

Prijevod s njemačkog na hrvatski jezik. Prijevod s hrvatskog na njemački jezik.

Skok, Jakov

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:481448>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-03**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA GERMANISTIKU
DIPLOMSKI STUDIJ GERMANISTIKE
PREVODITELJSKI SMJER
MODUL A: DIPLOMIRANI PREVODITELJ

Jakov Skok

Prijevod s njemačkog na hrvatski jezik
Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Prijevod s hrvatskog na njemački jezik
Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Franjo Janeš, viši lektor

Zagreb, srpanj 2022.

Zahvala

Zahvaljujem svima na pomoći i svesrdnoj podršci koju su mi pružili tijekom nastanka ovog rada. Najveće hvala mentoru dr. sc. Franji Janešu na susretljivosti, ažurnosti, strpljivosti i mnogim dragocjenim savjetima.

Sadržaj

Inhaltsverzeichnis

Prijevod s njemačkog na hrvatski jezik4

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Knobloch, Clemens. 2020. Von der Bedeutung zum Gemeinten (und zurück): Semantik und Noetik. *Sine ira et studio: Disziplinenübergreifende Annäherungen an die menschliche Kommunikation*. Ur. Robin Kurilla et al. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. Str. 11–32.

Njemački izvornik26

Deutscher Ausgangstext

Prijevod s hrvatskog na njemački jezik51

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Paulus, Irena. 2018. Claude Debussy i filmska glazba. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*. Vol. 50. No. 190. Str. 53–62.

Hrvatski izvornik76

Kroatischer Ausgangstext

Popis literature87

Literaturverzeichnis

Prijevod s njemačkog na hrvatski jezik

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Knobloch, Clemens. 2020. Von der Bedeutung zum Gemeinten (und zurück): Semantik und Noetik. *Sine ira et studio: Disziplinenübergreifende Annäherungen an die menschliche Kommunikation*. Ur. Robin Kurilla et al. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. Str. 11–32.

Od značenja do mišljenog (i nazad): semantika i noetika

1. Implicitno znanje, semantika, noetika: pojašnjenja pojmova

Revolucionarni radovi autora od Michaela Polanyija (1958; 1966) pa do Jensa Loenhoffa (2012) dokazali su nam da se gotovo sva naša eksplicitna i obrazloživa znanja temelje na velikoj, opsežnoj i načelno neobjašnjivoj riznici implicitnog znanja. Zašto nam je dovoljna jedna jedina očigledna definicija pojmova „mačka” i „pas” kako bismo sa sigurnošću identificirali svaki primjerak tih vrsta; zašto (već s oko 8 mjeseci života) prepoznamo lice osobe koju smo prije vidjeli; zašto svi mislimo da prilično dobro znamo što su „demokracija”, „raznolikost” i „migracija” – na sva ta pitanja nemamo odgovor ili nam za njega nedostaje razumno objašnjenje. Za ono što mislimo da znamo, bez obzira na to radi li se o stručnom znanju vezanom uz pojedinu disciplinu ili o općem svakodnevnom znanju, razvidno je da počiva na doista čvrstim temeljima spoznaja i sposobnosti kojima nas je obdarila evolucija. Pritom nam ipak nije podarila i moć da obrazložimo način na koji sve to znamo. I gotovo sve što eksplicitno naučimo, bilo promatranjem, oponašanjem, vježbom, bilo čitanjem, ne samo da ima oslonac u implicitnom, već nastoji još više povećati taj nevidljivi, implicitni dio ledene sante, kojoj eksplicitno (i obrazloživo) znanje čini samo neznatan (no ipak vidljiv) vrh.

Povijesno-teorijski gledano, kompleks koji je uveo Polanyi (1958; 1966) oslanja se na izvore i poticaje koje ću ovdje naznačiti tek s par imena i natuknica. Riječ je o:

[a] ranoj sociologiji znanja i znanosti, čiji su začetnici Max Scheler i (prije svega) Karl Mannheim. Polanyi i Mannheim poznavali su se još od susreta u londonskom egzilu. Ovdje valja spomenuti i Ludwika Flecka, osnivača modernog povijesnog znanstvenog istraživanja.

[b] berlinskoj geštalt-psihologiji, s glavnim predstavnicima Maxom Wertheimerom, Wolfgangom Köhlerom i Kurtom Koffkom te eventualno Wolfgangom Metzgerom, koji su naučavali, prije svega na primjeru optičke percepcije, da aktivno razlučivanje statičnih od dinamičnih pojava raščlanjuje naš prostor za orijentaciju, zbog čega nastaju izrazito pokretne fokusno-pozadinske strukture. U njima je uvijek prisutno i može se izvući ono što trenutno nije u fokusu. Svi odnosi figure i pozadine dinamični su i

naučeni. A što se tiče utjecaja geštaltizma, on je jasno vidljiv: Polanyi (1958; 1966) često se i rado (katkad i s kritičkim odmakom) poziva na berlinsku geštalt-psihologiju. [c] (u širem smislu) fenomenološkoj tradiciji unutar teorije jezika s kojom je, počevši od Franza Brentana, pa preko autora poput Antona Martyja i (posebno) Edmunda Husserla, počelo sitničavo fenografsko redefiniranje onoga što je u „psihologističkoj“ semantici 19. stoljeća slovalo tek kao „predodžba“, kao sadržaj svijesti (koji se ne može pobliže odrediti). Kao izdanak ove grane tradicije tako se na marginama lingvističkog *mainstreama* uspostavlja diferencirana svijest o onome što neprimjetno prati naš svakodnevni govor i razumijevanje. No to što se tako drastično i uporno razlikuje od samog (instrumentalnog) znaka ne obuhvaća samo značenje (unutar pojedinog jezika) – to još najmanje od svega, kad se ono ionako gubi u svojoj posredničkoj funkciji. Ne, radi se o „mišljenom“. Time se sitničava i zahtjevna fenografija kognitivnih i komunikacijskih procesa postupno distancira od onoga što bismo Silversteinovom (1979) terminologijom mogli nazvati našom „lingvističkom ideologijom“ – dakle od načina na koji mi (a taj *mi* izričito uključuje lingvistiku!) sebi zamišljamo funkcioniranje jezično posredovanih procesa. Dakako, ova vrsta ideologije nipošto nije tek „lažna svijest“, ona je stvaran i učinkovit čimbenik svakog jezičnog sporazumijevanja jer se (pomoću pridruživanja „intencija“, definiranja „značenja“ itd.) sama trajno pohranjuje u procese sporazumijevanja.

Kao lingvisti svi smo naučili razlikovati označitelja i označeno u nedjeljivom jedinstvu jezičnog znaka. Analiziramo li sustav prikazivačkih tehnika unutar jednog jezika, vidjet ćemo da označeno nije ono što se govorom želi izreći, koje uvelike nadilazi pojedinačni jezik. Usto je i, u krajnjoj liniji, posve izvanjezične naravi, a time nije predmet lingvistike. Označeno je u lingvistici konceptualni sadržaj jezičnog znaka vezan uz jedan jezik. Kako bismo se uspješno služili takvim unutarjezičnim sredstvima prikaza, moramo usmjereno i s jasnim znakom posegnuti za referencijom i odgovarajućim izrazima, u neiscrpnj količini njihovih oblika. U fenomenološkoj tradiciji takva su pojedinačna „ispunjenja značenja“ stavljena u zagradu te su odvojena od „intencija“ koje u nekim slučajevima upućuju na njih. Komunikacijsko i kognitivno upravljanje pojedinačnim ispunjenjima značenja djelomice se nalazi u okruženju govorenja i pisanja, u simpraktičkom i simfizičkom okruženju upotrebe znakova. U krugovima *mainstream* semantike (kao i naše jezične ideologije) vrijedi doduše ono što je fenomenolozima sporedno: da sporadična sukladnost izraza predmetnom svijetu čini onaj pravi korijen značenja, tj. referenciju.

U svakodnevnoj jezičnoj komunikaciji naša pozornost nije usmjerena ni na stvari (u smislu referenata) ni na unutarjezična značenja jezičnog sustava. Naprotiv, tu se krećemo razinom mišljenog – tehnički izoštrenom, ali tek djelomično objašnjivom – koja sama sebi predstavlja oslonac. Kad nam prijatelj priča što upravo radi *njegov susjed*, to doživljavamo kao noetičko upućivanje na entitet koji nam sukladno našim iskustvima govori što je to *susjed*. Je li to referencija? Zapravo je sasvim svejedno. Pragmatički gledano dovoljna je i sama činjenica da se upotrebom izraza *moj susjed* govornik obvezuje, ako se to od njega traži, najbolje što može objasniti tko je taj „referent“ o kojem priča. I ta obveza vrijedi jednako za sve susjede – i stvarne i one zamišljene ili fiktivne. S te su točke gledišta svi simboli utkani u govorni lanac (da se poslužimo formulacijom Arnolda Gehlena) „središta mogućeg obilja“. Mogu nam ostati u samorazumljivosti svakodnevnog sporazumijevanja, no isto ih tako možemo pojašnjavati, problematizirati, produbljivati ili pak izvlačiti zaključke iz njih.

I dok lingvisti (kao i leksikografi) uglavnom nastoje što preciznije odrediti značenje jezičnih izraza, noetika ima zadaću otkriti na koji im način njihova sustavna neodređenost i pododređenost pomaže da budu dovoljno jasni u svakoj konkretnoj upotrebi, bez obzira na praktičnu svrhu. Za razliku od objektivacije pisane riječi do razine optičke figure, koja nam sugerira da imamo posla s ne toliko čvrstim simboličkim komponentama, pogodnim tek za različite sintaktičke kombinacije, noetika nas uči da se ne valja pouzdati u tu sugestiju. Možda je pisana riječ, koja nam sugerira identitet i trajanje, ipak određena time što kao figura ili oblik može sudjelovati u nebrojenim konstelacijama figure i pozadine (i „reprezentirati“ ih na način koji još treba utvrditi). Slikovito rečeno: u noetičkoj perspektivi riječ nije samo vrh jedne ledene sante, nego vrh više njih, koje gotovo cijelom svojom površinom ostaju ispod vode. Budući da se jezičnim izrazima koristimo kako bismo organizirali svoja iskustva i komunicirali s drugima, sami se ti izrazi javljaju kao tropi i metafore. Preusmjerimo li pažnju sa znaka na mišljeno, to što u danom trenutku želimo reći, utoliko postaje „dvorištem“ znaka ukoliko se regularizira upotreba tog znaka u dotičnom području. Takvi procesi regularizacije stvaraju nam dojam da su značenja simbola jasna i da njima možemo manevrirati kako nas volja. No jedini je razlog tome što svako usputno i dodatno značenje u konkretnom slučaju guramo u drugi plan.

Od cjelokupne povijesti zamršenih odnosa semantike i noetike ovdje mogu pokušati rekonstruirati tek jedan malen dio: dio koji je u prvim desetljećima prošloga stoljeća s jedne strane doveo do značajnog povratka referentne semantike (koja je u teoriji zapravo jednostavna) u akademske krugove jezikoslovlja, a s druge strane do razvoja teorije o „mišljenom“ govora i

razumijevanja, nastale na fenografskim temeljima (što je u akademskoj zajednici do danas bila tek marginalna tema).

Značenje i referencija, kao temeljni pojmovi lingvistike i dio njezina kanona, zasigurno bi mogli poslužiti kao argument de Saussureu, koji je, kako znamo, s tugom izjavio da ne zna ni za jedan jedini tradicionalni ni temeljni jezikoslovni termin, a da je toliko precizno definiran da nečemu doista služi.

U razvoju semantičke teorije oko godine 1900. glavna struja individualne psihologije (npr. Hermann Paul) nailazi na izrazito raznoliku francusku, njemačku i englesku semantičku scenu, čiji pripadnici dijele neke stavove s područja semiotike, psihologije, filozofije, ali i komunikacijskih znanosti (usp. Nerlich 1992; McElvenny 2014). Taj je „susret“ (privremeno) okončan možda najutjecajnijim, a svakako najkompliciranijim semantičkim pregledom 20. stoljeća, onim Ogdena i Richardsa (1923). Doživio je preko deset izdanja te je preveden na brojne jezike. A moja je teza da ga treba čitati kao dokaz povratka na staro. Svi pokušaji da se u prvih 30 godina 20. stoljeća izbrišu granice aristotelovskog semantičkog trokuta (izgovoreni ili pisani znak – koncept/značenje/sadržaj – predmet/referent) vraćali su se na početak.

Od onih više filozofski nastrojenih autora koji su se na prijelazu stoljeća pokušavali osloboditi aristotelovskih okova, u Njemačkoj su djelovali Edmund Husserl, Anton Marty i Heinrich Gomperz. Svi su oni zastupljeni kod Ogdena i Richardsa (u dodatku američkom izdanju nalaze se izvadci iz njihovih djela, s popratnim bilješkama), no pravo priznanje odaje im se tek kasnije, i to pretežno u djelima nestručnjaka.¹ Zahvaljujući Ludwiku Flecku (1935), utemeljitelju povijesne sociologije znanosti, znamo da ni znanstveni sadržaji nikako ne mogu izbjeći promjene dok kruže u zajednici, bila ona grupa stručnjaka unutar istog područja ili onih iz druge discipline. Prema tome, ne smijemo se pouzdati u stabilnost korpusa znanja, već trebamo biti spremni na uvijek nove nijanse i tumačenja heurističnih koncepata.

Značajan trag onoga što su Husserl i Gomperz nazivali noetikom vidljiv je u Gardinerovoj knjizi *Teorija govora i jezika (thing meant)*, kod slavista Erwina Koschmiedera koji je pisao o noetičkim temeljima sintakse, ali i kod Bühlera, Jakobsona, Hjelmsleva, u europskom strukturalizmu. Nadalje valja spomenuti znatan odjek noetičara, prije svega Husserla, u

¹ O stupnju filološkog digniteta ovakve „receptije“ govori dakako primjer Gomperza (1908) koji je spomenut nakon citiranja sekundarnog izvora, i to nakon Dittricha (1913). A Ottmar Dittrich jezičnu je psihologiju izučavao kod Wilhelma Wundta i bio Gomperzov znanstveni rival.

radovima njemačkih autora poput Porziga (1950), Nehrunga (1963) i Sandmanna (1954) koje danas više nitko (osim historiografa) ne čita (usp. Maas 2016: 350).

Pokušat ću iz semantičkih trendova s prijelaza stoljeća izvući *noetički* dio, s težištem na Gomperzu (1908) i Husserlu (1913), uz pokoju usputnu opasku vezanu uz Husserla (1938), usput ističući i ono što se prijenosom znanja izrodilo iz tih trendova u semantičkoj teoriji 20. stoljeća. Ovdje pak je naročito riječ o transformacijama i reformulacijama koje prolaze kroz logičko-filozofske modele na putu do lingvistike govora.

Za mene je noetika sljedeće: nauk o upućivanju na nematerijalne predmete koje mogu činiti sredstva, postupci ili prikazivačke tehnike prirodnih jezika. Organizacija tih sredstva ovisi o jeziku. Za razliku od njih, noetički predmeti nadilaze tu razinu, objektivni su i podijeljeni, a pojedincu pružaju osnovu za usvajanje prirodnih jezika.

Referenciju shvaćam drukčije od noetike i njome nazivam ono što je za Husserla „ispunjenje značenja“, za Bühlera „uklopljenost“ mišljenog u promjenjivu govornu okolinu. U tom je smislu referencija uvijek indeksikalna.

2. Misao vodilja

Fenomenološka misao vodilja u noetici zapravo je vrlo jednostavna. Govori nam da su jezični izrazi u konkretnoj upotrebi usmjereni na nešto što:

[a] ne mogu biti oni sami (ne govorimo *o* jeziku, već *pomoću* njega);

[b] ne može biti subjektivan sadržaj svijesti, odnosno predodžba u smislu senzualističke psihologije 19. stoljeća;

[c] ne mogu biti predmeti stvarnog svijeta, premda to, kako se čini, ukazuje na njihovu objektivnost (i intersubjektivnost). A činjenica da doslovce o *svemu* možemo govoriti kao da se radi o fizičkom objektu, poput kuće, stabla ili psa, već je prilično upadljiva karakteristika naše sposobnosti govora.

Pritom je svejedno govori li govornik u svoje ime ili u ime drugih.

Pod točkom [a]: Ideja da jezičnosustavna vrijednost predstavlja izrazito varijabilan govorni alat, ali nije cilj u smislu intencionalnosti izraza, proširila se u Francuskoj te u zemljama njemačkog govornog područja, zahvaljujući Michelu Bréalu (1897) odnosno Karlu Ottu

Erdmannu (1900). Erdmann govori o „pohvali nepromišljenoj upotrebi riječi“, naravno, u svrhu provokacije na račun 19. stoljeća, kada se pravo, prvotno značenje riječi uporno htjelo izvlačiti iz njezina etimona! Prema Erdmannu i Bréalu, riječ svoju kognitivnu (kako bismo danas rekli) funkciju ispunjava tek kada ona sama izgubi na važnosti, kad u prvi plan dolazi konkretni čin upućivanja, a ona takoreći nestane, postane posrednička i prozirna. Iako se prilikom govora pozornost koleba između značenja i objekta na koji se misli, značenje pada u drugi plan čim prokrči put do onog mišljenog. Značenje je sredstvo koje se zbog svoje „tvrdoglavosti“ nikad dokraja ne izgubi u onome na što se zapravo cilja (i što bi se moglo proučavati kao zasebna tema).²

Tek kad ih promotrimo iz filozofske ili jezičnoteorijske perspektive, sama značenja postaju predmetima na koje mogu biti usmjereni intencionalni činovi. Ovu je svezu i de Saussure potanko secirao, što doduše ne saznajemo iz kanonskog teksta *Tečaj opće lingvistike*, već iz njegovih ostalih analiza koje je posthumno objavio Fehr (1997). Vrijednost odnosno *valeur* jezičnog znaka jest onaj njegov dio koji se tiče unutarjezičnih prikazivačkih tehnika, a ne mišljenog.

Pod točkom [b]: Teza da mišljeno jezičnog znaka u upotrebi ne može biti individualni sadržaj svijesti ni predodžba (govornika ili slušatelja) poenta je antipsihologizma, stava koji su dijelili pripadnici Brentanove škole, posebice Husserl. On je primjerima logičkih izraza kao što su *broj četiri, jednakokračni trokut* itd. neprestano dokazivao njihovu objektivnost koja ne ovisi o svijesti. Ono čemu se približava *intentio* jezičnog znaka u upotrebi, posjeduje vlastitu objektivnost koja se ne može razjasniti ni na razini individualnog doživljaja, unutar same svijesti, ni u sferi nominalističkog svijeta predmeta.³

Pod točkom [c]: Kao garancija objektivnosti mišljenog ne može služiti ni ono na što upućuju jezični izrazi. O fiktivnim stvarima, hipotetičkim objektima, izmišljenim referentima i sličnom možemo govoriti s jednakom lakoćom kao i o svojim susjedima. Suprotno tome, od predmeta kojima se služimo u govoru, za noetiku su idealni oni koji u stvarnosti zaista postoje, kaže Husserl (1913: 124–126). Ovdje se valja sjetiti i de Saussureove dvojbe oko pitanja što se zapravo krije iza kontinuiranog korištenja imena nekog mitološkog boga, kao što je *Zeus* (ili

² Bühler (1934) stoga je stvorio svoj model jezika kao „tvrdoglavog organona“.

³ „Slučajnost je kada znak odgovara objektu obuhvaćenom konceptom kao što su *konj, vatra, sunce* [...]“, citira Fehr (1997: 139, kurziv u originalu) iz de Saussureovih bilježaka. Dalje kaže: „Kada bi objekt, gdje god se nalazio, mogao biti finalna točka na koju upućuje neki znak, lingvistika bi u istom trenutku prestala biti ono što jest“ (Fehr 1997: 140).

imena likova iz sage o Nibelunzima). U takvom je slučaju jasno da nositelj imena ne može biti taj koji jamči identitet znaka – ako nikad nije postojao.

Kompleksi objekta i imena, kako ih naziva de Saussure u svojim bilješkama, ne prenose se kruženjem znakova, stoga se odgovarajući pojam znaka ne može temeljiti na odnosu označavanja. To je, kako navodi Fehr (1997: 40), kritički usmjereno protiv Fregea.

Jezični nas izrazi upućuju na jedan neobično objektivan svijet mišljenog, za koji se u tekstovima nekih autora oko 1900. udomaćio naziv „noetički“ odnosno „noetika“ ili, kao što je kod Gomperza (1908), „noologija“. Noetičke su kategorije i dimenzije konstitutivni dijelovi svakog jezika, no empirijski se u svakom od njih drugačije oblikuju. Formulacijom *stvari i pojave* Karl Bühler u svom modelu organona (1934) ne misli na surov izvanjski svijet, već na onu stranu znakova u upotrebi koja je okrenuta noetičkom svijetu mišljenog. U tom je smislu Bühler preuzeo Gomperzov (1908: 73) model, a svoj ekvivalent ima i Husserl (vidi dalje u tekstu). No ovdje postoji bitna razlika. Dok Ogden i Richards (1974: 136) prilično naivno tvrde da svi problemi značenja mogu netragom nestati ako polazimo samo od zajedničkih referenata, dakle od očitih kompleksa objekta i imena, Gomperz i Husserl daju nam jednu potpuno drugačiju (novu, snažnu) sliku problema značenja. To je slika koja uvažava posebnosti jezika i nije zarobljena u prastaraj tradiciji aristotelovskog brkanja problema jezika s problemima spoznaje.⁴ U toj povijesnoj inertnosti aristotelovskog semiotičkog trokuta doista ima nečeg zapanjujućeg.

3. Pojediniosti problema značenja: Gomperz vs. Husserl

Dok Husserla⁵ ne treba posebno predstavljati, Heinrich Gomperz (1908), o kojem bih u historiografskom pogledu htio reći koju lijepu riječ, danas je prilično nepoznat. Bio je sin uglednog bečkog grecista Theodora Gomperza, a kao filozof učenik Ernsta Macha. Nakon što su austrofašisti preuzeli vlast, prisilno je umirovljen, a 1935. emigrira u SAD. Tamo zalaganjem

⁴ Kasnija je historiografija zapravo iskoristila i Gomperza (1908), a tako i Ogdena i Richardsa (1923), kako bi opisala ono što je prethodilo logičkom pozitivizmu tzv. Bečkoga kruga, s kojim je Gomperz 20-ih godina bio u kontaktu; usp. Seiler, Stadler (1994), McElvenny (2014). O toj je temi pisao i Kiesow (1988), zasigurno najbolji poznavatelj Gomperzovih radova na temu osobnog odnosa prema Bühleru i Popperu. Ipak, Kiesow (1988) svojim pristupom, bliskim više filozofiji jezika, dolazi do drugih zaključaka te stavlja težište na druge stvari.

⁵ Koncizan prikaz Husserlova utjecaja i njegova značaja za teoriju jezika dao je Maas (2017).

F. C. S. Schillera dobiva mjesto gostujućeg profesora na Sveučilištu Južne Kalifornije, gdje predaje do svoje smrti 1942.

Gomperzova *Noologija* iz 1908. (objavljen je samo prvi dio) spada u domenu tadašnjeg antipsihologizma. Prema Gomperzu, zadaća je noologije kao discipline pomiriti proturječnosti logičkog i psihološkog pristupa razmišljanju. Gomperz to pokušava ostvariti razlažući naširoko problem značenja, metodom koju naziva „semaziologijom“. Njegovu sliku problema značenja najjasnije ćemo vidjeti promotrimo li njegovu verziju semiotičkog trokuta (Gomperz 1908: 77; vidi u prilogu) koja je (prema općeprihvaćenom mišljenju) navodno inspirirala Ogdena i Richardsa (1923) i predstavlja tek jednu varijantu bilježenja tog trokuta, danas već klasičnog. Na prvi nas pogled svakako podsjeća na njega, no tek kasnije uviđamo da je ona puno više od tek uljepšane verzije kanonskog semantičkog trokuta.

Ono što im je zajedničko, jesu temelji odnosa: glasovni sastav iskaza – sadržaj iskaza – osnova iskaza, što promatrača navodi na pogrešan zaključak: „Pa da, to je isto što i znak – pojam – predmet, ili simbol – koncept – referent, to znamo.“ Uz tri primarna odnosa: [a] izraz (= odnos između glasovnog sastava i sadržaja iskaza); [b] poimanje (= odnos između sadržaja i osnove iskaza); [c] oznaku (= odnos između glasovnog sastava i osnove iskaza), kod Gomperza (1908: 77) javljaju se i dvije ključne novine, vidljive u udvostručenju trokuta, kao i u činjenici da se uvodi i četvrti odnos, „odnos između dvaju odnosa“. On je taj koji nosi naziv „značenje“, a povezuje rezultat odnosa izraza (= iskaz) s rezultatom odnosa poimanja (= vanjski svijet).

I kako sad stojimo s problemom značenja? E pa, od prirodnog referenta, koji je bio veza i jamstvo između govora i stvarnosti, nastalo je nešto sasvim drukčije: i to jedna veličina koja samo svojim izrazito promjenjivim odnosom sa sadržajem iskaza ulazi u značenjski odnos. Referencija u tradicionalnom smislu, kako je vide Ogden i Richards, u ovom je modelu nešto poput graničnog slučaja „konačnog uzemljenja“ iskaznih sadržaja u nekoj konkretnoj osnovi iskaza.

Ono što Gomperz (1908) shvaća kao osnovu iskaza, u sličnom obliku susrećemo prije njega, u „situaciji zora“ Philippa Wegenera (1885), ali i poslije njega, kod Gardinera (1932) i njegove ogleadne anegdote s parom koji želi ići u šetnju, ali vidi da vani pada kiša. Sadržaj i osnova iskaza samo zajedno ulaze u značenjski odnos (= odnos između dvaju odnosa). Problem istine nazire se tek u odnosu sadržaja i osnove iskaza: „sadržaj rečenice 'Ova ptica leti.' ostaje isti, bez obzira na to leti li doista ta ptica ili ne“, kaže Gomperz (1908: 67). Problem istine ne

pripada semantičkom odnosu jer ovaj, kao odnos između iskaza i onoga o čemu se govori, povezuje dvije posve jezične veličine. Jedna je od njih upravo noetička:

„Značenjska veza iskaza i onoga o čemu se govori jest, dakle, veza dvaju članova koji se djelomično podudaraju, što znači da nije površinska i konvencionalna, već duboka i utemeljena“ (Gomperz 1908: 70).

Gomperzova konstrukcija modela za semantiku i noetiku u jednom se dijelu slaže s Husserlovom – u objema se nulta točka promatranja pomiče prema govorniku koji, služeći se jezičnim izrazima, koristi njihov noetičko-konstruktivni potencijal. A taj se potencijal razvija (baš kao i kod de Saussurea) u stalnoj kombinaciji sintagmatike i paradigmatske.

No također je zanimljivo gdje se to Gomperz (1908) izričito ograđuje od Husserla. Za Husserlovu teoriju povezivanja činova i značenja uporno tvrdi da kida vezu između sadržaja i osnove iskaza. To bi se moglo tumačiti kao svojevrsna obrana časti empirijske komunikacijske situacije, a protiv posve monološkog idealizma mladog Husserla. Njega Bühler (1934: 66) ismijava nazivajući ga „Diogenom iz bačve“ jer prije svega nedovoljno razumije da mora postojati interaktivnost između jezičnih značenja i intencije (u obliku koji pod hitno treba definirati) kako bi doprinosili razmišljanju i sporazumijevanju. Maas (2016: 351), međutim, ukazuje na to da je Husserl u svojim kasnijim djelima načinio i zaokret od „samotnog života duše“ prema „povezivanju znakovne strukture s tuđom interpretacijom“. Još ću se vratiti na to.

Gomperz (1908), svojim pogledom usmjerenim na osnovu iskaza, tj. na zajedničku izvanjezičnu scenu govornika i slušatelja, doista se ponovno približava potrebama realistične „lingvistike govora“ – iako je Husserlova filozofska misao stroža i dosljednija (a Gomperzova „patoempirijska“, spoznajno-teorijska podloga posve suvišna u semantičkom smislu). Dok Husserl okolinu i uvjete govora, u kojima se u tom trenutku „ispunjava značenje“, fenomenološki gledano „uključuje“, Gomperzova (1908) teorija oslanja se na tezu da između sadržaja i osnove iskaza postoji nešto poput odnosa relevantnosti (Gomperz je u neku ruku prethodnik teorije koju će Sperber i Wilson predstaviti 1986.!). Husserl je tu (recimo) pasivniji, prihvaća mogućnost da se noetičke kategorije temelje na mišljenju, uz uvjet da taj temelj nije isto što i ono intendirano (Husserl 1913: 132):

„Bit stvari nije promjenjiv sadržaj, već jedinstvo intencija usmjerenih prema stalnim obilježjima“ (ibid: 136).

Da rezimiramo Gomperzovu definiciju (Gomperz 1908: 68–70): značenje je odnos između sadržaja izjave i situacije, dviju veličina koje su same po sebi relacijske; odnos između dviju manje-više jezičnih razina, od kojih je jedna u uskoj svezi s (izvanjezičnom) osnovom iskaza, takoreći usađena u nju. Iskazi i izrazi koji se vezuju uz istu iskaznu osnovu za Gomperza nipošto nemaju i isto značenje (kao što su mislili Ogden i Richards 1923.), a izvan je svake iskazne osnove način na koji je govornik raščlanjuje i akcentuira. Koliko se Gomperz (1908: 70) ovdje već približio pragmatici, pokazuje njegov primjer: govornik raščlanjuje iskaznu osnovu obrađujući je na sebi relevantan način. S osnovom iskaza *Tamo je zmija!* mogli bismo spojiti bezbroj iskaznih sadržaja: *Nešto se pomaknulo! Životinja!* itd., ali ukazivanje na zmiju izaziva „primjerenu“ reakciju slušatelja. Čak i o tome upućuje li se na iskaznu osnovu punim sadržajem rečenice ili samom riječju odlučuje govornik, a ne situacija. Gomperz uvijek iznova dokazuje koliko su sadržaj i osnova iskaza različiti, štoviše oprečni:

„Prema toj teoriji, pomoću izvjesnog iskaznog sadržaja mogli bismo razumjeti samo one iskazne osnove koje taj sadržaj imaju u sebi“ (Gomperz 1908: 145).

Tako se on izruguje. No sadržaj je iskaza, kaže, izvanempirijski entitet koji ne može biti sadržan u empirijskim elementima iskazne osnove. Svoja poimanja ne možemo prenijeti jezikom, kako piše Marty (1925: 87) u nastavku svog glavnog djela (Marty 1908), objavljenom tek posthumno. Ipak, sam se sadržaj iskaza ne može percipirati ni predstaviti. Njegova je „predmetnost“ noetička, on je „predmet višeg reda“ (Gomperz 1908: 91; 100, 101).⁶

„Razumska predmetnost“, kaže Husserl (1938: 282) kasnije, počiva na predikativnim djelatnostima, a one se baš ne zasnivaju na predpredikativnoj i pasivnoj receptivnosti. „Razumska predmenost“ osim toga počiva na refleksivnosti okretanja predikativnim djelatnostima. Porzig se (1950) u pitanjima apstrakcije izričito referira na Husserla (slučaj je to već i s njegovim klasičnim tekstom *Učinci apstrakcija u jeziku*, objavljenim 20 godina prije).

Protivno psihološkom individualizmu tadašnjih teorija izraza (a implicitno i Husserlu), Gomperz (1908: 237) primjećuje da govornik, koliko god bio vezan uz ono što želi izraziti,

⁶ Priča o „predmetima višeg reda” ponovno se javlja kod Bühlera (1934), s naglaskom na kategorijalnu strukturu vrsta i službe riječi. Kao vješt povjesničar filozofije, Gomperz (1908) čitatelju pojašnjava i da je njegov „sadržaj iskaza” nastao prema modelu stoičkog „lektona”; on stoicima također nije predstavljao ni subjektivnu misao ni materijalnu stvarnost, nego nešto što „objektivno” povezuje obje strane (Gomperz 1908: 80). Više o „sadržaju iskaza” može se naći i kod Kiesowa (1988).

uvijek raspolaze samo naslijeđenim oblicima, značenjima i obrascima koji u velikoj mjeri izmiču njegovoj spontanosti. Govorne tradicije ograničavaju, kanaliziraju i konvencionaliziraju individualni izričaj. I s ove pozicije ispada da je odjednom Husserl taj čiji su argumenti više usmjereni na slušatelja, upućujući na to da slušatelj svojim očitovanjem razvija (dakako neizravnu, posredovanu) vanjsku percepciju svojih unutarnjih doživljaja govora (Husserl 1913: 34).

Ono što Husserl fenomenološki „spaja“, razlikovanje „činova *ispunjenja* značenja“ i „činova *davanja* značenja“, to odgovara Bühlerovoj (1934) varijabilnoj „uklopljenosti“ jezičnih izraza u promjenjive okolnosti govora, a u teorijsko-razvojnog smislu odgovara Gomperzovoj iskaznoj osnovi. Što se tiče načina sporazumijevanja, veze s noetikom možebitno su usađene u iskaznoj osnovi, što pokazuje koliko su one relevantne. „Tek kad im posvetimo dovoljno pažnje, predmeti se odvajaju od osjetilnog polja“, reći će kasnije Husserl (1938: 75) o elementarnom perceptivnom sudu.

U značenju izraza (Husserl 1913: 54) konstituira se veza s predmetom, bez obzira na to je li predmet stvaran, lažan ili pak nemoguć, kao npr. *okrugli kvadrat* ili *zlatni brijeg*. U pogledu referencije izraz ne znači ništa ako ne postoji predmet na koji se može odnositi. Takvo razmišljanje ponukalo je Ogdena i Richardsa (1923) da „jezičnom magijom“ proglase sve što se silom ne može uklopiti u kompleks znaka i referenta.

