, hatte Format. (Z. 11-14)*

Als Kompensation dazu wird die Rezension mit einem Satz beendet, in der die Aufführung des letzten Werkes so formuliert ist, dass gerade der spezifische Wert der Interpretationsfähigkeiten des Dirigenten in den Vordergrund rückt:

Und in Tschaikowskys «Pathétique» zeigte er, wie spannungsvoll und leidenschaftlich er eine sinfonische Form – und gerade diese spezielle Architektur Tschaikowskys – über vier Sätze spannen und beseelen kann. (Z. 14-16)

7.3 Ein Beispiel musikanalytischer bzw. interpretationsbewertender Prosa aus dem italienischen Korpus

[Beispieltext Nr. 3]

Con la Filarmonica viola protagonista Un'ovazione a Muti
Il concerto alla Scala

MILANO - La moderna letteratura concertistica per viola non è particolarmente estesa: Bartók, Hindemith, Schnittke e poco altro. E ciò, unitamente al desiderio di gratificare la prima viola Danilo Rossi dopo aver fatto altrettanto in passato con altre prime parti dell'orchestra, spiega la presenza in cartellone, per la serata inaugurale della stagione della Filarmonica della Scala, di una pagina come il

5 Concerto per viola di William Walton. Che vanta un magistero formale e una compostezza di scrittura quali si rintracciano nelle opere congeneri di uno Hindemith - proprio Hindemith fu peraltro il destinatario e il primo esecutore di questo Concerto del 1929 - ma che ha il sapore di uno Stravinskij in seconda, con gli angoli assai smussati e con tanta, ma tanta originalità in meno. Un Concerto impegnativo

10 assai, a ogni modo, che il violista Rossi ha affrontato esibendo perfetta intonazione, suadenti timbriche, ottime risorse tecniche e sensibilità d' interprete: virtù, queste, supportate in maniera ideale da un' orchestra visibilmente complice nel sostegno al suo rappresentante. A guidare quest'ultima c'era Riccardo Muti, che in apertura di serata ha offerto una esecuzione formalmente esemplare, profondamente logica ed elegantemente concertata della Sinfonia n. 34 K. 338 di Mozart, nota come l'ultima tra le salisburghesi

15 ma che sembra trascendere le stesse coordinate del tempo storico, tanto ne è naturalmente avveniristica l'impalcatura strutturale: un miracolo di grazia architettonica difficile da collocare, e tale da mettere in crisi i sostenitori della vetusta concezione evoluzionistica del sinfonismo. Momenti d'autentico rapimento sonoro Muti ha poi offerto suonando infine la Sinfonia n. 2 op. 73 di Brahms; per dirne uno, nella splendida coda dell'Allegro non troppo. La scelta di tempi piuttosto slargati nelle sezioni espositive dei primi due movimenti, se ha moltiplicato per contrasto l'enfasi del rispettivo prosiegue, ha altresì

20 ingenerato l'impressione, tutta da discutere, che tali materiali siano connotati, secondo l'interprete, da funzione introduttiva anziché rappresentare un classico esordio in medias res. Ovazioni, per questo concerto che sarà replicato stasera a Parma, ma con programma parzialmente modificato, per il varo del nuovo Auditorium disegnato da Renzo Piano. Per il prossimo concerto di stagione bisognerà invece aspettare il 28 gennaio: sempre con Muti, ma agli «Arcimboldi». [CS 13]

Diese relativ kürze und kompakte Rezension kann man als Beispiel für die Variante italienischer Konzertrezensionen betrachten, die sich rein musikwissenschaftlich mit dem aufgeführten Programm beschäftigen. Wie auch in Beispiel 2, folgt hier die textuelle Gliederung nicht dem zeitlichen Ablauf des Konzerts, sondern beginnt mit der Hervorhebung der Präsenz eines solistischen Werkes für Bratsche im Programm, was die Gelegenheit anbietet, einige Informationen über das nicht breite zur Verfügung stehende Repertoire für dieses Instrument anzuführen. Unmittelbar danach wird mitgeteilt, dass das im Betracht genommene Konzert die Eröffnung der Saison der Orchestra Filarmonica della Scala darlegte. So vermischen sich bereits am Anfang der Rezension das Berichtende und die im musikgeschichtlichen Diskurs eingerahmte Präsentation des aufgeführten Werkes:

La moderna letteratura concertistica per viola non è particolarmente estesa: Bartók, Hindemith, Schnittke e poco altro. E ciò, unitamente al desiderio di gratificare la prima viola Danilo Rossi dopo aver fatto altrettanto in passato con altre prime parti dell'orchestra, spiega la presenza in cartellone, per la serata inaugurale della stagione della Filarmonica della Scala, di una pagina come il Concerto per viola di William Walton. (Z. 1-5)

Nach diesem einleitenden Teil geht der Text mit einer Beschreibung des erwähnten Werkes für Bratsche weiter. Das Stück wird kompositionsanalytisch dargestellt, und zwar mit einem Verweis auf zwei andere Komponisten derselben Epoche. Einerseits wird seine strukturelle Korrektheit (*magistero formale e compostezza di scrittura*, Z. 5) den Werken Hindemiths verglichen, andererseits wird sein kompositorischer Stil – metaphorisch mit *sapore* (Z. 7) bezeichnet – als eine weniger originelle Variante der musikalischen Sprache Strawinskys vorgestellt. Daraus ergibt sich, dass der Autor einen Leser impliziert, der sich mit dem genannten Musiker auskennt. Den Unterschied zu Strawinsky bezeichnet der Autor mit dem Ausdruck *angoli smussati* (Z. 8), als wäre der kompositorische Stil ähnlich einer geometrischen Gestalt zu beschreiben. Als weitere musikgeschichtliche Aufzeichnung wird hinzugefügt, dass der Komponist Hindemith Adressat und erster Aufführende dieses Werks war.

Che vanta un magistero formale e una compostezza di scrittura quali si rintracciano nelle opere congeneri di uno Hindemith - proprio Hindemith fu peraltro il destinatario e il primo esecutore di questo Concerto del 1929 - ma che ha il sapore di uno Stravinskij in seconda, con gli angoli assai smussati e con tanta, ma tanta originalità in meno. (Z. 5-8)

Die Aufführung dieses *a ogni modo impegnativo assai* (Z. 9) bezeichneten Werks wird nun anhand der vier Kriterien von Intonation, Timbre, Fingerfertigkeit und Sensibilität des Interpreten positiv bewertet und in Verbindung mit dem begleitenden, den Kollegen unterstützenden Orchester gestellt:

Un Concerto impegnativo assai, a ogni modo, che il violista Rossi ha affrontato esibendo perfetta intonazione, suadenti timbriche, ottime risorse tecniche e sensibilità d'interprete: virtù, queste, supportate in maniera ideale da un'orchestra visibilmente complice nel sostegno al suo rappresentante. (Z. 8-11)

Nach der Abhandlung dieses solistischen Werkes thematisiert der Autor die Aufführung eines orchestralen Stücks, die im Konzert eigentlich vor dem solistischen Werk aufgeführt wurde. Die Bewertung dieser abenderöffnenden Aufführung einer Sinfonie Mozarts wird anhand der Kriterien von Form, Logik und Eleganz formuliert. Auch zu diesem Werk werden einige geschichtliche und kompositionsanalytische Informationen

angeführt, die dem Leser erlauben sollen, das Werk im Rahmen der Entwicklung des Symphonismus als zukunftsweisend zu kontextualisieren. An dieser Stelle erkennt man wieder die Tendenz dieses Autors, die besprochenen musikalischen Werken anhand geometrie- und strukturverwandten Bildern zu beschreiben (*impalcatura strutturale, grazia architettonica*, Z. 15):

A guidare quest'ultima c'era Riccardo Muti, che in apertura di serata ha offerto una esecuzione formalmente esemplare, profondamente logica ed elegantemente concertata della Sinfonia n. 34 K. 338 di Mozart, nota come l'ultima tra le salisburghesi ma che sembra trascendere le stesse coordinate del tempo storico, tanto ne è naturalmente avveniristica l'impalcatura strutturale: un miracolo di grazia architettonica difficile da collocare, e tale da mettere in crisi i sostenitori della vetusta concezione evoluzionistica del sinfonismo. (Z. 11-16)

Die Aufführung des darauf folgenden im Programm vorgesehenen Werkes wird hingegen emotionell eingeführt, indem als Beispiel eine ästhetisch wahrgenommene Stelle angegeben wird: *Momenti d'autentico rapimento sonoro Muti ha poi offerto suonando infine la Sinfonia n.2 op.73 di Brahms; per dirne uno, nella splendida coda dell'Allegro non troppo* (Z. 17-18). Anschließend kritisiert der Rezensent anhand rein technisch-interpretatorischer Kriterien die vom Dirigenten getroffene Auswahl der Tempi, die nach seiner Meinung in eine unkorrekte Gestaltung des aufgeführten Werkes resultiert:

La scelta di tempi piuttosto slargati nelle sezioni espositive dei primi due movimenti, se ha moltiplicato per contrasto l'enfasi del rispettivo prosiegno, ha altresì ingenerato l'impressione, tutta da discutere, che tali materiali siano connotati, secondo l'interprete, da funzione introduttiva anziché rappresentare un classico esordio in medias res. (Z. 18-21)

Bevor die Rezension mit zwei Ankündigungen über kommenden Konzerten endet, signalisiert das am Anfang des abschließenden Absatzes isoliert hinzugefügte Wort *ovazioni* (Z. 22), dass das Konzert Erfolg beim Publikum hatte:

Ovazioni, per questo concerto che sarà replicato stasera a Parma, ma con programma parzialmente modificato, per il varo del nuovo Auditorium disegnato da Renzo Piano. Per il prossimo concerto di stagione bisognerà invece aspettare il 28 gennaio: sempre con Muti, ma agli «Arcimbaldi». (Z. 22-24)

Diese Rezension ist als ein Exemplar der eher fachspezifischen Variante von Konzertrezension anzusehen, weil sich der Autor hier aus einer durchaus musikwissenschaftlichen Perspektive mit der Aufführung auseinandersetzt. Sie erlaubt dem Leser zu erfahren, was und wie aufgeführt wurde, mit besonderer Aufmerksamkeit

auf der analytischen und musikgeschichtlichen Diskursebene. In keinem Fall sind hier poetische bzw. evokative Textpassagen zu finden, die mit der Vagheit dichterischen Wortassoziationen das Gehörte reproduzieren sollen. Hingegen sind die Stücke anhand musikanalytischer Fachausdrücke beschrieben und ihre Aufführung ist anhand spezifischer Kriterien bewertet bzw. zum Teil kritisiert. Nur in einem einzigen, begrenzten Fall wird kurz auf die emotionelle Wirkung des Gespielten hingewiesen.

7.4 Eine musikgeschichtlich orientierte Rezension aus dem deutschen Sprachraum

[Beispieltext Nr. 4]

Meister-Schüler

Zürcher Kammerorchester mit Sinfonien von Ferdinand Ries

- Über seinen Schüler Ferdinand Ries soll Beethoven einmal gesagt haben, dass jener ihn zu sehr nachahme. In der Tat ist in Ries' Werken, sofern wir diese bereits kennen, das Idol Beethoven auf Schritt und Tritt hörbar, gerade in den Sinfonien, die dem Vorbild oft bis in die motivischen und verarbeitungstechnischen Details hinein entsprechen. Howard Griffiths und das Zürcher
- 5 Kammerorchester indes haben sich vom Etikett des bloßen Epigonentums nicht beeindrucken lassen und sich in den letzten Jahren intensiv mit Ries' sinfonischem Schaffen auseinandergesetzt. Glücklicherweise – denn bis jetzt sind dadurch lauter Werke ans Tageslicht befördert worden, die sich der Nähe zu Beethoven (und Schubert!) keineswegs zu schämen und den Vergleich mit den Werken Spohrs oder auch Webers nicht zu scheuen brauchen.
- 10 Dies gilt auch für die beiden jüngsten Ausgrabungen, die 1818 bzw. 1826 komponierten Symphonien in F und D, die Nummern vier und sechs von insgesamt acht Sinfonien des gebürtigen Bonners, die als moderne Erstaufführungen erklangen. Sie sind nur in Form einer Violinstimme und eines Klavierauszugs überliefert und mussten vom Musikologen Bert Hagels erst einmal in Partitur gebracht werden. Gleich vom kühnen Tritonus- Beginn der F-Dur-Sinfonie an, der sich in spannungsvollen Drehungen und
- 15 Windungen in eine kraftvolle Quartmotivik entwickelt, war man beeindruckt von der handwerklichen Souveränität und vom Erfindungsgeist, der einem da entgegentritt. Gewiss waren es vor allem die beiden langsamen Sätze mit ihrer strömenden, weit in romantische Ideale hinein weisenden Melodik, die einen wirklich eigenständigen Eindruck hinterliessen. Und man hatte auch einiges zu schmunzeln, etwa in den diversen Déjà-entendu-Effekten à la Beethoven, die sich vorab in den Durchführungen der Ecksätze mit
- 20 ihren charakteristischen Steigerungen, Synkopierungen, Stauungen und Fugati einstellten. Der Eindruck des Faszinierenden jedoch überwog bei weitem: angefangen beim geheimnisvoll lyrischen, in einem dramatischen Ausbruch sich auflösenden Final-Beginn der F-Dur-Sinfonie bis hin zum düster barockisierenden Menuett der Sechsten, die nicht zuletzt auch dank ihrem rustikalen Janitscharen-Kehraus aufhorchen lässt. Beide Werke wurden auf einem Qualitätsniveau dargeboten, welches die
- 25 Intensität der Auseinandersetzung eindrücklich spiegelte: lustvoll, dezidiert und mit scharf ausgeleuchteten Kontrasten. Gleiches lässt sich von den Interpretationen der – in programmlich durchaus einleuchtender Absicht – zwischen die beiden Sinfonien gesetzten Violinromenzen Beethovens nicht ohne weiteres behaupten. Zumal von Seiten des Solisten Valery Oistrach war so viel Pauschales und Unausgegrenztes zu vernehmen, dass die Musik des Meisters gegenüber jener des Schülers für einmal keine Chance hatte. [NZZ 2]

Diese Rezension betrifft ein Konzert, in dem u.a. zwei Stücke von einem selten aufgeführten Komponist zu hören waren, was die Gelegenheit für den Kritiker darstellt,

das Werk dieses als Schüler Beethovens definierten Autors zu präsentieren und wiederzuentdecken.

Bereits am Anfang des Artikels werden nämlich die starken Analogien Ries' kompositorischen Stils mit dem seines Vorbildes Beethovens hervorgehoben, die ihm den Ruhm eines bloßen Epigonen gekostet haben (Z. 1-4). Unmittelbar danach erklärt aber der Kritiker, dass die in den letzten Jahren stattgefundenene intensive Auseinandersetzung des Zürcher Kammerorchesters bzw. des Dirigenten Griffiths mit den Werken Ries' endlich erlaubt hat, die individuelle Qualität dessen Schaffens hervorzuheben und sie nicht nur mit Beethoven, sondern auch mit anderen romantischen Komponisten wie Schubert, Spohr und Weber zu vergleichen, ohne dass sich Ries dabei *zu schämen* oder *zu scheuen braucht* (Z. 4-9).

Nach dieser Einleitung situiert der Kritiker die zwei von Ries im rezensierten Konzert aufgeführten Stücke in der gesamten sinfonischen Produktion dieses *gebürtigen Bonners*. Es handelt sich um Werke, die von einem überlieferten Klavierauszug für diese moderne Erstaufführung in Partitur gebracht wurden (Z. 10-14).

Im folgenden Textteil (Z. 14-24) beschreibt der Autor was am rezensierten Abend von diesen Werken zu hören war mit der Absicht, das Besondere und Originelle am Werk dieses Schülers Beethovens zu identifizieren. Um das zu machen, referiert er über eine Reihe von Eindrücken, die durch fachsprachlich bezeichneten, strukturellen Elementen der Komposition ausgelöst wurden (was sich in der wiederholten Verwendung des Wortes *Eindruck* niederschlägt - vgl. Hervorhebung im unten geschilderten Zitat), die in seiner Wahrnehmung das Spezifikum von Ries' kompositorischer Kunst ausprägen. So vermischt sich in diesem Absatz der Sprachregister der musikalischen Analyse mit dem der Wiedergabe der ausgelösten Eindrücke, d.h. die Wiedergabe des Gehörten ist im musikanalytischen Diskurs völlig eingebettet:

Gleich vom kühnen Tritonus- Beginn der F-Dur-Sinfonie an, der sich in spannungsvollen Drehungen und Windungen in eine kraftvolle Quartmotivik entwickelt, war man *beeindruckt* von der handwerklichen Souveränität und vom Erfindungsgeist, der einem da entgegentritt. Gewiss waren es vor allem die beiden langsamen Sätze mit ihrer strömenden, weit in romantische Ideale hinein weisenden Melodik, die einen wirklich eigenständigen *Eindruck* hinterliessen. Und man hatte auch einiges zu schmunzeln, etwa in den diversen *Déjà-entendu-Effekten* à la Beethoven, die sich vorab in den Durchführungen der Ecksätze mit ihren charakteristischen Steigerungen, Synkopierungen, Stauungen und Fugati einstellten. Der *Eindruck* des Faszinierenden jedoch überwog bei weitem: angefangen beim geheimnisvoll lyrischen, in einem dramatischen Ausbruch sich auflösenden Final-Beginn der F-Dur-Sinfonie bis hin zum düster barockisierenden Menuett

der Sechsten, die nicht zuletzt auch dank ihrem rustikalen Janitscharen-Kehraus aufhorchen lässt. (Z. 14-24, meine Hvhg.)

Fachsprachliche Bezeichnungen kompositorischer Elemente	(Psychologische) Beschreibung	Eindrücke	
Tritonusbeginn	kühn spannungsvolle Drehungen und Windungen	man war beeindruckt	von der handwerklichen Souveränität und vom Erfindungsgeist
Quartmotivik	kraftvolle		
	die beiden langsamen Sätze mit ihrer strömenden, weit in romantische ideale hinein weisende Melodik	liessen einen wirklich eigenständigen Eindruck hinter	
Durchführungen der Ecksätze mit ihren charakteristischen Steigerungen, Synkopierungen, Stauungen und Fugati		Diverse déjà-entendu Effekten à la Beethoven	
Finalbeginn	geheimnisvoll lyrisch, in einem dramatischen Ausbruch	der Eindruck des Faszinierend überwog	
das Menuett des Sechsten	düster, barockisierende		
Kehrhaus	rustikal, Janitscharen-		

Im darauf folgenden Textteil widmet der Kritiker einige Zeilen der Bewertung der Aufführung (Z. 25-30). Erst hier lässt sich eigentlich erfahren, dass im Konzert auch zwei Violinsonaten von Beethoven aufgeführt wurden. An dieser Stelle wirkt die Aufführungskritik entscheidend in die Argumentation, da sie dem Autor erlaubt, den Artikel mit einer Pointe zu beenden: da Beethoven nicht gut aufgeführt wurde, triumphierte diesmal sein Schüler Dank der ausgezeichneten Interpretation.

Vergleicht man diese Rezension mit den anderen bereits präsentierten Texten aus der NZZ, so wird sofort klar, dass der Schwerpunkt dieses Textes in der Neubewertung des Werkes Ries' liegt. Parallel wird die Auseinandersetzung der Aufführenden mit solchen wenig bekannten Werken durchaus geschätzt. Erst gegen Ende des Artikels kondensiert sich ein berichtbezogenes Element, welches die Aufführung von Werken Beethovens einschließt. An diesem Aspekt wird klar, wie in diesem Fall das Berichtende eine sekundäre Funktion hinter dem Argumentieren einnimmt.

7.5 Das Vorherrschen des Visuellen und des Psychologischen am Beispiel einer italienischen Rezension

[Beispieltext Nr. 5]

INAUGURATO SETTEMBRE MUSICA: IL DIRETTORE RUSSO STUPITO DALL'ACCOGLIENZA DEL PUBBLICO TORINESE

Quelle frustate di Temirkanov

Un incanto di calore e precisione

TORINO Auditorium del Lingotto stracolmo e un quarto d'ora di applausi, l'altra sera, per l'inaugurazione di Settembre Musica affidata all'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo che il suo direttore stabile, Yuri Temirkanov, tra i quattro o cinque più bravi del mondo, ha portato al solito, trionfale successo. Il programma era fatto apposta per mettere in luce le qualità della prima orchestra russa: archi di favolosa compattezza, legni e ottoni che depositano, su quel fondo vellutato e soffice, una varietà di colori e di riflessi. Una ricchezza timbrica che Temirkanov estrae dalla tavolozza della sua orchestra: i Quadri di una esposizione di Musorgskij nell'orchestrazione di Ravel sono riusciti, così, al meglio del loro splendore. Alla fine dell'esecuzione il direttore additava agli applausi del pubblico i flauti, i clarinetti, gli oboi, e i fagotti che erano scivolati indenni dalle striature violacee del Vecchio castello ai pigolii lucentissimi del Balletto di pulcini nei loro gusci; la tromba solista, mirabile per la precisione delle sue raffiche nei Due ebrei polacchi; gli archi che avevano suonato come un sol uomo, alternando lo spessore degli unisoni allo spruzzo dei pizzicati; gli ottoni, sfolgoranti protagonisti nella Grande porta di Kiev, che è una fotografia sonora della città e delle sue cupole d'oro. Ma non era solo colore quello che Temirkanov ha estratto dalla partitura: l'incanto stava nella capacità di mettere in relazione gli scatti con gli arresti, le corse con gli indugi che bucano il discorso in un senso di misteriosa attesa. Alt! segnava periodicamente il palmo della sua mano sinistra, alzato dolcemente per aria; e quel gesto semplicissimo produceva l'immediato l'arresto del tempo e come lo sprofondamento del suono alcuni metri sotto terra. Perché Temirkanov dirige così, senza bacchetta, con gesti quasi burocratici, il braccio destro che fa poco più di un solfeggio espressivo, le braccia che si aprono e si chiudono, il polso sinistro che scatta semplicemente, ruotando su se stesso, il che basta, però, per suscitare in orchestra tremende frustate. Insomma, Temirkanov è l'antitesi del tipo di direttore egocentrico e imperioso che Adorno criticava nella sua Sociologia della musica, e anche del divo che Thomas Mann descriveva nel Doktor Faustus come un fatuo ballerino: eppure, con tutta quella riservatezza, il risultato non è meno incendiario. Se ne è avuta conferma, nella seconda parte, con l'esecuzione della suite dallo Schiaccianoci di Ciaikovskij, musica di raso e di tulle, che basta un niente per far appassire. Ma, con la loro raffinatezza, i Filarmonici di San Pietroburgo ci hanno introdotto nel regno della voluttà, sin dal momento in cui, nel primo pezzo, i glissando dei legni sono improvvisamente decollati, come fusette, ad annunciare la festa; e poi, nei colori delle danze, spagnola, araba, cinese e russa, tra suoni di nacchere e struggenti malinconie dei fagotti, e, ancora, nelle zuffolatine dei flauti che segnano la danza dei pastorelli e, massimamente, nel Valzer dei fiori, sospeso nell'aria, come una nuvola. Alla fine Temirkanov, con la sua calma quasi interrogativa, sembrava persino stupito dall'entusiasmo del pubblico torinese cui, tra garbati inchini, ha ancora regalato un breve brano di Elgar (Saluto d'amore) e il preludio al terzo atto del Lohengrin. [ST 14]

An diesem Beispiel lässt sich einen Ansatz zum Konzertereignis darstellen, in dem die Wiedergabe der visuellen Ebene sowie die Bevorzugung der psychologischen Wirkung des Musikalischen überwiegen, so dass man solche Rezension als einen evozierenden Bericht definieren kann, der zugleich Bewertungen enthält.

Am Anfang wird der Wert des Ereignisses anhand des Ruhmes der Interpreten (*direttore [...] fra i quattro o cinque più bravi del mondo, Z. 3*) sowie der Präsenz eines großen Publikums (*Auditorium del Lingotto stracolmo, Z. 1*) festgestellt, wobei dessen

Erfolg an der Dauer des Beifalls gemessen wird (was in den italienischen Rezensionen häufig passiert): *un quarto d'ora di applausi* (Z. 1). Die bereits von diesem Textanfang berichtartige Ausprägung dieses Artikels schlägt sich in der Tatsache nieder, dass das musikalische Programm hier - anders als bei den oben analysierten Beispielen - in seinem zeitlichen Ablauf kommentiert wird.

Zu Beginn wird die Aufführung Musorgskys im Spiegel der besonderen klangfarblichen Fähigkeiten des Orchesters anhand einiger sensorischer Ausdrücke analysiert, die sich auf die verschiedenen Gruppen von Instrumenten des Klangkörpers beziehen: *archi di favolosa compattezza, legni e ottoni che depositano, su quel fondo vellutato e soffice, una varietà di colori e di riflessi* (Z. 3-5). Nach diesem allgemeinen beschreibenden und zugleich bewertenden Moment fügt der Kritiker ein extramusikalisches Detail ein, indem er sich auf die visuelle Ebene konzentriert und zeigt, dass der Dirigent am Ende der Aufführung des ersten Werkes im Programm *additava agli applausi del pubblico* (Z. 9) die verschiedenen Gruppen von Instrumentalisten des Orchesters, deren ausgezeichnete Leistungen er koordinieren durfte.

Um dieses Ritual textuell wiederzugeben, widmet der Kritiker einige bewertende Worte jeder vom Dirigenten isolierten Gruppe und evoziert dabei ihren Beitrag zum Aufbau der diversen Bilder, aus denen die Sinfonie Musorgskys musikalisch besteht (Z. 9-14):

Instrumente	Bewertung	Evozierung
i flauti, i clarinetti, gli oboi, e i fagotti	che erano scivolati indenni	dalle striature violacee del Vecchio castello ai pigolii lucentissimi del Balletto di pulcini nei loro gusci;
la tromba solista,	mirabile per la precisione	delle sue raffiche nei Due ebrei polacchi
gli archi;	che avevano suonato come un sol uomo, alternando lo spessore degli unisoni allo spruzzo dei pizzicati;	
gli ottoni,	sfolgoranti protagonisti nella	Grande porta di Kiev, che è una fotografia sonora della città e delle sue cupole d'oro

Nach diesen metaphorisch vermittelten Eindrücken (*striature violacee, pigolii lucentissimi*, Z. 9; *raffiche* Z. 10, *come un sol uomo, spessore degli unisoni*, Z. 11; *spruzzo dei pizzicati* Z. 12, *fotografia sonora*, Z. 14) bewertet der Kritiker als außerordentlich die Fähigkeit des Dirigenten, die zeitliche und dynamische Gestaltung des Stückes so zu organisieren, dass es beim Hören zu einem *incanto* (Z. 15) kam. Somit kombiniert der Kritiker seine Bewertung direkt mit der Mitteilung des psychologischen Erlebnisses der Aufführung:

l'incanto stava nella capacità di mettere in relazione gli scatti con gli arresti, le corse con gli indugi che bucano il discorso in un senso di misteriosa attesa. (Z. 15-17)

Die Wiedergabe des Konzerterlebnisses leitet dann unmittelbar zur visuellen Beschreibung einer Geste des Dirigenten über, die als Bestandteil des ganzen musikalischen Diskurses wahrgenommen wird bzw. dessen Wirkung nur anhand eines metaphorischen Vergleichs zu beschreiben ist:

Alt! segnava periodicamente il palmo della sua mano sinistra, alzato dolcemente per aria; e quel gesto semplicissimo produceva l'immediato l'arresto del tempo e come lo sprofondamento del suono alcuni metri sotto terra. (Z. 17-19) (Meine Herv.)

Im Folgenden fokussiert die Rezension die detaillierte visuelle Darstellung der Gebärden des Maestros. Erst einige Zeilen danach richtet sich die Aufmerksamkeit wieder auf das Orchester wieder, indem dessen Reaktion zum dirigentischen Gestus wieder mit einer Metapher (*tremende frustate*, Z. 22) eingeführt wird:

Perché Temirkanov dirige così, senza bacchetta, con gesti quasi burocratici, il braccio destro che fa poco più di un solfeggio espressivo, le braccia che si aprono e si chiudono, il polso sinistro che scatta semplicemente, ruotando su se stesso, il che basta, però, per suscitare in orchestra tremende frustate. (Z. 19-22)

In diesem relativ langen mittleren Teil der Rezension scheint der Kritiker, sich nur auf die Person des Dirigenten konzentrieren zu können. Seine Kunst wird im Gegensatz zu einem psychologischen Typus von Maestro belobigt, der in der Arbeit zweier bedeutenden Schriftsteller (Adorno und Th. Mann) kritisiert wird. Die Bewertung seiner Leistungen ergibt sich aus der Betrachtung der Wirkung seiner psychologischen Haltung auf die Klangenergetik des Orchesters:

Insomma, Temirkanov è l'antitesi del tipo di direttore egocentrico e imperioso che Adorno criticava nella sua Sociologia della musica, e anche del divo che Thomas Mann descriveva nel Doktor Faustus come un fatuo ballerino: eppure, con tutta quella riservatezza, il risultato non è meno incendiario (Z. 22-25).

Die Aufführung des zweiten Teils des Konzertprogramms teilt der Kritiker als eine Bestätigung des bereits Gesagten mit (Z. 26). Nachdem er die Schwierigkeiten an der Musik Tschaikowskys anhand eines doppelten metaphorischen Bildes als *musica di raso e di tulle che basta un niente a fare appassire* (ebd.) darstellt, betont er, dass es diesem Orchester gelungen ist, mit Raffinesse Leidenschaft musikalisch zu gestalten (*ci hanno introdotto nel regno della voluttà* – Z. 28). Und hier wieder, wie im früheren

Teil der Rezension, evoziert der Kritiker in einer kurzen Liste einige Aspekte des Gehörten, die in einer zeitlichen Anreihung von Episoden dargestellt wird, wie es in der ersten Spalte der unten aufgeführten tabellarischen Analyse des Textteils (Z. 29-32) sichtbar wird.

nel primo pezzo,	i glissando dei legni	sono improvvisamente decollati	come fusette, ad annunciare la festa
e poi,	tra suoni di nacchere e struggenti malinconie dei fagotti,		nei colori delle danze, spagnola, araba, cinese e russa
e, ancora,	nelle zuffolatine dei flauti	che segnano	la danza dei pastorelli
e, massimamente,	nel Valzer dei fiori,	sospeso nell'aria,	come una nuvola.

Wie bereits in einem früheren Teil der Rezension, vereinzelt hier der Kritiker die Klänge einiger Instrumente und assoziiert sie mit Bildern, um das Gehörte wiederzugeben.

Der sowohl visuelle als auch psychologische Ansatz dieser Rezension wird auch am Ende des Artikels bestätigt, indem das konzertbeschliessende Ritual der *garbati inchini* (Z. 33) des Dirigenten mit einer psychologischen Aufzeichnung interpretiert wird (*con la sua calma quasi interrogativa sembrava quasi stupito dell'entusiasmo del pubblico torinese* - ebd.).

7.6 Eine gut argumentierte negative Kritik aus dem deutschen Korpus

[Beispieltext Nr. 6]

Tief durchatmen

Thielemann dirigiert Bruckner bei den Münchner Philharmonikern

Zur Zeit der römischen Soldatenkaiser war es Sitte, nach einer siegreichen Schlacht den neuen Caesar per Akklamation der Soldateska zu wählen. Ähnliches fand nun auch in der Münchner Philharmonie statt. Nachdem Dirigent Christian Thielemann mit den Philharmonikern ans Ende von Bruckners Siebter Symphonie gelangt war, wurde der Schlussbeifall von einem Teil des Publikums zum Tribunal ausgebaut, zur Demonstration. Als sollte gesagt werden: Dieser Musiker muss Nachfolger von James Levine werden. Doch ein Gutteil des Publikums floh, offenbar unbeeindruckt, nach einem leicht überlangen Konzertabend.

Ebenso widersprüchlich wie der Applaus klangen Mozart und Bruckner. Wie schon bei seinem letztem Konzert mit den Philharmonikern wirkt Thielemann immer dann am selbstverständlichsten und souveränsten, wenn er einen Partner hat, den er begleiten darf. So beweist er sich nun in Mozarts letztem Klavierkonzert als verspielt intelligenter Widerpart für Pianist Andreas Haefliger, der sich mit einem fast herben Nonlegato an Spieltechniken des Hammerklaviers orientiert, ohne je die Bahnen gepflegten Mozartspiels zu verlassen.

Jedoch: Kaum steht Thielemann bei Bruckner allein vor dem Orchester, scheint er wie ausgewechselt. Offensichtlich fühlt er sich dann herausgefordert, Dirigent und Solist in seiner Person zu vereinen, und

dadurch lenkt er sich dann selbst von der Musik ab. So formt er die Sehnsuchtsgesänge, mit denen Kopfsatz und Finale eröffnen, überemphatisch überdeutlich. Hier will ein junger Dirigent eine subjektive Lesart hinlegen und Bedeutung beweisen und gestaltet deshalb derart viel am Klang herum, als gelte es ein Stück von Webern zu ziselieren. Deshalb können Bruckners Melodien nicht atmen, nicht ausschwingen und auch nicht jenen enormen Raum öffnen, den diese Stücke dann im weiteren Verlauf völlig in betörenden Klang verwandeln wollen.

20 Thielemann stellt sich häufig mit ruckartigen, manchmal gar zustechenden Bewegungen gegen die Ruhe und den Fluss. Die leisen Passagen gestaltet er organisch, fast liebevoll. Mit großen Gesten umfasst er dann den Klang. Er formt ihn, wägt ab, zögert, fordert, treibt und wischt. Im Fortissimo aber wird er

25 steif und befiehlt mit knapper martialischer Haltung. Die Philharmoniker lärmen dann. Struktur ist da wenig zu erkennen. Auch weil die großen Höhepunkte im dreifachen Forte sich kaum von den Fortissimostellen unterscheiden, was letztlich zu einer Nivellierung des Stückverlaufs führt.

Bruckner hat wenig gemein mit Wagner, der psychisch nicht in der Lage war, derart riesige Gebilde absoluter Musik zu schreiben. Bruckners Revolution ist viel eher mit Baudelaires Aufstand in der Lyrik zu vergleichen. Beide sind fast gleich alt und beide nehmen sie überkommene Formen, Sonate und

30 Sonett, die sie durch die wahnwitzigsten Manipulationen in die Moderne hinüberbiegen. Beiden ist auch der Hang zur Religion eigen, und es gehört nicht viel Phantasie dazu, Baudelaires Spott und Nicht-Loskommen vom Christentum aus Bruckners Symphonien herauszuhören – auch wenn der Komponist im Leben stets den reumütigen Sünder spielte. Aber Bruckner ist in seinen Kompositionen immer der

35 intellektuelle Bastler, der sich wie der Antichrist an der Natur der Dinge vergeht.

[Empfindliche Einbrüche]

So begreift er die organisch vorantreibende Sonatensatzform auch als widersprüchliche Abfolge statischer Flächen. Beispielsweise kombiniert er zu Beginn der Durchführung des Kopfsatzes die barock marschierende Schlussgruppe mit einem lasziven Tangothema. Ein befremdlich diabolischer Moment ist

40 dies, dem gleich darauf in einer wüsten Drohgebärde das hingebollwerkte Hauptthema gellend antwortet. Hier werden grundlegende Lebensformen gegeneinander ausgespielt. Doch in der Philharmonie klang diese Stelle allzu indifferent auf die leichte Schulter genommen und damit unverstanden. Dadurch erleidet der große Bogen einen empfindlichen Einbruch.

Schwierig auch der kontrapunktisch aufgerüstete Reprisesbeginn dieses Satzes. Dies ist (wie auch die

45 Parallelstelle im Finale) ein heikler Moment, der hier allzu unbedeutend, fast verwaschen klingt. Da Thielemann den Satzanfang schon überfrachtet hat mit Bedeutung, kann diese diffizil gearbeitete Stelle nun nicht, wie komponiert, ausdifferenzierter klingen, also gereift durch die herben Erfahrungen der Durchführung. Thielemann scheint sich in solchen Situationen selbst im Wege zu stehen. Ihm, dem bei

Wagner so grandios musizierenden Maestro, fehlt bei Bruckner die Kaltblütigkeit, um dessen

50 unabänderliche Katastrophen einfach geschehen zu lassen. [SZ 41]

Bei diesem aus SZ stammenden Beispiel handelt es sich um einen Artikel, in dem der Autor eine sehr gut argumentierte negative Kritik der stattgefundenen Aufführung anbietet. So wird die Analyse dieses Textes ein Beispiel einer Aufführungskritik sein, in der der Autor Elemente anführt, die dem Leser erlauben, nicht nur einen Bericht vom Konzert zu bekommen, sondern auch Informationen um seine eigene Meinung in Bezug auf die Rezeption der kommentierten Aufführung zu bilden.

Der Text beginnt mit einem Verweis auf die altrömische Anekdote mit dem Ziel, den tribunalen Beifall zu beschreiben, den ein Teil des Publikums dem Gastdirigenten Thielemann am Ende der Aufführung der 7. Symphonie Bruckners gewidmet hatte. In diesem berichtartigen Abschnitt fügt aber der Autor hinzu, dass am Ende des Konzerts doch viele Konzertbesucher *nach einem leicht überlangen Konzertabend offenbar unbeeindruckt flohen* (Z. 6). Auf diese widersprüchliche Reaktion des Publikums

basiert der Verfasser des Artikels seine ganze Argumentation, denn *widersprüchlich wie der Applaus klangen* die im Programm vorgesehenen Aufführungen von Mozart und Bruckner (Z.8). Die ganze Erläuterung der Aufführung und Interpretation ist also nämlich darauf fokussiert, dass der Autor versucht, zu erklären, worin die Stärken sowie die Schwächen dieses Dirigenten liegen.

