



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Verbal Music in ausgewählten Werken der Romantik“

Brentano – Eichendorff – Tieck

Verfasserin

Julia Chilf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

*„Still in Luft
Es gebart,
Aus dem Duft
Hebt sich's zart,
Liebchen ruft,
Liebster schweift
Durch die Luft;
Sternwärts greift,
Seufzt und ruft,
Herz wird bang,
Matt wird Duft,
Zeit wird lang –
Mondscheinduft
Luft in Luft
Bleibt Liebe und Liebste, wie sie gewesen!“*

(Joseph von Eichendorff – Das Marmorbild)

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich von ganzem Herzen bei meinem Lebensgefährten bedanken, der mich während des gesamten Studiums und vor allem während der Diplomarbeit in allen Situationen unterstützt hat und dafür Verantwortung trägt, dass Musik in jeder Form ständige Begleiterin in meinem Leben ist.

Großer Dank gebührt außerdem Herrn Professor Wynfrid Kriegleder, der zu jeder erdenklichen Zeit meine Fragen beantwortet hat und mir bei jeder Gelegenheit mit Rat und Tat zur Seite stand.

Julia Chilf

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Zielsetzung und Vorgangsweise	1
1.2. Begründung der Textauswahl	3
2. Das Forschungsfeld Musik und Literatur	4
2.1. Musik und Sprache	5
2.2. Musik <i>in</i> Literatur – Literatur <i>und</i> Musik – Literatur <i>in</i> Musik.....	6
3. Musik in der Literatur der Romantik	8
4. Verbal Music	13
4.1. Die Begriffe Steven Paul Schers.....	14
4.1.1. Word Music	15
4.1.2. Adaption of Musical Structures and Devices	16
4.1.3. Verbal Music.....	17
4.2. Calvin S. Brown	18
4.2.1. Kombination	19
4.2.2. Ersetzen	20
4.2.3. Einfluss.....	21
4.2.4. Parallele oder Analogie	21
4.3. Werner Wolf.....	22
4.3.1. Intermedialität	22
4.3.2. Musico-Literary Intermediality.....	27
4.4. Exkurs: Die Anfänge in <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	29
4.5. Zusammenfassung der Theorien.....	31
4.6. Umsetzung in dieser Arbeit.....	32
4.6.1. Spezialisierung	33
4.6.2. Festlegen von Kategorien.....	33

5. Analyse und Einteilung	35
5.1. Gesang als Verführung.....	35
5.2. Gesang als Waffe	40
5.3. Gesang als Selbsta Ausdruck.....	51
5.4. Gesang als Erzählung	52
5.5. Gesang als Alltag	54
5.6. Gesang als Gebet.....	55
5.7. Schlussfolgerungen	60
6. Weitere Formen von Verbal Music und deren Kategorisierung.....	63
7. Resümee	69
8. Literaturverzeichnis.....	71
8.1. Primärliteratur	71
8.2. Sekundärliteratur	71
9. Abbildungsverzeichnis.....	75
ANHANG I - Zusammenfassung	76
ANHANG II - Abstract	77
ANHANG III - Lebenslauf	78

1. Einleitung

1.1. Zielsetzung und Vorgangsweise

Ziel dieser Arbeit ist es, einen Beitrag zur Erforschung der Verknüpfung von Literatur und Musik zu leisten. Die Kategorisierung und Analyse der Folgen, die Musik in diesem speziellen Fall auf Literatur beziehungsweise die Figuren in Literatur, hat, schien interessant und wichtig, da bis jetzt weniger von den Liedern als textimmanente Bausteine gesprochen wurde, sondern sie als Abwechslung oder als „lyrische Teile einer Szene“¹ gesehen werden. Ich bin jedoch der Meinung, dass sie auch aus dem Grund in den Werken vorhanden sind, um den Figuren eine zusätzliche Stimme zu geben und ihr Handeln auszudrücken.

Musik und Literatur haben eine lange gemeinsame Geschichte, da Musik, speziell Gesang – weil er so eng mit Sprache zusammenhängt – stark mit unserem Leben verknüpft ist.

Zu nennen sind hierzu beispielsweise die gesungenen Auszählreime von Kindern, die Schlaflieder, die Mütter ihren Kleinen vorsingen, oder die Lieder, die die Angst vertreiben, wenn man alleine ist. Außerdem gibt es da noch die Lieder, die bei der Arbeit oder zum Zeitvertreib gesungen werden, und die Totenklagen. Schon früh wurde das Singen bei solchen oder ähnlichen Situationen auch in der Literatur verewigt.

Aber nicht nur Gesang, sondern überhaupt Musik nimmt in der Literatur eine prägende Rolle ein. Über das Nebeneinander von Literatur und Musik existieren viele Beiträge sowohl aus musikwissenschaftlicher als auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Der erste Teil dieser Arbeit stellt im Kapitel 2 ausgewählte Beiträge zu diesem Forschungsgebiet vor. Die

¹ Ursula WENDLER: *Eichendorff und das musikalische Theater*. Untersuchungen zum Erzählwerk. Bonn: H.Bouvier & Co Verlag 1969. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Band 75). S. 116.

Wechselbeziehung speziell in der Literatur der Romantik wird im nachfolgenden Kapitel geschildert.

Kapitel 4 dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Theorie Steven Paul Schers, welche als Fundament für die Analyse im folgenden Teil dient. Ergänzend werden noch weitere Theorien, welche im Zuge der Recherche aufgetaucht sind vorgestellt und verglichen.

Im Analyseteil der Arbeit werden drei Werke der Romantik – Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, (KA)² Eichendorffs *Das Marmorbild* (MB)³ und Tiecks *Der Runenberg* (RB)⁴ – herangezogen. In ihnen wird das Phänomen der Verbal Music mit der Spezialisierung auf die Lieder herausgearbeitet. Diese Werke werden auf ihre Ursachen und Folgen in der Handlung hin untersucht. In Abhängigkeit davon, welche Auswirkungen sie haben, werden diese Lieder in Kategorien eingeteilt, welche von der Verfasserin selbst erstellt wurden:

- Gesang als Verführung,
- Gesang als Waffe,
- Gesang als Selbstausdruck,
- Gesang als Erzählung,
- Gesang als Alltag,
- Gesang als Gebet.

Zusätzlich wird auch das Singen im *Marmorbild*, welches nicht in Form von expliziten Liedeinlagen existiert, einer dieser Kategorien zugeordnet. Hier wurde nur das Werk *Das Marmorbild* betrachtet, da es in seiner Gesamtheit die meisten Beispiele für jegliche Erwähnung von Gesang bietet.

² Clemens BRENTANO: *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*. In: Jürgen Gerhard Kluge. (Hrsg.): *Erzählungen. Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Verlag W. Kohlhammer 1987. S. 399-439. (Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe. Band 19).

³ Joseph von EICHENDORFF: *Das Marmorbild*. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler 1997. (Winkler Weltliteratur: Kleine Bibliothek).

⁴ Ludwig TIECK: *Der Runenberg*. In: Manfred Frank (Hrsg.): *Ludwig Tieck. Phantasmus*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. S. 184-209. (Ludwig Tieck Schriften Band 6).

Die Fragestellung in dieser Arbeit umfasst drei Punkte:

Welche Funktion hat Gesang als spezielles Phänomen der Verbal Music in Texten der Romantik? Kann man aufgrund dieser Funktionen Kategorien bilden? Sind diese Kategorien auf mehrere Werke anwendbar?

1.2. Begründung der Textauswahl

Die Textauswahl für diese Arbeit erfolgte infolge persönlicher Vorlieben und der Tatsache, dass Texte ausgewählt werden mussten, die ausreichend Beispiele für Liedeinlagen bieten, welche zur Analyse in dieser Arbeit herangezogen werden können.

Insbesondere bot das *Marmorbild* die Inspiration für diese Arbeit. Schon beim ersten Lesen interessierte mich, aus welchem Impuls heraus die Person plötzlich ein Lied singt und ob es einen Einfluss auf die Handlung hat, wenn gesungen wird. Das Singen steht für eine emotionale Beteiligung, die über einen inneren Monolog oder das Niederschreiben eines Gedichtes hinausgeht, da es von anderen zwangsläufig bemerkt wird und ebenso die anwesenden Personen einer Szene tangiert. Meine These entstand vor allem auf der Grundlage der Szene im *Marmorbild*, in der durch das Singen Fortunatos der Bann der Dame über Florio bricht.

Beim *Marmorbild* und auch allen anderen in dieser Arbeit analysierten Texten ist der Gesang als „any literary presentation (wheter in poetry or prose) of [...] fictious musical compositions“⁵ zu bezeichnen. Diese gebundenen Texte existieren im erzählerischen Werk als fiktive Musikstücke, welche in den Prosatext eingebunden sind.⁶ Der Text selbst nimmt auf sie Bezug, sie gehören

⁵ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. New Haven/London: Yale University Press 1968. S. 8.

⁶ Das Gedicht „Wie kühl schweift sich's“ wurde von Hugo Wolf vertont und erschien als Fragment in den nachgelassenen Liedern Band IV, 1875-1882. Siehe hierzu W7/4 auf der Homepage: http://www.hugowolf.at/m1_3.htm# (abgerufen am 27.12.2012 11:40 Uhr). Wilhelm Baumgartner(1820-1867) vertonte in seinem Op. 20 „Über die beglänzten Gipfel“. Siehe hierzu: auf der Homepage der Zentralbibliothek Zürich

eindeutig zur Handlung und beeinflussen deren Fortgang, weshalb sie „theme“⁷ eines Textes und demnach als „verbal music“⁸ analysierbar sind.