S tehničke je strane teorije Gomperz (1908) u prednosti u odnosu na Husserlova *Logička istraživanja*, zato što inzistira na osobitoj ulozi „iskazne osnove“ u problemu značenja, kritizirajući Husserlov monologizam i internalizam. Tako je Gomperz (1908) razvio model jezično raščlanjene propozicije koja (modernim rječnikom) može funkcionirati (i interpretirati se) kakva jest, ali i poslužiti kao smjernica za usklađivanje pozornosti sudionika uključenih u neku vrstu interakcije, i to prema njenim relevantnim aspektima. Time se on primiče spoznaji koju, nakon brojnih skretanja i stranputica, ponovno oživljava nova psiholingvistika jezično-govornog sporazumijevanja: učimo, naime, da je „referencija“ preslikavanje (*mapping*) i ono čime usmjeravamo pozornost dok se nalazimo u zajedničkom orijentacijskom prostoru, sudjelujući perceptivno i aktivno; problem je što to naučimo prije negoli se možemo pozvati na (noetički generalizirajući) sve ono što se može konstruirati u aktualnom i lokalnom modelu trenutnog diskursa.

U djelu *Iskustvo i sud* Husserl se (1938: 285. pa nadalje) još jednom jasno dotiče Gomperzova problema – naravno, ne spominjući izravno njegovo ime. Za Husserla je „položaj

stvari“ ono što Gomperz naziva „osnovom iskaza“. Pritom se, kaže, radi o pasivno konstituiranim odnosima, o kojima se može prosuđivati u svim smjerovima. Baš kao i Gomperz, samo koristeći se vlastitom terminologijom, Husserl „položaj stvari“ smatra pasivnim temeljem „stanja stvari“ u pravom smislu riječi (1938: 288–291), dakle onoga što bismo danas prije nazvali propozicijama.⁷

Tako je „referencija“, kad bolje razmislimo, kvaziterminološka skraćenica za sasvim različite ciljeve: referencija nikad ne „prestaje“ ni ne „završava“ izvanjezičnim predmetom, već pozornošću usmjerenom na njega. Ona nikad nije ono što od nje čine Ogden i Richards (1923): izvanjezična garancija istinitosti i kognitivne sposobnosti govora.

U svijetu psiholingvističkih laboratorijskih eksperimenata postoje studije koje se bave problemom referencije. U njima znanstvenici gotovo automatski posežu za nekim oblikom jezičnog naputka (podložnog objektivaciji i reprodukciji) kako bi (u mnoštvu njih) izabrali odgovarajući referentni predmet. To vrijedi za njemačku tradiciju „referencijalne komunikacije“ (Werner Deutsch), kao i za anglosaksonsku (primjerice studija Clarka i Wilkes-Gibbsa iz 1986.). Jedno psiholingvističko otkriće (Garrod 2011), nedavno oživljeno, pokazuje nam da jezični input želimo oportunistički prenijeti na perceptivne i akcijske veze koje nam stoje na raspolaganju (od koakcijskog polja preko filma pa do stripa!) – što u eksperimentu s čitanjem književnojezičnog teksta, naravno, ne bi imalo nikakvog smisla jer nas takav tekst nedvojbeno upućuje na referentni prostor lokalnog diskursnog modela, u koji se onda ta referiranja mogu uklopiti. Jezično usmjeravanje i koordinacija pozornosti jest ono što povezuje oba procesa. Ipak, uklopljenost jezičnih izraza (ispunjenje se postiže zorom itd.) koja se mijenja ovisno o slučaju (i koju je Husserl „spojio“) utoliko čini razliku što bez intersubjektivnog korijena „iskazne osnove“ nema temelja za poticanje objektivnosti noetičkim predmetima.⁸ Imajući na umu i biološku evoluciju jezika, ne bismo trebali sumnjati u tvrdnju da smo ponajprije tako programirani da jezičnu komunikaciju povezujemo sa svijetom percepcije te da je na neki način usađujemo u taj svijet:

„Onaj koji uči jezik biološki je predodređen da pretpostavi kako se komunikacijski činovi odnose na svijet. Stoga taj koji uči jezik od samoga početka nastoji izračunati kakve će biti referencijalne

⁷ I Bühlerova su „stanja stvari“, kako rekoh, noetičke, a ne ontološke tvorevine.

⁸ Garrod (2011: 276) iz psiholingvističke perspektive piše o razlici između diskursnih modela – onih čije je uporište u noetici i polju simbola te onih perceptivno-zornih: „U prvom slučaju radi se o postupku s ciljem konstrukcije koherentnog i ekonomičnog modela na temelju onoga što smo dosad pročitali. U drugom je slučaju cilj postupka uspostaviti preslikavanje (*mapping*) između iskaza nastalih interpretacijom i modela baziranog na vlastitom viđenju vizualnog svijeta.“ Za potonji model u pravilu postoji velika vjerojatnost da je strukturiran i na koakcijski relevantan način.

implikacije koje daju lingvistički opisi onoga što primamo izvana“ (Trueswell, Papafragaou i Choi 2011: 71).

Još je jedan razlog zašto ovaj psiholingvistički citat iz najnovijih istraživanja nadilazi jednostavnu referencijalnu ideologiju: ovdje nije riječ o reprezentaciji pojedinačnih predmeta, već o pozornosnim implikacijama iskaza. Objekti koji su nam tobože „dani“ tek tako zapravo su projekcije našeg (senzomotoričkog i simboličkog) odnosa s njima. Intencionalno usmjeravanje na njih počinje u nama.

Vlastito ime, koje nije slučajno reprezentativan primjer referentne semantike, sugestiju objektivnoga referiranja na individu u potpunosti odvaja od prisutnosti označenog, a isto tako, dobrim dijelom i od jezičnog znanja: ono što znamo o nositeljima imena (ne računajući minimalne konceptualizacije poput zaključivanja o spolu na temelju imena) pripada stručnom znanju te znanju o svijetu, a nikako znanju o jeziku. Vlastita su imena isto tako savršeni „referencijalizatori“: identificiraju točno određeni entitet, bez obzira na perspektivu i situaciju, a da im se pritom ne upliću i ne „smetaju“ unutarjezični koncepti. Nema smisla pitati je li „Marica“ iz jedne bajke ona ista „Marica“ koja se pojavljuje u drugoj, kaže Husserl (1938: 202), jer individualnost, identitet i identifikacija postoje samo u svijetu stvarnog iskustva.

S druge strane, poenta noetike, koja je univerzalna, ali se isto tako realizira drugačije u svakom jeziku, može se naći na onom polu prikazivačke tehnike koji je suprotan vlastitim imenima, na polu kombinatorike. Promotrimo li ih iz tog pola, monosemija i monoreferencijalnost predstavljaju graničan slučaj prema kojem oblikujemo svoju jezičnu ideologiju (ili lingvističku ideologiju, kako ju je nazvao Silverstein 1979.).⁹ Noetički potencijal konceptualizacijskih i gramatičkih jezičnih znakova razvija se i diferencira u konstrukcijama u kojima se ti znakovi pojavljuju. Veze argumenata s leksičkom podlogom, kolokacije, ustaljenje složenih izraza i tipizacija usmjeravaju nas u traganju za noetičkim vezama, slično kao i ono što nam nudi prostor percepcije i orijentacije. Time se prikrivaju šavovi govora u neposrednoj interakciji. No s kognitivne su strane u oba slučaja izgovorene riječi te koje strukturiraju i centraliziraju pozornost.

⁹ Za Silversteina je (1979: 193) lingvistička ideologija „svaki skup uvjerenja o jeziku koja njegovi govornici izražavaju u svrhu racionalizacije ili opravdanja percipirane jezične strukture i jezične upotrebe“.

4. Povezivanje i proširivanje: onkraj referencije

Bühlerova (1934: 62. pa nadalje) – sasvim konstruktivna – kritika Husserlove subjektivne teorije činova pogađa srž noetičkog problema: ono što Husserl naziva „zakonima kompleksnosti“ i drži postulatom čiste gramatike – kako kaže Bühler (1934: 65) – ne funkcionira tek na temelju gramatičkih konstrukcijskih modela. U svojim se strukturama (danas bi se reklo konstrukcijama) prirodni jezici uvijek oslanjaju i na „stručno znanje primatelja“ (Bühler 1934: 65). Slušatelj svojom selekcijom, vodeći se onime o čemu se govori, također sudjeluje u izgradnji svakog značenja. I ovdje se Bühler (naravno, ne spominjući ime) ponovno vraća na Bréalovu (1869) ključnu misao:

„U jezičnom prikazu uvijek postoji sloboda neodređenosti značenja, koja se može ograničiti samo na jedan način – u pogledu 'objektivnih mogućnosti', a zapravo se ograničava u svakom obliku ljudskog govora. Kad ne bi bilo tako, istina je da bi leksikografima bilo lakše. No prirodni jezik bio bi siromašniji za ono najčudesnije i praktički najvrednije što mu je svojstveno. Bio bi siromašniji za čudesnu sposobnost prilagođavanja onome što se u konkretnom slučaju može izraziti jezikom, a čega ima u izobilju; gledano iz drugog kuta, to omogućuje stupnjeve slobode prilikom pridavanja značenja, čime husserlovska teorija činova postaje prije svega nužna i neophodna pa i za jednu jezičnu analizu koja je u samom početku 'objektivna'“ (Bühler 1934: 66).

To su konture noetičke teorije činova davanja značenja koja se (u tome potpuno nalik Gomperzu) oslanja na socijalnu sferu zajedničkog stručnog znanja, pri čemu se značenja tih činova ne uklapaju tek tako u označene stvari. Noetika se uvijek temelji na „kooperativnom“ znanju kojim raspolaže slušatelj.

I Roman Jakobson, na kojega je Bühler snažno utjecao, na sličan je način recipirao i proširio Husserlovu teoriju činova, u pravcu intersubjektivnosti, perspektivnosti i aktivnosti produkcije značenja (usp. Holenstein 1976: 70). Izvorno jezičnim resursima imenovanja Jakobson pridodaje (također u duhu Bühlera) i ulogu rečeničnog argumenta koju imenovano ima u odnosu na predikat, tako da se arhitektonika značenja udvostručuje: na razini kompleksnosti značenja imenovano se može tumačiti kao supstrat više atributa (odozdo prema gore) i kao argument predikata (odozgo prema dolje). Kasnije se Jakobson također distancira i od jednostavnog Fregeova referencijalizma: za klasičan primjer sa zvijezdom Danicom i zvijezdom Večernicom (koje kod Fregea upućuju na isti referent, ali imaju drugo značenje) on kasnije kaže (Holenstein 1975: 95) da ni referencija nije ista, zato što se misli na različite faze referentnog predmeta.

Svoju verziju temeljne noetičke ideje, pragmatiziranu u anglosaksonskom stilu i dobro razrađenu, dao je naposljetku Alan Gardiner u svojoj knjizi *Teorija govora i jezika* (prvo izdanje objavljeno je 1932., a drugo 1951.). S Husserlom je, čini se, bio upoznat prvenstveno preko dodatka uz knjigu Ogdena i Richardsa (1923), premda nikako nije bio poklonik njihova epistemologizma. Vjerojatno mu je više koristio Malinowski sa svojom teorijom fatičke komunikacije, odnosno kontaktne funkcije govora (također priloženom studiji Ogdena i Richardsa). Svoju je knjigu Gardiner posvetio Wegeneru (1885), s kojim je osjećao veliku povezanost.

Gardinerova formula za status onoga što naziva *thing-meant* (ono na što se misli, mišljeno) glasi: izvanjezično, ali ne ontološko, „prihvaćeno tek u svrhu govora“ (Gardiner 1951: 31), temeljeno na stvarnom kontaktu, a ne na referenciji u tradicionalnom smislu: „Taj spoj stvarnog i nestvarnog karakteristika je cjelokupnog govora“, piše Gardiner (1951: 32). Predmete, pogotovo one apstraktne, ne možemo pojmiti ako im ne pristupimo s jezične strane (*nomina si nescis, perit et cognitio rerum*, odnosno: ne znaš li imena, gubi se i spoznaja o stvarima).

Gardineru je poznato da jezikom sve možemo preobraziti u izrecive predmete, čak i čitave propozicije (Gardiner 1951: 23–27). On oživljava modističku misao da su sve riječi imena „stvari“, ali da se razlikuju prema načinu prezentacije (*mode of presentation*). Primjerom *religija* argumentira tezu da i apstraktne imenice imaju *thing-meant* koji se odvaja od značenja, *meaninga* izraza: pomutnju ne unosi značenje riječi „religija“, nego ono mišljeno (Gardiner 1951: 30). Logičarima je svaki nedeiktični izraz nešto poput predikata, a njegov je *thing-meant* odgovarajući subjekt. Kod svih je izraza *thing-meant* izvan same riječi – taj je princip potpuno husserlovski. Sve su riječi tipizirajući „nazivi klasa“, piše Gardiner (1951: 38), pri čemu posve usputno razvija osnovnu ideju prototipne semantike, a usto i, kao njenu svojevrsnu dopunu, teoriju selektivne pozornosti (*selective attention*), koja u konkretnom slučaju otklanja sve aspekte značenja irelevantne za *thing-meant* (1951: 48). Na temelju instrumentalnog karaktera jezičnosustavnih značenja Gardiner (1951: 100) zaključuje da *meaning* dolazi od govornika, da se nalazi samo u njihovim činovima davanja značenja, a ne u samim znakovima i simbolima. Rabi li se izraz „meaning“ i kad se znak promatra iz ekstrakomunikacijske perspektive, zamućuju se odnosi između *meaninga* i *thing-meanta*, što, sudeći prema rječnicima koji i dandanas znaju biti strašno orijentirani na izraz, itekako možemo potvrditi.

Gardiner je posebno zanimljiv kada jasno prelazi okvire Husserlove monološke perspektive: razlike između govornikova i slušateljeva značenja posve su stvarne, no one se

naglo svode na minimum utoliko što je govornik ujedno i slušatelj (sluša i svoj i tuđi govor), a time može vidjeti riječi s pripadajućim značenjima i iz jednog i iz drugog kuta te pronaći balans između tih perspektiva (Gardiner 1951: 112).

Metafore Gardineru predstavljaju svojevrsnu propusnu membranu između *meaninga* i *thing-meanta*, između jezika (*language*) i govora (*speech*). Ako postanu podudarne (ili kongruentne, kako to naziva Wegener), u značenjsku sferu određenog jezika propuštaju obilježja svojih *thing-meantova*.

U svojoj izvornoj teoriji Gardiner vrste i oblike riječi sa svojim kombinatoričkim potencijalom ubraja u jezik, a za razliku od toga, rečenice i njihove sastavnice (slično kao de Saussure) pripisuje govoru (*speech*). Za vrste je riječi skovao naziv *parts of speech* (Gardiner 1951: 134). O pridjevima kao vrsti riječi kaže sljedeće:

„Pridjev je riječ prirodno konstituirana tako da izloži svoj *meaning*, a sakrije svoj *thing-meant*“ (Gardiner 1951: 260).

To uglavnom odgovara modernom poimanju modificirajućeg kategorijalnog značenja pridjeva (i priloga), koje sintaktičkom i nekom drugom okolinom riječi, kao i okolnostima govora, može biti određeno kao predikatni proširak, dio referencije, modifikacija koncepta itd. Pridjevima u prirodnom jeziku noetički je temelj modifikacija, a imenicama imenovanje i identifikacija.

Evo još nekoliko napomena o Erwinu Koschmiederu (1965).¹⁰ Taj slavist, danas prilično nepoznat, povezuje motive o kojima se tada konačno počelo govoriti u internalističkim, univerzalističkim i formalističkim krugovima generativne sintakse. Koschmieder je za sintaksu osmislio noetički model koji obuhvaća tri dimenzije – imenovanje, povremenjenje i učinak. Te su tri dimenzije u svakom jeziku drugačije organizirane. Na primjeru problema prevođenja¹¹ Koschmieder se trudi pokazati da je ono mišljeno (do određene granice) univerzalno. Za posredovanje između gramatike pojedinačnog jezika i univerzalnih noetičkih ciljeva zaslužna je sintaksa. Sintaksa je ta šarka (danas bi se reklo sučelje) koja povezuje unutarjezične oblike i konstrukcije s univerzalnim kategorijama mišljenog. Koschmieder (1965: 85) pogotovo želi postići aksiomatizaciju i formalizaciju sintakse. Kombinatorika je ta pomoću koje se razrađuje i razvija inventar znakova nekog jezika. Sintaksa postaje ključnom noetičkom disciplinom, ali ne kao nabranje njezinih posebnosti u različitim jezicima, već zbog svoje povezanosti s

¹⁰ Koschmiederovi tekstovi iz 40-ih i 50-ih godina 20. stoljeća, relevantni za ovu temu, mogu se pronaći u njegovu djelu iz 1965. S Husserlom je Koschmieder povezan ponajviše preko Husserlova učenika Ludwiga Landgrebea.

¹¹ „U jezikoslovnom radu ta se prevodivost izraza dosad uvijek uzimala zdravo za gotovo“ (Koschmieder 1965: 135).

ciljevima koje dijele svi govornici prirodnih jezika. Koschmiederova verzija semiotičkog trokuta obuhvaća sljedeće veličine (latinskih naziva): *signum*, *designatum* i *intentum*. Referenta nema, a njegovu ulogu preuzima mišljeno.

Historiografski je zanimljiva činjenica da se Koschmieder, sa svojom univerzalnom noetikom, morao frontalno sukobiti s predstavnicima individualističkog, narodnojezičnog svjetonazora, tada vrlo moćnim ljudima u akademskim lingvističkim krugovima – s Leom Weisgerberom i njegovim istraživanjem jezičnog sadržaja. Kao oslonac poslužili su mu pretežno Skandinavci (Otto Jaspersen, Louis Hjelmslev, Viggo Brondal).

S Gardinerovim *thing-meantom* Koschmiedera povezuje to što razumije da u noetici postoji pragmatička dimenzija (on je naziva noetičkom dimenzijom „direktive učinka“). Primjerima, kojima je vidno preduhitrio Austina i njegovu teoriju govornih činova, Koschmieder (1965: 88) pokazuje kako su noetičke definicije dijelom vidljive u okolnostima govora, a dijelom se eksplicitno verbaliziraju. Hrvatska rečenica:

(Ovim putem / upravo) molim da mi se produži rok posudbe mojih knjiga.

sa svojim noetičkim ostvarajem predstavlja dimenziju izvješća/prikaza, recimo kao odgovor na poznanikovo pitanje:

Što ti radiš ovdje?

ili pak predstavlja performativni govorni čin (modernim rječnikom) ako je izgovorena pred djelatnikom knjižnice. Izrazi „ovim putem“ i „upravo“ jasno verbaliziraju noetičku razliku, u smislu performativa (*ovim putem*), ili u smislu povremenjenja (*upravo*).

5. Zaključak

Gomperza (1908) i Husserlovu fenomenologiju povezuje težnja za uspostavljanjem objektivne i interpersonalne baze za fenomene jezičnog značenja, kao opreke „psihologiji predodžbi“ 19. stoljeća, koja je monološka i neprikladna za jezik već zbog svog individualizma svijesti. Oko godine 1900. dobrano se osjećala ta težnja, sudeći po približavanju sasvim suprotnih istraživanja raznih znanstvenika: Bréala i Darmestetera u Francuskoj, Mauthnera u Njemačkoj (sa svojom sugestivnom tezom da značenje nije u glavi pojedinca, već nastaje „među“ ljudima), Erdmanna, Wegenera i još mnogih drugih.

Nedvojbeno važnim spoznajama Gomperza i Husserla (potonji ih je jasnije razradio; usp. Husserl 1913: 12–14 i na drugim mjestima) pripada i noetički (reći ćemo) generativna¹² dimenzija sintagmatike i kombinatorike jezičnih znakova. Ono što Bréal (1869) naziva *idées latentes* – naime, činjenica da očita gramatičko-kategorijalna konstrukcija daje samo jedan sustav naznaka različitih referiranja, koji se dokraja ostvaruje recepcijom; da je bit značenja upravo organizacija tih referiranja na ono mišljeno (a ne stvaranje odraza ili točnog modela tih istih referiranja) – to se isto tako provlači Husserlovim i Gomperzovim radovima.

Analiza značenja ne smije, kažu, biti marioneta gramatičke analize jer su gramatičke razlike katkad značajne, no katkad i slučajne. Ipak, naša je prirodna sklonost da u svakoj gramatičkoj tražimo i logičku razliku (apsolutno!). Ne može se reći da unutarjezične kategorije i konstrukcije točno odražavaju kategorije mišljenog koje se u njima realiziraju.¹³ Isto se tako ne mogu povući paralele između „složenosti značenja“ (Husserl 1913: 296) i složenosti noetičkih predmeta na koje ona upućuju. Kod Husserla i njegovih suvremenika to je sigurno usmjereno protiv Wilhelma Wundta i njegove opsežne hipoteze o paralelnosti izraza i izraženog, no od ključnog je značaja za kasnije rasprave o kompozicionalnosti u semantici. Kao primjer jednostavnog značenja, koje upućuje na kompleksni predmet, Husserl (1913: 298) navodi prezime *Schulze* (svaka je individua složena do krajnjih granica!), a kao primjer složenog značenja nekog jednostavnog predmeta navodi (pomalo duhovito) izraz *jednostavan predmet*, koji prema definiciji znači upravo to, iako je on sam složen. Gomperz se vodi sličnom antiparalelističkom idejom, samo je ona kod njega (kao i prije!) više usmjerena na komunikaciju i skretanje slušateljeve pozornosti. O poimanju noetičkih predmeta kaže sljedeće:

„Poimati sada znači: gledati na određeni način, u određenom svjetlu; na određeni način raščlanjivati podjelom pažnje“ (Gomperz 1908: 184).

Svaka riječ na mišljeno prenosi (svoj) stanoviti aspekt.¹⁴

Tragično je u cijeloj priči što su svi ti toliko profinjeni pristupi jednoj noetici, teoriji o „mislivom“ i „mišljenom“ (što nadilazi jedan jezik), na kraju (i to preko utjecajnog djela Ogdena i Richardsa iz 1923.), iznjedrili jednu prilično plitku referentnu semantiku, teoriju prema kojoj je jedina zadaća unutarjezičnih koncepata (i jezičnih sadržaja), čini se, da slušatelju

¹² „Generativna“ ovdje, naravno, ne u smislu značenjski praznih kategorijalnih shema kao što je to u ranim fazama Chomskyjeve gramatike, već u smislu sinsematičke izgradnje noetičkih struktura.

¹³ Henckmann (1988: 389) čak tvrdi da Gomperz jezičnim oblicima uopće nije pridao funkciju „aficiranja značenja“. O tim je stvarima preciznije pisao Marty (1908, 1925).

¹⁴ Za kombinatoričke pretpostavke noetike Gomperz (1929: 196. i dalje; 206. i dalje) smatra da se ustvari temelje na navikama i očekivanjima.

prokrče put do izvanjezičnih stvari; teoriju gdje se značenje, kao jezičnosustavan, jeziku inherentan noetički potencijal, i konkretni ostvaraj izraza zamućuju do neprepoznatljivosti – ukratko: model u kojem srasta ono što ne pripada jedno drugom. Tko posegne za Kibrikovom (2011) knjigom, najnovijim (bez sumnje dragocjenim) udžbenikom i standardnim djelom s područja referencije, ubrzo se sa strahom zapita kako su se svi ti referenti odjednom našli u kratkoročnom pamćenju govornika, odakle ih on može izvući kad pomoću „referencijalnih sredstava“ (*referential devices*) upućuje na njih. No usprkos svim sitnim razlikama: moderni individualistički kognitivizam bez dvojbe nas ponovno dovodi u ono isto stanje iz kojeg su nas Husserl i Gomperz htjeli izbaviti. Tako je i stvarne osobe i stvari izvanjskog svijeta, kojima nas je biheviorizam htio „prizemljiti“, opet sveo na sadržaje svijesti. Semantiku ponovno svrstavati u psihologiju i tek je po potrebi „posuditi“ kulturnoj antropologiji ili logici – to doprinosi dojmu da ona nije vrijedna da se detaljnije razradi na lingvistički način. Noetika se očito ne uklapa u model neke postojeće znanstvene discipline. Iznimka bi možda bila jedino etnometodologija; etnometodolozi se, doduše, drže vlastitih terminoloških konvencija (indeksikalnost, refleksivnost, odgovornost), no polazište nalaze (što nije slučajno!) također u fenomenološkoj tradiciji, i to preko Husserlova učenika Alfreda Schütza.

Međutim, noetička se ideja (dakako, ne sam naziv „noetika“!) u velikom stilu vratila na lingvističku scenu, više u jednom logičko-monološkom, huserlovskom obliku, i to u vidu „internalizma“ i univerzalizma Chomskyjevih pristaša i njihove koncepcije sintakse. Iza definicije prirodnog jezika L – prema kojoj je on mnoštvo gramatički točnih rečenica, odnosno kategorijalni regulacijski aparat pomoću kojeg se one slažu – nazire se zapretana, ali opet vidljiva jednakost: gramatička rečenica = noetički interpretativna rečenica. A za „internalizam“ generativne gramatike referencija, u smislu kontingentnog, lokalno-empirijskog upućivanja na izvanjezične predmete, predstavlja isključivo problem upotrebe jezika, koji je tek blago povezan s arhitekturom simbola u jeziku. „Standardne teorije referencije“, kako kaže Chomsky (1995: 236), ne mogu se primijeniti na prirodne jezike, već zbog same činjenice da jedna te ista nominalna fraza (NP) može istovremeno upućivati i na apstraktno i na konkretno:

The book I'm writing will weigh five pounds.

Tako glasi njegov primjer rečenice. To je noetički argument. Baš kao Husserl i Gomperz, Chomsky uspostavlja strogu i nepremostivu barijeru između referencije (kao fenomena jezične upotrebe) i internih simbola koji ustvari ne referiraju (Chomsky 2010: 57). Time se jezik (*language*) „gotovo izjednačuje sa simboličkim mišljenjem“ (ibid: 59). Mogućnost njegove eksternalizacije i upotrebe u komunikaciji s drugima tu postaje epifenomenom i svakako si

smijemo postaviti pitanje nisu li Gomperz i kasni Husserl (sa svojim naglaskom na „tuđoj interpretaciji“) ovdje otišli korak „dalje“, slikovito rečeno. Dalje i u pogledu spoznaje da su svi jezično-komunikacijski postupci sadržani u implicitnim navikama i oblicima suradnje, u onome što nas sve povezuje (Loenhoff 2012: 21, 22) i za što, kad upadnemo u sekundarnu racionalizaciju, želimo vjerovati da je u osnovi intencionalno i individualno.

Referencija u tradicionalnom smislu, dakle shvaćena kao upućivanje na konkretan izvanjezični predmet, što dolazi od govornika prema slušatelju, graničan je, poseban slučaj zajedničkih jezičnih poveznica i služi kao svojevrsan model. Model zato što uspostavlja društveno-institucionalan karakter zajedničkih značenja, a također jer se naša subjektivna lingvistička ideologija (Silverstein 1979) orijentira prema govornoj funkciji označavanja. Zajednička značenja nastaju činovima komunikacijske koordinacije pozornosti koji se uklapaju u zajedničku percepciju i daljnju koordinaciju djelovanja. Na tim se temeljima zasniva svijet noetike, a jezikoslovci imaju dovoljno razloga da istraže taj svijet. Naime, izraz „referent“ nema referenta – ali zato ima *thing meant* koji se može obrazložiti i koji može puno toga ponuditi.

Posegnemo li za modernim semantičkim udžbenicima (od Lyonsova iz 1977. pa do Löbnerova iz 2003.), nailazimo na sljedeće otkriće: premda već Lyons (1977: 176. i na drugim mjestima) upozorava da ne valja izjednačavati i miješati referenciju (*reference*) kao „ideju ovisnu o iskazu“ s denotacijom (*denotation*) iz tradicije J. S. Milla (denotacija je, naime, koncipirana upravo kao odnos između leksičkog izraza i ekstenzionalne klase individualnih elemenata koji se mogu imenovati nekim leksemom; stoga denotacija *nije* vezana uz izjavu), upravo se to najviše prakticira:

„Deskriptivno značenje punoznačne riječi koncept je njenih potencijalnih referenata“ (Löbner 2003: 29).

Ipak, bez problema se može reći da referencijalna identifikacija nekog objekta, što se tiče pozornosti, ne ovisi o tome odgovara li referentu njegova jezična konceptualizacija ili ne (usp. Lyons 1977: 182). Ako A kaže: *Vidiš li lisicu tamo iza?*, a B odgovori: *To je pas!*, moramo pretpostaviti da je referencijalna identifikacija predmeta bila uspješna iako joj ne odgovara jezična konceptualizacija. A da ne govorimo o tome da se u referencijalnoj identifikaciji možemo služiti i izrazima koji pristaju doslovno svakome, poput „ja“ i „ti“. Konceptualizacija/označavanje i referencijalna identifikacija međusobno su neovisne podaktivnosti govora, iako se u pravilu isprepliću.

A što se tiče rečenice u smislu propozicije, Löbner (2003: 185) daje verziju semiotičkog trokuta gdje dana rečenica (na vrhu trokuta) *znači* vlastitu propoziciju, *predicira* o svojoj referentnoj situaciji i u kojoj složena predikacija *odgovara* referentnoj situaciji. Reprodukciju Löbnerova trokuta donosim u prilogu, no i u toj se verziji onaj nepokolebljivi svijet mišljenog zapravo svodi na referenciju, čime ona zaostaje za Gomperzom i Husserlom.¹⁵

¹⁵ Husserlovi sljedbenici u semantici (poput Porziga i Nehringa) nikad ne bi pristali na to da propozicija završava ili se usklađuje s referentnom situacijom. To bi svakako bilo epistemološki neumjesno. Prema Porzigu (1950: 357) radi se o aktivnoj raščlambi, o odlučujućoj ekstrakciji jezičnih sadržaja iz izvanjezične stvarnosti. Nehring (1963: 161) govori o funkciji ukazivanja (izrečene) rečenice spram onoga na što se ta rečenica može odnositi (time se Nehring približava ideji indeksikalnosti).

Njemački izvornik

Deutscher Ausgangstext

Von der Bedeutung zum Gemeinten (und zurück): Semantik und Noetik

1 Implizites Wissen, Semantik, Noetik: Begriffsklärungen

Wir wissen, durch bahnbrechende Arbeiten von Michael Polanyi (1958; 1966) bis Jens Loenhoff (2012), dass so gut wie alle unsere expliziten und explizierbaren Wissensbestände auf einem breiten, tiefen und prinzipiell ungeklärten Fundus von implizitem Wissen beruhen. Warum wir nach einer einzigen ostensiven Definition von „Katze“ oder „Hund“ jedes Exemplar dieser Gattungen zuverlässig identifizieren, warum wir (mit ca. 8 Monaten) ein individuelles Gesicht, das wir zuvor gesehen haben, als solches reidentifizieren, warum wir alle glauben, ziemlich genau zu wissen, was „Demokratie“ oder „Diversität“ oder „Migration“ ist, all das wissen wir nicht oder können wir nicht vernünftig explizieren. Was wir zu wissen glauben, gleich ob es sich um disziplinäres Fachwissen oder um gemeines Alltagswissen handelt, ruht ganz offensichtlich auf einem mächtig soliden Fundament von Kenntnissen und Fähigkeiten, mit denen uns die Evolution ausgestattet hat, ohne uns zugleich mit der Fähigkeit auszustatten, darüber auch explizit Rechenschaft abzulegen. Und so gut wie alles, was wir explizit lernen, sei es durch Beobachten, Nachmachen, Üben oder sei es durch Lektüren, baut nicht nur auf dieses Fundament des Impliziten, es tendiert auch dazu, den unsichtbaren und impliziten Teil des Eisbergs noch zu vergrößern, dessen unscheinbare (aber sichtbare) Spitze das explizite (oder explizierbare) Wissen bildet.

Theoriegeschichtlich geht der von Polanyi (1958; 1966) angestoßene Komplex zurück auf Quellen und Anregungen, die ich hier nur durch einige Namen und Stichworte andeuten kann. Es handelt sich um:

- [a] die frühe Wissens- und Wissenschaftssoziologie, mit Max Scheler und (vor allem) Karl Mannheim als Anregern. Polanyi und Mannheim sind im Londoner Exil auf einander getroffen und kannten sich. Auch Ludwik Fleck, der Begründer der modernen historischen Wissenschaftsforschung, gehört in diesen Zusammenhang.
- [b] die Berliner Gestaltpsychologie (mit Max Wertheimer, Wolfgang Köhler und Kurt Koffka als Hauptpersonen, eventuell noch Wolfgang Metzger, die vor allem am Beispiel der optischen Wahrnehmung gelehrt haben, dass die aktive Ausgliederung statischer und dynamischer Gestalten den Orientierungsraum so gliedert, dass hoch bewegliche

Fokus-Hintergrund-Strukturen entstehen. In denen ist immer auch präsent und erreichbar, was gerade nicht im Fokus ist. Alle Gestalt-Grund-Beziehungen sind dynamisch und gelernt. Auch hier ist der Nachweis für Einflüsse leicht zu erbringen: Polanyi (1958; 1966) beruft sich oft und gerne (gelegentlich auch kritisch) auf die Berliner Gestaltpsychologie.

[c] die (im weiten Sinne) phänomenologische Tradition in der Sprachtheorie, die, ausgehend von Franz Brentano, über Autoren wie Anton Marty und (besonders) Edmund Husserl zu peniblen phänographischen Neubestimmungen dessen gelangt, was in der „psychologistischen“ Semantik des 19. Jahrhunderts einfach als „Vorstellung“, als (nicht näher bestimmbarer) Bewusstseinsinhalt, galt. Über diese Traditionslinie etabliert sich an den Rändern des sprachwissenschaftlichen *mainstream* ein differenziertes Bewusstsein dessen, was unbemerkt mitläuft beim alltäglichen Sprechen und Verstehen. Es ist eben nicht nur die (einzelsprachliche) Bedeutung, die schon gar nicht, sie verschwindet in ihrer Vermittlungsfunktion, es ist das „Gemeinte“, was sich vom (instrumentellen) Zeichen selbst stets und radikal unterscheidet. So setzt sich allmählich eine penible und anspruchsvolle Phänographie kognitiver und kommunikativer Prozesse ab von dem, was man mit Silverstein (1979) unsere „linguistic ideology“ nennen könnte, von der Art und Weise, wie wir (und dieses Wir schließt die Linguistik ausdrücklich ein!) uns das Funktionieren sprachlich vermittelter Vorgänge für uns zurechtlegen. Diese Art von Ideologie ist freilich keineswegs nur „falsches Bewusstsein“, sie ist ein realer und wirksamer Faktor jedweder sprachlichen Verständigung, weil sie (qua Zurechnung von „Intentionen“, qua Definition von „Bedeutungen“ etc.) permanent selbst in die Prozesse der Verständigung eingefüttert wird.