Der Kritiker unterscheidet die Bewertung der Leistung des Dirigenten in Bezug auf die beiden aufgeführten Komponisten. So wirkte Thielemann nach Meinung des Kritikers *am selbstverständlichsten und souveränsten* dort, wo er einen zu begleitenden Partner hatte, so dass er bei Mozart als *verspielt intelligenter Widerpart für den Pianisten* definiert wird, dessen Aufführungsstil inzwischen anhand fachlicher Ausdrücke kurz erläutert wird: [er orientiert] *sich mit einem fast herben Nonlegato an Spieltechniken des Hammerklaviers, ohne je die Bahnen des gepflegten Mozartspiels zu verlassen* (Z. 9-13) Der folgende Absatz beginnt mit dem adversativen *jedoch* (Z. 14), denn sobald der Dirigent allein vor dem Orchester steht, scheint er *wie ausgewechselt* (ebd.). Die bereits in dieser ersten Äußerung, kontrastartig ausgedrückte negative Bewertung wird nun vom Kritiker erklärt: Als Ursache dieser unzufriedenstellenden Performance nennt der Autor die Herausforderung, *Dirigent und Solist in einer Person zu vereinen* bzw. seine daraus resultierende *Ablenkung von der Musik* (Z. 15-16). Die Kritik konzentriert sich auf spezifische Momente der Aufführung, indem sie sich auf die Tatsache bezieht, dass der Dirigent *die Sehnsuchtsgesänge, mit denen Kopf und Finale eröffnen, überemphatisch überdeutlich formt* (Z. 17). Bemerkenswert ist die doppelte Verwendung des Präfixes *über-* im Rahmen eines Abverbpaars, *-emphatisch* und *-deutlich*, die auf ein Eingreifen sowohl auf Analyse als auch auf Wiedergabe der Partitur hinweisen: um eine *subjektive Lesart hinzulegen* und *Bedeutung zu beweisen* *gestaltet er viel am Klang herum* (Z. 18) – so definiert der Kritiker das Resultat der dirigentischen Lesart, die dann mit einem präzisierenden Vergleich in Bezug auf die Interpretationsnotwendigkeit eines völlig anderen Autors (Webern) beschrieben wird: *als gelte es ein Stück von Webern zu ziselieren* (Z. 19). Interessant ist an dieser Stelle die metaphorische Verwendung eines Verbs aus dem Bereich des Künstlerischen-Handwerklichen. Die Schlussfolgerung dieser Argumentation wird durch ein *deshalb* eingeführt: *Bruckners Melodien können nicht atmen, nicht ausschwingen, und nicht auch jenen enormen Raum öffnen, den diese Stücke dann im weiteren Verlauf in*

betörenden Klang verwandeln wollen (Z. 19-21) So bezeichnet hier der Kritiker alle Elemente, die an der Aufführung nicht überzeugend waren, weil sie zum musikalischen Stil des Komponisten nicht passten: lebendigkeitsverwandte Begriffe wie *Atem* und *Ausschwingung* dienen der Erklärung, warum die Aufführung nicht gelungen ist. Relevant ist zu beobachten, dass hier von einem fehlenden *enormen Raum* die Rede ist, den die Stücke durch ihren Verlauf *in betörenden Klang* verwandeln sollten. Diese bildhafte Erläuterung, nach der in der Aufführung eine Konversion von metaphorischen Raum zu Klangenergetik stattfinden sollte, gehört zu den typischen Bildfelder der sprachlichen Beschreibung von Musikphänomenen (vgl. S. 11 ff. der vorliegenden Arbeit).

Im folgenden Absatz beschreibt der Kritiker die Geste des Dirigenten: *Th. stellt sich häufig mit ruckartigen, manchmal gar zustechenden Bewegungen gegen die Ruhe und dem Fluß* (Z. 22-23). Seine *organisch, fast liebevoll* gestalteten leisen Passagen bewertet der Autor positiv. Der Musiker *umfasst den Klang* (Z. 24) mit großen Gesten. Merkwürdig ist die darauf folgende Anreihung von Verben, die die Aktion des Dirigenten quasi in dieser metaphorischen Umarmung des Klanges beschreiben sollen: *er formt ihn, wägt ab, zögert, fordert, treibt und wischelt* (Z. 25). Es handelt sich um einen Versuch, dem Leser zu erlauben, sich selbst eine visuelle Wahrnehmung des im Konzert tätigen Dirigenten zu schaffen, aber auch etwa seine psychologische Wirkung beim Dirigieren zu analysieren.

Das porträtierte Idyll unterbricht sich *im Fortissimo*: der Maestro *wird steif und befiehlt mit knapper martialischer Haltung*, was im *Lärmen* des Orchesters resultiert, woraufhin die *Struktur* des Stückes nicht mehr zu *erkennen* ist (Z. 26). Diese wiederholt negative Einschätzung der Aufführung ist vom Kritiker motiviert: der *Stückverlauf* wird *nivelliert*, also vernichtet, indem *die großen Höhepunkte im dreifachen Forte sich kaum von den Fortissimostellen unterscheiden* (Z. 26-27). Um diese Argumente zu unterstützen, fügt der Kritiker einen relativ langen Exkurs zur Poetik Bruckners im Vergleich zu Wagner ein, *der psychisch nicht in der Lage war, derart riesige Gebilde absoluter Musik zu schreiben* (Z. 28). Weiterhin bietet der Autor Hinweise auf die literarische Revolution des zeitgenössischen Ch. Baudelaire hinzu, die erklären sollen, wie man die Werke Bruckners verstehen und interpretieren soll: *beide nehmen*

überkommene Formen, Sonate und Sonett, die sie durch die wahnwitzigsten Manipulationen in die Moderne hinüberbiegen (Z. 29-31).

Der Kritiker interpretiert in diesem Zusammenhang das Ethos beider Künstler, dessen Kenntnis seiner Meinung nach grundlegend ist, um die Musik Bruckners korrekt wahrzunehmen und aufzuführen:

beiden ist auch der Hang zur Religion eigen, und es gehört nicht viel Phantasie dazu, Baudelaires Spott und Nicht-Loskommen vom Christentum aus Bruckners Symphonien herauszuhören – auch wenn der Komponist im Leben stets den reumütigen Sünder spielte. Aber Bruckner ist in seinen Kompositionen immer der intellektuelle Bastler, der sich wie der Antichrist an der Natur der Dinge vergeht. (Z. 31-35)

Dieses hermeneutische Reden über Musik repräsentiert einen Versuch, Elemente der Biographie des Komponisten im Zusammenhang mit den in seinen Werken bezeugten Werten vorzustellen: Aus Textpassagen dieser Art besteht m.E. das Essayistische an diesem Typ von Konzertrezension.

Mit einem aus dem Fliesstext entnommenen Zwischentitel (*empfindliche Einbrüche*, Z. 36) sind die obigen Argumentationen von den darauf folgenden analytischen Aufzeichnungen getrennt, in denen anhand einer fachsprachlichen Ausdrucksweise ein im oben erklärten Sinne kritischer Moment der Komposition an einigen entscheidenden konstitutiven Elementen beschrieben wird:

So begreift er die organisch vorantreibende Sonatensatzform auch als widersprüchliche Abfolge statischer Flächen. Beispielsweise kombiniert er zu Beginn der Durchführung des Kopfsatzes die barock marschierende Schlussgruppe mit einem lasziven Tangothema. (Z. 37-39)

Im darauf folgenden Satz versucht der Kritiker mittels einer besonders poetisch raffinierten Wortwahl das entsprechende musikalische Vorgehen zu imitieren bzw. evozieren:

Ein befremdlich diabolischer Moment ist dies, dem gleich darauf in einer wüsten Drohgebärde das hingebollwerkte Hauptthema gellend antwortet. (Z. 39-40)

und anschließend zu interpretieren:

Hier werden grundlegende Lebensformen gegeneinander ausgespielt. (Z. 41)

mit der Absicht, das Unzufriedenstellende an der erlebten Aufführung zu erläutern:

Doch in der Philharmonie klang diese Stelle allzu indifferent auf die leichte Schulter genommen und damit unverstanden. Dadurch erleidet der große Bogen einen empfindlichen Einbruch. (Z. 42-43).

Danach wird mittels der textsortentypischen Mischung von Fachtermini und Metapher (vgl. Hervorhebung) ein zweiter entscheidender, schwieriger Moment der Komposition betont:

Schwierig auch der kontrapunktisch *aufgerüstete* Reprisebeginn dieses Satzes. Dies ist (wie auch die Parallelstelle im Finale) ein heikler Moment, (Z. 44-45)

der aus Thielemanns Lesart nicht zufrieden stellend wahrzunehmen war:

der hier allzu unbedeutend, fast verwaschen klingt. (Z. 45).

Sehr deutlich erklärt der Kritiker an dieser Stelle, was an Thielemanns Aufführung nicht erlaubt hat, mit dieser kompositorisch *diffizil gearbeitete Stelle* (Z. 46) zurechtzukommen: da der junge Dirigent bereits den Satzanfang *überfrachtet hat mit Bedeutung*, verfügt er nun über keine Mittel, diese Stelle *wie komponiert, ausdifferenzierter klingen* zu lassen, *gereift durch die herben Erfahrungen der Durchführung* (Z.46-48). An diesen letzten Worten könnte man einen ironischen Hinweis auf das für dieses Repertoire ungeeignete Alter des Dirigenten aufspüren. Dadurch verantwortet der Kritiker sein Urteil, nach dem Thielemanns Grandiosität geeigneter für Wagner ist als für Bruckner: ihm fehle die *Kaltblütigkeit, um dessen unabänderliche Katastrophen einfach geschehen zu lassen* (Z. 49-50).

Wie am Anfang erläutert, erscheint diese Kritik Thielemanns Lesart Bruckners im Rahmen einer Konzertrezension, die sich mit einer von einem Teil des Publikums gelebten Akklamation des jungen Dirigenten in der Münchener Philharmonie befasst, die stattfand, indem aber ein Teil des Publikums unbeeindruckt den Konzertsaal verließ. Aufgrund dieser widersprüchlichen Reaktion des Publikums lässt sich rechtfertigen, dass der Kritiker ein solches artikuliertes Urteil anführt.

Bei Texte dieser Art lässt sich nämlich Fragen, an wen sich der Kritiker idealerweise richtet, indem er seine Kritik formuliert. Sicherlich sind die zahlreichen fachsprachlich ausgeprägten Stellen als Zeichen dafür wahrzunehmen, dass die gemeinten Adressaten musikalisch ausgebildete Menschen sind, vielleicht sogar der Thielemann selbst, der dadurch imstande sein soll, seine Arbeit zu verbessern. Andererseits kann das dabei

gewesene Publikum Dank einer solchen Rezension seine Meinung mit der eines Experten vergleichen und evtl. seine Unbildung in Bezug auf dem Brucknerschen Stil ergänzen, was auch heißen könnte, dass sie ein anderes Mal weniger triumphierend bei ähnlich unpassenden Interpretationen klatschen.

7.7 Hermeneutik und Verbalisierungsnot in einer italienischen Rezension

[Beispieltext Nr. 7]

ELZEVIRO Alla Filarmonica della Scala

Tate, la bellezza dell'imperfezione

Una lettura melodica di Brahms Britten e Elgar

Filarmonica della Scala, lunedì sera. Quando la Terza di Brahms apre il concerto; e dopo l'intervallo la Serenata di Benjamin Britten op. 31 per tenore, corno e archi; e a chiuderlo sono le Variazioni op. 36 di Edward Elgar, dette Enigma: sul podio Jeffrey Tate: si vede che talora basta poco per raggiungere la felicità. Purtroppo, codesto poco è moltissimo, e per realizzarsi richiede sforzi immani. La Terza non è la perfetta delle opere sinfoniche dell'Autore, attribuito che a mio avviso andrebbe alla Seconda; non è la più drammatica, ché tale va considerata la Quarta, col suo finale simile all'esplosione d'ira d'un gigante capace, nell'ira stessa, d'infinite delicatezze; è di certo la più difficile a comprendersi e a eseguirsi, intrisa com'è d'un elemento di mistero che fa tutt'uno col mistero della personalità di Brahms. Inclassificabili, eppur semplicissimi, gli accordi iniziali, ricorrenti ben più che Leit-Motiv pel corso dell'opera; ambiguo, nella sua nettezza classica, l'impianto tonale; atipica affatto la forma. Come piacerebbe poter descrivere minutamente tali caratteri, che si sciogliono in una bellezza fatta d'una disperazione così immedicabile da esser, nella Coda del Finale, semplicemente sussurrata, dopo il ribollire e l'esplosione di quel Fa minore del IV tempo gravido d'una minaccia formidabile come poca altra musica porta in sé. «Si spegne», la Sinfonia, «in autunnale serenità», scrivono solitamente i cretini. Lo spettrale e fiocamente luminoso Fa maggiore della Coda non altro è che la Sinfonia vista dall'altra parte dello specchio. Ciò è lo stesso che il dire la vita contemplata dall'Isola dei Morti, ove le passioni a poco a poco si affievoliscono sub umbris per svanire, e noi con loro. Non direi l'esecuzione, per talun squilibrio tecnico, sia sempre all'altezza della geniale concezione che di lei ha il maestro Tate. Innanzitutto, mutata la disposizione orchestrale, onde un pastoso amalgama di ance e ottoni ed evitato il ricorrente pericolo che in qualche passo le trombe «buchino» rispetto ai corni. Poi, quanto a lettura della partitura classico-romantica, Tate è uno «scurista», per il quale la linea melodica di guida prevale di poco sopra l'intrico delle parti interne, di viole e violoncelli, sopra i contrappunti tra fiati e archi. Chi evoca agli occhi, tale stile, la sconvolgente Resurrezione di Lazzaro di Jan Lievens, allogata al museo di Brighton. Ecco, l'ethos della Sinfonia lo cogli tutto in questa esecuzione; solo un po' più di rifinitura e avremmo la rivelazione assoluta. Della Serenata di Britten assai si vorrebbe dire, per il melos distillato o scoperto in una finissima concezione della tonalità tradizionale sopra alcuni capolavori della poesia inglese, salvo un Tennyson, autore che può provocarti la catalessi già prima che il componimento metrico non sia finito. Una straordinaria rivelazione è il tenore John Mark Ainsley: perfetta l'intonazione, curatissima l'emissione, angelico il timbro, impeccabile il fraseggio, l'Autore, dagli Elisi ove s'è ricongiunto con Peter Pears, il destinatario dell'opera, si sarà con Lui commosso ascoltandolo. Ci auguriamo che il corno solista, Danilo Stagni, si trovasse in cattiva serata: tanto deplorabile la sua prestazione da render a malapena credibile essere egli il primo corno della Filarmonica! Rifinitissima, invece, virtuosistica addirittura (la prima viola; gli strumentini; gli archi in velocità e leggerezza e affondo di canto) l'esecuzione del capolavoro di Elgar, ove la grande orchestra è quasi sempre atomizzata in piccoli complessi, come farà Schönberg nel trascrivere tre Corali di Bach. Taluno la giudica musica manieristica, talaltro facile, se non hollywoodiana. È solo, ancora una volta, l'autoritratto d'un ipocondriaco che teme di rivelarsi. [CS 30]

In dieser Rezension bekommt der Leser als Einleitung alle Angaben, die zur Identifikation des Konzertereignisses dienen: ganz stichwortartig ist zu Beginn angeführt, zu welcher Saison das Konzert gehörte und wann es stattfand; die Gliederung des vorgesehenen Aufführungsprogramms ist in ihrer zeitlichen Reihenfolge angegeben und unmittelbar anschließend wird der Dirigent erwähnt. Nach dieser synthetischen Bekanntgabe des Ereignisses kommentiert der Kritiker den Erfolg des Abends positiv (*basta poco per raggiungere la felicità*, Z. 3-4) und schaltet zum meinungsbetonten Teil der Rezension, wo er sich über die im Programm vorgesehenen Brahms'schen Symphonie äußert.

Besonders bemerkenswert ist der Stil dieses Textanfangs, der aus einem syntaktisch nicht vollkommenen Satz besteht. Nach der stichwortartigen Benennung von Ort und Zeit des Ereignisses tritt ein Nebensatz als Hauptsatz ein, der dann elliptisch weitergeht. Der daraus resultierende Effekt ist dem Stil persönlicher Notizen ähnlich, und tatsächlich mündet der ganze Quasi-Satz in eine Meinungsäußerung:

Filarmonica della Scala, lunedì sera. Quando la Terza di Brahms apre il concerto; e dopo l'intervallo la Serenata di Benjamin Britten op. 31 per tenore, corno e archi; e a chiuderlo sono le Variazioni op. 36 di Edward Elgar, dette Enigma: sul podio Jeffrey Tate: si vede che talora basta poco per raggiungere la felicità. Purtroppo, codesto poco è moltissimo, e per realizzarsi richiede sforzi immani. (Z. 1-4)

Wie bei anderen, auch deutschen Rezensionen (vgl. Beispieltext Nr. 8, Kapitel 7.8 der vorliegenden Arbeit), ist die Abhandlung der Aufführung einer Symphonie von Brahms in dieser Rezension mehr Raum gewidmet im Vergleich zu den anderen Werken im Programm. In diesem Fall verwendet der Kritiker einen ganzen Absatz, um das Spezifische der 3. Symphonie im Rahmen der symphonischen Produktion Brahms zu erläutern.

La Terza non è la perfetta delle opere sinfoniche dell'Autore, attributo che a mio avviso andrebbe alla Seconda; non è la più drammatica, ché tale va considerata la Quarta, col suo finale simile all'esplosione d'ira d'un gigante capace, nell'ira stessa, d'infinite delicatezze; è di certo la più difficile a comprendersi e a eseguirsi, intrisa com'è d'un elemento di mistero che fa tutt'uno col mistero della personalità di Brahms. (Z. 4-8)

An diesem das Werk kontextualisierenden Textteil erfährt der Leser, dass die bestgelungene Symphonie von Brahms die 2. ist, während die 4. die dramatischste ist. Im Gegensatz zu diesen beiden Sinfonien definiert der Kritiker die im Programm

vorgesehene 3. Symphonie als die am schwierigsten zu verstehende und aufzuführende, da sie am Besten das Geheimnisvolle der Brahms'schen Persönlichkeit widerspiegelt.

Gerade an diesen ersten Zeilen kann man erkennen, wie evokativ das Vorgehen dieses Kritikers ist, der sich der Abhandlung des aufgeführten Werkes dadurch nähert, dass er den Leser in die psychologische/poetische Welt des Komponisten einführt. Nur in dieser Hinsicht erklärt sich nämlich die hinzugefügte, das Aufgeführte nicht direkt betreffende poetische Erläuterung der Dramatik der 4. Sinfonie, die der Kritiker anhand eines Vergleich anführt, der anthropomorphe sowie oxymorische Züge miteinbezieht: das Finale der 4. Symphonie wird nämlich als die psychologische Reaktion eines wütenden Riesen definiert, dessen Wut aber *unendliche Zärtlichkeiten* (Z. 7) in sich trägt.

Die darauf folgenden Sätze legen hingegen den Versuch dar, die aufgeführte Symphonie durch Verbalisierung zu reproduzieren bzw. für den im Konzert nicht anwesenden Leser zu ersetzen. Interessanterweise ist hier die Schwierigkeit, die betroffene Musik zu beschreiben, sogar direkt thematisiert (*come piacerebbe poter descrivere minutamente tali caratteri*, Z. 10):

Inclassificabili, eppur semplicissimi, gli accordi iniziali, ricorrenti ben più che Leit-Motiv pel corso dell'opera; ambiguo, nella sua nettezza classica, l'impianto tonale; atipica affatto la forma. Come piacerebbe poter descrivere minutamente tali caratteri, che si sciogliono in una bellezza fatta d'una disperazione così immedicabile da esser, nella Coda del Finale, semplicemente sussurrata, dopo il ribollire e l'esplosione di quel Fa minore del IV tempo gravido d'una minaccia formidabile come poca altra musica porta in sé. «Si spegne», la Sinfonia, «in autunnale serenità», scrivono solitamente i critici. Lo spettrale e fiocamente luminoso Fa maggiore della Coda non altro è che la Sinfonia vista dall'altra parte dello specchio. Ciò è lo stesso che il dire la vita contemplata dall'Isola dei Morti, ove le passioni a poco a poco si affievoliscono sub umbris per svanire, e noi con loro. (Z. 9-17)

Um die Symphonie zu beschreiben, stützt sich der Autor auf einige strukturelle Elemente der Komposition (erste Spalte in der unten angefügten Tabelle), so dass Form, Tonlage und Präsenz rekurrerender Akkorde thematisiert werden. Von diesen drei Elementen unterstreicht er die mehrdeutige, schwer klassifizierbare, untypische Ausprägung. An dieser Stelle thematisiert der Kritiker die Unmöglichkeit, die Interaktion dieser Elemente im Detail zu beschreiben. Um dies zu erreichen, verwendet er eine psychologisch gefärbte metaphorische Sprache, die dichterische Züge einnimmt.

Dieser Absatz zeigt den Übergang fachsprachlich-analytischen Verbalisierens zum interpretatorischen Stil: in der linken Spalte des Diagramms sind strukturelle Elemente

und Aspekte der Komposition isoliert; rechts daneben folgen Adjektive, die diese Elemente in einer analytischen Perspektive beschreiben; anschließend erscheinen hermeneutische Aufzeichnungen, in denen poetisch versucht wird, die Wirkung der links aufgelisteten Elemente anhand einer Evozierung psychologischer Zustände wiederzugeben.

Analyse: Elemente der Struktur				Hermeneutik
Benennung	Beschreibung			
Accordi iniziali	semplicissimi	inclassificabili	ricorrenti come Leitmotive	Come piacerebbe poter descrivere minutamente tali caratteri che si sciolgono in una bellezza fatta d'una disperazione così immedicabile semplicemente sussurrata.
Impianto tonale	di nettezza classica	Ambiguo		
Forma	atipica			
Fa minore del IV tempo				Gravido di una minaccia formidabile come nessun'altra musica porta in sé
Fa maggiore della Coda	spettrale e fiocamente luminoso			Non è altro che la sinfonia vista dall'altra parte dello specchio la vita contemplata dall'isola dei morti, dove le passioni a poco a poco si affievoliscono sub umbris per svanire e noi con loro.

In Ermangelung an besser passenden Worten zitiert nun der Kritiker mit Ironie was man gewöhnlich zu diesem musikalischen Stück sagen würde: «*Si spegne*», *la Sinfonia*, «*in autunnale serenità*», *scrivono solitamente i cretini* (Z. 14). Mag er auch diese Worte ironisch verwenden, so tragen sie aber dazu bei, die ungenügende Semantik seiner eigenen Beschreibung zu integrieren. Der Absatz endet mit einer philosophischen Interpretation des ganzen Stückes.

Bei der darauf folgenden Bewertung der Aufführung wird dem Leser leider nicht völlig klar, ob der Kritiker positiv oder negativ eingestellt ist. Im Gegenteil zu anderen angeführten Beispieltextrn (vgl. Beispieltextr Nr. 6 - Thielemann) fehlt hier bei der Bewertung eine gegliederte Argumentation. Gerade der erste Satz wirkt anhand seiner Struktur etwas unklar:

Non direi l'esecuzione, per talun squilibrio tecnico, sia sempre all'altezza della geniale concezione che di lei ha il maestro Tate (Z. 17-18)

Man könnte sie folgendermaßen interpretieren: Die geniale Auffassung (*concezione geniale*), auf die der Dirigent die stattgefundene Aufführung basiert, wirkt aufgrund technischer Ungleichheiten unhomogen.

In den folgenden Zeilen wird der Text wieder elliptisch, indem er die Hilfsverben beider Passivkonstruktionen und ein Prädikat vernachlässigt, was den Übergang zur rein sachlichen Wiedergabe des Konzertereignis signalisiert (im Textbeispiel mit * gekennzeichnet). Beide Sätze, die die Aufführung und Interpretation beschreiben, sind in der Tat so telegraphisch, dass man den Eindruck hat, dass sie, ohne in eine Argumentation integriert zu werden, direkt aus dem Notizbuch abgeschrieben wurden, in dem die Kritiker sich die Eindrücke im Verlauf der Aufführung notiert hat. Die Adverbien *innanzitutto* und *poi* wirken als Indikatoren einer bloßen Auflistung und bestätigen die Abwesenheit einer Argumentation in Bezug auf die Bewertung der Interpretation.

Ob das beschriebene klangliche Ergebnis der Veränderungen in der räumlichen Organisation der Instrumente des Orchesters positiv zu bewerten ist, wird vom Kritiker nicht direkt gesagt. Man kann es nur daraus schließen, dass er von einem *pericolo ricorrente evitato* (Z. 19) spricht:

Innanzitutto, *mutata la disposizione orchestrale, onde *un pastoso amalgama di ançe e ottoni ed *evitato il ricorrente pericolo che in qualche passo le trombe «buchino» rispetto ai corni. Poi, quanto a lettura della partitura classico-romantica, Tate è uno «scurista», per il quale la linea melodica di guida prevale di poco sopra l'intrico delle parti interne, di viole e violoncelli, sopra i contrappunti tra fiati e archi (Z. 18-22).

Ziemlich unartikuliert ist auch die Beschreibung Tates interpretatorischen Aufführungsstils: seine Lesart der klassischen-romantischen Partitur definiert der Autor auf Klangfarben verweisend als *scurista*, was er danach genauer erklärt, indem er spezifiziert, nach welchen Kriterien der Dirigent die verschiedenen Timbres der Instrumente harmonisierte. Die Beschreibung des Aufführungsstils gipfelt in einem Vergleich mit einem in Brighton bewahrten Gemälde J. Lievens, was ein typisches Verfahren dieses Autors ist: er kombiniert seine musikalischen Wahrnehmungen oft mit extramusikalischen bzw. sehr kultivierten Assoziationen.

Die Wiedergabe der Eindrücke fasst der Autor schließlich mit der Feststellung zusammen, dass diese Aufführung das Ethos dieser Musik sehr gut darlegt (Z. 24). Eine begrenzte negative Kritik betrifft deren partiellen Unvollkommenheit (*un po' di rifinitura*, Z. 24), die den totalen Erfolg im Endeffekt nicht erlaubt.

Ci evoca agli occhi, tale stile, la sconvolgente Resurrezione di Lazzaro di Jan Lievens, allogata al museo di Brighton. Ecco, l'ethos della Sinfonia lo cogli tutto in questa esecuzione; solo un po' più di rifinitura e avremmo la rivelazione assoluta. (Z. 23-24)

Somit endet der Teil der Rezension, der sich mit der Aufführung Brahms' befasst. Im darauf folgenden Teil kommentiert der Kritiker die Aufführung eines vokalen Werkes von Britten zu Texten englischer Dichter. Nachdem er erklärt, dass er zu diesem Werk viel sagen würde, was er vermutlich wegen Raumersparnis nicht tut⁴⁷, kondensiert der Autor seine Lektüre dieser Komposition in einer knappen und extrem unscharfen Formulierung: *il melos distillato o scoperto in una finissima concezione della tonalità tradizionale* (Z. 25-26). Etwas mehr Raum widmet er der Bewertung dieser Aufführung, besonders in Bezug auf dem Gesang des Tenors (*straordinaria rivelazione*, Z. 27): vier Kriterien für die positive Einschätzung sind anhand vier Paare von Nomina bzw. Adjektive angegeben: *perfetta l'intonazione, curatissima l'emissione, angelico il timbro, impeccabile il fraseggio*, Z. 28-29). Dass diese Interpretation berührend war, erfährt der Leser durch einem Verweis auf dem verstorbenen Autor, der sich auch im Tode freuen könnte. Eine negative Kritik geht hingegen dem Hornisten (Z. 32).

Noch weniger Text ist dem übrigen im Programm vorgesehenen Werk von Elgar gewidmet. Trotz der Kürze enthält dieser Textteil sowohl einen Verweis auf kompositorische Ähnlichkeiten mit einem Werk Schönbergs als auch einen knappen Kommentar zur Aufführung. Das Virtuositum der Streicher wird weiterhin detailhaft bewertet. Schließlich werden einige verbreitete negative Meinungen zum Wert dieser Musik angeführt, die vom Kritiker durch eine Interpretation deren psychologischen und autobiographischen Werte kompensiert:

Rifinitissima, invece, virtuosistica addirittura (la prima viola; gli strumentini; gli archi in velocità e leggerezza e affondo di canto) l'esecuzione del capolavoro di Elgar, ove la grande orchestra è quasi sempre atomizzata in piccoli complessi, come farà Schönberg nel trascrivere tre Corali di Bach. Taluno la giudica musica manieristica, talaltro facile, se non hollywoodiana. E' solo, ancora una volta, l'autoritratto d'un ipocondriaco che teme di rivelarsi (Z. 32-36).

Eigenartig an dieser Rezension sind das Vorherrschen psychologischer Aspekte, der höchst rhetorische Stil, der Einfluss extramusiklascher Notizen (Gemälde, Wertung der Lyrik Tennysons).

⁴⁷ Der Autor nimmt sich aber den Raum, um sich sehr kritisch im Bezug auf die Lyrik Tennysons zu äußern: *può provocarti la catalessi già prima che il componimento metrico non sia finito*. (Z. 27).

7.8 Ein Beispiel musikevozierender Prosa aus dem deutschen Korpus

[Beispieltext Nr. 8]

Glück aus Gift und Traum

Wunderleicht: Martha Argerich spielt Prokofjew in Wiesbaden

Prokofjews lyrische Themen entführen einen oft in ein gefährliches Idyll. Wie ein süßer Gifttraum klingt die Musik dort, wiegt sich in sacht perlender oder gelinde wankender Bewegung über süchtelnd-vagierenden Harmonien und verströmt sich in Klängen, die den Zuhörer durch sämtliche Poren zu infiltrieren scheinen, ohne erst das prüfende und urteilende Ohr befragt zu haben. Sanft umnebelt, ahnt er, daß dieses trügerische Paradies zu fliehen sei, und fürchtet doch zugleich kaum mehr, als daß dergleichen womöglich irgendwann zu Ende gehen müsse. Dann setzt Prokofjew sein Gegengift ein, und die Musik reißt sich mit jener Halbstarken-Attitüde vom milden Dämmern los, die seinerzeit die Kritiker in Angst und Schrecken versetzte: „Von solcher Musik wird man irrsinnig“, hieß es 1913 kurz und bündig zur Uraufführung des Zweiten Klavierkonzerts. Auf die jäh hochfahrenden, insistierend gehämmerten und ungestüm davonpreschenden Gesten in Prokofjews Musik gründet sich bis heute ihr nur sehr bedingt gerechtfertigter Ruf einer romantikfeindlichen Motorik, einer „Musik aus Stahl und Eisen“.

Martha Argerich hat solche gefürchteten Passagen bei Prokofjew - etwa das „Precipitato“ der siebten Klaviersonate oder die Toccata, zu deren Bewältigung man eigentlich mehr als zehn Finger und mehr als nur ein Gehirn benötigt - schon als junge Pianistin mit atemraubendem Furor und stupender Technik ganz selbstverständlich hingelegt. Legendär ist ihre Interpretation des Dritten Klavierkonzerts, mit der sie die Öffentlichkeit schon vor über dreißig Jahren in staunende Begeisterung versetzte. Nun, mit sechzig, spielt sie es immer noch mit völlig unverbrauchter Kraft, jugendlichem Überschwang und einer noch im aberwitzigsten Tempo, wie sie es etwa in der finalen Steigerung des Schlußsatzes anschlägt, über alle Zweifel erhabenen virtuosens Meisterschaft.

Vor allem aber wurde an diesem Abend im Wiesbadener Kurhaus jene Ausdrucksfülle hörbar, die dieses Konzert, weit über die Polarität von Lyrik und Motorik hinaus, eben auch besitzt. Schon der Soloeinsatz des Kopfsatzes klang kristallin und federnd, erhielt quecksilbrige Leichtigkeit und einen sprudelnden Übermut. Sein Ausdruck kindlicher Unbefangenheit schlug die Brücke gleichermaßen zur traumverlorenen Kantabilität der um das einleitende Klarinetten-thema kreisenden Durchführung, wie auch zum Charakter des Seitenthemas, das in seiner strengen Rhythmisierung hier einen Gestus des drastischen Fabulierens und Märchenerzählens annahm. Vollkommen unhysterisch und höchst kultiviert mündeten dann die irrwitzigen Steigerungen der Reprise in die entfesselte Klanglust der Coda mit ihren aufstrebenden parallelen Dreiklängen. Und auch Charles Dutoit sorgte am Pult des japanischen NHK Symphony Orchestra mit seinem sensiblen Klangempfinden dafür, daß diese Stretta nicht russisch-derb daherkam, sondern elegant französisch.

Die Zeiten, da man glaubte, der argentinischen Pianistin vorwerfen zu müssen, unter ihren Fingern verwandle sich alle Musik unversehens in eine Toccata, sind lang vorbei. Martha Argerich läßt zwar das Kopfhema des Schlußsatzes in metallisch blitzender Härte erstrahlen, entlockt dem Flügel, wo die Musik es verlangt, aber auch völlig andere, milchig-weiche oder gläserne Klänge, läßt ihr Zeit und viel Atem in differenziert phrasierten Kantilenen. Die dritte Variation des Mittelsatzes geriet hinreißend zu einem jener unwiderstehlich delirierenden Giftträume. Wie ernst es Prokofjews Spiel hier wird, machte die kurze Coda des Satzes klar, die man selten so finster, mit einem derart schwarzen Grabesakkord im Klavier gehört hat.

Dynamische Differenziertheit, perspektivische Tiefe und eine genau ausgehörte Klangbalance verliehen auch Toru Takemitsus 1992 uraufgeführtem „Ceremonial. An Autumn Ode“ für Orchester und Shô zur Eröffnung des Konzerts viel sinnlichen Schmelz und duftige Naturimpression. Aus dem kristallin sirrenden, wie eine künstliche Sirene mehrstimmig zirpenden Monolog der japanischen Mundorgel, gespielt von Mayumi Miyati, der eine gewisse Popularität des Instruments auch in der westlichen zeitgenössischen Musik zu verdanken ist, entwickelt sich die Musik im Dialog mit dem Orchester zu einem symphonischen Höhepunkt, um am Ende wieder im Solo-Gesang der Shô zu gefrieren.

Nicht ganz so überzeugend präsentierte sich das Orchester, dem Dutoit seit 1996 als Chefdirigent und seit 1998 als „Music Director“ vorsteht, nach der Pause mit Dmitri Schostakowitschs fünfter Symphonie. Hier fehlte es der Interpretation bisweilen bei aller Präzision und Strukturklarheit an Wärme, sprechender Agogik und klanglicher Sensualität: Manches, wie das Ende des martialischen Finales mit seinen alles niedertrampelnden Jubelkaskaden, klang eigentümlich leer und gedrillt, anderes, etwa das Scherzo mit seinen satanischen Ländlern, kapriziösen Charakter- und Tempowechseln, leicht schwerfällig und

bemüht. Dabei hatte man vielversprechend begonnen: Mit dem Hauptthema nach den gezackten Sextsprüngen der Einleitung war ein Klang angeschlagen worden, so fahl wie ein Laken. Von dieser Ausdrucksregion aus hätte man auch die klagenden Rufe der Oboe im Largo realisieren müssen. Ovationen für die Pianistin und den Dirigenten. [FAZ 6]

Diese Rezension zu einem von einer höchst begabten Pianistin gestalteten Klavierabend, in dem u.a. Prokofjews Zweiter Konzert für Klavier und Orchester aufgeführt wurde, beginnt mit einem relativ langen Absatz, in dem der Autor anhand einer reichlich poetischen Prosa sowie durch musikgeschichtliche Zitate versucht, die Musik Prokofjews bzw. ihre psychologische Wirkung auf den Zuhörer zu beschreiben (vgl. Z. 1-11).

Es handelt sich bei dieser Rezension um ein gutes Gegenbeispiel zur analytischen Prosa anderer beobachteter Beispieltex-te (vgl. z.B. Beispieltex-t Nr. 4): hier sind außer *lyrische Themen, Bewegung, Harmonien und Klänge* keine Fachtermini zu finden, sondern eine Fülle psychologisch gefärbter metaphorischer Bilder: *Entführung in ein gefährliches Idyll* (Z. 1) ist das Hyperthema der Isotopiekette, das die Wirkung dieser Musik beschreiben soll. Dieses Idyll findet nach dem Kritiker beim Hören außerhalb der Kontrolle des Verstandes statt, und zwar in einer unmittelbaren Invasion der Klänge, *die den Zuhörer durch sämtliche Poren zu infiltrieren scheinen, ohne erst das prüfende und urteilende Ohr befragt zu haben* (Z. 3-4).

Analog infiltrieren die musikevozierenden psychologischen Bilder in den Text dieser Rezension: die Musik Prokofjews wird mit einem beweglichen *süßen Gifttraum* verglichen, das sich *wiegt* und *verströmt*. Hier auch, wie andernorts (vgl. Beispieltex-t Nr. 11b) kann man beobachten, dass die Nominalgruppen, die die akustische bzw. wahrnehmungspsychologische Wirkung der Musik beschreiben sollen, einer dreifachen Gliederung unterliegen, als wäre nur eine zweigliedrige Kombination von Nomen und Adjektiv nicht imstande, das Musikalische genügend vag und geradezu angemessen zu beschreiben: so ist von einer *sacht perlenden* (optisches Bild) *oder gelinde wankenden* (analoges aber dynamisches Bild) *Bewegung über süchtelnd-vagierenden* (psychologischer Anteil) *Harmonien* die Rede (Z. 2-3).

Der Autor der Rezension geht dann damit weiter, dass der sich am Anfang dieses Konzerts im Hörer entwickelnde Erwartungshorizont psychologisch beschrieben wird: *Sanft umnebelt, ahnt er, daß dieses trügerische Paradies zu fliehen sei, und fürchtet doch zugleich kaum mehr, als daß dergleichen womöglich irgendwann zu Ende gehen*

müsse (Z. 4-6). Die musikalische Entwicklung der Komposition wird wieder im Rahmen der Isotopie des Giftes registriert, zuzüglich einer dynamisch-psychologisierenden Beschreibung: *Dann setzt Prokofjew sein Gegengift ein, und die Musik reißt sich mit jener Halbstarcken-Attitüde vom milden Dämmern los* (Z. 6-7).

Zur Wirkung dieser als *trügerisches Paradies* (Z. 5) sowie etwas weiter unten als *mildes Dämmern* (Z. 7) definierte Musik fügt nun der Kritiker anhand eines Zitats eine geschichtliche Notation ein, durch die der Leser die Zeit der Uraufführung des Werks Prokofjews sowie die ersten Reaktionen der damaligen Kritiker erfährt: *seinerzeit [versetzte] [diese Musik] die Kritiker in Angst und Schrecken: „Von solcher Musik wird man irrsinnig“, hieß es 1913 kurz und bündig zur Uraufführung des Zweiten Klavierkonzerts* (Z. 7-9). Dieser einleitende Absatz endet damit, dass der Kritiker nochmals versucht, mit einer Anreihung von Adjektiven diese Musik zu beschreiben, um den *nur sehr bedingt gerechtfertigten Ruf, einer romantikfeindlichen Motorik* (Z. 11) zu erklären (epochenbezogene fachsprachliche Definition), den sie seit ihrer Erscheinung *bis heute* erhalten hat. Somit führt der Kritiker Elemente dazu bei, die die Rezeption der Musik Prokofjews bei den Lesern steuern sollen.

Nach der Einführung in die musikalische Atmosphäre der Kompositionen Prokofjews widmet sich der Kritiker zur Wiedergabe seiner Hörerfahrung in Bezug auf die Interpretationen der im Mittelpunkt der Rezension stehenden Pianistin, die Dank ihrer seit vielen Jahren höchst überzeugenden Aufführungen Prokofjews ins Legendäre getreten ist (Z. 12-19). Um die außerordentliche interpretatorische Fähigkeit der Musikerin zu erläutern, benutzt der Kritiker ein hyperbolisches Bild, indem er sagt, sie beschäftigt sich hier mit einem Werk, deren Aufführung sehr anspruchsvoll ist: *zu deren Bewältigung [benötigt] man eigentlich mehr als zehn Finger und mehr als nur ein Gehirn* (Z. 13-14). In diesem Absatz bietet der Kritiker ein Profil der Karriere der Pianistin, indem er eine ihrer früheren Aufführung desselben Werkes mit der von heute vergleicht: *wie heute konnte sie schon damals die Werke Prokofjews mit atemraubendem Furor und stupender Technik ganz selbstverständlich hinlegen* (Z. 14) und *die Öffentlichkeit in staunende Begeisterung versetzen* (Z. 16). Selbst bei einem *aberwitzigsten* Tempo wird ihre Aufführungskunst vom Kritiker als eine *über alle Zweifel erhabenen virtuosen Meisterschaft* (Z. 18-19) definiert. Um dieser Bewertung

einen Referenzpunkt zu geben, wird eine Beispielpassage aus der Partitur angeführt: *etwa in der finalen Steigerung des Schlusssatzes* (Z. 18).