Im Zuge der Betrachtung aller drei Werke wird sich die Frage stellen, ob Gesang in allen analysierten Texten den gleichen Stellenwert hat, wobei hier nicht unbedingt die Anzahl der Liederinlagen eine Rolle spielt, sondern vor allem die Sichtbarkeit der Konsequenzen in der Handlung.

2. Das Forschungsfeld Musik und Literatur

Musik und Literatur sind seit jeher eng verbunden. In der Antike war die Musik mit der Dichtung und dem Tanz zu einem Bereich zusammengefasst.⁹ Hier sind es die Musen, von der die Musik den Namen hat,¹⁰ von denen sechs Schwestern mit den verschiedenen Sparten der genannten Künste in Verbindung gebracht werden. Die Kategorie ‚Musik als Verführung‘ existierte schon damals in Gestalt der Sirenen, die Odysseus und seine Gefährten auf ihre Insel locken wollten.¹¹

<http://www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/baumgartnerwilhelm.pdf>

(abgerufen am 27.12.2012 11:45 Uhr).

Andere Gedichte von Joseph von Eichendorff wurden von Robert Schumann im Liederzyklus Op. 39 vertont. Es sind hier jedoch die als Gedichte erschienenen Texte und keine derjenigen, welche im Marmorbild veröffentlicht wurden.

⁷ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

⁸ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

⁹ Siehe hierzu: Annemarie Jeanette NEUBECKER: *Frauen im altgriechischen Musikleben*. In: von Albrecht, Michael/Schubert, Werner (Hrsg.): *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart Band 23) S. 13. Und auch:

Meike REHER: *Die Darstellung von Musik im zeitgenössischen englischen und amerikanischen Bildungsroman*. Peter Ackroyd, Vikram Seth, Richard Powers, Frank Conroy, Paul Auster. Frankfurt am Main: Peter Lag 2010. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XIV Band 453). S. 151.

¹⁰ Siehe hierzu: Annemarie Jeanette NEUBECKER: *Frauen im altgriechischen Musikleben*. S. 13.

¹¹ Vgl. HOMER: *Odyssee, Zwölfter Gesang. Vers 39ff.* In: Rudolf Alexander SCHRÖDER: *Homers Odyssee*. Leipzig: Insel Verlag 1911. S. 270ff.

2.1. Musik und Sprache

Bevor wir uns dem Forschungsfeld von Musik in der Literatur zuwenden, sollen hier einige Betrachtungen zur Verbindung von Musik und Sprache vorgestellt werden, denn Sprache ist das Mittel, mit dem Literatur arbeitet.

„Musik ist sprachähnlich.“¹² Dieses Zitat von Theodor W. Adorno ist in vielen Publikationen über Musik und Sprache beziehungsweise Musik und Literatur zu finden. „Musik richtig spielen ist aber zuvörderst, ihre Sprache richtig sprechen.“¹³ Legt man dies auf Gesang um, ist es genau diese Sprache, die auf die Figuren in den drei Werken Einfluss hat. Nur, weil die Sänger die Lieder in genau dieser Art und Weise einsetzen, ihre Sprache richtig umsetzen, gelingt der Einsatz als Waffe oder als Verführung. In diesem Fall, ist diese These doppeldeutig, weil es sowohl auf die Art und Weise ankommt, als auch auf die Wörter selbst, die der Sänger wählt.

Bei der Betrachtung von Sprache und ihrer Ähnlichkeit zur Musik spielt auch eine Rolle, dass jeder Dichter, wenn es ihm um den Einsatz von spezifischen lautlichen Anordnungen als Stilmittel geht, mit der Schwierigkeit konfrontiert ist, dass er der einzige ist, der genau jenes Resultat erzeugen kann, das ihm vorschwebt.

„No poetry, of course, is ever exactly the same speech that the poet talks and hears [...]“¹⁴ Auch wenn es Eliot hier eigentlich um die zahlreichen Unterschiedlichkeiten der englischen Sprache geht, ist dennoch klar, dass dies ein grundsätzliches Problem bei der Rezeption von Lyrik ist.

Bei seinen Betrachtungen der *Probleme des Musikalischen in der Sprache* kommt Ronald Peacock zu dem Schluss, dass durch „Klang und Rhythmus,

¹² Theodor W. ADORNO: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S.138-141. S.138.

¹³ Theodor W. ADORNO: *Fragment über Musik und Sprache*. S.139.

¹⁴ T. S. ELIOT: *The Music Of Poetry*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984.S. 142-153. S.147.

durch den Gebrauch der musiktragenden Stimme, durch die Betonung des Gefühlsmäßigen [...] die Dichtung den Boden der Musik [betritt]¹⁵ und „ein liedhaftes Gedicht gleicht, musikalisch gesehen, einer „lyrischen“ Musik, nicht etwa einer dramatischen. Hier ist die Verwandtschaft am nächsten und das Verhältnis klar und präzise.“¹⁶

Wie man sehen kann, ist das Feld der ‚Word Music‘¹⁷, wie Scher es bezeichnet, eines, bei dem sich sehr viele Autoren einig sind, welche Begriffe zur Anwendung kommen und welche Aspekte darunter fallen. Im Kapitel 4 dieser Arbeit wird festzustellen sein, dass diese Klarheit im Bereich der ‚Verbal Music‘ nicht existiert.

2.2. Musik *in* Literatur – Literatur *und* Musik – Literatur *in* Musik

Beschäftigt sich die Musikwissenschaft mit den Beziehungen zwischen Literatur und Musik, kann festgestellt werden, dass vielfach die Beziehung zwischen einem Text und der dazugehörigen Vertonung zum Thema wird. Die Beziehung zwischen einem Text, welcher nicht vertont wurde, und Musik, die dazu in Beziehung steht, ist – selbstverständlich – eher selten. Gerold Gruber bemerkt zu der Beziehung von Textgrundlage und Vertonung: „Es scheint klar, daß eine Ebene die Textprosodie darstellt und deren musikalische Umsetzbarkeit [...] eine andere Ebene den Textinhalt betrifft, dann musikalische Stilfragen [...], sowie gewisse harmonische und Stimmführungsgesetzmäßigkeiten, denen sich der Komponist mittels freier Ausnützung bedienen kann [...], weiters die Intention des Komponisten [...]“¹⁸.

¹⁵ Ronald PEACOCK: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S.154 – 168. S.167.

¹⁶ Ronald PEACOCK: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. S.167

¹⁷ Siehe hierzu Kapitel 4.1.1. dieser Arbeit.

¹⁸ Gerold W. GRUBER: *Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma*. In: Grier, Albert/Gruber, Gerold W. (Hrsg): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. S. 31.

Auch wenn in dieser Arbeit Vertonungen von Gedichten nicht Inhalt und Grundlage sind, deutet dies auf die Fülle von Faktoren hin, musikalischer wie literarischer Art, die beteiligt sind, wenn Musik und Literatur verbunden werden. Im Abschluss seines Beitrags in *Musik und Literatur* fasst Gruber zusammen: „Die Alterität von Musik und Sprache auf den Ebenen Syntax [...] und Semantik [...] ist evident und sollte respektiert werden“^{19, 20}.

Weiter sagt Gruber: „Die Musik bewegt sich nicht in einem von Semantik freien Raum. Der Komponist (wie der Dichter) sucht jene Erfahrungen zu aktivieren, die den Rezipienten seiner Werke [...] zugrundeliegen. [...] Das semantische Feld, das seine Musik (oder Dichtung) vorgibt, ist variabel aufgrund von Erfahrung und Bereitschaft zu mehr oder weniger komplexen Denken [sic!] der Rezipienten“²¹.

Er macht deutlich, dass sowohl Musik als auch Dichtung den gleichen Gegebenheiten ausgesetzt sind, also auch ohne ihre unmittelbare Verbindung – wie in einer Vertonung eines Gedichtes oder als Libretto in einer Oper – Ähnlichkeiten besitzen.

Dies spricht für die These der „Sister Arts“²², wie sie Herbert M. Schueller erläutert. Er bemerkt, dass Musik im 18. Jahrhundert einen geringeren Stellenwert als Dichtung hat, was damals dadurch begründet wurde: „poetry said something, and music did not“²³ und zudem, weil Musik die Sprache braucht, um etwas zu beschreiben. Was beide aber wiederum vereint, ist die Tatsache, dass beide, Sprache und Musik, Laute sind, welche produziert werden. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht laut Schueller darin, dass beide darauf ausgelegt sind, etwas auszudrücken – „as media of expression“²⁴.

¹⁹ Gerold W. GRUBER *Literatur und Musik* S. 32f.

²⁰ Dies geschieht in Anspielung auf den vorher erwähnten – hier nicht zitierten – Diskurs über eben diese Unterschiede.

²¹ Gerold W. GRUBER *Literatur und Musik* S. 32.

²² Herbert M. SCHUELLER: *Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S. 61-70.

²³ Herbert M. SCHUELLER: *Literature and Music as Sister Arts*. S. 62.

²⁴ Herbert M. SCHUELLER: *Literature and Music as Sister Arts*. S. 65.

Schueller beschreibt die Situation im 18. Jahrhundert in Großbritannien wie folgt: „[...] it was thought, then, that music can serve poetry, not as an art of realistic imitation or impression, but, [...] as an art of expression“²⁵.

