

diese Normen zu verleugnen: Sein *r* war zwar gerollt, wie in der gesamten klassischen Gesangskunst, aber diesem Rollen haftete nichts Bäuerliches oder Kanadisches an; es war ein künstliches Rollen, der paradoxe Zustand eines zugleich vollständig abstrakten (durch die metallische Kürze der Schwingung) und vollständig materiellen (durch die offenkündige Verwurzelung in der sich bewegenden Kehle) Ton-Buchstabens. Diese Phonetik (Nehme ich sie als einziger wahr? Höre ich Stimmen in der Stimme? Aber besteht die Wahrheit der Stimme nicht darin, daß sie halluziniert wird? Ist der gesamte Raum der Stimme nicht ein endloser Raum? Das war wohl der Sinn von Saussures Arbeit über die Anagramme), diese Phonetik schöpft die Signifikanz nicht aus (sie ist unerschöpflich); zumindest schiebt sie den von einer ganzen Kultur unternommenen Versuchen, das Gedicht und seine Melodie auf ihre *Expressivität zu reduzieren*, einen Riegel vor.

Diese Kultur ließe sich unschwer datieren, historisch spezifizieren. F.D. herrscht heute beinahe unumschränkt über die gesamte besungene Langspielplatte; er hat alles aufgenommen: Falls sie Schubert lieben, aber nicht F.D., so ist Ihnen Schubert heutzutage *versagt*: Ein Beispiel für diese positive Zensur (durch die Überfülle), die unsere Massenkultur kennzeichnet, ohne daß sie ihr jemals zum Vorwurf gemacht wird; vielleicht deshalb, weil seine ausdrucksstarke, dramatische, *gefühlsmäßig klare*, von einer Stimme ohne »Rauheit«, ohne signifikantes Gewicht getragene Kunst durchaus der Nachfrage nach einer *Durchschnittskultur* entspricht; diese Kultur, die durch die Verbreitung des Hörens und das Verschwinden der Praxis (keine Amateure mehr) definiert ist, verlangt zwar nach Kunst und Musik, vorausgesetzt, diese Kunst und diese Musik sind eindeutig, »übersetzen« eine Emotion und stellen ein Signifikat (den »Sinn« des Gedichts) dar: eine Kunst, die die Lust immunisiert (indem sie sie auf eine bekannte, kodierte Emotion reduziert) und das Subjekt mit dem versöhnt, was in der Musik *gesagt werden kann*: was die Schule, die Kritik, die öffentliche Meinung prädikativ über sie sagen. Panzera gehört nicht zu dieser Kultur (er hätte es nicht gekonnt, da er vor dem Aufkommen der Schallplatte gesungen hat; ich bezweifle übrigens, ob seine Kunst, falls er heute sänge, anerkannt oder überhaupt *wahrgenommen* werden würde); sein in der Zwischen-

kriegszeit sehr großes Reich war das einer ausschließlich bürgerlichen (das heißt keineswegs kleinbürgerlichen) Kunst, die ihren inneren, von der Geschichte getrennten Werdegang – durch eine wohlbekannte Verzerrung – zum Abschluß brachte; und vielleicht konnte diese Kunst gerade deshalb – das ist weniger paradox als es scheint – die Spuren der Signifikanz tragen, der Tyrannei der Bedeutung entfliehen, weil sie *bereits* eine elitäre Randerscheinung war.

Die »Rauheit« der Stimme ist nicht – oder nicht nur – ihr Timbre; die Signifikanz, die sie freilegt, läßt sich nicht besser definieren als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung). Der Gesang muß sprechen, oder besser, *schreiben*, denn das auf der Ebene des Genogesangs Hervorgebrachte ist letztlich Schrift. Dieses gesungene Schreiben der Sprache ist es, die meines Erachtens die französische Melodie mitunter zu vollbringen versucht hat. Ich weiß, daß das deutsche *Lied* über die Vermittlung des romantischen Gedichts eng mit der deutschen Sprache verbunden war; ich weiß, daß die poetische Bildung Schumanns unermesslich war und eben dieser Schumann über Schubert sagte, er hätte die gesamte deutsche Literatur vertont, falls er länger gelebt hätte; aber ich glaube dennoch, daß der historische Sinn des *Lieds* auf Seiten der Musik zu suchen ist (schon allein aufgrund seiner volkstümlichen Herkunft). Die historische Bedeutung der französischen Melodie hingegen liegt in einer gewissen Kultur der französischen Sprache. Man weiß, daß die romantische Dichtung unseres Landes eher rhetorisch als textbetont ist; was unsere Dichtung jedoch nicht allein vollbringen konnte, hat die Melodie mitunter mit ihr gemeinsam vollbracht; sie hat die Sprache über das Gedicht bearbeitet. Diese Arbeit (in der Besonderheit, die man ihr hier zugesteht) ist nicht ersichtlich in der gängigen Masse der melodischen Produktion, die sich allzu sehr auf zweitrangige Dichter einläßt, auf das Modell der kleinbürgerlichen Romanze und der Salonpraktiken; aber sie ist in einigen Werken unbestreitbar: anthologisch (sagen wir: ein wenig zufällig) in manchen Melodien von Fauré und Duparc, massiv im späten (prosodischen) Fauré und im Vokalwerk Debussys (selbst wenn *Pelléas* oft schlecht gesungen wird: dramatisch). In diese Werke ist