Als Linguisten haben wir alle gelernt, in der untrennbaren Einheit des Sprachzeichens das Bezeichnende vom Bezeichneten zu unterscheiden. Aus der Perspektive einer Analyse des darstellungstechnischen Systems der Einzelsprache ist das Bezeichnete aber nicht das Gemeinte des Sprechens. Das nämlich ist weitgehend übereinzelsprachlich. Und es ist, in letzter Instanz, vollkommen außersprachlich, und somit kein Gegenstand der Linguistik. Das Bezeichnete der Linguistik ist der einzelsprachliche konzeptuelle Inhalt des Sprachzeichens. Was wir mit den Mitteln der einzelsprachlichen Darstellungstechnik zu bewältigen haben, das ist die Aufgabe der vektoriellen, indexikalischen Adressierung einer offenen und stets erweiterbaren Menge

von Bezügen und Bündigkeiten. In der phänomenologischen Tradition werden diese fallweisen „Bedeutungserfüllungen“ eingeklammert und abgegrenzt gegen die „Intentionen“, die fallweise auf sie zielen. Das kommunikative und kognitive Management der fallweisen Bedeutungserfüllungen liegt partiell in den Umfeldern des Sprechens und Schreibens, im sympraktischen und symphysischen Umfeld der Zeichenverwendung. In der *mainstream*-Semantik (und in unserer Sprachideologie) freilich gilt das, was die Phänomenologen einzuklammern wünschen: die fallweise Bündigkeit von Ausdrücken in der Gegenstandswelt, als eigentlich harter Kern der Bedeutung, als Referenz.

Wenn wir alltäglich sprachlich kommunizieren, dann sind wir mit unserer Aufmerksamkeit weder bei den Dingen (im Sinne von Referenten) noch sind wir bei den einzelsprachlichen Bedeutungen des Sprachsystems. Vielmehr bewegen wir uns in einer darstellungstechnisch geschärften und nur partiell explizierbaren Ebene des Gemeinten, die in sich selbst abgestützt ist. Wenn uns ein Freund erzählt, was *sein Nachbar* gerade tut, dann nehmen wir das als noetische Anweisung auf eine Entität, die unsere Erfahrungen von dem erfüllt, was ein *Nachbar* ist. Ist das Referenz? Eigentlich ist das vollkommen gleichgültig. Pragmatisch zählt allein die Tatsache, dass die Verwendung des Ausdrucks *mein Nachbar* den Sprecher dazu verpflichtet, auf Nachfrage in den Grenzen des Möglichen zu explizieren, wer dieser „Referent“ ist, von dem er spricht. Und diese Verpflichtung gilt gleichermaßen von wirklichen wie von bloß vorgestellten oder fiktionalen Nachbarn. So gesehen sind die in der Redekette verknüpften Symbole (um eine Formel Arnold Gehlens zu gebrauchen) „Zentren möglicher Ausgiebigkeit“, sie können in der Selbstverständlichkeit alltäglichen Redeverstehens verharren, aber auch expliziert, problematisiert, vertieft, ausgefolgert werden.

Während Linguisten (wie Lexikographen) gemeinhin versuchen, die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke möglichst genau zu bestimmen, ist es die Aufgabe der Noetik herauszufinden, wie ihre systemische Unbestimmtheit und Unterbestimmtheit dazu beiträgt, dass sie im fallweisen Gebrauch für alle praktischen Zwecke hinreichend eindeutig sind. Während uns die Objektivierung des geschriebenen Wortes zu einer optischen Gestalt suggeriert, dass wir es mit halbwegs festen symbolischen Bausteinen zu tun haben, die syntaktisch lediglich vielfältig kombiniert werden können, lehrt der noetische Blick im Gegenteil, dieser Suggestion zu misstrauen. Womöglich ist das geschriebene Wort, das uns Identität und Dauer suggeriert, eher dadurch definiert, dass es als Figur und Gestalt in zahllose Figur-Grund-Konstellationen eingehen (und diese auf eine näher zu bestimmende Weise „repräsentieren“) kann. Bildlich gesprochen: In noetischer Perspektive ist das Wort nicht nur

die Spitze eines Eisbergs, sondern es ist Spitze vieler Eisberge, von denen so gut wie alles unter der Oberfläche bleibt. Dass wir sprachliche Ausdrücke verwenden, um unsere Erfahrungen zu organisieren und zu kommunizieren, lässt die sprachlichen Ausdrücke selbst als Tropen oder Metaphern erscheinen. Wendet man den Blick vom Zeichen auf das Gemeinte, dann wird das jeweils Gemeinte in dem Maße zum „Hof“ des Zeichens, wie sich sein Gebrauch in der jeweiligen Sphäre regularisiert. Derartige Regularisierungsprozesse erzeugen für uns den Eindruck eindeutiger Symbolbedeutungen, mit denen wir schalten und walten können. Was aber nur daran liegt, dass wir das fallweise Mitgemeinte an den Rand der Aufmerksamkeit verbannen.

Aus der komplexen Vorgeschichte des Verhältnisses von Semantik und Noetik kann ich hier nur einen ganz schmalen Strang zu rekonstruieren versuchen: den Strang, der in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts einerseits zur folgenreichen Reinstallierung einer theoretisch eher schlichten Referenzsemantik in der akademischen Sprachwissenschaft geführt hat – und andererseits zur (bis heute akademisch marginalen) Herausbildung einer phänographisch reflektierten Lehre vom „Gemeinten“ des Sprechens und Verstehens.

Bedeutung und Referenz sind als konventionell-kanonische Grundbegriffe der Linguistik gewiss geeignete Kandidaten für de Saussures notorische Klage, er kenne keinen einzigen sprachwissenschaftlichen Traditions- und Grundbegriff, der so präzise definiert wäre, dass sich mit ihm tatsächlich etwas anfangen ließe.

In der semantischen Theoriebildung trifft um 1900 herum ein individual-psychologischer *mainstream* (Hermann Paul z. B.) mit einer äußerst vielseitigen französischen, deutschen und englischen Szene zusammen, deren Mitglieder sich teils zeichentheoretisch, teils psychologisch, teils philosophisch, teils auch kommunikationswissenschaftlich verstehen (vgl. Nerlich 1992; McElvenny 2014). Am (vorläufigen) Ende dieser Begegnung steht mit Ogden und Richards (1923) das vielleicht einflussreichste, jedenfalls aber das wirrste Semantikkompendium des 20. Jahrhunderts. Es erlebt mehr als 10 Auflagen und wird in zahlreiche Sprachen übersetzt. Lesen muss man es – so meine These – als Zeugnis einer Regression. Alle Versuche, die Grenzen des aristotelischen Zeichendreiecks (Laut- oder Schriftzeichen – Konzept/Bedeutung/Inhalt – Sache/Referent) im ersten Jahrhundertdrittel zu sprengen, münden da just wieder an ihrem Ausgangspunkt.

Zu den eher philosophischen Autoren, die um 1900 aus der aristotelischen Gefangenschaft auszubrechen versuchen, gehören in Deutschland Edmund Husserl, Anton

Marty, Heinrich Gomperz. Sie sind alle bei Ogden und Richards rezipiert (und im Appendix der amerikanischen Ausgabe finden sich Exzerpte und Notizen zu ihnen), aber sie kommen nur später und überwiegend bei fachlichen Außenseitern zu ihrem Recht.¹⁶ Von Ludwik Fleck (1935), dem Begründer der historischen Wissenschaftssoziologie, wissen wir, dass auch wissenschaftliche Inhalte gar nicht anders können als sich zu verändern, wenn sie zirkulieren, ganz gleich, ob in der fachlichen Eigengruppe oder in einer Fremdgruppe. Wir dürfen also nicht mit stabilen Wissensbeständen rechnen, sondern mit jeweils anders nuancierten und ausgelegten heuristischen Konzepten.

Was Husserl und Gomperz als Noetik bezeichnen, hinterlässt deutliche Spuren in Gardiners *Theory of Speech and Language (thing meant)*, bei dem Slawisten Erwin Koschmieder, der von den noetischen Grundlagen der Syntax spricht, aber auch bei Bühler, Jakobson, Hjelmslev, im europäischen Strukturalismus. Darüber hinaus gibt es eine intensive Rezeption vor allem Husserls bei deutschen Autoren wie Porzig (1950), Nehring (1963), Sandmann (1954), die aber (Historiographen ausgenommen) heute niemand mehr kennt oder liest (vgl. Maas 2016: 350).

Ich werde versuchen, den *noetischen* Strang im semantischen Modelldenken der Zeit um 1900 freizulegen, mit Schwerpunkt auf Gomperz (1908) und auf Husserl (1913), mit einigen Randbemerkungen zu Husserl (1938) – und darauf, was qua Wissenstransfer aus diesen Modellgedanken in der semantischen Theorie des 20. Jahrhunderts geworden ist. Insbesondere geht es auch um die Transformationen und Reformulierungen, die eher logisch-philosophische Modelle auf dem Weg zu einer Linguistik des Sprechens durchlaufen.

Unter Noetik verstehe ich dabei: die Lehre von den Verweisungen auf geistige Gegenstände, die mit den Mitteln, Verfahren, Darstellungstechniken natürlicher Sprachen aufgebaut werden können. Diese Mittel sind einzelsprachlich organisiert. Die noetischen Gegenstände selbst hingegen sind übereinzelsprachlich, objektiv und geteilt. Sie versorgen das Individuum mit den Grundlagen für den Erwerb natürlicher Sprachen.

Als Referenz im Unterschied zur Noetik definiere ich das, was bei Husserl als „Bedeutungserfüllung“ und bei Bühler als „Bündigkeit“ des sprachlich Gemeinten in den

¹⁶ Die philologische Dignität dieser „Rezeption“ lässt sich freilich daran ermessen, dass Gomperz (1908) nach einer sekundären Quelle referiert wird, nämlich nach Dittrich (1913). Und Ottmar Dittrich war der sprachpsychologische Schüler Wilhelm Wundts und ein wissenschaftlicher Gegner von Gomperz.

wechselnden Umfeldern des Sprechens geführt wird. Referenz in diesem Sinne ist immer indexikalisch.

2 Der Modellgedanke

Eigentlich ist der phänomenologische Modellgedanke für die Noetik ganz einfach. Er besagt, dass sprachliche Ausdrücke im tatsächlichen Gebrauch auf etwas ausgerichtet sind, was

[a] nicht sie selbst sein können (wir sprechen nicht *über* die Sprache, sondern *mit* ihr); was

[b] nicht ein subjektiver Bewusstseinsinhalt, eine *Vorstellung* im Sinne der sensualistischen Psychologie des 19. Jahrhunderts sein kann; und was

[c] nicht die Dinge der wirklichen Welt da draußen sein können, obwohl es deren Objektivität (und Intersubjektivität) aufzuweisen scheint. Dass wir buchstäblich über *alles* so sprechen können, als ob es die sachliche Objektivität von Häusern, Bäumen und Hunden hätte, ist dann doch ein zu auffälliger Zug unserer Sprachfähigkeit.

Dabei ist es gleichgültig, ob der Sprecher für sich selbst oder für andere spricht.

Ad [a]: Dass der sprachsystemische Eigenwert ein hoch variables Werkzeug des Sprechens, aber grundsätzlich nicht die Zielgröße der Intentionalität von Ausdrücken ist, haben in der französischen Diskussion Michel Bréal (1897) und in der deutschsprachigen Karl Otto Erdmann (1900) sehr stark gemacht. Erdmann spricht vom „Lob des gedankenlosen Wortgebrauchs“, offenbar in der Absicht, das 19. Jahrhundert zu provozieren, das gerne im Etymon eines Wortes dessen eigentliche und ursprünglich gemeinte Bedeutung sehen wollte! Für Erdmann und Bréal erfüllt das Wort erst dann seine kognitive (würden wir heute sagen) Funktion, wenn es selbst mit seinem Eigenwert hinter der fallweisen Verweisungsleistung zurücktritt, wenn es gewissermaßen verschwindet, medial und durchsichtig wird. Zwar wandert die Aufmerksamkeit beim Sprechen zwischen Bedeutung und gemeintem Gegenstand, die Bedeutung tritt aber in den Hintergrund, sobald sie den Weg zum Gemeinten gebahnt hat, sie

ist ein Mittel, das aber als „eigensinnig“ nie ganz verschwindet im intentional Angezielten (und auch selbst thematisiert werden kann).¹⁷

Erst in der philosophischen oder sprachtheoretischen Reflexion werden die Bedeutungen selbst zu Gegenständen, auf die intentionale Akte sich richten können. Auch de Saussure hat diesen Zusammenhang genauestens seziert, wie wir zwar nicht aus dem kanonischen Text des *Cours de linguistique générale*, aber aus den Nachlassanalysen von Fehr (1997) wissen. Der Eigenwert, der *valeur* eines Sprachzeichens ist die Seite, die dem darstellungstechnischen System der Einzelsprache zugewandt ist und gerade nicht dem Gemeinten.

Ad [b]: Dass das Gemeinte eines Sprachzeichens im Gebrauch kein individueller Bewusstseinsinhalt, keine Vorstellung (des Sprechers oder Hörers) sein kann, ist eine Pointe des Antipsychologismus in der Brentanoschule und besonders bei Husserl. Der nämlich zeigt immer wieder am Beispiel logischer Ausdrücke wie *die Zahl vier, ein gleichschenkliges Dreieck* etc. deren bewusstseinsunabhängige Objektivität. Das, worauf die *intentio* eines Sprachzeichens im Gebrauch geht, hat eine eigene Objektivität, die sich weder in der Sphäre des individuellen Erlebens, im Innenraum des Bewusstseins auflösen lässt noch in der nominalistischen Welt der Gegenstände da draußen.¹⁸

Ad [c]: Die nämlich können auch nicht als Garant der Objektivität des Gemeinten herangezogen werden, auf die sprachliche Ausdrücke verweisen. Wir können über Fiktionen, hypothetische Objekte, erfundene Textreferenten etc. genau so mühelos sprechen wie über unsere Nachbarn. Die idealen Gegenstände der Noetik, die wir beim Sprechen gebrauchen, haben hingegen wahrhafte Existenz, schreibt Husserl (1913: 124-126). Zu denken wäre hier auch an de Saussures mäandernde Gedanken über die Frage, was sich eigentlich hinter dem kontinuierlichen Gebrauch eines mythischen Götternamens wie Zeus (oder hinter den Namen der Gestalten aus der Nibelungensage) verbirgt. Es kann ja offenkundig in einem solchen Falle nicht der Namensträger sein, der die Identität des Zeichens verbürgt – wenn es ihn nie gegeben hat.

¹⁷ Bühler (1934) prägt dafür die Formel vom „eigensinnigen Organon“ Sprache.

¹⁸ „Es ist ein Zufall, wenn das Zeichen einem Objekt entspricht, das definiert ist für die Sinne wie *ein Pferd, das Feuer, die Sonne* [...]“ zitiert Fehr (1997: 139, Hervorhebung im Original) aus den Notizen de Saussures. Und weiter: „Wenn ein Objekt, wo es auch sei, der Endpunkt sein könnte, auf den ein Zeichen fixiert ist, würde die Linguistik augenblicklich aufhören, das zu sein, was sie ist“ (Fehr 1997: 140).

Objekt-Name-Komplexe, so heißt es in den Notizen de Saussures, werden nicht in der Zirkulation der Zeichen weitergegeben, darum kann die Bezeichnungsrelation keine Basis für einen angemessenen Zeichenbegriff liefern. Das ist, wie Fehr (1997: 140) notiert, kritisch gegen Frege gerichtet.

Es ist eine ganz eigentümlich objektive Welt des Gemeinten, auf welche sprachliche Ausdrücke uns verweisen, und für die bürgert sich bei einigen Autoren um 1900 der Name „noetisch“ bzw. „Noetik“ oder „Noologie“ bei Gomperz (1908) ein. Noetische Kategorien und Dimensionen sind konstitutiv für alle Sprachen, ihre empirische Ausgestaltung erfolgt in der Einzelsprache. Bühlers (1934) *Gegenstände-und-Sachverhalte*-Formel aus dem Organonmodell meint eben nicht die rohe Außenwelt, er meint diejenige Seite der Zeichen im Gebrauch, die der noetischen Welt des Gemeinten zugewandt ist. In diesem Sinne hat er die Formel von Gomperz (1908: 73) übernommen, und auch bei Husserl findet man Entsprechendes (vgl. weiter unten). Der Unterschied ist wesentlich. Denn während Ogden und Richards (1974: 136) ganz treuherzig versichern, alle sprachlichen Bedeutungsprobleme ließen sich in Luft auflösen, wenn man nur von zweifelsfrei gemeinsamen Referenten, d. h. von evidenten Objekt-Name-Komplexen ausginge, ergibt sich aus der Perspektive von Gomperz und Husserl ein völlig anderes (neues und wirkmächtiges) Bild des Bedeutungsproblems, eines, das die Besonderheiten der Sprache berücksichtigt und nicht in der uralten Tradition der aristotelischen Vermengung von Sprach- und Erkenntnisproblem stecken bleibt.¹⁹ Die historische Beharrungskraft des aristotelischen Zeichendreiecks hat etwas Bestürzendes.

3 Einzelheiten zum Bedeutungsproblem: Gomperz vs. Husserl

Während Husserl²⁰ nicht eingeführt werden muss, ist Heinrich Gomperz (1908), für den ich historiographisch ein gutes Wort einlegen möchte, heute weitgehend unbekannt. Der Sohn des renommierten Wiener Gräzisten Theodor Gomperz war als Philosoph ein Schüler Ernst Machs. Nach der austrofaschistischen Machtergreifung wurde er zwangsemeritiert und emigrierte 1935

¹⁹ In der Tat hat ja die spätere Historiographie sowohl Gomperz (1908) als auch Ogden und Richards (1923) für die Vorgeschichte des logischen Positivismus des Wiener Kreises in Anspruch genommen, mit dem er in den 20er Jahren Kontakt hatte; vgl. Seiler und Stadler (1994), McElvenny (2014). Vgl. auch Kiesow (1988), den gewiss besten Kenner der Arbeiten von Gomperz zu dessen Verhältnis zu Bühler und Popper. Kiesow (1988) kommt allerdings aus eher sprachphilosophischer Perspektive zu anderen Deutungen und Gewichtungen.

²⁰ Eine konzise Darstellung der Wirkung und Bedeutung Husserls für die Sprachtheorie gibt Maas (2017).

in die USA, wo er durch Vermittlung von F. C. S. Schiller eine Gastprofessur an der *University of Southern California* erhielt, auf der er bis zu seinem Tod 1942 lehrte.

Gomperz' „Noologie“ von 1908 (nur der erste Teil ist erschienen) gehört in den Umkreis des Antipsychologismus der Zeit. Die Aufgabe der Disziplin „Noologie“ ist es laut Gomperz, die Widersprüche zwischen dem logischen und dem psychologischen Zugang zum Denken auszugleichen. Und das versucht Gomperz (1908) anhand einer ausgreifenden, als „Semasiologie“ betitelten Entfaltung des Bedeutungsproblems. Wir nähern uns seiner Version des Bedeutungsproblems am besten, indem wir seine Version des semiotischen Dreiecks (Gomperz 1908: 77; vgl. im Anhang) betrachten, die (so die *communis opinio*) Ogden und Richards (1923) inspiriert haben soll und lediglich als Notationsvariante des heute klassischen Dreiecks gilt. Dem sieht sie auf den ersten Blick durchaus ähnlich. Erst der zweite Blick zeigt, dass wir es mit weit mehr als einer kosmetisch aufgehübschten Fassung des kanonischen Zeichendreiecks zu tun haben.

Mit dem teilt es die Relationsfundamente: Aussagelaute – Aussageinhalt – Aussagegrundlage, was den Betrachter verführt, sich zu sagen: „Ach ja, das ist das gleiche wie Zeichen – Begriff – Ding oder wie Symbol – Konzept – Referent, kennen wir.“ Zu den drei primären Relationen: [a] Ausdruck (=Relation zwischen Aussagelauten und Aussageinhalt); [b] Auffassung (=Relation zwischen Aussageinhalt und Aussagegrundlage); [c] Bezeichnung (=Relation zwischen Aussagelauten und Aussagegrundlage) kommen indes hier bei Gomperz (1908: 77) zwei entscheidende Neuerungen, manifest in der Verdoppelung des Dreiecks und in dem Umstand, dass eine vierte „Relation zwischen zwei Relationen“ eingeführt ist. Sie ist es, die den Namen „Bedeutung“ trägt, und sie verbindet das Ergebnis der Ausdrucksrelation (=die Aussage) mit dem Ergebnis der Auffassungsrelation (=dem Sachverhalt).

Wo stehen wir jetzt mit dem Bedeutungsproblem? Nun, aus dem naiven Referenten als dem Realbezug und Wirklichkeitsgaranten des Sprechens ist etwas ganz anderes geworden: eine Größe nämlich, die nur in ihrer hoch variablen Beziehung zum Aussageinhalt überhaupt in die Bedeutungsrelation eingeht. Die Referenz im herkömmlichen Sinne von Ogden und Richards ist in diesem Modell so etwas wie ein Grenzfall der letzten Erdung von Aussageinhalten in der jeweils fallweisen Aussagegrundlage. Das ganze Modell ist vom Satz, vom Satzinhalt, von der Proposition (modern gesprochen) her gedacht – und eben nicht vom naiven Realkontakt der Referenz.

Was Gomperz (1908) als Aussagegrundlage fasst, das begegnet uns vorher ähnlich etwa in Philipp Wegeners (1885) „Situation der Anschauung“ und nachher in Gardiners (1932) Modellanedote von dem Paar, das spazieren gehen möchte und den Regen draußen wahrnimmt. Aussageinhalt und Aussagegrundlage gehen in die Bedeutungsrelation (=Relation zwischen zwei Relationen) nur gemeinsam ein. Das Wahrheitsproblem konturiert sich nur im Verhältnis von Aussageinhalt und Aussagegrundlage: „der Inhalt des Satzes ‚Dieser Vogel fliegt‘ ist in gleicher Weise, ob nun dieser Vogel wirklich fliege oder nicht“, schreibt Gomperz (1908: 67). Das Wahrheitsproblem gehört nicht zur semantischen Relation, denn die ist als Relation zwischen Aussage und ausgesagtem Sachverhalt eine Beziehung zwischen zwei durchweg sprachlichen Größen. Eine davon ist eben die noetische:

„Die Bedeutungsbeziehung zwischen Aussage und ausgesagtem Sachverhalt ist also eine Beziehung zwischen zwei teilweise koinzidierenden Gliedern und deshalb keine äußerlich-konventionelle, sondern eine innerlich-begründete Beziehung“ (Gomperz 1908: 70).

Gomperz' Konstruktion eines Modells für Semantik und Noetik kommt darin mit Husserl überein, dass beide den Nullpunkt der Betrachtung verschieben, hin zum Sprecher, der in der Verwendung sprachlicher Ausdrücke deren noetisch-konstruktives Potential nutzt. Und dieses Potential entfaltet sich (ganz wie bei de Saussure) im Online-Wechselspiel zwischen Syntagmatik und Paradigmatik.

Interessant ist aber auch, wo Gomperz (1908) sich von Husserl ausdrücklich abgrenzt. Gegen dessen Akttheorie der Bedeutung macht er (1908: 217) geltend, sie durchschneide das Band zwischen Aussageinhalt und Aussagegrundlage. Das kann man interpretieren als eine Art Ehrenrettung der empirischen Kommunikationssituation gegen den absolut monologischen Idealismus des frühen Husserl, den Bühler (1934: 66) als „Diogenes im Fass“ karikiert, weil er zunächst nur wenig Sinn dafür hat, dass sprachliche Bedeutungen und ihre intentionalen Gegenstände interaktiv geteilt sein müssen (in einem dringend zu spezifizierenden Sinne), wenn sie für das Denken und für die Verständigung einen Nutzen haben sollen. Maas (2016: 351) weist allerdings darauf hin, dass Husserl in seinem Spätwerk den Schwenk vom einsamen Seelenleben hin zur „Bindung der Zeichenstruktur an Geltung für andere“ ebenfalls vollzogen habe. Ich komme darauf zurück.

In der Tat nähert Gomperz (1908) sich mit seinem Blick auf die Aussagegrundlage, die geteilte außersprachliche Szene von Sprecher und Hörer, wieder den Bedürfnissen einer realistischen „Linguistik des Sprechens“ – auch wenn Husserl durchaus philosophisch strenger und konsequenter denkt (und Gomperz’ „pathempirischer“ erkenntnistheoretischer Unterbau für semantische Zwecke völlig überflüssig ist). Während Husserl die Umfelder und Gegebenheiten des jeweiligen Sprechens, in denen die fallweise „Bedeutungserfüllung“ stattfindet, phänomenologisch „einklammert“, baut Gomperz (1908) darauf, dass es zwischen Aussageinhalt und Aussagegrundlage so etwas wie ein Relevanzverhältnis gibt (er ist gewissermaßen ein Ahne von Sperber und Wilson 1986!). Husserl ist da (sagen wir) passiver, er konzidiert die Möglichkeit der Fundierung noetischer Kategorien in der Anschauung, diese Fundierung sei aber keinesfalls identisch mit dem Intendierten (Husserl 1913: 132):

„Nicht im wechselnden Inhalte, sondern in der Einheit der auf die konstanten Merkmale gerichteten Intention liegt das Wesentliche der Sache“ (ebd.: 136).

Bedeutung, so ist Gomperz’ Definition zu resümieren (Gomperz 1908: 68-70), ist die Relation zwischen den beiden selbst relationalen Größen Aussageinhalt und Sachverhalt, zwischen zwei überwiegend sprachlichen Ebenen, deren eine aber mit der (außersprachlichen) Aussagegrundlage verzahnt, in dieser geerdet ist. Keineswegs gelten ihm Aussagen und Ausdrücke als bedeutungsgleich, die sich auf die gleiche Aussagegrundlage beziehen (wie es dann bei Ogden und Richards 1923 praktiziert wird), und jeder Aussagegrundlage ist es vollkommen äußerlich, wie sie von Sprechern sprachlich gegliedert und akzentuiert wird. Wie pragmatiknah Gomperz (1908: 70) hier bereits denkt, erhellt aus seinem Beispiel: Der Sprecher gliedert die Aussagegrundlage so, dass eine lokal relevante Bearbeitung derselben geschieht. Mit der Aussagegrundlage der Äußerung: *Da ist eine Schlange!* wären unendlich viele Aussageinhalte kompatibel: *Da hat sich was bewegt! Ein Tier!* etc., aber der Hinweis auf die Schlange führt zu „zweckmäßigem“ Hörerverhalten. Auch ob eine gegebene Aussagegrundlage propositional oder bloß nominativ adressiert wird (*Da kriecht eine Schlange* vs. *eine Schlange*) liegt ganz beim Sprecher und nicht in der Situation. Immer wieder macht Gomperz klar, wie different, ja gegensätzlich Aussageinhalt und Aussagegrundlage sind:

„Man stellt sich dann vor, es könnten eben nur jene Aussagegrundlagen durch einen bestimmten Aussageinhalt aufgefasst werden, welche diesen schon in sich enthalten“ (Gomperz 1908: 145).

So spottet er. Der Aussageinhalt sei aber eben eine außerempirische Wesenheit, die nicht in den empirischen Elementen der Aussagegrundlage enthalten sein könne. Anschauungen sind durch Sprache nicht mitteilbar, wird Marty (1925: 87) in den erst *post mortem* veröffentlichten Fortsetzungen zu seinem Hauptwerk (Marty 1908) schreiben. Der Aussageinhalt hingegen kann seinerseits nicht wahrgenommen oder vorgestellt werden. Seine „Gegenständlichkeit“ ist noetisch, er ist ein „Gegenstand höherer Ordnung“ (Gomperz 1908: 91 bzw. 100 f.).²¹

„Verstandesgegenständlichkeit“, so wird Husserl später (1928: 282) schreiben, beruht auf prädikativen Leistungen, und die sind gerade nicht fundiert in der vorprädikativen und passiven Rezeptivität. Und weiterhin beruht „Verstandesgegenständlichkeit“ auf der Reflexivität der Zuwendung zu prädikativen Leistungen. Porzig (1950) bezieht sich in Fragen der Abstraktion ausdrücklich auf Husserl (auch schon in dem 20 Jahre vorher erschienen klassischen Text über „Die Leistungen der Abstrakta in der Sprache“).

Gegen den psychologischen Individualismus der Ausdruckslehren seiner Zeit (und implizit auch gegen Husserl) bemerkt Gomperz (1908: 237), das Auszudrückende möge ja so persönlich sein wie es wolle, der Sprecher habe immer nur die überlieferten Formen, Bedeutungen und Schemata, die sich seiner Spontaneität weitgehend entzögen. Die Traditionen des Sprechens begrenzen, kanalisieren, konventionalisieren den individuellen Ausdruck. In diesem Punkt ist es einmal Husserl, der eher hörerbefugten argumentiert und darauf verweist, dass per Kundgabe der Hörer eine (freilich indirekte, vermittelte) äußere Wahrnehmung der inneren Erlebnisse des Sprechers hat (Husserl 1913: 34).

Was Husserl phänomenologisch „einklammert“: die fallweisen „bedeutungserfüllenden Akte“ im Unterschied zu den „bedeutungsverleihenden Akten“, das entspricht in der Sache der variablen „Bündigkeit“ sprachlicher Ausdrücke in den wechselnden Umfeldern des Sprechens bei Bühler (1934). Und es entspricht theoriearchitektonisch Gomperz' Aussagegrundlage. Verständigungstechnisch gilt: Die Relevanz der noetischen Bezüge erweist

²¹ Die Rede von den „Gegenständen höherer Ordnung“ taucht bei Bühler (1934) wieder auf, akzentuiert auf die kategorialen Konstruktionsgefüge der Wortarten und Satzglieder. Als versierter Philosophiehistoriker lässt Gomperz (1908) den Leser auch nicht im Unklaren darüber, dass sein „Aussageinhalt“ nach dem Modell des „Lekton“ der Stoa gebaut ist, das seinen Urhebern ebenfalls weder als subjektiver Gedanke noch als materielle Realität galt, sondern als etwas, was beide Seiten „objektiv“ verbindet (Gomperz 1908: 80). Vgl. zum „Aussageinhalt“ auch Kiesow (1988).

sich, indem sie in der Aussagegrundlage verankert werden können. „Erst in der Zuwendung lösen sich Gegenstände aus dem Sinnesfeld“, wird Husserl (1938: 75) später über das elementare Wahrnehmungsurteil schreiben.

In der Bedeutung eines Ausdrucks (so Husserl 1913: 54) konstituiert sich die Beziehung auf den Gegenstand, egal, ob der Gegenstand existiert, fingiert oder auch unmöglich ist wie *rundes Viereck* oder *goldener Berg*. Referentiell betrachtet ist ein Ausdruck bedeutungslos, wenn es keinen Gegenstand gibt, auf den er sich beziehen ließe. Ogden und Richards (1923) werden aus diesen Überlegungen das Wortmagie-Verdikt gegen alles machen, was sich nicht in Zeichen- Referent-Komplexe pressen lässt.

Theorietechnisch hat Gomperz (1908) einen Vorteil gegenüber Husserls *Logischen Untersuchungen*, indem er auf der eigentümlichen Rolle der „Aussagegrundlage“ für das Bedeutungsproblem besteht und den Monologismus und Internalismus Husserls kritisiert. Gomperz (1908) hat ein Modell dafür, dass die sprachlich gegliederte Proposition (modern gesprochen) ebensowohl für sich stehen (und für sich interpretiert werden) kann, als auch genommen werden kann für eine Instruktion, welche die aktuelle Aufmerksamkeit der Teilnehmer in einer gegebenen Interaktionssituation auf deren für relevant erachtete Aspekte koordiniert. Damit nähert er sich einer Erkenntnis, die in der neueren Psycholinguistik des Sprach- und Redeverstehens nach zahllosen Ab- und Umwegen erneuert wird: der Erkenntnis nämlich, dass „Referenz“ als *mapping* und Aufmerksamkeitssteuerung im geteilten perzeptiv-aktionalen Orientierungsfeld gelernt wird, bevor noetisch generalisiert auf alles Bezug genommen werden kann, was im aktuellen und lokalen *mental model* des laufenden Diskurses konstruiert werden kann.

In *Erfahrung und Urteil* kommt Husserl (1938: 285 ff.) dann noch einmal ausdrücklich auf das Gomperz-Problem zu sprechen – freilich ohne diesen ausdrücklich zu nennen. Als „Sachlage“ fasst er das, was Gomperz „Aussagegrundlage“ nennt. Dabei handele es sich um passiv konstituierte Verhältnisse, über die Urteile in ganz verschiedene Richtungen gebildet werden können. Ganz wie Gomperz, aber eben in eigener Terminologie versteht er die „Sachlage“ als passives Fundament für „Sachverhalte“ im eigentlichen Sinne (1938: 288-291), also für das, was wir heute eher als Propositionen bezeichnen würden.²²

²² Und auch Bühlers „Sachverhalte“ sind, wie gesagt, noetische Gebilde, keine ontologischen.

Somit ist „Referenz“ bei Licht besehen ein quasi-terminologisches Kürzel für sehr heterogene Zielgrößen: Referenz „endet“ oder „mündet“ nie im außersprachlichen Gegenstand, sondern in der auf diesen gerichteten Aufmerksamkeit. Niemals ist sie das, was Ogden und Richards (1923) aus ihr machen: ein außersprachlicher Garant für die Wahrheits- und Erkenntnisfähigkeit des Sprechens.