Am Ende kommt Schueller jedoch zu dem Schluss, dass die Situation in Großbritannien zu dieser Zeit eher eine Mutter-Tochter-Beziehung zwischen den beiden Künsten abbildet, wobei die Musik einerseits die Mutter ist, wenn es um die Ursprünglichkeit, andererseits aber die Position der Tochter einnimmt, wenn die „rational expression of human passions“²⁶ aufgegriffen werden.

Nicht zu leugnen ist auf jeden Fall eine Verwandtschaft, welche die Grundlage für die Beschäftigung mit der Beziehung der beiden Künste darstellt und folglich ebenso die Basis für diese Arbeit schafft.

3. Musik in der Literatur der Romantik

Mit der Romantik halten auch die Lieder Einzug in die Literatur. Auch wenn Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als erstes Werk dieser Art gilt, lässt sich feststellen, dass erst in der Romantik eine Häufung von gebundener Sprache, welche als Lied in Erscheinung tritt, in literarischer Prosa vorzufinden ist. Brentano, Eichendorff und Tieck bieten gute Beispiele, schrieben sie doch alle mehr als ein Werk, indem diese Vorgangsweise vertreten ist. Schon in der Lyrik erfolgt eine Synästhesie von Sprache und Musik. Eichendorff nutzt dies, und während er seine eigene Lyrik in seine Prosa einbettet, erzielt er eine noch stärkere Verbindung von Musik und Sprache. Andreas Käuser bemerkt hierzu: „[...] Daß diese Einheit von Sprache und Musik sowohl intendiert wie auch gelungen ist, belegen insbesondere die vielen Vertonungen romantischer, insbesondere Eichendorffscher Lyrik [...]“²⁷.

Aber nicht nur die Lyrik ist Gegenstand seiner Überlegungen. Er beginnt mit Hoffmanns Prosa, welche eine „individualisierte Sprache“²⁸ aufweist, die „wohl

²⁵ Herbert M. SCHUELLER: *Literature and Music as Sister Arts*. S. 65.

²⁶ Herbert M. SCHUELLER: *Literature and Music as Sister Arts*. S. 70.

²⁷ Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie. München: Fink, 1999. (Figuren Band 6) S. 229.

²⁸ Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. S. 204.

die Darstellung der Musik in Hoffmanns Musikerzählungen [...] also die gestische Visualisierung der Musik durch Beschreibung musizierender Individuen oder Dirigenten²⁹ ist. Auch wenn in seiner Prosa eine Synästhesie stattfindet, so spricht Hoffmann doch davon, dass „Musik keineswegs in Zeichen gebracht werden könne“³⁰.

Für Käuser steht fest: „Musikalische Prosa und musiktheoretische Rezension sind die Diskurse, die Hoffmann beständig vermischt, so daß die eine aus der anderen hervorgeht [...]“³¹. Hoffmann selbst verbindet demnach nicht nur Musik und Sprache, sondern gleichzeitig den Schriftsteller mit dem Rezensenten.

In der Folge setzt sich Käuser intensiv mit mehreren Standpunkten der Romantikforschung auseinander und subsumiert Meinungen von Georgiades, Frank und Dahlhaus.

„Wird die Prosa zu der Gattung, die die Einheit von Klang und Geste verspricht, [...] so ist nach Georgiades Schubert der letzte, der noch einmal die Einheit von Musik und Sprache in der Lyrik des Liedes erreicht. [...] Schubert erlangt so eine Einheit von Sprache und Musik im Unterschied zu ihrer anthropologischen Trennung“³².

Manfred Frank sieht laut Käuser „Tendenzen der ‚musikalischen Prosa‘ in der Romantik und spricht mit Blick auf Wagner von einer ‚Prosaisierung der musikalischen Sprache“³³. Zu Dalhaus bemerkt er, dass jener in seinem Buch *Die Idee der absoluten Musik* den Standpunkt einnimmt, dass die Instrumentalmusik eine neue Art der „Versprachlichung benötigt, die zugleich reflektierend, theoretisch und poetisch ist“³⁴.

²⁹ Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. S. 204.

³⁰ Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. S. 204.

³¹ Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. S. 204.

³² Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. S. 205.

(Zum anthropologischen Diskurs dieser Zeit siehe ebd. S. 206f.)

³³ Manfred FRANK zitiert nach Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. S. 209.

³⁴ Andreas KÄUSER: *Schreiben über Musik*. S. 211.

Auch Giovanni di Stefano beschäftigt sich mit dem Thema der Musik in der Romantik.³⁵ Er spricht von der Einheit der Musik mit der Dichtkunst und benennt Orpheus als Beispiel, der als Verkörperung eines „Mythos einer ursprünglichen, mit dem Fortschreiten der Zivilisation verlorengegangenen Einheit von Wort und Ton, Sprache und Musik“³⁶ existiert. Er stellt die Romane mit ihren Verseinlagen als ein „literarisches Analogon“³⁷ dar und führt auch Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als erstes Werk dieser Art an. Er sieht eine Steigerung zu Eichendorff, indem er seine Romane als „eine große Musikbühne“³⁸ bezeichnet, da nicht mehr nur einzelne Figuren durch Gesang hervortreten, sondern eine Vielzahl solcher Sänger vorhanden sind, die „leben um zu singen“³⁹. Indem er sich auf Novalis mit seiner „Vision des goldenen Zeitalters“⁴⁰ bezieht, sieht er die Aufgabe des Dichters in Bezug auf Sprache darin, „die ihr innewohnende Musik wieder vernehmbar zu machen.“⁴¹ Dies kann in Beziehung zur Word Music gebracht werden, vor allem wenn er schreibt:

„Die semantische Unbestimmtheit der Musiksprache, die in der dem Nachahmungsprinzip verpflichteten rationalistischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts eher als Mangel an Präzision gegenüber der diskursiven Sprache galt, erlangt jetzt metaphysische Würde, indem sie über die äußere Wirklichkeit hinaus verweist.“⁴²

Das Bestreben in der Romantik ist folglich daraufhin ausgelegt, „weniger [...] musikalische Effekte äußerlich nachzuahmen, als vielmehr das Wort in Klang zurückzuverwandeln“⁴³.

³⁵ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*. In: Grier, Albert/Gruber, Gerold W.(Hrsg): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. S. 121-143.

³⁶ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 122.

³⁷ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 123.

³⁸ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 123.

³⁹ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 124.

⁴⁰ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 127.

⁴¹ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 127.

⁴² Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 127f.

⁴³ Giovanni DI STEFANO: *Der ferne Klang*. S. 130.

Gabriele Leuenberger spricht in ihrem Beitrag *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik* von einer „musikalischen Formel“⁴⁴, welche sich in Eichendorffs Werken manifestiert. „Die Formeln sind aber musikalisch, weil ihr sprachmusikalisches Moment über das inhaltlich-begriffliche dominiert.“⁴⁵ Sie bilden das „Fundament, auf dem die einheitliche Textgenese aufbaut“⁴⁶. Leuenberger weist außerdem darauf hin, dass die „Sprachmusikalität als poetisches Verfahren nicht isoliert entsteht, sondern eine Ergänzung inhaltlicher Aspekte darstellt“⁴⁷. Auch sie spricht sich demnach für eine immanente Bedeutung des Musikalischen in Bezug auf Eichendorffs Werk aus. In ihrer Analyse findet sich jedoch mehr der Bezug zur rhythmischen Struktur, welche der Word Music zuzurechnen wäre. Trotzdem erwähnt sie auch in ihrem Text Phänomene der Verbal Music, als sie von den „Stimmen der Natur“⁴⁸ spricht und sie deren Auswirkungen auf Florio behandelt.⁴⁹

Zur Ästhetik in der Romantik bemerkt Gabriele Leuenberger:

„Als Begründer der romantischen Musikästhetik gelten Friedrich Schlegel, Tieck, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann und Schopenhauer.“⁵⁰ Sie spricht von der Problematik, dass die „romantische Musikanschauung und -ästhetik von dem poetischen Ideal abgeleitet worden ist, um dann ihrerseits wieder idealiter in die Dichtkunst integriert zu werden“⁵¹ und führt somit den Grund an, warum es eine „reale Entsprechung in der Musik“⁵² nicht gab. Dies zeigt abermals deutlich, dass der Transfer von Musik in Literatur schon damals nicht einfach zu beschreiben war, weswegen es nicht verwunderlich ist, dass mehrere unterschiedliche Theorien gleichzeitig das Feld dieser Kombination abdecken.⁵³

⁴⁴ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. In: Wilhelm Gössmann, Christoph Hollender (Hrsg.) *Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung*. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1995. S. 79-142. S. 137.

⁴⁵ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 137.

⁴⁶ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 138.

⁴⁷ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 139.

⁴⁸ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 135.

⁴⁹ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 135f.

⁵⁰ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 95.

⁵¹ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 95.

⁵² Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 95.

⁵³ Siehe hierzu das Nebeneinander von Intermedialität und Verbal Music in Kapitel 4 dieser Arbeit.

Leuenberger untersucht Eichendorff hinsichtlich seiner sprachmusikalischen Elemente und bewegt sich hier in dem Feld, das Scher ‚Word Music‘ nennt.⁵⁴ Gleichzeitig spricht sie aber über seine Lieder, welche auch seinen „musikalischen Gestus“⁵⁵ ausmachen „oder aber schlicht: poetische Musik“⁵⁶ sind.

Richard Erny untersucht in seinem Aufsatz *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik* die „Entstehungsbedingungen dieser besonderen Form der romantischen Lyrik“⁵⁷. Zu Beginn analysiert er die Theorie Herders, in der „mit Lied stets das dichterische Lied, das lyrische Gedicht“⁵⁸ gemeint ist.

