

Stefan Schmid | Österreichische Akademie der Wissenschaften, Stefan.Schmid@oeaw.ac.at

Musikalisches Erschreiben

Reflexionen zur klanglichen Weltkonstitution am Beispiel von Blagoje Bersas *Sunčana polja*

Musik kann durchaus als funktionales Symbolsystem verstanden werden, als ein »imaginary object«,¹ da sie die Qualität zur Anwendung bringt, klanglich assoziative Vorstellungsgrundlagen für jene »Behauptungen«² bereitzustellen, auf die sich Identitäten, aber auch andere Orientierungs- und Deutungsmuster gründen. Im Gegensatz zur visuellen ›Welterzeugung‹, die mit der Suggestion von Abbildlichkeit – ikonisch – operiert und die in der Unmittelbarkeit des Blicks geschieht, vollzieht sich die musikalische Vorstellung jedoch symbolisch und als Sukzession. Sie ist in dieser narrativen Qualität³ der textlichen Deskription verwandt. Dies trifft insbesondere auf die ›Programm Musik‹ des 19. und 20. Jahrhunderts zu.⁴

In seiner symphonischen Dichtung *Sunčana polja* nutzt Blagoje Bersa – mittels textlicher, aber auch klanglicher Deskription – zur Repräsentation Dalmatiens nicht nur Elemente der musikalischen Gattung Pastorale, sondern auch die etablierte Metapher einer sonnenbeschiene- nenen Landschaft, die er durch die Interpolation katholischer Liturgieformeln zur Evokation einer transzendenten ›regio mystica‹ verklärt. Bersa zeichnet damit das Bild eines ›erwachenden‹ Dalmatiens, wie es vom kroatischen Nationalromantiker Petar Preradović vorformuliert worden war, erweitert es jedoch im Sinne romantischer Gattungsverschränkung und intensiviert auf diese Weise entscheidend dessen Suggestionspotenzial.

1 Cook: *Music*, S. 51–73.

2 Descombes: *Die Rätsel der Identität*, S. 162.

3 Zur theoretischen Diskussion der Narrativität, der Vermittlung imaginärer Handlungen in der symphonischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts siehe: Stollberg: *Tönend bewegte Dramen*.

4 Dazu grundsätzlich: Kregor: *Program Music*.

Klangliche Repräsentation: Das ›Wollen‹ von Musik

Dieser Art von Musik ist das Anliegen eingeschrieben, dem Hörer eben ein Programm, einen außermusikalischen Inhalt zu vermitteln. In der Auseinandersetzung ist daher vor allem nach ihren Intentionen zu fragen: Es handelt sich um die Frage nach ihrem Begehren, das als Äquivalent des Forschungsinteresses gelten kann, das der Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell nachhaltig formuliert hat und das sich weniger damit befasst, was Bilder ›tun‹, sondern mit dem, was sie ›wollen‹.⁵

Wie aber kann das im immateriellen, dadurch vielleicht noch appellativeren Medium Musik manifestierte ›vouloir‹ isoliert und bezeichnet werden? In diesem Zusammenhang ist es lohnend, auf die Überlegungen Lawrence M. Zbikowskis zurückzukommen,⁶ vor allem auf dessen Ansatz, die Struktur eines musikalischen Werkes im Zusammenspiel mit seinen Inscriptioes, Subscriptiones, Motti etc. zu lesen, d.h. jene Teile ernst zu nehmen, die die Musikwissenschaft in ihrer Exegetik bisweilen als naive und vor allem kontingent vermutete Formen der Programmatisierung von Musik erachtet und deswegen nachrangig behandelt, die aber eine entscheidende Rollen für die Ausformung von Imaginationen spielen, die kollektive Wirksamkeit erlangen können.