In der Welt des psycholinguistischen Laborexperimentes nehmen Studien zum Referenzproblem fast automatisch die (objektivierbare und reproduzierbare) Form der sprachlichen Instruktion für die Auswahl eines von mehreren möglichen Referenzgegenstandes an. Das gilt für die deutsche Tradition der „referentiellen Kommunikation“ (Werner Deutsch) ebenso wie für die angelsächsische (etwa Clark und Wilkes-Gibbs 1986). Ein jüngst erneuerter psycholinguistischer Befund (Garrod 2011) besagt, dass wir sprachlichen Input da, wo relevante perzeptive und aktionale Bezüge zur Verfügung stehen, opportunistisch auf diese abzubilden versuchen (vom Koaktionsfeld über den Film bis zum Comic!) – was etwa bei einem Leseexperiment mit schriftsprachlichem Text natürlich gar keinen Sinn ergibt, weil dieser uns unmissverständlich auf den Bezugsraum des lokalen Diskursmodells verweist, in dem Bezüge dann allein bündig werden können. Die sprachliche Richtung und Koordination von Aufmerksamkeit ist die Klammer, die beide Prozesse miteinander verbindet. Die (von Husserl „eingeklammerte“) fallweise wechselnde Bündigkeit sprachlicher Ausdrücke (Erfüllung in der Anschauung etc.) macht aber insofern einen Unterschied, als es ohne intersubjektive Erdung des Sprechens in der „Aussagegrundlage“ keine Basis für die Objektivitätssuggestion noetischer Objekte gibt.²³ Auch mit Bezug auf die biologische Sprachevolution dürfte es keinen Zweifel daran geben, dass wir zunächst darauf programmiert sind, sprachliche Kommunikationen auf die aktuell geteilte Wahrnehmungswelt zu beziehen und irgendwie in dieser zu verankern:

„The language learner is innately predisposed to assume that communicative acts refer to the world. Thus, from the outset, the language learner attempts to compute the referential implications of the linguistic characterizations of the input“ (Trueswell, Papafragou und Choi 2011: 71).

²³ Aus psycholinguistischer Sicht notiert Garrod (2011: 276) über die Differenz zwischen noetisch-symbolfeldbasierten Diskursmodellen und perzeptiv-anschaulichen: „In the first case, these will be processes aimed at constructing a coherent and parsimonious model on the basis of what has been read so far. In the second case, they will be processes aimed at establishing mappings between the utterances under interpretation and a model based on the visual world in view.“ Dieses letztere dürfte freilich in der Regel auch durch koaktionale Relevanzen strukturiert sein.

Dieses psycholinguistische Zitat aus der jüngeren Gegenwart ist auch darin der schlichten Referenzideologie überlegen, dass von den Aufmerksamkeitsimplikationen der Äußerung die Rede ist, nicht von singulären Gegenständen, die repräsentiert würden. Die vermeintlich einfach „gegebenen“ Objekte sind Projektionen unseres (sensomotorischen und symbolischen) Umgangs mit ihnen, die intentionale Ausrichtung auf sie beginnt bei uns.

Der Eigenname, nicht zufällig referenzsemantisches Paradestück, löst die Suggestion des objektiven Individuenbezugs vollständig von der Anwesenheit des Bezeichneten *und zugleich* weitestgehend von sprachlichem Wissen: Was wir über die Träger von Eigennamen wissen, das ist (abgesehen von Minimalkonzeptualisierungen wie etwa m/w bei Vornamen) Sach- und Welt- und kein Sprachwissen. Eigennamen sind gleichsam die perfekten Referenzialisierer, sie identifizieren aperspektivisch, aus allen Lebenslagen den gleichen Bezug, und das ohne Dazwischenkunft „störender“ einzelsprachlicher Konzepte. Es hat keinen Sinn zu fragen, ob „Gretel“ in einem Märchen „dasselbe“ Gretel ist wie in einem anderen Märchen, schreibt Husserl (1938: 202), weil es Individualität, Identität und Identifizierung nur in der Welt der wirklichen Erfahrung gibt.

Die Pointe der universellen, aber eben einzelsprachlich realisierten Noetik liegt hingegen an dem den Eigennamen entgegengesetzten darstellungstechnischen Pol, am Pol der Kombinatorik. Und von diesem Pol aus betrachtet sind Monosemie und Monoreferentialität der Grenzfall, nach dem wir unsere spontane Sprachideologie (*linguistic ideology* nach Silverstein 1979) modellieren.²⁴ Das noetische Potential konzeptualisierender und grammatischer Sprachzeichen entfaltet und differenziert sich in den Konstruktionen, in denen die Zeichen vorkommen. Durch lexikalisch basierte Argumentbeziehungen, Kollokationen, Nennbefestigung komplexer Ausdrücke, Typisierung wird der Suchraum für noetische Bezüge ganz ähnlich reduziert wie durch die im Wahrnehmungs- und Orientierungsraum verfügbaren Beziehbarkeiten. Die Nahtstellen des Sprechens zur unmittelbaren Interaktionssituation werden dadurch gelockert. Aber kognitiv ist es in beiden Fällen das Gesprochene selbst, das die Aufmerksamkeit im Suchraum strukturiert und zentralisiert.

²⁴ Silverstein (1979: 193) definiert als *linguistic ideology* „any set of beliefs about language articulated by the users as a rationalization or justification of perceived language structure and use.“

4 Anknüpfungen und Weiterungen: Jenseits der Referenz

Bühlers (1934: 62 ff.) – durchaus anerkennende – Kritik an Husserls subjektiver Aktlehre trifft den Kern des Noetikproblems: Was Husserl als „Komplexions- gesetze“ einer reinen Grammatik postuliert, das – so Bühler (1934: 65) – funktioniert nicht auf der Grundlage grammatischer Konstruktionsmodelle allein. In Ihren Gefügen (heute würde man sagen: Konstruktionen) bauen natürliche Sprachen ergänzend immer auch auf das „Sachwissen der Empfänger“ (Bühler 1934: 65). Sachgesteuerte Selektionen des Hörers seien an jedem Bedeutungsaufbau mit beteiligt. Und hier kommt Bühler (freilich ohne den Namen zu nennen) auf Bréals (1869) Kerngedanken zurück:

„Die sprachliche Darstellung lässt allenthalben Spielräume der Bedeutungsunbestimmtheit offen, die auf keine andere Weise wie durch den Hinblick auf die ‚objektiven Möglichkeiten‘ geschlossen werden können und in jeder menschlichen Rede auch faktisch geschlossen werden. Wäre dem nicht so, dann hätten es die Lexikographen leichter; das ist wahr. Aber die natürliche Sprache wäre um das Erstaunlichste und praktisch Wertvollste, was ihr eignet, verarmt. Verarmt um die erstaunliche Anpassungsfähigkeit an den unerschöpflichen Reichtum des im konkreten Falle sprachlich zu Fassenden; und dies macht, von der anderen Seite gesehen, die Freiheitsgrade der Bedeutungsverteilung möglich und damit die Husserlsche Aktlehre allererst notwendig und unentbehrlich auch für eine im ersten Anlauf ‚objektive‘ Sprachanalyse“ (Bühler 1934: 66).

Es sind die Konturen einer noetischen Theorie der bedeutungsverleihenden Akte, die (hierin durchaus Gomperz verwandt) in der Sozialsphäre des geteilten Sachwissens abgestützt ist, ohne doch ihre Bedeutungen einfach in den bezeichneten Sachen bündig werden zu lassen. Auf Schritt und Tritt baut die Noetik auf ‚entgegenkommendes‘ Hörerwissen.

Auch bei Roman Jakobson, der ja stark von Bühler geprägt ist, finden wir eine ähnliche Rezeption und Weiterentwicklung von Husserls Aktlehre, hin zu Intersubjektivität, Perspektivität und Aktivität der Bedeutungsproduktion (vgl. Holenstein 1976: 70). Zu den genuin sprachlichen Ressourcen des Nennens fügt Jakobson (auch das im Geiste Bühlers) noch den Argumentstatus des Genannten im Blick auf das Prädikat, so dass eine doppelte Architektonik entsteht: Auf der Ebene der Bedeutungskomplexion kann das Genannte als Substrat von Attributen (bottom-up) *und* als Argument eines Prädikats (top-down) gedeutet

werden. Vom schlichten Referenzialismus Freges distanziert sich Jakobson später ebenfalls: Das klassische Morgenstern/Abendstern-Beispiel (bei Frege referenzgleich, aber bedeutungsverschieden) beurteilt er (Holenstein 1975: 95) später auch als referenzungleich, weil auf unterschiedliche Phasen des Bezugsgegenstandes abgestellt.

Eine angelsächsisch pragmatisierte und gut durchdachte Version des noetischen Grundgedankens liefert schließlich Alan Gardiner in seiner (zuerst 1932 und 1951 in zweiter Auflage erschienen) *Theory of Speech and Language*. Husserl scheint er in erster Linie über den Appendix von Ogden und Richards (1923) zu kennen, deren Epistemologismus er aber keineswegs teilt. Mehr abgewinnen kann er Malinowskis (als Anhang bei Ogden und Richards reproduzierter) Lehre von der *phatic communion*, der Kontaktfunktion des Sprechens. Gewidmet ist das Buch Wegener (1885), dem der Autor sich sehr verbunden fühlt.

Gardiners Formel für den Status des *thing-meant* lautet: außersprachlich, aber nicht ontologisch, „accepted merely for the purposes of speech“ (Gardiner 1951: 31), abgestellt (wie Gomperz) auf Realkontakt, aber eben nicht auf Referenz im herkömmlichen Sinne: „This in-and-out-of-reality is characteristic of all speech“, schreibt er (1951: 32). Ohne sprachlichen Zugriff können wir zumal abstrakte Gegenstände nicht auffassen (*nomina si nescis, perit et cognitio rerum*).

Dass sprachlich alles in nennbare Gegenstände verwandelt werden kann, auch ganze Propositionen, ist ihm vertraut (Gardiner 1951: 23-27). Er erneuert den modistischen Gedanken, alle Wörter seien Namen von „Dingen“, unterschieden sich aber nach ihrer *mode of presentation*. Am Beispiel Religion argumentiert er, dass auch Abstrakta ein *thing-meant* haben, das sich von der Bedeutung, dem *meaning* des Ausdrucks, abhebt: Nicht die Bedeutung des Wortes „Religion“ Sorge für Aufregung, sondern das Gemeinte (Gardiner 1951: 30). Für Logiker seien alle wasbestimmten Ausdrücke so etwas wie ein Prädikat, und ihr *thing-meant* sei das Subjekt dazu. Bei allen Ausdrücken ist das *thing-meant* außerhalb des Wortes – ein durchaus Husserlsches Prinzip. Alle Wörter seien typisierende „class names“, schreibt er (1951: 38), und entwickelt ganz beiläufig den Grundgedanken der Prototypensemantik, sowie, diese ergänzend, eine Theorie der „selective attention“, der selektiven Aufmerksamkeit, die lokal für das *thing-meant* irrelevante Aspekte der Bedeutung ausblendet (1951: 48). Aus dem instrumentellen Charakter sprachsystemischer Bedeutungen folgert Gardiner (1951: 100), dass *meaning* alleine in den bedeutungsverleihenden Akten der Sprecher residiere, nicht in den Zeichen und Symbolen an sich. Die Verwendung des Ausdrucks „meaning“ auch für das extrakommunikativ betrachtete Zeichen verwirre die Verhältnisse zwischen *meaning* und *thing-*

meant – was man im Blick darauf, dass Wörterbücher bis heute bisweilen extrem bezeichnungsorientiert vorgehen, durchaus bestätigen kann.

Interessant ist Gardiner besonders da, wo er über die monologischen Perspektiven Husserls deutlich hinausgreift: Differenzen zwischen Sprecher- und Hörerbedeutung sind durchaus real, werden aber dynamisch minimiert, insofern der Sprecher immer auch Hörer (seiner selbst wie der anderen) ist und daher alle Wörter mit ihren Bedeutungen aus beiden Perspektiven kennt und sie auszugleichen vermag (Gardiner 1951: 112).

Metaphern sind für Gardiner eine Art durchlässiger Austauschmembrane zwischen *meaning* und *thing-meant*, zwischen *language* and *speech*. Wenn sie deckend (kongruent in der Terminologie von Wegener 1885) geworden sind, importieren sie Merkmale ihrer *things-meant* in die Bedeutungssphäre der Einzelsprache.

In Gardiners origineller Lehre gehören die Wortarten und Wortformen mit ihrem kombinatorischen Potential zur Sprache, die Sätze und ihre Konstituenten hingegen rechnet er (hierin de Saussure ähnlich) zur Rede (*speech*). Er moniert die Bezeichnung *parts of speech* für die Wortarten (Gardiner 1951: 134). Über die Wortart Adjektiv schreibt er:

„The adjective is a word congenitally so constituted as to exhibit its meaning and to hide its thing-meant“ (Gardiner 1951: 260).

Was im Großen und Ganzen der modernen Auffassung von der modifizierenden kategorialen Bedeutung der Adjektive (und Adverbien) entspricht, die koprädikativ, koreferentiell, konzeptmodifizierend etc. spezifiziert sein kann durch die syntaktische und sonstige Umgebung des Wortes und durch die Umfeldler des Sprechens. Modifizieren ist die noetische Grundlage der Adjektive in natürlichen Sprachen, Nennen und Identifizieren die der Substantive.

Einige knappe Bemerkungen noch zu Erwin Koschmieder (1965).²⁵ Bei ihm, dem heute weitgehend unbekanntem Slawisten, verbinden sich die Motive, deren Stunde dann im Internalismus, Universalismus und Formalismus der generativen Syntax gekommen ist. Koschmieder formuliert ein noetisches Programm für die Syntax mit den drei Dimensionen Nennung, Verzeitlichung und Leistung. Diese drei Dimensionen werden in jeder Einzelsprache

²⁵ Die einschlägigen Aufsätze Koschmieders aus den 1940er und 1950er Jahren sind zugänglich in Koschmieder (1965). Koschmieders Verbindung zu Husserl ist stärker über den Husserl-Schüler Ludwig Landgrebe vermittelt.

anders organisiert. Am Übersetzungsproblem²⁶ sucht er zu zeigen, dass das Gemeinte (in gewissen Grenzen) universal ist. Die Vermittlung zwischen einzelsprachlicher Grammatik und universellen noetischen Zielgrößen geschieht via Syntax. Die Syntax bildet das Scharnier (heute würde man wohl interface sagen) zwischen den einzelsprachlichen Formen und Konstruktionen und den universalen Kategorien des Gemeinten. Die Kalkülisierung und Formalisierung der Syntax ist ausdrücklich Programm bei Koschmieder (1965: 85). Es ist die Kombinatorik, mittels derer das einzelsprachliche Zeicheninventar ausgebaut und entwickelt wird. Die Syntax wird zur noetischen Schlüsseldisziplin, aber eben nicht als Aufzählung ihrer einzelsprachlichen Besonderheiten, sondern in ihrer Beziehung auf die Zielgrößen, die allen Sprechern natürlicher Sprachen gemeinsam sind. Koschmieders Version des Zeichendreiecks besteht aus den (lateinisch bezeichneten) Größen: *signum*, *designatum* und *intentum*. Ein Referent kommt nicht vor. Seine Rolle übernimmt das Gemeinte.

Historiographisch interessant ist die Tatsache, dass Koschmieder mit den zu seiner Zeit in der akademischen Sprachwissenschaft sehr mächtigen Vertretern des einzelsprachlich-volkhaften Weltbildes, mit Leo Weisgerber und seiner Sprachinhaltsforschung frontal zusammenstoßen musste mit seiner universalen Noetik. Seine Gewährsleute findet er eher in Skandinavien (Otto Jespersen, Louis Hjelmslev, Viggo Brondal).

Mit Gardiners *thing-meant* verbindet ihn der Sinn dafür, dass es in der Noetik eine pragmatische Dimension gibt (Koschmieder nennt sie die noetische Dimension der *Leistungsdirektive*). An Beispielen, die deutlich Austins Sprechaktttheorie vorwegnehmen, zeigt Koschmieder (1965: 88), wie noetische Festlegungen teils in den Umständen des Sprechens liegen, teils explizit versprachlicht werden. Der deutsche Satz:

Ich bitte (hiermit / gerade) um Verlängerung der Leihfrist meiner Bücher.

Steht in seiner noetischen Leistung einmal für die Dimension von Bericht/Darstellung, etwa als Antwort auf die Frage eines Bekannten:

²⁶ „Das Verfahren der Sprachwissenschaft hat auch bisher stets diese Übersetzbarkeit zur Voraussetzung gehabt“ (Koschmieder 1965: 135).

Was machst du denn hier?

Oder aber für den performativen Akt (modern gesprochen), wenn gegenüber dem Bibliotheksmitarbeiter geäußert. Die Ausdrücke „hiermit“ und „gerade“ versprachlichen die noetische Differenz eindeutig, entweder im Sinne der performativen Lesart (*hiermit*) oder im Sinne der verzeitlichenden Lesart (*gerade*).

5 Schluss

Mit Husserls Phänomenologie teilt Gomperz (1908) die Intention, gegen die schon wegen ihres Bewusstseinsindividualismus sprachuntaugliche und monologische Vorstellungspsychologie des 19. Jahrhunderts eine objektive und interpersonale Basis für die Phänomene des sprachlichen Bedeutens zu etablieren. Das lag um 1900 herum offenbar in der Luft, wie man an der Konvergenz ganz gegensätzlicher Bemühungen sehen kann: Bréal, Darmesteter in Frankreich, Mauthner in Deutschland (mit der suggestiven Formel, Bedeutung sei nicht im Kopf des Einzelnen, sondern entstehe „zwischen“ den Menschen), Erdmann, Wegener und viele andere mehr.

Zu den axiomatisch wesentlichen Erkenntnissen von Gomperz und Husserl (beim Letzteren deutlicher herausgearbeitet; vgl. Husserl 1913: 12-14 und öfter) gehört die noetisch (sagen wir) generative²⁷ Dimension der Syntagmatik und Kombinatorik der Sprachzeichen. Was Bréal (1869) als *idées latentes* bezeichnet, die Tatsache nämlich, dass die manifeste grammatisch-kategoriale Konstruktion lediglich ein in der Rezeption auszufüllendes System von Hinweisen auf die Bezüge gibt, dass Bedeutung eben darin besteht, die Bezüge auf das Gemeinte zu organisieren (und nicht einen Spiegel oder ein genaues Modell derselben zu geben), das zieht sich auch durch die Arbeiten von Husserl und Gomperz.

Bedeutungsanalyse dürfe sich durch grammatische Analyse nicht gängeln lassen, manchmal seien grammatische Unterschiede wesentlich, manchmal zufällig. Wir hätten aber die natürliche Neigung, hinter jedem grammatischen Unterschied einen logischen zu sehen (wie wahr!). Die Kategorien des Gemeinten spiegeln sich nicht exakt in den einzelsprachlichen

²⁷ „Generativ“ hier natürlich nicht im Sinne bedeutungsfreier kategorialer Schemata wie in den frühen Phasen der Chomsky-Grammatik, sondern im Sinne des synsemantischen Aufbaus noetischer Gebilde.

Kategorien und Konstruktionen, in denen sie realisiert werden.²⁸ Und es gibt auch keinen Parallelismus zwischen der „Zusammengesetztheit der Bedeutungen“ (Husserl 1913: 296) und der Zusammengesetztheit der noetischen Gegenstände, auf die sie sich beziehen. Das ist bei Husserl und seinen Zeitgenossen sicher gegen Wilhelm Wundt und seine umfassende Parallelitätshypothese für Ausdruck und Ausgedrücktes gerichtet. Es ist aber zentral auch für die späteren Debatten über Kompositionalität in der Semantik. Als Beispiel für eine einfache Bedeutung, die einen komplexen Gegenstand meint, nennt Husserl (1913: 298) den Eigennamen Schulze (jedes Individuum ist unendlich zusammengesetzt!), und als Beispiel für eine zusammengesetzte Bedeutung für einen einfachen Gegenstand nennt er (etwas launig) den Ausdruck einfacher Gegenstand, der ja per definitionem eben das meint, obwohl er selbst zusammengesetzt ist. Bei Gomperz ist der antiparallelistische Modellgedanke ähnlich, aber (wie gehabt!) stärker auf Kommunikation und Aufmerksamkeitslenkung beim Hörer bezogen. Über das Auffassen der noetischen Gegenstände heißt es:

„Auffassen heißt jetzt: in einer bestimmten Weise, in einem gewissen Lichte betrachten: durch eine gewisse Verteilung der Aufmerksamkeit in bestimmter Weise gliedern“ (Gomperz 1908: 184).

Jedes Wort trägt (s)einen Gesichtspunkt an das Gemeinte heran.²⁹

Das Tragische an der Geschichte ist, dass aus den hoch differenzierten Ansätzen zu einer Noetik, einer Lehre von dem (übereinzelsprachlich) Meinbaren und Gemeinten, am Ende (vermittels des einflussreichen Werks von Ogden und Richards 1923) eine ziemlich flache Referenzsemantik geworden ist, eine Lehre, in der die Aufgabe der einzelsprachlichen Konzepte (oder Sprachinhalte) ausschließlich darin zu bestehen scheint, dem Hörer den Weg zu den außersprachlichen Sachen zu bahnen, eine Lehre, in der Bedeutung als spracheigenes, sprachsystemisches noetisches Potential und fallweise Bezeichnungsleistung bis zur Ununterscheidbarkeit verschwimmen – kurz: ein Modell, in dem zusammenwächst, was durchaus nicht zusammengehört. Wer mit Kibrik (2011) das jüngste (zweifelloso

²⁸ Henckmann (1988: 389) behauptet sogar, Gomperz habe der sprachlichen Form gar keine „bedeutungsaffizierende“ Funktion zugemessen. Genauer in diesen Dingen war Marty (1908, 1925).

²⁹ Die kombinatorischen Voraussetzungen der Noetik reflektiert Gomperz (1929: 196 ff., 206 ff.) als letztlich gewohnheits- und erwartungsbasiert.

verdienstreiche!) Lehrbuch und Standardwerk zur Referenz aufschlägt, der fragt sich alsbald bang, wie all diese Referenten mit einem Male in das Kurzzeitgedächtnis des Sprechers gelangt sind, wo sie dann vermittels *referential devices* adressiert werden können. Bei aller Differenz im Detail: axiomatisch bringt uns der moderne individualistische Kognitivismus wieder genau in die Lage, aus der Husserl und Gomperz uns herausführen wollten. Hat er doch einfach nur die realen Personen und Sachen der Außenwelt, mit denen uns der Behaviorismus erden wollte, wieder in Bewusstseinsinhalte zurückverwandelt. Dass Semantik jetzt wieder der Psychologie zugeschlagen wird, dass sie zeitweise der Kulturanthropologie, zeitweise der Logik überwiesen wurde, verstärkt den Eindruck, dass sie mit den Eigenmitteln der Sprachwissenschaft nicht schlüssig zu bearbeiten sei. Offenbar passt die Noetik nicht in das Beuteschema irgendeiner etablierten wissenschaftlichen Disziplin. Ausnehmen sollte man da vielleicht nur die Ethnomethodologen, die aber eigenen terminologischen Konventionen folgen (*indexicality, reflexivity, accountability*) und die (kein Zufall!) ebenfalls über den Husserl-Schüler Alfred Schütz auf phänomenologische Traditionen zurückgehen.

Indessen ist der Noetik-Gedanke (freilich nicht die Bezeichnung „Noetik“!) wirkmächtig auf die linguistische Bühne zurückgekehrt, in der eher logisch-monologischen Gestalt der Husserl-Version, und zwar im „Internalismus“ und Universalismus der Chomskyaner und ihrer Syntaxkonzeption. Hinter der Definition einer natürlichen Sprache L als Menge der grammatisch korrekten Sätze bzw. als kategorialer Regelapparat, mit dessen Hilfe diese Menge generiert werden kann, verbirgt sich subkutan, aber ganz unverhohlen die Gleichung: grammatischer Satz = noetisch interpretierbarer Satz. Und für den „Internalismus“ der generativen Grammatik ist Referenz im Sinne der kontingenten, lokal-empirischen Verweisung auf außersprachliche Gegenstände ein reines Performanzproblem, das mit der Symbolarchitektur der Sprache nur sehr locker zusammenhängt. „Standard theories of reference“, so schreibt Chomsky (1995: 236) sind auf natürliche Sprachen nicht anwendbar, schon darum nicht, weil ein und dieselbe Nominalgruppe (NP) gleichzeitig auf Abstraktes und Konkretes Bezug nehmen kann:

The book I'm writing will weigh five pounds.

So lautet sein Beispielsatz. Das ist ein noetisches Argument. Ganz wie Husserl und Gomperz errichtet Chomsky eine strikte und unüberwindliche Barriere zwischen der Referenz (als

Performanzphänomen) und den internen Symbolen, die ja in der Tat nicht referieren (Chomsky 2010: 57). Dadurch wird *language* „virtually synonymous with symbolic thought“ (ebd.: 59). Dass man sie auch externalisieren und zur Kommunikation mit anderen gebrauchen kann, wird dabei zum Epiphänomen, und man darf sich natürlich fragen, ob Gomperz und der späte Husserl (mit ihrer Akzentuierung der „Geltung für andere“) da nicht einen Schritt „weiter“ waren, bildlich gesprochen. Weiter auch in Bezug auf die Erkenntnis, dass alle sprachlich-kommunikativen Praktiken in den impliziten und „konjunktiven“ Routinen und Praktiken der Kooperation verankert sind (Loenhoff 2012: 21 f.), die wir uns nur in der sekundären Rationalisierung gerne als intentional und individuell fundiert zurechtlegen.

Referenz im herkömmlichen Sinne eines geteilten, vom Sprecher dem Hörer vermittelten Bezugs auf einen definiten außersprachlichen Gegenstand ist ein modellbildender Grenz- und Sonderfall geteilter sprachlicher Bezüge. Modellbildend insofern, als sich der sozial-institutionelle Charakter geteilter Bedeutungen an diesem Sonderfall etabliert. Modellbildend auch insofern, als sich unsere alltagstheoretische *linguistic ideology* (Silverstein 1979) an der Bezeichnungsfunktion des Sprechens orientiert. Geteilte Bedeutungen entstehen über Akte der kommunikativen Aufmerksamkeitskoordination, die in der geteilten Wahrnehmung und im Fortgang der Handlungskoordination bündig werden. Auf diesem Fundament wird die Welt der Noetik errichtet. Die Sprachwissenschaft hätte allen Grund, sie zu erkunden. Der Ausdruck „der Referent“ hat nämlich keinen Referenten – wohl aber ein explizierbares *thing meant*, das seinerseits als Zentrum möglicher Ausgiebigkeit dient.

Wer moderne Lehrbücher der Semantik aufschlägt (von Lyons 1977 bis Löbner 2003), der stößt auf folgenden Befund: Wiewohl bereits Lyons (1977: 176 und öfter) davor warnt, *reference* als „utterance-dependent notion“ mit *denotation* in der Mill-Tradition gleichzusetzen oder engzuführen (*denotation* ist nämlich gerade als Relation zwischen einem lexikalischen Ausdruck und der extensionalen Klasse von Individuen konzipiert, die mit dem Lexem bezeichnet werden können, ist also gerade *nicht* äußerungsbezogen), ist eben diese Gleichsetzung bzw. Engführung die herrschende Praxis:

„Die deskriptive Bedeutung eines Inhaltswortes ist ein Konzept für seine potenziellen Referenten“
(Löbner 2003: 29).

Es ist aber ganz leicht zu zeigen, dass die referentielle Identifikation eines Objektes für die Aufmerksamkeit unabhängig ist von der Frage, ob die sprachliche Konzeptualisierung des

Referenten auf diesen zutrifft oder nicht (vgl. Lyons 1977: 182). Wenn A sagt: *Siehst du da hinten den Fuchs?* Und B antwortet: *Das ist ein Hund!*, müssen wir voraussetzen, dass die referentielle Identifikation des Gegenstandes erfolgreich stattgefunden hat, wiewohl die sprachliche Konzeptualisierung nicht zutrifft. Ganz abgesehen davon, dass man referentiell auch mit Ausdrücken identifizieren kann, die auf buchstäblich jeden zutreffen können wie „ich“ oder „du“. Konzeptualisieren/Bezeichnen und referentiell Identifizieren sind voneinander unabhängige Teilhandlungen des Sprechens, auch wenn ihre Einführung die Regel ist.

Und für den Satz als Proposition entwirft Löbner (2003: 185) eine Version des semiotischen Dreiecks, in der ein gegebener Satz (an der Spitze des Dreiecks) seine Proposition *bedeutet*, über seine Referenzsituation *prädiziert* und in dem die komplexe Prädikation auf die Referenzsituation *zutrifft*. Ich reproduziere das Dreieck im Anhang. Auch diese Fassung reduziert die eigensinnige Welt des Gemeinten letztlich auf Referenz und fällt hinter Gomperz und Husserl zurück.³⁰

³⁰ Keinesfalls würden die Anhänger Husserls in der Semantik (wie Porzig 1950, Nehring 1963) eine Proposition in der bezeichneten Referenzsituation enden oder sie dort „zutreffen“ lassen. Das würde wohl als eine epistemologische Entgleisung gelten. Für Porzig (1950: 357) haben wir es mit einer aktiven Gliederung, einer bestimmenden Extraktion sprachlicher Sachverhalte aus der außersprachlichen Realität zu tun. Nehring (1963: 161) spricht von einer Hinweisfunktion des (gesprochenen) Satzes gegenüber dem, worauf er bezogen werden kann (und nähert sich damit dem Indexikalitätsgedanken).

Prijevod s hrvatskog na njemački jezik

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Paulus, Irena. 2018. Claude Debussy i filmska glazba. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*. Vol. 50. No. 190. Str. 53–6

Claude Debussy und Filmmusik

Images

„Ich liebe Bilder fast so sehr wie Musik“ („J'aime les images presque autant que la musique“) schrieb der Komponist Claude Debussy (1862–1918) seinem Freund, dem Komponisten Edgar Varèse (Smith 1973: 61). In diesem Satz, der uns zeigt, wie seine Fantasie von der Visualisierung abhing, verwendete Debussy interessanterweise das Wort *image* statt *peinture*. Kurz zur Erinnerung: Impressionismus bekam als Stilrichtung seinen Namen offiziell, nachdem der selber in der Malerei und Gravur tätige) Journalist und Schriftsteller Louis Leroy in der Zeitschrift *Le Charivari* eine Rezension einer Ende April 1874 stattgefundenen Ausstellung¹. Der Titel des Artikels, „Ausstellung der Impressionisten“ („Exposition des Impressionistes“), der durch den Namen des Gemäldes *Impression: Sonnenaufgang* (1872) Claude Monets inspiriert wurde, spiegelte Leroy's skeptische Haltung wider, es handele sich um Skizzen und nicht um vollendete Bilder.

In der kroatischen Sprache bezeichnet das Wort *slika* (Bild) ein „auf einer Fläche (Leinwand, Papier, Holz, Glas o. Ä.) durch Farben dargestelltes zweidimensionales Kunstwerk“ (Anić 1991: 661), doch umgangssprachlich kann er auch eine Fotografie oder einen Abschnitt eines Bühnenstücks bezeichnen (ebd.). In der französischen Sprache gibt es aber mehrere Äquivalentwörter, wobei jeder von ihnen vieldeutig ist. Der Definition von Anić kommt das Wort *peinture* am nächsten. Es deutet auf die Bildlichkeit des betrachteten Objekts hin und nimmt Bezug auf das Gemälde, auf die Malerei. Das von Debussy benutzte Wort *image* ist viel breiter. Es bezieht sich auf die Visualität des betrachteten Objekts und so bezeichnet es ein Bild, eine Darstellung, eine Abbildung, eine Gestalt, eine Form, eine Maske – sogar auch jedes Bild auf einem Bildschirm, egal ob es sich um einen Computer-, Kino- oder Fernsehbildschirm handelt. „Bei der Beobachtung jedes visuellen Artefaktes,“ schrieb Krešimir Purgar, „egal ob es sich um ein Werk handelt, das man schon von vornherein für ein Kunstwerk hält, oder um ein Bildobjekt aus den alltäglichen visuellen Kommunikationen, wie zum Beispiel

¹ Die Ausstellung wurde von der Anonymen Gesellschaft der Maler, Bildhauer und Graveure (*Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs*) organisiert und fand im Atelier des Fotografen Nadar statt. Die Gesellschaftsmitglieder waren Camille Pissarro, Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Pierre-August Renoir, Paul Cézanne, Armand Guillaumin und Berthe Morisot (vgl. Bomford, Kirby, Leighton, Roy und White 1990: 209).

Videoanzeigen auf dem Bildschirm, Werbefilmen oder Piktogrammsymbolen, verlangt von uns der dabei ausgelöste analytische Prozess, zuerst die Frage zu stellen: Was ist das, was wir da sehen; dann, wie ist das Verhältnis zwischen dem, was wir sehen, und uns als Beobachtern; und schließlich, wie kann sich die Beobachtung dieses visuellen Faktors auswirken?“ (Purgar 2017: 379).

Die beobachteten *objects d'art*, von denen die meisten in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden und die wenigen zu anderen Zeitperioden und Kulturen gehörten, beeinflussten den Komponisten Debussy stark. „Die Entwicklung des freien Verses in der Poesie sowie das Verschwinden des Themas und Modells in der Malerei regten ihn dazu an, sich über die musikalische Form Gedanken zu machen“, schrieb François Lesure (Lesure und Howat 2001). Die Wände seines Arbeitszimmers behängte Debussy mit Bildern Turners und Watteaus (Smith 1973: 62), die seine Fantasie anregten, und mit symbolistischen Dichtern war er schon seit seiner Studienzeit befreundet. In den 1890er Jahren lernte er Stéphane Mallarmé kennen, dessen Ansicht, die Wörter für Zwecke des Rhythmus und der Klangmalerei zu verwenden, auf ihn einen überwältigenden Eindruck hinterließ.² Debussy saugte künstlerische Einflüsse von allen Seiten auf: er las Baudelaire, aber nicht nur seine Poesie, sondern auch seine Kritiken; er begeisterte sich für Verlaine, dessen Gedichte er unzählige Male vertönte (ebd.).

Die Interessen des Komponisten umfassten aber nicht nur seine fundierten Poesie-, Malerei- und Bildhauerkenntnisse. Die *images*, die seinen Kopf beschäftigten, dürften tatsächlich denjenigen aus den Bildschirmen nahegestanden haben. Debussy kannte natürlich kein Fernsehen, kein Internet, keine Videospiele – kannte aber die Fotografie. Er kannte auch bewegte Bilder, das heißt den Film, der zu seiner Zeit sich in einer rasanten Entwicklung zur Kunstform befand (ebd.: 61).