Nach dem einleitenden Textteil zur Musik Prokofjews und dem Porträt der Interpretin, wird nun die Aufführung des besprochenen Werkes beschrieben, bewertet und kommentiert (Z. 20-38). Die Konzertrezension im engeren Sinne beginnt also tatsächlich hier, im 3. Absatz, wo nicht zufälligerweise der Ort der Aufführung mitgeteilt wird: *an diesem Abend im Wiesbadener Kurhaus* (Z. 20).

In den beiden folgenden Absätzen ist ein Beispiel der Komplexität des aufführungskritischen Diskurses zu finden, in dem man die verschiedenen Ebenen unterscheiden kann, woraus die musikalische Aufführung besteht: einerseits sind analytische Ausdrücke vorhanden, die Elemente der geschriebenen Partitur, d.h. der musikalischen Struktur des Stückes, isolieren; andererseits sind deren aufgeführte Effekte mittels u.a. psychologisch gefärbter Bilder beschrieben und evoziert. Inzwischen treten auch Elemente auf, die eher der vom Kritiker eingeführten Interpretation der Partitur zuzuschreiben sind.

In diesem mittleren Teil der Rezension erscheinen die verschiedenen Ebenen des musikkritischen Diskurses in einem komplexen Geflecht. Es handelt sich um einen Textteil, in dem der Versuch, die aufgeführte Musik zu evozieren, besonders intensiv hervortritt. Diese Evozierung ist darin begründet, dass der Kritiker schreibt, die Ausdrucksfülle sei ein grundlegendes Element der im Mittelpunkt dieser Rezension stehenden Musik. Sie findet im Rahmen der Beschreibung/Bewertung der Interpretation statt und endet damit, dass der Dirigent und das Orchester für ihr sensibles Klangempfinden gelobt werden, das eine korrekte stilistische Wiedergabe des Werkes erlaubte. Die Evozierung basiert auf der Kombination der Nennung einiger struktureller Elemente der Partitur (im folgendem Textbeispiel unterstrichen) mit Adjektiven und komplexeren Ausdrücken, die das Aufgeführte anhand ihrer psychologischer Wirkung beschreiben sollen (im Textbeispiel in Kursivschrift hervorgehoben):

Vor allem aber wurde an diesem Abend im Wiesbadener Kurhaus jene Ausdrucksfülle hörbar, die dieses Konzert, weit über die Polarität von Lyrik und Motorik hinaus, eben auch besitzt. Schon der Soloeinsatz des Kopfsatzes klang *kristallin und federnd*, erhielt *quecksilbrige Leichtigkeit und einen sprudelnden Übermut*. Sein Ausdruck *kindlicher Unbefangenheit* schlug die Brücke gleichermaßen zur *traumverlorenen Kantabilität* der um das einleitende Klarinetten Thema kreisenden Durchführung, wie auch zum Charakter des Seitenthemas, das in seiner strengen

Rhythmisierung hier einen Gestus des drastischen Fabulierens und Märchenerzählens annahm. Vollkommen unhysterisch und höchst kultiviert mündeten dann die irrwitzigen Steigerungen der Reprise in die entfesselte Klanglust der Coda mit ihren aufstrebenden parallelen Dreiklängen. Und auch Charles Dutoit sorgte am Pult des japanischen NHK Symphony Orchestra mit seinem sensiblen Klangempfinden dafür, daß diese Stretta nicht russisch-derb daherkam, sondern elegant französisch.

An diesem Textteil kann man weiterhin ein anderes Beispiel der Abwechslung des Subjektes sehen, die Dahlhaus' Lektüre des Zwangs der Subjektivierung in musikalischen Metadiskursen (vgl. S. 8 der vorliegenden Arbeit) bestätigt, denn hier ist das Subjekt in allen Fällen ein Element der Komposition, außer in (7), wo plötzlich der Dirigent thematisiert wird:

1. dieses Konzert besitzt Ausdrucksfülle
2. die Ausdrucksfülle wurde hörbar
3. der Soloersatz des Kopfsatzes klang kristallin und federnd
- 3b. der Soloersatz des Kopfsatzes erhielt [...] Leichtigkeit und [...] Übermut
4. Ausdruck /Unbefangenheit des Soloersatzes schlug die Brücke zur Kantabilität + zur strengen Rhythmisierung des Seitenthemas
5. die strenge Rhythmisierung des Seitenthemas nahm einen Gestus des Fabulierens an
6. die Steigerungen der Reprise mündeten [...] in die Coda
7. Charles Dutoit sorgte dafür [...]
8. die Stretta kam nicht russisch sondern französisch daher

Im darauf folgenden Absatz wird die Aufmerksamkeit auf den Aufführungsstil der Solistin konzentriert, der nun im Vergleich zu deren vergangenen Interpretationen bewertet wird. Insbesondere betont hier der Kritiker, dass die kommentierte Aufführung alle Vorwürfe gegen die früher negativ beurteilte Aggressivität und Nuancierungslosigkeit der Pianistin (*unter ihren Fingern verwandle sich alle Musik unversehens in eine Toccata*, Z. 32) neutralisiert. Um das zu erläutern, kombiniert wieder der Kritiker einige Elemente der Struktur der Partitur mit Ausdrücken, die die Qualität des Klanges der Argerich beschreiben sollen. Dass es sich hier um den bewertenden Teil der Rezension handelt, erkennt man an der Tatsache, dass das Subjekt der Sätze oft die Pianistin ist (im Textbeispiel durch Fettschrift hervorgehoben):

Die Zeiten, da man glaubte, der argentinischen Pianistin vorwerfen zu müssen, *unter ihren Fingern verwandle sich alle Musik unversehens in eine Toccata*, sind lang vorbei. **Martha Argerich läßt** zwar das Kopfhema des Schlußsatzes in metallisch blitzender Härte **erstrahlen, entlockt** dem Flügel, wo die Musik es verlangt, aber auch völlig andere, milchig-weiche oder gläserne Klänge, **lässt** ihr Zeit und viel Atem in differenziert phrasierten Kantilenen. Die dritte

Variation des Mittelsatzes geriet *hinreißend* zu einem *jener unwiderstehlich delirierenden Gifträume*. Wie ernst es Prokofjews Spiel hier wird, machte die kurze Coda des Satzes klar, die man selten so *finster, mit einem derart schwarzen Grabesakkord im Klavier* gehört hat. (32-37)

1. Argerich lässt das Thema erstrahlen
- 1b. Argerich entlockt dem Flügel und andere Klänge
- 1c. (die Musik verlangt es)
- 1d. Argerich lässt der Musik Zeit und Atem

Im zweiten Teil des Absatzes gliedert sich die Bewertung durch vier Sätze, die mit ihren vier verschiedenen Subjekten auf genauso viele Niveaus des Diskurses verweisen:

2. die dritte Variation geriet hinreißend (Bericht der Aufführung)
3. Prokofjews Spiel wird ernst (Interpretation der Partitur)
4. die Coda des Satzes macht das klar (Analyse der Partitur)
5. man hat die Coda selten so gehört (Hörerfahrung des Kritikers)

Mit dem Verweis auf die vergangene Hörerfahrung des Kritikers wird die Prokofjewsche Aufführung der Argerich in die Tradition abschließend eingerahmt.

Im Folgenden betrifft die Rezension die Aufführung anderer Werke, die nicht mehr die Solistin betreffen. Den Übergang zur Aufführung einer zeitgenössischen Komposition wird im Text durch die Übertragung der im vorherigen Teil erläuterten Qualitäten zur Aufführung des darauf folgenden Stücks, die anhand eines genauso evozierenden Sprachgebrauchs in Worten dargestellt ist (Z. 39-45). Anschließend widmet sich der Kritiker der detaillierten Bewertung der nicht ganz überzeugenden Aufführung einer Symphonie von Schostakowitsch (Z. 46-49), deren Vorgehen man mit der bereits analysierter Bewertung der Interpretation Thielemanns kann (vgl. Beispieltext Nr. 6) vergleichen. Die Rezension endet mit einem verblosen Satz, in dem die Reaktion des Publikums am Ende des Konzerts registriert wird (Z. 50). Auch in dieser Rezension sieht man, dass nicht allen aufgeführten Stücken dieselbe Relevanz im Text zukommt.

7.9 Ein politisch orientierter Konzertbericht aus der italienischen Presse

[Beispieltext Nr. 9]

La prima esecuzione mondiale con Andrea Bocelli e I giovani dell'orchestra da Camera italiana diretta da Salvatore Accardo

L'Ave Maria di Verdi per il concerto al Senato

ROMA — Per il suo primo Natale da presidente del Senato, Marcello Pera ha ingaggiato, strappandolo ai suoi impegni americani, Andrea Bocelli e si è garantito anche la prima «esecuzione mondiale» dell'Ave Maria di Giuseppe Verdi, per voce e archi, volgarizzata da Dante. Sul podio, come vuole ormai tradizione, Salvatore Accardo, con l'Orchestra da Camera Italiana. E' domenica mattina. Il concerto di Natale a Palazzo Madama va in onda in diretta televisiva. Sul palco, ospite d'onore il capo dello Stato Carlo Azeglio Ciampi e la first lady Franca, il presidente della Camera Pierferdinando Casini e la giovane Azzurra Caltagirone, il presidente Pera e la moglie. Giornata di pioggia e grandine. Gli ospiti occupano con grande anticipo l'aula del Senato e l'acustica perfetta rimanda ai palchi le chiacchiere e gli auguri, i pettegolezzi e i colpi di tosse delle signore vestite leggere. Per la prima volta il concerto è a pagamento. I cinquanta milioni di incasso saranno devoluti all'Associazione italiana persone down. Parecchie le poltrone vuote anche se, assicurano gli organizzatori, gli assenti hanno prenotato e pagato. Nicola Mancino, ex presidente del Senato, siede mescolato tra gli altri. Ecco il sottosegretario alla presidenza Gianni Letta, l'unico che, secondo Berlusconi, potrebbe degnamente sostituirlo, il portavoce del premier, Paolo Bonaiuti, il sottosegretario alla Giustizia Jole Santelli. Poco governo, poca sinistra parlamentare, tranne Claudio Petruccioli. Milly Carlucci fa la telecronaca dell'arrivo delle autorità sul palco: «Vedo il presidente Ciampi con il presidente Pera nei corridoi. Ancora un momento... Ecco, sono entrati in sala!». Tutti in piedi per l'inno d'Italia nella versione di Michele Novaro, voce di Andrea Bocelli. Pera e Gustavo Selva si tengono la mano sul cuore. Teodoro Buontempo è impeccabile in abito grigio. Giulio Andreotti sfoglia impassibile il programma di sala e legge la nota d'augurio del presidente del Senato. No, non è un Natale come gli altri, viene dopo i morti di New York, in un mondo dai destini improvvisamente incerti. Pera cita Aristotele: «La musica è il miglior ricreamento dell'uomo libero». Quello che ci vuole in un momento di «feste, ma anche di rischi e di pericoli che turbano le nostre coscienze», dice Pera. Ascoltare il Paganini di Salvatore Accardo e la voce piena di Bocelli, che si va raffinando negli anni, non può che «nutrire lo spirito degli uomini liberi». Ciampi e la signora Franca dimostrano di gradire l'ouverture da «La scala di seta» di Gioachino Rossini e le tre ariette per camera di Vincenzo Bellini. Gabriella Carlucci, l'onorevole forzista, segue con orgoglio la performance della sorella, anche quando introduce così la Romanza in sol maggiore opera 40 di Ludwig van Beethoven: «Adesso ascolteremo Beethoven, un grandissimo compositore, direi un genio». Chiude l'Ave Maria di Verdi, la chicca del cd 2001. Verdi: «Il nostro grande e patriottico compositore», chiosa la bionda Carlucci, rivolta verso il palco delle autorità. [RP 10]

Wie bereits erwähnt, wird manchmal in den italienischen Zeitungen über Konzerte referiert, deren Relevanz hauptsächlich darin besteht, dass sie eher zum politischen Leben als zum kulturellen Leben des Landes gehören.

In diesem Beispiel handelt es sich um das traditionelle Weihnachtskonzert, das im Senato gehalten wurde und das im Artikel lediglich in einer visuellen berichtartigen Perspektive angenähert wird, was u.a. im folgenden Abschnitt erkennbar wird, wo die Akustik des Saals erwähnt wird, um das vor dem Anfang des Konzerts stattfindende Quatschen der Konzertbesucher zu thematisieren:

Giornata di pioggia e grandine. Gli ospiti occupano con grande anticipo l'aula del Senato e l'acustica perfetta rimanda ai palchi le chiacchiere e gli auguri, i pettegolezzi e i colpi di tosse delle signore vestite leggere. (Z. 7-9)

An den Zeilen 5-7 sowie 11-16 sind die zahlreichen Prominenten genannt, die an die Veranstaltung teilgenommen haben (Z. 9-11). Weiterhin wird registriert, dass nur wenige Minister bzw. keine Parlamentsmitglieder der Linke dabei sind. Anschließend wird gesagt, dass die Erträge des Konzerts zu Gunsten der Wohltätigkeit gehen werden.

Da das beschriebene Konzert im Fernsehen live gesendet wurde, wird auch die mitwirkende Ansagerin im Text vorgestellt, deren Kommentare zur Auftritt der Prominenten in den Saal zitiert werden (Z. 17-18).

Die Aufführung des Nationalhymnus zu Beginn des Konzerts wird so wiedergeben, dass die anwesenden Politiker in ihrer Haltung porträtiert werden:

Tutti in piedi per l'inno d'Italia nella versione di Michele Novaro, voce di Andrea Bocelli. Pera e Gustavo Selva si tengono la mano sul cuore. Teodoro Buontempo è impeccabile in abito grigio. Giulio Andreotti sfoglia impassibile il programma di sala e legge la nota d'augurio del presidente del Senato (Z. 18-20).

Danach wird auf darauf hingewiesen, dass das mit diesem Konzert gefeierte Weihnachten kurz nach dem Angriff des 9.11. stattfand, was von einer Äußerung des Präsidenten des Senato kommentiert wird, der z.T. auf Aristoteles zurückgreift (22-24). Auch die darauffolgend aufgeführten Stücke werden in Zusammenhang mit der Nennung einiger Prominenten erwähnt:

Ciampi e la signora Franca dimostrano di gradire l'ouverture da «La scala di seta» di Gioachino Rossini e le tre ariette per camera di Vincenzo Bellini. Gabriella Carlucci, l'onorevole forzista, segue con orgoglio la performance della sorella, anche quando introduce così la Romanza in sol maggiore opera 40 di Ludwig van Beethoven: «Adesso ascolteremo Beethoven, un grandissimo compositore, direi un genio» (Z. 25-29)

Der Artikel enthält nichts mehr als dieses Surrogat der Fernsehsendung, in dem Musik lediglich als die „Nahrung des freien Menschen in Zeiten von Gefahr und Unruhe“ (Z. 23) definiert wird. Man muss sagen, dass Artikel dieser Art zu Konzerten dieser Typologie in keinem Fall innerhalb des deutschen Korpus zu finden waren. Selbst im italienischen Sprachraum repräsentiert dieses Beispiel ein Extremfall.

7.10 Ein Festivalabschluss mit Neuer Musik aus dem deutschen Sprachraum

[Beispieltext Nr. 10]

Erschöpfung der Welt findet nicht statt

Carter, Wagner und eine Uraufführung von Kyburz zum Abschluss der Luzerner Musikfestwochen

LUZERN im September

Der Angriff auf die westliche Zivilisation ist rasch vorgedrungen auch in deren entlegenste Hochburg, genannt: Konzertsaal. Es entstehen neue Kommunikationsrituale. Komponisten, Pianisten, Dirigenten, Intendanten treten vor ihr Publikum und offenbaren sich. Manche bitten, von Applaus abzusehen. Andere ändern das Programm. Wieder andere holen zu Rechtfertigungen aus, warum sie weiterspielen: zum Trotz oder zum Trost oder als Bekenntnis zur Humanität. Bei aller individuellen Farbe dieser Reden geht es dabei immer auch um fundamentale Fragen der Selbstverständigung: Was ist Musik? Was darf sie? Zu welchem Ende musizieren wir eigentlich? Weshalb hören Sie zu?

Danach wird Musik gemacht. „Wir sind Musiker. Wir drücken uns in Klängen aus“, sagt Daniel Barenboim und nimmt am Flügel Platz, um mit vier Kollegen vom Chicago Symphony Orchestra ein Klavierquintett von Elliott Carter aufzuführen. Es handelt sich zwar entschieden um Kammermusik, die den je einzelnen Spieler als Solisten fordert und auf eine streng fokussierte Freiheit des Diskurses abzielt. Dennoch kann der Maestro, der wie ein Oktopus über mehr als nur zwei Arme zu gebieten scheint, das Strukturieren und Dirigieren nicht lassen. Er gibt, zwischen den schroff auffahrenden Akkorden und den auf den Punkt platzierten Einzeltönen, die er selbst beisteuert, auch noch sämtliche Einsätze für die übrigen vier. Bei einer Carter-Komposition, metrisch komplex und labyrinthisch verschachtelt, hat das sogar Sinn. Um so mehr, als nur die Quartettspieler zunächst kontrapunktisch agieren und das Klavier als Sparringspartner virtuos unterfordert ist. Diese hierarchische Interaktion verschiebt sich alsbald, kehrt sich um und geht neu auf im lyrisch-melodiösen Mittelsatz. Beim Zuhören bleibt jedoch der Eindruck haften, hier werde weitgehend vom Blatt gespielt. Womöglich ist dies die pragmatisch-amerikanische Spielart der Professionalität: geringer Probenaufwand, Mut zur Lücke, aber ein zuverlässig hoher technischer Standard. Interpretation und Verständnis fangen erst jenseits dieser Qualitätsmarke an.

Indes, junge Komponisten wollen oft gar nicht groß interpretiert und verstanden, sondern überhaupt erst einmal zum Klingen gebracht werden. Fehlerfrei und notentreu, das reicht. Für junggebliebene gilt das entsprechend. Der New Yorker Komponist Elliott Carter, der mit zweiundneunzig Jahren als composer in residence für das Lucerne Festival ein neues, von Heinz Holliger uraufgeführtes Oboenquartett schrieb und darüber hinaus mit weiteren siebzehn Stücken verschiedener Stilphasen beim Fest vertreten war (F.A.Z. vom 5. September), ist eine solche Aufführungsfrequenz von daheim nicht gewöhnt. Er vermerkt deshalb mit Dankbarkeit im Programmbuch, daß der einzige „einflußreiche Musiker“, der sich in den Vereinigten Staaten für die Aufführung seiner und anderer zeitgenössischer Werke interessiert, Daniel Barenboim gewesen sei - der ihm im übrigen gerade eine zweite Oper für Berlin abschwatzen wolle. Außer Carters Klavierquintett, seinem Quintett für Bläser und Klavier und der 1993 komponierten Orchester-„Partita“ dirigierte Barenboim in den Abschiedskonzerten der diesjährigen Luzerner Musikwochen, bei denen sein Chicago Symphony Orchestra erstmalig als orchestra in residence auftrat, drei Mahler-Symphonien sowie eine Uraufführung aus der Feder des zweiten Luzerner composer in residence: von Hanspeter Kyburz.

Carter und Kyburz sind durch ein Weltmeer und zwei Generationen voneinander getrennt. Unterschiedlicher könnte man kaum komponieren, beide haben einen klaren Personalstil. Was ihnen aber gemeinsam ist, das ist die Freundlichkeit, mit der hier eine raffiniert gebaute Musik den Hörern entgegenkommt: Ihre Stücke sind schwer zu analysieren, jedoch leicht zu hören. Dazu frönen beide der westlich-zivilisierten Idealvorstellung, daß die Kunst im Glücksfall die Welt noch einmal erschaffen kann. Wie Carter sucht sich Kyburz für jedes neue Werk eigens geschaffene Materialien und erfindet sich dazu passende Gesetzmäßigkeiten. Schließlich sei, erläutert Kyburz in einem von Uli Aumüller gedrehten DRS-Filmporträt, ein „musikalischer Sinn nicht einfach gegeben, man muß ihn sich neu erfinden“.

Auch der Titel seiner neuen Orchesterkomposition, „Noesis“, verweist parolenhaft auf dies Ideal. Der Begriff stammt von Husserl und bezeichnet die „intentionale Aktivität des Subjekts“: die Dinge entstehen erst, wenn sie erkannt und benannt sind. Der musikalische Sinn des von Kyburz für Luzern neu komponierten dreisätzigen Orchesterstücks „Noesis“ gründet sich aber unter anderem auch auf die Gelegenheit, die Diebe macht. Wer solch ein hochmögendes, in Blechblas- und Holzblasinstrumenten wie

50 auch Streichern perfekt agierendes Orchester wie das Chicago Symphony Orchestra bedienen darf, der
brauchte keine erkenntnistheoretischen Volten zu schlagen, um seine Lust an opulentem Klang und die
Wende hin zu bewährten, konzertanten Formen zu begründen.
Die Satzfolge von „Noesis“ hält sich an das Traditionsmuster schnell-langsam- schnell. Das fängt elegant
an mit luftig verwirbelten Motivfetzen aus Harfen und vielfach geteilten Streichern. Von Takt auf Takt
55 wechselt das Metrum. Als bald aber läuft der Satz voll, schon im zehnten Takt tritt erstmals zart
abgetöntes Blech dazu, himmlisch-leise tönen die Trompeten, und die Prachtentfaltung der gesamten
symphonischen Banda läßt nicht mehr lange auf sich warten. Vertrackt-gezackte Melodieführung wird
kontrapunktiert von kontemplativ sich schichtenden Liegetönen. Wie aus Einzelstücken
aneinandergeklebt wirkt der schnelle erste und auch der letzte Satz, wie eine etwas kurzatmige Suite.
60 Doch als es zu einer veritablen Reprise kommt und für jeden Hörer erkennbar der Anfang wiederkehrt, ja,
sogar in einer effektvollen Coda mit dem Baßbogen angestrichene Vibraphonklänge geisterhaft das Ohr
umschmeicheln, ist offenkundig, was sich schon in seinen jüngeren Werken angedeutet hatte: Kyburz, der
vormals kompliziert-verkapselte „Computerfreak“, der noch vor Jahren die Frage, für wen er eigentlich
komponiere, verwundert mit „für mich“ beantwortet hatte, hat den Elfenbeinturm verlassen und sucht
65 Anschluß an den Troß. Seine Musik klingt gleichwohl nicht banal. Ist vielmehr so komplex und auch
schwer zu spielen, daß das Chicago Symphony Orchestra für diese professionell absolvierte Uraufführung
nicht hoch genug zu rühmen ist. Interessant wird es sein zu hören, wie ein Spezialensemble für Neue
Musik wie das Ensemble Modern Orchestra (unter Pierre Boulez) demnächst bei der Münchner
Erstaufführung damit fertig wird.
70 Das erste Konzert der Chicagoer fiel auf den Tag, an dem die Twin Towers in Manhattan fielen. Es hub
an mit der amerikanischen Nationalhymne. Beim letzten Konzert gab es zum Ausklang überraschend das
Vorspiel zum dritten Akt aus Wagners „Meistersingern“. Anders als in zeitgenössischer Musik ist das
Orchester in diesem Idiom zu Hause und spielt wie gelöst. Und anders, als es das landläufige Vorurteil
will, spannt sich die „Meistersinger“-Musik wie ein utopischer Regenbogen aus. Sachsens Wahn-Thema
75 zu Beginn: ein inniges Gebet nach rauschhaftem Gewaltausbruch. Sachsens Schusterlied zum Schluß:
eine Hymne an die Humanität. Das endet, konzertschlußgemäß, in Pianissimo und G-Dur mit jener
unschuldigen Terzensequenz, die wehmütig vom kleinen Menschenglück im Winkel spricht. Musik darf
das. [FAZ 14]

Bei diesem zum Abschluss des Luzerne Festivals in FAZ erschienenen Text handelt es sich um eine Rezension, die einigen Kompositionen der im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit genannten 'Neuen Musik' gewidmet ist. Der Schwerpunkt liegt hier in der Erläuterung von Kompositionen, die dem Publikum gar nicht bekannt sind, denn einerseits sind einige der im Text erwähnten zeitgenössischen Stücke selten zu hören, andererseits ist sogar von einer Erstaufführung die Rede.

Da dieses Konzert einige Tage nach dem Angriff auf die Twin Towers stattfand (25/9/01), beginnt die Rezension mit einem Verweis auf dessen Einfluss auf das musikalische Leben des Festivals:

Der Angriff auf die Westliche Zivilisation ist rasch vorgedrungen auch in deren entlegenste Hochburg, genannt: Konzertsaal. Es entstehen neue Kommunikationsrituale. Komponisten, Pianisten, Dirigenten, Intendanten treten vor ihr Publikum und offenbaren sich (Z. 1-3).

In den Konzerten dieses Festivals wurde nämlich nicht nur Musik gespielt, sondern auch von den Protagonisten der musikalischen Veranstaltungen zur Selbstverständigung des musikalischen Phänomens in Zeiten von politischem Terror geredet: *Was ist Musik?*

Was darf sie? Zu welchem Ende musizieren wir eigentlich? Weshalb hören sie zu? (Z. 1-7). Kurz vor der Beschreibung der Aufführung werden zu diesem Thema einige Worte des amerikanischen Dirigenten Barenboims zitiert (Z. 9), nach denen sich die Rezension endlich der Darstellung der aufgeführten Musik widmet.

Das erste Stück wird hauptsächlich durch die Beschreibung der Interaktion zwischen Dirigenten und Musiker dargestellt (Z. 10 - 18), da gerade die Komplexität dieses Aspektes das Kennzeichnende an dem Stück ist (*metrisch komplex und labyrinthisch verschachtelt* ist der Kompositionsstil auf Z. 15 bezeichnet): dabei wird der Dirigent mit einem *Oktopus* verglichen, der *mehr als nur zwei Armen zu gebieten scheint* (Z. 13)⁴⁸. Die Aufführung wird negativ bewertet, indem gesagt wird, *beim Zuhören bleibt der Eindruck, es werde weitgehend vom Blatt gespielt* (Z. 18-19): es scheint, dass das Stück nicht genug durchgearbeitet wurde, um den Zuhörern dessen Verständigung anhand einer reifen Interpretation zu ermöglichen. Diese sich oft bei Stücken neuer Musik ergebende nicht völlig zufrieden stellende Leistung rechtfertigt der Kritiker mit dem Argument, dass es jungen Komponisten oft genug ist, *fehlerfrei und notentreu zum klingen gebracht zu werden* (Z. 23), damit ihre Werke erst mal bekannt werden. Deshalb wird die Aufführung neuer Musik oft nicht durch raffinierte Interpretationen gepflegt. Leider hat sich in diesem Fall der oberflächliche, für junge Komponisten ausreichende Ansatz auf einen Autor verbreitet, der mit zweiundneunzig Jahre nicht mehr jung ist. Der Kommentar des Kritikers zu diesem Punkt wirkt besonders ironisch: Elliot Carter sei *junggeblieben* (Z. 23), schreibt er, und deshalb soll er mit dieser oberflächlichen Aufführung doch zufrieden gewesen sein. Der Absatz geht mit einigen Informationen zur Produktion dieses amerikanischen Komponisten weiter, indem mitgeteilt wird, welche andere Werke dieses Musikers im Rahmen des Luzerne Festivals zu hören waren. An dieser Stelle wird auf eine frühere in FAZ erschienene Rezension hingewiesen (Z. 26), in der die anderen in Luzern zu hörenden Werken Carters präsentiert wurden, da er *mit weiteren siebzehn Stücken verschiedener Stilphasen beim Fest vertreten* war (Z. 26). Diese bereits in der deutschen Stichprobenanalyse aufgefundene intertextuelle Prozedur zeigt, wie diese Artikel gewissermaßen als ein kontinuierlicher musikpublizistischer Diskurs zu verstehen sind, der sich auf der Basis der Aufführungen konstituiert. In diesem Textteil, der zur

⁴⁸ Dieses hyperbolische Bild ist demjenigen ähnlich, das für Argerich im Beispieltext 8, Z. 14 verwendet wurde (vgl. S. 164 der vorliegenden Arbeit).

Verbreitung der Arbeit dieses in Europa nicht oft aufgeführten amerikanischen Komponisten gewidmet ist, erscheint auch ein Zitat vom Programmbuch des Konzertes, in dem der Musiker sich mit Barenboim dafür bedankt, dass es der einzige einflussreiche Interpret ist, der sich mit seiner Musik beschäftigt hat (Z. 28).

Bevor die Rezension zu einem anderen Stück übergeht, wird in Bezug auf den erwähnten Dirigent Barenboim inzwischen hinzugefügt, dass er an diesem Festival auch drei Mahler-Symphonien sowie eine Uraufführung eines Werkes von Kyburz dirigierte. Da sich aber diese Rezension vorzüglich mit neuer Musik beschäftigt, werden die Mahler-Interpretationen nicht vertieft.

Vielmehr konzentriert sich nun der Kritiker auf die Arbeit Kyburz', indem er versucht, dessen kompositorischen Stil in Verbindung mit dem Carters vorzustellen. Um das zu machen, stützt sich der Autor auf die Poetik des Komponisten (Z. 39-43), die er auch anhand eines Zitats seiner in einem Filmporträt zu hörenden Worte darstellt. Das aufgeführte Stück Carters wird gerade im Lichte der präsentierten Poetik offenbart, die sich in einer *Lust am opulentem Klang* (Z. 50) niederschlägt.

Im darauf folgenden Absatz (Z. 52-61) bietet der Kritiker eine ziemlich lange und detaillierte Beschreibung des im Konzert zu hörenden Stückes Kyburz' an, dessen Titel „Noesis“ an die Husserlschen Phänomenologie zurückgreift. Um dieses neue Werk der Öffentlichkeit vorzustellen, reproduziert er diese Musik in ihrer ganzen Ausdehnung anhand einer kompositionsanalytischen Ausdrucksweise (Z. 52-58). Nach der analytischen Beschreibung tritt ein hermeneutischer Teil hinzu, in dem das Gehörte in Bezug auf die ganze frühere Produktion des Komponisten als eine stilistische Entwicklung interpretiert wird (Z. 59-64). Erst danach wird die Aufführung der Chicago Symphony Orchestra mit einer Periphrase als ungeeignet bewertet (*das Chicago Symphony Orchestra [ist] für diese professionell absolvierte Uraufführung nicht hoch genug zu rühmen*, Z. 65-66). Der Kritiker wünscht sich also eine bessere Leistung bei der Münchener Erstaufführung, wo das Stück von einem Spezialensemble für neue Musik gespielt wird.

Zum Schluss dieser relativ langen Rezension weist der Autor wieder auf den Festival-Kontext des beschriebenen musikalischen Ereignisses hin, das im Schatten des Twin-Towers Angriffs stattfand. Dieses Festival begann am 11. 9. mit den Tönen der amerikanischen Nationalhymne und endete bei diesem Konzert mit der Aufführung

eines Vorspiels Wagners, was dem amerikanischen Orchester erlaubte, sich endlich in einem eher vertrauten Repertoire auszudrücken (*anders als in der zeitgenössischer Musik ist das Orchester in diesem Idiom zu Hause und spielt wie gelöst*, Z. 72-73). Die Aufführung dieses Stückes wird auf der Basis seiner ethischen Wirkung im Rahmen der geschichtlich-politischen Situation behandelt: wie ein *utopischer Regenbogen* (Z. 73) befreit sich in dieser Gelegenheit die Musik Wagners von den politischen Vorurteilen, durch die sie in der Geschichte des 19. und 20. Jahrhundert gekennzeichnet wurde. Zwei Momente dieser Komposition interpretiert der Kritiker als besonders bedeutend: der erste wird *als ein inniges Gebet nach rauschhaftem Gewaltausbruch* (Z. 74) definiert, der zweite als *eine Hymne an die Humanität* (Z. 75). Der letzte Satz dieses Wagnerschen Vorspiels beschreibt der Kritiker wieder in analytischen Fachtermini: *Das endet, konzertgemäss, in Pianissimo und G-Dur mit jener unschuldigen Terzensequenz* (Z.75), und die psychologische Wirkung dieser Musik interpretiert er anhand eines metaphorischen Übersetzungsverfahrens interpretiert: *die weichmutig vom kleinen Menschenglück im Winkel spricht* (Z. 75-76). Effektivoll wirkt dann der lapidare Schluss der Rezension, die die ethische Kraft des Musikalischen bestätigt: *Musik darf das* (Z. 77).

7.11 Ein deutscher und ein italienischer Artikel zum selben Ereignis im Vergleich

Die in der Stichprobenanalyse zum Inhalt der Rezensionen erläuterten allgemeinen Unterschiede, die zwischen der italienischen und der deutschen Praxis der Konzertrezension bestehen, treten besonders deutlich hervor, wenn man Artikel vergleichen kann, die zum selben musikalischen Ereignis in beiden Sprachräumen erschienen sind.

Ein gutes, wenn auch etwas extremes Beispiel, um einen direkten Vergleich durchzuführen, bietet die Rezension eines Konzerts des Cellisten Yo Yo Ma, das im Rahmen eines Projektes zur Verbreitung der fernöstlichen Musik im westlichen Raum sowohl in Deutschland als auch in Italien stattgefunden hat. Diese Beispieltexzte zeigen besonders musterhaft, wie andersartig ausgeprägt die Tendenzen des Konzertrezensierens in beiden Sprachräumen sein können. Hier handelt es sich nämlich

um zwei Vertextungsverfahren, die grundlegend auf zwei verschiedenen Textmustern basieren. Allgemeines Kommunikationsziel beider Artikel ist zwar die Bekanntgabe des Ereignisses im Rahmen der Feuilletonseiten der Zeitung, völlig anders ist aber der Ansatz, der beide Texte charakterisiert.

7.11.1 Der italienische Artikel

[Beispieltext Nr. 11a]

Progetto internazionale in tre anni: concerti in Europa, Asia e America

Yo Yo Ma: la musica classica scopre l'Oriente

Il violoncellista in Italia. Tour ispirato dai viaggi di Stern

Che Yo Yo Ma sia cresciuto tenendo nel cuore Isaac Stern si vede subito. Stessa gioia di fare musica, stessa generosità nel diffonderla. L'altra sera a Milano, durante le prove del trionfale concerto tenuto per la Società del Quartetto al Dal Verme, il 46enne violoncellista cinoamericano giocava con la prediletta «Petunia», nome d'arte del suo settecentesco «Montagnana»: l'abbracciava, tirava calci ai vicini, rideva col direttore David Robertson e i musicisti dell'Orchestre de Lyon. «Stern è stato un padre musicale - ricorda commosso -. L'ho incontrato la prima volta a 5 anni. Una figura che mi ha accompagnato tutta la vita. Credevo di conoscerlo, ma solo dopo la sua morte ho scoperto quanto bene avesse fatto in segreto. Un esempio come musicista e come uomo». Proprio Stern era stato l'ideatore di un'ardita tournée nella Cina dopo Mao (riferita nel film-documento «Da Mao a Mozart») dove introduceva i bambini alla musica occidentale. Un itinerario che ora Yo Yo Ma riprende, seguendo «La via della seta», progetto internazionale da lui ideato e che toccherà in tre anni, con la collaborazione delle maggiori associazioni musicali del mondo, grandi città d'Europa, Asia Centrale, Giappone, Usa. In Italia, il riferimento sono gli Amici della musica di Firenze, dove ieri, alla Pergola, il violoncellista ha suonato con il pianista Joel Fan. «In 25 anni di viaggi e avventure non solo musicali ho imparato a confrontare culture lontane, scoprendo affinità inaspettate. Per noi la musica classica è quella occidentale, ma ne esistono altre: persiana, azera, indiana, giapponese... Pochi però le frequentano. Eppure, nella multietnicità in cui viviamo, non è raro sentirle dalla casa accanto. La prima domanda allora è: conosciamo i nostri vicini? E la seconda: cosa accade quando due stranieri si incontrano? Le culture diverse o creano qualcosa di nuovo insieme o una annienta l'altra. La «Via della seta» spinge nella prima direzione. La musica descrive ciò che è dentro di noi. In una società che bada solo all'esteriore è un modo di stabilire rapporti più profondi. Il violoncello ha parenti in Turchia, Giappone, Cina, Vietnam... Tutti un po' diversi, ma con un'anima comune. Proprio come la musica. Se suonano su queste corde la «scala» persiana, alle nostre orecchie sembra di primo acchito innaturale. Ma, ad ascoltarla un po' di volte, si apre un mondo inatteso». Un assaggio l'ha avuto la platea milanese con i Six Realms di Peter Lieberon, eseguiti da Yo Yo Ma. «Sei brani di un compositore buddista, sei tappe verso l'Illuminazione - spiega -. Attraverso una partitura che tiene conto di Bach, ma anche della grande tradizione orientale. Una svolta già in atto nelle canzoni. Melodie arabe, raj o africane entrano ormai nelle nostre hit parade. Oltre cent'anni fa, Debussy e Ravel restarono contagiati dai suoni giavanesi ascoltati all'Esposizione Universale di Parigi. Oggi le occasioni di viaggio e di ascolto si sono moltiplicate. La «Via della seta» vuol far sì che il tesoro nascosto di ciascuno diventi il tesoro di tutti». [CS 14]

Der Text beginnt mit einem knappen Porträt des Solisten: durch visuelle Angaben (*si vede subito*, Z. 1) ist er in direkter Verbindung mit einem anderen, früher tätigen Cellisten (Isaac Stern) gestellt. Dem visuellen Porträt folgen einige biographische Angaben (*il 46enne violoncellista cinoamericano*, Z. 3), die im Rahmen der

Bekanntgabe des erfolgreichen Ereignisses kontextualisiert werden (*trionfale concerto tenuto*, Z. 2). Anschließend wird auf das wertvolle Cello hingewiesen, auf dem der Musiker gespielt hat, sowie auf die Identität des begleitenden Orchesters und Dirigenten. Soweit ist das Ereignis identifiziert. Dazu folgt ein Interview-Zitat, wo der Cellist seine geistige Verbindung mit dem verstorbenen Stern erklärt, und sich seiner Großzügigkeit erinnert. Diese Verbindung betont die Autorin weiter, indem sie sagt, beide Cellisten haben sich für die Auseinandersetzung der westlichen und der östlichen Kultur engagiert: Stern hatte durch eine für damals gewagte Tournee die Verbreitung der westlichen Musik im post-maoistischen China gefördert (dazu wird ein Hinweis auf einen Dokumentarfilm eingefügt), wobei nun YoYo Ma den selben west-östlichen Weg geht, indem er mit einem Weltprojekt, die verschiedenen musikalischen Kulturen in Verbindung zu setzen versucht. Inzwischen werden die im Projekt miteinbezogenen Länder genannt sowie eine andere, bereits geschehene projektbezogene Veranstaltung (Florenz), wo der Cellist vor kurzem mit einem Pianisten gespielt hat. Nun fügt die Autorin ein sehr langes Zitat vom Solisten hinzu, aus dem fast ein Drittel des gesamten Artikels besteht. Darin ist die grundlegende Idee des Projekts erklärt, das kulturkritisch darauf gerichtet ist, das westliche Ohr mit den bisher wenig bekannten Klangkonstellationen der ernsten Musik des Fernostens auseinandersetzen zu lassen (z.B. *la scala persiana*, Z. 22), in der Hoffnung, dass es der Multietnizität der heutigen westlichen Ländern abhelfen wird: dabei nennt der Cellist die Tatsache, dass das Cello verwandte Instrumenten in den Kulturen der Seidenstraße hat, so dass alle zwar anders sind, besitzen aber eine gemeinsame Seele. In dieser Hinsicht sei das rezensierte Konzert nach Aussage des interviewten Musikers eine bereichernde Gelegenheit für interkulturelle Auseinandersetzung durch musikalische Erlebnisse. Aus dem aufgeführten Programm nennt die Autorin das Werk eines persischen Komponisten, das dann wieder direkt durch die Worte des Solisten beschrieben wird: anhand eines Verweises auf den kompositorischen Stil Bachs sowie auf die persische Tradition referiert der Cellist synthetisch über den kompositorischen Stil des Werks (*una partitura che tiene conto di Bach, ma anche della grande tradizione orientale*, Z. 26) und nennt analoge kompositorische Prozesse kultureller Kontamination anderer Bereiche der musikalischen Produktion (Popmusik heute, Debussy und Ravel nach der Exposition Universelle in Paris im 19. Jh.). Der Artikel zum in Mailand

stattgefundenen Konzert des „Silk Road Project“ endet mit einem Plädoyer des Cellisten für die Begegnung der verschiedenen Kulturen

Das Charakteristische an diesem italienischen Artikel liegt in der Tatsache, dass er zum großen Teil aus Zitaten besteht, die die Worte des Cellisten direkt wiedergeben. Dass die Autorin keine Expertin in musikalischen Fragen ist, kann man daraus schließen, dass sie als bloße Berichtverfasserin agiert und über Tatsachen referiert, die sie als dabei gewesene bezeugen kann. Alle musikalischen bzw. musikgeschichtlichen Kommentare zum Ereignis erhält der Leser dieses Artikels durch die Worte des interviewten Protagonisten. Schwerpunkt der Argumentation dieses Artikels ist der ethische Wert der Begegnung der Kulturen; eine Botschaft, die der Cellist aus seinem Meister, dem verstorbenen Stern, geerbt hat.