Landschaft als Programm

Eine solche imaginäre Programmatik stellt jene der Landschaft dar. Als außerordentlich offene Träger-Topik von Diskursen⁷ agiert sie in erster Linie als Medium der Kennzeichnung von Territorium und agiert darin identitätsstiftend für ›Gemeinschaften‹.⁸ Dies erklärt sich aus dem Umstand, dass Landschaft sowohl als Metapher als auch als Repräsentation im Sinne einer symbolischen Vergegenwärtigung eingesetzt wird. Hierbei überlagert die sinnliche Dimension vielfach die konzeptuell-metaphorischen Agenden. Zugleich garantiert aber eben das Zurücktreten des Gleichnishaften hinter das Sinnliche eine umso nachhaltigere Vermittlung des Metaphorischen. In dieser affektiven Verdichtung aus Dar- und Vorstellungstradition des Naturschönen mit Strategien der repräsentativen Vermittlung war und ist Landschaft ein effektives gesellschaftliches Identifikationsinstrument.

5 Mitchell: *Bildtheorie*, S. 353.

6 Zbikowski: *Conceptualizing Music*, S. 63–95.

7 Guldin: *Politische Landschaften*, S. 10.

8 Telesko: *Bildende Kunst und österreichische »Identitäten« im 19. Jahrhundert*, S. 40.

Unter den mannigfaltigen diskursiven Besetzungen von Landschaft verdienen vor allem Ausprägungen Berücksichtigung, die mit der Intention einer nationalen Identifizierung von Territorium im Zusammenhang stehen, weil in ihnen die repräsentierende Dar- und Vorstellungstradition des Naturschönen mit den Figurationen nationaler Ländlichkeit⁹ und den Metaphoriken politischer Landschaft¹⁰ in überaus komplexer Weise verdichtet werden: Die affektiven Komponenten des Konzepts naturschöner Landschaft, aufgefächert in Stimmung und Atmosphäre, übertragen sich seit dem 19. Jahrhundert auf die Projektion von Topographien und forcieren dadurch das Bewusstsein eines nationalen Raumes.¹¹

Hierbei fallen die Modi Repräsentation und Metaphorik sogar zusammen, wird die Darstellung von Landschaft als ausschnittshafte Abbildung eines konkreten, national semantisierten Geländes wahrgenommen und zugleich als Sinnbild bzw. Synekdoche des Nationalstaates. Eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen Formulierung von Landschaft, Region und Nation sollte sich dieser prinzipiellen Dichotomie bewusst sein, will sie deren Konstruktions-Strategien untersuchen.

Wie aber vollzog sich das musikalische Erschreiben dieser Programmatik? Dies soll im Folgenden anhand der symphonischen Dichtung *Sunčana polja* (*Die Sonnenfelder*, 1919) des kroatischen Komponisten Blagoje Bersa (1873–1934) erläutert werden. Die theoretische Erörterung von drei diesbezüglich grundlegenden Aspekten – die generellen Metaphoriken des Erwachens und der Transzendenz sowie die spezifische Tradition der musikalischen Pastorelle – ist dazu allerdings notwendig.

Grundlage I: Die Metapher des Erwachens

Die Vorstellung der ›erwachenden‹ Nation ist eine Kernmetapher politischer Ästhetik.¹² Sie wird veranschaulicht im Bild der zu Bewusstsein kommenden, ›lebendig‹ werdenden nationalen Idee, die sich im Staat ›vollendet‹. Als Partikulartopoi der Metaphorik liegen Sonnenaufgang und Erweckungsruf nahe. Ersterem Topos ist ein apotheotisches Moment eingeschrieben, stellt er doch einen Modus dar, der das ›Eigentliche‹ des Repräsentierten vermitteln soll. Da dieses Eigentliche immer als außergewöhnlich angenommen wird, zeigt die verklärende Repräsentation zwar die äußere Erscheinung ihres Gegenstan-

9 S. dazu umfassend: Walter: *Les figures paysagères de la nation*.

10 Vgl. Warnke: *Politische Landschaft*.

11 Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 75–79.