Zu Lebzeiten des Komponisten steckte die Filmkunst noch in den Kinderschuhen (Stummfilm entstand 1895 und Tonfilm sollte neun Jahre nach Debussys Tod erscheinen), so kam Debussy mit der siebten Kunst indirekt in Berührung. Er besaß beispielsweise selbst einen Fotoapparat, den er sehr eifrig und konzentriert handhabte (ebd.).³ Neben der statischen

² Als Ergebnis dieser ersten Begegnung mit Mallarmé entstand das berühmte Orchesterwerk Debussys *Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns*, das zunächst tatsächlich als Vorspiel gedacht wurde, als Einleitung in ein gemeinsames Theaterprojekt, das auf dem Gedicht Mallarmés *Nachmittag eines Fauns* basierte. Das Projekt wurde nie vollendet, doch das Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns blieb als ein selbstständiges, originelles Meisterwerk Debussys bestehen (Lesure und Howat 2001).

³ Seine Leidenschaft zur Fotografie teilte er mit seinem engen Freund, dem Dichter Pierre Louÿs. Einer ihrer frühen Fotoversuche ist auch ein lustiges Foto einer der Liebhaberinnen Debussys (Smith 1973: 61).

Fotografie war er auch an Möglichkeiten der bewegten Bilder interessiert. Dazu zählten auch die von seinen Kollegen und Freunden, besonders von Claude Monet, geschaffenen Bilderserien. Um die Unvollkommenheit des Mediums zu überwinden, pflegte Monet nämlich, ein und dasselbe Objekt mehrmals zu malen, an unterschiedlichen Tageszeiten, um all seine Veränderungen zu zeigen. Zu den bekanntesten Beispielen gehören *Getreideschober* (eine Serie von 25 Bildern, 1890–1891 entstanden), *Kathedrale von Rouen* (eine Serie von ungefähr 30 Bildern, 1892–1893 entstanden) und *Seerosen* (eine Serie von ungefähr 250 Bildern, 1895–1926 entstanden). Monet war von der Vergänglichkeit des Lichts besessen, so weigerte er sich letztendlich, „länger als ein paar Minuten zu malen, um kein ‚Kompositbild‘, also ein durch wechselndes Licht erstelltes Bild, entstehen zu lassen“ (ebd.: 69). Seine Technik nannte er Verkettung (*enchaînement*); nach Smith wurde diese dem Film nahestehende Technik auch von Debussy selbst verwendet, als er seine *Images* gestaltete (ebd.).⁴

Debussy war auch an Reihen von *tableaux* interessiert, aus denen Schattenspiele bestanden.⁵ Mit dem Schattentheater dürfte der Komponist im berühmten Pariser Kabarett „Chat Noir“ auf dem Montmartre, dem beliebten Bohemien-Treffpunkt, in Berührung gekommen sein (ebd.: 65). Mit der Vorführung der Schattenspiele begann es in „Chat Noir“ anfangs 1890er Jahre. Geleitet wurden sie vom Artisten, Maler, Illustratoren und Graveur Henri Rivière. Indem er hinter der Leinwand die Puppen bewegte und ihnen die Stimmen gab, schuf er bewegte Bilder, die für seine sittenlosen Besucher (Smith spricht von einer „künstlerischen Anarchie“, ebd.: 65) auf einen kleinen Bildschirm projiziert wurden. Rivières Spiele gingen jedenfalls nicht stumm vor: So wie damalige Stummfilmvorführungen, wurden Schattenspiele auch von Pianisten begleitet. In „Chat Noir“ waren das aber keine anonymen Klavierspieler: Gelegentlich spielte dort Debussys Freund Erik Satie und die Hauspianisten waren Charles de

⁴ Zwei Werke Debussys unter dem Namen *Images* widerspiegeln Monets Technik *enchaînement* (ebd.: 69). *Images* für Klavier ist eine Sammlung von 6 „verketteten“ Stücken/Bildern, die in zwei Bände verteilt wurden (der Erste entstand 1901–1905, der Zweite 1907). Der zweite *Images*-Zyklus, der zuerst als Fortsetzung des ersten Zyklus, für zwei Klaviere gedacht war, wurde letztendlich als ein Orchestertriptychon gestaltet, mit folgenden Sätzen: I. *Gigues*, II. *Ibéria*, III. *Rondes de printemps*, wobei *Ibéria* selbst noch ein Triptychon ist. Das Werk entstand zwischen 1905 und 1912.

⁵ Schattentheater oder *ombres chinoises* ist einer der Vorläufer des Films. Bekannt war es nicht nur in China, sondern auch in anderen Ländern des Nahen und Fernen Osten (wie zum Beispiel in Indonesien und der Türkei) und beruhte auf der Verwendung von Papierpuppen, die hinter einer Leinwand und vor einer Lichtquelle mithilfe von Stäben bewegt wurden. So entstand der Effekt der „lebhaften Schatten“, die von den Puppenspielern zum Leben gebracht wurden und Stimmen bekamen. Das Schattentheater wurde oft von einem Schlagzeugensemble begleitet, dem Gamelan, das die Ausformung der Musiksprache Debussys stark beeinflussen sollte (der eindeutige Einfluss von Gamelan ist im Satz „Pagodes“ seines Klavierzyklus *Estampes* erkennbar). Der Komponist entdeckte es, neben anderen fremdartigen Kulturgütern, wie das antike Theater und die Pentatonik, auf der Pariser Weltausstellung 1889 (vgl. Cooke 1998: 258–260).

Sivry und Georges Fragerolle.⁶ Es gibt dafür Beweise, dass selbst Debussy anfangs 1880er Jahre ein Kabarett pianist war, so vermutet Smith, dass er auch einige Schattenspiele Rivières begleitet haben mag (vgl. ebd.: 65–69).

Es besteht eine Ähnlichkeit zwischen den von Rivières und Debussy behandelten Themen. Die beiden Künstler waren, beispielsweise, von Wolken begeistert. „Die Wolken zogen vor dem Mond vorbei, der Himmel war grün und dann rot oder hellgrau, und auf einmal wurde er durch einen kräftigen Wind oder einen Sturm erschüttert...“ (Zitat aus: ebd.: 67) – so beschrieb ein anonymes Besucher Rivières Spiel *Clair de Lune*, dessen Musik und Text von Georges Fragerolle stammten. Eine solche Inszenierung erinnerte Smith an *Nuages* (Wolken), den ersten Satz des Orchesterwerkes *Nocturnes* (ebd.). Den gleichen Titel sollte der populärste Satz eines der früheren Werke Debussys, der *Suite bergamasque*, tragen. *Clair de Lune*, oder auf Deutsch *Mondschein*, wird oft als Einzelstück, also außerhalb seiner zyklischen Form, aufgeführt. Außerdem sollte dieses Stück von allen Werken Debussys am häufigsten im Film eingesetzt werden, also einem Medium, das von den Schattenspielen Rivières antizipiert und dessen Potenzial vom Komponisten von Anfang an erkannt wurde.⁷

Debussy und die Filmmusik

Der Film, wie ihn Debussy kannte, war technisch nicht so weit fortgeschritten, dass man Ton und „bewegte Bilder“ synchron aufnehmen und abspielen konnte. Die „bewegten Bilder“ der Brüder Lumière und anderer Autoren wurden während ihrer Vorführung von der Musik begleitet, die entweder live aufgeführt wurde oder auf einem Phonographen spielte. Manchmal

⁶ Beide Pianisten hatten bedeutenden Einfluss auf Debussy. Nach Smith sei de Sivry der Erste, der Debussys musikalische Begabung erkannt und ihm Klavierunterricht empfohlen habe (Smith, ebd.: 65–67). Fragerolle, der ein bisschen älter als Debussy war, nahm am Pariser Konservatorium Kompositionsunterricht bei Ernest Guiraud, bei dem später auch Debussy studieren sollte. Als hervorragender Pädagoge hatte Guiraud einen wesentlichen und anhaltenden Einfluss auf die Entwicklung des kreativen Denkens Debussys.

⁷ Debussys *Clair de Lune* wurde im Film *Engel der Verlorenen* (1948) des japanischen Regisseurs Akira Kurosawa sowie im Film *Giganten* (1956) des Regisseurs George Stevens verwendet; im Letzteren wurde Debussys Stück vom Komponisten Dimitri Tiomkin für die Orgel bearbeitet. Das gilt als das ungewöhnlichste und einfallsreichste Arrangement dieser Komposition. Von den neueren Filmen wurde *Mondschein* in der *Twilight*-Saga verwendet (es erschien im ersten Film *Twilight – Biss zum Morgengrauen* (2008) unter der Regie von Catherine Hardwicke sowie im Dritten *Eclipse – Biss zum Abendrot* (2010) unter der Regie von David Slade) sowie im hochgeschätzten Film *Der seidene Faden* (2017) von Paul Thomas Anderson. *Clair de Lune* lässt sich auch in der Eröffnungsszene der Episode *Contrapasso* der Fernsehserie *Westworld* (Staffel 1, 2016) hören, und zwar ausnahmsweise, da in der Eröffnungsszene anderer Episoden durchgehend Debussys Klavierstück *Rêverie* spielt (vgl. Claude Debussy, IMDb).

wurden die Filme aber (was vermutlich ein seltener Fall war) vor einem lauten Publikum (damals war es üblich, die Vorstellung laut zu kommentieren) ohne Musikbegleitung vorgeführt (Turković 2007: 30). Als Ende der 1920er Jahre die ersten Tonfilme endlich anliefen, war Debussy leider schon längst tot.⁸

Die Filmmusik befand sich inzwischen in einer raschen Entwicklung – am Anfang, als sie frühere Stummfilme begleitete, war sie beliebig und unstandardisiert, später aber sorgfältig komponiert, standardisiert und funktional.⁹ Die Filmkomponisten, damals meistens Europäer, wurden nach ihrer Flucht vor dem Zweiten Weltkrieg in US-amerikanischen Filmstudios angestellt. Es handelte sich um gebildete und oft äußerst begabte Musiker, die am Anfang ihrer Karrieren oft musikalische Bühnenwerke komponiert und/oder aufgeführt hatten. In den Filmstudios in den USA war das Arbeitstempo irrsinnig und wegen des Fristdrucks forderte man schlüsselfertige dramaturgische Lösungen. Die ersten Filmkomponisten fanden sie in einem ihnen gut bekannten sowie dem Film verwandten Genre – der Oper.

Für den Film war die Opernästhetik Richard Wagners am besten geeignet.¹⁰ Wagners Auffassung stand aber im krassen Gegensatz zu der von Debussy. Als der Franzose in seiner Jugend versucht hatte, eine Oper in der Art von Wagner (den er verehrte) zu komponieren, wurde ihm klar, dass ihn eine solche Komponierweise frustriert und seine Kreativität einengt.

Dank der beiden, Debussy und Wagner, fanden in der Musik viele außermusikalische Elemente Eingang – Wagner ordnete seine Musik der dramatischen Opernhandlung unter und Debussy umriss seine selbst wahrgenommenen Impressionen und Eindrücke der Welt und der Kunst. Wagners Opern beruhten auf der westlichen Kultur und sind das Spiegelbild seines Charakters: Sie sind dramatisch, mächtig, extravertiert, massiv und konkret bei der Darstellung meist mythologischer Inhalte. Die Musik Debussys hat auf der anderen Seite viel den orientalischen Einflüssen zu verdanken und ist auch das Spiegelbild des melancholischen Charakters Debussys: Sie ist sinnlich, lyrisch, poetisch, subjektiv, oft auch asketisch, ätherisch und flüchtig.

⁸ Claude Debussy starb am 25. März 1918, mit 55 Jahren.

⁹ Die neu komponierte, sogar standardisierte Filmmusik erschien schon in der späten Stummfilmzeit.

¹⁰ Wagners Operschaffen beruhte auf der Auffassung, die Musik solle der Handlung dienen. Um das zu erreichen, ordnete er die Musikform dem Operninhalte unter und schrieb eine entscheidende Rolle dem Orchester zu, das für seine Werke groß besetzt und durch neue Instrumente verstärkt wurde (sog. Sinfonisierung der Oper). Für die Filmkomponisten war allerdings Wagners Leitmotivtechnik vom größten Vorteil. Sie half ihnen dabei, die eigenen Filmpartituren dramaturgisch zu entwickeln und stilistisch zu vereinigen (vgl. Paulus 2012: 124–125).

Durch die Flüchtigkeit der Musik Debussys und die Konkretheit deren von Wagner lässt sich zum Teil erklären, warum Wagners (und nicht Debussys) System zur Grundlage der Filmmusik wurde. „Mein Ideal sind Assoziationen und Träume. Weder Zeit noch Ort. Keine großen Szenen [...]“, sagte Debussy, als er über seine künftige (und einzige) Oper *Pelléas et Mélisande* sprach, die nach dem gleichnamigen Theaterstück Maurice Maeterlincks entstand.

In der Oper tritt die Musik zu stark hervor. Zu viel Gesang, zu viel Bühnenbild, das wird alles zu schwerfällig. Mein Ideal ist ein kurzes Libretto mit beweglichen Szenen. Die Figuren diskutieren nicht und streiten nicht, sie nehmen bloß ihr Leben und Schicksal hin (Holden und Kenyon 1994: 247).

Zwischen Debussy und Wagner gibt es hinsichtlich ihrer dramaturgischen Auffassung einen großen Unterschied – der Erste passt zur Poesie, der Zweite zur Prosa. Gerade deswegen lässt sich Wagners Musik in den meisten für die breite Öffentlichkeit gedachten Filmgenres einsetzen – wie zum Beispiel in Abenteuer-, Action-, Liebes-, Monumental- und Historienfilmen, die besonders in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts beliebt waren.¹¹ Debussys Musik ist eher für Filme mit lyrischer und poetischer Stimmung geeignet, sowie für Dokumentarfilme und sog. Kunst- oder Experimentalfilme, die oft ein kleineres Publikum ansprechen. Als Beispiel dafür können die Filme unter der Regie von Terrence Malick dienen, in denen die Stimmung einen größeren Stellenwert als der Filminhalt hat. Es ist also kein Wunder, dass gerade Malick mehrmals Debussys Stücke wählte.¹²

In zeitgenössischen Filmen wird Debussys Musik normalerweise gezielt und nur gelegentlich eingesetzt, und zwar im Zusammenhang mit bestimmten Szenen. Sie begleitet nicht nur Naturdarstellungen und poetische Visualisierungen mit einer kunstvollen Kameraführung, sondern auch romantische Szenen mit einer spezifischen Atmosphäre. So gibt es beispielsweise in der *Twilight*-Saga, einer ungewöhnlichen Liebesgeschichte, eine Szene, wo der Vampir Edward vor Bella, dem menschlichen Wesen, das er liebt, *Clair de Lune* vorspielt. Dabei ist das Klavierstück nicht nur eine Liebeserklärung, sondern auch ein Hilfsmittel der Charakterisierung. Es verleiht dem gefährlichen und übernatürlich starken Vampir Edward eine

¹¹ Wagners System ist auch in heutigen Filmen präsent, jedoch etwas seltener. Meistens kommt es in mythologisch aufgeladenen Filmreihen vor, wie *Star Wars* (Musik von John Williams) und *Der Herr der Ringe* (Musik von Howard Shore).

¹² Es handelt sich um die Filme *Knight of Cups* (2015) und *Song to Song* (2017).

nostalgische und zärtliche Note, zeigt aber auch, dass beide, er (der Klavier spielen kann) und seine Geliebte (die das klassische Musikstück sofort erkennt), hochgebildet sind.¹³

Der *Mondschein* war dazu eines der klassischen Musikwerke, die Walt Disney in seinem Zeichentrickfilm *Fantasia* (1940) einsetzen wollte. Das Stück bekam eine ganze vollendete animierte Sequenz (mit einem im Everglades-Nationalpark herumfliegenden Silberreiherr), die aber wegen zu langer Filmdauer entfernt wurde. Alle späteren Versuche, sie trotzdem woanders einzusetzen (z. B. in der geplanten, jedoch zu Disneys Lebzeiten unrealisierten *Fantasia*-Fortsetzung), scheiterten. Das Beste, was man daraus machen konnte, war der Zeichentrickfilm *Make Mine Music* (1946), der ähnlich wie *Fantasia* konzipiert wurde. Gedacht wurde er als eine Reihe von nach den Musikwerken entstandenen Bildern – jedoch verwendete man hier populäre Musik (anstatt Klassik, wie in *Fantasia*), die das Publikum leichter erreichen soll. Hier behielt Disney nur die Animation (den visuellen Teil) der Sequenz und setzte statt *Clair de Lune* das Lied *Blue Bayou* ein, mit der Musik von Bobby Worth und dem Text von Ray Gilbert (Brown 2012: 131–132; Nicholson 2002: 125–127).

Impressionistische Techniken im Film

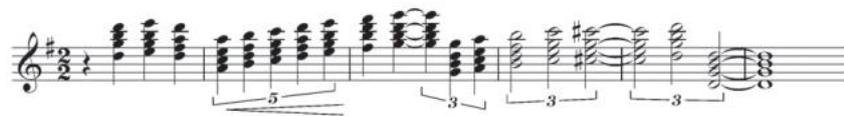
1. Von Disney bis Hitchcock

Obwohl *Clair de Lune* letztendlich in keinem Zeichentrickfilm der Disney-Studios seinen Platz fand, entsprach die impressionistische Poetik einigen Ideen der Animatoren – besonders jenen, die sich an keine konkrete Handlung hielten. Der Komponist Leigh Harline (1907–1969), der einen Teil der Musik für den ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937) schrieb und bekannterweise als Erster den Oscar für den besten Song sowie Oscar für die beste Filmmusik im gleichen Jahr gewann (*Pinocchio*, 1940; „When You Wish upon a Star“), komponierte auch die Musik für *Die alte Mühle* (1937), einen der animierten Kurzfilme im Rahmen der Disney-Trickfilmreihe *Silly Symphonies* (vgl. Bohn 2017: 79–83).

¹³ Dazu kommt natürlich auch die Metapher des Titels, die es darauf hinweist, dass Edward zu einer anderen Art gehört. Er ist ein Vampir und nach einer Legende können Vampire kein Sonnenlicht vertragen, haben aber kein Problem mit dem Mondlicht. Jedoch ist nach dem Roman Stephanie Meyers dieses Vorurteil falsch – denn in der *Twilight*-Buchreihe und -Filmreihe können sie auch tagsüber folgenlos aktiv sein.

Die alte Mühle thematisiert die Natur, die oft den impressionistischen Malern, symbolistischen Dichtern und auch Debussy selbst als Inspiration diente.¹⁴ Es wundert deshalb nicht, dass Harline – neben der typischerweise großen Menge von „Mickey-Mousing“, das die Sprache oder die Tierlaute vollständig ersetzt (in diesem Trickfilm gibt es nämlich keinen Dialog) – sich auch etlicher impressionistischer Techniken bediente.

In *Die alte Mühle* kommt eines der liebsten musikalischen Mittel Debussys vor: Die „verbotene“ Parallelbewegung von Akkorden.¹⁵ Parallel werden die Akkorde in der Filmeinleitung sowie bei der Darstellung des Gewitters geführt. Infolgedessen erscheint dabei im höchsten Akkordton noch ein musikalisches Mittel Debussys – die Ganztonleiter. In den beiden Fällen ist ein Debussysches Spiel mit dem Rhythmus vorhanden: Mithilfe von spezifischen Rhythmusstrukturen vermochte Harline, den Eindruck zu vermitteln, dass die Musik in der Filmeinleitung langsamer wird (sog. komponiertes Rubato) beziehungsweise dass sie in der Gewittersequenz beschleunigt (sog. komponiertes Accelerando) (vgl. ebd.: 52–54).



Beispiel 1. *Die alte Mühle* (Musik von Leigh Harline), Filmeinleitung
(Notenbeispiel übernommen aus: Bohn, ebd.: 53)

¹⁴ Der Trickfilm erzählt eine einfache Geschichte von Tieren, die in einer alten verlassenen Mühle leben. Die Handlungszeit – die Dämmerung, die Nacht und der Morgen – deckt sich mit der Handlung, die uns vom Aufwind, durch das Gewitter, bis zur Auflösung führt.

¹⁵ Nach den harmonischen Regeln über die Akkordverbindung, an die sich Musikstudenten auch heute noch halten müssen, verbindet man zwei Akkorde auf folgende Weise: Entweder werden alle Stimmen in Gegenbewegung zum Bass geführt (wenn also die Bassstimme fällt, steigen alle anderen Stimmen und umgekehrt) oder bleibt ein Ton liegen, während die anderen Stimmen sich in die gleiche Richtung (parallel) bewegen. Eine Parallelbewegung aller Stimmen, ohne einen gemeinsamen Ton liegen zu lassen, wird in der traditionellen Harmonik vermieden. Da Debussy oft die von Bohn (2017: 53) benannten „Parallelklangstrukturen“ gebrauchte, also nicht nur die Akkordparallelen, sondern auch die Intervallparallelen, gilt dieses Verfahren als eines der typischen Merkmale Debussys.

Beispiel 2. *Die alte Mühle* (Musik von Leigh Harline); Teil der Gewittersequenz
(Notenbeispiel übernommen aus: ebd.)

Um Debussys Komponierweise kurz zu beschreiben, wäre es am einfachsten, ein paar seiner häufigen Kompositionsmethoden und -techniken aus der Studie Rudolph Retis zu übernehmen. Das sind:

- die Verwendung von Orgelpunkten,¹⁶
- die Verwendung von Passagen und Figurationen,
- die Verwendung von Akkordparallelen, die von einigen Autoren als nichtfunktionale Harmonien beschrieben werden,¹⁷
- die Verwendung von Bitonalität und bitonalen Akkordstrukturen,
- die Verwendung von für die westliche Kultur ungewöhnlichen Tonleitern, wie der Ganztonleiter und der Pentatonik, der chromatischen Tonleiter und den Kirchentonarten,
- die Verwendung von unvorbereiteten Modulationen (sog. Tonalitätssprung), d. h. Modulationen ohne irgendeine harmonische Brücke (vgl. Reti 1958: 26–30).

Debussy griff nach diesen musikalischen Mitteln, um die poetischen, lyrischen und mystischen Stimmungen in seinen Stücken hervorzurufen. Das sind, beispielsweise, die Quintparallelen, die am Anfang des Stückes *Die versunkene Kathedrale* aus dem ersten Band

¹⁶ Ein Orgelpunkt ist ein meistens in der Bassstimme liegender Ton, bei dem in den übrigen Stimmen mindestens ein „fremder“, also ein dissonanter Akkord vorkommt. In der Musik Debussys liegen die Orgelpunkte jedoch nicht nur im Bass, sondern auch in anderen Stimmen.

¹⁷ Nach Reti seien die Akkordparallelen gar keine Harmonien – eine bessere Bezeichnung sei „Akkordmelodien“ oder „angereichertes Unisono“. Patricia Julien benutzt den Terminus „nichtfunktionale Harmonie“: „Diese Harmonie besteht normalerweise aus traditionellen Dreiklangstrukturen – bekannten Klängen – die auf unerwartete Weise gebraucht werden. Während die funktionale Harmonie durch Akkorde mit konsistenten Verhältnissen zueinander ausgedrückt wird und einen Kontext von Erwartung und Erfüllung herstellt, setzt die nichtfunktionale Harmonie keine bestimmten Verhältnisse voraus, die auf vorgeschriebene Weise kulminieren“ (Julien 2001: 53).

seiner *Präludien* für Klavier *pianissimo* gespielt werden. So erinnern sie an Kirchenglocken, an einen mittelalterlichen Priestergesang, aber auch an die Gamelanmusik aus der Insel Java – all das, um die im Meer versunkene Kathedrale aus der Legende von der Insel Ys zu verbildlichen. Noch ein Beispiel findet man im Präludium *Das Mädchen mit dem flachsfarbenen Haar* aus dem gleichen Band, das vom berühmten gleichnamigen Gedicht Leconte de Lisle inspiriert wurde.¹⁸ Es handelt sich um die ganz ungewöhnliche Vereinfachung musikalischer Techniken, trotz der immer noch präsenten Pentatonik, der Kirchentonarten, der Plagalschlüsse und der Orgelpunkt-Quinte im Bass, um den Eindruck des Fremden, des Alten, des Volkskundlichen entstehen zu lassen.

Eine solche Art von Musik entspricht völlig den Filmen wie *Die alte Mühle* Disneys und kann auch zur Darstellung der Mystik oder geheimnisvollen Ereignissen dienen. Vielleicht sind gerade deswegen etliche typische Merkmale Debussys, so wie die Verwendung von Parallelklangstrukturen (in diesem Fall sind das gleichbleibende Intervalle wie große Terzen), so wie die Vermeidung des Leittons oder der Gebrauch von Orgelpunkten, zum Bestandteil der Musiksprache des Filmkomponisten Bernard Herrmann (1911–1975) geworden.

Seit Mitte der 1950er Jahre richtete Herrmann die Filmmusik nach den neuen, modernistischen Strömungen, indem er, im Gegensatz zu ihrer bisherigen der Romantik nahen Anschmiegsamkeit, der Musik Spröde und Instabilität der Tonart gab. Seine Musiksprache beruhte auf ungewöhnlichen Prämissen, wie zum Beispiel auf der Gleichzeitigkeit von Dur und Moll.¹⁹ Eine persönliche Note gab er auch dem Filmsoundtrack zu den Werken berühmter Regisseure, wie Orson Welles, Brian de Palma und François Truffaut. Jedoch leistete Bernard Herrmann den größten Beitrag zur Kreierung einer Gothic-Horror-Stimmung in den Filmen unter der Regie vom britischen „Meister des Suspense“, Alfred Hitchcock.

So wie Debussy, verwendete Herrmann oft die Terz außerhalb ihres harmonischen Kontexts. Als ein isoliertes Intervall sollte sie ihm zur Erzeugung einer Klangfarbe dienen.

Die als „das charakteristischste Intervall des westlichen harmonischen Systems“ definierte Terz dient normalerweise als Pfeiler der Stabilität, wobei sie oft nicht nur die Tonart, sondern auch das

¹⁸ Obwohl man Debussys zwei Hefte mit jeweils zwölf Präludien als ein gutes Beispiel für Programmmusik (d. h. einem außermusikalischen Inhalt folgende Musik) nehmen könnte, zeigt uns seine Entscheidung, die Titel ans Ende statt an den Anfang der Stücke zu setzen, dass er Stereotype vermeiden wollte. Er suchte nicht nach einer üblichen, sondern einer intuitiven Reaktion – die Musik konnte dem Titel entsprechen, musste aber nicht (vgl. Debussy 1909–1910).

¹⁹ Im Unterschied zu früheren Filmkomponisten, deren Musik oft plötzlich von Dur zu Moll (und umgekehrt) wechselte, erweckt Herrmann den Anschein, dass Dur und Moll gleichzeitig erklingen, indem er die Akkorde verwendet, die im Kontext einer Tonalität ambivalent klingen können (Brown 1994: 155).

für einen Akkord zu nehmen. Der Akkord, der sich in Hitchcocks Film *Immer Ärger mit Harry* (1955) manisch wiederholt (fünfmal wird er im Vorspann wiederholt und bildet ein Motiv), wurde sogar von Royal S. Brown „Hitchcock-Akkord“ genannt (Brown, ebd.: 151).



Beispiel 4. *Immer Ärger mit Harry* (Musik von Bernard Herrmann); aus der Vorspannmusik, „Hitchcocks Akkord“ als Dreiklang (Notenbeispiel übernommen aus: ebd.: 151)

Es geht um einen erweiterten Quintakkord, der aus zwei großen Terzen besteht und gleichzeitig Dur- (vertreten durch die große Terz) und Moll-Elemente (der erweiterte Quintakkord kommt nur im harmonischen Moll vor) enthält. Wenn man sogar diesem Quintakkord noch eine, untere Terz als Basis hinzufügt (im oberen Beispiel wäre das der Ton „Es“), bekommt man einen großen Moll-Septakkord, der die entstandene Ambivalenz noch stärker betont.²⁰

Akkordbildung durch eine Anhäufung von Terzen (ein Dreiklang wird zu einem Vierklang, Fünfklang oder Sechsklang) ist schon wieder ein typisches Merkmal Debussys. Da er nur darauf Wert legte, wie ein Akkord klingt, und nicht darauf, ob er „richtig“ strukturiert ist und bei der Akkordverbindung „richtig“ geführt wird, entwickelte dieser Komponist ein neues Tonalitätskonzept in der europäischen Musik. So war Herrmanns Konzept nicht gerade neu, doch im Rahmen der Filmmusik war es schon innovativ. Genau deswegen wurde Herrmanns modernistischer Ansatz zum *trademark* von Hitchcocks Filmen.

Während man im Film *Immer Ärger mit Harry* den „Hitchcock-Akkord“ als Dreiklang hört, erscheint er in *Psycho* (1960) als Vierklang (großer Moll-Septakkord) und in *Vertigo – Aus dem Reich der Toten* (1958) als Sechsklang.²¹

²⁰ Dieser Akkord könne nach Brown sowohl in der es-Moll- als auch in der Ges-Dur-Tonart liegen (Brown, ebd.: 150–151). Außerdem ist in der englischen Sprache die Ambivalenz schon aus der Bezeichnung ersichtlich: Der große Moll-Septakkord heißt da *minor major seventh chord*.

²¹ In *Psycho* erscheint der auf dem Ton „b“ stehende große Moll-Septakkord in der Vorspannmusik, die von Herrmann *Präludium* genannt und mit der Vortragsbezeichnung *Allegro (Molto agitato)* bezeichnet wird. Wie in



Beispiel 5. *Psycho* (Musik von Bernard Herrmann); die Vorspannmusik, der „Hitchcock-Akkord“ als Vierklang (Notenbeispiel übernommen aus: Brown, ebd.: 160)

Bernard Herrmann verwendete in *Vertigo – Aus dem Reich der Toten* den „Hitchcock-Akkord“ auch linear. Sein Ziel war, möglichst realistisch die Störung zu illustrieren, an der die Hauptfigur, der Detektiv John „Scottie“ Ferguson leidet – Akrophobie. Aus diesem Grund wird der Akkord in der Vorspannmusik in zwei Linien gebrochen, die in Gegenbewegung geführt werden und sich im Sekundintervall „berühren“. Es wird damit nicht nur die Tradition hinsichtlich der Komponierweise und der Melodiewahrnehmung gebrochen, sondern man empfindet wegen dieser zwei Linien mit einem flüchtigen Tonalitätszentrum Instabilität und Unbehagen.



Beispiel 6. *Vertigo – Aus dem Reich der Toten* (Musik von Bernard Herrmann); der „Hitchcock-Akkord“ in Form einer linearen Zweistimmigkeit (Notenbeispiel übernommen aus: ebd.: 160)

Immer Ärger mit Harry wiederholt sich der in spezifischer Weise rhythmisierte Akkord wieder fünfmal und bildet damit die ultimative Grundlage für die begleitende Ostinatofigur (Brown, ebd.: 161). Daneben ist der Akkord bitonal. Die Bitonalität lässt sich noch leichter im Undezimakkord auf dem Ton „es“ erkennen, der den es-Moll-Quintakkord mit dem D-Dur-Quintakkord verbindet (es-ges-b-d-fis-a). Diesen Akkord hört man im Film *Vertigo – Aus dem Reich der Toten* (1958) zuerst, wenn Scottie über dem Abgrund hängt, dann in zwei Szenen im Turm und noch in der Alpträumezene (vgl. ebd.: 167).

Impressionistische Techniken im Film

II. Reinkarnationen und Doppelgänger

In *Psycho* weist der „Hitchcock-Akkord“ Merkmale der Bitonalität auf und spiegelt damit die Doppelgänger-Thematik (das Ego und das instabile Alter Ego des schizophrenen Mörders Norman Bates) wider. Dieses Thema zieht sich auch durch den Film *Vertigo*, in dem Kim Novak Madeleine Elster spielt, die Frau Gavin Elsters, die von ihrer Urgroßmutter Carlotta Valdes besessen ist. Eigentlich ist sie Madeleines Doppelgängerin; ihr richtiger Name ist Judy und ihre Absicht ist, den Detektiv Scottie zu täuschen. Scottie ist davon überzeugt, dass Elsters Frau Madeleine (eigentlich die Betrügerin Judy, in die er sich inzwischen verliebte) sich von einem Turm zu Tode gestürzt hatte, was er nicht verhindern konnte. Als er auf der Straße eine Frau sieht, die der Toten stark ähnelt, wird er von der Reinkarnationsidee besessen. Schließlich wird Scottie klar, dass er von Elster und Judy betrogen wurde, und die reinkarnierte Madeleine kommt nach einem Fall vom Turm wirklich ums Leben.

Entstanden nach dem französischen Roman *Von den Toten auferstanden* (*D'entre les morts*, 1954) von Pierre Boileau und Thomas Narcejac, wurde die Handlung von *Vertigo* (die Drehbuchautoren waren Alec Coppel und Samuel A. Taylor) von der kurzen Erzählung *Ligeia* (1838) Edgar Allan Poes inspiriert. In Poes Erzählung geht es um einen Mann, der versucht, seine verlorene Liebe Ligeia in einer anderen Frau, Lady Rowena, wiederauferstehen zu lassen. Die Wahrheit ist aber, dass der anonyme Erzähler nicht wirklich in Rowena verliebt ist – von Anfang an sieht er Ligeia in ihr. Da er die Vergangenheit von der Gegenwart sowie die Gegenwart von der Fiktion nicht unterscheiden kann, ergeht es ihm noch schlechter als dem Detektiv Scottie Ferguson: Während er seine zweite Liebe beim Sterben beobachtet, gerät sein Verstand in einen Teufelskreis von endlosen Reinkarnationen (Sullivan 2006: 226).