„Die Sprachbewegung des lyrischen Gedichts sichert somit die Möglichkeit, eine Gemütsbewegung auszudrücken.“⁵⁹ Es geht hier um „die Macht der Empfindung, die vom lyrischen Sprachfluß getragen wird“⁶⁰. Er bringt Herders Prämisse ein, dass es jenem nicht darum geht, dass dieser Ausdruck durch eine Vertonung entsteht, sondern schon in der Sprache verankert sein soll. „Die musikalische Eigenschaft der Sprache soll durch die lyrische Sprache im Lied gestärkt werden.“⁶¹

All diese Zitate kennzeichnen das Verstehen der Wechselbeziehung Musik und Sprache rund um Herder.⁶² Es wird deutlich, dass das musikalische in der Sprache auch zur damaligen Zeit schon Gegenstand eines literarischen Diskurses war. Immer wieder finden sich Beispiele in der Literatur, die das Phänomen der ‚Word Music‘⁶³ auch wenn sie ihm diesen Namen noch nicht geben, untersuchen und kommentieren.

In all den von ihm zusammengefassten Forschungsberichten stellt er fest:

⁵⁴ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 3.

⁵⁵ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S.113.

⁵⁶ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 141.

⁵⁷ Richard ERNY: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik*. In: Steven Paul SCHER (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S.180-208. S. 180.

⁵⁸ Richard ERNY: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik*. S. 182.

⁵⁹ Richard ERNY: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik*. S. 183.

⁶⁰ Richard ERNY: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik*. S. 183.

⁶¹ Richard ERNY: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik*. S. 183.

⁶² Zu allen weiteren von ihm zusammengefassten Forschungsbeiträgen (Heydenreich, Löbel, u.a.) siehe: Richard ERNY: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik* S. 185ff.

⁶³ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 3.

„[...] so ließen doch deutliche Äußerungen über die „Stimmung des Gefühls“ oder über die „gestimmte Seele“ und die Möglichkeit, sie dichterisch auszudrücken, die besondere Auffassung und neue Bedeutung von Empfindsamkeit im Sinne einer Seelenstimmung sichtbar werden.“⁶⁴

Im Zuge seiner Zusammenfassung spricht Erny deutlich von einem erkennbaren „[...] seit der Romantik übliche[n] Sprachgebrauch von Gesang als einer Bezeichnung für ein lyrisches Gedicht [...]“ Dies lässt auf eine unmissverständliche Intention der Schriftsteller schließen, dass die Integration dieser Liedeinlagen nicht allein als Abwechslung zur Prosa sondern vor allem als schriftliche Manifestation von Gesang erfolgte.

4. Verbal Music

Als Grundlage für meine Analyse wähle ich den Begriff *Verbal Music* von Steven Paul Scher. Steven Paul Scher unterteilt das Phänomen Musik und Literatur in seinem Buch *Verbal Music in German Literature* in drei verschiedene Sparten: Word Music – Adaption of Musical Structures and Devices und Verbal Music.⁶⁵

Scher bezieht sich häufig auf die Theorien Calvin S. Browns, weswegen diese ebenfalls angeführt werden, um das Bild der Verbal Music inhaltlich abzurunden.

Bei weiteren Recherchen stieß ich auf eine Auseinandersetzung mit Schers Theorie und der von Werner Wolf. Diese bot einen weiteren Blickwinkel auf dessen Thesen. Das Kapitel ‚Thematisierung von Musik, die grundlegende Semantik von Werner Wolf und Steven Paul Scher‘ in Meike Rehers Dissertation *Die Darstellung von Musik im zeitgenössischen englischen und amerikanischen Bildungsroman* fasst Wolfs und Schers Ansätze zusammen und führte zu der genaueren Beschäftigung mit dem Begriff der Intermedialität in Zusammenhang mit den Theorien von Scher und Brown, weshalb auch der

⁶⁴ Richard ERNY: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik*. S. 197ff.

⁶⁵ Siehe hierzu: Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 3ff.

Intermedialitätsbegriff gemeinsam mit den Ansichten Wolfs zum Thema *Musicalization of Fiction* Eingang in diese Arbeit fanden.

4.1. Die Begriffe Steven Paul Schers

Steven Paul Scher verfasste 1986 sein Buch *Verbal Music in German Literature*. In diesem Werk findet er einen neuen Begriff für eine spezielle Erscheinungsform von Musik in literarischen Werken: Verbal Music. In seiner *Introduction* erklärt er nochmals, welche anderen Erscheinungsformen von Musik in der Literatur bisher unter welchen Begriffen diskutiert wurden. Er betrachtet des Weiteren die Erkenntnisse von Calvin S. Brown, die er als bahnbrechend für diesen Bereich der Forschung einstuft.

Seine Ausführungen verfasst er später auch in deutscher Sprache, in der Einleitung der Publikation *Literatur und Musik*, bei der er als Herausgeber fungiert. Hier werden sie durch nachstehende Grafik ergänzt.

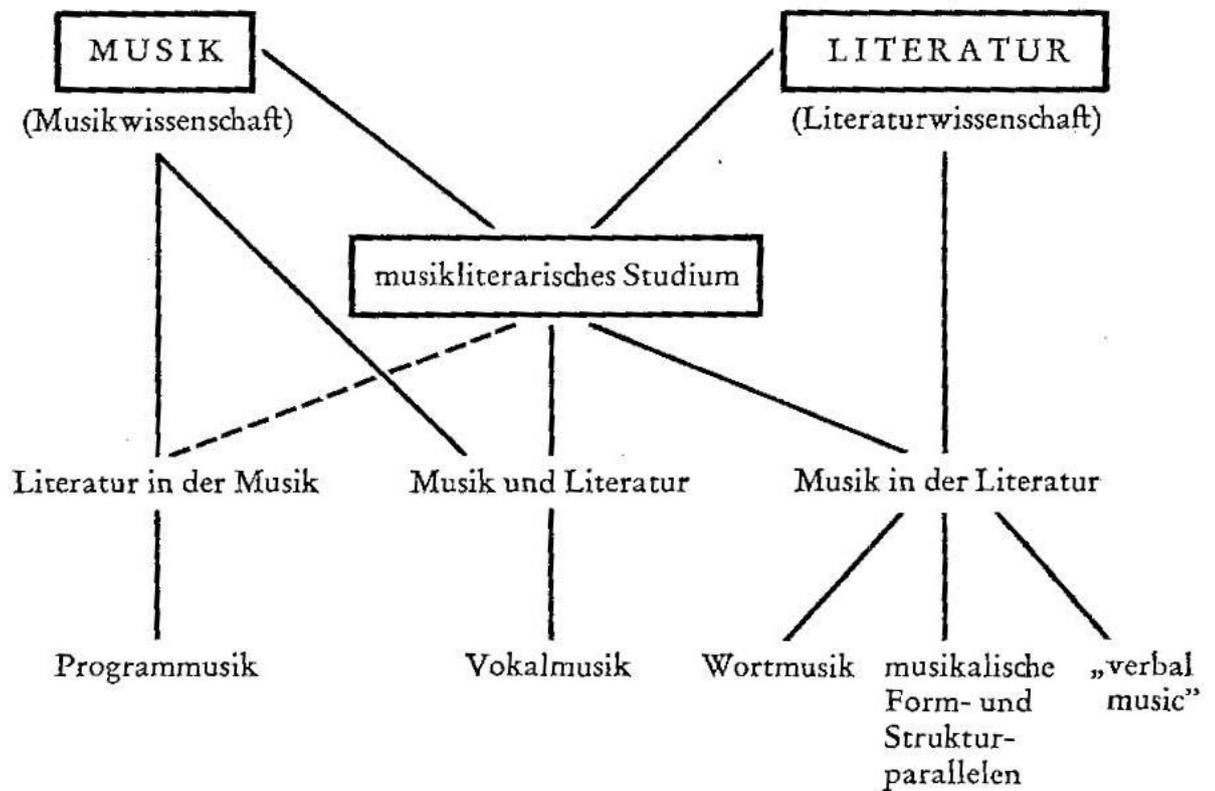


Abbildung 1

Diese Grafik zeigt eine Abbildung der Begrifflichkeiten des literarisch-wissenschaftlichen Diskurses und verortet den von Scher geschaffenen Begriff der Verbal Music in diesem Feld. Im Folgenden werden die drei Begriffe Wortmusik, musikalische Form- und Strukturparallelen und Verbal Music unter Verwendung seiner ersten Publikation⁶⁶ zu diesem Thema eingehender erläutert.

4.1.1. Word Music

Der Ausdruck Word Music wurde nicht von Scher begründet, sondern bildet im literarisch-wissenschaftlichen Diskurs laut ihm die Bezeichnung von „a type of

⁶⁶ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*.

poetry or prose which primarily aims at imitation of the acoustic quality of music“⁶⁷.

Er weist darauf hin, dass sehr wohl ein Unterschied zwischen musikalischem und literarischem Klang besteht, und streicht heraus, dass der literarische Klang zusätzlich eine begriffliche und inhaltliche Bedeutung hat. Dies führt er auf den Vergleich zwischen dem individuellen Klang einer Silbe und einer Note zurück. Die wesentlichen Bestandteile beim Behandeln von musikalischem und literarischem Klang sind Rhythmus, Betonung, Intonation und Klangfarbe. Er schreibt dem musikalischen Rhythmus mehr Variabilität zu und stellt die Betonung sowohl bei Gedichten als auch Musikstücken als gleichwertig dar. Die Intonation variiert von Leserin zu Leser und kann nicht vom Autor festgeschrieben werden. Zum Abschluss spricht er von weniger erfolgreichen Versuchen, Klangfarbe bei Lesungen zu imitieren.