12 Gellner: *Nationalismus*, S. 23.

des, enthebt diesen aber seines irdischen und zeitlichen Kontextes. Das wohl prägnanteste Beispiel einer Apotheose findet sich im neutestamentarischen Rahmen, die Verklärung Christi. »Da wurde er [Christus; Anm. St. S.] vor ihren [der Apostel, Anm.] Augen verwandelt, und sein Angesicht strahlte wie die Sonne, seine Gewänder aber wurden leuchtend wie das Licht.«¹³ Zweck dieses Moments in der Erzählung des Matthäus ist die Enthüllung der entzeitlichten göttlichen Natur Christi. Seine Apotheose, Vergöttlichung findet ihn buchstäblich in anderem Licht. Die Imagination der von der aufgehenden Sonne illuminierten nationalen Landschaft säkularisiert diese Darstellungskonvention: An die Stelle Christi/Gottes (die zuvor schon von den Prinzipien Humanismus, Absolutismus und Aufklärung eingenommen wurde) tritt die Nation, ihr Territorium und ihre ›Heilsgeschichte‹.

Anders verhält es sich mit dem Topos des Rufes. Er leitet sich eher aus den Praktiken des Militärs und der pastoralen Tierhaltung ab. Bezüglich einer politischen Vitalisierungsmetaphorik indiziert er weniger die verklärte Nation als den Akt ihrer ›Erweckung‹. Dieser baut auf der Idee einer Primordialität des Nationalen auf,¹⁴ wie sie in Herders Konzept des ›Nationalcharakters‹ entwickelt wurde: Der Einbildung, dass das Nationale als Materialität und Immaterialität etwas dauerhaft Präsenzes darstellt, das, falls es verdeckt, vergessen oder unterdrückt ist, wieder entdeckt oder eben wieder erweckt werden kann.

Als Mittel, nationale Erweckung und Vollendung darzustellen, ist der Rhetorik des Rufes immer ein kriegerisches Moment eingeschrieben, das im Ursprung der instrumentalen Ausführung in militärischer Signalfunktion begründet liegt. Die erstere Topik, die die Konstitution der Nation vorstellt, der Sonnenaufgang bzw. der Sonnenschein, ist jedoch von weiterreichendem Anspruch, weil Nationswerdung hier anhand eines elementaren Phänomens metaphorisiert wird und nicht auf den Aspekt des Kämpferischen beschränkt ist.

Grundlage II: Das Transzendente

Die transzendente Aufladung des Konzepts Landschaft ist seine Überhöhung. Wie die Rhetorik der Verklärung geht sie zurück auf ein sakrales Modell: die alttestamentarische Idee des ›gelobten Landes‹ (הָאָרֶץ הַמְּבֹרָכֶת), die Territorium einerseits als von einer Deität verheißen, andererseits selbst als heilig

13 Matthäus 17,1.

14 Vgl. Curtis: *Music Makes the Nation*, S. 27–28.

apostrophiert bestimmt – eine doppelte Determinierung, die die Ahnung des Göttlichen in der Vergegenwärtigung von Land implizierte. Hinter der Wirklichkeit der Welt (d.h. hinter ihrer empirisch erschließbaren topographischen Gegebenheit)¹⁵ sollten sinnlich Verweise auf etwas erkannt werden, das übergeordneter Natur war. Im Sinne des lateinischen Verbs ›transcendere‹¹⁶ stellte das Gewährwerden von Landschaft – sei es in ihrer realen Ansicht oder mittels ihrer künstlerischen Repräsentation – demnach die Möglichkeit einer mentalen Überschreitung des Terrestrischen hin zum Numinosen dar.

Auch im Zeitalter des Nationalismus wurde diese religiöse Bedeutungsgebung von Territorium nicht aufgegeben, jedoch ideologisch-semantisch angeeignet, um nunmehr national deklarierte Gebiete zu ›heiligen Ländern‹ zu stilisieren.¹⁷ Dem ›corpus mysticum‹ des nationalen Kollektivs¹⁸ entsprach somit eine ›regio mystica‹.