Die Inspiration in Edgar Allan Poes Erzählungen fand auch der Komponist Claude Debussy. Eines seiner musikalischen Bühnenprojekte ist auch der Operntorso *Der Untergang des Hauses Usher*, nach einem Werk von Poe, das seine Fantasie lange anregte. In Anlehnung an die vorhandene Übersetzung von Charles Baudelaire schrieb er selber das Libretto und die

Oper, unter dem französischen Titel *La chute de la maison Usher*, komponierte er von 1908 bis 1917, als seine Krankheit ihn davon abhielt, sie zu vollenden (Rollason 2012).²²

Die Hauptfiguren in *Der Untergang des Hauses Usher* sind die Zwillinge Roderick und Madeleine Usher. Ihre enge Beziehung wird auf das Haus, das sie bewohnen und von dem sie unerklärlicherweise kontrolliert werden, übertragen. Roderick fühlt, dass das Haus böse ist: deswegen leidet er an Überempfindlichkeit und an einer „Nervenkrankheit“;²³ zur gleichen Zeit leidet seine Schwester an Katalepsie, weswegen sie manchmal in Trance fällt. So passiert es einmal, dass Roderick einen ihrer Anfälle mit dem Tod verwechselt und sie lebendig im Keller begräbt (ihm hilft dabei sein unbenannter Freund und Erzähler, den Debussy in seiner Oper einfach *ami* nennt). Madeleines Tod führt jedoch nicht nur zum Tod Rodericks, sondern auch zum „Tod“ des ganzen Hauses, das am Ende der Erzählung in zwei Teile bricht (Poe, *The Fall of the House Usher*).²⁴

Die Zwillinge sind seltsam, doch sie gehören auch zu Poes üblichen Tropen (Rollason, ebd.). Ein Spukhaus, eine gespenstische Landschaft, eine mystische Krankheit und eine Doppelpersönlichkeit – diese Elemente befinden sich in allen Werken der Schauerliteratur. Man kann sie zum Teil auch in *Pelléas et Mélisande* (1902), der einzigen vollendeten Oper Debussys, finden. Hier wird die düstere Stimmung durch den Handlungsort – das Schloss und teilweise den es umgebenden Wald verstärkt (ebenso ist das Spukhaus in *Der Untergang des Hauses Usher* von faulen Bäumen und finsternen Teichen umgeben). Die Figuren sind jedoch keine Zwillinge, sondern Stiefbrüder – deshalb sind ihre Charaktere gegensätzlich. So bringt der eifersüchtige Golaud in der Oper seinen Stiefbruder Pelléas um. Pelléas‘ Tod führt dann, ähnlich wie im Finale von *Der Untergang des Hauses Usher*, zum stillen Tod ihrer gemeinsamen Liebe Melisande (Debussy 2003).

Im Unterschied zu Poe hob Debussy in seiner Version von *Der Untergang des Hauses Usher* hervor, dass Roderick für seine Schwester Gefühle hegt und äußerst eifersüchtig auf den Arzt ist, der in der Oper eine weit wichtigere und eher unheilvolle Rolle spielt als in der

²² Debussy hatte auch vor, eine Oper nach der satirischen Kurzgeschichte Poes *The Devil in the Belfry* zu komponieren, doch nach der zehnjährigen Beschäftigung gab er um das Jahr 1912 die Arbeit daran auf (Rollason, ebd.; Clemens 2012).

²³ Nach Orledge habe Debussy beim Komponieren von *La chute de la maison Usher* angefangen, sich intensiv mit Roderick zu identifizieren, dessen Nervenzusammenbruch bei Poe mit dem Zusammenbruch des Hauses selbst in Verbindung steht (Orledge 1982: 109). Der Komponist glaubte damals, an Neurasthenie erkrankt zu sein, was im 19. Jahrhundert eine häufige ärztliche Diagnose war. Es stellte sich aber heraus, dass er an Darmkrebs litt und daran letztlich starb.

²⁴ Hier lässt es sich nicht übersehen, dass eine weibliche Figur in *Der Untergang des Hauses Usher* den gleichen Namen wie eine in Hitchcocks *Vertigo* trägt – Madeleine.

Erzählung. Sowohl Poe als auch Debussy deuteten es an, dass die Zwillinge in einer inzestuösen Beziehung stehen (vgl. Thibault 1994: 202–203), was den Komponisten zu einigen sonderbaren Entscheidungen beim Komponieren führte. Die drei männlichen Rollen aus seinen Skizzen für *La chute de la maison Usher* (Roderick, der Arzt und der Freund) werden von drei Baritonern gesungen.

Es ist nicht bekannt, welche Stimmlagen Debussy im Sinn hatte und ob er sie, wie in *Pelléas*, als schwarzen Bass, Bassbariton und Bariton-Martin eingestuft hätte. Doch die Zuteilung von drei Rollen zu den Baritonern mit einem ähnlichen Tonumfang ist hier von großer Bedeutung – sie eröffnet nämlich die Möglichkeit, dass es sich bei den Figuren um die drei Inkarnationen ein und desselben Bewusstseins handelt (Thibault 1994: 203).

Wie bei Poe, weckte die Bildung ein und desselben Bewusstseins auch Stanley Kubricks Interesse.²⁵ Er spielte mit dem visionären Gedanken, dass es eines Tages durch menschliche Intelligenz gesteuerte Computersysteme geben könnte. So hatte er vor, aufgrund der Kurzgeschichte *Superspielzeug hält den ganzen Sommer* (1969) von Brian Aldiss einen Science-Fiction-Film zu drehen. Die Filmrealisierung überließ er dem Regisseur Steven Spielberg (LoBrutto 1997: 501–501).

Der Film *A. I. – Künstliche Intelligenz* (2001) erzählt die Geschichte von Henry und Monica Swinton, deren Sohn Martin in ein künstliches Koma versetzt wurde, weil er an einer schweren Krankheit leidet, für die es noch keine Heilung gibt. Die Leitung der Firma *Cybertronics*, für die Henry arbeitet, sieht in seinem Unheil die Gelegenheit, ein neues Produkt auszuprobieren. So bekommen die Swintons David, einen Roboter, der ihrem Sohn so stark ähnelt, dass selbst sie kaum einen Unterschied bemerken können. Als Martin aber aus dem Koma erwacht, wird David, obwohl er seine Pflegeeltern noch immer bedingungslos liebt, von Henry und Monica zurückgelassen, als wäre er ein altes, gebrauchtes Spielzeug.

Die Musik für *A. I. – Künstliche Intelligenz* wurde von John Williams (1932) geschrieben. Bekannt für seine Fähigkeit, die Musik an den Filminhalt problemlos anzupassen (vgl. Audissino 2014), greift Williams manchmal nach den Kompositionsmethoden und -techniken, die von Debussy verwendet wurden. Das sind beispielsweise die

²⁵ Dafür interessierte sich auch Henri Rivière, der Leiter des Schattentheaters in „Chat Noir“, in dessen Schattenspielen oft eine düstere Stimmung herrschte (Smith, ebd.: 66–68). Einer der Künstler, die auch im Poe’schen gotischen Horror Inspiration fanden, war Odilon Redon. Seinen Werken begegnete Debussy dank seinem künstlerischen Mentor und Freund, dem Komponisten und passionierten Kunstsammler Ernest Chausson (ebd.: 62).

Parallelklangstrukturen, die bitonale Harmonik oder sogar auch die alten Kirchentonarten – Modi (vgl. Rossi 2011a).

Zu Debussys Zeit fand man die Modi archaisch und exotisch und als einziger Vertreter des Impressionismus in der Musik verwendete er sie gezielt. In seinem Klavierstück *L'Isle Joyeuse* benutzte er beispielsweise den lydischen Modus als „Vermittler“ zwischen der Ganztonleiter und der diatonischen Leiter. Williams setzt auch gern den lydischen Modus ein, besonders in emotionsgeladenen Szenen. Danach griff er zum Beispiel für den Film *E. T. – Der Außerirdische* (1982), in dem, so wie in *A. I. – Künstliche Intelligenz*, starke Emotionen des kleinen Elliot (der mit David, dem Roboter, ungefähr gleichaltrig ist) für einen seltsamen Außerirdischen im Vordergrund stehen.

In *A. I. – Künstliche Intelligenz* wird der lydische Modus verwendet, um das spezifische Verhältnis zwischen David und seiner menschlichen Pflegemutter darzustellen. Monica weiß eigentlich nicht, wie sie mit dem Roboter, der ihrem Sohn verblüffend ähnelt, umgehen soll. Bei den Hausarbeiten versucht sie, ihn zu ignorieren, kann aber ihm und seinen neugierigen Blicken nicht entgehen; manchmal will er ihr sogar absichtlich nicht aus dem Weg gehen. Verärgert über seine Anwesenheit, sperrt sie ihn in den Schrank. Das bereitet ihr aber ein schlechtes Gewissen und nach langem Zögern macht sie die Schranktür auf, wobei der Roboter-Junge sie naiv fragt: „Ist das ein Spiel?“ Monica erklärt ihm, dass sie Verstecken spielen und dass sie ihn gerade gefunden hat.

In der Szene mit dem „Versteckenspiel“ sind Monicas Gefühle durcheinander. Sie ist imstande, David zu akzeptieren, es kommt ihr aber stets in den Sinn, dass er ein Roboter ist, dessen Liebe für sie nur programmiert wurde. Dieses Schwanken kommt durch eine bestimmte Instrumentenwahl zum Ausdruck: In der Szene hört man abwechselnd das Klavier (für den Jungen) und eine Kombination von Synthesizer und Celesta (für den Roboter). Das hohe Register und die überwiegend hellen Klangfarben der Instrumente schaffen eine Stimmung voller Naivität und Unschuld (denn David ist neu geschaffen und er lernt erst die Welt und seine Familie kennen).

Dazu kommt auch der lydische Modus mit all seiner Besonderheit. Die ersten vier Töne dieser Tonart bilden nämlich eine übermäßige Quarte. Dieses instabile Intervall, das im Mittelalter als „Teufelsintervall“ galt (weil es unter anderem sich selbst widerspiegelt), hat hier die Funktion, Monicas Verwirrung noch stärker zu betonen. Williams intensiviert das noch mehr, indem er die dritte und die sechste Stufe vermindert und damit eigentlich den

Tonartcharakter verändert (der lydische Modus wird durch Alternationen zur ungarischen Tonleiter bzw. Zigeunertonleiter). Daraus wird ein Motiv im hohen Register gebildet; er erscheint über dem tonischen C-Dur-Dreiklang der tiefen Streicher. Man könnte sagen: Es handelt sich um einen Bitonalität-Konflikt zwischen einem alterierten lydischen Modus und einer Durtonleiter, die mit dem gleichen Ton anfangen. Zwei Musikwelten „stoßen“ aufeinander, was sich unangenehm anhört und den Eindruck erweckt, dass in dieser Familienszene nicht alles stimmt.

Beispiel 7. A. I. – *Künstliche Intelligenz* (Musik von John Williams), „das Versteckenspiel“ (Notenbeispiel übernommen aus: Rossi 2011b: 183)

Clair de Lune im Film Ocean's Eleven

Der Regisseur Stanley Kubrick sah David, den Roboter-Jungen, als Pinocchio (vgl. „The Kubrick FAQ“). Wie sich diese Puppe ohne Steuerung bewegen kann, so war David fähig, wie ein Mensch zu denken und zu fühlen, ohne dass er von einem Computerexperten kontrolliert wird. Außerdem ist David im Film davon überzeugt, dass er die Liebe seiner Mutter, die ihn im Wald verlässt, zurückgewinnen kann, wenn er wie Pinocchio, den er aus dem Buch kannte, ein richtiger Junge wird.²⁶ Pinocchio hungert nach Liebe – bei Collodi und Disney ist das die

²⁶ Obwohl es im Film zahlreiche Sprachzitate gibt, konnte man für *A. I. – Künstliche Intelligenz* auch nach Leigh Harlines Musikzitate aus dem Trickfilm *Pinocchio* Walt Disneys greifen. Solche gibt es hier aber nicht. Williams verwendete sie früher, auf Spielbergs Vorschlag, im Film *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (1977). Da hört

Vaterliebe und in *A. I. – Künstliche Intelligenz* die Mutterliebe. Dadurch lässt sich Pinocchio mit Pierrot vergleichen, einer Clownfigur aus der *Commedia dell'arte*, die auch einer Holzpuppe ähnelt. Doch Pierrots Liebe ist nicht die Liebe eines Kindes zu seinen Eltern, sondern die Liebe zu einer Frau. Verknallt in Colombina, teilt er das traurige Schicksal mit David, dem Roboter, dem im Film selbst die fortschrittliche Zukunftstechnologie dabei nicht helfen kann, ein Junge zu werden. Pierrot ist auch durchaus traurig, denn im italienischen Volksstück verlässt ihn seine Colombina für Harlekin (vgl. Storey 1978: 22–28).

Im Unterschied zu Pierrot gelang es einem anderen „Clown“, dem bösen „Harlekin“ seine „Colombina“ auszuspannen und sogar an ihm Rache zu nehmen. Es handelt sich um Danny Ocean (George Clooney), der im Film *Ocean's Eleven* (2001) unter der Regie von Steven Soderbergh zehn seiner geschickten Freunde und Bekannte auswählt, um drei streng bewachte Casinos in Las Vegas auszurauben. Deren Besitzer ist der mächtige Mafioso Terry Benedict (Andy Garcia). Dannys Coup wird erfolgreich, doch auch gelingt es ihm, sein höchstes Anliegen zu erfüllen: seine Ex-Frau Tess (Julia Roberts), inzwischen Benedicts Freundin, zurückzugewinnen.

Es ist kein Zufall, dass man *Ocean's Eleven* mit Pierrot vergleichen kann: Im Film hört man, neben der Originalmusik von David Holmes (der eine interessante Mischung von populären Musikgenres kreierte), auch einen Satz aus der *Suite bergamasque* Debussys – *Clair de Lune*. Der Name der Suite stammt aus dem zweiten Vers des Gedichts *Mondschein* Paul Verlaines („Que vont charmant masques et bergamasques“ / „ein Park, durch den ein Zug von Masken flimmert“ – vgl. Verlaine 1983). So zieht sich das Thema des unglücklichen Pierrots nicht nur durch Verlaines Gedicht („verbirgt nur Schmerz, der durch die Masken schimmert“ – ebd.), sondern auch durch Debussys Suite.²⁷ Debussy bezieht sich auf die alte Barockform aus dem 17. und 18. Jahrhundert; die Form parodiert er aber, indem er sie an die Musikumstände des frühen 20. Jahrhunderts anpasst: Neben den Tanzsätzen, also den Bestandteilen der Suitenfolge, gibt es einen Satz, der untänzerisch, melancholisch und atmosphärisch ist – den *Mondschein*.

Dieser Satz wurde in *Ocean's Eleven* dreimal eingesetzt. Zuerst spielt er, als die elf ausgewählten Gauner sich bei einem von ihnen, dem reichen Reuben Tishkoff (Elliott Gould)

man am Ende das Zitat aus dem Oscar-gekrönten Lied „When You Wish Upon a Star“ Leigh Harlines. Hier ist die Hauptfigur Roy nämlich wie ein Junge. Seine Familienpflichten und Arbeitsroutine engen ihn so ein, dass auch er – ein Junge werden will (Lace 1998).

²⁷ Der Name der Suite geht zurück auch auf die italienische Stadt Bergamo, die traditionell als die Heimat von Harlekin, dem Liebesgegner Pierrots, gilt (vgl. Schwarm).

treffen; dann, als es den Teammitgliedern Rusty (Brad Pitt) und Linus (Matt Damon) klar wird, dass man mit höheren Einsätzen spielt, denn sie sehen Dannys Ex-Frau Tess auf der Casinotreppe; schließlich im großen Finale, als die zufriedene Räuberbande sich an den Springbrunnenfontänen des gerade ausgeraubten Casinos Bellagio zum letzten Mal versammelt.

In der ersten Szene, in der sich die Diebe zum ersten Mal in Reubens Garten treffen, um von Danny Anweisungen über „eine einträgliche, jedoch hochriskante Arbeit“ zu bekommen, scheint Debussys *Mondschein* nur auf dem Soundtrack kaum hörbare Hintergrundmusik zu sein. Sie vermittelt aber klare Assoziationen: Die Leute treffen sich auf dem Rasen, in einer gemütlichen Stimmung unter dem Mondlicht, und als ersten sieht man den Spitzenakrobaten „Amazing“ Yen (Shaobo Qin). In einem „Pierrot-Sitz“ auf dem Sprungbrett sitzend, baut er ein Kartenhaus. So erkennt man einige Merkmale Pierrots, die bei Danny Ocean auffällig waren (verknallt, aber verlassen), auch an „Amazing“ Yen (Körpersprache, Pantomime). Indem er sich hier für Debussys Musik entscheidet, deutet der Regisseur diskret an, dass alle Mitglieder von Dannys „Team“ eigentlich „Clowns“ sind: Sie glauben an einen wahnsinnigen Plan, der von einem Verzweifelten geschmiedet wurde und wohl zum Scheitern verurteilt ist.

In der zweiten von den erwähnten Szenen erscheint Tess zum ersten Mal. Sie wird aus Linus‘ und Rustys Blickwinkel gezeigt, so sieht man sie als eine Schönheit ohnegleichen (Linus sagt Rusty: „Das ist der beste Teil des Tages.“). Deswegen unterbricht der Regisseur durch eine Doppelbelichtung ihren fließenden Gang, sobald sie zum Fuß der Treppe kommt. Der Komponist David Holmes, der eigentlich ein DJ ist, griff in diesem Augenblick nach seinem Mischpult und „vermischte“ seine gelobte Musik (die kaum einem Genre zuzuordnen ist, die man aber als eine Mischung von Jazzfunk, Hintergrundmusik, elektronischer Musik und Tanzgrooves sehen kann) mit dem Loop einer Sequenz aus Debussys *Mondschein* in Orchesterfassung. Diese Entscheidung stellt nicht nur eine musikalische Vernebelung von Tess‘ Schritten dar, was der Regisseur schon visuell erreichte, sondern trägt auch zur Charakterisierung der Figur bei. Etwas von ihr erfährt man schon aus dem Gespräch zwischen Linus und Rusty. Tess ist Museumskuratorin von Beruf, also wird die Szene nicht nur vom Stück des einzig richtigen Vertreters des musikalischen Impressionismus begleitet, sondern steht sie auch mit den impressionistischen Malern in Verbindung.²⁸

²⁸ In der folgenden Szene spricht Danny zum ersten Mal nach langer Zeit mit Tess. Sie ist sauer auf ihn, wird aber von ihm weiter provoziert, mit Fragen wie „Ich verwechsle immer Monet und Manet. Welcher von ihnen heiratete seine Mätresse?“

Im Unterschied zu den früheren Szenen, in denen Debussys *Mondschein* zur Eindrucksdarstellung diente, steht in der letzten, dritten, Szene das Stück in engster Verbindung mit der Filmsequenz. Hier erklingt nicht die Originalfassung, die ursprünglich für Klavier komponiert wurde, sondern eine Orchesterfassung von *Clair de Lune*, weswegen die Szene auch angemessen prächtiger erscheint.²⁹

Das Stück besteht aus sieben Teilen, die vom Komponisten mit italienischen und französischen Tempoangaben bezeichnet wurden.³⁰ Der erste Teil, mit der Bezeichnung *Andante très expressif*, wurde ausgelassen und das bekannte Thema hört man also am Anfang der Filmsequenz nicht. Eingeleitet wurde die Musik mit Tess' Worten: „Du solltest es doch wohl am besten wissen. In deinem Hotel ist man nie unbeobachtet.“³¹ Danach fängt *Clair de Lune* an, mit dem fünften Takt des zweiten Teils. Das Tempo ist hier *tempo rubato* (frei im Vortrag), wird aber schon *peu à peu cresc. et animé* (allmählich lauter und lebhafter). Von dem Moment an scheint Debussys melodischer, harmonischer und dynamischer Musikfluss immer spannender zu werden, um schließlich mit den beruhigenden Arpeggio-Akkorden zu enden. Der Filmeditor folgt beim Schneiden der Bassbewegung, wobei die tiefste Stimme an jedem Taktanfang allmählich steigt (meistens chromatisch).

Tess verlässt das Hotel, gefolgt von Terrys wortlosem Blick (hier hört man den fünften und den sechsten Takt des zweiten Teils von *Clair de Lune*). Die Kamera stoppt auf seinem Rücken, während er von einem erhöhten Punkt auf das Casino herunterblickt (Takt sieben). Dann betritt Terry den Aufzug (Takt acht), wobei die Kamera an sein Gesicht heranfährt und seine Wut entdeckt; die Aufzugstür schließt (Takt neun). In diesem Teil nimmt die Musik immer mehr zu: Debussy wiederholt ein Motiv, das unheimlich steigt und immer lauter wird – die Aufführung muss hier spannend genug (aber nicht zu spannend) sein. Der zehnte Takt, in

²⁹ Nach den Angaben im Nachspann wurde das Stück, für das Philadelphia Orchestra mit Eugene Ormandy am Pult, von Lucien Cailliet orchestriert. Wahrscheinlich geht es um eine alte Aufnahme, die für den Film „gereinigt“ und verarbeitet wurde. Daneben ist interessant, dass dasselbe Philadelphia Orchestra (jedoch nicht in der gleichen Besetzung) an der Aufnahme von *Clair de Lune* für Disneys *Fantasia* beteiligt war; dieses Mal unter der Leitung von Leopold Stokowski, der auch das Stück orchestrierte (Brown 2012: 131). Die zwei Aufführungen sind vollkommen unterschiedlich: Als das Orchester in den 1940er Jahren für Disney spielte, war bei jedem Melodiesprung ein kleines Glissando zu hören (damals war das üblich, heute klingt es aber „kitschig“); später (wahrscheinlich in den achtziger Jahren) spielte das gleiche Ensemble jeden Ton sauber und präzise, mit einer ausgeprägten Einfachheit, aber auch einem breiten Dynamikumfang und feinen Temposchwankungen.

³⁰ Als Vorlage für die folgende Analyse diente die auf *International Music Score Library Project / IMSLP* veröffentlichte Notenausgabe von *Clair de Lune* (vgl. Debussy 1905).

³¹ Mit ihren Worten nimmt sie Bezug auf die früheren Ereignisse. Terrys Männer führen Danny Ocean ab, der anscheinend die ganze Zeit während des Raubes in einem Raum eingesperrt war. Seine Täterschaft verbirgt er eigentlich nicht und Terry ist wütend, dass er sie nicht beweisen kann. Ocean bietet Terry die Möglichkeit, ihm sein Geld zurückzugeben, wenn er Tess aufgibt, worin Benedict ohne Zögern einwilligt. Er weiß aber nicht, dass Tess das ganze Gespräch über eine Überwachungskamera beobachtet.

dem die musikalische „Erregung“ ein bisschen abflacht, führt uns in einen neuen Raum – eine dunkle Garage. Die Kamera erhebt sich und zeigt uns ein weit geöffnetes Tor voller Licht, durch das (mit beruhigenden Arpeggio-Akkorden im elften und zwölften Takt) ein SWAT-Truck kommt. Der Regisseur bringt seine Lichter zum Vorschein, sie nähern sich an und erwecken komischerweise einen romantischen Eindruck; und dann, als der letzte *arpeggio* langsam erklingt, erlöschen sie.

Im dritten Teil von *Clair de Lune*, mit der Bezeichnung *un poco mosso* (ein wenig bewegter), entsteht von den arpeggierten Akkorden eine Begleitstimme. Damit bekommt die Melodie in der obersten Stimme einen äußerst romantischen Ton. Orchestriert von Lucien Cailliet, der an dieser Stelle überwiegend Streicher und Harfe benutzt, ähnelt die Musik der aus den traditionellen, alten Hollywood-Filmen. Das dürfte den Gefühlen des vermeintlichen SWAT-Teams entsprechen: Es handelt sich eigentlich um die zehn Diebe, die jetzt einer nach dem anderen die Garage verlassen und die beleuchtete Nacht von Las Vegas begrüßen (die ersten vier Takte des dritten Teils von Debussys Stück). In der Ferne sieht man den Springbrunnen vor dem Casino Bellagio (Takt fünf, sechs und teilweise sieben). Im letzten Teil dieser Sequenz sieht man Tess, die sich noch immer im Casino befindet, aber nach draußen eilt (der zweite Teil vom siebten Takt und dann Takt acht, neun und zehn).

Sie wird in einer Einstellung gezeigt, doch ihr Gang widerspiegelt die Musik. Zuerst macht Debussy im Takt acht und neun des dritten Teils eine enharmonische Modulation, also eine Tonartveränderung (von Des-Dur zu E-Dur), sodass der nächste Teil in der anderen Tonart (E-Dur) anfängt. Im Film wird die Veränderung eher gespürt, denn bewusst wahrgenommen: Es wird uns klar, dass Tess sich Gedanken macht und ihre Gefühle überdenkt. Der Höhepunkt ihres inneren Aufruhrs deckt sich mit dem Höhepunkt in der Musik: Das ist der vierte Teil (*En animant*, lebhafter), in dem man, neben den gebrochenen Akkorden, die höchsten Töne der Melodie hört. Sie reichen sehr hoch, bis in die dreigestrichene (Klavier)oktave – gis³, fis³ (die Melodie wird von den Geigen getragen). Genau an dieser Stelle stoppt Tess und geht dann plötzlich weiter los (der Abstieg der Melodie ins tiefe Register kommt hier einen Takt früher als bei Debussy und folgt damit dieser Veränderung ganz genau). Tess schreitet zuerst langsam, dann immer schneller und am Ende rennt sie sogar, als ob sie eine wichtige Entscheidung getroffen hätte. Ihr Rennen wird durch absteigende Terzen „beschrieben“, mit denen Debussy, neben der ständigen Dreiteilung der Notenwerte (das Stück steht im 9/8-Takt), den Ligaturen und der Einsetzung einer Duole, den eigentlichen rhythmischen Ablauf verbirgt. Damit lässt er die absteigenden Terzen flink, aber natürlich durch die Taktstriche flattern.

Im fünften Teil von *Clair de Lune*, mit der Bezeichnung *Calmato* (beruhigt), kehrt die Musik zum Des-Dur zurück, der nur durch die Bewegung der Melodie- und Begleitstimme über dem Orgelpunkt im As-Ton (der Dominante von Des-Dur) zu erkennen ist. In einem „Notengewebe“ verfangen, ist die Dominante an der Sechzehntelbewegung beteiligt – genauso wurden früher die gebrochenen Akkorde geführt. Die Melodie ist dreistimmig und verläuft im angenehmen Register der eingestrichenen Oktave. Daraus wird sie in die höheren Register geführt, um für die Wiederkehr des Einleitungsthemas den Weg zu ebnen. Da der Anfang des Stückes vom Regisseur ausgelassen wurde, konnte man dieses Thema im Film noch nicht hören.

In *Ocean's Eleven* wird dieser Teil von *Clair de Lune* gedämpft, sodass man ein wichtiges Gespräch hören kann. Tess betritt rasch die Garage und ruft Danny nach, der gerade zum Streifenwagen gebracht wird (er wurde von Terry der Polizei ausgeliefert – der einzige Grund sei, dass er gegen seine Bewährungsauflagen verstieß, indem er nach Las Vegas kam). Das Gespräch zwischen Danny und Tess ist so wichtig, dass die Musik – direkt vor dem Hauptthema – völlig verschwindet und das letzte Gespräch des Liebespaars in den Vordergrund rückt.³²

In dieser Szene akzeptiert Danny lächelnd seine Freiheitsstrafe, denn er weiß, dass sie ein kleiner Preis dafür ist, was er als Gegenleistung bekommt. Dank Soderbergh und seiner visuellen Darstellung kommt hier der besondere Umgang des Komponisten mit Stille zum Ausdruck. Das Verschwinden der Musik am Ende dieser Szene ist wie eine Einatmung des Oboisten, bevor er die Hauptmelodie übernimmt. Die Melodie erscheint langsam und träge, während Danny abgeführt wird und Tess noch bekümmert in der Garage steht (die ersten vier Takte aus dem sechsten Teil des Stückes, mit der Bezeichnung *a Tempo I* – zurück zum Anfangstempo).

Bei Takt fünf und sechs des sechsten Teils zeigt die Kamera, mit ein paar Übergängen, den wunderschönen und prächtigen Springbrunnen vor dem Casino Bellagio.³³ Dann wechselt sie mit einem Schwenk zu den anderen Mitgliedern von Oceans Team. Man sieht sie, einen nach dem anderen, zufrieden den Springbrunnen betrachten, wobei die Musik jedem von ihnen

³² „Wie lange wirst du da bleiben?“ fragt Tess. „Drei bis sechs Monate, glaube ich“ antwortet Danny und steigt in den Wagen ein. Und Verlaine schreibt in der zweiten Strophe seines Mondscheins: „Von Liebe singen sie, bespöttelnd ihr Geschick, / doch Mollklang macht das lose Klimpern trüber, / es scheint, sie glauben selbst nicht an ihr Glück, / und leise rinnt ihr Lied in Mondschein über.“ (übersetzt von Stefan Zweig)

³³ Bei Verlaine könnte das Folgende sein: „Im Mondschein, der, sanfttraurig, blass und blank, / die Vögel träumen läßt hoch in den Bäumen / und schluchzen die Fontänen, dass sie schlank / und schauernd in die Marmorschalen schäumen“ (Verlaine, ebd.).

„die Zeit misst“, die er vor der Kamera bekommt. Dannys bester Freund Rusty ist der Einzige, der seinen Blick vom Springbrunnen abwendet, um die anderen Teilnehmer, zuerst diejenigen rechts und dann diejenigen links von ihm, bedeutungsvoll anzusehen.

Das ist das „Signal“ zum Beginn des letzten, siebten Teils von Debussys Stück, der *pianissimo* aufgeführt werden soll, und zwar *morendo jusqu'a la fin* (bis zum Ende verklingend). Oceans Männer, dargestellt als Silhouetten vor dem herrlichen Springbrunnen, verlassen nach einem kurzen Abschiedsblick, einer nach dem anderen, den Ort. Da der Schlussteil von *Clair de Lune* zu kurz ist, um den ganzen Schlussteil der Filmsequenz zu begleiten, bediente sich der Musikredakteur eines Tricks: Er nahm einen Ausschnitt aus dem dritten Teil (*un poco mosso*) und setzte ihn hier wieder ein. So ist der Höhepunkt von *Clair de Lune* (die höchsten Töne in der dreigestrichenen Oktave, die früher Tess' Gedanken ausdrückten, als sie im Gang stoppte) in dieser Sequenz von Ocean's Eleven zum zweiten Mal zu hören.³⁴

Sobald sie Abschied nehmen, verschwinden Oceans Männer in der Menge: Der Regisseur erreicht das, indem er durch ein Verfahren die Menschen vor den Wasserstrahlen zu Silhouetten macht, wobei sich ihre Schatten mithilfe von Übergängen und Doppelbelichtungen „vermischen“. Die Transparenz der Filmverfahren entspricht der flackernden Musik Debussys. Der Letzte, der da bleibt, ist der alte Saul (Carl Reiner), der nun, in verschwommener Atmosphäre der Schlussharmonien aus dem siebten Teil von *Clair de Lune*, tatsächlich verschwindet (*morendo* stand in der Tempoangabe) – und danach erklingt der letzte Akkord. Der Bildschirm wird schwarz, denn der Film ist zu Ende – später sieht man nur noch einen Epilog zum Happy End.

³⁴ Die „Erweiterung“ des Stückes wurde schlaue durchdacht, als ob sie von Debussy selbst stamme. Man entschied sich für den zweiten Teil des zweiten Taktes im siebten (letzten) Teil von *Mondschein*, der genau wie der letzte Teil des ersten Taktes im dritten Teil aussieht. So machte man einen leichten „Rutsch“ in den dritten Teil von Debussys Werk. Da die beiden Teile die gleiche Tonart (Des-Dur) haben, war die Rückkehr zum letzten Teil doch kein Problem; man sollte nur darauf achten, die letzten Takte des dritten Teils (die mit der enharmonischen Modulation) nicht anzufassen.

Hrvatski izvornik

Kroatischer Ausgangstext

Claude Debussy i filmska glazba

IMAGES

“Volim slike gotovo isto toliko koliko i glazbu” (“J’aime les images presque autant que la musique”) napisao je skladatelj Claude Debussy (1862–1918) svom prijatelju, skladatelju Edgardu Varèseu (Smith, 1973: 61). U toj rečenici, koja pokazuje koliko mu je mašta podlijejala vizualizaciji, Debussy je, zanimljivo, upotrijebio pojam *image*, a ne *peinture*. Podsjetimo se: impresionizam kao pravac u umjetnosti službeno je dobio naziv nakon što je novinar i pisac (koji se inače i sam bavio i slikarstvom i graviranjem) Louis Leroy u časopisu *Le Charivari* objavio prikaz izložbe održane krajem travnja 1874. godine.¹ Naslov članka, “Izložba impresionista” (“Exposition des Impressionnistes”), inspiriran naslovom ulja na platnu Claudea Moneta, *Impresija: izlaz sunca* (1872), odražavao je Leroyevo skeptično stajalište da gleda tek skicirane, a ne dovršene slike.

U hrvatskome jeziku pojam *slika* označava “umjetničko djelo izrađeno u dvije dimenzije na plošnoj podlozi u bojama (na platnu, papiru, drvu, staklu i sl.)” (Anić, 1991: 661), no u razgovornome jeziku može označiti i fotografiju, pa i prizor u izvedbi scenskog djela (*ibid.*). U francuskome jeziku, pak, postoji više ekvivalentnih pojmova, s time da je svaki, opet, mnogoznačan. Anićevoj definiciji najbliži je pojam *peinture*, koji upućuje na slikovnost promatranog objekta direktno se odnoseći na naslikanu sliku, slikarstvo. Pojam koji je Debussy upotrijebio, *image*, daleko je širi. On se odnosi na vizualnost promatranog objekta, pa označava sliku, prikaz, odraz, obličje, lik, masku – pa čak i svaku sliku vezanu uz ekran, bilo da se radi o monitoru, filmskom ili televizijskom ekranu. “Kod promatranja svakoga vizualnog artefakta,” napisat će Krešimir Purgar, “bez obzira je li riječ o djelu koje već uvijek unaprijed smatramo umjetničkim ili o slikovnom objektu iz svakodnevice vizualnih komunikacija, kao što su ekranski video-prikazi, reklame ili piktogramski simboli, analitički proces koji se pritom aktivira zahtijeva da najprije postavimo pitanje što je

¹ Izložbu je organiziralo Anonimno društvo slikara, kipara i gravera (*Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs*) u salonu fotografa Nadara u Parizu. Društvo su tada sačinjavali Camille Pissarro, Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Armand Guillaumin i Berthe Morisot (usp. Bomford, Kirby, Leighton, Roy i White, 1990: 209).

to što vidimo; zatim, u kakvom je odnosu to što vidimo prema nama kao promatračima; i naposljetku, kakav učinak može promatranje te vizualne činjenice proizvesti” (Purgar, 2017: 379).