4.1.2. *Adaption of Musical Structures and Devices*

In diesem Absatz der *Introduction* spricht er von einem deutlich etablierbaren Trend von *Adaption of Musical Structures and Devices* (in der Folge *Adaption* genannt) da die Anzahl von Werken, die sich damit beschäftigen, groß ist, wenn auch nicht so groß wie die, die Word Music thematisieren. Vor allem die Autoren Tieck, Marlamé Thomas Mann etc. offerieren umfassende Literaturquellen für die Recherche dieses Phänomens.

„Adaption of Musical Structures“⁶⁸ heißt nichts anderes, als Formen, die in der Musik vorkommen, wie die Sonatensatzform, die Fuge etc., auf literarische Werke anzuwenden. Es werden sozusagen Texte ähnlich wie eine Fuge ‚komponiert‘.

Scher nennt folgende Beispiele:

„(1) sonata form: Thomas Mann, „Tonio Kröger[“]; Hesse, *Steppenwolf*; (2) theme and variations: Eve’s morning song to Adam in Milton’s *Paradise Lost*, IV 641-656; Tieck, *Die verkehrte Welt*; (3) fugue: De Quincey, „Dream Fugue“ in *The*

⁶⁷ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 3.

⁶⁸ Steven Paul SCHER, *Verbal Music in German Literature*. S. 5.

English Mail-Coach; Celan, „Todesfuge“; and (4) rondo form: Tieck, *Die verkehrte Welt*; Joyce, the „sirens“ section in *Ulysses*.⁶⁹

Die devices (Bausteine) unterteilt er in zwei Gruppen: solche, die in Musik und Literatur gleichermaßen üblich sind (z. B. Wiederholung, Variation), und jene, welche ursprünglich musikalischer Natur sind (z. B. Kontrapunkt, Phrasierung). Zum Kontrapunkt bemerkt er: „Imitation of counterpoint has been repeatedly attempted in literature, despite the almost insurmountable difficulty of presenting two different ideas simultaneously“⁷⁰. Er bezieht sich auf Calvin S. Brown, als er vom „literary pun“⁷¹, dem Wortwitz, spricht, welcher ihm als einzige Annäherung an „device“⁷² gilt.⁷³

4.1.3. Verbal Music

„Consequently, by verbal music I mean any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions [...]“⁷⁴

Scher stellt klar, dass es, obwohl Stellen, in denen Musik in dieser Form vorkommt, sehr wohl onomatopoetische Züge aufweisen, einen Unterschied zur Word Music gibt. Word Music ist für ihn ausschließlich durch das Nachahmen von Klang charakterisiert. Er grenzt die Form außerdem von den Vertonungen und von Programmmusik ab, welche für ihn nicht als Verbal Music gelten, da er sie der „domain of musicologists“⁷⁵ zuschreibt.

⁶⁹ Steven Paul SCHER, *Verbal Music in German Literature*. S. 6.

⁷⁰ Steven Paul SCHER, *Verbal Music in German Literature*. S. 7.

⁷¹ Steven Paul SCHER, *Verbal Music in German Literature* c. S. 7.

⁷² Steven Paul SCHER, *Verbal Music in German Literature*. S. 7.

⁷³ Dennoch existieren mehrere Aufsätze zu diesem Thema wie zum Beispiel:

Hannes FRICKE: *Intermedialität Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel >Thema und Variationen< und >Fuge<*. In: Ralf Schnell (Hrsg.) *Musikalität*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler 2006. S.8-29.

und auch

Horst PETRI: *Die Musikalische Form in der Literatur*. In: Jakob Knaus (Hrsg.) *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1973. S. 76 – 86.

⁷⁴ Steven Paul SCHER, *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

⁷⁵ Steven Paul SCHER, *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

Scher betrachtet als die einzige Auseinandersetzung mit dem Thema das Werk von Calvin S. Brown *Tones into Words*, in dem jener Gedichte analysiert, welche versuchen, Musik zu imitieren, sie zu beschreiben oder zu interpretieren.

4.2. Calvin S. Brown

Ähnliche Kategorien, welche sich in mehreren Punkten mit denen Schers überschneiden, bietet Calvin S. Brown in seinem Aufsatz *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*, wie er in der Übersetzung von Margaret P. Robinson verwendet wird.⁷⁶ Veröffentlicht wurde dieser in der Übersetzung in dem von Steven Paul Scher herausgegebenen Werk *Literatur und Musik*, was deutlich zeugt, dass beide Wissenschaftler – also auch ihre Theorien – aufeinander Bezug nahmen und nebeneinander in demselben Feld tätig waren. Dem folgend, werden nun die Kategorisierungen von Brown angeführt, um ein umfassend auf eben jene *Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik* einzugehen.

Brown spricht beiden Künste folgende Gemeinsamkeiten zu: Sie sind auditiv, dynamisch und haben keine Permanenz oder definierte Form.⁷⁷ Letzteres ergibt sich daraus, dass die schriftliche Form eines Kunstwerks immer nur einen Entwurf darstellt. „Der Schöpfer eines Gedichts oder einer Sonate [...] hält Zeichen auf Papier fest, die weder Musik noch Literatur sind.“⁷⁸

Auch wenn solche Gemeinsamkeiten auftreten, warnt Brown vor der unbedachten Verwendung in den Künsten vorkommender Termini. Genau wie Steven Paul Scher tritt er vehement gegen die Verwendung des Begriffes Kontrapunkt im Bereich der Suche nach vergleichbaren Strukturen ein, welche aus der Musik in die Literatur transferiert wurden.

⁷⁶ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S. 28-39.

⁷⁷ Vgl. Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 30.

⁷⁸ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 30.

Der Kontrapunkt „[...] existiert in der Literatur nicht im buchstäblichen musikalischen Sinne, da zwei Sprachströme, die zur gleichen Zeit gehört und verstanden werden sollen, nicht gleichzeitig vorgestellt werden können. Der Ausdruck wird in der Literatur metaphorisch gebraucht, um zwei Handlungssträngen zu bestimmen, wie Handlung und Nebenhandlung im Drama, die gegeneinander ausgespielt werden. Allmählich wurde dann die Bedeutung derart verallgemeinert, daß sie jegliche zwei oder mehr Elemente in einem literarischen Werk, die gegenübergestellt werden oder sich einfach abwechseln, einschließt.“⁷⁹

Auch das Wort Leitmotiv hat eine derartige Verallgemeinerung erfahren, weswegen es dazu beiträgt, eine von Brown sogenannte „Quelle der Verwirrung“⁸⁰ zu sein.

Die Kategorien bei Brown beschränken sich auf vier Möglichkeiten:

„Kombination, ‚Ersetzen‘ (replacement), Einfluß, Parallele oder Analogie“⁸¹. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass sich diese vier Typen „meist überschneiden, wobei gewöhnlich ein Typ vorherrscht“⁸².

4.2.1. Kombination

Der Typ, bei dem eine Kombination der Künste vorliegt, ist laut Brown „fast identisch mit dem Phänomen der Vokalmusik.“⁸³ Literarischer Text und Musik werden hierbei zusammengefügt – mit all den damit zusammenhängenden Problemen: Unterschiedliche Ausprägung von Wortbetonung und Versmaß bringen in der musikalischen Arbeit mit Texten große Herausforderungen mit sich.

Außerdem zählt zu diesem Typ die „Hintergrund- und Begleitmusik für gesprochene literarische Werke“⁸⁴.

⁷⁹ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 32.

⁸⁰ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 33.

⁸¹ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 33.

⁸² Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 33.

⁸³ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 34.

⁸⁴ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 34.

4.2.2. Ersetzen

Programmmusik ist wohl das bekannteste Beispiel dafür, wenn Musik versucht, den Platz von Literatur zu übernehmen. Umgekehrt existiert laut Brown kein allgemeiner Ausdruck für die „Versuche der Literatur, die Stelle der Musik einzunehmen“⁸⁵.

Brown unterteilt darum wieder in drei Typen, die sich ebenso meist überschneiden: Analyse, Nachahmung und Interpretation.⁸⁶

- Analyse „versucht [...] die Unzahl von Einzelheiten in der Partitur auf leicht erfaßbare, abstrakte Prinzipien und Verfahren“⁸⁷ zu reduzieren.
- Nachahmung ist laut Brown genau das, „was Steven Paul Scher unter der Bezeichnung ‚Verbal Music‘ untersucht hat“⁸⁸.

Nämlich der „Effekt, den direkten Eindruck eines Musikstückes in Worten zu reproduzieren – nicht diesen Effekt bloß zu beschreiben, zu erläutern oder zu analysieren, sondern ihn zu reproduzieren, so daß die betreffende Stelle in seinem Werk soweit wie möglich die gleiche Wirkung auf den Leser anstrebt wie die Wirkung der Komposition auf einen Hörer.“⁸⁹

Diese Wirkung ist das, was bei der Analyse der Funktionen des Gesangs in Kapitel 5 dieser Arbeit beschrieben wird. Genau so, wie Brown es darstellt, versucht der Gesang in den Werken Brentanos, Eichendorffs und Tiecks, eine Wirkung nicht nur auf den Leser, sondern auch auf den Hörer, die Person im Text, zu haben.

- Interpretation setzt voraus, dass die Musik, welche interpretiert wird, zur Programmmusik zählt und bei ihrer Interpretation die „Erfassung und

⁸⁵ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 35.

⁸⁶ Vgl. Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 35.