Grundlage III: Die Tradition der musikalischen Pastoralen

Seit dem 16. Jahrhundert gerät die antike Topik des Locus amoenus vermehrt zum Gegenstand einer Anverwandlung auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.¹⁹ Als Entsprechung der konventionalisierten Bestandteile der literarischen und malerischen Darstellung des ›schönen Ortes‹ – Hain, Quelle, Rasen²⁰ und in diesem Szenario lagernder Genre-Charaktere²¹ – wird in musikalischen Darstellungen ein Repertoire an Ausdrucksmitteln herangebildet, deren klangliche Gestalt vor allem an der menschlichen Dimension des Pastoralen orientiert ist. Besonders sind es bukolische Instrumente wie Sackpfeife, Schalmey und Alphorn, deren jeweilige Charakteristika Pate stehen für die Spezifik der Intervall-Beziehungen, der Begleitmotivik und der Diatonik von musikalischen Schilderungen idealer Ländlichkeit.²² Mit allgemeineren kompositorischen Modi (aszendente und deszendente Skalen, repetitive Motorik, Holzbläser-Klangfarben, Einsatz von Schlagwerk) wird hingegen das Nicht-Menschliche repräsentiert, sodass die Abwechslung von klanglichen Evokationen von Natur – teils erhaben, sich in Sturm und Gewit-

15 Lambrecht: *Transzendenz*, S. 18.

16 Ebd., S. 14.

17 Wehler: *Nationalismus*, S. 40.

18 Berghoff: *Vom ›corpus Christi mysticum‹ zur Identität der Nation*.

19 Jung: *Pastorale*, S. 1505–1507.

20 Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 193.

21 Maisak: *Arkadien*, S. 20.

22 Jung: *Pastorale*, S. 1506.

ter entladend, und teils idyllisch – mit menschlichen Hirtenszenarien als ein wesentliches Merkmal musikalischer Pastoralen angesehen werden kann.²³

Beethoven hat diese Traditionen musikalischer Pastoralen in seiner 6. Symphonie (1808) rekapituliert, zusammengefasst und für die nachfolgende symphonische Produktion des 19. Jahrhunderts prägend formuliert, wobei er einen »Ausdruck der Empfindung« erreichen wollte, keine klangliche »Mahlerey«.²⁴ Beethovens Bemerkung lässt sich als Absage an die Erwartungshaltungen verstehen, die sich an textlich vermittelte Programmatik knüpft und mit deskriptiven Bedeutungen des in dieser Art angerufenen ›schönen Ortes‹ rechnet. Die viel zitierte Prämisse hat Beethovens Nachfolge von ihm übernommen, allen voran Berlioz, in dessen *Symphonie fantastique* (1830) das Pastorale als Poetik des Vagierens und Korrespondierens zwischen ›Gefühl‹ und landschaftlicher ›Stimmung‹ verwirklicht ist.

Im romantischen Bestreben, die sich in der ›Empfindung‹ andeutende, jedoch nie konkret werdende Resonanz der Natur zu suggerieren, verwenden Berlioz wie auch vor ihm Beethoven eine durchaus ›sprechend‹ zu nennende Gestik.²⁵ Die Weiterentwicklung dieser Formensprache im Zusammenhang musikalischer Pastoral-Topik führt deswegen im späteren 19. Jahrhundert auch zu einer Umkehrung der Zielsetzung, die ›Empfindung‹ des Locus amoenus, nicht diesen selbst repräsentieren zu wollen. Im Gegensatz dazu ist nun die deskriptive Verortung des Pastoralen, seine Topographie von Interesse: Es kommt zu einer Anwendung der Idee der Nation auf den Topos des ›schönen Ortes‹, dessen Assoziationen und Konnotationen auf das Sujet übergehen und ein Genre sui generis konstituieren: jenes einer nationalen Pastorale.