Učinak promatranih *objects d’art* koji su većinom nastali u Europi u drugoj polovici 19. stoljeća, ali su ponekad pripadali i drugim vremenima i kulturama, na skladatelja Debussyja bio je snažan. “Razvoj slobodnog stiha u poeziji i nestanak teme ili modela u slikarstvu naveli su ga da počne razmišljati o glazbenoj formi,” napisao je François Lesure (Lesure i Howat, 2001). Zidove svoje radne sobe Debussy je ispunio slikama Turnera i Watteaua (Smith, *ibid.* 62) koje su zaokupljale njegovu imaginaciju, a s književnicima-simbolistima, prijateljevao je još od studentskih dana. 1890-ih upoznao je Stéphane Mallarméa, čije ga je razmišljanje o korištenju riječi radi ritma i zvukovnosti odmah osvojilo.² Debussy je upijao umjetničke utjecaje sa svih strana: čitao je Baudelairea, ali ne samo njegovu poeziju, nego i njegove kritike; oduševljavao se Verlaineom, čije je pjesme uglazbljivao kad god je stigao (*ibid.*).

Međutim, skladateljevi interesi išli su i dalje od dubinskog poznavanja poezije, slikarstva i kiparstva. *Images* koje su zaokupljale njegov um vjerojatno su doista bile bliske onima različitih ekrana. Naravno, Debussy nije znao za televiziju, internet ili video-igre, ali je znao za fotografiju. Znao je i za pokrenutu fotografiju, odnosno film, koji se u njegovo vrijeme rapidno razvijao u umjetničku formu (*ibid.* 61).

Filmska umjetnost za skladateljeva života bila je tek u povojima (nijemi film je zaživio 1895, a zvučni će se pojaviti devet godina nakon kompozitorove smrti) pa je Debussy u doticaj sa sedmom umjetnošću dolazio posredno. Primjerice, sâm je posjedovao fotoaparat kojim je rukovao s neobičnom koncentracijom i žarom (*ibid.*).³ Osim statične fotografije, zanimalo

² Rezultat tog prvog susreta s Mallarméom, slavno je Debussyjevo orkestralno djelo *Preludij za poslijepodne jednog fauna* koje je inicijalno stvarno bilo mišljeno kao preludij, uvod u zajednički kazališni projekt temeljen na Mallarméovoj poemi *Poslijepodne jednog fauna*. Projekt nikada nije dovršen, no *Preludij za poslijepodne jednog fauna* opstao je kao samostalno, doista originalno Debussyjevo remek-djelo (Lesure i Howat, 2001).

³ Svoju je strast prema fotografiranju dijelio s bliskim prijateljem, pjesnikom Pierreom Lousom. Među njihovim ranim pokušajima je i zabavna fotografija jedne od Debussyjevih ljubavnica (Smith, *ibid.* 61).

su ga i mogućnosti pokrenutih slika. Među njima su bile i serije slika koje su stvarali njegovi kolege i prijatelji, posebice Claude Monet. U nastojanju da nađe ograničenje medija, Monet je, naime, znao slikati jedno te isti objekt više puta, u različita doba dana, kako bi pokazao sve njegove mijene. Najpoznatiji su primjeri: *Stogovi sijena* (serija od 25 slika nastala 1890–1891), *Katedrala u Rouenu* (serija od oko 30 slika nastala 1892–1893) i *Lopoči* (serija od oko 250 slika nastala 1895–1926). Monet je bio opsjednut prolaznošću svjetla, pa je naposljetku počeo odbijati “slikati dulje od nekoliko minuta, kako bi izbjegao stvaranje ‘kompozitne’ slike, dakle one izvedene pod svjetlom koje se mijenja” (*ibid.* 69). Svoju je tehniku nazvao ulančavanjem (*enchaînement*); ta je tehnika, kako Smith piše, bila iznimno bliska filmu, a koristio ju je i sâm Debussy, kada je oblikovao skladbe naslova *Images* (*ibid.*).⁴

Debussyja su, također, zanimali nizovi *tableaux* od kojih su se sastojale predstave kazališta sjena.⁵ S kazalištem sjena skladatelj je najvjerojatnije došao u doticaj u omiljenom sastajalištu boema, slavnom kabaretu “Chat Noir” na pariškom Montmartreu (*ibid.* 65). Predstave su se počele davati u “Chat Noir” početkom 1890-ih, a vodio ih je artist, slikar, ilustrator i graver Henri Rivière. On je pokretao lutke i govorio za njih iza platna stvarajući pokretne slike koje su se za raskalašene posjetitelje (Smith piše o “umjetničkoj anarhiji”, *ibid.* 65) projicirale na mali ekran. U svakome slučaju, Rivièreove predstave nisu se odvijale u tišini: kao što su nijeme filmske projekcije u to vrijeme pratili pijanisti, tako su pijanisti pratili i predstave kazališta sjena. Međutim, u “Chat Noir” za glasovinom nisu sjedili anonimni svirači: tamo je povremeno svirao Debussyjev prijatelj Eric Satie, a stalni su pijanisti bili Charles de Sivry i Georges Fragerolle.⁶ Zabilježeno je da je i sam Debussy, u ranim

⁴ Dvije Debussyjeve skladbe naslova *Images* odražavaju Monetovu tehniku *enchaînement* (*ibid.* 69). *Images* za klavir solo, naime, predstavlja niz od 6 “ulančanih” skladbi/slika raspodijeljenih u dva sveska (prvi je nastao 1901–1905, a drugi 1907). Drugi ciklus *Images*, najprije zamišljen kao nastavak prvog ciklusa, za dva klavira, naposljetku je oblikovan u orkestralni triptih sa stavicima: I. *Gigues*, II. *Ibéria*, III. *Rondes de printemps*, pri čemu *Ibéria* predstavlja triptih unutar triptiha. Skladba je nastala između 1905. i 1912. godine.

⁵ Kazalište sjena, ili *ombres chinoises*, jedno je od preteča filma. Poznato ne samo u Kini, nego i drugim zemljama Bliskog i Dalekog Istoka (primjerice, Indoneziji i Turskoj), temeljilo se na upotrebi papirnatih lutaka koje su se, uz pomoć štapova, pomicala iza platna a ispred izvora svjetlosti. Time je dobiven efekt “živih sjena” koje su lutkari oživljavali govoreći i pjevajući umjesto njih. U pratnji kazališta sjena često je sudjelovao ansambl udaraljki, gamelan, koji će snažno utjecati na oblikovanje Debussyjevog glazbenog jezika (utjecaj gamelana očit je u stavku “Pagode” klavirskog ciklusa *Estampes*). Skladatelj je gamelan, zajedno s drugim egzotičnostima, poput antičkog kazališta i pentatonske ljestvice, otkrio na *Exposition universelle* 1889. godine u Parizu (usp. Cooke, 1998: 258–260).

⁶ Oba pijanista znakovito su utjecala na Debussyja. Prema Smithu, De Sivry je prvi uočio njegov glazbeni talent i preporučio

1880-ima, bio kabaretski pijanist, pa Smith pretpostavlja da je, moguće, i on pratio neke od Rivièreovih predstava (usp. *ibid.* 65–66).

Postoji sličnost među temama koje su Rivière i Debussy obrađivali. I jedan i drugi bili su, primjerice, impresionirani oblacima. “Oblaci bi lebdjeli preko mjeseca, nebo bi bilo zeleno, zatim crveno ili svjetlo sivo, nenadano uznemireno snažnim vjetrovom ili olujom...” (cit. iz: *ibid.* 67), napisao je neimenovani autor o Rivièreovoj predstavi *Clair de Lune*, za koju je glazbu i stihove osmislio Georges Fragerolle. Smitha je takva inscenacija podsjetila na prvi stavak *Nuages* (*Oblaci*) orkestralnog djela *Nocturnes* (*ibid.*). Naslov predstave također će se pojaviti kao naslov najpopularnijeg stavka jednog od ranih skladateljevih djela, *Bergamske suite*. *Clair de Lune*, ili na hrvatskome jeziku, *Mjesečina*, osim što se često izvodi samostalno, izvan svoje cikličke forme, kompozicija je koju će filmaši, daleko češće od bilo koje druge Debussyjeve skladbe, upotrebljavati u filmu, mediju koji su Rivièreove predstave anticipirale a čiji je potencijal skladatelj zamijetio čim se pojavio.⁷

DEBUSSY I FILMSKA GLAZBA

Film kakav je Debussy poznao nije imao tehničko rješenje za snimanje i reprodukciju zvuka sinkronu s “pokretnim slikama”. “Pokretne slike” braće Lumière i drugih autora prikazivale su se s glazbom izvođenom uživo ili reproduciranom s fonogramskih snimki, a ponekad (što je, pretpostavlja se, bio rjeđi slučaj), filmovi su se “vrtjeli” pred bučnim auditorijem (glasno komentiranje bilo je uobičajeno) bez glazbene pratnje (Turković, 2007: 30). Kada su se, krajem dvadesetih godina prošloga stoljeća, napokon počeli prikazivati prvi zvučni filmovi, Debussy je, na žalost, već bio preminuo.⁸

Filmska se glazba u međuvremenu brzo razvijala – od nasumične i nestandardizirane, kakva je pratila

mu da počne uzimati satove glasovira (Smith, *ibid.* 65–67). Fragerolle, nešto stariji od Debussyja, učio je kompoziciju na Pariškom konzervatoriju, kod Ernesta Guirauda, koji će kasnije postati i Debussyjev profesor te će, kao odličan pedagog, imati važan i dugotrajan utjecaj na razvoj skladateljeve stvaralačke misli.

⁷ Debussyjeva *Clair de Lune* korištena je u filmu *Pijani andeo* japanskog redatelja Akire Kurosawe (1948) kao i filmu *Div* redatelja Georgea Stevensa (1956), gdje je skladatelj Dmitri Tiomkin Debussyjevu kompoziciju aranžirao za orgulje. To se smatra najneobičnijim i najinventivnijim aranžmanom ove skladbe. Među novijim filmovima *Mjesečina* se koristila u sagi *Sumrak* (pojavljuje se u prvome nastavku, *Sumrak*, koji je režirala Catherine Hardwicke 2008, te u trećemu nastavku, *Pomrčina*, koji je režirao David Slade 2010) i cijenjenom filmu Paula Thomasa Andersona *Fantomska nit* (2017). *Clair de Lune* upotrijebljena je također u uvodnoj sceni epizode *Contrapasso* televizijske serije *Westworld* (1. sezona, 2016), i to kao iznimka, jer je u ostalim epizodama te serije u uvodnoj sceni dosljedno korištena Debussyjeva klavirska skladba *Rêverie* (usp. Claude Debussy, IMDb).

⁸ Claude Debussy umro je 25. ožujka 1918. godine, u 55. godini života.

nijeme filmove ranog razdoblja, do pažljivo skladane, standardizirane i funkcionalne.⁹ Filmski skladatelji, koji su u početku mahom bili Europljani, kao prebjezi pred Drugim svjetskim ratom nalazili su zaposlenja u američkim filmskim studijima. Bili su to visokobrazovani i, često, natprosječno talentirani glazbenici koji su karijere nerijetko započinjali skladajući ili/i dirigirajući glazbeno-scenska djela. U filmskim studijima u Americi, tempo rada bio je nemilosrdan, a pritisak rokova tražio je gotova dramaturška rješenja. Prvi filmski kompozitori potražili su ih u žanru koji su dobro poznavali a koji je bio najsrodniji filmu – operi.

Filmu je najviše odgovarala operna estetika Richarda Wagnera.¹⁰ Međutim, Wagnerov način razmišljanja bio je potpuno suprotan Debussyjevom. Kada je u mladim danima pokušao skladati operu po uzoru na Wagnera, kojega je iznimno cijenio, shvatio je da ga takvo skladanje ne samo frustrira, nego i kreativno sputava.

I Debussy i Wagner glazbu su obilježili izvanglazbenim elementima – Wagner podređujući je dramskoj radnji opere, a Debussy ocrtavajući impresije i dojmove svijeta i umjetnosti kako ih je on doživljavao. Wagnerove su opere bile temeljene na zapadnjačkoj kulturi i odraz su njegovog karaktera: one su dramatične, moćne, ekstrovertne, masivne i konkretne u ocrtavanju najčešće mitoloških sadržaja. Debussyjeva glazba, međutim, mnogo duguje istočnjačkim utjecajima, a također je odraz Debussyjevog melankoličnog karaktera: ona je senzualna, lirski, poetska, subjektivna, često asketska, eterična i neuhvatljiva.

Neuhvatljivost Debussyjeve i konkretnost Wagnerove glazbe daju djelomičan odgovor zašto je Wagnerov sistem postao temeljem filmske glazbe a Debussyjev nije. “Moj ideal su asocijacije i snovi. Bez vremena, bez mjesta. Bez velikih scena [...]” naveo je Debussy govoreći o svojoj budućoj (i jedinoj) operi *Pelléas et Mélisande*, nastaloj prema istoimenom kazališnom komadu Mauricea Maeterlincka.

Glazba je u operi previše dominantna. Previše je pjevanja i glazbene scenografije, sve je to jako nezgrapno. Moj je ideal kratki libreto s mobilnim scenama. Bez rasprava i svađa među likovima koje vidim u milosti života i sudbine. (Holden i Kenyon, 1994: 247)

Između Debussyjevog i Wagnerovog razmišljanja o dramaturgiji razlika je velika – Debussyjev odgovara poeziji, a Wagnerov prozi. Upravo je zbog toga Wag-

nerova glazba primjenjiva na većinu filmskih žanrova namijenjenih širokoj publici – poput pustolovnih, akcijskih, romantičnih, epskih i povijesnih filmova koji su naročito bili popularni u 30-im i 40-im godinama prošloga stoljeća.¹¹ Debussyjeva glazba više odgovara filmovima lirskih i poetskih ugođaja, dokumentarnim filmovima te tzv. umjetničkim i eksperimentalnim filmovima, često namijenjenima užem krugu gledatelja. Primjer za to su filmovi redatelja Terrencea Malicka u kojima je ugođaj važniji od sadržaja, pa nije čudo da je upravo taj redatelj u nekoliko navrata posegnuo za Debussyjevim skladbama.¹²

U suvremenim filmovima Debussyjeva se glazba obično koristi ciljano, sporadično, i to vezana uz određenu vrstu scena. Osim uz prikaze prirode ili uz poetske vizualizacije gdje se rad kamere može usporediti s umjetničkim djelom, često se koristi u romantičnim scenama specifične atmosfere. Tako na primjer, u sagi *Sumrak*, gdje u netipičnoj ljubavnoj priči, vampir Edward svira *Clair de Lune* ljudskom biću koje voli, djevojci Belli, klavirska skladba ne sudjeluje samo u romansi, nego pomaže karakterizaciji. Opasnom i nadnaravno snažnom vampiru Edwardu daje svojevrstnu notu nostalgije i nježnosti, te ujedno ukazuje na visoko obrazovanje i njega (zato što zna svirati glasovir) i njegove drage (koja odmah prepoznaje skladbu klasičnog skladatelja).¹³

Mjesečina se našla i na popisu klasičnih glazbenih djela koja je Walt Disney htio upotrijebiti u animiranom filmu *Fantazija* (1940). Za djelo je osmišljena i dovršena cijela animirana sekvenca (s poetskim prikazom čaplje koja leti američkim nacionalnim parkom Everglades), no zbog predugačkog trajanja filma, sekvenca je izbačena. Svi kasniji pokušaji da se ona ipak negdje upotrijebi (recimo, u planiranom ali za Disneyeva života neostvarenom nastavku *Fantazije*), izjalovili su se. Najbliža ostvarenju bila je animirana kompilacija *Make Mine Music* (1946), čiji je koncept bio sličan onome *Fantazije*. Film je bio zamišljen kao niz vinjeta koje su bile oblikovane prema glazbenim djelima – ali s popularnom (a ne klasičnom, kao u *Fantaziji*) glazbom kojom se, vjerovalo se, lakše dopiralo do publike. U tom je projektu Disney zadržao samo animaciju (vizualni dio) sekvence, a umjesto Debussyjeve skladbe upotrijebio je pjesmu *Blue Bayou* skladatelja Bobbyja Wortha i tekstopisca Raya Gilberta (Brown, 2012: 131–132; Nicholson, 2002: 125–127).

¹¹ Wagnerov sistem je u filmovima prisutan i danas, ali rjeđe. Najčešće ga nalazimo u filmskim serijalima baziranim na mitologijama, poput *Zvezdanih ratova* (skladatelj John Williams) i *Gospodara prstenova* (skladatelj Howard Shore).

¹² Misli se na filmove *Vitez pehara* (*Knight of Cups*, 2015) i *Bez zakona* (*Song to Song*, 2017).

¹³ Naravno, tu je i metafora samoga naslova skladbe koja otkriva da Edward pripada drugoj vrsti. On je vampir, a za vampire legenda kaže da ne mogu podnijeti Sunčevo svjetlo, ali se sasvim dobro snalaze na mjesecini. Doduše, prema romanu Stephanie Meyer, ta je predrasuda pogrešna – vampiri se u književnom i filmskom serijalu mogu bez posljedica kretati po danu.

⁹ Originalno skladana, pa čak i standardizirana filmska glazba pojavljuje se već u kasnom nijemom razdoblju.

¹⁰ Temelj Wagnerovog opernog stvaralaštva bilo je razmišljanje da glazba mora služiti priči. Kako bi to postigao, Wagner je glazbenu formu podredio sadržaju opere, a enormnu je ulogu dao orkestru, koji je u njegovim djelima iznimno velik i pojačan novim instrumentima (tzv. simfonizacija opere). Filmski su skladatelji, međutim, najviše profitirali od Wagnerove tehnike lajtmotiva, koja im je pomogla da dramaturški vode i stilski objedine filmsku partituru (usp. Paulus, 2012: 124–125).

IMPRESIONISTIČKE TEHNIKE U FILMU I. OD DISNEYA DO HITCHCOCKA

Premda *Clair de Lune* naposljetku nije završila niti u jednom animiranom filmu studija Walt Disney, impresionistička poetika odgovarala je nekim zamislama animatora – naročito onima koji se nisu držali neke konkretne priče. Leigh Harline (1907–1969), skladatelj koji je sudjelovao u kreiranju glazbe za prvi dugometražni animirani film, *Snjeguljica i sedam patuljaka* (1937) te koji je poznat kao prvi dobitnik nagrade Oscar za najbolju pjesmu i najbolju glazbenu partituru u istoj godini (*Pinocchio*, 1940; “When You Wish Upon A Star”), također je napisao glazbu za jedan od Disneyevih kratkih animiranih filmova iz serijala *Luckaste simfonije – Stari mlin* (1937) (usp. Bohn, 2017: 79–83).

U *Starome mlinu* okosnica radnje je priroda, koja je često inspirirala impresionističke slikare, pjesnike simboliste, pa i samog Debussyja.¹⁴ Nije stoga čudno da je skladatelj Harline – uz uobičajenu veliku količinu *mickey-mousing* efekta, koji u potpunosti nadomješta govor ili glasanje (u ovome crtanome filmu, naime, nema dijaloga) – upotrijebio i nekoliko impresionističkih tehnika.

U *Starome mlinu* pojavljuje se jedno od Debussyju omiljenih glazbenih sredstava: “zabranjeno” paralelno kretanje akorda.¹⁵ Akordi se kreću paralelno u uvodnom dijelu filma, kao i tijekom prikaza oluje, kada se kao rezultat takvog kretanja, u najvišem glasu akorda pojavljuje još jedno Debussyjevo glazbeno sredstvo, cjelostepena ljestvica. U oba slučaja prisutna je debisijska igra ritmom: koristeći se specifičnim ritamskim strukturama, Harline je u uvodnom dijelu filma uspio stvoriti osjećaj usporavanja glazbe, tzv. skladani *rubato*; odnosno osjećaj ubrzavanja, tzv. skladani *accelerando*, tijekom sekvence oluje (usp. *ibid.* 52–54).



Primjer 1. *Stari mlin* (skladatelj Leigh Harline), uvodni dio filma (notni primjer preuzet iz: Bohn, *ibid.* 53)

¹⁴ Animirani film donosi jednostavnu priču o životinjama koje žive u napuštenom starom mlinu. Vrijeme radnje – sumrak, noć i jutro – koincidira sa zapletom, koji donosi uvod u oluju, prirodnu nepogodu, i vrijeme nakon oluje.

¹⁵ Prema harmonijskim pravilima o spajanju akorda kojih se studenti glazbe i danas moraju pridržavati, dva se akorda spajaju tako da se ili svi glasovi kreću u protupomaku spram basa (dakle, ako bas silazi, svi ostali glasovi uzlaze i obrnuto), ili se jedan ton zadržava, a ostali se glasovi kreću u istom smjeru (paralelno). Paralelni pomak svih glasova, bez zadržavanja zajedničkog tona, u tradicionalnoj se harmoniji izbjegava. Budući da je često koristio “paralelne zvukovnosti”, kako ih naziva Bohn (2017: 53), dakle ne samo paralelne akorde, nego i paralelne intervale, taj postupak smatra se jednom od Debussyjevih tipičnosti.



Primjer 2. *Stari mlin* (skladatelj Leigh Harline): dio sekvence oluje (notni primjer preuzet iz: *ibid.*)

Ako bismo u kratkim crtama opisali Debussyjev način skladanja, najjednostavnije bi bilo preuzeti nekoliko skladateljevih učestalih kompozicijsko-tehničkih sredstava koje navodi Rudolph Reti. To su:

- upotreba pedalnih i ležećih tonova,¹⁶
- upotreba pasaža i figuracija,
- upotreba paralelnih akorda, koje neki autori nazivaju nefunkcionalnim harmonijama,¹⁷
- upotreba bitonaliteta ili bitonalitetnih akordičkih struktura,
- upotreba za zapadnu kulturu netipičnih ljestvica poput cjelostepene i pentatonske ljestvice, kromatske ljestvice i srednjovjekovnih modusa,
- korištenje nepripremljenih modulacija (tzv. tonalitetni skok), odnosno modulacija u kojima nema harmonijskog mosta (usp. Reti, 1958: 26–30).

Debussy je ova glazbena sredstva koristio u svrhu postizanja poetskih, lirskih i mističnih ugođaja u svojim skladbama. Naprimjer, poput paralelnih kvinti koje se u *pianissimo* dinamici sviraju na početku kompozicije *Potonula katedrala* iz prve knjige *Preludija za klavir*, čime se stvaraju asocijacije na crkvena zvona, na srednjovjekovno pjevanje svećenika, ali i na zvuk gamelana s otoka Jave – sve to kako bi se dočarala slika katedrale iz legende o otoku Ysu koja je potonula u more. Ili, naprimjer, poput netipičnog pojednostavljanja glazbenih tehnika, uz svejednaku upotrebu pentatonike, modusa, plagalnih kadenci i ležeće kvinte u basu, kako bi se stvorio dojam starosti, stranosti i folklornog zvuka u preludiju *Djevojka lane kose* iz iste knjige, inspiriranom slavnom istoime-nom pjesmom *Lecotea de Lislea*.¹⁸

¹⁶ Pedalni ton je ton koji leži u basovoj dionici, pri čemu se u ostalim dionicama pojavljuje barem jedan “strani”, dakle disonantni akord. Debussy, međutim, nije upotrebljavao samo pedalne tonove, nego se u njegovim glazbenim djelima ležeći ton mogao pojaviti u bilo kojoj drugoj dionici.

¹⁷ Reti smatra da paralelni akordi uopće nisu harmonije, te da ih je primjerenije nazivati “akordičkim melodijama” ili “obogaćenim unisonom”. Patricia Julien koristi termin “nefunkcionalna harmonija”: “Ova harmonija se obično sastoji od tradicionalnih ternih akordičkih struktura – poznatih zvukova – koji su upotrijebljeni na neočekivani način. Dok funkcionalna harmonija upotrebljava akorde koji imaju dosljedne odnose jedan prema drugome, i uspostavlja kontekst očekivanja i ispunjavanja toga očekivanja, ne-funkcionalna harmonija ne pretpostavlja unaprijed određene odnose koji kulminiraju na opisani način” (Julien, 2001: 53).

¹⁸ Premda bi se Debussyjeve dvije knjige od po dvanaest preludija lako moglo smatrati odličnim primjerima programne glazbe (tj. glazbe inspirirane izvanglazbenim sadržajem), skladateljeva

Takav tip glazbe sasvim odgovara filmovima poput Disneyevog *Starog mlina*, a može se upotrijebiti i u svrhu prikaza mistike ili tajnovitih događaja. Možda je upravo zato nekoliko Debussyjevih tipičnosti, poput upotrebe paralelnih zvukovnosti (u ovome slučaju, istovrsnih intervala kao što su velike terce), poput izbjegavanja vođice ili korištenja pedalnih tonova, postalo sastavnim dijelom glazbenoga jezika filmskog skladatelja Bernarda Herrmanna (1911–1975).

Od sredine pedesetih godina prošloga stoljeća, Herrmann je filmsku glazbu usmjerio prema novim, modernističkim strujama, promijenivši dotada relativno "pitom" način skladanja temeljen na glazbi romantizma, u oporiji i tonalitetno nestabilniji. Svoj je glazbeni jezik zasnivao na drugačijim premisama od uobičajenih, poput, recimo, istodobnosti dura i mola.¹⁹ Također, dao je osobni pečat glazbenom dojmu u filmovima poznatih redatelja, kao što su Orson Welles, Brian de Palma i François Truffaut. Ipak, Bernard Herrmann je najviše doprinio stvaranju ugođaja "gotičkog horora" u filmovima britanskog "majstora neizvjesnosti", redatelja Alfreda Hitchcocka.

Poput Debussyja, Herrmann je često koristio tercuzvan harmonijskog konteksta, kao izolirani interval u funkciji boje.

Definirana kao "najkarakterističniji interval zapadnog harmonijskog sustava," terca obično djeluje kao temelj stabilnosti, i često signalizira o kojem se tonalitetu, pa čak i vrsti tonaliteta (dur ili mol) radi [...]. Međutim, kada se terca izolira iz durskog ili molskog trozvuka, njome se može manipulirati tako da njezin identitet postane prilično ambivalentan [...]. Ostavljeni bez harmonijske reference, kao što obično jesmo u Herrmannovim dugačkim glazbenim trenucima, prepušteni smo lebdjeti, bez ideje kako da točno "čitamo" zvuk [...]. (Brown, 1994: 152)

Tako se, naprimjer, u drugoj verziji *Čovjeka koji je suviše znao* Alfreda Hitchcocka (1956), nizanjem velikih terci iznad pedalnog tona stvara statična zvukovnost slična Debussyjevoj. Konkretno, Herrmann je glazbom stvorio osjećaj napete neizvjesnosti, jer ta se glazba pojavljuje u sceni u kojoj Jo McKenna (Doris Day) nemirno čeka pred kapelicom Ambrose. Njezin je sin, naime, otet (umetnuti prizor pokazat će mjesto gdje se dječak nalazi) i ona ga pokušava spasiti.

Kod Herrmanna se, dakle, također pojavljuje tehnika *nizanja* kojom se Monet služio kako bi statičnoj slici udahnuo život. Debussyju je taj koncept bio posebno blizak: "nije ga brinulo kako da razvije motiv

odluka da naslove stavlja na kraj a ne na početak kompozicija, pokazuje kako je htio izbjeći stereotipe. Umjesto uobičajenih reakcija tražio je intuitivnu – glazba je mogla, ali nije morala, opravdati naslov (usp. Debussy, 1909–1910).

¹⁹ Dok u ranijem razdoblju filmski skladatelji rado koriste nagle promjene iz dura u mol (i obrnuto), Herrmann stvara dojam *istodobnog* pojavljivanja dura i mola koristeći se akordima koji u tonalitetnom kontekstu mogu zvučati ambivalentno (Brown, 1994: 155).



Primjer 3. *Čovjek koji je suviše znao* (skladatelj Bernard Herrmann); Jo čeka pred kapelicom (notni primjer preuzet iz: Brown, *ibid.* 157)

u smislu manje ili više jasne glazbene sintakse, nego da stvori *enchaînement* svježih ideja – *images*" (Smith, *ibid.* 69). Herrmann je skladao za slike koje su, zbog pokreta i zvuka, već bile pune života; on je *enchaînement* velikih terci koristio u svim smjerovima – i u vertikalnom i u horizontalnom. Tercu je znao upotrijebiti, kao u gornjim primjeru, izoliranu od tonalitetnog konteksta, ali ju je isto tako znao uzeti i za temelj gradnje akorda. Dapače, akord koji se u Hitchcockovom filmu *Nevolje s Harryjem* (1955) opsesivno ponavlja (pet puta ponovljen u uvodnoj špići, tvori motiv), Royal S. Brown naziva "Hitchcockovim akordom" (Brown, *ibid.* 151).



Primjer 4. *Nevolje s Harryjem* (skladatelj Bernard Herrmann); iz uvodne glazbe, "Hitchcockov akord" kao trozvuk (notni primjer preuzet iz: *ibid.* 151)

Radi se o povećanom kvintakordu koji se sastoji od dvije velike terce i koji istodobno nosi elemente dura (velika terca simbolizira dur) i mola (povećani kvintakord pojavljuje se samo u harmonijskom molu). Dapače, ako se tom kvintakordu doda još jedna, donja terca kao baza (u gornjem primjeru, to bi bio ton "es"), dobit će se veliki molski septakord, koji još više doprinosi stvorenoj ambivalenciji.²⁰

Stvaranje akorda gomilanjem terci (trozvuk postaje četverozvuk, peterozvuk ili šesterozvuk) opet je Debussyjeva tipičnost. Razmišljajući o tome kako akord zvuči, a ne je li "pravilno" strukturiran i "pravilno" vođen pri povezivanju sa sljedećim akordom, taj je skladatelj stvorio novi koncept tonaliteta u europskoj glazbi. Herrmannov koncept, dakle, nije bio nov, ali je u filmskim krugovima bio inovativan. Upravo je zbog toga Herrmannov modernistički pristup postao *trademark* Hitchcockovih filmova.

Dok se u filmu *Nevolje s Harryjem* "Hitchcockov akord" pojavljuje kao trozvuk, u filmu *Psiho* (1960) pojavljuje se kao četverozvuk (veliki molski septakord), a u filmu *Vrtoglavica* (1958) jedan od njegovih oblika je šesterozvuk.²¹

²⁰ Taj akord Brown čita i u es-molu i u Ges-duru (Brown, *ibid.* 150–151). Osim toga, u engleskom jeziku, ambivalencija je očita već iz naziva: naime, veliki molski septakord je *minor major seventh chord*.

²¹ U filmu *Psiho*, veliki molski septakord na tonu "b" pojavljuje se u uvodnoj glazbi, koju Herrmann naziva *Preludijem* i ozna-



Primjer 5. *Psyho* (skladatelj Bernard Herrmann); uvodna glazba, "Hitchcockov akord" kao četverozvuk (notni primjer preuzet iz: Brown, *ibid.* 160)

Bernard Herrmann će u filmu *Vrtoglavica* "Hitchcockov akord" koristiti i linearno. Cilj mu je bio stvoriti što realniji osjećaj bolesti od koje pati glavni lik, detektiv John "Scottie" Ferguson – akrofobije. Zbog toga je akord u naslovnoj glazbi razbijen u dvije linije koje se kreću u protupomaku te se "dodiruju" u sekundnom sudaru. Osim što je na ovaj način razbijen standardni način skladanja i percipiranja melodije, dvije ponuđene linije u kojima je tonalitetni centar teško uhvatljiv, stvaraju osjećaj nestabilnosti i nelagodnosti.



Primjer 6. *Vrtoglavica* (skladatelj Bernard Herrmann); uvodna glazba, "Hitchcockov akord" u obliku linearnog dvoglasja (notni primjer preuzet iz: *ibid.* 160)

IMPRESIONISTIČKE TEHNIKE U FILMU II. REINKARNACIJE I DOPPELGÄNGERI

U filmu *Psyho* "Hitchcockov akord" nosi obilježja bitonaliteta te na taj način reflektira temu dvojnika (ega i njegovog nestabilnog para, alter-ega, šizofrenog ubojice Normana Batesa). Tema se provlači i filmom *Vrtoglavica* gdje Kim Novak glumi Madeleine Elster, ženu Gavina Elstera, koja je opsjednuta svojom bakom, Carlottom Valdes. Ona je zapravo Madeleinina dvojnica; njezino je pravo ime Judy, i ona je tu da zavara detektiva Scottieja. Scottie je uvjeren da je Elsterova žena Madeleine (u stvari, prevarantica Judy u koju se u međuvremenu zaljubio) poginula u samoubilačkom skoku s tornja koji nije uspio spriječiti. Kada na ulici slučajno ugleda ženu koja nevjerojatno slično poginuloj, postaje opsjednut idejom o reinkarnaciji. Scottie naposljetku shvati da su ga Elster i Judy

čava oznakom *Allegro (Molto agitato)*. Kao u *Nevoljama s Harryjem*, akord se opet – ritimiziran na specifičan način – ponavlja pet puta i na taj način postaje ultimativnim polazištem ostinatne figure koja ga prati (Brown, *ibid.* 161). Uz to, akord je bitonalitetan. Bitonalitet se još lakše čita u undecimakordu na tonu "es", koji povezuje kvintakord es-mola i kvintakord D-dura (es-ges-b-d-fis-a). Taj se akord pojavljuje u filmu *Vrtoglavica* (1958) najprije u prizoru u kojem Scottie visi nad provalijom, a zatim u dvije scene u tornju te u sceni noćne more (usp. *ibid.* 167).

prevarili, a reinkarnirana Madeleine na kraju stvarno pogiba padom s tornja.

Nastala prema francuskom romanu *Među mrtvima (D'entre les morts, 1954)* Pierrea Boileaua i Thomasa Narcejaca, priča *Vrtoglavice* (scenaristi su bili Alec Coppel i Samuel A. Taylor) inspiraciju vuče i iz kratke pripovijesti *Ligeja* Edgara Alana Poea (1838). Poeova pripovijest govori o čovjeku koji pokušava ponovno stvoriti sliku svoje izgubljene ljubavi, Ligeje, u drugoj ženi, Lady Roweni. Međutim, Poeov anonimni pripovjedač zapravo nije stvarno zaljubljen u Rowenu – on je od početka gleda kao Ligeju. Nesposoban razlikovati prošlost od sadašnjosti a sadašnjost od fikcije, on prolazi još gore od detektiva Scottieja Fergusonona: dok promatra i drugu ljubav kako umire, njegov um ostaje zarobljen u vrtlogu beskonačnih reinkarnacija (Sullivan, 2006: 226).