⁸⁷ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 35.

⁸⁸ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 35.

⁸⁹ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 35f.

Beschreibung des Programms“⁹⁰ einschließt. Wieder werden zwei Arten unterschiedenen, bei denen die eine Musik durch die vorkommenden Szenen deutet, die andere sie als „ein Programm, das Abstraktionen wie das Gute, das Böse, [...] enthält“⁹¹ ansieht.

4.2.3. Einfluss

In beiden Künsten kommt es zu gegenseitiger Nachahmung. Brown nennt hier die Beispiele „[...] Fuge, Thema und Variation und verschiedene Formen des Rondo und der Sonate [...]“⁹². Er führt das Entstehen der literarischen Technik des Bewusstseinstroms auf die musikalische Technik des Leitmotivs zurück und spricht von einem „strukturellen Einfluß der Literatur auf die Musik“⁹³ im Bezug auf die symphonische Dichtung. Dies alles ordnet er dem von Scher erwähnten Aspekt der *Adaption of Musical Structures and Devices* zu, der in Kapitel 4.1.2. erwähnt wurde, und zeigt abermals die enge Verbindung der Theorien Browns und Schers.

Brown führt außerdem als Beispiel für die Überschneidung der Typen die „gegenseitige Nachahmung von Stimmungen und Effekten“⁹⁴ an, welche „mit Absicht Musikähnlichkeit erzielen“⁹⁵. Hier findet sich wieder ein Bezug zur *Verbal Music*.

4.2.4. Parallele oder Analogie

Dieser Typ „schließt etwa die gleiche Art von Phänomenen ein, wie diejenigen, die unter dem Begriff Einfluß klassifiziert wurden, mit der Ausnahme, daß die parallelen Merkmale unabhängigen Ursprungs sind oder in manchen Fällen auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgehen, der weder musikalisch noch literarisch ist.“⁹⁶

⁹⁰ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 36.

⁹¹ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 36.

⁹² Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 37.

⁹³ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 37.

⁹⁴ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 38.

⁹⁵ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 38.

⁹⁶ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 38.

Als Beispiel für diesen unabhängigen Ursprung benennt Brown die Metrik, die regulär nicht aus der Musik stammen und auch von ihr umgangen werden, indem die Vokalmusik ihren Texten „musikalische Versmaße aufzwingt, ohne ihrer literarischen Prosodie viel Beachtung zu schenken“⁹⁷.

4.3. Werner Wolf

4.3.1. *Intermedialität*

„In the following, an attempt at a general typology of intermediality will be made so that we have a theoretical grid at our disposal with which a phenomenon such as the musicalization of fiction can be distinguished from other forms of intermediality.“⁹⁸

Intermedialität kann als das Netz definiert werden, in dem die Gebilde der Verbal Music hängen. Werner Wolf beschäftigt sich mit diesem Feld und knüpft die Theorien von Brown und Scher in seinem Werk *Musicalization of Fiction*, welches er 1999 veröffentlichte, in dieses Netz hinein.

Wolf differenziert Intermedialität stark von Intertextualität, da für ihn „Text‘ nicht einfach mit ‚Medium‘ gleichzusetzen ist“⁹⁹. Er beschreibt des Weiteren: „Intertextualität überschreitet zwar Textgrenzen, bleibt aber im Bereich des verbalen Mediums und ist sofern ‚intramedial‘“¹⁰⁰. Als weiteres Unterscheidungskriterium führt er die Bezüge an, welche durch Intertextualität und Intermedialität aufgedeckt werden:

„Intertextualität‘, wie sie heute in der Literaturwissenschaft verstanden wird, bezieht sich auf werkintern nachweisliche Außenbezüge eines gegebenen

⁹⁷ Calvin S. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 38.

⁹⁸ Werner WOLF: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999. S. 37.

⁹⁹ Werner WOLF: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002. S. 163-192. S. 164f.

¹⁰⁰ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 165.

Textes zu Prätexten oder Prätextgruppen. [...] Intermedialität kann dagegen [...] sowohl solche *Außenbezüge* als auch *Binnenbezüge* zwischen verschiedenen Medien in ein und demselben Werk bezeichnen und darüber hinaus sowohl *werkintern* nachweisliche als auch nur im *werkübergreifenden* Vergleich erkennbare Relationen zwischen verschiedenen Medien umfassen.“¹⁰¹

Die Lieder, welche in Eichendorffs *Marmorbild* vorhanden sind, verlassen zwar das Medium des Textes nicht, da sie optisch als Gedichte abgedruckt sind, werden aber im Text eindeutig als Lieder dargestellt, manchmal auch von einer Gitarre begleitet, sodass sie gerechtfertigt dem Medium der Musik zugeordnet werden können. Sie sind auf jeden Fall nicht als Prätexte zu sehen, auf die Bezug genommen wird, da sie eigens als Lieder für diese Erzählung geschrieben wurden und somit durch das Ausschlusskriterium nicht in die Kategorie Intertextualität fallen.

Es bedarf aber einer eigenen Theorie zu diesem Phänomen, wie sie Brown und Scher liefern, da diese Lieder vorher nicht – und auch nicht zwingend nachher – als echte Kompositionen bestehen, sondern nur im Kopf der Leserin oder des Lesers mit Musik unterlegt werden, weswegen sie nicht ohne weitere Erklärungen in dieses „weite Feld“¹⁰² eingeordnet werden können, wie dies bei Erklingen tatsächlicher Kompositionen in der Literatur der Fall ist.¹⁰³

Seine Kategorien, die er als Möglichkeiten zur Differenzierung verschiedener Arten von Intermedialität anbietet, sind¹⁰⁴:

¹⁰¹ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 166f.

¹⁰² siehe den Titel des Beitrages von Werner Wolf

¹⁰³ siehe hierzu: Das Geigen- und Klavierspiel in *Der Zauberberg* von Thomas Mann (Thomas Mann: *Der Zauberberg*. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band 3. Der Zauberberg. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag. 1960. S. 460.) und das Klavierspiel in *Fräulein Else* von Arthur Schnitzler. (Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*. In: Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke Die erzählenden Schriften. Zweiter Band. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag. 1961. S. 324-381. S. 370f.)

¹⁰⁴ Im Folgenden vgl. Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 37ff.

- Die Unterscheidung nach „the media involved“¹⁰⁵ basiert auf der Betrachtung der unterschiedlichen Arten von Medien, die in Beziehung stehen.
- Zudem ist eine Unterscheidung nach der Intensität der Sichtbarkeit der verschiedenen Medien möglich. Hier geht es darum, ob eine Medienform dominiert oder ob sie gleichberechtigt nebeneinander auftreten.
- Die Anzahl der Stellen, an denen Intermedialität auftritt, ist ebenfalls eine Art, um Unterscheidungen zu treffen. Bei dieser Variante ist entscheidend, ob es sich um eine totale Intermedialität, wie es laut Wolf bei einem „comic strip“¹⁰⁶ der Fall ist, oder um eine partielle Intermedialität handelt, bei der zum Beispiel ein Bild in einem sonst nicht illustrierten Buch auftritt.
- „genesis of intermediality“¹⁰⁷ fragt nach der Entstehung der ‚Zusammenarbeit‘ der beiden Medien. Hat ein Autor beispielsweise sein eigenes Buch illustriert, so geschah diese Verbindung zweier Medien autorisiert. Dies benennt Wolf als „primary intermediality“¹⁰⁸. Ein derartiger Fall liegt zudem vor, wenn ein Autor mit einem anderen Illustrator zusammenarbeitet. Geschieht Intermedialität ohne das Wissen des ‚Herstellers‘ eines Mediums, fällt sie in die Kategorie der „secondary intermediality“¹⁰⁹.
- Die letzte Unterscheidungsmöglichkeit nach Wolf ist diejenige in offene „overt“ und verborgene „covert“¹¹⁰ Intermedialität. Sie wird von ihm als „most important typological differentiation“¹¹¹ beschrieben. Diese Unterscheidung basiert auf seiner Beschäftigung mit den Texten Schers, wobei die Bezeichnungen „are devised to allow, among other things, a

¹⁰⁵ Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 37.

¹⁰⁶ Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 38.

¹⁰⁷ Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 39.

¹⁰⁸ Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 39.

¹⁰⁹ Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 39.

¹¹⁰ Beide Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 39.

¹¹¹ Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 39

re-conceptualization of Scher's typology within a general theory of intermediality“¹¹². Er spricht von den Verknüpfungen, welche Scher in seinem Gesamtwerk setzte: Musik und Literatur, Literatur in der Musik und Musik in der Literatur.¹¹³

Erstere bildet für Wolf die Basis für ‚offene Intermedialität‘, in welcher beide Medien zugleich präsent sind und weiterhin sichtbar bleiben.¹¹⁴

Bei der ‚verborgenen Intermedialität‘ ist nur eines der Medien präsent, während das andere innerhalb des ersten aufscheint. Es ist dann nicht mehr durch eigene Zeichen sichtbar, sondern existiert darin als Idee.¹¹⁵

Diese Typologie erweitert und verändert Wolf jedoch in seinem späteren Aufsatz *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft* und ergänzt um den Terminus der ‚werkübergreifenden Intermedialität‘¹¹⁶. In seinen vorherigen Publikationen bevorzugte er einen ‚engeren, ‚werkinternen‘ Intermedialitätsbegriff“¹¹⁷.

Die ‚werkübergreifende Intermedialität‘ basiert auf ein „Überschreiten von Mediengrenzen bzw. Herstellen von Bezügen zwischen unterschiedlichen Medien [, welche] nicht *innerhalb* eines Zeichenkomplexes erkennbar [sind], sondern [...] nur aus dem Vergleich *zwischen* Werken oder Zeichenkomplexen erschlossen werden [können]“¹¹⁸.