Das Beispiel der *Sunčana polja*

In Bersas *Sunčana polja* verdichten sich die oben beschriebenen metaphorischen Kriterien und Gattungstraditionen anschaulich. Bereits der Titel des Werkes ist gleichnishaft, indem er Assoziationen mit einem Sujet des zwölften Gesanges der *Odyssee* weckt, den Feldern der Insel Thrinacia, auf denen der Sonnengott Helios seine Rinder weiden lässt. Die Anspielung auf die mythische, in ihrer Lokalisierung umstrittene Landschaft von Thrinacia im Zusammenhang mit Dalmatien und dessen prägnanter Inselwelt darf wohl als nachdrücklicher Hinweis auf das antik-mediterrane Erbe der Regi-

23 Ebd.

24 Waczkat: ›Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey‹.

25 Vgl. auch: ebd., S. 230.

on verstanden werden. Dieser Fingerzeig erfolgt aber unausgesprochen: Das von Bersa (zunächst in einer privaten Korrespondenz formulierte, später in der Partiturausgabe von 1950 veröffentlichte) Programm der *Sonnenfelder* führt Homers Ideallandschaft nicht an, dagegen ein pastorales Szenario, das hauptsächlich auf die agrarische Bewirtschaftung des Landes rekurriert:

Dalmacija. Ljeti o podne. Veliko sunce, sparina. Seljaci oru i pjevaju. Podne je! Zvona zvone. Veličajna sunčana ›Glorija‹ (trube i trombone odozgor s galerije). Umorno pjevanje seljaka. Svladani plegnu. Podnevni mir. Spokojnost i vedrina. Daleki zvuk pastirskih frula (dvojnica).²⁶

[Dalmatien. Ein Mittag im Sommer. Kräftiger Sonnenschein, schwüles Wetter. Bauern arbeiten und singen. Es ist Mittag! Die Glocken läuten. Ein herrlich sonniges ›Gloria‹ (Trompeten und Posaunen oben von der Galerie). Müder Gesang der Bauern. Überwältigt legen sie sich hin. Nachmittagsfrieden. Ruhe und Klarheit. Ferner Klang von Hirtenflöten (Doppelblockflöten).]

Das erste Wort des Programms legt den ›Schauplatz‹ der symphonischen Dichtung fest: Dalmatien, Landesteil Kroatiens, das wiederum zum Zeitpunkt der Komposition Teil des neu gegründeten Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen (Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, kurz: SHS) war. Dieser Umstand bleibt jedoch ebenso unerwähnt wie die Tatsache, dass *Sunčana polja* ursprünglich in einem Zyklus symphonischer Dichtungen, benannt *Moja domovina* (Mein Heimatland) – zweifellos angeregt durch Smetanas *Má vlast* – hätte eingebettet werden sollen.²⁷ Unklar bleibt, ob sich Bersa damit auf Kroatien oder auf den neuen SHS-Staat beziehen wollte, war doch der Komponist sowohl von der Utopie eines südslawischen bzw. panslawistischen Staates beflügelt²⁸ als auch von einer ausgeprägten Verbundenheit zu seiner Geburtsregion.

Der Impuls, die symphonische Dichtung zu komponieren, scheint von einem Gedicht ausgegangen zu sein. Bersa vertonte 1918 zum Anlass der Hundertjahrfeier einige Verse des nationalromantischen kroatischen Dichters Petar Preradović.²⁹ Für Bersa, der in Dubrovnik geboren worden war, dann aber größtenteils in Wien studiert hatte und anschließend dort auch durchgehend für das Verlagshaus Doblinger tätig war,³⁰ bewirkte Preradovićs Lyrik zu diesem Zeitpunkt eine erneute mentale Hinwendung zu Dalmatien, dessen Landschaft von ihm schon wenige Jahre zuvor

26 Zit. nach: Cipra: *Sunčana Polja Blagoja Berse*, S. 43. Übersetzungen, falls nicht anders angegeben, von St. S.

27 Kuntarić: *Blagoje Bersa*, S. 55.

28 Ebd., S. 17.

29 Ebd., S. 15.

30 Ebd., S. 12.

(1915) jener der Umgebung Wiens gegenübergestellt worden war. Damals hatte Bersa die Landschaft nördlich Wiens, gleichsam als Synekdoche des Habsburger-Reichs, als einen nicht erst absterbenden, sondern bereits ›toten‹ (Staats-)Organismus begriffen, wogegen er Dalmatien als ›lebendes‹, von Naturgewalten geprägtes und dadurch wiederum ebenso als ›natürlich‹ anzusehendes nationales Territorium verstand:

Okolica oko Klosterneuburga divna je, ali ostavlja mi srce i dušu hladnom, nije to moje more, koje živi, plače, urliče, grozi, prijeti, drma, ruši, smije se, pa tiho drijema, ukratkoo: moja piroda živi.³¹

[Die Umgebung von Klosterneuburg ist wunderbar, aber sie lässt mein Herz und meine Seele kalt, dies ist nicht mein Meer, das lebt, weint, braust, dräut, donnert, hinwegfegt, lacht und dann leise schlummert. Kurz gesagt: *Meine* Natur lebt [Hervorhebung: St. S.].]