Wenn man nun diesen Artikel von CS mit dem folgenden deutschen Pendant aus der SZ vergleicht, so versteht man sofort, wie weit und unterschiedlich gestaltet Zeitungstexte über Konzerte überhaupt sein können.

7.11.2 Der deutsche Artikel

[Beispieltext Nr. 11b]

Jetzt ziehen wir andere Seiden auf

Musik an der „Silk Road“: Der Cellist Yo-Yo Ma eröffnet beim Schleswig- Holstein Musik Festival ein außergewöhnliches Projekt

Das finale animé von Claude Debussys Cellosonate d-Moll klingt noch nach. Wie eine Verbeugung vor dem westlichen Werkekanon wirkt es, als der Cellist Yo-Yo Ma den Bogen absetzt und ins Publikum lächelt: Der virtuose Wanderer zwischen den Kulturen hat soeben europäische Orientalismen erklingen lassen, denn die Arabesken in Debussys Sonate sind von mystischen Sufi-Gesängen beeinflusst. Sanft will der große Cellist heranzuführen an das, worum es bei seinem „Silk Road Projekt“ geht: die Musik der Seidenstraße.

Die Glissandi ostasiatischer Musik haben auf westliche Hörer immer noch eine exotische Wirkung, wie schon vor 700 Jahren auf Marco Polo. Dabei existierte bereits seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert ein kultureller Austausch zwischen Orient und Okzident: Das Netzwerk der Seidenstraße erstreckte sich von Japans Küsten bis zum Mittelmeer, vom Ural bis zum Indischen Ozean.

Auf dieser Handelsroute geriet im Laufe der Jahrhunderte auch eine Vielzahl von Musikinstrumenten von Ost nach West und umgekehrt; sie wurden jeweils entsprechend der lokalen Klanggewohnheiten modifiziert. So fanden zum Beispiel Lauten aus Indien in die japanische Musikkultur, die persische Mizmar-Flöte gilt als Vorläuferin der europäischen Oboe. Yo-Yo Ma, in Paris geborener Sohn eines Dirigenten und einer Sängerin aus Hongkong, ist geradezu prädestiniert für die Vermittlung dieser verschiedenen Musikkulturen. Das Schleswig-Holstein Musik Festival war Ausgangspunkt seines „Silk Road Project“. 1998 gründete er die „Silk Road Organization“ und versammelte eine internationale Gruppe junger Musiker um sich, die den Kern des „Silk Road Ensembles“ bilden. In den kommenden zwei Jahren werden sie die ganze Welt bereisen. Keine reine Konzerttournee, sondern ein Bildungsprogramm, das nach Mas Willen die „Ebbe und Flut von Ideen zwischen den Kulturen an der Seidenstraße“ anhand lokaler, doch miteinander vernetzter musikalischer Traditionen zeigt: globale Zirkulation von Musik.

[Phoenix über den Wäldern]

25 Zum Auftakt stellte das „Silk Road Ensemble“ in Schloss Wotersen bei Hamburg und in Salzau bei Kiel
kammermusikalische Auftragsarbeiten von Komponisten vor, deren kultureller Hintergrund vom Handel
und Wandel auf der Seidenstraße geprägt wurde. Für die „Legende von Herlen“ des Mongolen
Byambasuren Sharav greift Yo-Yo Ma zur Morin Khuur, einer zweiseitigen Fidel, dem traditionellen
30 Begleitinstrument des mongolischen „Langgesangs“. Über einem Klanggrund, der zwischen perlenden
Pianoläufen und erzenem Paukendonner changiert, schwebt die Stimme der Sängerin Khongorzul
Ganbaatar. Der melismatische, von der Kopf- zuweilen steil zur gutturalen Bruststimme abstürzende
Gesang tritt in einen klagenden Dialog mit der Fidel. Yo-Yo Mas kompaktes, schnelles Vibrato, das beim
35 Vortrag von Werken europäischer Komponisten wie Debussy und Ravel geradezu gesetzmäßig aus den
Kompositionen zu entstehen scheint, bekommt hier etwas ausgesprochen Asiatisches. Obwohl erzählend,
wirkt „Legende von Herlen“ mit seinen martialischen Posaunenstößen und seinem Schellenrasseln
aufwühlend wie ein Kriegsgesang der Goldenen Horde.

Akustisch schlanker, wenn auch nicht weniger dramatisch: Zhao Jipings „Mond über den Guan-Bergen“. Jiping dürfte der im Westen bekannteste chinesische Komponist sein, seit er für Zhang Yimous „Rote Laterne“ und Chen Kaiges „Lebe wohl, meine Konkubine“ die Filmmusik schrieb. In „Mond über den
40 Guan-Bergen“ wechseln sich Cello, chinesische Laute und ein Sheng ab in wildem Dreivierteltakt und ruhigen, kantilenenhaften Passagen. Das Sheng fasziniert mit schrillum, organischem Ton. Dieses Blasinstrument, das wie eine Miniaturorgel mit Saxofonmundstück anmutet, kann weich wie ein Akkordeon klingen; dann schwingt es sich unvermittelt in jene Höhe auf, die ihm im Volk die Assoziation mit einem Phoenix eingetragen hat, der über die chinesischen Wälder fliegt.

45 Mit frenetischem Applaus bedacht wurde „Blau wie die Türkisnacht von Neyshabur“, der Beitrag des in New York lebenden Iraners Kayhan Kalhor. Über eine einfache Grundfigur aus zwei Sekundschriften entwickelt der Komponist meditative Melodiebögen, in denen westliche Streicher und traditionelle persische Instrumente eine fruchtbare Symbiose eingehen. Die liegenden Töne der Bambusflöte und des Kontrabasses bilden die Grundlage, auf der Cello, Kamancheh-Fidel und Schlagzither triumphierend aufsteigen können, um dann wieder im Tonstrom zu versinken und mitzutreiben bis zum druckvollen, klimaktischen Schluss.

50 Seinem Bildungsanspruch wurde das Programm dann spätestens mit einem kleinen Vortrag gerecht, den der Shakuhatchi-Spieler Kojiro Umezaki hielt: Ab dem siebten Jahrhundert vor Christus wurden die Wandermönche, die auf der aus China importierten Bambusflöte spielten, von der japanischen Zentralregierung mehr und mehr als Spione eingesetzt. Diese Funktion der frommen Flötisten blieb dem Volk nicht verborgen. So nahm die Shakuhatchi im Laufe der Zeit an Länge und Schwere zu. Sie eignete sich damit nicht nur als Musik-, sondern auch als Verteidigungsinstrument. Beim anschließenden Stück „Kio“ von Michio Mamiya erstaunt einmal mehr Yo-Yo Mas Fähigkeit, dem Cello die Klangfarben anderer Instrumente zu entlocken. Sein dunkler Strich nähert sich hier der schwierigen, stark aspirierten Blastechnik an, die der japanischen Bambusflöte ihren gespenstischen Ton verleiht.

60 Nach Japan soll die Reise des „Silk Road Project“ gegen Ende der zwei Jahre auch führen – und schließlich nach China. Schon jetzt betont Ma, dass er das Projekt nicht politisch, sondern kulturell verstanden wissen möchte. Dennoch: „Silk Road“ sei Globalisierung in ihrer positivsten Ausprägung. „Wenn wir uns ansehen, was die Seidenstraße früher war, nämlich ein erster Schritt in Richtung der Globalisierung, können wir aus den Erfahrungen der Jahrhunderte möglicherweise Antworten für die
65 Zukunft finden,“ so Yo-Yo Ma. „Wir entdecken Nationen übergreifende Stimmen, die letztlich der ganzen Welt gehören.“ [SZ 13]

Bereits an der Textlänge lässt sich ein beträchtlicher Unterschied zwischen der italienischen und der deutschen Rezension feststellen. Auch hier sind Worte des Cellisten direkt zitiert, aber nur gegen Ende des Artikels. Vielmehr konzentriert sich der Autor auf die im Konzert stattgefundene tatsächliche Aufführung der musikalischen Werke im Programm.

Bereits der Anfang des Artikels besteht aus einer akustischen Erinnerung an das Ende des ersten im Konzertprogramm aufgeführten Werkes. Es handelt sich um ein Stück des westlichen Komponisten C. Debussy, von dem der Kritiker sagt, seine melodischen Züge wurden von den Gesängen der mystischen Tradition des Islams beeinflusst (Z. 1-5). Somit wird der Leser bereits in den ersten Zeilen unmittelbar an den musikalischen Kern des Ereignisses geführt und konkret den kulturellen Kontaminationen in der Musik angenähert. Im folgenden Abschnitt erläutert der Autor anhand historischer Elemente den Sinn des Namens des musikalischen Projekts Yo Yo Mas. Hinweise auf die Praxis, Musikinstrumente an verschiedene Klangkulturen zu adaptieren, sind in diesem Zusammenhang kontextualisiert. Dazu folgt ein kurzes biographisches Profil des Cellisten, dessen multikulturelle Herkunft die Entstehung eines solchen Projektes rechtfertigt. Ein detailliertes Profil des Projektes wird ebenso angegeben, indem die beteiligten Musiker genannt werden. Am Ende dieser Einleitung wird der institutionelle Kontext angeführt, in dem das Konzert stattfand (Schleswig-Holstein Musik Festival) (Z. 7-22).

Mit einem evokativen Zwischentitel (*Phoenix über den Wäldern*, Z. 23), dessen Bezug erst später im Laufe des Absatzes geklärt wird, ist der zweite Teil des Artikels von der Einleitung getrennt. Hier wird das weiter aufgeführte Programm bis ins tiefste Detail beschrieben und wiedergegeben, d.h. hier beginnt der Textteil, wo die im Konzert akustisch wahrgenommene Musik durch die Sprache reproduziert wird. Vor der tatsächlichen Musik- und Klangbeschreibung wird über die aufgeführten Werke gesagt, dass sie gezielt für dieses Projekt von Autoren komponiert wurden, deren Herkunft die interkulturelle Kontamination motiviert. Das erste Stück spielt der Cellist auf einem mongolischen Seiteninstrument, von dem gesagt wird, es wird normalerweise als Begleitinstrument für den traditionellen Gesang verwendet. Nach diesen die Aufführung kontextualisierenden Elementen beginnt der Textteil, wo die aufgeführte Musik konkret beschrieben wird. Hier kann man sehen, wie sich die Sprache des Kritikers in dem Versuch der Wiedergabe der gehörten Musik verändert. Vom vorläufigen, sachlich geprägten Textteil wird die Sprache nun abrupt metaphorisch:

Über einem Klanggrund, der zwischen perlenden Pianoläufen und erzenem Paukendonner changiert, schwebt die Stimme der Sängerin Khongorzul Ganbaatar (Z. 30).

Die *Stimme* (hier Subjekt) der genannten Sängerin *schwebt* (Bewegung) und *changiert* (prozessuale Veränderung) zwischen *perlenden Pianoläufen* (erste Metapher) und *erzenem Paukendonner* (zweite Metapher). In beiden Metaphern sind materialbezogene Adjektive mit zweigliedrigen Nominalkomposita in dreigliedrigen bildhaften Modulen kombiniert.

Der melismatische, von der Kopf- zuweilen steil zur gutturalen Bruststimme abstürzende Gesang tritt in einen klagenden Dialog mit der Fidel (Z. 30-31).

Um das melodische Vorgehen des Gesangs zu beschreiben, greift nun der Kritiker an Fachtermini wie *melismatisch*, *Kopfstimme*, *gutturale Bruststimme*, die er dann an ein bewegungshinweisendes Adjektiv koppelt: *abstürzend*. Das Verb ist wieder ein Bewegungsverb (*tritt*), das sich auf eine sprachliche bzw. psychologisierende Metapher bezieht: *klagender Dialog mit der Fidel*. Der Klang dieses Seiteninstruments wird mit dem vom selben Interpreten im westlichen Repertoire realisierten Klang verglichen:

Yo-Yo Mas kompaktes, schnelles Vibrato, das beim Vortrag von Werken europäischer Komponisten wie Debussy und Ravel geradezu gesetzmäßig aus den Kompositionen zu entstehen scheint, bekommt hier etwas ausgesprochen Asiatisches (Z. 31-33).

Hier werden für die Beschreibung des europäischen Klanges konkrete Adjektive verwendet (das *Vibrato* war *kompakt* und *schnell*), wobei für das mongolische Stück ein geographischer Ausdruck erscheint, so dass das Vibrato etwas *ausgesprochen Asiatisches bekommt*.

Der beim Hörer erweckte Gesamteindruck des Stückes wird in einem Kontrast wiedergeben, das eine Metapher einem vollkommenen Vergleich gegenüberstellt: vom Stück wird nämlich einerseits gesagt, dass es *erzählend* (noch eine sprachliche Metapher, wie beim *Dialog* oben) wirkt, andererseits wird seine psychologische Wirkung auf den Zuhörer (*aufwühlend*) durch lautliche kriegerische Bildfelder erweckt (*martialische Posaunenstößen* und *Schnellrasseln*), die mittels eines Vergleichs in Beziehung mit einem konkreten Referenzobjekt gestellt werden (*Kriegsgesang der Goldenen Horde*).

Obwohl erzählend, wirkt „Legende von Herlen“ mit seinen martialischen Posaunenstößen und seinem Schellenrasseln aufwühlend wie ein Kriegsgesang der Goldenen Horde (Z. 35 - 36).

Mit einem direkten Bezug auf das geradezu beschriebene klangliche und psychologische Klima schaltet nun der Autor zum darauf folgenden aufgeführten Stück um:

Akustisch schlanker, wenn auch nicht weniger dramatisch (Z. 37)

Dadurch ist eine neue Informationsphase eingeführt, in der Autor und Titel des weiteren aufgeführten Werks angegeben sind, sowie einige Identifizierungselemente zum Komponisten, der schon als Autor der Musik für die Filme des Regisseurs Zhang Yimou bekannt ist. Nach diesem bloßen Informationsteil beginnt ein musikanalytisches Verfahren, das der Evokation der Aufführung dienen soll:

[Hier] wechseln sich Cello, chinesische Laute und ein Sheng ab in wildem Dreivierteltakt und ruhigen, kantilenenhaften Passagen (Z. 40).

Es sind verschiedene Instrumente genannt, die sich *abwechseln* (vgl. oben *changieren*), in *wildem Dreivierteltakt* (fachsprachliche Bezeichnung für den Rhythmus + Adjektiv, das man üblicherweise auf naturwissenschaftliche Elemente bezieht) und *ruhigen, kantilenenhaften Passagen* (Bezug auf die Melodie durch ein psychologisches Adjektiv zuzüglich einem fachsprachlichen Adjektiv).

Das Sheng fasziniert mit schrillum, organischem Ton. Dieses Blasinstrument, das wie eine Miniaturorgel mit Saxofonmundstück anmutet, kann weich wie ein Akkordeon klingen; dann schwingt es sich unvermittelt in jene Höhe auf, die ihm im Volk die Assoziation mit einem Phoenix eingetragen hat, der über die chinesischen Wälder fliegt (Z. 40 - 44).

Nun wird der einzigartige Klang eines besonderen Instrumentes isoliert beschrieben: Nach der kreativen Koppelung zweier Adjektive, die zu zwei z.T. sehr verschiedenen Bezugfeldern gehören (*schrill* hat zwar einen standardmäßigen akustischen Bezug, aber *organisch* ist hier zweifelsohne metaphorisch verwendet) wird seine Wirkung auf dem Zuhörer gezeigt (*fasziniert*). Das Instrument, das diesen Klang produziert, wird nun technisch dadurch beschrieben, dass der Kritiker erklärt, welcher Art dieses Musikinstrument ist (*Blasinstrument*). Um es visuell zu beschreiben, vergleicht er es mit westlichen, dem Leser bereits bekannten Instrumenten (*Miniaturorgel mit Saxofonmundstück*). Schließlich werden seine ganz besonderen Klangmodulationsfähigkeiten beschrieben, dessen Bezugselemente einerseits der Klang eines westlichen Instruments (*Akkordeon*) und andererseits eine östliche, volkstümliche

Bildassoziation (*Phoenix, der über die chinesischen Wälder fliegt*) sind. Wie bereits erwähnt, wurde letztere bei der redaktionellen Verarbeitung des Artikels als Zwischentitel verwendet.

Die Rezension geht dann zum folgenden Stück über, und zwar unmittelbar durch einen Verweis auf deren Rezeption beim Publikum (*mit frenetischem Applaus bedacht*) bzw. deren Identifizierungsangaben (Titel, Autor, Herkunft des Autors). Das Stück wird zunächst anhand einer Kompositionsanalyse beschrieben:

Über eine einfache Grundfigur aus zwei Sekundsritten entwickelt der Komponist meditative Melodiebögen, in denen westliche Streicher und traditionelle persische Instrumente eine fruchtbare Symbiose eingehen (Z. 45 - 47).

Dieser Satz ist ein vollkommenes Beispiel der Sprache der Kompositionsanalyse, so ist es kein Zufall, dass sein Subjekt der Komponist ist. Der Rezensent beschreibt die Struktur des Stückes durch fachsprachliche Ausdrücke (*eine einfache Grundfigur aus zwei Sekundsritten*), zieht aber ein psychologiebezogenes Adjektiv mitein (*meditative Melodiebögen*).

Die liegenden Töne der Bambusflöte und des Kontrabasses bilden die Grundlage, auf der Cello, Kamancheh-Fidel und Schlagzither triumphierend aufsteigen können, um dann wieder im Tonstrom zu versinken und mitzutreiben bis zum druckvollen, klimaktischen Schluss (Z. 47 - 50).

Die Analyse ist hier durch die Benennung der verschiedenen Instrumente (*Bambusflöte, Kontrabass, Cello, Kamancheh-Fidel, Schlagzither*) bereichert, indem die Interaktion der grundlegenden Ebene (*die liegenden Töne [...] bilden die Grundlage - Tonstrom*) und der dynamischen Ebene (*...können aufsteigen, um dann wieder zu versinken*) der musikalischen Struktur sprachlich dargestellt wird. Auch hier ist ein Bewegungsverb mit einem psychologischen Adjektiv kombiniert (*triumphierend aufsteigen*). Das weitere Vorgehen des Stückes ist dann durch ein Verb der Interaktion (*mitzutreiben*) angedeutet, das anhand zwei dynamischer Adjektive (*druckvoll, klimaktisch*) spezifiziert ist.

Was an dieser Stückbeschreibung eigenartig ist, ist dass in keinem Fall vom wahrgenommenen Klang die Rede ist, woraus der gerade typisch analytische Ansatz der Musikbeschreibung resultiert, der sich nur auf die (dynamische) Struktur eines Werks konzentriert, wie es in der Partitur erscheint. Im Rahmen dieses Fachregisters sind aber zwei Adjektive eingeschlossen, die eine psychologische Referenz verwenden, was

letztendlich mit dem Erlebnis des Hörens verbunden ist. Nur aus diesen beiden Adjektiven basiert der in diesem Textteil beinhaltete Versuch, auf das Gehörte zu verweisen. Es ist eben interessant, zu bemerken, dass die Reaktion des Publikums gerade nur zu diesem Stück angegeben ist, als wäre das Stück nicht anders zu beschreiben, als durch seine Struktur und die am Ende erweckte, dynamisch bezeichnete Reaktion des Hörers: *mit frenetischem Applaus* wurde es eben *bedacht*. Der Verweis auf dieses grundlegend kognitive Verb lässt erkennen, dass dieses Stück hauptsächlich als ein Netzwerk von Verhältnissen wahrzunehmen war.

In den darauf folgenden Zeilen wird zitiert, was einer der Aufführenden im Laufe des Konzerts zur Entwicklung der Bambusflöte erklärt hat, womit sich der Artikel wieder durch geschichtliche Anmerkungen anreichert. Danach ist noch ein Stück aus dem aufgeführten Programm durch dessen Titel und Autor angezeigt. Diesmal erfährt der Leser etwas darüber, was der Rezensent beim Hören als erstaunlich erlebt hat. Es handelt sich nun wieder um akustische Wahrnehmungen, die auf der Fertigkeit des Cellisten basieren (*dem Cello die Klangfarben anderer Instrumente zu entlocken*, Z. 58). Der Klang wird sowohl optisch beschrieben (*Klangfarben*, Z. 57 – *dunkler Strich*, Z. 58), als auch durch einen technischen Vergleich mit dem Klangproduktionsverfahren der japanischen Bambusflöte (*nähert sich der schwierigen, stark aspirierten Blasttechnik*, Z. 59), deren Ton mit einem metaphorisch verwendeten Adjektiv beschrieben wird (*gespenstisch*, Z. 59).

Da die Rezension des Konzerts im projektbezogenen Diskurs der Annäherung verschiedener Kulturen eingerahmt ist, endet sie selbstverständlich mit einer Äußerung des Promoters (Yo Yo Ma), die als soziokulturelle Botschaft für eine positive Globalisierung wahrzunehmen ist. Es ist aber klar, dass die Worte des Interpreten hier nur als Schluss eines Artikels verwendet werden, der zum größten Teil aus den Eindrücken und Kommentaren des Rezensenten zum Konzertereignis bestehen.

7.11.3 Vergleich beider Texte

Der Unterschied zwischen dem italienischen und dem deutschen Text ist hauptsächlich auf die unterschiedliche Rolle des Textverfassers zurückzuführen. Im ersten Fall ist die

Verfasserin des Textes eine Chronistin, die über keine fachspezifischen musikalischen Kenntnisse verfügt und daher einen journalistischen Text produziert, der vorwiegend anhand außenmusikalischer Informationen über eine musikalische Begebenheit referiert bzw. sonst aus Zitaten eines Interviews mit dem Musiker besteht. Im zweiten Fall verfügt der Autor über fachspezifische musikalische Kenntnisse, die ihm erlauben, musikbezogene Aspekte unmittelbar zu thematisieren sowie die aufgeführten Stücke sowohl analytisch (der Struktur bzw. Partitur betreffend) als auch evokativ (deren klanglichen Realisierung) zu beschreiben. Im ersten Fall bekommt der Leser lediglich Informationen über die Tatsache, dass ein solches Konzert stattfand bzw. erfährt durch die Worte des Protagonisten des Abends, welche kulturelle und ethische Botschaft das kommentierte Konzert mitteilen sollte. Die im vorgesehenen Aufführungsprogramm so zu sagen ‚musikalisch kodierte‘ Botschaft der kulturellen Kontamination und Interaktion wird in diesem Text ‚sprachlich kodiert‘ und in dieser Form übertragen, ohne dass die ‚musikalischen Kodierung‘ selbst thematisiert wird. Es bestehen im Text nur zwei episodische Verweise auf musikalische Aspekte, die tatsächlich der Argumentation über die kulturelle Botschaft des präsentierten musikalischen Projekts dienen: der Einfluss der östlichen Musik auf Komponisten wie Debussy und die Präsenz Bachschen Elemente in einer der aufgeführten östlichen Kompositionen. Im deutschen Beispiel ist hingegen die im Aufführungsprogramm dargelegte ‚musikalische Kodierung‘ dieser Botschaft im Mittelpunkt der Rezension, so dass die aufgeführten Stücke bis ins Detail beschrieben, evoziert und kommentiert werden. In dieser kommunikativen Konstellation hat der Kritiker die Aufgabe, für im Konzert Nichtdabeigewesene das Musikalische durch die Verbalisierung erleben zu lassen, so dass die klangliche Realisierung der Musik der Gegenstand des journalistischen Diskurses zum stattgefundenen Konzert ist. Der Aufführende spielt in diesem Zusammenhang die sekundäre Rolle eines Mittels zum Zweck. In der vom italienischen Beispiel bezeugten Kommunikationskonstellation findet die klangliche Realisierung der Stücke hingegen gar keinen Platz. Vielmehr ist hier von der Aufführung das Schaubare und nicht das Hörbare thematisiert (vgl. das bereits zitierte *si vede subito*). So bekommt der Interpret auch die Möglichkeit, sich direkt durch seine Worte an den Zeitungsleser zu wenden, und nicht durch seine musikalische Interpretation.

7.12 Innensprachlicher Vergleich zweier italienischer Texte zum selben Ereignis

Der anhand beider Artikel über Yo Yo Mas Konzert erläuterte Unterschied in der Abhandlung des kommunikativen Ziels der Textsorte Konzertrezension lässt sich nicht nur zwischensprachlich feststellen, sondern auch innensprachlich. Man muss aber sagen, dass das Textmuster, in dem eine Konzertrezension hauptsächlich aus Interviewzitate besteht, die kaum die aufgeführte Musik betreffen, sondern sich auf thematische Aspekte konzentrieren, die zur Aufführung peripherisch bleiben, im deutschen Raum durchaus abwesend ist. Aus dem im Korpus enthaltenen Belegmaterial lässt sich nämlich feststellen, es handelt sich um eine spezifische italienische Variante des Konzertrezensierens.

Im Folgenden sollen zwei italienischen Texten verglichen werden, die zeigen, dass beide Annäherungsweisen zum Ereignis (das ‚musikwissenschaftlich-essayistische‘ vs. das ‚oberflächlich-ereigniszentrierte‘) auch im selben Sprachraum repräsentiert sind.

7.12.1 Der Artikel aus *La Stampa*

[Beispieltext 12a]

Al festival di Ravenna eseguite due composizioni del direttore scomparso ad Aprile a Berlino

Quando Sinopoli scriveva musica

RAVENNA Sinopoli compositore: un aspetto della sua personalità che la prevalente attività di direttore ha finito col mettere in ombra. Eppure, tra il 1970 e il 1981, il maestro veneziano, scomparso lo scorso aprile, ha creato una nutrita serie di titoli, molto eseguiti fino a quando lui stesso decise di interrompere: Non scriverò più musica per vent'anni. Promessa mantenuta, ma proprio negli ultimi tempi la voglia di ricominciare era netta. Con una iniziativa di rara sensibilità, il Festival di Ravenna ha messo in programma due tra i più riusciti suoi lavori - Pour un livre à Venise e Kammerkonzert - chiamando a eseguirli i Solisti dell'Accademia Filarmonica Romana, un gruppo che Sinopoli stesso contribuì a formare, e la pianista Silvia Cappellini, moglie del maestro. Il livre nasce come omaggio a un grande compositore del Cinquecento, Costanzo Porta; Sinopoli parte da tre suoi mottetti e al canto delle voci sostituisce un contrappunto tutto strumentale, con quel gusto per il colore e la dolce rifrazione del suono che è un tratto tipico dei maggiori compositori veneziani contemporanei. La direzione di Fabio Maestri ha evidenziato con cura i rapporti, le risposte, i giochi tra i diversi strumenti. Nel Kammerkonzert un furore fonico si accompagna a isole delicatissime: un grido espressionista incontra un lirismo che sembra nascere dalla sensibilità di Alban Berg. In anni di radicalismo e di voluta privazione del suono, Sinopoli sapeva offrire una ragionata dovizia di emozioni e di tensioni, e - da direttore - coglieva le migliori possibili relazioni, anche molto originali, tra i diversi strumenti. Teatro Alighieri affollato, pubblico attento e generoso di applausi e di affetto. [ST 7]

Diese relativ kurze Rezension von ST beginnt mit einer ziemlich detaillierten Einleitung zur wenig bekannten kompositorischen Tätigkeit des verstorbenen Dirigenten Sinopoli: es wird auf die fruchtbarste Periode seiner Produktion hingewiesen, sowie auf die vom Dirigenten getroffene Entscheidung, diese Tätigkeit für lange Zeit zu unterbrechen. Nach dieser Einleitung wird die Veranstaltung genannt, in der die Musik von Sinopoli aufgeführt wurde: *iniziativa di rara sensibilità* (Z. 5) wird sie bezeichnet, da unter den vorgesehenen Interpreten nicht nur die direkten Mitarbeiter des Sinopolis, sondern auch seine verwitwete Frau zu rechnen waren. Somit ist die psychologische Atmosphäre des Abends evoziert. Im selben Textabschnitt erfährt der Leser auch die Titel der aufgeführten Stücke, so dass das Konzertereignis bereits in den ersten Zeilen sowohl programmatisch als auch musikgeschichtlich völlig eingerahmt ist.

Im zweiten Teil der Rezension werden die aufgeführten musikalischen Werke beschrieben. In Bezug auf die Aufführung des ersten im Programm vorgesehenen Stückes thematisiert der Autor der Rezension zwei Ebenen von Interesse: einerseits bekommt der Leser Hinweise auf dessen kompositorische Entstehung und Struktur, andererseits tritt die Wirkung der Lektüre des Dirigenten in Bezug auf die durch die Analyse erläuterten strukturellen Aspekten der Komposition in den Vordergrund.

Il Livre nasce come omaggio a un grande compositore del Cinquecento, Costanzo Porta; Sinopoli parte da tre suoi mottetti e al canto delle voci sostituisce un contrappunto tutto strumentale, con quel gusto per il colore e la dolce rifrazione del suono che è un tratto tipico dei maggiori compositori veneziani contemporanei. La direzione di Fabio Maestri ha evidenziato con cura i rapporti, le risposte, i giochi tra i diversi strumenti (Z. 8 - 12).

Zur Entstehung und Struktur des Stückes wird fachsprachlich erklärt, dass das Werk sich auf der Vokalmusik eines Komponisten des 16. Jh. basiert, die Sinopoli in Instrumentalmusik umwandelt: *parte da tre suoi mottetti e al canto delle voci sostituisce un contrappunto tutto strumentale* (Z. 9). Anschließend wird der resultierende klangliche Effekt beschrieben (*gusto per il colore e la dolce rifrazione del suono*, Z. 10), der als stilistisches Kennzeichen einer ganzen Generation von Komponisten der Venediger Schule definiert wird (*che è un tratto tipico dei maggiori compositori veneziani contemporanei*, Z. 11). Dadurch bekommt der Leser mehrere Elemente, die ihm erlauben, die aufgeführte Musik im Rahmen des musikwissenschaftlichen und – geschichtlichen Diskurses wahrzunehmen. Die Erläuterung der Rolle der vom Dirigenten angebotenen Lektüre verweilt lediglich auf dem Niveau der Analyse

(*rapporti, risposte* – wieder ein sprachlicher Begriff - *giochi*, Z. 12). Ganz anders gestaltet sich hingegen die Beschreibung des zweiten Stückes:

Nel Kammerkonzert un furore fonico si accompagna a isole delicatissime: un grido espressionista incontra un lirismo che sembra nascere dalla sensibilità di Alban Berg. In anni di radicalismo e di voluta privazione del suono, Sinopoli sapeva offrire una ragionata dovizia di emozioni e di tensioni, e - da direttore - coglieva le migliori possibili relazioni, anche molto originali, tra i diversi strumenti (Z. 12 -16).

In diesen Zeilen bekommt der Sprachgebrauch in Bezug auf das Musikalische eine gewisse poetische Vagheit, indem er sich unmittelbar auf akustische Wahrnehmungen bezieht (*furore fonico*, Z. 13), die durch die Koppelung mit einem visuellen, metaphorischen Bild (*isole delicatissime*, ebd.) evozierend wirkt. Diesem kontrastvollen Bild folgt eine gewissermaßen wiederholende Paraphrasierung, in der das *furore fonico* zu *grido espressionista* wird und die *isole delicatissime* zu einem *lirismo che sembra nascere dalla sensibilità di Alban Berg* (Z. 14): nach dem ersten, ungefilterten Eindruck fügt hier der Kritiker eine Organisation der Wahrnehmung ein, die auf musik- und kulturgeschichtlichen Kategorien basiert (Expressionismus einerseits, die Musik Alban Bergs andererseits), was eben die Vermittlung des Gehörten zum kultivierten Leser ermöglichen soll. Nun fügt der Kritiker einen musikgeschichtlichen Kommentar, der anhand der Kontextualisierung in der für Sinopoli gegenwärtigen Produktion anderer Autoren (*in anni di radicalismo e di voluta privazione del suono*, Z. 14), eine korrekte Rezipierung der kompositorischen Werke Sinopolis versichern soll, besonders in Bezug auf seine ganz spezifische Fähigkeit, als Dirigent beim Komponieren mit Tönen umzugehen. So bezeichnet der Rezensent die kompositorische Produktion Sinopolis *una ragionata dovizia di emozioni e di tensioni* (Z. 15), wo die *ragionata dovizia* eine originelle Kombination sonst weit entfernter Begriffe ist. Das Spezifikum seiner Komposition liege genauer darin, dass er aufgrund seiner dirigentischen Tätigkeit imstande war, in seinen Werken *le migliori possibili relazioni, anche molto originali, tra i diversi strumenti* (Z. 16) zu erläutern.

Am Ende der Rezension findet der Leser einen Hinweis auf die Präsenz eines breiten Publikums, das aufmerksam zugehört hat und am Ende der Aufführung liebevoll beklatscht hat.

7.12.2 Der Artikel aus *Il Corriere della Sera*

Wenn man nun den zum selben Konzert im CS erschienenen Artikel analysiert, dann sieht man, dass die Reaktion des Publikums hier eher gegen Anfang des Textes zu finden ist. Das ist aber nicht der einzige Unterschied zwischen beiden Texten. Bereits an den zusammenfassenden Übertiteln lässt sich nämlich feststellen, dass es hier um zwei völlig verschiedene Annäherungsweisen zum Ereignis handelt. Oben war es *Al festival di Ravenna eseguite due composizioni del direttore* [...]. Hier ist es hingegen *Il concerto della vedova di Sinopoli*. So war im oben analysierten Text die Darstellung (der Aufführung) dieser selten zu hörenden Stücke im Mittelpunkt, wobei hier im Rahmen einer eher berichtartigen Mitteilung des Konzerts ein Profil der Pianistin angeboten wird, das sie als die verwitwete Frau von Sinopoli darstellt. Interessanterweise erfahren wir erst in diesem Artikel, dass es im Konzertprogramm auch Werke anderer Autoren vorgesehen waren, die aber im vorherigen Artikel gar nicht besprochen wurden.