Innerhalb dieser ‚werkübergreifenden‘ Intermedialität unterscheidet er wiederum zwei Unterformen: ‚Transmedialität‘ und ‚intermediale Transposition‘. Die Transmedialität ist dadurch gekennzeichnet, dass sie Phänomene betrachtet, die „medienunspezifisch“¹¹⁹ sind, welche in „mehreren Medien auftreten und insofern indirekte Beziehungen zwischen ihnen stiften“¹²⁰ Bei der intermedialen

¹¹² Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 39.

¹¹³ Vgl. Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 39.

¹¹⁴ Vgl. Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 40.

¹¹⁵ Vgl. Werner WOLF: *The Musikalization of Fiction*. S. 41.

¹¹⁶ Vgl. Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 170ff.

¹¹⁷ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 168.

¹¹⁸ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 170.

¹¹⁹ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 170.

¹²⁰ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 170.

Transposition besteht „immer ein genetischer Zusammenhang zwischen den Signifikanten zweier Werke verschiedener Medien“¹²¹.

Außerdem verändert Wolf in diesem neuen Aufsatz die Begrifflichkeit der offenen und geschlossenen Intermedialität, welche er in *Musikalization of Fiction* beschrieb. Als Teil der ‚werkinternen Intermedialität‘, nennt er die offene Intermedialität nun ‚Plurimedialität‘, und verdeutlicht damit mehr die Eigenschaften dieser Form, nämlich, das „Auftreten mehrerer ursprünglich distinkter Medien in einem Werk“¹²². Bei der ‚overt intermediality‘ spielte zuerst nur der Aspekt der Offensichtlichkeit eine Rolle.

Innerhalb dieser verwendete er lediglich die Unterscheidung nach der Intensität der verschiedenen Medien, welche er in *Musikalization of Fiction* noch als eine eigene Unterscheidungsform anführte. Grundsätzlich typologisiert er in diesem Aufsatz die werkinterne Intermedialität neu und bezieht sich hauptsächlich auf die ehemals ‚overt‘ und ‚covert intermediality‘ genannte Unterscheidung. Die Plurimedialität, welche auf der einen Seite steht, erhält als Gegenpart die ‚intermediale Referenz‘. Sie ist gekennzeichnet durch eine „Referenz auf ein Fremdmedium“¹²³. Diese Referenz wird „im Gegensatz zur Plurimedialität – nur durch *ein* Medium und *ein* Signifikantensystem vermittelt wird“¹²⁴.

Innerhalb der intermedialen Referenz wird das interessant, was Wolf ‚telling‘ und ‚showing‘ nennt.¹²⁵

‚telling‘ ist die „explizite Referenz auf ein anderes Medium oder dessen ‚Thematisierung‘: der Verweis auf ein Fremdmedium oder auf ein fremdmedial vermitteltes Werk“¹²⁶. Als Beispiel benennt Wolf das Diskutieren von Figuren über einen Roman in einem Film.

Beim sogenannten ‚showing‘ imitiert das „Medium des untersuchten Werk Merkmale eines Fremdmediums mit seinen eigenen, meist formalen Mitteln“¹²⁷.

¹²¹ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 171.

¹²² Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 172.

¹²³ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 174.

¹²⁴ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 174.

¹²⁵ Vgl. Werner WOLF: *Musicalization of Fiction*. S. 44.

¹²⁶ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 174.

¹²⁷ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 175.

Hierzu führt Wolf die Programmmusik, welche literarisch inspiriert wurde, als Beispiel an.

4.3.2. *Musico-Literary Intermediality*

Seine Ausführungen zur Intermedialität setzt Wolf daran anschließend in Beziehung zur Musik in Literatur, was er durch folgendes Diagramm (siehe Abbildung 2) verdeutlicht. Er erweitert Schers Theorie durch seine eigenen Begriffe (,telling‘ und ,showing‘), da er die Definition Schers als „defined in a rather vague way“¹²⁸ beurteilt. Er ordnet ,Verbal Music‘ seinem Begriff ,evocation of vocal music through associative quotation‘ zu.

Das, was Scher unter dem Begriff auch versteht, nämlich „any representation of literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions“¹²⁹, scheint bei Wolf unter den Begriff ,telling‘ zu fallen.

¹²⁸ Werner WOLF: *Musicalization of Fiction*. S. 59.

¹²⁹ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

diagram III:

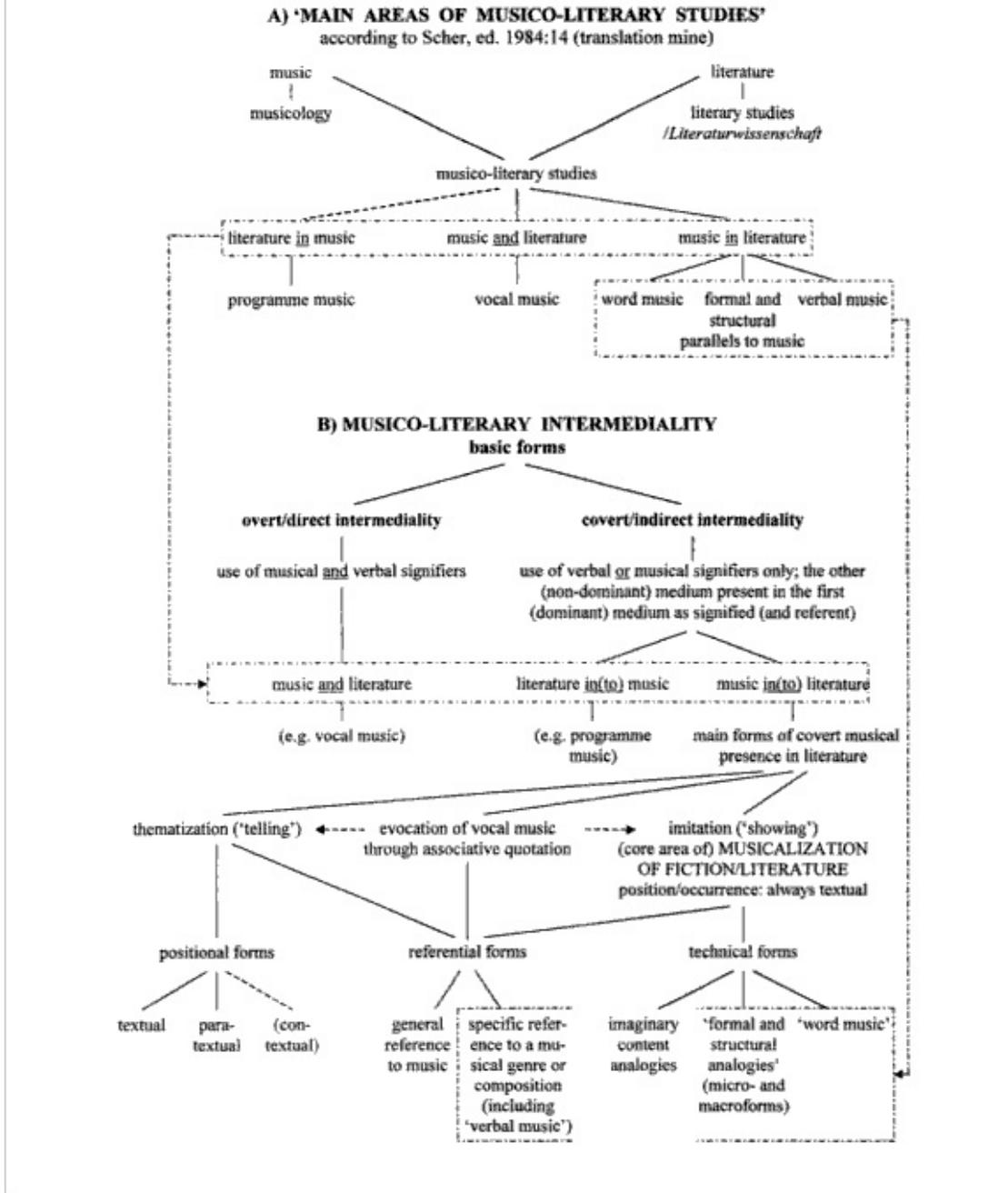


Abbildung 2

In Zusammenhang mit dieser Arbeit ist Wolfs Bezeichnung „evocation of vocal music through associative quotation“¹³⁰ relevant, da dies als Grundlage für die Spezialisierung in dieser Arbeit gesehen werden kann. Dennoch ist Schers

¹³⁰ Werner WOLF: *Musicalization of Fiction*. S. 67.

Theorie in ihrer Art umfassender, da sie bei Verbal Music nicht nur diese Form von „thematization“ einbezieht, sondern auch alle anderen Erwähnungen von Musik, welche in dieser Arbeit, wieder im Hinblick auf Gesang, ebenfalls Kategorien zuordnet.

Eine Aufgliederung der ‚Verbal Music‘, wie sie Wolf unternimmt, ist für die Betrachtung der Auswirkungen der Lieder in den ausgewählten Werken nicht relevant, wurde im Sinne der Vollständigkeit erwähnt, da bei einer Fokussierung auf den Punkt der Intermedialität eine solch genaue Unterteilung notwendig ist.

4.4. Exkurs: Die Anfänge in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Goethes *Wilhelm Meister* ist eines der Werke, welches Ulrich Johannes Beil in seinem Buch *Die hybride Gattung* behandelt. Beils Schwerpunkt liegt auf der Analyse von Poesie und Prosa im europäischen Roman. Dennoch ist es nicht nur reine Poesie, welche in *Wilhelm Meister Lehrjahre* Einzug findet, sondern auch Lieder.