In Preradovičs Gedicht *Zora puca* (*Der Morgen graut*), das 1895 ins Deutsche übertragen worden war und das Zentrum der Lieder Bersas aus dem Jahr 1918 bildet, fand Bersa diese vitalistische Auffassung des Landes wieder und um das Bild der Sonne bereichert, die Dalmatien erhellt, im ›wahren Licht‹ seiner Eigenart und seines Potenzials zeigt: »Der Morgen graut – halb tagt es schon!/ Gen goldnen Osten wende Dich/ Dalmatien, Du Ruhmesland,/ Aus Deinem Schoß das Dunkel wich;/ Daß Deine reichen Schätze mag/ Enthüllen er – brach an der Tag!«³² Darüber hinaus übernahm Bersa Preradovičs Strategie, die Topoi Erweckung und Verklärung eng zu führen: So werden die *Sonnenfelder* von einem Motiv der Hörner eröffnet, das als Ruf zu erkennen ist. Diesem sind unmittelbar ausgedehnte Accelerationen angeschlossen, von Bersa in der Partitur mit der Indikation »Poput sunčanih zraka, koje odozgor pale, bodu«³³ (»wie Sonnenstrahlen, die von oben brennen und stechen«) versehen. Unverkennbar besitzt diese musikalische Repräsentation gleißenden Lichtes auch apothetische Züge und bildet so den anderen Teil der metaphorischen Dyade, wie sie in Preradovičs Gedicht vorgezeichnet ist.

Die Identifikation dessen, was als Dalmatien verklärt und erwachend evoziert wird, gewährleisten rhythmische und melodische Asymmetrien mit Bezug zu lokaler Folklore³⁴ und eine koloristisch-ornamentale Idiomatik, die mit der programmatischen Beschreibung der symphonischen Dichtung korrespondiert, in der von ›pastirske frule (dvojnice)«,³⁵ der spezifischen Doppelpfeife der Region, die Rede ist. Sie wird in der symphonischen Realisierung durch eine Piccoloflöte vertreten, die über dem Hintergrund-

31 Zit. nach ebd., S. 18.

32 Peter Preradovičs *ausgewählte Gedichte*, S. 40.

33 Bersa: *Sunčana polja*, S. 51.

34 Kuntarić: *Blagoje Bersa*, S. 58.

35 Vgl. Anm. 26.

rauschen von drei Paukenwirbeln ein stilisiertes Hirtenspiel intoniert. Der Schlüssel zum Verständnis von Bersas symphonischer Dalmatien-Repräsentation liegt aber weniger darin als im Detail des *Gloria*: der Hymne des katholischen Ordinarius, die in Bersas Szenario zu Mittag ertönt und in der musikalischen Ausführung als melodische Allusion durch separat-erhöht im Raum aufgestellte Blechbläser vorzutragen ist.

Darin, dass Bersa dieses Crescendo seinen Höhepunkt mit einem vierfachen Forte und einem absteigenden Quartsprung erreichen lässt, spielt er außerdem markant auf das gregorianische *Credo* an. Die Interpolationen katholischer Liturgieformeln wie *Credo* und *Gloria* kennzeichnen die Konfession des Landes. Sie sind allerdings auch als Ausdruck einer Distinktion gegenüber dem orthodoxen Serbien zu verstehen, das seit der Gründung des SHS-Staates in diesem eine überregionale Führungsrolle für sich reklamierte und praktizierte. Das Bekenntnis zur katholischen Kirche wurde von kroatischer Seite deswegen zunehmend als Demonstration gegen die zentralistische Belgrader Politik angewandt und sollte ihre Zuspitzung dann in den 1930er Jahren erfahren.³⁶