[Beispieltext 12b]

Il concerto della vedova di Sinopoli
«**Omaggio a mio marito compositore**»
La pianista Silvia Cappellini ieri a Ravenna

RAVENNA - «E' la prima volta che torno a suonare in pubblico. Sono stata spronata da Cristina Muti Mazzavillani, donna sensibile e generosa d' animo, con la sua proposta di dedicare un concerto a mio marito presentando anche sue composizioni». E così, Silvia Cappellini Sinopoli, ieri sera, al Teatro Alighieri di Ravenna, ha suonato al pianoforte «Kammerkonzert per pianoforte, fiati e percussioni», un
5 brano dedicato dal marito Giuseppe, tragicamente scomparso lo scorso aprile a soli 54 anni, colpito da infarto, sul podio della Deutsche Oper di Berlino, all'inizio del terzo atto di «Aida». Un gesto di amore e di forza accolto ieri sera con commozione, emozione e battimani dalla platea. La pianista, che recentemente ha privilegiato l'attività cameristica, era accompagnata dai Solisti dell'Accademia Filarmonica Romana diretta da Fabio Maestri, un ensemble, fondato proprio da Sinopoli. Il concerto si è
10 aperto con un' altra composizione del maestro veneziano, «Pour un livre à Venise»- Trascrizioni e strumentazioni dai Mottetti a 6 voci di Costanzo Porta, a cui sono seguiti due brani a lui particolarmente cari, «Siegfried-Idyll» di Wagner e «Vier Stuecke» per clarinetto e pianoforte op.5 di Alban Berg, clarinetto
15 di Roberto Scarponi. «Suonare la sua musica mi emoziona.è un modo per comunicare con lui - racconta con dolcezza Silvia Cappellini -. Mi riporta ai momenti più significativi della nostra vita, ai mesi trascorsi da soli, a tutte le volte, ed è successo in molte parti del mondo, che abbiamo eseguito insieme questo brano, lui sul podio, io al piano, di cui mi ha dedicato il terzo e il quarto movimento» Come mai non le ha dedicato tutto questo Kammerkonzert? «Perché quando ho conosciuto Giuseppe, nel '79 a Roma, a Santa Cecilia, lui aveva già composto i primi due movimenti. Gli altri due sono quelli scritti per me. Ma aveva intenzione di tornare alla composizione, una volta discussa la tesi di laurea di Archeologia,
20 quel lunedì d'aprile in cui invece fu sepolto a Roma. Voleva scrivere per me dei leader per canto e pianoforte ispirati alla poesia cinese». Che cosa ammira della sua opera di compositore? «Stimo molto quest' aspetto del lavoro di Giuseppe, non bisogna dimenticare che ha iniziato i suoi studi proprio con la composizione. Attraverso le sue opere si può capire molto della sua personalità. La libertà di fraseggio, i colori così notturni alternati a movimenti di carattere e vigore, rispecchiano perfettamente il suo

25 carattere» Dell'opera di suo marito, circa trenta composizioni scritte fra il '70 e l'81, che cosa auspica sia
fatto? «Per esempio, un libro dove si analizzi il suo percorso creativo. Poi, incisioni di dischi, perché sono
state registrate solamente la Suite n. 1 e 2 della “Lou Salome”, con Lucia Popp e José Carreras. Proprio
quest' opera, che ha visto la luce nell'81 alla Staatsoper di Monaco di Baviera, sarà eseguita entro due anni
dalla Staatkapelle di Dresda, di cui mio marito era direttore principale. Ma amerei molto che venisse
30 rappresentata anche in Italia, a Milano alla Scala, teatro a cui Giuseppe era molto legato, o a Venezia, la
sua città natale». Tutti in Italia e all'estero hanno commemorato la figura di suo marito «Tante iniziative
che mi hanno fatto molto piacere, perché Giuseppe è stato ricordato in tutta la sua grandezza e il suo
impegno culturale. Un riconoscimento che mi dà gioia e forza per continuare. Peter Ruzicka, compositore
e nuovo direttore artistico del Festival di Salisburgo che aveva chiamato mio marito per un ciclo dedicato
35 a Strauss, sta componendo per lui un Requiem che sarà rappresentato il 6, il 7 e l'8 ottobre a Dresda. Un
gesto straordinario che conferma la reciproca stima e sintonia intellettuale». Il concerto di ieri sera, il cui
incasso è devoluto a Setem Italia Onlus (associazione sostenuta da Sinopoli a favore del terzo mondo)
sarà replicato al Festival di Portogruaro il 29 agosto, a Milano al Teatro Dal Verme (qui con la
Filarmonica della Scala diretta da Alessandro Ferrari) il 23 settembre, e il 29 settembre, a Venezia, in
40 occasione dei 40 anni della casa editrice Marsilio. [CS2]

Dieser im Vergleich zum früheren mehr als zweimal längere Artikel beginnt mit einer Äusserung der Pianistin und besteht auch im weiteren Verlauf zum großen Teil aus interviewartigen Fragen und Antworten an die Interpretin. Zunächst wird aus ihren Worten klar, dass das besprochene Konzert für sie eine Rückkehr auf die Szenen nach dem Tode ihres Mannes darstellt. Im darauffolgenden Satz erfährt der Leser, dass eines der aufgeführten Werke an sie *dal marito Giuseppe (Z. 5)* gewidmet worden ist. Ganz sensationell wirkt die im selben Satz zu findende Mitteilung des tragischen Todes des relativ jungen Dirigenten, der einige Monate zuvor im Laufe einer Aufführung einer Oper stattfand: *un gesto d'amore e di forza (Z. 6)* wird die Gelegenheit definiert, in der nun die Pianistin vorführt. Im Interviewabschnitt erinnert sich die Interpretin an die Zeit, in der sie und Sinopoli zusammen gearbeitet haben, als er ihr das dritte und vierte Tempo des obengenannten Stücks gewidmet hatte. Diese emotionell gefärbte Einleitung des Artikels endet mit dem Verweis auf die Reaktion des Publikums, das hier als Zeichen für die bewegende Atmosphäre des Abends wirken soll. Erst danach werden alle Aufführenden und die anderen im Programm enthaltenen Werke genannt. Durch die Frage der Chronistin erfährt dann der Leser, dass Sinopoli zur Zeit seiner Begegnung mit seiner zukünftigen Frau die ersten zwei Tempi des obengenannten Werkes schon komponiert hatte. Dem Leser wird auch bekanntgegeben, dass sich die beiden Musiker an der Accademia di Santa Cecilia kennengelernt haben. Die Pianistin fährt mit biographischen Angaben über ihren Ehemann fort: nach dem Abschluss des Studiums der Architektur, womit er zur Zeit des Sterbens beschäftigt war, plante der Dirigent, Lieder zu chinesischen Gedichten zu komponieren. An dieser

Stelle lohnt es sich zu beobachten, wie dieses Interview gossip-orientierte biographische Angaben mit Informationen verknüpft, die z.T. musikalischen Interesses sind, indem sie die kompositorische Tätigkeit des Sinopoli betreffen. Diese Informationen kommen aber ausschließlich von der Seite der Interpretin. Die Autorin des Artikels ist hingegen völlig ungebildet im musikalischen Bereich, was sich an der Tatsache verstehen lässt, dass das deutsche Wort *Lieder* falsch geschrieben wurde, nämlich als das englische 'leader'.⁴⁹ Die kompositorische Kunst Sinopolis, seine *libertà di fraseggio, colori così notturni alternati a movimenti di carattere e vigore* (Z. 24) wird in den Worten seiner Gattin als Spiegel seiner Persönlichkeit erläutert: so ist in dieser Rezension keine musikwissenschaftliche Betrachtung der aufgeführten Werke zu finden, sondern ein Blick in das Privatleben des Komponisten.

Nichtsdestoweniger erfährt der Leser im darauffolgenden Interviewabschnitt, dass die Produktion Sinopolis aus über 30 in den Siebziger Jahren verfassten, meist unbekanntem und nie auf CD aufgenommenen Werken besteht. So wünscht sich die Pianistin, dass man sich in Italien endlich der Aufführung dieser Werke widmet. Aus den Worten der Künstlerin erfährt weiterhin der Leser, dass vom Intendanten der Salzburger Festspiele ein Requiem für Sinopoli komponiert wird, welches bald zu hören sein wird.

Als abschließende Anmerkung wird direkt von der Autorin des Artikels mitgeteilt, dass die Erträge des Konzerts zu Gunsten eines bereits von Sinopoli unterstützten Vereins für die Dritte Welt gehen. Die Rezension endet dadurch, dass die Termine der Wiederholung des Konzertes genannt werden.

Sprachwissenschaftlich betrachtet, enthalten Artikel dieser Art keinen Versuch, Musikalisches in Worten zu reproduzieren. Vielmehr handelt es sich darum, einen allgemeinen berichtartigen Diskurs zum Ereignis anzubieten. Es lässt sich natürlich fragen, ob solche Texte für Rezensionen zu halten sind. Sicher kann man von einem Wandel der Textsorte reden (vgl. unten).

⁴⁹ Auch in einem anderen Text von CS ist ein ebenso grober Fehler zu finden, indem V. Bellini als der Autor der „Vespri Siciliani“ anstatt G. Verdi angeführt wird.

7.12.3 Artikel-Cluster

Als Bestätigung der in der italienischen Presse aufgefundenen Präsenz zwei verschiedener konzertbetreffender Textmuster sind im untersuchten Korpus zwei interessante aus CS stammende Beispiele, in denen beide Muster in einer kombinierten Mitteilung des selben Konzertereignis koexistieren. In Abbildung 2 sind nämlich zwei typographisch getrennte aber nebeneinander ausgedruckte Artikel zu sehen, die sich als Cluster⁵⁰ auf das in Palermo stattgefundenene Konzert von Abbado bzw. der Berliner Philharmoniker im Rahmen der letzten Tournee des Dirigenten mit dem berühmten deutschen Orchester befassen.

Aus der graphischen Reproduktion der betreffenden Seite kann man erkennen, dass die Nachricht in einem zweigeteilten Raum erscheint, wo beide Texte aneinandergereiht sind. Der vom Musikkritiker verfasste Text ist oben von den Worten *In platea* (im Parterre) gekennzeichnet. Links erscheint hingegen der von der allgemeinen Kulturjournalistin verfasste Bericht. Gerade an den Überschriften kann man die verschiedenen kommunikativen Schwerpunkte beider Texte erkennen: Die dem berichterorientierten Text entsprechenden mehrteilige *Überschrift Abbado, ovazione a Palermo* zeigt, dass der Fokus dieses Artikels eben die Mitteilung eines erfolgreichen Abends im Rahmen der in der Zusammenarbeit Abbados mit den Berliner Philharmonikern letzten vorgesehenen Tournee. Die Überschrift enthält auch eine Ankündigung auf den kommenden Termin in Neapel sowie Hinweise auf politische Polemiken, die das Management des Teatro Massimo betreffen.

Andererseits fokussiert die verhältnismäßig viel einfachere Überschrift des kommentarorientierten Textes (*Brahms, note di pura bellezza*) auf den ästhetischen Gegenstand Musik, indem der Name eines Komponisten im Zusammenhang mit einem Hinweise auf die Schönheit der Klänge erwähnt ist.

⁵⁰ Zum Begriff 'Cluster' vgl. Bucher (1996).

Prosegue stasera a Napoli l'ultima tournée del direttore con i Berliner

Abbado, ovazione a Palermo

Venti minuti di applausi al «Massimo» dopo le polemiche



SUL PODIO Claudio Abbado, 68 anni, durante il concerto al Teatro Massimo di Palermo alla guida dei Berliner

DAL NOSTRO INVIATO

PALERMO — E alla fine tutti in piedi. Ancora nell'aria l'eco dell'ultima battuta della sinfonia «Dal Nuovo Mondo» di Dvorak evocata dalla bacchetta di Claudio Abbado per i suoi Berliner al termine di un concerto che aveva già fatto fremere con l'*Egmont* di Beethoven e con il *Concerto per violino* di Brahms (solista Gil Shaham) ed ecco che scattano i 1.400 spettatori straboccanti da palchi e platea del Teatro Massimo, sistemati su poltroncine d'emergenza e persino dietro la scena, sulle gradinate riservate al coro. Battimani da farsi male, grida e baci spediti al direttore e alla sua grande orchestra. Tutti in piedi, in un primo maggio di festa grande, del lavoro e della musica. Compreso il cardinale, Salvatore De Giorgi. Compreso il sindaco, Diego Cammarata, anche lui travolto dalla forza di quelle note, coinvolto suo malgrado in una festa collettiva, negata fino al giorno prima, definita «una farsa», dentro un teatro che, sarà forse «incompleto» come sostiene lui, ma in quanto a vitalità e bellezza e senso di esistere parla da solo.

Applausi per venti minuti, incapaci di smettere. Fiori a pioggia, rose, garofani. Così fitti che ciascun musicista ne aveva

raccolto un mazzetto, a guarnire il suo strumento. Bis, bis e bis: un sorriso d'intesa coi professori d'orchestra e Abbado levava di nuovo la bacchetta. Stavolta su qualcosa di molto familiare alla platea palermitana, la travolgente ouverture verdiana dei *Vespri siciliani*. Un tourbillon d'emozioni che ha scatenato nuovi entusiasmi. Un trionfo, di quelli veri, il migliore dei modi per iniziare la tanto attesa tournée italiana, l'ultima di Abbado come direttore istituzionale dei Berli-

dente Ciampi e del ministro per la Cultura Urbani.

Preso congedo con una cena gattopardesca organizzata nel palazzo dei conti Tasca d'Almerita da Costanza Tasca, principessa di Camporeale, il direttore e i Berliner oggi sono a Napoli. Dove, sempre per volere di Abbado, stamattina alle 10 seicento studenti del Conservatorio avranno libero accesso al San Carlo per la prova generale dei *Rückert Lieder*, solista Waltraud Meier, e della *Settima* di Mahler. Programma ripetuto stasera, nel concerto ufficiale, presenti il sindaco Rosa Russo Jervolino e il presidente della Regione, Antonio Bassolino. Tra gli ospiti, Massimo D'Alema e Alberto Arbasino.

Domenica quindi sarà la volta di Firenze, dove Abbado dedicherà il concerto al Vidas, martedì 7 toccherà a Ferrara, città prediletta dal direttore. E poi, mercoledì 8, Brescia, momento clou del Festival Benedetti Michelangeli, e il 10 al Lingotto di Torino, ultima tappa italiana dove sarà anche presentato un ricco album iconografico riassuntivo di vita e carriera di Abbado (ed. De Sono/Edt). Ovunque è già tutto esaurito. In attesa del gran finale, il 12 e il 13, a Vienna.

Giuseppina Manin

IN PLATEA

Un Brahms inaudito: note di pura bellezza

PALERMO — Si sa che la televisione non rappresenta gli avvenimenti così come sono ma li deforma nella populistica convinzione che vadano diluiti, come se alla proverbiale casalinga di Voghera calasse qualcosa ascoltare Brahms anziché Mahler o Schönberg. Cioè che il programma da concerto della prima tappa italiana della tournée di Abbado e dei Berliner Philharmoniker sembrava più dettato dalle esigenze della Rai che da un'intima convinzione artistica, come dimostrerebbe l'impaginazione dei prossimi. Con ciò non si vuole significare che Beethoven, Brahms e Dvorak rappresentino la mera routine ma più semplicemente che tra i motivi di distinzione di Abbado v'è quello d'avere sempre impaginato, anche in tournée, programmi di respiro culturale pari al grado di non ovvietà. Le prime battute del Concerto per violino op.77 di Brahms fuggano tuttavia subito ogni pur legittimo dubbio. Emerge, nel concertare del maestro milanese e del 30enne Gil Shaham un dialogo meditato eppure naturale, in cui il suono si fa terso terso, fino all'incantevole rarefazione della coda successiva alla cadenza. Dal gesto sempre più scarno di Abbado, ovvero in termini di spettacolarità, si sprigionano profili fraseologici cantabili ed espressivi come mai. Il rigoroso paladino della forma, come è stato a lungo dipinto, condivide la gioia di questo suono con il partner violinista, con l'orchestra — formidabile in ogni suo intervento, di «solo» o di «tutti» che sia — e con la platea; e determina un flusso comunicativo che raggiungerebbe probabilmente anche la casalinga di cui sopra, se solo non avesse cambiato canale nel frattempo. Macché routine, è un Brahms inaudito: pura Bellezza. L'entusiasmo per il «bel suono», per la freschezza sorgiva dei temi, per l'agilità balzante dei ritmi domina poi il Nuovo mondo: opera «facile», fors'anche ingenua nella sua pretesa universalità, ma non per questo poco impegnativa. L'emozione più intensa giunge infine con la Sinfonia dai Vespri siciliani di Verdi: un omaggio agli ospiti eseguito con impeto drammatico pari all'esattezza lessicale — da brivido i contrappunti dei flauti al celebre tema dei celi — e ricambiato da un trionfo di fiori: come se i fiori, l'effimero che dà sale alla vita, fossero voce integrante della partitura.

Enrico Girardi

Abbildung 2 - Beispiel von Cluster aus CS

KAPITEL VIII

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der in italienischen und deutschen überregionalen Tageszeitungen erschienenen Konzertrezensionen klassischer Musik zu untersuchen.

Grundlage dieser Untersuchung war die Erläuterung des theoretischen Problems des Redens über Musik, das darin besteht, über das gegenstandlose, immanent kommunikative Phänomen Musik sprachlich umgehen zu müssen. Durch die Analyse der mehrphasigen Natur des musikalischen kommunikativen Prozesses habe ich gezeigt, dass bei Konzertrezensionen die verschiedenen Schritten dieses Prozesses durch unterschiedliche Diskursebenen thematisiert werden: die aufgeführten musikalischen Kompositionen können daher durch den Verweis auf ihre Struktur analytisch besprochen werden, durch den Verweis auf das Leben und die Poetik des Komponisten eher musikgeschichtlich und hermeneutisch erläutert werden, durch die Wiedergabe ihrer klanglichen Realisierung metaphorisch und evozierend präsentiert werden. Da sich aber bei Konzerten auch um die Tätigkeit professioneller Aufführenden handelt, sind nicht nur die Werke im Mittelpunkt dieser Texte, sondern auch die Interpreten. So bereichert sich die Textsorte Konzertrezension im Vergleich zu den anderen Textsorten des musikalischen Metadiskurses mit einer weiteren Ebene.

Diese Arbeit verstand Konzertrezensionen als Exemplare einer Textsorte, d.h. eines mehr oder weniger konventionalisierten komplexen Muster sprachlicher Kommunikation, die innerhalb einer Sprachgemeinschaft aufgrund spezifischer kommunikativer Bedürfnisse entstanden ist und daher in den verschiedenen Sprachgemeinschaften unterschiedliche Züge manifestieren kann. An diesen Zeitungstexten, deren angenommene primäre Funktion diejenige ist, eine

institutionalisierte Weiderspiegelung öffentlicher musikalischer Ereignisse zu geben, lässt sich die Art des Zugriffs der jeweiligen Kulturgemeinschaft auf das Ereignis untersuchen. So wurde im Rahmen der Methodik der kontrastiven Textsortenlinguistik eine Korpusbasierte Analyse der Eigenschaften der Konzertrezensionen im deutschen und im italienischen Raum eingerichtet.

Das bereitgestellte Untersuchungsmaterial umfasste alle Artikel, die vom 1. Juli 2001 bis zum 30. Juni 2002 im Feuilleton der deutschen überregionalen Zeitungen *Sueddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Neue Zürcher Zeitung*, sowie in den kulturellen Seiten (Cultura, Spettacoli) der italienischen überregionalen Tageszeitungen *Il Corriere della Sera*, *La Repubblica* und *La Stampa* zu bereits geschehenen Konzerten klassischer Musik erschienen sind. Bei der Auswahl der Texte war das situative Kriterium entscheidend, indem im Korpus auch Artikel eingeschlossen wurden, die nicht unbedingt bewertende Zielsetzungen zeigten. So wurde hier die Hypothese vernachlässigt, dass man Konzertkritiken von Konzertberichten aufgrund deren divergierender Funktion unterscheiden soll, um eher die Aufmerksamkeit auf die Gesamtheit der erschienenen Artikel zu verbreiten, da man nicht davon ausgehen konnte, dass eines der beiden Muster sowohl im Italienischen als auch im deutschen Sprachraum überwiegt.

Die Korpusbildung auf Jahresbasis hat nicht nur gezeigt, dass Konzertrezensionen im deutschen Sprachraum viel häufiger erschienen sind als im Italienischen (177 Exemplare vs. 105), sondern sie ließ auch ersichtlich, dass die einzelnen Textexemplare des deutschen Sprachraums durchschnittlich 16% länger sind als die italienischen Artikel (541,1 Tokens vs. 459,1). Daraus resultierten zwei Korpora, die in ihrer Textmenge nicht homogen sind, indem das deutsche aus 89.392 Tokens wobei das italienische aus nur 47.098 Tokens besteht.

Darüber hinaus war es möglich, zu beobachten, dass einige Zeitungen im Vergleich zu den anderen beträchtlich weniger Rezensionen veröffentlichten: dabei repräsentieren RP mit ihren 18 in einem Jahr erschienenen Rezensionen und NZZ mit ihren 79 im selben Zeitraum veröffentlichten Texte die beiden Extremfälle, während CS und FAZ jeweils 30 und 36 Texte veröffentlichten bzw. ST und SZ jeweils 55 und 62. So kann man feststellen, dass diese Textsorte nicht bei allen Informationsträgern im gleichen Maße repräsentiert ist.

Auch in Bezug auf die Verteilung der rezensierten Konzerttypologien war es möglich festzustellen, dass jede Zeitung ein anders geartetes Profil zeigt. Auffällig ist besonders CS, die sich im 70% der Artikel mit dem symphonischen Repertoire beschäftigt und daher die anderen Arten von Konzerten vernachlässigt. In deutsch/italienischem kontrastivem Hinblick kann man sagen, dass die deutschen Zeitungen eine tendenziell variantenreichere Palette von rezensierten Konzerttypologien zeigen.

Im Rahmen der Korpusanalyse wurde weiterhin hervorgehoben, dass die meisten untersuchten überregionalen Zeitungen keine tatsächlich überregionale Musikberichterstattung anbieten. Im Gegensatz dazu konzentrieren sie sich hauptsächlich auf Konzertereignisse, die im geographischen Gebiet stattfanden, wo die Zeitungen ihre Hauptredaktion haben (CS: Mailand, ST: Turin, NZZ: Zürich, SZ: München,). Nur RP zeigt mit ihren wenigen Rezensionen eine überregionale Fokussierung zu haben. Bei FAZ ist hingegen die Verteilung unter lokalen, überregionalen und internationalen Musikberichterstattung ausgeglichen.

Die Analyse der Rahmentexte hat zwei grundlegende Elemente nachgewiesen, die die Strategien des Auffälligmachens in Bezug auf die Konzertrezensionen der beiden Sprachräume unterscheiden. Einerseits wurde ersichtlich, dass die italienischen Rezensionen in vielen Fällen mit einer Abbildung gekoppelt sind (69,3%), während die deutschen Artikel nur in geringem Maße über eine Abbildung verfügen (11,9%). Andererseits war es zu registrieren, dass den deutschen und den italienischen Überschriften unterschiedliche kommunikative Funktionen unterliegen: im Gegensatz zu den italienischen Überschriften zeigen die deutschen Titel keinen direkten Bezug auf Elemente, die zur Identifizierung des aufgeführten Programms und der Aufführenden bzw. zur Lokalisierung des Ereignisses dienen sollen. Anstatt informativer Überschriften handelt es sich dort viel mehr um suggestive Anspielungen, die durch ihre inhaltliche Vagheit die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Text anziehen sollen.

Durch die Stichprobenanalyse zum Inhalt der Rezensionen sowie durch die Kontrastierung der 30 häufigsten Substantive beider Korpora war es möglich, festzustellen, dass die Gesamtheit der italienischen Rezensionen tendenziell mehr Aufmerksamkeit den Äußerlichkeiten des musikalischen Ereignisses widmen im Vergleich zu den deutschen Texten, die hauptsächlich essayistisch und eher bewertend mit der Aufführung musikalischer Werke umgehen. Ein besonderes Merkmal dieses

aufgefundenen Unterschiedes besteht in der Tatsache, dass die deutschen Artikel Zitate von Äußerungen von Komponisten, Philosophen und Musikwissenschaftlern enthalten, sowie durch die Verwendung der Ich-Form auf eine sichtbare Präsenz des Rezensionsautors aufweisen. In diesen Rezensionen wird gelegentlich auch auf Fragen des Musikbetriebes hingewiesen, sowie auf die Konzerthaus- oder Festivalpolitik. Die italienischen Rezensionen lassen eher die Präsenz von Äußerungen der Interpreten erkennen sowie den Hinweis auf mit dem Konzertereignis verbundenen Sendungen, Publikationen, Veranstaltungen, Internetadressen. Sie referieren über im Publikum anwesenden Prominenten und zitieren z.T. deren Äußerungen.

An der Kontrastierung der durch WordSmith Tools erstellten Häufigkeitslisten der Substantive beider sprachbezogenener Korpora ließen sich die Ergebnisse der auf 30 Texten begrenzten Stichprobeanalyse in Bezug auf die Gesamtheit der Texte bestätigen (das ganze italienische Korpus und das deutsche Kleinkorpus Deu/2⁵¹): ins Besondere wurde an einer Gruppe von nur im Italienischen besonders häufig anwesenden Nomina wieder erschießbar, dass die italienischen Artikel mehr Aufmerksamkeit den kontextuellen Elementen des Konzertereignisses widmen und z.T. politischen Betrachtungen einschließen. Eine Gruppe von nur im Deutschen besonders häufig anwesenden Substantive zeigte hingegen, dass die deutschen Rezensionen eher der musikalischen Analyse der aufgeführten Stücke gewidmet ist, mit Hinweisen auf die ausgelösten Eindrücke im Rahmen einer ästhetischen Wahrnehmung des Konzertereignisses.

Beide Korpora (Ita und Deu/2) wurden weiterhin in Bezug auf deren lexikalische Standardisierung anhand dem Software WordSmith Tools untersucht. Die Analyse konzentrierte sich auf die so genannten *content words* sowohl im adjektivischen bzw. nominalen als auch im verbalen bzw. kollokationalen Bereich. Daraus wurde eine gewisse Standardisierung des italienischen Korpus in Bezug auf positiv bewertende Adjektive besonders augenfällig, sowie eine beachtlich hohe Frequenz, u.a., der Kollokationen ‚la prima volta‘ sowie ‚l'altra sera‘. Das deutsche Korpus zeigte hingegen eine hohe Standardisierung im verbalen Bereich zu besitzen. Ins Besondere konnte man die rekurrende Präsenz einer Gruppe von Verben beobachten, die sich in

⁵¹ Aus dem deutschen Gesamtkorpus wurde ein kleineres Korpus erstellt, in dem jeden zweiten deutschen Artikel eingeschlossen wurde. So entstand eine Textmenge, die einen mit dem italienischen Korpus vergleichbaren Umfang besitzt (vol. S. 50 und 100).

verschiedenen Arten und Weisen auf die Beschreibung/Bewertung der musikalischen Aufführung bzw. auf die Wiedergabe des Gehörten beziehen.

Nach einigen kritischen Bemerkungen zur Frage der Vergleichbarkeit der Häufigkeitslisten zweier Korpora typologisch verschiedener Sprachen wurden die einzelsprachlichen Ergebnisse der Untersuchung des lexikalischen Standardisierungsgrads beider Textmengen kontrastiv beobachtet. Bereits am Type/Token Ratio war es möglich, festzustellen, dass das deutsche Korpus aus einem variantenreicheren Wortschatz als das italienische besteht. Sowohl im adjektivischen, als auch im nominalen bzw. kollokationalen Bereich zeigte das italienische Korpus, einen höheren Anteil an wiederkehrenden Types zu besitzen. Nur im verbalen Bereich resultierte es, dass das deutsche Korpus eine relevante Anzahl von wiederkehrenden Lexemen enthält. An der Kontrastierung der Listen der häufigsten Substantive wurde weiterhin ersichtlich, dass das routinierte nominale Wortschatz der deutschen Rezensionen sich im höheren Masse aus musikalischen fachsprachlichen Ausdrücken besteht als das italienische (40,4% aller Substantive, die mit einer Frequenz von mindestens 0,01% erscheinen vs. 28,9% der entsprechenden italienischen Substantive). Inwieweit diese statistischen Ergebnisse zur einzelsprachlichen Bewältigung der Textsorte einerseits, bzw. der sprachtypologischen Unterschiede zwischen Deutsch und Italienisch andererseits zurückzuführen sind, ließ sich im Rahmen dieser Untersuchung aufgrund des Mangels an Referenzstudien nicht klären, was eine offene Frage zur Hypothese einer computer-gestützten kontrastiven Textologie darstellt.

Erst durch die Analyse der einzelnen Texte wurde dennoch wahrnehmbar, dass das italienische Korpus aus z.T. sehr unterschiedlichen Texten besteht, was an der detaillierten Kommentierung der Beispieltex te veranschaulicht wurde. Im Italienischen koexistieren nämlich neben ausschließlich berichtenden Texten auch Artikel, die sich mehr dem im deutschen Sprachraum aufgefundenen Muster nähern, indem sie sich musikanalytisch, -hermeneutisch bzw. interpretationsbewertend mit dem aufgeführten musikalischen Programm auseinandersetzen.

Bereits an der Inhaltsanalyse war es jedenfalls feststellbar, dass bei solchen Texten selbst im innersprachlichen Bereich nicht von einer stark prototypischen Textsorte die Rede sein kann. Wenn man nämlich die Textexemplare der NZZ ausklammert, die laut Stichprobe tatsächlich einen sehr hohen Grad an Standardisiertheit der Inhalte besitzen,

sind Konzertrezensionen sowohl im italienischen als auch im deutschen Sprachraum von einem sehr breiten Variantenreichtum an möglichen thematisierten Aspekten geprägt, als wirkte die Textsorte Konzertrezension jedes mal als Kommunikationsgelegenheit für beliebige, mit dem Konzertereignis mehr oder wenig direkt verbundene Themenbereiche. Diese Ergebnisse bestätigen die Schlussfolgerungen der früheren Studien, die in verschiedenen Textsorten eine mannigfaltige Spannbreite von Ansätzen bewiesen, in denen über Musik geredet wird (Dahlhaus 1973, Brandstätter 1990, Koironen 1992).

So sind einerseits zeitungsggebundene Trends zu registrieren, die sich in der Tatsache widerspiegeln, dass jede Zeitung ein individuelles Profil von Musikberichterstattung aufzeigt: Wie bereits gesagt sind die in einem Jahr erschienenen Konzertkritiken nicht nur in ihrer Anzahl verschieden, sondern auch in der Art der Konzerte, die rezensiert werden. Die Spannbreite geht von der italienischen Zeitung RP, die vorwiegend außerordentliche, oft mit politisch gefärbten institutionellen Gelegenheiten verbundene Konzerte rezensiert, bis zu ST, die eine ziemlich regelmäßige Berichterstattung der in Turin stattfindenden Konzertsaisons anbietet, über CS, die beide Tendenzen versöhnt, indem sie sowohl für institutionelle, politisch gefärbte Konzerte (z.B. die Friedenssendung von Muti und der Orchestra Filarmonica della Scala nach Armenien, die Einweihung eines neuen Konzertsaals), als auch für Saisonkonzerte Rezensionen anbietet. Ähnliches passiert im deutschen Sprachraum, wo FAZ sich etwas mehr sowohl Festivals und Konzerten aus dem ganzen nationalen Bereich als auch ‚neuer Musik‘ widmet, sowie dem Gastspiel deutscher Orchester im Ausland, wobei SZ und NZZ tendenziell etwas mehr die Lokale ebene der Saisonkonzerte fokussieren, mit dem Unterschied, dass SZ durch beträchtlich längere Texte sich mehr Raum für thematische Ausschweifungen erlaubt.

Andererseits kann man bei solchen Texten nur schwer von prototypischen Konzertrezensionen sprechen, da viele in der Tat sehr mit der Subjektivität bzw. der Persönlichkeit der jeweiligen Verfasser verbunden sind. Die Analyse der Beispieltexthe hat nämlich gezeigt, dass nicht nur die Wahl der thematisierten Inhalte bei jeder

Konzertrezension beliebig ist, sondern auch dass die möglichen argumentativen Strategien zur Wiedergabe des Ereignisses besonders unterschiedlich sein können.⁵²

Ein gemeinsamer Aspekt, der sich für diese Textsorte als charakteristisch ergeben hat, betrifft die Spannung zwischen berichtender und essayistischer Argumentation. Bei vielen Beispieltexten ließ sich nämlich veranschaulichen, dass die Kommentierung der im Konzertprogramm vorgesehenen musikalischen Stücke nicht in der zeitlichen Reihenfolge der Aufführung entsteht, sondern sich den Bedürfnissen einer Argumentation aneignet, die sich nach meist beliebigen Kriterien gestaltet.

Wie bereits erwähnt, haben die Beispieltexte gezeigt, dass es in der italienischen Presse zwei Arten von Texten existieren, die sich mit stattgefundenen Konzerten befassen. Einerseits sind Texte vorhanden, die ähnlich dem deutschen Muster von Musikwissenschaftlern verfasst sind und sich kommentierend und bewertend mit der Aufführung musikalischer Werke beschäftigen; andererseits sind aber Texte, die bloß berichtend mit Konzerten als öffentlichen Ereignissen umgehen und normalerweise nicht von Musikwissenschaftlern verfasst sind, sondern von Journalisten (oder oft Journalistinnen), die sich in ihrer beruflichen Tätigkeit unspezialisiert auch mit anderen Begebenheiten des italienischen kulturellen Lebens auseinandersetzen, wie z.B. Theateraufführungen, Modereportagen usw.⁵³

Kennzeichnend für diese zweite Variante von konzertbetreffenden Texten ist die Tatsache, dass der Mangel an fachspezifischem Wissen der AutorInnen durch die Thematisierung von Inhalten kompensiert wird, die vorwiegend der Äußerlichkeit des Konzertereignisses entsprechen oder anhand der Interviews unmittelbar von den Worten

⁵² Zu diesem Punkt schreibt nämlich der italienische Autor Baricco: "Non credo che esista un modo ideale di fare critica musicale. Credo che ogni critico si inventi un suo modo, che discende logicamente dalle sue competenze, dalle sue deficienze, dai suoi talenti particolari, dalla sua estrazione professionale. Può darsi che poi ci si trovi un po' tutti a teorizzare qualche idea particolare di critica musicale; ma, sostanzialmente, ognuno fa quel che è capace di fare. E scappa da quel che non sa fare. Così chi non sa scrivere la metterà sull'erudizione, chi non ha talento critico preferirà annotazioni storiche, chi non è musicalmente preparato prediligerà il lato visivo della faccenda, e così via. Si edifica sui propri difetti, come peraltro in altri campi, anche più importanti, dell'esperienza. La critica musicale, così, non mi pare tanto un genere con una sua definizione: mi sembra la somma di tante prassi diverse, di tanti modi di fare la stessa cosa" (zit. nach Pinzauti 1985: 55).

⁵³ Die Autorin des Beispieltextes 12b, Dubini, ist 2004 mit folgender Motivation ein Preis verliehen worden: "per l'impegno e la dedizione dimostrati nella sua professione di giornalista, per l'amore per la cultura, per la moda e l'arte in tutte le sue forme, grazie alle quali ha trovato la forza di reagire anche nei momenti più difficili della sua vita. È oggi un punto di riferimento nel mondo giornalistico per quanto riguarda la musica classica, ma anche per le emozioni che trasmette quotidianamente con le sue recensioni". (http://www.provincia.milano.it/portale/notizie_flash/premio_isimbardi2004/premiati.html-Stand Juni 2005)

der Aufführenden mitgeteilt werden. So fehlen in diesen Texten völlig Argumentationen, die die aufgeführten Stücke beschreiben bzw. das Gehörte evozieren sowie die Interpretation auf der Basis einer kompetenten Urteilsäußerung bewerten. Man muss aber feststellen, dass diese zweigeteilte Situation nicht bei allen drei Informationsträgern im selben Maße nachgewiesen wurde (vgl. Tabelle 32). Fast alle im untersuchten Jahr aufgefundenen Artikel von ST betreffen nämlich die von Musikexperten verfasste Variante von Rezension (90,9%). Hingegen zeigen beide andere Zeitungen eine Präsenz von Texten, die der von Nichtspezialisten verfassten Variante entsprechen: in RP gehören 50% der Artikel dieser Kategorie, in CS 30%. Weiterhin sind in CS zwei Artikel vorhanden, die beide Ansätze in einem Cluster kombinieren.

Zeitung	Spezialistenvariante		Nicht-spezialistenvariante		Cluster		Gesamt	
	aW	%	aW	%	aW	%	aW	%
RP	9	50	9	50	0	0	18	100
CS	19	63,3%	9	30%	2	6,7%	30	100
ST	50	90,9%	5	9,1%	0	0	55	100

Tabelle 32 - Verteilung beider Rezensionsvarianten in den italienischen Zeitungen

In der Tat ist bereits seit Mitte der Neunziger Jahre von einem Untergang der in den kulturellen Seiten der italienischen Tageszeitungen erscheinenden Konzertkritiken die Rede: 1995 veröffentlichte nämlich die musikwissenschaftliche Fachzeitschrift „Nuova Rivista Musicale Italiana“ einen Beitrag mit dem Titel „Ma è proprio vero che è morta la critica musicale sui giornali?“ (Pinzauti 1995).⁵⁴ Zwei Jahre später, 1997, bezeugte eine andere Fachzeitschrift, „Il Giornale della musica“, den selben problematischen Tatsachenbestand mit einem höchst provokanten Titel „Critico, sta' zitto, ormai basta il bla bla. La recensione musicale sta sparendo dai giornali“.⁵⁵

⁵⁴ Der Beitrag beginnt mit folgenden Worten: "È da almeno un paio d'anni che fra i critici musicali – quelli che lavorano per giornali e rotocalchi – circola una lamentela ricorrente: quella del sempre minor spazio che si riserva alla musica cosiddetta classica nelle pagine di spettacoli, parallelamente a un mutamento di gerarchie e di funzioni all'interno stesso delle redazioni. È infatti sparita quasi dovunque la terza pagina, non sono più di moda gli elzeviri (ovviamente anche quelli di argomento musicale) e la maggior parte dei giornali sembra privilegiare interviste e articoli di varietà al posto delle vecchie recensioni." (Pinzauti 1995: 49)

⁵⁵ "Lo scenario è alla Fahrenheit 451: ogni melomane, ogni frequentatore di sala da concerto ne ha imparata una a memoria e la ripete, la divulga, la tramanda come una merce proibita. È la recensione, la

Nicht mehr der musikkritische Diskurs sei nach diesen Beiträgen im Mittelpunkt der konzertbetreffenden Artikel, sondern ein allgemeines Reden zum musikalischen Ereignis, das oft durch Interviews an die Interpreten erledigt wird, wie in den Beispieltexten 11a und 12b zu sehen ist. Quatschen (vgl. die im Titel von Franchi 1997 enthaltene Onomatopäe *bla bla*) anstatt Kritik sei also das Kennzeichnende eines Teils des heutigen Redens über Konzerte klassischer Musik in den italienischen Tageszeitungen.

Diese Situation sei nach Franchi (1997) das Ergebnis eines Prozesses, der im Laufe der letzten 10 Jahre die Präsenz der traditionellen Rezension in den kulturellen Seiten der italienischen (nicht nur) überregionalen Tageszeitungen sehr stark reduziert hat und auf die Tatsache zurückzuführen sei, dass in Italien keinen Unterschied zwischen höher und niedriger Presse besteht, so dass sich die verbreitetsten überregionalen Tageszeitungen einem in sich ganz unterschiedlichen Publikum adressieren (1). Weitere Ursachen des progressiven Verschwindens der traditionellen Konzertrezensionen in den italienischen Zeitungen sind in den Worten des Dozenten und Musikkritikers Pestelli nachzuweisen:

„È vero, la critica musicale, la recensione, ha perso spazi e importanza, ma credo che il motivo di questa decadenza sia in un certo senso anche fisiologico. La critica musicale vera viene fatta sull'opera, sulla musica, sulla pagina che viene eseguita. Ora, negli ultimi dieci anni, il repertorio si è cristallizzato, si è praticamente assestato sulla grande produzione classico-romantica, vengono eseguiti sempre gli stessi brani, si fanno poche novità, si fa poco Novecento storico e allora il critico non parla più della "musica", parla solo dell'interprete e dopo un po' non sa più cosa dire! Nel breve spazio dell'articolo ci si deve arrampicare sugli specchi per spiegare le differenze fra la "Scozzese" di Mendelssohn diretta da Muti e quella diretta da Abbado! Per me viene meno la materia prima sulla quale il critico si deve esercitare, che è la musica. [...] Io credo che le cause di questo impoverimento della critica musicale siano due, una interna e una esterna. Quella interna è che una critica che si esercita sugli interpreti si impoverisce, perde di mordente; la causa esterna è che il mondo va in fretta, non c'è spazio per la recensione che è un invito a pensare. E allora il direttore di giornale preferisce l'anticipazione. [...] Bisogna anche riconoscere che oggi c'è una competenza musicale più diffusa, ci sono i CD, la radio, il pubblico ascolta molta più musica, conosce anche partiture rare. Una volta il critico era quello che pontificava, oggi la sua opinione conta meno. Però, tra tante anticipazioni e interviste, quando l'interprete deve preparare il suo curriculum mette le recensioni, non le interviste: un mese dopo lo spettacolo, l'unica cosa che 'resta' è la critica“ (zit; nach Franchi 1997: 2)

Pestelli unterstreicht ein wichtiger Element, das man als grundlegend für die Charakterisierung der Funktion der Textsorte Konzertrezension halten kann: wenn diese Texte auf eine kompetente Urteilskraft basieren, dienen sie neben der Bekanntgabe einer öffentlichen Aufführung von Musik auch dazu, den Wert festzustellen, dass dieser

critica, la riflessione dopo un concerto o dopo un'opera. Sui quotidiani è sempre più difficile trovarla, sepolta com'è da colonne dedicate all'anticipazione, all'intervista, al dietro le quinte, alle polemiche del prima." (Franchi 1997: 1)

Aufführung beizumessen ist. Wenn sie keine Bewertung enthalten, sind sie noch imstande, eine berichtende Funktion zu üben, die aber das Musikalische nicht spezifisch betrifft.