I skladatelj Claude Debussy je često nalazio inspiraciju u pričama Edgara Alana Poea. Među njegovim glazbeno-scenskim projektima nalazi se započeta opera *Pad kuće Usher*, prema Poeovom djelu koje je dugo zaokupljalo njegovu maštu. Sam je napisao libreto prema postojećem prijevodu Charlesa Baudelairea, a operu, koja je nosila francuski naslov *La chute de la maison Usher*, skladao je od 1908. do 1917, kada ga je bolest spriječila da je dovrši (Rollandson, 2012).²²

U *Padu kuće Usher* glavni su likovi blizanci, Roderick i Madeleine Usher. Njihova se velika povezanost prenosi na kuću u kojoj žive i koja ih na neki neobjašnjivi način kontrolira. Roderick osjeća da je kuća zla; zbog toga boluje od preosjetljivosti i "bolesti živaca";²³ istovremeno, njegova sestra boluje od katarske, zbog koje ponekad padne u trans. Tako je Roderick, zamijenivši jednu od Madeleinih epizoda za smrt, živu zakapa u podrumu (pomaže mu neimenovani prijatelj-pripovjedač, kojega Debussy u operi naziva jednostavno *ami*). Međutim, Madeleinina smrt uzrokuje ne samo Roderickovu nego i "smrt" cijele kuće, koja se na kraju pripovijesti cijepa na dva dijela (Poe, *The Fall of the House of Usher*).²⁴

Blizanci su neobični, ali ne izmiču Poeovim uobičajenim tropima (Rollandson, *ibid.*). Ukleta kuća, sablastan krajolik, mistična bolest i dvostruka osobnost, elementi su koji se mogu naći u svim djelima temeljenim na premisama gotičkog horora. Ima ih

²² Debussy je također namjeravao skladati operu prema Poeovoj satiričkoj pripovijesti *The Devil in the Belfry*, ali je, nakon deset godina rada, projekt napustio oko 1912. (Rollandson, *ibid.*; Clements, 2012).

²³ Orledge tvrdi da se, dok je skladao *La chute de la maison Usher*, Debussy počeo intenzivno identificirati s Roderickom, čiji je mentalni slom Poe povezoao sa slomom same kuće (Orledge, 1982: 109). Skladatelj je u to vrijeme vjerovao da boluje od neurastenije, što je bila česta liječnička dijagnoza u 19. st. Međutim, pokazalo se da boluje od raka crijeva od kojega je naposljetku umro.

²⁴ Ovdje se ne može ne zamijetiti da je ime jedinog ženskog lika u *Padu kuće Usher* isto kao i u Hitchcockovoj *Vrtoglavici* – Madeleine.

dijelom i u Debussyjevoj jedinoj dovršenoj operi, *Pelléas i Melisanda* (1902). Ovdje sumornu atmosferu podupire mjesto radnje – dvorac, i dijelom šuma koja ga okružuje (slično, ukleta kuća u *Padu kuće Usher* okružena je trulim drvećem i mračnim jezercima). No likovi nisu blizanci nego polu-braća – zato su karakterno suprotni. Tako ljubomorni Golaud brutalno ubija polu-brata Pelléasa, a njegova će smrt, slično kao u završnici *Padu kuće Usher*, uzrokovati tihu smrt njihove zajedničke ljubavi, Melisande (Debussy, 2003).

Debussy je, za razliku od Poea, u svojoj verziji *Padu kuće Usher* posebno istaknuo da Roderick gaji osjećaje prema sestri te da je izrazito ljubomorani na doktora, kojemu je u operi dana važnija i zlokobnija uloga nego u originalnoj pripovijesti. I Poe i Debussy natuknuli su da su blizanci povezani incestom (usp. Thibault, 1994: 202–203), a to je navelo skladatelja na neke neuobičajene kompozicijske odluke. Tri muška lika u Debussyjevim skicama za *La chute de la maison Usher* (Roderick, doktor, prijatelj), pjevaju tri baritona.

Ne zna se koje je raspone glasova Debussy zamislio, i da li bi ih, kao u *Pelléasu*, rangirao od dubokog basa, preko bas-baritona do visokog baritona. No pripisivanje triju uloga baritonima istog opsega važno je jer otvara mogućnost da su likovi tri inkarnacije jedne te iste svijesti. (Thibault, 1994: 203)

Kao što je zanimala Poea, ideja o stvaranju jedne te iste svijesti zanimala je i redatelja Stanleya Kubricka.²⁵ Vizionarski razmišljajući o mogućnosti postojanja računalnih sistema koji, da bi funkcionirali, zahtijevaju ljudsku inteligenciju, namjeravao je snimiti znanstveno-fantastični film temeljen na kratkoj priči Briana Aldissa *Super igračke traju cijelo ljeto* (1969). Realizaciju je naposljetku prepustio redatelju Stevenu Spielbergu (LoBrutto, 1997: 500–501).

Film *Umjetna inteligencija* (2001) govori o Henryju i Moniki Swinton čiji se sin Martin nalazi u induciranoj komi, jer boluje od teške bolesti za koju se tek traži lijek. Šefovi tvrtke *Cybertronics*, za koju Henry radi, u njegovoj nesreći vide priliku za iskušavanje novog proizvoda. Tako Swintonovi postaju vlasnici robota Davida, koji toliko slični njihovom sinu da čak i oni teško primjećuju razliku. No kada se Martin probudi iz kome, Henry i Monika će ga, unatoč tome što i dalje bezuvjetno voli svoje roditelje po posvajanju, odbaciti poput kakve istrošene stare igračke.

Glazbu za film *Umjetna inteligencija* skladao je John Williams (1932). Poznat kao skladatelj koji svoju

²⁵ Zanimala je i vlasnika kazališta sjena u "Chat Noir", Henrija Rivière, čije su predstave često bile bremenite sumračnim ugođajima (Smith, *ibid.* 66–68). Među umjetnicima koji su također inspiraciju nalazili u gotičkom hororu Poeovog tipa, bio je i slikar Odilon Redon, čija je djela Debussy upoznao zahvaljujući umjetničkom mentorstvu prijatelja, skladatelja i strastvenog kolekcionara, Ernesta Chaussona (*ibid.* 62).

glazbu bez problema prilagođava zahtjevima sadržaja (usp. Audissino, 2014), Williams zna posegnuti i za kompozicijsko-tehničkim sredstvima koja je koristio Claude Debussy. Primjerice, za paralelnim zvukovnostima, bitonalitetnim harmonijama, pa i za starim srednjovjekovnim ljestvicama – modusima (usp. Rossi, 2011a).

Modusi su se u Debussyjevo vrijeme doživljavali kao nešto arhaično i egzotično, a jedini se predstavnik impresionizma u glazbi njima ciljano koristio. Primjerice, u klavirskoj kompoziciji *Otok veselja*, upotrijebio je lidijski modus u funkciji "posrednika" između cjelostepene i dijatonske ljestvice. I Williams voli koristiti lidijski modus, naročito u scenama snažnog emotivnog naboja. Njime se, recimo, poslužio u filmu *E. T.* (1982), gdje su, kao i u filmu *Umjetna inteligencija*, u središtu snažne emocije dječaka Elliota (koji je otprilike istih godina kao robot David) prema neobičnom vanzemaljcu.

U filmu *Umjetna inteligencija* lidijski je modus upotrijebljen kako bi oslikao specifičan odnos Davida i njegove ljudske surogat-majke. Monika zapravo ne zna kako bi reagirala na robota koji toliko nevjerojatno nalikuje njezinom sinu. Radeći kućanske poslove, nastoji ga ignorirati, ali on je posvuda prati i znatiželjno promatra; ponekad čak namjerno stoji na putu. Iznervirana njegovom prisutnošću, zatvara ga u ormar. No peče je savjest; nakon dugog oklijevanja, otvara vrata ormara a robotski je dječak naivno pita: "Je li to neka igra?" Monika objašnjava da igraju skrivača i da ga je upravo pronašla.

U sceni "igre skrivača" Monikini su osjećaji zbrkani. U stanju je prihvatiti Davida, ali se istodobno stalno podsjeća da se radi o robotu koji je samo programiran da je voli. Skladatelj to kolebanje naglašava orkestracijom: u sceni se naizmjenično slušaju glasovir (oznaka za dječaka) i kombinacija sintesajzera i čeleste (robot). Visoki registar i dominantno svijetle boje instrumenata stvaraju atmosferu naivnosti i nevinosti (jer David je zapravo, tek stvoren, i tek upoznao svijet i svoju obitelj).

A onda je tu i lidijski modus sa svojom specifičnošću. Naime, prvih pet tonova te ljestvice tvore povećanu kvintu. Nestabilan interval, kojega su u

Primjer 7. *Umjetna inteligencija* (skladatelj John Williams), "igra skrivača" (notni primjer preuzet iz: Rossi, 2011b: 183)

srednjem vijeku nazivali “đavoljim” (između ostaloga i zato što se preslikava u samoga sebe), ovdje je u funkciji dodatnog naglašavanja Monikine zbuđenosti. Williams to još više ističe snižavajući treći i šesti stupanj, čime, zapravo, mijenja identitet ljestvice (lidijski modus s alteracijama postaje mađarskom, odnosno ciganskom ljestvicom). Iz takvog oblika gradi se registarski visoko postavljen motiv koji se izvodi iznad toničkog trozvuka C-dura u dubokim gudačima; moglo bi se reći da se radi o bitonalitetnom sukobu izmijenjenog lidijskog modusa i durske ljestvice koji započinju istim tonom. Dva se glazbena svijeta “taru” jedan o drugi stvarajući neugodan osjećaj da u toj obiteljskoj sceni nije sve kako treba.

CLAIR DE LUNE U FILMU OCEANOVIIH 11

Robotskog dječaka Davida redatelj Stanley Kubrick gledao je kao drvenog lutka Pinocchija (usp. “The Kubrick FAQ”). Poput lutka koji se može kretati bez pomoći lutkara, David je mogao razmišljati i osjećati kao čovjek, bez kontrole računalnog stručnjaka. Osim toga, David je u filmu uvjeren da će ga majka, koja ga ostavlja u šumi, ponovno zavoljeti ako, poput Pinocchija o kojemu je čitao, postane pravi dječak.²⁶ Pinocchio je željan ljubavi – kod Collodija i Disneya očeve, a u *Umjetnoj inteligenciji* majčine. Po tome je Pinocchio sličan liku iz *commedie dell'arte* Pierrotu, koji je klaun i također pomalo nalikuje na drvenog lutka. No Pierrotova ljubav nije ljubav djeteta prema roditelju, nego je to ljubav prema ženi. Ludo zaljubljen u Kolumbinu, on dijeli nesretnu sudbinu robota kojega u Spielbergovom filmu čak niti napredna tehnologija budućnosti ne može pretvoriti u dječaka. I Pierrot je nepopravljivo nesretan, jer njegova ga Kolumbina u talijanskom pučkom komadu ostavlja zbog Harlekina (usp. Storey, 1978: 22–28).

Za razliku od Pierrota, jedan je drugi “klaun” uspio preoteti svoju “Kolumbinu” zlom “Harlekinu”, pa čak i osvetiti mu se. Radi se o Dannyju Oceanu (George Clooney), koji u filmu *Oceanovih 11* (2001) redatelja Stevena Soderbergha okuplja deset vještih prijatelja i znanaca kako bi u Las Vegasu opljačkao tri strogo čuvana kasina moćnog mafijaša Terryja Benedicta (Andy Garcia). To mu i uspijeva, a uspijeva mu i ono za čime najviše žudi: vratiti bivšu ženu Tess (Julia Roberts) koja je u međuvremenu postala Terryjevom djevojkom.

²⁶ Premda su izgovoreni citati brojni, u *Umjetnoj inteligenciji* moglo se posegnuti i za glazbenim citatima upotrebljenima u partituri Leigha Harlinea za animirani film *Pinocchio* Walta Disneya. No glazbenih citata nema. Williams ih je, međutim, koristio ranije, i to na Spielbergov prijedlog, u filmu *Bliski susreti treće vrste* (1977), gdje se u filmskoj završnici pojavljuje citat Harlineove Oscarom nagrađene pjesme “When You Wish Upon A Star”. Ovdje je, naime, glavni lik Roy poput dječaka. Obiteljske obaveze i rutina na poslu toliko ga sputavaju da i on – želi postati dječak (Lace, 1998).

Misao o povezivanju s Pierrotom ne pada na pamet slučajno: u filmu se, osim originalne glazbe koju je u formi zanimljive mješavine popularnih glazbenih žanrova, skladao David Holmes, pojavljuje Debussyjev stavak iz *Bergamske suite – Clair de Lune*. Debussyjeva suita dobila je naslov prema drugom stihu pjesme Paula Verlainea, *Mjesečina* (“*Que vont charmant masques et bergamasques*” / “Gdje idu ljupke maske, plešu krinke” – usp. Verlaine, 2017). Tako se tema nesretnog Pierrota provlači ne samo kroz Verlaineovu pjesmu (“Ko da su tužni ispod čudne šminke” – *ibid.*), nego i kroz tematiku Debussyjeve suite.²⁷ Debussy, naime, referirajući na staru baroknu formu iz 17. i 18. st. tu istu formu parodira, prilagođavajući je kontekstu glazbe s početka 20. stoljeća: uz plesne stavke, koji su obavezni dio suite, jedan je neplesni, melankoličan i atmosferičan – *Mjesečina*.

Taj će se stavak u filmu *Oceanovih 11* koristiti u tri filmska prizora: u prizoru u kojemu se odabranih jedanaest lopova nalazi u kući jednog od njih, bogataša Reubena Tishkoffa (Elliott Gould); u prizoru u kojemu članovi tima Rusty (Brad Pitt) i Linus (Matt Damon) shvaćaju da su uložili mnogo više kada ugledaju Dannyjevu bivšu ženu Tess na stepenicama kasina; i u velikom finalu, gdje se zadovoljni pljačkaši okupljaju posljednji put pred vodokocima fontane kasina Bellagio koji su upravo opljačkali.

U prvome prizoru, u kojemu se lopovi prvi put susreću u vrtu Reubenove kuće kako bi im Danny objasnio “vrlo unosan posao visokog rizika”, Debussyjeva *Mjesečina* je naizgled samo pozadinska glazba koja se jedva čuje na *soundtracku*. Međutim, asocijacije su jasno postavljene: susret se odvija u ugodnom okruženju na travnjaku, pod mjesečinom, a prvi lopov kojega vidimo vrhunski je akrobat “Amazing” Yen (Shaobo Qin). On u “pierrotovskoj” pozi sjedi na odskočnoj dasci nad bazenom i slaže kulu od karata. Time se neke osobine Pierrota, koje smo prepoznali kod Dannyja Oceana (ludo zaljubljen, ali odbačen), prepoznaju i kod “Amazing” Yena (komunikacija tijelom, pantomima). Diskretan komentar redatelja, koji za taj trenutak bira Debussyjevu glazbu, jest da su svi članovi Dannyjeve “ekipe” zapravo “klauni”: njihov je plan ljudi plan očajnika koji je vrlo vjerojatno osuđen na propast.

U drugom od tri navedena prizora prvi se put pojavljuje Tess. Nju promatramo iz Linusove i Rustyjeve perspektive, pa je vidimo kao ljepoticu bez premca (Linus govori Rustyju: “Ovo je najbolji dio dana.”). Zato će redatelj postupkom dvostrukih ekspozicija prekinuti fluidni tijek njezinog hoda na dnu stepenica. Skladatelj David Holmes, koji je zapravo DJ, posegnuo je u tom djeliću prizora za *mix* pultom, te je svoju hvaljenu glazbu (koju je teško svrstati u neki žanr, no

²⁷ Debussyjeva je suita također dobila naslov prema talijanskom gradu Bergamu, koji se tradicionalno smatra domom Harlekina, Pierrotovog suparnika u natjecanju za Kolumbininu ljubav (usp. Schwam).

moglo bi se govoriti o mješavini *funky* jazz, muzaka, elektronike i plesnih *grooveova*) “pomiješao” s *loopom* djelića orkestrirane varijante Debussyjeve *Mjesečine*. Osim što taj potez ponavlja redateljvo zamagljivanje Tessinog kretanja vizualnim postupkom, on doprinosi karakterizaciji Tess o kojoj već dosta saznajemo iz Linusovog izvještaja Rustyju. Tess je po zanimanju kustosica u muzeju, pa veza s jedinim pravim predstavnikom glazbenog impresionizma, čije djelo prati ovu scenu, logično povlači vezu s predstavnicima impresionizma u slikarstvu.²⁸

Za razliku od ranijih prizora, u kojima je Debussyjeva *Mjesečina* upotrebljena kako bi opisala dojam, u posljednjem, trećem prizoru, skladba je minuciozno povezana s filmskom sekvencom. Ovdje nije upotrijebljena izvorna verzija koju je Debussy skladao za glasovir, nego je upotrijebljena orkestrirana verzija *Clair de Lune*, zbog čega i scena djeluje prikladno raskošnije.²⁹

Skladba ima sedam dijelova, a skladatelj ih obilježava oznakama za tempo na talijanskom i francuskome jeziku.³⁰ Prvi dio, označen kao *Andante très expressif*, preskočen je, tako da na početku filmske sekvence ne čujemo prepoznatljivu temu. U glazbu se uvodi Tessinim riječima: “Od svih ljudi, ti bi trebao znati. U tvom hotelu, netko uvijek promatra.”³¹ Nakon toga, uvodi se *Clair de Lune* s petim taktom drugog dijela skladbe, gdje *tempo rubato* (slobodan tempo) već postaje *peu à peu cresc. et animé* (malo po malo glasnjiji i življi). Debussy od tog trenutka postepeno stvara dojam sve uzbudljivijeg melodijskog, harmonijskog i dinamičkog glazbenog tijeka koji će naposljetku zastati na smirujućim *arpeggio* akordima.

²⁸ U prizoru koji slijedi, Danny će nakon mnogo godina prvi put razgovarati s Tess. Ona je na njega ljuta, a on je dodatno provocira pitanjima kao što je: “Uvijek brkam Moneta i Maneta. Koji je od njih oženio ljubavnicu?”

²⁹ Prema podacima s filmske špice, orkestraciju je, za Filadelfijski orkestar, kojim dirigira Eugene Ormandy, napisao Lucien Caillet. Vjerojatno se radi o staroj snimci koja je za potrebe filma “pročišćena” i prilagođena. Osim toga, zanimljivo je da isti Filadelfijski orkestar (ali u drugačijem sastavu), svira *Clair de Lune* na *soundtracku* Disneyeve *Fantazije*; ovdje je orkestrator i dirigent bio Leopold Stokowski (Brown, 2012: 131). Dvije izvedbe se stubokom razlikuju: dok je za Disneya, u četrdesetim godinama prošloga stoljeća, Filadelfijski orkestar svirao dodajući sitna *glissanda* svakome melodijskome skoku (što je tada bilo uobičajeno, ali danas zvuči “kičasto”), taj isti orkestar (vjerojatno u osamdesetima) svira svaki ton čisto i precizno, naglašeno jednostavno, ali i s velikim dinamičkim rasponom te ukusno izvedenim fluktuacijama u tempu.

³⁰ Analiza koja slijedi rađena je prema notnom izdanju *Clair de Lune* objavljenom na *International Score Library Project IMSLP* (usp. Debussy, 1905).

³¹ Njezine riječi izazvane su ranijim događajem. Terryjevi ljudi vode Dannyja Oceana koji je, izgleda, za vrijeme pljačke cijelo vrijeme bio zaključan u jednoj prostoriji. Terry je ljutit, jer ne može dokazati njegovu upletenost koju Ocean zapravo ne krije. On nudi Terryju da će mu vratiti novac ako se odrekne Tess, na što Benedict bez razmišljanja pristaje. Ne zna, međutim, da Tess cijeli razgovor prati preko nadzornih kamera.

Montažer prati kretanje basa, a najdublja dionica na početku svakog takta postepeno se diže (najčešće kromatski).

Tess odlazi dok se Terry bez riječi okreće za njom (opisani peti i šesti takt drugog dijela *Clair de Lune*). Kamera se zaustavlja na leđima Terryja koji s povišene pozicije promatra kasino (sedmi takt). Terry zatim ulazi u dizalo (osmi takt), pri čemu se kamera približava njegovom licu kako bi otkrila bijes; vrata lifta se zatvaraju (deveti takt). Ovo je glazbeni dio gdje glazba sve više raste: Debussy niže motiv koji se penje više i više i koji je sve glasnjiji – izvođač taj dio mora izvesti sa što većim (ali opet ne pretjeranim) uzbuđenjem. S desetim taktom, u kojem glazbeno “uzbuđenje” pomalo splašnjava, uvedeni smo u novi vizualni prostor: to je garaža u mraku. Podizanjem kamere otkrivaju se širom osvijetljena i otvorena vrata kroz koja ulazi (na smirujuće *arpeggio* akorde u jedanaestom i dvanaestom taktu) vozilo SWAT-a. Redatelj se usredotočuje na svjetla vozila, koja se postepeno približavaju djelujući netipično romantično, a onda se, na posljednji, polako izveden *arpeggio*, i gase.

Treći dio *Clair de Lune*, označen kao *un poco mosso* (malo pokretljivije), pretvara *arpeggirane* akorde u pratnju kreiranu od rastavljenih akorda. To melodiji u najvišem glasu daje izrazito romantičan dojam – u orkestraciji Luciena Callieta, koji na ovome mjestu koristi gudače i harfu kao dominantne instrumente, glazba zvuči kao da pripada filmovima iz tradicionalnog, starog Hollywooda. To vjerojatno odgovara osjećajima navodnog SWAT-tima: to su ustvari kradljivci, njih deset, koji jedan po jedan izlaze iz garaže u osvijetljenu noć Las Vegasa (prva četiri takta tračećeg dijela Debussyjeve skladbe). U daljini se vide vodokoci ispred kasina Bellagio (peti, šesti i dio sedmog takta). Posljednji dio ove sekvence prikazuje Tess, koja je još u kasinu, i žuri (drugi dio sedmog takta, osmi, deveti i deseti takt).

Tess je prikazana u jednom kadru, no njezino kretanje obilježeno je dijelovima koje diktira glazba. Najprije, osmi i deveti takt trećega dijela Debussyju služe za enharmonijsku modulaciju, dakle za *promjenu* tonaliteta (iz Des-dura modulira u E-dur), kako bi sljedeći dio skladbe započeo u novom tonalitetu (E-dur). U filmu *promjena* se više osjeća nego svjesno doživljava: jasno nam je da Tess razmišlja i preispituje svoje osjećaje. Vrhunac njezinog unutarnjeg previranja je i vrhunac glazbe: to je četvrti dio (*En animant*, životnije), gdje se, uz rastavljene akorde, pojavljuju najviši tonovi melodije, koji sežu vrlo visoko, u treću (gis3, fis3) oktavu (klavirskog) registra (u filmu melodiju sviraju violine). Upravo na tom glazbenom mjestu Tess zastaje, da bi se odjednom počela kretati (melodija se u niži registar spušta takt ranije nego kod Debussyja, pa precizno prati ovu promjenu). Tess se kreće najprije sporo, a zatim sve brže, čak trčeći, kao da je donijela neku važnu odluku. Njezin trk “opisuju” silazne terce, kojima Debussy, uz stalnu podjelu “na tri” (mjera je 9/8), upotrebu ligatura i umetanje jedne

duole, skriva pravi ritmički tijek, čineći da silazne terce ubrzano ali prirodno “lelujaju” između taktnih crta.

U petome dijelu *Clair de Lune*, koji je označen s *Calmato* (smireno), Debussy se vraća Des-duru koji je samo naznačen kretanjem melodije i pratnje nad pedalnim tonom dominante Des-dura, “as”. Dominanta je upletena u tkivo gdje se šesnaestinskim pomakom ponavlja ranije kretanje rastavljenih akorda. Melodija je troglasna, u ugodnom registru prve oktave. Oдавде će se pomaknuti u više registre, kao priprema za ponovni nastup uvodne teme skladbe – koju u filmu (zbog redateljeve odluke da skladbu ne iskoristi od početka), još nismo čuli.

U *Oceanovih 11* ovaj dio *Clair de Lune* je – jer ovdje se vodi važan razgovor – stišan. Tess istrčava u garažu, vičući za Dannyjem kojega upravo vode u policijski automobil (Terry ga je predao policiji jer je, ako ništa drugo, odlaskom u Las Vegas, prekršio uvjetno puštanje iz zatvora). Razgovor Dannyja i Tess toliko je važan, da glazba – upravo pred pojavu glavne teme – sasvim nestaje, kako bi u prvi plan došle posljednje zajedničke riječi zaljubljenih.³²

U Soderberghovom vizualnom rješenju sastanka Dannyja i Tess, gdje Danny sa smiješkom prihvaća zatvorsku kaznu znajući da je to mala cijena za ono što dobiva za uzvrat, iskorišten je skladateljev poseban odnos prema tišini. Nestanak glazbe na kraju tog prizora je poput udaha koji uzima oboist prije nego će odsvirati glavnu melodiju. Melodija se polako i lijeno javlja dok Dannyja odvoze, a Tess zabrinuto ostaje stajati u garaži (prva četiri takta šestog dijela skladbe, koji je označen s *a Tempo 1*, u prvobitnom tempu).

Uz peti i šesti takt šestoga dijela, kamera, uz pretapanja, prikazuje prekrasan i raskošan vodoskok ispred kasina Bellagio.³³ Zatim, izvodeći švenk, usredotočuje se na pripadnike preostalih članova Oceanove ekipe. Oni su prikazani redom, kako zadovoljno promatraju vodoskok, a glazba, na svoj fluidan način, “mjeri vrijeme” (najprije po dva, a zatim po jedan takt) koje svaki od njih zauzima pred kamerom. Dannyjev najbolji prijatelj Rusty jedini odvrća pogled od vodoskoka kako bi znakovito pogledao ostale sudionike – najprije one sebi s desna, a zatim one sebi s lijeva.

To je “znak” za početak posljednjeg, sedmog dijela Debussyjeve skladbe kojeg treba izvesti u *pianissimo* dinamici, i to *morendo jusqu’ a la fin* (nestajući sve do kraja). Oceanovi ljudi, snimani poput

silueta iza kojih se ocrtava veličanstveni vodoskok, nakon kratkog oproštajnog pogleda, jedan po jedan odlaze. Budući da je završni dio *Mjesečine* prekratak da pokrije cijeli završni dio filmske sekvence, montažer glazbe posegnuo je za trikom: proširio je Debussyjevo djelo komadićem iz njegovog trećeg dijela (*un poco mosso*), pa se tako vrhunac *Clair de Lune* (najviši tonovi u trećoj oktavi, koji su već iskorišteni za Tessino razmišljanje iskazano kratkim zastojem u hodu) u ovoj sekvenci *Oceanovih 11* pojavljuje drugi put.³⁴

Dok odlaze, članovi Oceanove ekipe nestaju u mnoštvu: redatelj to prikazuje koristeći se posebnim postupkom koji ljude pretvara u siluete ispred vodopada, a njihove se sjene “miješaju” zahvaljujući pretapanjima i dvostrukim ekspozicijama. Transparentnost filmskih postupaka odgovara treperavom karakteru Debussyjeve glazbe. Posljednji ostaje samo postariji Saul (Carl Reiner), koji, sada uz magličastu atmosferu završnih harmonija sedmog dijela *Clair de Lune*, doslovno *nestaje* (*morendo*, kaže oznaka za tempo) prije pojave posljednjeg akorda. Ekran se zacrnjuje, jer film je gotov – ono što ćemo još vidjeti tek je epilog sretnom završetku.

DEBUSSY ZA SVA VREMENA

Ideja povezivanja različitih umjetnosti pojavila se u 19. stoljeću, između ostalih, u djelima Richarda Wagnera koji je svojim konceptom *Gesamtkunstwerka* bio najbliži filmu ali i drugim, nama suvremenim a njemu sasvim nepoznatim, vizualnim medijima. Premda drugačijeg mentaliteta, i Claude Debussy je svojom neprestanom potrebom za vizualizacijom (gotovo sva njegova djela nose poetske naslove) bio na sličnome tragu. Skladatelj je bio oduševljen filmom kao novim medijem i u njemu je vidio velik potencijal za glazbenike i, sasvim konkretno, svoju glazbu. Na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, u vrijeme kada je film još bio nijem, Debussy je svoju potrebu da *vidi* ono što sklada mogao ostvariti jedino povezivanjem svoje glazbe s drugim, postojećim umjetnostima. Neke od njih bile su sasvim mlade – poput fotografije ili kazališta sjena – a neke su, u rukama buntovnih autora, upravo proživljavale prevrat. Osim što je usku povezanost s onodobnim književnim i slikarskim krugovima duboko isprepleo sa svojim glazbenim djelima, Debussy je u njih ugrađivao i srodne slikarsko-književne stilove ranijih raz-

³² “Koliko te dugo neće biti?” pita Tess. “Tri do šest mjeseci, mislim,” odgovara Danny i ulazi u automobil. A Verlaine će u drugoj strofi svoje *Mjesečine* zapisati: “Premda u pjesmi sjetno im trepere, / Pobjedna ljubav, život dnevnog sjaja, / U sreću kao da nemaju vere, / A pjesma im se s mjesečinom spaja”.

³³ Kod Verlainea bi to moglo biti sljedeće: “Sa mjesečinom i tužnom i lijepom / Od koje ptice sanjaju u borju / I vodoskoci u zanosu slijepom / Jecaju, vitki, u svome mramorju (Verlaine, *ibid.*).

³⁴ “Proširenje” skladbe je osmišljeno vrlo vješto, kao da je izvorno napisano Debussyjevom rukom. Iskorišten je, naime, drugi dio drugog takta sedmog (završnog) dijela *Mjesečine* koji je jednak kao posljednji dio prvog takta trećeg dijela. Tako se jednostavno “skliznulo” u treći dio Debussyjeve kompozicije. Budući da su tonaliteti oba dijela isti (Des-dur), povratak u završni dio skladbe nije predstavljao problem; trebalo je samo paziti da se ne zahvate posljednji taktovi trećeg dijela koji sadrže enharmonijsku modulaciju.

Popis literature

Literaturverzeichnis

Primarna:

Knobloch, Clemens. 2020. Von der Bedeutung zum Gemeinten (und zurück): Semantik und Noetik. *Sine ira et studio: Disziplinenübergreifende Annäherungen an die menschliche Kommunikation*. Ur. Robin Kurilla et al. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. Str. 11–32.

Paulus, Irena. 2018. Claude Debussy i filmska glazba. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*. Vol. 50. No. 190. Str. 53–62.

Sekundarna:

Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Chomsky, Noam. 2015. *The Minimalist Program*. Cambridge: The MIT Press.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Duden online. <https://www.duden.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Gardiner, Alan H. 1932. *The Theory of Speech and Language*. Oxford: Clarendon Press.

Glosbe. <https://glosbe.com/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Hansen-Kokoruš, Renate i dr. 2015. *Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus – Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

Holenstein, Elmar. 1975. *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hrvatski jezični portal. <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Hrvatski pravopis. <https://pravopis.hr/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Husserl, Edmund. 2017. *Iskustvo i sud: istraživanja genealogije logike*. [Prev. Željko Pavić]. Zagreb: Naklada Breza.

Husserl, Edmund. 2001. *Logical Investigations*. [Prev. J. N. Findlay]. London: Routledge.

Kolokacijska baza hrvatskoga jezika. <http://ihjj.hr/kolokacije/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Koschmieder, Erwin. 1952. *Die noetischen Grundlagen der Syntax*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

LEO Wörterbuch. <https://www.leo.org/englisch-deutsch/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Linguee. <https://www.linguee.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Struna. Hrvatsko strukovno nazivlje. <http://struna.ihjj.hr/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Wiktionary, das freie Wörterbuch. <https://www.wiktionary.org/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Ostale mrežne stranice:

Academia. <https://www.academia.edu/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Audioagency. <https://www.audioagency.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Burgtheater. <https://www.burgtheater.at/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Deutsche Enzyklopädie. <https://www.enzyklo.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Die Deutsche Gedichtebibliothek.

https://gedichte.xbib.de/uebersetzung_schreiben_Verlaine_Mondschein_1.htm (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Filozofija. <https://www.filozofija.org/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Fotografische – Tipps und Tricks zur Fotografie. <https://fotografische.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Four Strings – Quartet Trio Duo. <https://fourstrings.com/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Frankfurter Allgemeine. <https://www.faz.net/aktuell/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Haikos Filmlexikon. <http://www.haikosfilmlexikon.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Hrčak. Portal hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa. <https://hrcak.srce.hr/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Hrvatska enciklopedija. <https://www.enciklopedija.hr/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Jutarnji list. <https://www.jutarnji.hr/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Kunsthilfen Galerie. <https://www.kunsthilfen-galerie.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Lehrklänge – grundlegende und weiterführende Musiktheorie. <http://www.lehrklaenge.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Lernhelfer. <https://www.lernhelfer.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Lexikon der Filmbegriffe. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Metzler Lexikon Philosophie. <https://www.spektrum.de/alias/lexikon/metzler-lexikon-philosophie/1570920> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Moviebreak. <https://moviebreak.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Moviepilot – Filme nach deinem Geschmack. <https://www.moviepilot.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Musikanalyse. <https://musikanalyse.net/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Musiktreff. <https://www.musiktreff.info/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Musikwissenschaften. <https://musikwissenschaften.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

ODRAZ - otvoreni digitalni repozitorij akademske zajednice Filozofskog fakulteta u Zagrebu. <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/o-repozitoriju> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Oolimo. <https://oolimo.de/akkordtypen/dur> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Orfeo International. https://www.orfeo-international.de/pages/new_176_e.html (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Proleksis enciklopedija. <https://proleksis.lzmk.hr/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Prosieben. <https://www.prosieben.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Rondo. Das Klassik- & Jazz-Magazin. <https://www.rondomagazin.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

RTL. <https://www.rtl.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Slobodna Dalmacija. <https://slobodnadalmacija.hr/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Spiegel ONLINE. <https://www.spiegel.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

StageLine electronic. <https://stageline-lichttechnik.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Stefan Zweig Zentrum Salzburg. <https://stefan-zweig-zentrum.at/de/stefan-zweig/lebenwerke/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Stilistika. <https://stilistika.org/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Theaterverlag. <https://www.der-theaterverlag.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Tonkünstler Orchester. <https://www.tonkuenstler.at/de> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

Wie ist der Film? <https://wieistderfilm.de/> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)

ZEIT ONLINE. <https://www.zeit.de/index> (pristupljeno: 30. lipnja 2022.)