Die *Sonnenfelder*, die Bersa noch in Wien begonnen hat,³⁷ ehe er nach Zagreb übersiedelte, sind somit einerseits ein von persönlicher Nostalgie³⁸ des Komponisten getragener Lobpreis Gottes in ›heimatlicher‹ Sonnenlandschaft, andererseits führen sie Dalmatien als spezifisch katholische Region vor, die nicht nur gegenüber der ›anderen‹ Konfession des SHS-Staates, der serbischen Orthodoxie, symbolisch verklärt wird, sondern auch eingedenk des Verlustes der Städte Rijeka, Triest und Zadar sowie der Halbinsel Istrien, den das junge südslawische Königreich im selben Jahr, in dem Bersa die *Sunčana polja* schrieb, durch den Vertrag von Saint-Germain hinnehmen musste.

Literaturverzeichnis

- Berghoff, Peter: *Vom ›corpus Christi mysticum‹ zur Identität der Nation. Die profane Transzendenz politischer Kollektive in der Moderne*. In: *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*. Band II: *Die klassische Moderne*. Hgg. Silvio Vietta, Stephen Porombka. München: Wilhelm Fink 2009, S. 31–35.
- Bersa, Blagoje: *Sunčana polja. Simfonijska pjesma za veliki orkestar*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske 1950.
- Cipra, Milo: *Sunčana Polja Blagoja Berse*. Zagreb: Radničko sveučilište Moša Pijade 1967.

36 Jakir: *Dalmatien zwischen den Weltkriegen*, S. 112.

37 Kuntarić: *Blagoje Bersa*, S. 55.

38 Cipra: *Sunčana Polja Blagoja Berse*, S. 44.

- Cook, Nicholas: *Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 51–73.
- Curtis, Benjamin: *Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. New York: Cambria Press 2008.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1948.
- Descombes, Vincent: *Die Rätsel der Identität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2013.
- Gellner, Ernest: *Nationalismus. Kultur und Macht*. Berlin: Siedler 1999.
- Guldin, Rainer: *Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*. Bielefeld: Transkript 2014.
- Jakir, Aleksandar: *Dalmatien zwischen den Weltkriegen. Agrarische und urbane Lebenswelt und Scheitern der jugoslawischen Integration*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 1999.
- Jung, Hermann: *Pastorale*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 7. Hg.: Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 1997.
- Kaschuba, Wolfgang: *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*. Frankfurt/M.: Fischer 2004.
- Kregor, Jonathan: *Program Music*. Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Kuntarić, Marija: *Blagoje Bersa*. Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti 1959.
- Lambrecht, Jürgen: *Transzendenz. Eine systemanalytische Studie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Maisak, Petra: *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1981.
- Mitchell, William John Thomas: *Bildtheorie*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.
- Preradović, Petar: *Petar Preradović's ausgewählte Gedichte*. Deutsch von Mavro Spicer. Mit einer biographischen Einleitung und dem Bildnisse des Dichters. Leipzig: Wigand 1895.
- Stollberg, Arne: *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. München: Text + Kritik 2014, S. 27–48.
- Telesko, Werner: *Bildende Kunst und österreichische »Identitäten« im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Salzburg*. »Kunstgeschichte (Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker)« XX/XXI (2003/04), S. 40.
- Waczkat, Andreas: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahler« *»Idealisierte Landschaft in Ludwig van Beethovens »Pastorale«*. In: *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*. Hgg. Thomas Noll, Urte Stobbe, Christian Scholl. Göttingen: Wallstein 2012, S. 227–236.
- Walter, François: *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16^e-20^e siècle)*. Paris: Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales 2004.
- Warnke, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München, Wien: Carl Hanser 1992.
- Wehler, Hans-Ulrich: *Nationalismus. Geschichte – Formen – Folgen*, München: C.H.Beck 2011.
- Zbikowski, Lawrence M.: *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press 2002.