In Bezug auf die Unterscheidung, die Thim Mabrey (2001) zwischen Musikkritik und Musikbericht machte (vgl. S. 32 der vorliegenden Arbeit) muss man sagen, dass sie nicht auf im Untersuchungsmaterial nachweisbaren Kriterien basierte: Die Autorin meinte, dass der Unterschied zwischen beiden Diskursen darin besteht, Musikkritik lege aufgrund ihrer deklarerenden Funktion fest, „welcher öffentlicher Rang dem besprochenen Ereignis beizumessen sei“, während Musikbericht „über Sachverhalte informiert, deren Relevanz im Vorhinein feststeht und nicht erst durch das Erscheinen eines Textes institutionell beglaubigt werden muss“ (Thim Mabrey 2001: 60). In der Tat wurden im deutschen Korpus der vorliegenden Untersuchung überhaupt keine Exemplare von Texten gefunden, die man in dieser Perspektive als Musikbericht bezeichnen könnte. Viel mehr beweist die italienische Situation, dass der Unterschied in der resultierenden Funktion der Konzertrezensionen mit der Kompetenz der Textverfasser verbunden ist. So kann man feststellen, dass im deutschen Korpus ausschließlich Konzertkritiken zu finden waren, während im italienischen Korpus ein Teil der Texte nicht Kritiken genannt werden können, weil sie nicht von musikalisch kompetenten Autoren geschrieben wurden. Das bedeutet aber nicht, dass die dort besprochenen Ereignisse eine selbstverständlichere Relevanz besaßen im Vergleich zu den Ereignissen, die von musikkompetenten Autoren rezensiert wurden.

Besonders erwähnenswert sind schliesslich die methodischen Schwierigkeiten, die bei der Verwendung des Forschungsverfahrens der kontrastiven Textologie im Rahmen der Analyse von Konzertrezensionen angetroffen wurden. Die untersuchten Texte zeigten nämlich keine offensichtliche Standardisierung der Makrostruktur, die einen einfach praktikablen zwischensprachlichen Vergleich erlaubten. So bestand die größte Schwierigkeit der vorliegenden Untersuchung gerade darin, Aspekte der Textsorte Konzertrezension herauszuarbeiten, die als Vergleichsbasis für beide Korpora dienen konnten. Es ergab sich also als notwendig, die Untersuchung auf verschiedenen Niveaus durchzuführen: Anzahl und Länge der Textexemplare beider Korpora, Gestaltung des Rahmentextes bzw. der Überschriften, Inhalte und Lexik wurden daher soweit wie möglich in quantitativer Hinsicht untersucht. Gleichzeitig konnte man aber nicht von

einer qualitativen Analyse absehen, die die nachgewiesenen Aspekte an einzelnen Texten veranschaulichen konnte. Das Resultat war eine vieldimensionale Untersuchung, die ein möglichst breites Spektrum von sowohl quantitativen als auch qualitativen Angaben zu harmonisieren versucht.

Besonders brisant stellte sich im Laufe der Untersuchung die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Vergleichs der Frequenzlisten der Lexik zweier Korpora verschiedener Sprachen. In Bezug auf diesen Aspekt stellte sich der tatsächliche Mangel an früheren Referenzstudien so problematisch dar, dass sich eine intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema im Forschungsfeld der Korpuslinguistik wünschen lässt. Die Zeit ist dafür reif, dass die kontrastive Textsortenlinguistik und die computer-gestützte Korpuslinguistik ein gemeinsames Arbeitsfeld entwickeln.

ANHANG

- Tabelle 33 Stichprobenanalyse zum Inhalt der italienischen Rezensionen
- Tabelle 34 Stichprobenanalyse zum Inhalt der deutschen Rezensionen
- Tabelle 35 Vergleich der Ergebnisse der Stichprobenanalyse in Bezug auf die sechs untersuchten Zeitungen
- Tabelle 36 Konkordanzen der im italienischen Korpus meistverwendeten bewertenden Adjektive
- Tabelle 37 Konkordanzen der im deutschen Korpus häufig nachgewiesenen Verben, die sich auf die Beschreibung der musikalischen Aufführung beziehen
- Tabelle 38 Korpusüberblick
- Tabelle 39 Verzeichnis der AutorInnen der Rezensionen

INSERIRE TABELLA GIÀ STAMPATA
Campionatura italiano

Tabelle 33 – Stichprobenanalyse zum Inhalt der italienischen Rezensionen

Inserire tabella già stampata campionatura ted

Tabelle 34 – Stichprobeanalyse zum Inhalt der deutschen Rezensionen

OCS	RP	ST	FAZ	NZZ	SZ	
Wo	4	5	Beschr./Bew. Interpretat.	5	Allg. Kommentar zu Prog	4
Beschreibung Saal	4	4	CV Interpreten	4	Beschr./Bew. Interpretat.	4
Zusammenhang	4	3	Reaktion am Ende	4	Reaktion am Ende	4
CV Interpreten	4	3	Allg. Kommentar zu Prog	3	Beschreibung Stück	3
Reaktion am Ende	4	3	Beschreibung Stück	3	Geste des Dirigenten	3
Worte Interpreten	3	3	Photo	3	Wo	2
Photo	3	3	Beschreibung Saal	2	Zusammenhang	2
Worte Verant./Intendant	2	3	Haus-/Festivalpolitik	2	Anlass	2
Allg. Kommentar zu Prog	2	3	Genese des Stücks	2	Hinweis auf and. Werke	2
Beschreibung Stück	2	2	Künstlerisches Credo Komp.	2	CV Interpreten	2
Geste des Dirigenten	2	2	Musikalische Partnersch.	2	Klangbeschreibung	2
Beschr./Bew. Interpretat.	2	2	Worte Interpreten	2	Reaktion im Laufe	2
Klangbeschreibung	2	2	Hinweis auf andere Int.	2	Ich-form	2
Wieviele Personen	2	1	Hinweis gesch. Konz.	2	Worte Verant./Intendant	1
Präsenz von VIPs	2	1	Mehrere Konzerte	2	Genese des Stücks	1
Hinweis Publikt./Verant.	2	1	Wo	1	Wohltätigkeit	1
Hinweis gesch. Konz.	2	1	Akustik	1	Veranstalter/Promoter	0
Akustik	1	1	Wann	1	Haus-/Festivalpolitik	0
Anlass	1	1	Zusammenhang	1	Worte Verant./Intendant	0
Sponsor	1	1	Anlass	1	Vertragsbestimmungen	0
Wohltätigkeit	1	1	Veranstalter/Promoter	1	Über Musikbetrieb	0
Vertragsbestimmungen	1	1	Über Musikbetrieb	1	Politische Querelle	0
BIS (Zusatz)	1	0	Geste des Dirigenten	1	BIS (Zusatz)	0
Genese des Stücks	1	0	Klangbeschreibung	1	Genese des Stücks	0
Hinweis auf and. Werke	1	0	Wieviele Personen	1	Hinweis auf and. Werke	0
Künstlerisches Credo	1	0	Hörtradition	1	CV Interpreten	0
Cachet	1	0	Hinweis auf frühere KKr	1	Worte Interpreten	0
Reaktion Ankunft Int.	1	0	Worte (and.) Komponist	1	Cachet	0
Worte von VIP	1	0	Worte von Musikwiss.	1	Zuk. Termine /Pläne	0
Internetadressen	1	0	Worte von Philosophen	1	Hinweis auf andere Int.	0
Mehrere Konzerte	1	0	Sponsor	0	Wieviele Personen	0
Wann	0	0	Wohltätigkeit	0	Hörtradition	0
Veranstalter/Promoter	0	0	Veranstalter/Promoter	0	Reaktion Ankunft Int.	0
Haus-/Festivalpolitik	0	0	Haus-/Festivalpolitik	0	Reaktion im Laufe	0
Über Musikbetrieb	0	0	Worte Verant./Intendant	0	Präsenz von VIPs	0
Politische Querelle	0	0	Vertragsbestimmungen	0	Worte von VIP	0
Musikalische Partnersch.	0	0	Worte Interpreten	0	Preis der Eintrittskarten	0
Zuk. Termine /Pläne	0	0	Cachet	0	Hinweis auf Sendungen	0
Hinweis auf andere Int.	0	0	Hinweis auf andere Int.	0	Hinweis Publikt./Verant.	0
Hörtradition	0	0	Hörtradition	0	Internetadressen	0
Reaktion im Laufe	0	0	Reaktion Ankunft Int.	0	Hinweis gesch. Konz.	0
Preis der Eintrittskarten	0	0	Reaktion im Laufe	0	Hinweis auf frühere KKr	0
Hinweis auf Sendungen	0	0	Hinweis auf andere Int.	0	Worte (and.) Komponist	0
Hinweis auf frühere KKr	0	0	Hörtradition	0	Worte von Musikwiss.	0
Worte (and.) Komponist	0	0	Reaktion Ankunft Int.	0	Worte von Philosophen	0
Worte von Musikwiss.	0	0	Reaktion im Laufe	0	Ich-form	0
Worte von Philosophen	0	0	Worte von VIP	0	Selbstkritik des Autors	0
Ich-form	0	0	Preis der Eintrittskarten	0	Photo	0
Selbstkritik des Autors	0	0	Hinweis Publikt./Verant.	0	Mehrere Konzerte	0
			Internetadressen	0		
			Ich-form	0		
			Selbstkritik des Autors	0		

Tabelle 35-Vergleich der Ergebnisse der Stichprobenganalyse im Bezug auf die 6 untersuchten Zeitungen

Tabelle 36
Konkordanzen der im italienischen Korpus meistverwendeten bewertenden Adjektive

Bello/a	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23	Concordance Bella serata inaugurale, quella delle «Settimane Musicali»: una trentina d' donne!), lasciati così sulla ribalta. Bello che questo gesto sia sorto al termine di un' E proprio di quest' ultimo pezzo è bello, innanzitutto, riferire. Perché Mahler e in corso, è stata insomma una bella serata che ha riunito una folla entusiasta di anche nell' altra sede. E' molto bella non può essere certo come la Scala che non ha di Torino - sede dell' auditorium più bello d' Italia -, dove i professori del «Maggio» si ogni modo, è la scoperta del suono bello (che non è il «bel suono»), della tecnica classica, seria, colta, ma questa volta bella, bellissima, anche da vedere. Venerdì sera che sembra fin eccessiva per la bella favola; ma e' anche vero che Weber e' proprio di notevole versatilità stilistica, dalla bella voce scura, dalla dizione netta, precisa sassone di Weimar, non solo ha voce bella, estesa, potente e capace di essere stadio e così via. E' il pezzo più bello della serata, insieme a [...] quasi una fantasia... Parigi diretto da John Storgards. Il bello, inoltre, stava nel fatto che Kurtag, la cui dentro di se'. Ma proprio qui sta il bello: in questa verginità d'impressioni che, oggi, sfacciata, era resa straordinariamente bella, e soffice, nell'intreccio di piatti, triangolo, Perché proprio qui stava il bello: nella nitidezza con cui Pollini mostrava la presenza gesto molto preciso, scattante, non tanto bello da vedersi per una certa rigidità delle interessante, ritmato a suon di musica, bello a sentirsi ed a vedere. L'attesa maggiore immaginare più naturale. Ogni nota è bella per timbro e colore; l'acrobazia particolarmente penetrante per la sua bella voce di testa, Nina Stemma una delicata fino all'urlo sinfonico; e poi quale bella e sincera cantabilità per le viole nel terzo a un delicato tema dei legni. Con una bella «Quinta Sinfonia» di Ciaikovskij il in paziente coda per gli omaggi. Il bell'Andrea, stanco ma felice nel suo smoking,
Perfetta	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	Concordance del baritono Jan-Hendrik Rootering è perfetta, il suo timbro affascinante. Averlo la finezza del fraseggio, la dizione perfetta, l' espressione intensa d' una voce che violista Rossi ha affrontato esibendo perfetta intonazione, suadenti timbriche, ottime ma nessuna sala nasce perfetta, per questo abbiamo creato una camera acustica appo richiede sforzi immensi. La Terza non è la perfetta delle opere sinfoniche dell' Autore, rivelazione è il tenore John Mark Ainsley: perfetta l' intonazione, curatissima l' , formazione incantevole per la perfetta fusione degli archi e la qualità di ottoni e estensione, limpida, d' intonazione perfetta, precisa nei salti e con una rara chiarezza a l' aula del Senato e l' acustica perfetta rimanda ai palchi le chiacchiere e gli auguri, i questo meno". Vika era perfetta in minigonna». Se la metterà, la minigonna, signora straordinaria. Poi è arrivato Shaham e in perfetta sintonia con Abbado ha realizzato i irruente o dolcissimo, dalla perfetta intonazione, mentre legni e fiati fanno a gara
Straordinario/a	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15	Concordance l' 8 ottobre a Dresda. Un gesto straordinario che conferma la reciproca stima e richiesti. Concepita come concerto straordinario della stagione in corso, è stata r Bettinelli - avverte Muti -. E' uno straordinario brano che trascrissi, ventiquattrenne, Rückert Lieder, con la voce di quella straordinaria interprete che è Waltraud Meier, componimento metrico non sia finito. Una straordinaria rivelazione è il tenore John di applauso, ma è pur sempre straordinaria la lezione che dà, un manuale se non di di Wagner, Temirkanov è stato straordinario. È un direttore che dirige senza bacchetta Finley. Già Muti diresse questa straordinaria Bibbia musicale a Salisburgo, sempre da tutto il resto dell' Ouverture: straordinaria. Poi è arrivato Shaham e in perfetta orchestra tutta assieme, la saldezza straordinaria della compagine si e' poi fatta sentire Settecento razionalista (si veda lo straordinario Adagio, con lo stranissimo di danza per nulla viennese, ma di straordinaria leggerezza. La famosa «Tik-Tak» è e più della "dolcezza", una "straordinaria forza espressiva". Agli interpreti-creatori di cantanti degno di dar vita allo straordinario affresco wagneriano. Tate ha guidato al cassa armonica del suo strumento con straordinaria semplicità. Il pubblico lo segue in
Notevole	1 2 3 4 5	Hillary Summers, un contralto di notevole versatilità stilistica, dalla bella voce scura, esempio, e' un pezzo suggestivo, di notevole presa emotiva nella sua natura di Filarmonica della Scala, con un notevole sforzo di concentrazione, dichiarato dal veste integra l'Ottava richiede una notevole saldezza e lucidità' E' un modo di suonare di notevole fascino, ma un po' fuori moda, che sembra

	6 7 8 9 10	i Tre Mottetti op.39 sono pezzi di notevole difficoltà affrontati dai Tolzer col limpido e sveltanti e alcuni soli di notevole precisione. Christian Brembeck ha Seconda Sinfonia una lettura di notevole vigore, ma costellata di abbandoni poetici da Geoffrey Keezer, pianista jazz di notevole spirito e fantasia, che ha avuto modo di l'orchestra un rapporto dialogico di notevole equilibrio: difficile dimenticare nel
Capace	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	Concordance sarà per temerarie di futuri. Specie se, capace di intendere la «maniera grande» senza ogni accento. E che di ciò sia stato capace un interprete non tedesco, ha, se non dell'all' esplosione d' ira d' un gigante capace, nell' ira stessa, d' infinite delicatezze; è di e di una compagnia di canto capace di volare alto: il soprano Ruth Ziesak, il tenore di Luciano Pavarotti, sarebbe stato capace di un simile exploit. Forse nessun altro solo ha voce bella, estesa, potente e capace di essere assottigliata fino al sussurro, non compositore piuttosto monocorde ma capace di grande penetrazione poetica quando melodie; una gamma dinamica capace di trascorrere dal pianissimo al fortissimo con puntualità un poco scolastica, ma capace di trasmettere i valori fondamentali della sempre atteggiata a squadra, ma capace di seguire i flussi della musica con una agli archi? E chi se non Ozawa sarà capace di convincere i musicisti viennesi che
Migliori	N 1 2 3 4 5 6 7 8	Concordance Gläser, sono l' orchestra e il coro migliori del mondo, e ozioso sarebbe il paragone coi se troviamo le sue prestazioni migliori nei pezzi veloci e più marcatamente pesanti: la e - da direttore - coglieva le migliori possibili relazioni, anche molto originali, tra i Musica. Chung offre oggi uno dei migliori Beethoven che si possano ascoltare. Non Quando si pensa ai migliori esecutori di Schubert al pianoforte, il pensiero che si è imposto da subito tra i migliori d'Europa, Pletnev ha presentato un clarinettista Sabine Meyer, tra le migliori soliste oggi reperibili in sede internazionale, Mario Brunello, che è tra i migliori violoncellisti del momento ed ama divulgare la
Bravi	N 1 2 3 4 5 6 7	Concordance meno diffusa ma non meno intensa: che bravi. E che suono, che precisione in tutti. È finali di applausi e grida forti di «bravi». Spiccavano, tra gli altri, una bellissima con schiere di cantanti tanto bravi quanto bene assortiti: potenza del dollaro? Certo, stabile, Yuri Temirkanov, tra i quattro o cinque più bravi del mondo, ha portato al al pianoforte Michael Wendeborg, tutti bravi) da accostare a estratti da Segni, Giochi senza direttore, specialmente se sono bravi come quelli dell'Orchestra Filarmonica alla fine dell'esecuzione: tutti molto bravi, sia nei passaggi delicati degli strumentini
Ottima	N 1 2 3 4 5	Concordance di vista musicale. Partiamo da un' ottima acustica ma nessuna sala nasce perfetta, Gluck, si è riscattata in Bellini e nell' ottima lettura dell' Ouverture del Guillaume Tell Proprio in quel ciclo aveva avuto ottima riuscita la «Seconda Sinfonia», riproposta e la sua sinuosa bellezza. Ottima la prestazione dell'Orchestra del Maggio Musicale Ottima scelta quella di nominare Rafael Frühbeck de Burgos direttore principale
Particolare	N 1 2 3 4 5 6	Concordance «sghembo» - in ragione della particolare gestazione - nella struttura. Non è facile di Stravinskij. Una carriera particolare davvero, apparendo la geografia del teatro palazzi e aree naturali di particolare interesse, nonché il merito di raccogliere come si addiceva al tono particolare della serata, non ha insistito nel richiedere un bis: Torino in una serata di grazia particolare lo si è capito, senza equivoci, da ciò che è preso dunque un risalto tutto particolare l'arte, tipicamente brahmsiana, di saper
Formidabile	N 1 2 3 4 5 6 7	Concordance di Beethoven, testo per eccellenza formidabile, nel senso etimologico: terrificante. con il partner violinista, con l' orchestra - formidabile in ogni suo intervento, IV tempo gravido d' una minaccia formidabile come poca altra musica porta in sé. da Riccardo Muti, alla guida della formidabile orchestra dei Wiener Philharmoniker, 'città della musica' che la città attende come una formidabile occasione di crescita di concertazione, anche perché quella formidabile macchina da suono dei Berliner è al tutto. Esecuzione, naturalmente, formidabile, per due motivi. Una è la trasparenza
Meravigliosa	N 1 2 3 4 5 6 7	Concordance del pubblico a certificarne la strenua e meravigliosa poesia esecutiva. Dalla assoluta direttore strumentisti e la meravigliosa leggerezza e agilità dell' orchestra, nella complessità delle sue linee, nella meravigliosa risoluzione di intrecci e di con il fiato sospeso un virtuoso in forma meravigliosa, un musicista che ha il potere di intellettuale del suo impegno in una meravigliosa immediatezza di comunicazione. l'incanto del suono la compensa, e la meravigliosa Romanza del Concerto di Chopin, limpido. Forse non stava bene: la meravigliosa parte del protagonista è risultata,

Intensa	N 1 2 3 4 5 6	Concordance dizione perfetta, l' espressione intensa d' una voce che meriterebbe forse apoco impegnativa. L' emozione più intensa giunge infine con la Sinfonia un' altra malinconia, meno diffusa ma non meno intensa: che bravi. E che ha suscitato due ore di intensa emozione, accompagnato dalla New Symphony a questa spritualita' trasfigurata e' intensa e poetica, anche perche' finalmente di un' esperienza di autentica e intensa poesia musicale. Come si arriva a tutto
Importante	N 1 2 3 4 5 6	Concordance vostra visita in Armenia è molto importante e simbolica, soprattutto perché si delle Settimane Musicali: un compleanno importante per un festival invero in cerca goccia nel mare. Le prove sono aperte, spiegare la musica è un passo importante. non differenziati, né era chiaro il gioco ritmico così importante in questo primo Ferrara, Brescia e Torino. (Postilla importante: per volontà del maestro il concerto un mese (con l' apertura, domani, di un importante convegno: "Teatri Aperti")
Grandissimo	N 1 2 3 4 5 6	Concordance si deve a un grandissimo pittore, Ingres. La Musa, il volto graffiato da studiosi ottocenteschi tedeschi, è d' un grandissimo storico della musica, Giulio Montanelli e d' un altro grandissimo quale Riccardo Bacchelli fecero attribuire se così riesco a esprimermi. Vorremmo fosse grandissimo: un' infinitesima frazione «Adesso ascolteremo Beethoven, un grandissimo compositore, direi un genio». Anche Shlomo Mintz, grandissimo violinista russo-israeliano, cede alla tentazione
Magnifico	N 1 2 3 4 5	Concordance soprattutto annunci di un magnifico avvenire purtroppo quale passato squadernato il gusto particolarissimo della grande decadenza del magnifico impero. a un sito internet di musica classica non meno che magnifico: www.andante.com . si aggiunge una sonorita' perlacea, quel magnifico e difficile esordio a freddo, voce di baritono e del magnifico pianoforte che l'avvolgeva.
Incantevole	N 1 2 3 4 5	Concordance indossava un abito di gala d' un incantevole celestino e di un taglio elegantissimo si fa terso terso, fino all' incantevole rarefazione della coda successiva alla cadenza. Symphony Orchestra, formazione incantevole per la perfetta fusione degli archi e la è rimasta l' impressione incantevole e brusca di una lettura della Settima che Stradivari sollecitato dal violinista più incantevole che offra oggi il concertismo

Tabelle 37

Konkordanzen der im deutschen Korpus häufig nachgewiesenen Verben, die sich auf die Beschreibung der musikalischen Aufführung beziehen (vgl. 6.3.5)

klingt	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	Concordance Wie ein süßer Gifttraum klingt die Musik dort, wiegt sich in sacht perlender an den Troß. Seine Musik klingt gleichwohl nicht banal. Ist vielmehr so Bei Christoph Eschenbach dagegen klingt Beethoven verstandeshell, wach und Fünften spielen. Sie klingt wie ein explosives Energiebündel, mit unruhigem die einzigartig ist. Neu klingt die Musik, frisch, immer in Bewegung. Mit Debussys Cellosonate d-Moll klingt noch nach. Wie eine Verbeugung vor dem Panorama zunächst französisch klingt, dessen kompositorische Virtuosität weiß, wie von denen gespielt Haydn oder Schubert klingt). Das Orchester steht geworden. Und die Faust-Musik klingt jetzt noch homogener, auch transparente der hier allzu unbedeutend, fast verwaschen klingt. Da Thielemann den Satzanf Mal: Die Philharmonie klingt und die Münchner Philharmoniker bewegen sich unüberhörbar werden. Rautavaara klingt wie ein Zeitgenosse von Brahms oder ist meisterlich gemacht, und deshalb klingt das Ergebnis akademisch. Rautavaa
klingen	N 1 2 3 4 5	Concordance überhaupt erst einmal zum Klingen gebracht werden. Fehlerfrei und notentreu, extrovertierter, sogar aggressiver klingen kann. Die gelegentlich schier meditati Wie anders wiederum die Musik klingen kann, wenn ihr mehr abgelascht als weich wie ein Akkordeon klingen; dann schwingt es sich unvermittelt in jene wie komponiert, ausdifferenzierter klingen, also gereift durch die herben Erfah
klang	N 1 2 3 4 5 6 7 8 39 47 49	Concordance Soloeinsatz des Kopfsatzes klang kristallin und federnd, erhielt quecksilbrige niedertrampelnden Jubelkaskaden, klang eigentümlich leer und gedrillt, objektiviert", darin schonungslos direkt, klang schon die (öffentliche) Trauer Vortrag seine Wirkung nicht, denn stets klang das Timbre männlich-markant, der erste Satz, «Nachtstaub», klang ausgesprochen «mahlersch», erst der schnell Das Gewebe der Stimmen klang unter Pricks behutsamer und sorgfältiger Interpretation hin reflektiert. So klang alles mehr als eine Spur improvisiert, Steinway des Herkulesaals klang schön wie sonst nie – Pollini manche Fermat durchschaubare Raserei des Endes klang bloß etüdig. Was ist nur mit Gavrilov? ausgespielt. Doch in der Philharmonie klang diese Stelle allzu indifferent auf war es schon, wie neu dieses Stück nun klang, wie viel an Binnenarbeit
wirkt	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16	Concordance Einzelstücken aneinandergesetzt wirkt der schnelle erste und auch der letzte des Autors, die nicht lähmend wirkt. War dieser Abend ganz auf den Jubilar voraus, der mittlerweile anachronistisch wirkt. Beethovens A-Dur-Hymnus, der Mitglieder integriert hat. Homogener wirkt das Ensemble jedenfalls in Martin jeder moderne Musiker kennt, wirkt sogleich auf Charakter und Stil der Musik. es sich vielleicht grob umreißen, wirkt aus mitteleuropäischer Sicht eher Symphonie-Konzerten. Der Beifall wirkt arenahafter, unbedingter, manchmal Goernes sehr lyrischer Bariton wirkt im Forte zwar manchmal forciert – da vor dem westlichen Werkekanon wirkt es, als der Cellist Yo-Yo Ma den Bogen Asiatisches. Obwohl erzählend, wirkt „Legende von Herlen“ mit seinen Fast noch brisanter: Barenboim wirkt mit seiner grandiosen Initiative, junge der Fantasie, wie heldisch behauptet wirkt der Triumphgesang des Mittelstücks. Konzert mit den Philharmonikern wirkt Thielemann immer dann am wie die Phrasierungen. So wirkt Jean Sibelius’ „Pohjolas Tochter“ genauso uraufgeführte Achte Symphonie wirkt stets verständlich. So verständlich, dass einem rein romantischen Programm wirkt seine Musik weder reizvoll noch
Wirkte	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9	Concordance der Alten Oper unbesetzbar wurde, wirkte fast symbolisch für Irritationen im zitterte die Verstörung nach. Jedenfalls wirkte der noch vom Komponisten schon mehr als offensichtlich ist. Dadurch wirkte Beethovens Kopfsatz eher Dramaturgie etwa der gesamten Vierten wirkte wie durch diesen Konflikt in Der Kopfsatz der Neunten wirkte, von der mit apokalyptischer Gewalt Klavierstück. Zusätzlich dämpfend wirkte diesmal Pollinis risikoreicher Besetzung angereist. Sein Spiel wirkte in allen Registern organisch, wie aus Rudolf Rosen (Bass) eingezwängt wirkte, viel zu wenig ausgestaltet die bis zum dreifachen Pianissimo wirkte unerhört schon deshalb, weil Pollini den

	10 11 12 13 14 15	Fortissimo- Steigerungen. Nun wirkte die Akustik gewiss problematisch. Das vortrug, war ungewöhnlich, wirkte seltsam privat, aber nicht unangenehm. Der Tonart und Gestimmtheit wirkte als sinnfällige Abrundung eines Zyklus. des Anton von Webern vortrug, wirkte der Kontrast zwischen dieser (relativ herumgesprochen haben. Trotzdem wirkte das Publikum im Herkulesaal doch nicht dick. Die pfiffige Eleganz wirkte geistvoll- spirituell, aber eben nicht 16 so gelungenen Konzertabends, wirkte das Publikum fasziniert: überwältigt
Wirken	N 1 2 3 4 5 6	Concordance Gegenteil: Erst im Licht der Lüster wirken die Schatten schwärzer. Erst dank Tempi bisweilen eher behaglich wirken, und gar zirzensisch zugespitzte Quartetts KV 428 hier nie aufgesetzt wirken, sondern sich wie eine . selbst. Die langsameren Sätze wirken in ihrer Konzeption «spätromantisch», des zweiten Schumann- Satzes wirken leicht angestrengt und eben nicht im Steigerungen. Wenn das passiert, wirken die magisch ruhigen Pianissimo-Dur-
Fehlte	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	Concordance Schostakowitschs fünfter Symphonie. Hier fehlte es der Interpretation bisweilen daß zumindest ein Vierter im Bunde fehlte. Während es auf dem Podium hoch in der Tongebung bemerkbar. Zudem fehlte es Volles Bariton in der tiefen Lage Kontrasten vorstellen können. So fehlte dem Abend – trotz tüchtigem Einsatz – Mühe mit der Intonation, den Streichern fehlte es an klanglichem Feinschliff, Was den Rest des Programms betrifft, fehlte hier schlicht das Konzept. Dass der nicht durchartikuliert genug. Es fehlte an gliedernden Pausen. Die Posaunen- Den rasend raschen Jubelchören fehlte es wahrlich nicht an Direktheit und vollständig) Passagen gelingen. Doch es fehlte die flammende französische Vivace ließ das Glück ein bisschen nach. Da fehlte es den Geigen- Passagen an mystischer Untröstlichkeit. Was (mir) fehlte, war die Schärfe des Rhythmischen
Fehlt	N 1 2 3 4 5	Concordance er lehrt zu überleben. Selten fehlt ein Passus, mit dem er den New Yorkern phrasieren. Auf's Ganze betrachtet fehlt den utopischen Glücksszenen der Mahlerschen Dynamikvorschriften fehlt ganz. Wo ein dreifaches p, gar grandios musizierenden Maestro, fehlt bei Bruckner die Kaltblütigkeit, um unspektakulären Lesart. Seiner Stimme fehlt jedes artifiziell-schnarrende
Erreichte	N 1 2 3 4 5 6 8 9	Concordance sprunghaften Sonate Fis-Dur erreichte er dies durch das Aufdecken Die beglückendsten Momente erreichte Haitink denn auch im seligen Geschütz auf. Ein Höhepunkt erreichte der Abend mit Rossinis «Mi lagnerò in die Pause ging. Intensivste Glut erreichte der Abend im op. 111 in c-Moll, klanglichem Feinschliff, und das Tutti erreichte nicht die nötige Geschlossenheit aus dem Zyklus der Fantasien op. 116 erreichte er ohne Seufzer und Schluchzer 7 Wilde und Ungebärdige – und was er dabei erreichte – Verletzungen im genau jene musikalische Hochspannung erreichte, die nur zum Teil auf den es irgendwo bei Beckett. Maazel erreichte diese Wirkung auf folgende Weise:
Erreicht	N 1 2 3 4 5	Concordance Das ist, mit Gründen, nie erreicht worden: Zwischen Sanderling, dem bei der man den Gipfel nie erreicht, ihm allenfalls fünfzehn Zentimeter näher den Verzicht auf das Legato – erreicht. Schade nur, dass Frans Brüggens in den konzipierte „Hampson Project“ erreicht: Die Krise des Liederabends ist zwingender Vergegenwärtigung erreicht. Jene lateinisch- apollinische
Erschien	N 1 3 4 5 6 7	Concordance Sinfonie allerdings als Fremdkörper erschien. Bernard Haitink, seit 1995 Erster dass die Tempofrage sekundär erschien. Es geht ja Gott sei Dank noch immer das Timbre männlich-markant, und stets erschien auch das vokale Agieren Merkwürdig, ja kaum begreiflich erschien es nach solchen Momenten leuchtender und festlicher erschien. Wolfgang Wagner brachte allen KV491 geriet holzschnitthaft, erschien in dicken Orchesterklang gehüllt, in
Gelang	N 1 2 3 4 5 6 7 8	Concordance Interessanter. Weil vielgestaltiger gelang nach der Pause Antonin Dvoraks eine grosse Wirkung zu entfachen. Dies gelang ihm in den romantischen zum Extrem herauszuholen. Wohl gelang ihm aber eine auf starken Partitur Tiefenschärfe. Beeindruckend gelang ihm dies in der Ouverture zu gehen. Christian Thielemann gelang der Kopfsatz am besten. Zwingend Operndirektor. Hier, in Berlin, gelang Abbado so etwas wie die philharmonisch umstrittenen Gesamtkunstwerks. Und gelang ein weiterer Höhepunkt in Philharmonie dirigiert, und jetzt gelang es ihm und dem Team aus

	9	wieder an die Oberfläche. Stauung gelang es, auch durch Zwischenschübe
Gelingt	N 1 2 3 4 5 6	Concordance einer deutlich jüngeren Generation gelingt - mit den jungen Streichern der die nicht immer so spannend gelingt wie mit Matthias Goerne. Partnerschaft im zu Leibe rückende Intensität. Wie das gelingt, bleibt Geheimnis des Dirigenten. eine Idealbesetzung. Heppner gelingt die furiose Auflehnung des verzweifelt weinen mich!“ Wem dies nicht gleich gelingt, der bekommt noch eine Chance Schwerste mittlerweile selbstverständlich gelingt: Er entlockt dem BR-
Entstehen	N 1 2 4 5 6 7	Concordance genannt: Konzertsaal. Es entstehen neue Kommunikationsrituale. Komponisten, des Subjekts“: die Dinge entstehen erst, wenn sie erkannt und benannt 3 ein selbstverständliches Entstehen von Musik, mit aller Klarheit. Und aus den Kompositionen zu entstehen scheint, bekommt hier etwas und Gedichte letztlich deshalb entstehen, weil diese Stille so unerträglich ist. als geschichtliche Notwendigkeit entstehen musste: Solch ein gepflegter Mozart Gestus von Freiheit könne da nicht entstehen. Darauf aber legt Feiler Wert bei
Entstand	N 1 2 3 4 5	Concordance der Gestaltungsökonomie. Es entstand 1799 - zu einer Zeit, als der Komponist betörenden Mischklang. So entstand in beiden Fällen eine «romantische» der in zwei Kompositionsschüben entstand, ist bereits typischer Brahms und hat erlesen zum Blühen brachte, entstand nie auch nur momentweise jene Nachdruck herausgearbeitet. So entstand ein oratorischer Bogen von
Geriet	N 1 2 3 4 5 6 7 8 9	Concordance dritte Variation des Mittelsatzes geriet hinreißend zu einem jener unwiderstehlich mit ihrem Fließen. Extravertierter geriet das Klavierkonzert Nr. 1 in Es-Dur Solchen Einschränkungen zum Trotz geriet die Begegnung mit den Sinfonien gewichtig. Befremdend geriet Puccinis Lied «Sole e amore», aus dem später zu einem eindrucklichen Abend geriet, ist Jukka-Pekka Saraste zu verdanken. Phrasierung, Tempo und Dynamik –, geriet plötzlich stark auseinander, und in Ozean. Auf dieser Handelsroute geriet im Laufe der Jahrhunderte auch eine vom Paradies hätte werden wollen, geriet zum beklemmenden Alptraum. c- Moll- Klavierkonzert KV491 geriet holzschnitthaft, erschien in dicken
Erwies (sich)	N 1 2 3 4 5 6	Concordance Gastdirigent des Boston Symphony, erwies sich als ein intimer Vertrauter dieses hob Volle an: Bereits in «Edward» erwies sich, wie dramatisch-affektgeladen der Tonhalle-Orchester als agiler Partner erwies, der verständlich machte, warum es Brahms Vertrautheit mit dem Werk und erwies sich so als eine beredete Anwältin der naiven Reinheit artikuliert. Alles dies erwies sich als wohl bedachte Vorbereitung des Gekonnte, ja fast ins Aseptische um. Da erwies sich die höchst korrekte Artikulation als
Erhielt	N 1 2 3 4 5	Concordance klang kristallin und federnd, erhielt quecksilbrige Leichtigkeit und einen sprudelnden Béla Bartóks drittes Klavierkonzert erhielt in seiner Interpretation verhaltene Intensität. es auf der Hand. Als er den Auftrag erhielt, für die Feierlichkeiten, mit denen in Leipzig rasch im Programmheft blätterte, erhielt eine bestürzende Information. Der Dichtung zu füllen brauchte. So erhielt die Münchner Aufführung des direktorialen
Erklingen	N 1 2 3 4 5	Concordance "morendo" - ersterbend ein vierfaches erklingen soll, etwa im Übergang zum Anstelle der «Posthorn-Serenade» erklingen Teile aus Messiaens «Livre du tiefer gestimmt ist. Mikrointervalle erklingen aber auch bei den «normalen» Stücke aus der Bühnenmusik op. 61 erklingen zauberhaft, Haydns Sinfonie Nr. europäische Orientalismen erklingen lassen, denn die Arabesken in Debussys
Verlieh	N 1 2 3 4 5	Concordance Glanz mit eigenwilligen Akzenten verlieh er dem Es-Dur-Konzert. Selbst der Saison 2001/02 rückten, verlieh diesem – vor dem Hintergrund der jüngsten und weitem Legato – und verlieh so dem Ritter von der traurigen Gestalt wie engagierte sich Hampson als Liedsänger, verlieh den nicht durchweg Klangverlauf seine Stringenz verlieh. Schon hier wusste man: Klangsinnliche

Tabelle 38
Korpusüberblick

Ztg.	Nr.	Titel	Autor	Datum	Wrt.	Art von Konzert	Ort
CS	1	<i>Pavarotti conquista Londra con "O' sole mio"</i>	Cianfanelli	15/7/01	642	Vokalrecital	London
CS	2	<i>Il concerto della vedova di Sino poli "Omaggio a mio marito compositore"</i>	Dubini	22/7/01	680	Klavierabend	Ravenna
CS	3	<i>Muti, musica per la pace Festa in Armenia e Turchia</i>	Dubini	25/7/01	628	Gemischt	Istanbul
CS	4	<i>Stresa: Gergiev inaugura le "Settimane"</i>	Girardi	23/8/01	307	Sinfonische M	Stresa
CS	5	<i>Brendel trionfa con Beethoven e Ratte abbraccia i Wiener</i>	Girardi	28/8/01	553	Sinfonische M	Salzburg
CS	6	<i>Entusiasmo per Abbado a Salisburgo</i>	Girardi	31/8/01	695	Sinfonische M	Salzburg
CS	7	<i>L'omaggio di Uto Ughi a Stern</i>	Cappelli	30/9/01	448	Violinrecital	Roma
CS	8	<i>Un terremoto orchestrale per l'avvio della stagione di Chailly all'Auditorium</i>	Dubini	5/10/01	397	Sinfonische M	Milano
CS	9	<i>La "Missa solemnis" di Beethoven e la magica naturalezza di Ceccato</i>	Isotta	27/10/01	532	Sinfonische M	Milano
CS	10	<i>La messa-kolossal in stile neoclassico</i>	Isotta (E)	2/11/01	994	Sinfonische M	Milano
CS	11	<i>Chailly, un "Oedipus" avvincente</i>	Girardi	3/11/01	411	Oratorio	Milano
CS	12	<i>Un coro perfetto per il Requiem</i>	Isotta (E)	14/11/01	783	Sinfonische M	Milano
CS	13	<i>Con la Filarmonica viola protagonista Un'ovazione a Muti</i>	Girardi	15/11/01	365	Sinfonische M	Milano
CS	14	<i>Yo Yo Ma: la musica classica scopre l'oriente</i>	Manin	19/11/01	503	Neue Musik	Milano
CS	15	<i>Mahler, tra gli orrori e l'intimità del cuore</i>	Isotta	1/12/01	652	Sinfonische M	Milano
CS	16	<i>Verdi inedito diretto da Chailly: cinque minuti di sinfonia Ora il manoscritto andrà all'asta</i>	Girardi	5/12/01	540	Sinfonische M	Milano
CS	17	<i>Muti, una serata di sacre emozioni</i>	Dubini	23/12/01	560	Gemischtes	Milano
CS	18	<i>Bocelli "debutta" al Senato</i>	Cappelli	23/12/01	395	Kl. Ensembles	Roma
CS	19	<i>Vienna, Ozawa si scatena senza gag</i>	Dubini	2/1/02	593	Sinfonische M	Wien
CS	20	<i>L'appassionata Shèhrazade di Mehta</i>	Girardi	16/1/02	287	Sinfonische M	Firenze
CS	21	<i>Filarmonica della Scala agli Arcimboldi con Muti per la festa dei vent'anni</i>	Panza	29/1/02	484	Sinfonische M	Milano
CS	22	<i>Praga luminosa e magica sotto il degno di Sabine</i>	Girardi	13/2/02	206	Sinfonische M	Torino
CS	23	<i>Masur e Perahia agli Arcimboldi: tradizione gioiosa</i>	Girardi	19/03/02	315	Sinfonische M	Milano
CS	24	<i>Solitudine alla tedesca</i>	Girardi	27/3/02	256	Liederabend	Ferrara
CS	25	<i>Abbado, tre concerti per l'addio ai Berliner Un premio speciale del presidente tedesco</i>	Manin	25/4/02	341	Sinfonische Musik	Berlino
CS	26	<i>Abbado a Palermo fra contrasti politici</i>	Manin	1/5/02	370	Sinfonische M	Palermo
CS	27	<i>Abbado, ovazione a Palermo</i>	Manin	3/5/02	525	Sinfonische M	Palermo
CS	27/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Un Brahms inaudito: note di pura bellezza</i> 	Girardi	“ “ “ “	362	Sinfonische Musik	

CS	28	<i>Rattle e Beethoven Qualcosa di nuovo</i>	Isotta (E)	7/5/02	1035	Sinfonische M	Wien
CS	29	<i>Abbado a Brescia: emozione in sala e su maxischermo</i>	Dubini	9/5/02	471	Sinfonische Musik	Brescia
CS	29/2	• <i>Con Mahler una vetta di sensibilità assoluta</i>	Girardi	“ “ “ “	230	Sinfonische Musik	
CS	30	<i>Tate, la bellezza dell'imperfezione</i>	Isotta (E)	24/5/02	600	Sinfonische M	Milano
RP	1	<i>Muti e "Va' pensiero" sognando la pace fra Armenia e Turchia</i>	Zonca	25/7/01	393	Gemischtes	Istanbul
RP	2	<i>Jessye Norman e Boulez fanno la grande musica</i>	mz	28/7/01	229	Gemischtes	Salzburg
RP	3	<i>Con il tocco di Temirkanow splendono Ravel e Ciaikowskij</i>	Foletto	7/9/01	375	Sinfonische Musik	Torino
RP	4	<i>Muti, la Bibbia Musicale</i>	Bentivoglio	23/9/01	520	Sinfonische M	Vienna
RP	5	<i>Ciajkowskij e Stravinskij poche fiamme con Gardiner</i>	Ketoff	17/9/01	359	Sinfonische Musik	Roma
RP	6	<i>Due grandi voci in viaggio insieme a Verdi</i>	Ketoff	1/11/01	316	Vokalrecital	Roma
RP	7	<i>Tutto l'amore per Roma</i>	Villatico	5/11/01	222	Gemischtes	Roma
RP	8	<i>Muti a Parma inaugura l'auditorium dei Miracoli</i>	Bentivoglio	16/11/01	505	Sinfonische Musik	Parma
RP	9	<i>Cecilia Bartoli, la star del canto torna a conquistare la sua Roma</i>	Ketoff	28/11/01	279	Vokalrecital	Roma
RP	10	<i>L'Ave Maria di Verdi per il concerto al Senato</i>	Longo	26/12/01	482	Kl. Ensembles	Roma
RP	11	<i>L'energia vitale di Ozawa per polke, mazurke e valzer</i>	Zurletti	2/2/02	485	Sinfonische Musik	Wien
RP	12	<i>Labèque e Mullova in tournée tra musica colta e minigonne (S)</i>	Putti	4/2/02	697	Kl. Ensembles	Firenze
RP	13	<i>Palermo osanna Abbado "l'amico ritrovato"</i>	Bentivoglio	1/5/02	585	Sinfonische Musik	Palermo
RP	14	<i>Claudio Abbado e i Berliner dialogo intimo con il pubblico</i>	Zurletti	3/5/02	346	Sinfonische Musik	Palermo
RP	15	<i>In viaggio con Abbado nel mondo di Mahler</i>	Foletto	10/5/02	349	Sinfonische Musik	Brescia
RP	16	<i>L'addio di Abbado ai Berliner applausi e lacrime a Vienna</i>	Bentivoglio	14/5/02	397	Sinfonische Musik	Vienna
RP	17	<i>Bocelli, un trionfo per l'Italia di Brooklyn</i>	Zampaglione	15/6/02	452	Vokalrecital	New York
RP	18	<i>Tripudio per la Messa verdiana</i>	Bentivoglio	30/6/02	172	Sinfonische Musik	Spoletto
ST	1	<i>Levine e i Münchener un invito alla danza</i>	Pestelli	1/7/01	529	Sinfonische Musik	Torino
ST	2	<i>Nyman dà rabbia, amore e nostalgia</i>	Cappelletto	14/7/01	456	Neue Musik	Ravenna
ST	3	<i>Hyde Park abbraccia Andrea Bocelli</i>	Caruso	23/7/01	616	Vokalrecital	London
ST	4	<i>È Verdi il gran paciere</i>	Cappelletto	24/7/01	487	Gemischt	Erevan
ST	5	<i>È nei 50 minuti di bis che Jessye si scatena</i>	Satragni	26/7/01	497	Vokalrecital	Salzburg
ST	6	<i>Con Boulez lo Scherzo è terrore</i>	Satragni	29/7/01	510	Sinfonische Musik	Salzburg
ST	7	<i>Quando Sinopoli scriveva musica</i>	Cappelletto	5/8/01	268	Neue Musik	Ravenna
ST	8	<i>Con Muti e Pollini è stato un Ferragosto italiano</i>	Satragni	15/8/01	585	Sinfonische Musik	Salzburg
ST	9	<i>Festa per il grande Brendel</i>	Satragni	18/8/01	414	Klavierabend	Salzburg
ST	10	<i>Com'è sornione questo Beethoven</i>	Satragni	22/8/01	396	Sinfonische M	Salzburg
ST	11	<i>Toradze è il "futurista" del Duemila</i>	Caruso	23/8/01	536	Sinfonische M	Stresa
ST	12	<i>Com'è moderno Mozart con il Quartetto Auer</i>	Caruso	26/8/01	433	Kl. Ensembles	Cervo Ligure

ST	13	<i>Quel colosso dell'ottava di Mahler</i>	Satragni	5/9/01	428	Sinfonische M	Bolzano
ST	14	<i>Quelle "frustate" di Termirkanov</i>	Gallarati	6/9/01	518	Sinfonische M	Torino
ST	15	<i>Quei suoni che non fanno paura</i>	Gallarati	9/9/01	421	Neue Musik	Torino
ST	16	<i>Quel telefonino stona sulle note così rarefatte</i>	Satragni	11/9/01	373	Neue Musik	Torino
ST	17	<i>Un omaggio al poeta dell'assurdo</i>	Gallarati	11/9/01	372	Neue Musik	Torino
ST	18	<i>Muti gioca una Gran Partita poi entusiasma con la Patetica</i>	Gallarati	12/9/01	496	Sinfonische Musik	Torino
ST	19	<i>Da Muti rabbia e dolore per il giovane Beethoven</i>	Gallarati	13/9/01	342	Sinfonische Musik	Torino
ST	20	<i>Ecco Haydn il "padre" del Barocco</i>	Satragni	16/9/01	450	Sinfonische M	Torino
ST	21	<i>Chung, "Nona" di mirabile chiarezza</i>	Gallarati	18/9/01	448	Sinfonische M	Torino
ST	22	<i>De Burgos e il magico violino di Ughi</i>	Satragni	24/9/01	312	Sinfonische M	Torino
ST	23	<i>Con Peiretti rivive la messa di Cherubini</i>	Gallarati	24/9/01	359	Sinfonische Musik	Torino
ST	24	<i>Harding, la felicità di suonare Mozart</i>	Gallarati	3/10/01	290	Sinfonische Musik	Torino
ST	25	<i>Bruckner, quel vigore che toglie l'anima</i>	Satragni	3/10/01	365	Sinfonische Musik	Torino
ST	26	<i>Chailly fa cantare Romeo e Giulietta</i>	Caruso	9/10/01	552	Sinfonische M	Milano
ST	27	<i>Grande Liszt lanciato verso il '900</i>	Gallarati	14/10/01	344	Sinfonische Musik	Torino
ST	28	<i>La Vienna di Demus ha i suoni di Schubert</i>	Satragni	24/10/01	300	Klavierabend	Torino
ST	29	<i>Le ballate di Chopin nelle mani di Pollini strappano urla di Gioia</i>	Gallarati	25/10/01	563	Klavierabend	Torino
ST	30	<i>Il fascino di carezze demodé col pianoforte di Pletnev</i>	Gallarati	28/10/01	390	Klavierabend	Torino
ST	31	<i>Quando cantano i cori il pubblico non va più via</i>	Satragni	2/12/01	304	Oratorio	Torino
ST	32	<i>Una rarità in viola per Muti</i>	Satragni	15/12/01	377	Sinfonische M	Milano
ST	33	<i>I bagliori americani di Varèse</i>	Gallarati	17/12/01	330	Sinfonische M	Torino
ST	34	<i>Con Sabine la magia del clarinetto</i>	Gallarati	25/12/01	302	Sinfonische M	Torino
ST	35	<i>Con Goerne il Lied è un sogno</i>	Gallarati	2/12/01	325	Liederabend	Torino
ST	36	<i>Energico Beethoven che viene dall'Est</i>	Gallarati	7/1/02	371	Sinfonische M	Torino
ST	37	<i>Mozart e Ravel Così Inbal saluta Torino</i>	Satragni	16/1/02	318	Sinfonische Musik	Torino
ST	38	<i>Con Ozawa il valzer profuma d'Oriente</i>	Caruso	2/1/02	861	Sinfonische Musik	Wien
ST	39	<i>Il tagliente ruscello di Donatoni</i>	Gallarati	12/1/02	330	Sinfonische Musik	Torino
ST	40	<i>Avvincente "Sagra" del Maggio Musicale</i>	Gallarati	14/1/02	468	Sinfonische Musik	Torino
ST	41	<i>La Hendricks ritrova il canto con Gershwin</i>	Gallarati	30/1/02	323	Liederabend	Torino
ST	42	<i>Meyer è una sirena che suona Mozart</i>	Gallarati	14/2/02	372	Sinfonische M	Torino
ST	43	<i>De Burgos celebra i "Canti del destino"</i>	Gallarati	16/2/02	317	Sinfonische Musik	Torino
ST	44	<i>"Noi, gli hooligans del violino"</i>	Ruffilli	20/2/02	405	Kl. Ensembles	Torino
ST	45	<i>Quel radicale di Debussy con Pollini</i>	Cappelletto	22/3/02	507	Klavierabend	Roma
ST	46	<i>La sublime grandezza dei Berliner</i>	Satragni	28/3/02	428	Sinfonische M	Salzburg

ST	47	<i>Entusiasma la nuova coppia Uto Ughi Buchbinder</i>	Gallarati	10/4/02	282	Kl. Ensembles	Torino
ST	48	<i>Che maestri quei cantori</i>	Gallarati	13/4/02	304	Oper als Konz.	Torino
ST	49	<i>Shlomo Mintz fa prodigi con il violino</i>	Gallarati	22/4/02	340	Sinfonische M	Torino
ST	50	<i>Shostakovic "naturale" per Petrenko</i>	Satragni	26/4/02	287	Sinfonische M	Torino
ST	51	<i>Con Abbado rinasce il "Nuovo Mondo"</i>	Caruso	3/5/02	645	Sinfonische Musik	Palermo
ST	52	<i>Abbado L'addio ai Berliner entusiasma il Lingotto</i>	sn	11/5/02	448	Sinfonische Musik	Torino
ST	53	<i>La Hendricks regina di Strauss e di spiritual</i>	Pestelli	26/6/02	322	Liederabend	Torino
ST	54	<i>Bocelli, l'eroe dei due mondi</i>	Venegoni	15/6/02	736	Vokalrecital	New York
ST	55	<i>Un bell'ingorgo di note per fare amicizia con Ives</i>	Pestelli	19/6/02	347	Neue Musik	Torino
FAZ	1	<i>Gewühl durch Akkorde</i>	Thomas	3/7/01	475	Neue Musik	London
FAZ	2	<i>So spät, so früh, so kurz</i>	Budweg	6/7/01	345	Kl. Ensembles	Eltville
FAZ	3	<i>König David hätte seine Freude gehabt</i>	Ekowsky	6/7/01	334	Solo Recital	Eltville
FAZ	4	<i>L'orchestre s'amuse</i>	Sandner	19/7/01	642	Gemischtes	Colmar
FAZ	5	<i>Die Finnen kommen</i>	Büning	25/7/01	617	Sinfonische M	Neumünster
FAZ	6	<i>Glück aus Gift und Traum</i>	Spinola	27/8/01	714	Klavierabend	Wiesbaden
FAZ	7	<i>Pucks Girlande um die Welt</i>	Kohlhaas	11/9/01	630	Sinfonische M	Frankfurt
FAZ	8	<i>Irdische Apokalypse</i>	Heidenreich	11/9/01	508	Neue Musik	Frankfurt
FAZ	9	<i>Ein Engel führt das Wort</i>	Büning	12/9/01	758	Oratorio	Berlin
FAZ	10	<i>Brüder zur Sonne, zur Farbe</i>	Kohlhaas	12/9/01	692	Sinfonische M	Frankfurt
FAZ	11	<i>Kulturen in der blauen Stunde</i>	Kohlhaas	15/9/01	477	Neue Musik	Frankfurt
FAZ	12	<i>Allerlei Rangeleien</i>	Otten	18/9/01	524	Sinfonische M	Berlin
FAZ	13	<i>Der Enthusiast und der Skeptiker</i>	Schroth	21/9/01	578	Klavierabend	Frankfurt
FAZ	14	<i>Erschöpfung der Welt findet nicht statt</i>	Büning	25/9/01	1018	Neue Musik	Luzern
FAZ	15	<i>In eine Biosaua hat mich mein Weg gebracht</i>	Büning	26/9/01	870	Liederabend	Paris
FAZ	16	<i>Das Harte unterliegt</i>	Schroth	26/9/01	625	Gemischtes	Frankfurt
FAZ	17	<i>Elf Minuten für Sinopoli</i>	Büning	8/10/01	685	Neue Musik	Dresden
FAZ	18	<i>Wir sind alle New Yorker</i>	Mejias	10/10/01	977	Sinfonische M	New York
FAZ	19	<i>Das Scherzo im Zerreißprozess</i>	Koch	31/10/01	849	Sinfonische M	Frankfurt
FAZ	20	<i>Höhenflug</i>	Kohlhaas	6/11/01	555	Sinfonische M	Frankfurt
FAZ	21	<i>Luftpausenmeister</i>	Mejias	9/11/01	439	Sinfonische M	New York
FAZ	22	<i>Koloraturrevolution</i>	Gassmann	22/11/01	956	Vokalrecital	Frankfurt
FAZ	23	<i>Tönende Weltanschauung</i>	Kohlhaas	23/11/01	438	Sinfonische M	Frankfurt
FAZ	24	<i>Melancholie aus Gruft und Garten</i>	Büning	10/1/02	856	Sinfonische M	Berlin
FAZ	25	<i>Leise sing' ich dir die Nacht</i>	Kohlhaas	19/1/02	676	Liederabend	Frankfurt
FAZ	26	<i>Das Geheimnis des Dirigenten</i>	Spinola	24/1/02	870	Sinfonische M	Baden-Baden
FAZ	27	<i>Befreite Melancholie</i>	Mejias	6/2/02	601	Sinfonische M	New York
FAZ	28	<i>Sich mit vollem Mund satt hören</i>	Büning	11/2/02	541	Sinfonische M	Berlin
FAZ	29	<i>Preußische Klänge von Feinsten</i>	Rohde	19/2/02	676	Kl. Ensembles	Frankfurt
FAZ	30	<i>Wie man Amerika nach Amerika bringt</i>	Koch	28/2/02	1061	Sinfonische M	New York
FAZ	31	<i>Zurück zum Sender!</i>	Mejias	5/3/02	508	Sinfonische M	New York
FAZ	32	<i>Der Vorhang am Flügel zerriss</i>	Kohlhaas	7/3/02	514	Klavierabend	Frankfurt
FAZ	33	<i>Der Klang zum Brief</i>	Rohde	16/4/02	650	Neue Musik	Frankfurt
FAZ	34	<i>Zwischen Himmel und Erde</i>	Kohlhaas	29/5/02	668	Solo Recital	Kronberg
FAZ	35	<i>Sie müssen nicht, sie wollen die Besten sein</i>	Sandner	10/6/02	681	Sinfonische M	Cleveland
FAZ	36	<i>Illusionen für die linke Hand</i>	Sandner	19/6/02	767	Klavierabend	Kronberg
NZZ	1	<i>Gefährdetes Gleichgewicht</i>	Schacher	2/7/01	267	Sinfonische M	Zürich
NZZ	2	<i>Meister-Schüler</i>	Ballmer	3/7/01	380	Sinfonische Musik(k)	Zürich

NZZ	3	<i>Physische Präsenz</i>	Huber	16/7/01	267	Sinfonische Musik(k)	Zürich
NZZ	4	<i>Vom Feuer, das auf die Erde kam</i>	Hagmann	17/8/01	872	Neue Musik	Luzern
NZZ	5	<i>Plötzliches Erschrecken</i>	Meyer	21/8/01	1008	Gemischtes	Salzburg
NZZ	6	<i>Himmelsexpeditionen</i>	hmn	22/8/01	306	Sinfonische Musik	Luzern
NZZ	7	<i>Durchsichtige Frühromantik</i>	azn	23/8/01	298	Sinfonische(k)	Luzern
NZZ	8	<i>Prometheus, utopisch und realistische</i>	Zimmerlin	27/8/01	708	Neue Musik	Luzern
NZZ	9	<i>Erstaunlich schlicht</i>	Ch B	27/8/01	261	Sinfonische M(k)	Luzern
NZZ	10	<i>Körperhaft</i>	hmn	31/8/01	231	Sinfonische M(v)	Luzern
NZZ	11	<i>Wahrheit, in Töne gefasst</i>	Hagmann	3/9/01	765	Sinfonische M	Luzern
NZZ	12	<i>Opulente Mischklänge</i>	Schacher	5/9/01	328	Sinfonische M	Luzern
NZZ	13	<i>Jugendwerke</i>	hmn	7/9/01	290	Sinfonische M	Luzern
NZZ	14	<i>Beethoven-Revolution</i>	Hagmann	12/9/01	605	Sinfonische M	Luzern
NZZ	15	<i>Die Musik und die Welt</i>	Hagmann	15/9/01	808	Sinfonische M	Luzern
NZZ	16	<i>Stimmungsvoll</i>	azn	17/9/01	209	Sinfonische M	Luzern
NZZ	17	<i>Klage und Klarté</i>	Huber	18/9/01	215	Neue Musik	Zürich
NZZ	18	<i>Beklemmend aktuell</i>	Ch B	1/10/01	190	Sinfonische M	Zürich
NZZ	19	<i>Roman und Aphorismus</i>	tsr	2/10/01	237	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	20	<i>Reiz des Besonderen</i>	Th B	3/10/01	239	Liederabend	Zürich
NZZ	21	<i>Verdi, häppchenweise</i>	Schacher	9/10/01	415	Vokalrecital	Zürich
NZZ	22	<i>Verdi -Reflexionen</i>	tsr	15/10/01	199	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	23	<i>Kommunikationstalent</i>	tsr	17/10/01	268	Sinfonische M(k)	Zürich
NZZ	24	<i>Dramatische Komödiantik</i>	Baltensweiler	24/10/01	283	Liederabend	Zürich
NZZ	25	<i>Verpasste Gespräche</i>	Huber	17/10/01	275	Sinfonische M	Zürich
NZZ	26	<i>Übersichtliche Gefühle</i>	Meyer	30/10/01	525	Klavierabend	Zürich
NZZ	27	<i>Aus Russland</i>	rur	30/10/01	176	Sinfonische M	Zürich
NZZ	28	<i>Klassiker</i>	rur	9/11/01	178	Sinfonische M	Zürich
NZZ	29	<i>Räume, Klänge, Reden</i>	Huber	12/11/01	530	Neue Musik	Basel
NZZ	30	<i>Theatermusik</i>	Huber	13/11/01	280	Sinfonische M	Zürich
NZZ	31	<i>Midoris Geige</i>	rur	14/11/01	157	Solorezital (Violin)	Zürich
NZZ	32	<i>Keine Berührungsängste</i>	Zimmerlin	15/11/01	211	Gemischtes	Zürich
NZZ	33	<i>Atem, Wachstum</i>	azn	16/11/01	184	Sinfonische M(h)	Winterthur
NZZ	34	<i>Englische Epik</i>	Schwind	16/11/01	645	Neue Musik	Basel
NZZ	35	<i>Geza Anda zum Gedanken: Mozart Abend</i>	tsr	21/11/01	247	Gemischtes	Zürich
NZZ	36	<i>Schlagkräftig</i>	hmn	22/11/01	202	Sinfonische M	Zürich
NZZ	37	<i>Individuelle Akzente</i>	Ch B	26/11/01	189	Oratorio	Zürich
NZZ	38	<i>Physiologische Musik</i>	Huber	26/11/01	256	Neue Musik	Zürich
NZZ	39	<i>Mutter und Sohn</i>	Ch B	29/11/01	186	Sinfonische M	Zürich
NZZ	40	<i>Feuer und Glut</i>	Huber	30/11/01	426	Klavierabend(e)	Zürich
NZZ	41	<i>Solisten in Gruppen</i>	tsr	4/12/01	264	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	42	<i>Souverän</i>	hmn	6/12/01	180	Sinfonische M	Zürich
NZZ	43	<i>Knallig und Intim</i>	Zimmerlin	10/12/01	265	Gemischtes	Zürich
NZZ	44	<i>Beispielhaft</i>	rur	11/12/01	162	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	45	<i>Instrumentales Singen</i>	Huber	12/12/01	285	Vokalrecital	Zürich
NZZ	46	<i>Das schöne 20. Jahrhundert</i>	hmn	13/12/01	207	Sinfonische M	Zürich
NZZ	47	<i>Farbenfrohe Schöpfung</i>	Zimmerlin	18/12/01	208	Sinfonische M	Zürich
NZZ	48	<i>Auf den Flügeln des Gesangs</i>	Meyer	8/1/02	776	Klavierabend	Zürich
NZZ	49	<i>Spezialitäten</i>	rur	10/1/02	204	Klavierabend	Zürich
NZZ	50	<i>Lieder von Liebe und Nacht</i>	rur	15/1/02	245	Liederabend	Zürich
NZZ	51	<i>Flächenmalerei</i>	Hagmann	18/1/02	368	Oratorio	Zürich
NZZ	52	<i>Buntes Vielerlei</i>	rur	22/1/02	185	Solorecital (Violin)	Zürich
NZZ	53	<i>Im Serenadenton</i>	Huber	5/2/02	277	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	54	<i>Physiognomie eines Trios</i>	Huber	7/2/02	288	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	55	<i>Beethovens Neunte und zwei Sonderlinge</i>	Hagmann	9/2/02	781	Sinfonische M	Berlin
NZZ	56	<i>Aus Russland</i>	rur	12/2/02	236	Sinfonische M	Zürich
NZZ	57	<i>Ohrenkino</i>	Zimmerlin	4/3/02	255	Neue Musik	Zürich
NZZ	58	<i>Chopin, Chopin</i>	rur	4/3/02	116	Sinfonische M(k)	Zürich
NZZ	59	<i>Ringens um Mozart</i>	Schacher	8/3/02	292	Sinfonische M	Zürich
NZZ	60	<i>Einladung nach Innen</i>	Meyer	13/3/02	786	Klavieraben	Zürich
NZZ	61	<i>Historisierend Gegenwärtig</i>	Hagmann	14/3/02	604	Sinfonische M	Zürich

NZZ	62	<i>Amerika, du hast das anders</i>	Hagmann	22/3/02	1597	Sinfonische M	New York
NZZ	63	<i>Körperhafte Klangskulptur</i>	azn	25/3/02	245	Neue Musik	Genf/Lausanne
NZZ	64	<i>Gewinnt, wer wagt?</i>	Hagmann	2/4/02	891	Sinfonische M	Luzern
NZZ	65	<i>Unterschiedliche Ansätze</i>	Schacher	16/4/02	278	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	66	<i>Musikdarsteller</i>	Zimmerlin	23/4/02	268	Sinfonische	Zürich
NZZ	67	<i>Zündende Wiedergabe</i>	Schacher	29/4/02	227	Sinfonische(k)	Zürich
NZZ	68	<i>Bewegungskünstler</i>	Zimmerlin	2/5/02	252	Sinfonische(k)	Zürich
NZZ	69	<i>Klassiker</i>	zur	13/5/02	167	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	70	<i>Mit Leib und Seele</i>	mey	15/5/02	310	Klavierabend	Zürich
NZZ	71	<i>Vivaldi spricht</i>	Zimmerlin	23/5/02	239	Sinfonische Mr	Zürich
NZZ	72	<i>Kontrapunkte</i>	Schacher	28/5/02	278	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	73	<i>Obsessionen</i>	Schacher	3/6/02	326	Gemischtes	Zürich
NZZ	74	<i>Eigenständig bis eigenwillig</i>	Schacher	5/6/02	520	Sinfonische(k)	Zürich
NZZ	75	<i>Neues voller Spannung</i>	Zimmerlin	12/6/02	256	Kl. Ensembles	Zürich
NZZ	76	<i>Charakterisierungskunst</i>	Zimmerlin	17/6/02	292	Klavierabend	Zürich
NZZ	77	<i>Altersperspektive</i>	Schacher	18/6/02	289	Klavierabend	Zürich
NZZ	78	<i>Ernste und heitere Lieder</i>	zur	28/6/02	219	Liederabend	Zürich
SZ	1	<i>Elchtest</i>	Burkhardt	10/7/01	472	Kl. Orchesterw	Schleswig-Holst.
SZ	2	<i>Otellos symphonische Seele</i>	Kaiser	11/7/01	516	Oper als Konzert	München
SZ	3	<i>Bewegende Huldigung</i>	Sergl	20/7/01	404	Kl. Orchesterw	München
SZ	4	<i>Triumph und böse Worte</i>	Richter	25/7/01	842	Gemischtes	New York
SZ	5	<i>Was Sind schon zehn Jahre</i>	Schreiber	2/8/01	560	Gemischtes	Salzburg
SZ	6	<i>Auflehnung der Frau</i>	Schulz	3/8/01	471	Neue Musik	Salzburg
SZ	7	<i>Synergien</i>	Schreiber	7/8/01	541	Gemischtes	Salzburg
SZ	8	<i>Jenseits der Logik</i>	Brembeck	9/8/01	512	Neue Musik	Salzburg
SZ	9	<i>Wechselvoller Kampf um Beethovens „9.“</i>	Kaiser	13/8/01	931	Kl. Orchesterw	Bayreuth
SZ	10	<i>Grieg und Frieden</i>	Mauro	17/8/01	358	Oratorio	Salzburg
SZ	11	<i>Scharfer Blues</i>	Maurò	24/8/01	548	Liederabend (2)	Salzburg
SZ	12	<i>Triumphierat</i>	Maurò	27/8/01	734	Klavierabend	Salzburg
SZ	13	<i>Jetzt ziehen wir andere Seiden auf</i>	Menden	29/8/01	822	Neue Musik	Schleswig-Holst.
SZ	14	<i>Hier röhrt die Natur</i>	Schreiber	31/8/01	648	Kl. Orchesterw	Salzburg
SZ	15	<i>Aus der versunkenen Welt</i>	Schreiber	11/9/01	806	Kl. Orchesterw	Berlin
SZ	16	<i>Trugbild des Erhabenen</i>	Tholl	24/9/01	240	Kl. Orchesterw	München
SZ	17	<i>Der blaue Todesengel</i>	Brembeck	26/9/01	699	Liederabend	Paris
SZ	18	<i>Gehetzte Ruhe</i>	Brembeck	5/10/01	482	Kl. Ensembles	Berlin
SZ	19	<i>Dauer und Dichte</i>	Schreiber	29/10/01	733	Neue Musik	München
SZ	20	<i>Jetzt mal langsam</i>	Maurò	1/12/01	720	Klavierabend	Luzern
SZ	21	<i>Philharmonische Erlösung</i>	Schreiber	1/12/01	840	Oper als Konzert	Berlin
SZ	22	<i>Die Revolte</i>	Schreiber	11/12/01	608	Kl. Orchesterw	München
SZ	23	<i>Outcast</i>	Brembeck	12/12/01	515	Klavierabend	München
SZ	24	<i>Das Ur-Glück</i>	Brembeck	17/12/01	556	Neue Musik	München
SZ	25	<i>Tragödien-Ereignis</i>	Brembeck	19/12/01	759	Klavierabend	München
SZ	26	<i>Wer rastet, rostet</i>	Schreiber	14/1/02	599	Kl. Orchesterw	München
SZ	27	<i>Sanfte Katastrophe</i>	Kaiser	23/1/02	705	Klavierabend	München
SZ	28	<i>Geistes Gegenwart</i>	Eggebrecht	2/2/02	480	Kl. Orchesterw(V)	München
SZ	29	<i>Klänge der Heimat</i>	Schulz	5/2/02	411	Neue Musik	München
SZ	30	<i>Violinschlacht</i>	Eggebrecht	6/2/02	706	Kl. Orchesterw	München
SZ	31	<i>Pfiffige Eleganz</i>	Kaiser	7/2/02	701	Kl. Orchesterw	München
SZ	32	<i>Jenseits der Normalität</i>	Schulz	19/2/02	477	Vokalrezital	München
SZ	33	<i>Zerfetzte Briefe</i>	Tholl	22/2/02	467	Kl. Ensembles	München
SZ	34	<i>Weniger ist mehr</i>	Eggebrecht	25/2/02	490	Kl. Orchesterw	München
SZ	35	<i>Berliner Reigen</i>	Schreiber	27/2/02	675	Oper als Konzert	Berlin
SZ	36	<i>Glattgebügelt</i>	Schulz	11/3/02	742	Kl. Orchesterw	München
SZ	37	<i>Liebe, Kitsch und Jubel</i>	Brembeck	12/3/02	361	Kl. Orchesterw	München
SZ	38	<i>Frankreichs Seele suchend</i>	Kaiser	27/3/02	805	Kl. Orchesterw	München
SZ	39	<i>Heldenleben light</i>	Schreiber	28/3/02	700	Gemischtes	Salzburg
SZ	40	<i>Weniger ist schwer</i>	Maurò	2/4/02	533	Oratorio	München
SZ	41	<i>Tief durchatmen</i>	Brembeck	8/4/02	631	Kl. Orchesterw	München

SZ	42	<i>Späte Klänge</i>	Eggebrecht	12/4/02	393	Kl. Ensembles	München
SZ	43	<i>Ein Kraftakt</i>	Prokop	15/4/02	389	Oratorio	München
SZ	44	<i>Höhen und Tiefen</i>	Kaiser	17/4/02	552	Kl. Orchesterw	München
SZ	45	<i>Nicht zum Denken kommen</i>	Schulz	17/4/02	471	Neue Musik	München
SZ	46	<i>Wie fremd ist Mozart?</i>	Eggebrecht	19/4/02	742	Sinfonische Musik (V)	München
SZ	47	<i>Wahrheit und Verdichtung</i>	Maurò	22/4/02	399	Klavierabend	München
SZ	48	<i>Echte Werte</i>	Prokop	26/4/02	426	Kl. Ensembles	München
SZ	49	<i>Der Aufsteiger</i>	Schreiber	2/5/02	474	Kl. Orchesterw	München
SZ	50	<i>Ins Innere gegraben</i>	Schulz	4/5/01	447	Klavierabend	München
SZ	51	<i>Manische Prozesse</i>	Schulz	7/5/02	496	Neue Musik	München
SZ	52	<i>Feuer auf der Höhe</i>	Eggebrecht	10/5/01	473	Kl. Ensembles	München
SZ	53	<i>Kühle Blumen</i>	Brembeck	13/5/02	299	Kl. Orchesterw	München
SZ	54	<i>Unfehlbar lyrisch</i>	Kaiser	15/5/01	683	Klavierabend	München
SZ	55	<i>Saiten im Krieg</i>	Brembeck	16/5/02	330	Kl. Ensembles	München
SZ	56	<i>Gratwanderungen</i>	Maurò	18/5/02	285	Kl. Orchesterw	München
SZ	57	<i>Hinrichtungen</i>	Kaiser	5/6/02	400	Kl. Orchesterw	München
SZ	58	<i>Wort und Sinn</i>	Maurò	8/6/02	531	Klavierabend	Köln
SZ	59	<i>Gewitter auf Weltniveau</i>	Vratz	11/6/02	937	Gemischtes	München
SZ	60	<i>Der Klang der Sterne</i>	Kaiser	11/6/02	679	Kl. Orchesterw.e	München
SZ	61	<i>Himmlische Lust</i>	Schreiber	12/6/02	724	Oratorio	München
SZ	62	<i>Lauter Ekstasen</i>	Brembeck	24/6/02	410	Neue Musik	München

Tabelle 39
Verzeichnis der AutorInnen der Rezensionen

Autor	Zeitung	Anzahl Texte	Erscheinungsdaten
Ballmer (Ch. B.)	NZZ	5	3/7/01; 27/8/01; 1/10/01; 26/11/01; 29/11/01
Baltensweiler	NZZ	1	24/10/01
Bentivoglio	RP	5	23/9/01; 16/11/01; 1/5/02; 14/5/02; 30/6/02
Brembeck	SZ	11	9/8/01; 26/9/01; 5/10/01; 12/12/01; 17/12/01; 19/12/01; 12/3/02; 8/4/02; 13/5/02; 16/5/02; 24/6/02
Budweg	FAZ	1	6/7/01
Büning	FAZ	7	25/7/01; 12/9/01; 25/9/01; 26/9/01; 8/10/01; 10/1/02; 11/2/02
Burkhardt	SZ	1	11/2/02
Cappelletto	ST	4	14/7/01; 24/7/01; 5/8/01; 22/3/02
Cappelli	CS	2	30/9/01; 23/12/01
Caruso	ST	6	23/7/01; 23/8/01; 9/10/01; 2/1/02; 3/5/02
Cianfanelli	CS	1	15/7/01
Dubini	CS	6	22/7/01; 25/7/01; 5/10/01; 23/12/01; 2/1/02; 9/5/02
Eggebrecht	SZ	6	2/2/02; 6/2/02; 25/2/02; 12/4/02; 19/4/02; 10/5/02
Ekowsky	FAZ	1	6/7/01
Foletto	RP	2	7/9/01; 10/5/02
Gallarati	ST	23	6/9/01; 9/9/01; 11/9/01; 12/9/01; 13/9/01; 18/9/01; 24/9/01; 3/10/01; 14/10/01; 25/10/01; 28/10/01; 2/12/01; 17/12/01; 25/12/01; 7/1/02; 12/1/02; 14/1/02; 30/1/02; 14/2/02; 16/2/02; 10/4/02; 13/4/02; 22/4/02
Gassmann	FAZ	1	22/11/05
Girardi	CS	12	23/8/01; 31/8/01; 3/11/01; 15/11/01; 5/12/01; 16/1/02; 13/2/02; 19/03/02; 27/3/02; 3/5/02; 9/5/02
Hagmann	NZZ	9	17/8/01; 3/9/01; 12/9/01; 15/9/01; 18/1/02; 9/2/02; 14/3/02; 22/3/02; 2/4/02
Heidenreich	FAZ	1	11/9/01
Hmn (?)	NZZ	6	22/8/01; 31/8/01; 7/9/01; 22/11/01; 6/12/01; 13/12/01
Huber	NZZ	10	16/7/01; 18/9/01; 17/10/01; 12/11/01; 13/11/01; 26/11/01; 30/11/01; 12/12/01; 5/2/02; 7/2/02
Isotta	CS	6	27/10/01; 1/12/01; 2/11/01; 14/11/01; 7/5/02; 24/5/02
Kaiser	SZ	9	11/7/01; 13/8/01; 23/1/02; 7/2/02; 27/3/02; 17/4/02; 15/5/01; 5/6/02; 11/6/02
Ketoff	RP	3	17/9/01; 1/11/01; 28/11/01
Koch	FAZ	2	31/10/01; 28/2/02
Kohlhaas	FAZ	8	11/9/01; 12/9/01; 15/9/01; 6/11/01; 23/11/01; 19/1/02; 7/3/02; 29/5/02
Longo	RP	1	26/12/01
Manin	CS	4	19/11/01; 25/4/02; 1/5/02; 3/5/02
Maurò	SZ	8	17/8/01; 24/8/01; 27/8/01; 1/12/01; 2/4/02; 22/4/02; 18/5/02; 8/6/02
Mejias	FAZ	4	10/10/01; 9/11/01; 6/2/02; 5/3/02
Menden	SZ	1	29/8/01
Meyer (Mey)	NZZ	5	21/8/01; 30/10/01; 8/1/02; 13/3/02; 15/5/02
Otten	FAZ	1	18/9/01
Panza	CS	1	29/1/02
Pestelli	ST	3	1/7/01; 26/6/02; 19/6/02
Prokop	SZ	2	15/4/02; 26/4/02
Putti	RP	1	4/2/02
Richter	SZ	1	25/7/01
Rohde	FAZ	2	19/2/02; 16/4/02
Ruffilli	ST	1	20/2/02
Rur(?)	NZZ	11	30/10/01; 9/11/01; 14/11/01; 11/12/01; 10/1/02; 15/1/02; 22/1/02; 12/2/02; 4/3/02; 13/5/02; 28/6/02
Sandner	FAZ	3	19/7/01; 10/6/02; 19/6/02

Satragni	ST	16	26/7/01; 29/7/01; 15/8/01; 18/8/01; 22/8/01; 5/9/01; 11/9/01; 16/9/01; 24/9/01; 3/10/01; 24/10/01; 2/12/01; 15/12/01; 16/1/02; 28/3/02; 26/4/02
Schacher	NZZ	10	2/7/01; 5/9/01; 9/10/01; 8/3/02; 16/4/02; 29/4/02; 28/5/02; 3/6/02; 5/6/02; 18/6/02
Schreiber	SZ	12	2/8/01; 7/8/01; 31/8/01; 11/9/01; 29/10/01; 1/12/01; 11/12/01; 14/1/02; 27/2/02; 28/3/02; 2/5/02; 12/6/02
Schroth	FAZ	2	21/9/01; 26/9/01
Schulz	SZ	7	3/8/01; 5/2/02; 19/2/02; 11/3/02; 17/4/02; 4/5/01; 7/5/02
Schwind	NZZ	1	16/11/01
Seragl	SZ	1	20/7/01
Sn (?)	ST	1	11/5/02
Spinola	FAZ	2	27/8/01; 24/1/02
Th. B.	NZZ	1	3/10/01
Tholl	SZ	2	24/9/01; 22/2/02
Thomas	FAZ	1	3/7/01
Tsr	NZZ	5	2/10/01; 15/10/01; 17/10/01; 21/11/01; 4/12/01
Venegoni	ST	1	15/6/02
Villatico	RP	1	5/11/01
Vratz	SZ	1	11/6/02
Zampaglione	RP	1	15/6/02
Zimmerlin / azn	NZZ	14	27/8/01; 15/11/01; 10/12/01; 18/12/01; 4/3/02; 23/4/02; 2/5/02; 23/5/02; 12/6/02; 17/6/02. 23/8/01; 17/9/01; 16/11/01; 25/3/02
Zonca	RP	1	25/7/01
Zurletti / Mz	RP	3	2/2/02; 3/5/02; 2/2/02; 3/5/02

LITERATUR

- Adamzik, Kirsten (1991): „Forschungsstrategien im Bereich der Textsortenlinguistik“. In: *ZFG*, NF I – 1991, 99-109.
- Adamzik, Kirsten (1995): *Textsorten. Eine kommentierte Bibliographie*. Münster.
- Adamzik, Kirsten (1998): „Methodische Probleme kontrastiver Textsortenstudien“. In: Lutz Danneberg/Jürg Niederhauser (Hg.): *Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie*. Tübingen. 103-130.
- Adamzik, Kirsten (2001): *Kontrastive Textologie*. Tübingen.
- Adamzik, Kirsten (Hg.) (2000): *Textsorten. Reflexionen und Analysen*. Tübingen.
- Adorno, Theodor W. (1963): „Fragment über Musik und Sprache“. In: *Quasi una fantasia*. Frankfurt. 9-16.
- Agud, Ana (1990): „Sprache und Musik. Musikalisches Verstehen und postmetaphysisches Denken“. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*. Vol. 13. 3/4. 324-342.
- Albbrect, Jörn (1998): „Kontrastive Untersuchungen II. Italienisch und andere Sprachen.“ In: Holtus, Gunter et al (Hg.): *Lexikon der romanistischen Linguistik. Band 7: Kontakt, Migration und Kunstsprachen, Kontrastivität, Klassifikation und Typologie*. 778-806.
- Alisch, Cornelia (1987): *Mit falscher Feder. Untersuchungen zur Fachsprache musikpädagogischer Veröffentlichungen*. Frankfurt a/M
- Androutsopoulos, Jannis (1999): „Die Plattenkritik: eine empirische Textsortenanalyse“. In: Neumann, Jens (Hg.): *Fanzines 2. Noch wissenschaftlichere Betrachtungen zum Medium der Subkulturen*. Mainz. 89-212.
- Androutsopoulos, Jannis (1999b): „Textsortenvergleich und Jugendkultur. Die Plattenkritik in Deutschen und Französischen Jugendmagazinen“. In: Schreiber, M/Reinert S. (Hg.) *Sprachvergleich und Übersetzen: Französisch und Deutsch*. Bonn. 237-260.
- Antos, Gerd/Tietz, Heike (Hg.) (1997): *Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends*. Tübingen.
- Arfini, Maria Teresa (2000): „La sinestesia nella critica musicale del Novecento. Il caso Vigolo.“ In: Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo (Hg.). Firenze. 255-276.
- Arntz, Reiner (1990) „Überlegungen zur Methodik einer kontrastiven Textologie“, in: Arntz, Reiner/Thome, Gisela (Hg.), *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven*, Tübingen.
- Auer, Peter (2001): „Kontrastive Analysen Deutsch-Italienisch“. In: Helbig, Gerhard et al (Hg.). *Deutsch als Fremdsprache – ein Handbuch*. Bd. 1. Berlin etc.. 367- 374.
- Austerlitz, R.(1983): „Meaning in music: is music like language and if so, how?“ In: *American Journal of Semiotics*, Vol. 2, N° 3. 1-11

- Bankosegger, Heidrun (1994): *Probleme der Librettoübersetzung am Beispiel von Bizets „Carmen“*. Unveröff. Magisterarbeit. Univ. Salzburg.
- Barry, Kevin (1989): *Language, music and the sign*. Cambridge.
- Beghelli, Marco (1994): „Sulle tracce del baritono“. In: Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo (Hg.). 57-92.
- Beghelli, Marco (2000): „Il contributo dei trattati di canto ottocenteschi al lessico dell’opera“. In: Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo (Hg.). 177-224.
- Beile, Birgit (1997): *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken*, Frankfurt a/M.
- Bergenholz, Henning/Schäder, Burkhardt (Hg.) (1979): *Empirische Textwissenschaft. Aufbau und Auswertung von Textcorpora*. Königstein/Ts.
- Bernardini, S./Zanettin, F. (Hg) (2000): *I corpora nella didattica della traduzione. Korpus use and learning to translate*. Bologna.
- Beyerl, Sabine (2002): *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*. Würzburg.
- Biber, Douglas / S. Conrad / R. Reppen (1998): *Korpus linguistics: investigating language structure and use*. Cambridge.
- Biere, Bernd Ulrich (1993): „Zur Konstitution von Presstexten“. In: Biere, B. U: / Henne, Helmuth (Hg.), *Sprache in den Medien*. Tübingen.
- Bierwisch, Manfred (1978): „Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise.“ In: *Jahrbuch Peters*. 9-102.
- Biggi, Maria Ida (1996): „Teatro, scena, messinscena, il lessico degli addetti ai lavori II“. In: Nicolodi, F./Trovato, P. 57-68.
- Böheim, G. (1987): *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung*. Innsbruck.
- Böhm, Edgar (1989): *Textlinguistische Analyse der Textsorte „Technische Repräsentationsprospekte“ im Englischen und Deutschen unter besonderer Berücksichtigung der Textkohärenz*. Leipzig.
- Bonomi, Ilaria (2000): „La terminologia del canto e dell’opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo“. In: Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo. 117-142.
- Bosco Coletsos, Maria S. (Hg) (1997): *Italiano e tedesco: un confronto. Appunti morfologici, sintattici, lessicali e fonetici*. Alessandria.
- Brandstätter, Ursula (1990): *Musik im Spiegel der Sprache*. Stuttgart.
- Brecher, Gustav (1911): *Opernübersetzungen*. Leipzig.

- Brinker 2001 (1985): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin.
- Bristiger, Micha (1990): „Le unità elementari di significato nel campo delle relazioni fra testo e musica“. In: *Rivista Italiana di Musicologia*. XXV. 3-17.
- Bruhn, Herbert (1984): „Musikkritik und Leserpsychologie. Schreiben Musikkritiker zu Kompliziert?“. In: *Das Orchester*, 32, 1984. Nr. 9: 727-733.
- Bucher, Hans-Jürgen (1996): „Textdesign – Zaubermittel der Verständlichkeit? Die Tageszeitung auf dem Weg zum interaktiven Medium“. In: Hess-Lüttich Ernest W. B./Holly(?) Werner/Püschel, Ulrich, *Textstrukturen im Medienwandel*. Frankfurt a/M, 31-59.
- Bungarten, Theo (1979): „Das Korpus als empirische Grundlage in der Linguistik und Literaturwissenschaft“. In: Bergenholz, H /Schäder , B. (Hg.) 28-51.
- Busch-Lauer, Ines A. (1995): „A pill for every illness – Englische und Deutsche Ratgebertexte für Patienten“. In: *Fachsprache* 17. 127-139.
- Busch-Lauer, Ines A. (1996): „Discourse Organization in English, German and Russian Medical Texts“. In: Budin, G. (Hg.) *Multilingualism in specialist communication*. Wien. 113-148.
- Capuano, Gianluca (2002): *I segni della voce infinita*. Milano.
- Clyne, Michael (1981): „Culture and discourse structure“. In: *Journal of pragmatics* 5. 61-66.
- Clyne, Michael (1993): Pragmatik, Textstruktur und kulturelle Werte. In: Hartmut Schröder (Hg.): *Fachtextpragmatik*. Tübingen: Niemeyer, 225-234.
- Clynes, Manfred (Hg.)(1982) *Music, mind and brain: the neuropsychology of music*. New York/London.
- Coletso Bosco, Maria (1997): *Italiano e Tedesco: un confronto*. Alessandria.
- Cooke, Douglas (1959): *The language of music*. Oxford.
- Coseriu, Eugenio (1981) *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen.
- Costa, Roberta/Turdu, Antonio (2000): „La lingua di Massimo Mila e Fedele D’Amico negli scritti sul teatro musicale del Novecento“. In: Nicolodi, F./Trovato, P.. 367-394.
- Dahlhaus, Carl (1973): „Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse“. In: Faltin, Peter: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln.
- Dallmann, Sabine (1979): „Die Rezension. Zur Charakterisierung von Texttyp, Darstellungsart und Stil“. In: Fleischer, W. (Hg.): *Sprachnormen, Stil und Sprachkultur*. Berlin. 58-97.
- De Beaugrande, Robert-Alain/Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen.

- De Giovanni, Flora (2003): „Immagini in parole. V. Woolf in pinacoteca“. In: C. Nocera, G. Persico, R. Portale (Hg.), *Rites of passage. Atti del XX convegno nazionale dell'associazione italiana di Anglistica*. Soveria Mannelli.
- De Mauro, Tullio (1965): *Il linguaggio della critica d'arte*. Firenze.
- De Mauro, Tullio/F. Mancini, M Vedovelli, M. Voghera (1993): *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*. Milano.
- Dean, Winton (1980) „Criticism“. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The new Grove dictionary of music and musicians*. London. 36-50.
- Della Corte (1961): *La critica musicale e i critici*. Torino.
- Della Seta, Fabrizio (2000): „Parola scenica“ in Verdi e nella critica verdiana. In: Nicolodi, F./Trovato, P. 259-286.
- Denk, Rudolph (1981): „Musica getuscht“ *Deutsche Fachprosa im Mittelalter*. München.
- Devoto, Giacomo/Oli Giancarlo (2003): *Dizionario della lingua italiana*. Firenze.
- Dimter, Matthias (1981): *Textklassenkonzepte heutiger Alltagssprache. Kommunikationssituation, Textfunktion und Textinhalt als Kategorien alltagsprachlicher Textklassifikation*. Tübingen.
- Dodd, Bill (2000): „The relevance of corpora to German studies“. In: Dodd, Bill (Hg.).1-39.
- Dodd, Bill (Hg) (2000): *Working with German Corpora*. Birmingham.
- Döpfner, Mathias (1991): *Musikkritik in Deutschland nach 1945: inhaltliche und formale Tendenzen. Eine kritische Analyse*. Frankfurt a/m u.a.
- Dovifat, Emil/Wilke, Jürgen (2¹⁹⁷⁶): *Zeitungswissenschaft*. Berlin/New York.
- Drescher, Martina (Hg.) (2002): *Textsorten im Romanischen Sprachvergleich*. Tübingen.
- Drumbl, Johann (2002): „Aber das Eygene muss so gelernt seyn wie das Fremde.“ In: Portmann-Tselikas, Paul/Schmölzer-Eibinger (Hg) *Textkompetenz*. Wien/Innsbruck.
- Das Neue Duden -Lexikon in 10 Bänden / herausgegeben und bearbeitet von der Lexikonredaktionen des bibliographischen Instituts. Wien/Zürich 1984.*
- Duro, Aldo (1985): *Vocabolario della lingua italiana*. Roma.
- Eckkrämmer, Eva Martha (1996) *Die Todesanzeige als Spiegel kultureller Konventionen*. Bonn.
- Eckkrämmer, Eva Martha / Nicola Hödl / Wolfgang Pöckl (1999): *Kontrastive Textologie*. Wien.
- Eggebrecht, H. Heinrich (1977): „Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik“. In: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven.

- Eggebrecht, Hans Heinrich (1986): „Schreiben über Musik“ In: *Musik und Bildung* 3: 220-223
- Ernst, Gerhard (1979): „Das Frequenzwörterbuch. Ein Hilfsmittel der vergleichenden Sprachcharakteristik?“ In: Ernst, Gerhard /Stefanelli, Arnulf: *Sprache und Mensch in der Romania*. Wiesbaden. 21-43.
- Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln.
- Fix, Ulla (1998): „Die erklärende Kraft von Textsorten. Textsortenbeschreibungen als Zugang zu mehrfachstrukturiertem – auch kulturellem – wissen über Texte“. In: *LINGUISTICA XXXVIII, 1, Besedilne v medkkulturni komunikaciji – Textsorten in der interkulturellen Kommunikation*. 15-27.
- Fix, Ulla (2000): „Das Rätsel. Bestand und Wandel einer Textsorte. Oder: Warum sich die Textlinguistik als Querschnittsdisziplin verstehen kann“. In: Irmhild Barz/Ulla Fix/Marianne Schröder/Georg Schuppener (Hg.): *Sprachgeschichte als Textsortengeschichte*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gotthard Lerchner. Frankfurt a.M. u.a. 183-210.
- Fix, Ulla/Habschied, Stephan/Klein, Joseph (Hg.) (2001): *Zur Kulturspezifik von Textsorten*. Tübingen.
- Flowerdew, Lynne (1998): „Korpus linguistics techniques applied to textlinguistics“. In: *System* 26. 541-552.
- Foletto, Angelo (2002): „L’informazione culturale è giornalismo e interessa molti, eppure diminuisce di presenza ed importanza: che spazio le resta nel mercato culturale di domani?“ URL: <http://www.serrajotto.it/critici/archivio.htm> [Stand: September 2002]
- Fries, Udo (1986): “A textlinguistic analysis of German and English Curriculum Vitae”. In: Kastovsky, Dieter/Alexander Szwedek (Hg.): *Linguistic Across Historical and Geographical Boundaries*. Berlin. Bd. 2.1203-1217.
- Fubini, Enrico (1973): *Musica e linguaggio nell’estetica contemporanea*. Torino.
- Fubini, Enrico (2002) „Musica e critica musicale: due linguaggi incompatibili?“ <http://www.musica.ufmg.br/anppom/anails/anais8/pdf/musi/musconfmesa1.pdf> [Stand: September 2002].
- Galtung, Johan (1985): „Struktur, Kultur und interkultureller Stil. Ein vergleichender Essay über saxonische, teutonische, gallische und nipponische Wissenschaft.“ In: Wierlacher, Aloys: *Das Fremde und das Eigene*. München. (eng. Orig. 1981).
- Gargiulo, Paolo (2000): „Per la terminologia del teatro d’opera secentesco: fonti teoriche e drammaturgiche“. In: Nicolodi, F./Trovato, P. 31-44.
- Gavioli, Laura (1997): „Exploring texts through the concordancer: Guiding the learner“. In: Wichmann, Anne (et al.) (Hg.) *Teaching and language corpora*. London/New York.
- Georgiades, Thrasybulos Georgos (1974): *Musik und Sprache: das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin u.a.

- Ghislanzoni, Alberto (1959): *La critica musicale: teoria e prassi*. Roma.
- Granger, Sylviane et al (Hg) (2003): *Korpus-based approaches to Contrastive Linguistics and Translation Studies*. Amsterdam.
- Gruber, Gernot (1993): „Gedanken zum Reden über Musik“. In: Faltin, P./Reinecke, H.-P. (Hg.). 193-204.
- Gruhn, Wilfried (1978): *Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*. Frankfurt a/M u.a.
- Gühlich, E./Raible W.(1972): *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt.
- Haacke, Wilmont (1951): *Handbuch des Feuilletons*. Bd. 1. Emsdetten.
- Hanslick, Eduard (1865): *Vom musikalisch Schönen*. Leipzig.
- Hartmann, Reinhard R. K. (1980): *Contrastive Textology*. Heidelberg.
- Hartmann, Reinhard R. K. (1981): „Contrastive textology and translation“. In: Kühlwein, Wolfgang/Thome, Gisela/Wilss, Wolfram, *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. München. 200-208.
- Harweg, Roland (1968): *Pronomina und Textkonstitution*. München.
- Harweg, Roland / Suerbaum, Ulrich / Becker, Heinz (1967): „Sprache und Musik. Diskussion über eine These“. In: *Poetica* 1. 390-414.
- Heinemann, Margot/Heinemann, Wolfgang (2002): *Grundlagen der Textlinguistik: Interaktion, Text, Diskurs*. Tübingen.
- Heinemann, Wolfgang (2000): „Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick“. In: Adamzik 2000, 66-80.
- Heinemann, Wolfgang/Dieter Viehweger (1991): *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen.
- Helbig, Gerhard et al (Hg) (2001): *Deutsch als Fremdsprache: ein internationales Handbuch*. Berlin, New York.
- Henrotte, Gayle Allen (1988): *Language, linguistics, and music: a source study*. Berkeley, Univ. of California., Diss.
- Herbort, H. Joseph (1978): „Wie buchstabiert man eine Cello-Sonate?“ In: *Neue Musikzeitung*, 28. Nr. 3. 1-5.
- Hödl, Nicola (1999): Vertextungskonventionen des Kochrezepts vom Mittelalter bis in die Moderne (D-E-F-S). In: Eckkrammer, E-M. (et al). 47-76.
- Holtus, Günter et al. (Hg.) (1998): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*. Bd. 7. „Kontakt, Migration und Kunstsprachen. Kontrastivität, Klassifikation und Typologie“. Tübingen
- Honolka, Kurt (1978): *Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven.

- Hubig, Christoph (1973): „Zum Problem der Vermittlung Sprache-Musik. Versuch eines systematischen Problemaufrisses mit dem sich daraus ergebenden Ansätzen zur Lösung“. In: *Die Musikforschung*, 26.191-204.
- Imberty, Michel (1986): *Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica*. Bologna.
- Isenberg, Horst (1984): „Texttypen als Interaktionstypen. Eine Texttypologie“. In: *ZFG*, 3/1984, 261-270.
- Jackendoff, R. /Lehrdal, F. (1983): *A generative theory of tonal music*. Cambridge Mass.
- Jahr, Silke (2000): *Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten. Ein interdisziplinärer Ansatz zur qualitativen und quantitativen Beschreibung der Emotionalität der Texten*. Berlin/New York.
- Jakobson, Roman (1970): „Musikwissenschaft und Linguistik“. In: ders. *Selected Writings*. Bd. 2. The Hague/Paris. 551-553.
- Jankélévitch, Vladimir (1961): *La musica e l'ineffabile*. Milano ²2001. (orig. Franz.: *La musique et l'ineffable*. Paris)
- Jauck, Werner (1995): „Sprache und Musik: der angebliche Sprachcharakter von Musik“. In: *IRASM* 26. 97-106.
- Kalverkämper, H./Baumann, Klaus Dieter (Hg.) (1996): *Kontrastive Fachsprachenforschung*. Tübingen.
- Kaplan, Robert (1966): „Cultural thought patterns in inter-cultural education“. In: *Language Learning* 16. 1-20.
- Kaplan, Robert (1977): „Contrastive rhetorics: some implications for the writing process“. In: Aviva freedman/Ian Pringle/Janice Yalden (Hg.): *Learning to write: first language, second language. Selected papers from the 1979 CCTE conference, Ottawa, Canada*. London/New York. 139-161.
- Kaplan, Robert (1988): „Contrastive rhetoric and second language learning. Notes toward a theory of contrastive rhetoric“. In: Purves, Alan C. (Hg.): *Writing across languages. Issues on contrastive rhetoric*. Newbury Park, Cal. 275-304.
- Karbusicky, Vladimir (1989): „Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: Zwischen ‚schlechter Poesie‘ und dem ‚gemachtem am Werk?‘“. In: Kolleritsch, Otto (Hg.). 9-28.
- Kaufmann, Harald (Hg.) (1968): *Symposion für Musikkritik*. Graz.
- Keller, Rudi (1995) *Zeichentheorie: Zu einer Theorie semiotischen Wissens*. Tübingen, Basel.
- Klein, Josef (2000): „Intertextualität, Geltungsmodus, Texthandlungsmuster. Drei vernachlässigte Kategorien der Textsortenforschung – exemplifiziert an politischen und medialen Textsorten.“ In: Adamzik, K. (Hg.). 31-44.

- Kleinen, Günter (1997a): „Die Leistung der Sprache für ein Verständnis musikalischer Wahrnehmungsprozesse“. In: Behne, K. E. et al (Hg.): *Musikpsychologie*. Bd. 14. 52-68.
- Kleinen, Günter (1997b): „The metaphoric process. What does language reveal about music experience?“. In: *ESCOM III Proceedings. Uppsala*. 644-649.
- Koironen, Sirpa (1992): *Sprach, musik und kultur. En studie av hur sprakbruket i musikrecensioner speglar kulturella värderingar*. Stockholm.
- Kolleritsch, Otto (Hg.) (1989): *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik*. Wien-Graz.
- Krämer, Sibylle (2001): *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*. Frankfurt a/M.
- Krause, Wolf-Dieter (1990): „Zur Rolle der Textsorte beim Vergleich von Texten verschiedener Sprachen“. In: *Potsdamer Forschungen A106*. 102-111.
- Krause, Wolf-Dieter (1991): „Der zwischensprachliche Vergleich von Textsorten – eine praktische und theoretische Herausforderung an die konfrontative Linguistik und die Textlinguistik“. In: Klaus J. Mattheier (Hg.): *Ein Europa – viele Sprachen*. Frankfurt a/M. 114-115
- Krause, Wolf-Dieter (2000): *Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Aspekte*. Frankfurt a/M.
- Kusch/Schröder (1989): „Contrastive Discourse Analysis – the case of Davidson vs. Habermas“. In: *Text, Interpretation, Argumentation*. Hamburg. 79-92.
- La Face-Bianconi, Giuseppina (1991): „La critica musicale italiana. Un autoritratto.“ In: *Rivista italiana di musicologia*. XXVI. 117-135.
- Lage-Müller, Kathrin von der (1995): *Text und Tod. Eine handlungstheoretisch orientierte Textsortenbeschreibung am Beispiel der Todesanzeige in der deutschsprachigen Schweiz*. Tübingen.
- Langer, Susanne (1951): *Philosophy in a new key*. Cambridge Mass. 1951
- Langleben, M.M. (1968): „La musica e il linguaggio naturale“. In: Faccani, Remo/Eco, Umberto: *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Milano. 283-286
- Lawson, Ann (2000): „Die schöne Geschichte: a corpus-based analysis of Thomas Mann's Joseph und seine Brüder“. In: Dodd, B. (Hg), 161-180.
- Lesle, Lutz (1981): *Notfall Musikkritik*. Wiesbaden.
- Lesle, Lutz (1984): *Der Musikkritiker: Gutachter oder Animateur?: Aspekte einer publikumspädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik*. Hamburg.
- Lévi-Strauss (1964): „Ouverture“. In: *Le cru et le cuit*. Paris. It: *Il crudo e il cotto*. Milano (1986). 13-54.

- Liefländer-Koistinen, Luise (1993): „Zur Textsorte ‚Kochrezept‘ im Deutschen und Finnischen. Eine übersetzungstheoretisch relevante Textanalyse“. In: Schröder, Hartmut (Hg.) *Fachtextpragmatik*. Tübingen. 129-139.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul (1996): *Studienbuch Linguistik*. Tübingen.
- Lippman, Edward (1981): „The dilemma of musical meaning“. In: *IRASM* 12, 2. 181-202.
- Lüger, Heinz-Helmut (1983): *Pressesprache*. Tübingen.
- Macinante, Umberto (2000): „Francesisimi d’ambito teatrale e metafore di tradizione figurativa nel carteggio Verdi-Boito“. In: Nicolodi F./Trovato, P. 287-310.
- Mackison, April (2000): „Towards a corpus-based comparison of two journals in the field of business and management German“. In: Dodd, B. (Hg.) 181-198.
- Mauro, Ezio (1997): „Letteratura e giornalismo“. In: *Paragone Letteratura* XLVIII, 572-74 Terza serie 13-14, 133-148
- Mauser, S. (Hg.) (1933): *Kunst verstehen, Musik verstehen*. Laaber.
- Micke, Arthur (1998): *La Traviata – verführt? – verirrt? – oder vom rechten Wege abgekommen? Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opern-Libretti ins Deutsche*. Mannheim.
- Müller, Katharina (1998): *Rhythmus und Sprache*. Aachen.
- Muraro, Maria Teresa (1996): „Teatro, scena, messinscena, il lessico degli addetti ai lavori I“. In: Nicolodi, F./Trovato, P. 47-56.
- Nanni, Matteo (2002): „Suono, Parola, Concetto. Sul rapporto fra musica, linguaggio e terminologia.“ In: *Musica e Storia*, X/1. 71-80.
- Nattiez, J. Jacques (2000): Modelli linguistici ed analisi delle strutture musicali. In: *Rivista italiana di musicologia*. XXXV. 321-377.
- Napoletano, Daniela (Hg) (1991): *La terza pagina. Bibliografia dei giornali italiani per l’anno 1991*. Roma.
- Napoletano, Daniela (Hg) (1992): *La terza pagina II. Bibliografia dei giornali italiani per l’anno 1992*. Roma.
- Neiger, Ada (1994): *Terza Pagina*. Trento.
- Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo (1994): *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*. Firenze.
- Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo (1996): *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*. II. Firenze.
- Nicolodi, Fiamma/Trovato, Paolo (2000): *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*. III. Firenze.

- Ortner, Lorelies (1981): *Wortschatz der Pop/Rockmusik. Das Vokabular der Beiträge über Pop-/Rockmusik*. Düsseldorf.
- Ortu, Franca (2001): „I necrologi: elaborazione linguistica del lutto ai confini fra italiano e tedesco”. In: *Parallela 7 : Atti dell'VIII Incontro italo-austriaco dei linguisti*. Roma.
- Pagnini, M. (1974): *Lingua e Musica*. Bologna.
- Panagl, Oswald (1993): *Linguistik und Musikwissenschaft. Brückenschläge, Holzwege, falsche Freunde*. In: Mauser, S. (Hg) (1993). 31-38.
- Pankov, Christiane (1992): „Sign, language and ritual. Contrastive discourse analysis of east German and Soviet TV News”. In: A.-C. Lindenberg (Hg.), *Nordic Research on text and Discourse*. Åbo. 139-145.
- Panofsky, Erwin (1997): „Sul problema della descrizione delle immagini”. In: Mazzocut-Mis, Maddalena *I percorsi delle forme*. Milano. 25-37.
- Patrizi, Giovanni (2000): *Narrare l'immagine*. Roma.
- Perec, Georges (1991): *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*. Paris. (Ital.: Torino, 1996)
- Pestelli, Giorgio (2001): „Introduzione”. In: ders.: *La pulce nell'orecchio. Temi svolti di critica musicale*. Venezia. 11-16.
- Petrini Lisciani, Enrica (1998): „La scommessa impossibile”. In: Jankélévitch, V. VII-XXII.
- Pieri Marzio (1982a): „Le scritture della meraviglia. Sullo scriver di musica nel Novecento”. In: *Paragone Lingua Letteratura* 338. 30-53.
- Pieri Marzio (1982b): „Le meraviglie della storia. Ancora sullo scriver di musica”. In *Paragone Lingua Letteratura* 390. 43-65.
- Piitulainen Marja-Leena (1993): „Die Textstruktur der finnischen und deutschsprachigen Todesanzeigen”. In: Hartmuth Schröder (Hg.) *Fachtextpragmatik*. Tübingen. 141-186.
- Pinamonti, Paolo (1996): „,Krise’, ,Crisis’, ,Crisi’: di alcune declinazioni dell’idea di crisi dell’opera nella letteratura musicale novecentesca. In: Nicolodi, F./Trovato, P. 255-274.
- Pinzauti, Leonardo (1995): „Ma è proprio vero che è morta la critica musicale sui giornali?” In: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1 – 1995, 49-59.
- Pöckl, Wolfgang (1999): „Kontrastive Textologie”. In: Eckkrammer, E.M. et al. 13-46.
- Quaranta, Anna (2000): „Didattica ed esecuzione pianistica. Il lessico fra Ottocento e Novecento.” In: Nicolodi, F./Trovato, P. (Hg). 335-366.
- Raffman, Diana (1993): *Language, music and mind*. London.

- Reckow, Fritz (1993): „Musik als Sprache: Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells“. In: *Musik als Text, Internationaler Kongress*. Freiburg im Breisgau. 5-11.
- Reus, Gunter (1995): *Ressort: Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien*. München.
- Rieger, Burghard (1979): „Repräsentativität: von der Unangemessenheit eines Begriffs zur Kennzeichnung eines Problems linguistischer Korpusbildung“. In: Bergenholz (Hg). 52-69.
- Riethmüller, Albrecht (Hg.) (1999): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*. Laaber.
- Rolf, E. (1993): *Die Funktionen der Gebrauchstextsorten*, Berlin/New York.
- Rossi, Fabio (2002): „Tra musica e non musica: le metafore nel lessico musicale italiano“. In: *Musica e Storia*, X/1, 2002. 223-237.
- Rüschhoff, B. / Wolff, D (1999): *Fremdsprachenlernen in der Wissensgesellschaft. Zum Einsatz der neuen Technologien in Schule und Unterricht*. Ismaning.
- Salomone, Paolo (Hg.) (1999): *Nel segno di Massimo Mila. Informazione, società, pubblico. Atti del convegno tenutosi il 28 Marzo 1999*. Fiesole.
- Sandig, Barbara (1971): *Zur syntaktischen Typologie der Schlagzeile. Möglichkeiten und Grenzen der Sprachökonomie im Zeitungsdeutsch*. München.
- Schafroth, Elmar (2002): „Sprachwissenschaftliche Beobachtungen zur opera buffa „Le nozze di Figaro“ und ihrer deutschen und französischen Fassung“. In: Bernhard, G. et al. *Festschrift für Gerhard Ernst zum 65. Geburtstag*. Tübingen.
- Schifko, Peter (1997): „Todesanzeigen. Kontrastive Analyse einer Textsortenklasse (D-F-S)“. In: Wotjak, Gerd (Hg.): *Studien zum romanisch-deutscher und innenromanischer Sprachvergleich*. Frankfurt a/M. 129-141.
- Schmitz, Ulrich (2002): „Statistische Methoden in der Textlinguistik“. In: *HSK 16. 1. Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 196-201.
- Schneider, Gunda (1983) *Probensprache der Oper*. Tübingen.
- Schneyder, Werner (2002): „Zehn Wesensmerkmale des Kulturjournalismus.“ In: *Ansichten eines Solisten. Wortmeldungen und Nachreden*. Wien. 97-116.
- Schütte, Wilfried (1991): *Scherzkommunikation unter Orchestermusikern. Interaktionsformen in einer Berufswelt*. Tübingen.
- Shaikevich, Anatole (2002): „Contrastive and Comparable Korpora: Quantitative Aspects“. In: *International Journal of Corpus Linguistics*. Vol. 6(2), 229-255.
- Sinclair, John M. (1997): „Corpus evidence in language description“. In: *Teaching and Language Korpora*. London/New York.

- Sironić-Bonefačić, Nives (1995): „Necrologio: analisi contrastiva, cliché e tabù linguistici“. In: *Studia Romanica et Anglica Zagabriensia XL*. 141-149.
- Sloboda, John (1995): *La mente musicale*. Bologna.
- Sowinsky, Bernhard (1983): *Textlinguistik. Eine Einführung*. Stuttgart.
- Sperber, Wolfgang (1992): „Nekrologe in wissenschaftlichen Zeitschriften (E,F,D)“. In: Gläser, Rosemarie: *Aktuelle Probleme der anglistischen Fachtextanalyse*. Frankfurt a/M. 138-149.
- Spillner, Bernd (1981): „Textsorten im Sprachvergleich. Ansätze zu einer kontrastiven Textologie“. In: Kühlwein, Wolfgang/Thome, Gisela/Wilss, Wolfram (Hg.): *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*, München, 239-250.
- Spillner, Bernd (1997): „Methoden des interkulturellen Sprachvergleichs: Kontrastive Linguistik, Paralleltextanalyse, Übersetzungsvergleich“, in: Lüsebrink, Hans Jürgen/Rolf Reinhardt (Hg.): *Kulturtransfer im Epochenumbbruch. Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815*, 2. Bde., Leipzig, 103-130
- Springer, George (1956): „Language and Music: Parallels and divergencies“. In: Halle, Morris (Hg.): *For Roman Jakobson*. The Hague.
- Stammerjohann, H. (1981): „Kontrastive Textlinguistik: Die Textsorte Zeitungsüberschrift im Deutschen und Italienischen“. In: Schwarze, Christoph (Hg.) *Italienischen Sprachwissenschaft. Beiträge zu der Tagung "Romanistik Interdisziplinär"*. Saarbrücken 1979. Tübingen. 209-218.
- Stefani, Gino (1983): „Critica musicale“. In *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei musicisti (DEUMM)*. Torino. 730-735.
- Stegemann, Michael (1982): „Milch gegen Gift, oder: Von der Schwierigkeit, Töne in Worte zu fassen.“ in: *Neue Zeitschrift für Musik* 143, H. 12. 4-8.
- Stegert, Gernot (1998): *Feuilleton für alle: Strategien im Kulturjournalismus der Presse*. Tübingen.
- Störel, Thomas (1996): „Metaphern für musikalische Eindrücke in Wissenschaft und Dichtung.“ In: Kalverkämper, H./Baumann, Klaus Dieter (Hg.). *Kontrastive Fachsprachenforschung*. Tübingen. 211-220.
- Störel, Thomas (1996): „Notenbild im Sprachtext. Das Beispiel Konzertführer.“ In: Kalverkämper, Hartwig/Baumann, Klaus Dieter (Hg.) (1996) *Fachliche Textsorten. Komponenten, Relationen, Strategien*. Tübingen.
- Störel, Thomas (1997): *Metaphorik im Fach. Bildfelder in der Musikwissenschaftlichen Kommunikation*. Tübingen.
- Stubbs, Michael (1996): *Text and Corpus Analysis. Computer assisted studies of language and culture*. Oxford.

- Stubbs, Michael (1997): „Eine Sprache idiomatisch sprechen“: Computer, Korpora, kommunikative Kompetenz und Kultur.“ In: Matheier, K. J. *Norm und Variation*. Frankfurt.
- Stückenschmidt, Hans Heinz (1957): *Glanz und Elend der Musikkritik*. Berlin.
- Sundberg, Johan/ Nord, Lennart/Carlson, Rolf (1991) *Music, language, speech and brain: Proceedings of an International Symposium, Stockholm, 1990*. Houndmills.
- Sundberg, Johan/Lindblom, B. (1976): „Generative theories in language and music descriptions“. In: *Cognition*, 4. 99-122.
- Teubert, Wolfgang (1996): „Comparable or parallel corpora?“ In: *International Journal of Lexicography* 9(3). 38-64.
- Thim-Maubrey, Christiane (2001): *Grenzen der Sprache, Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*. Bern.
- Tomaschewsky, Mieczyslaw (1989): „Doppelvertonung als Bereich für die Erforschung der Sinngehalte des Musikwerkes bzw. der signifikativen Form.“ In: Kolleritsch, O. (Hg.). 136-147.
- Tschapke, Reinhard (2000): *Zur Praxis des Kulturjournalismus*. Oldenburg.
- Van Dijk, Teun A. (1980) *Textwissenschaft : eine interdisziplinäre Einführung*. Tübingen.
- Vater, Heinz (1992): *Einführung in die Textlinguistik: Struktur, Thema und Referenz in Texten*. München.
- Vencato, Francesca (2001): „Testi italiani e tedeschi a confronto“, in: *Comunicare Lingue Letterature* I, 127-152.
- Vieregge, Wilhelm (2000): „Sprache und Musik: Ein Vergleich im Hinblick auf ihren semiotischen und ästhetischen Charakter“. In: *Musik und Sprache*
- Wahrig, Gerhard (1986/1989): *Deutsches Wörterbuch*. München.
- Weber, Rudolph (1979): „Zum Problem der sprachlichen Vermittlung von Musik“. In: *Zeitschrift für Musikpädagogik*. 4, H. 9. 49-54.
- Weinrich, Harald (1993): *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim.
- Wichmann, Anne et al (Hg.) (1997): *Teaching and Language Corpora*. London/New York.
- Zillig, Werner (1981 ??): „Textsorte ‚Rezension‘“. In: Detering, Klaus/Schmidt-Radefeldt, Jürgen/Sucharowsky, Wolfgang (Hg.): *Sprache erkennen und verstehen. Akten des 16. linguistischen Kolloquiums, Kiel 1981*. Bd. 2. 197-208.

DANKSAGUNG

Dank aussprechen möchte ich zuallererst der Koordinatorin des *Internationalen Doktorats für Germanistische Linguistik*, Frau Prof. Antonie Hornung der Universität Modena und Reggio Emilia bzw. Herrn Prof. Johann Drumbl, ehemaligem Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät der selben Universität, welchen die Gründung des oben genannten Doktorats unternommen haben, und mir die Gelegenheit gegeben haben, die vorliegende Studie im Rahmen eines internationalen akademischen Kooperationsprojekts durchzuführen. Auch meinem Betreuer, Herrn Prof. Paul Portmann-Tselikas möchte ich an dieser Stelle herzlich danken, weil er mich an der Karl Franzens Universität Graz als Gastdissertantin eingeladen hat und daher mir erlaubt hat, mich im deutschsprachigen Raum auszubilden und zu dokumentieren. Ihm danke ich für die fruchtbaren Diskussionen und kompetenten Ratschläge, mit denen er diese Arbeit begleitet und ideell mitgetragen hat. Nicht zuletzt danke ich Herrn Prof. Elmar A. Schafroth der H. Heine Universität Düsseldorf, ehemaligem Gastprofessor für Romanistik an der Karl Franzens Universität Graz, dessen unersetzlichen Unterstützung und Optimismus mir erlaubten, die schwierigsten Phasen der Arbeit zu überwinden.

Auch die folgenden Dozentinnen der Universität Bologna, die mich nach dem Magisterstudium in Richtung Doktorat motiviert haben, sollen hier nicht unerwähnt bleiben: Frau Dr. Paola Maria Filippi danke ich die Impulse, die mich zum Forschungsthema geführt haben; Frau Prof. Cantarutti danke ich, weil sie in mir die Sehnsucht nach ausgezeichneten Qualitätsstandards in der Forschung erweckt hat. Für entscheidende Konversationen im Rahmen der ersten Phase der Untersuchung möchte ich weiterhin Herrn Prof. Konrad Ehlich der Universität München und Herrn Prof. Horst Sitta der Universität Zürich ganz herzlich danken.

Für die praktische Unterstützung meiner Recherchen danke ich Frau Cinzia Rebecchi der Bibliothek des Dipartimento di Scienze del Linguaggio e della Cultura der Universität Modena, sowie den Herren Giorgio Sudario von *La Stampa* und Piergiorgio Magliocca von *La Repubblica*, die mir unveröffentlichte Archivmaterialien beider Zeitungen für die Anfertigung des elektronischen Untersuchungskorpus zur Verfügung gestellt haben. Den Musikkritikern Roberto Verti von *La Nazione/Il resto del Carlino* bzw. Giangiorgio Satragni von *La Stampa* bin ich für die sensible Interesse an mein Projekt höchst dankbar.