„Es sind keine Fesseln mehr nötig, um den jungen Meister vor der Magie der Lieder zu schützen. Man muss nur auf den nüchternen Gang der Prosa vertrauen, die es sich leisten kann, die Stimmen der Sänger noch einige Male ertönen zu lassen [...]“¹³¹, schreibt Beil und bezieht sich auf die Wirkung der Lieder Sirenen bei Odysseus, welche dort noch Fesseln brauchten, um einen Einfluss durch dieselben zu verhindern. Hier, in *Wilhelm Meister*, werden diese Einflüsse durch die Prosa als Haupttextform abgeschwächt. Dies macht abermals deutlich, welche Macht Lieder über die Figuren in Texten haben können.

Über den Stellenwert der Poesie in *Wilhelm Meister* lässt Beil jedoch keinen Streit zu, denn: „Die Poesie-Prosa-Verschränkung [...] verdiente schon deshalb Aufmerksamkeit, weil sie den Rahmen für eine Auseinandersetzung zwischen den beiden primären Gattungen, Poesie und Prosa, bot“¹³².

¹³¹ Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung. Poesie und Prosa im europäischen Roman von Helidor bis Goethe*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 259.

¹³² Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 262.

Für Beil steht außerdem fest, dass „keine ernsthafte Wilhelm-Meister-Interpretation um die Gretchenfrage nach der Rolle der Sänger [...] herumkommt“¹³³.

Am wichtigsten für die vorliegende Arbeit ist jedoch sein Ansatz, dass die Lieder einen Einfluss auf die Handlung haben, denn er analysiert in seinem Kapitel 6.4. ebenfalls die Funktionen, welche Lieder in Bezug auf die Handlung erfüllen. Er stellt außerdem die Frage, inwieweit der Leser schon auf die Sängerbildung vorbereitet wird, und betrachtet hierzu die Umstände, unter denen der Harfenspieler unter die Mimengruppe tritt:

„Am Anfang des elften Kapitels begegnet man der am Vortag so trinkfreudigen Mimengruppe um Wilhelm in gereizter, verkaterter Stimmung wieder, derart lust- und antriebslos, dass die Prosahandlung, sofern sie vorankommen will, eines Anstoßes von außen dringend zu bedürfen scheint.“¹³⁴

Dies ist eine von vielen Schlussfolgerungen, die Beil in seiner Analyse der *Lehrjahre* ableitet. Zu der Frage, warum Goethe diese Gedichte eingefügt hat, bemerkt er:

„Die Aufspaltung des Romantextes in Vers- und Prosapassagen, [...] bot ihm zugleich die Chance, ein Kapitel aus der eigenen dichterischen Vergangenheit aufzuarbeiten und mit dem einstigen lyrischen Ich eine ganze lyrische Tradition zu historisieren“¹³⁵

Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre stellt laut Beil „einen, wenn nicht den Höhepunkt“¹³⁶ jener Romane dar, welche über Verseinlagen verfügen. Zugleich bildet er den Anfang einer Reihe von Prosatexten, welche nicht mehr nur Verse

Vgl. hierzu außerdem das bei BEIL vorliegende Kapitel 6.2. *Diskurse* (S. 267-276), in dem BEIL Teile dieser Auseinandersetzungen anführt, mit dem Ergebnis, dass sich drei „Hauptdiskurse“ herausbilden, welche zum Gegenstand haben: Naturpoesie, die Entwicklung der Prosa und das Phänomen des Prosimetrums. (S. 268).

¹³³ Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 276.

¹³⁴ Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 285.

¹³⁵ Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 376.

¹³⁶ Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 40.

allein, sondern gesungene Lieder enthalten, wie sie in der Romantik von Eichendorff und anderen geschrieben werden.

4.5. Zusammenfassung der Theorien

Verbal Music ist die Theorie, die wir für das gebrauchen können, was erzählt wird. Die Theorie des Prosimetrums, wie sie Ulrich Johannes Beil im Zuge seiner Analyse der ‚hybriden Gattung‘ vornimmt, stürzt sich auf die Erzählart.¹³⁷ Dennoch sieht auch Beil die Funktion in den Liedern der Lehrjahre, so wie sie hier in den drei Werken der Romantik gesucht wurden: „Es war dann nur naheliegend anzunehmen, den Verseinlagen müsse aus der Sicht des Erzählers jeweils eine gewisse Funktion zukommen, sie müssten sich ebenso wie andere eingefügte Gattungen als Teil der narrativen Strategie lesen lassen, und sie dienten [...] zu nichts anderem, als das Anliegen der Prosa zu verdeutlichen [...]“¹³⁸. Jedoch ist dies noch nicht alles: Genau wie die Verfasserin dieser Arbeit geht er davon aus, „[...] dass der Sinnhorizont der Prosa für das, was die Lieder jeweils zum Ausdruck brachten, in keinem Fall umfassend genug war“¹³⁹. Hier bietet Beil, auch wenn dies nicht seine Absicht ist, ein plausibles Argument für die Anwendung einer Theorie, welche mehr den eigenständigen Stellenwert der Einschübe wertschätzt: die Theorie der Verbal Music.

Unter Aufgriff von Werner Wolfs Betrachtungen zur Intermedialität kann zusammenfassend festgehalten werden, dass der Bereich der Verbal Music in Wolfs Aspekt der „Referenz auf eine Fremdmedium“¹⁴⁰ eingeordnet werden kann, jedoch seine Unterscheidung in „evocation of vocal music through

¹³⁷ Siehe hierzu die Trennung in ‚story‘ und ‚discourse‘ von Seymour Chatman: Seymour CHATMAN: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY u.a.: Cornell Univ. Press 1978.

¹³⁸ Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 389.

¹³⁹ Ulrich Johannes BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 389f.

¹⁴⁰ Werner WOLF: *Intermedialität*. S. 174.

associative quotation“ und „telling“¹⁴¹ nur dann notwendig ist, wenn beide Phänomene getrennt betrachtet werden.

Wird jedoch alles zu einem „musikalischen Gestus“ von Sprache zugerechnet und wird „any representation“¹⁴² von Musik in Werken betrachtet, dient Schers Theorie genau dem Zweck, für den sie gedacht ist – der Musik in Literatur einen Namen zu geben, welcher es ermöglicht, sich von ‚Word Music‘ und ‚Adaption of Musical Structures and Devices‘ abzuheben.

4.6. Umsetzung in dieser Arbeit

In Beils *Die hybride Gattung* findet sich häufig der Begriff Prosimetrum, welcher Prosatexte bezeichnet, in denen metrische Abschnitte vorkommen. Es taucht folglich die Frage auf: Wozu braucht man die Theorie der Verbal Music?

Prosimetrische Texte beinhalten nicht zwangsläufig Lieder. Die Tatsache, dass der Abschnitt in Versen geschrieben ist, reicht aus, um dieser Art zugerechnet zu werden. Das Gedicht verlässt das Medium des Textes nicht, während ein Lied dies sehr wohl tut (siehe hierzu den Abschnitt 4.3.1. Intermedialität). Außerdem gehören zu Verbal Music nicht nur abgedruckte Lieder, sondern auch jene, welche beispielsweise im Hintergrund zu hören sind, und deren Text wir nicht kennen, wie der Gesang Fortunatos im *Marmorbild*, während Florio sich mit der Dame unterhält. „Da begann auf einmal draußen in dem Garten ein wunderschöner Gesang.“¹⁴³

Verbal Music überschneidet sich sowohl mit einigen Inhalten des Begriffes Prosimetrum als auch mit einigen der Intermedialität. Das Wichtigste an dem Begriff Verbal Music ist jedoch der Name selbst. Es geht um „Music“. Verbal Music lässt sofort erkennen, dass Musik der Hauptaspekt in der Betrachtung der Texte im Kontext dieser Theorie ist.

¹⁴¹ Beide: Werner WOLF: *The Musicalization of Fiction*. S. 70 (Grafik).

¹⁴² Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

¹⁴³ Joseph von EICHENDORFF: *Das Marmorbild*. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler 1997. (Winkler Weltliteratur: Kleine Bibliothek). S. 64.

4.6.1. Spezialisierung

Diese Arbeit greift im Speziellen Gedichte auf, welche als Lieder in den jeweiligen Erzählungen vorkommen. Steven Paul Scher offeriert in seinem Werk *Verbal Music in German Literature* ein ganzes Buch voller Beispiele von Verbal Music, welche Musik erwähnen, aber nicht in Form von gebundenem Text als Lieder in einem Text stehen. Brown legt laut Scher in seinem Werk eine Analyse von Gedichten, die Musik thematisieren, vor. Diese Arbeit möchte einen weiteren Aspekt zu dem breiten Forschungsfeld der Verbal Music beitragen.

Da Steven Paul Scher aber bei Verbal Music von „any literary presentation“¹⁴⁴ spricht, soll außerdem das Kapitel „Weitere Formen von Verbal Music“ anhand des Werkes *Das Marmorbild* auch hier eine Kategorisierung anbieten, um zu einer vollständigen Analyse im Hinblick auf die zugrunde liegende Theorie zu kommen.

4.6.2. Festlegen von Kategorien

Im Laufe der Analyse der Gedichte bildeten sich mit der Zeit mehrere Kategorien heraus, welche nach und nach ergänzt wurden. Diese Kategorisierung dient der Fokussierung, dass die Folgen dieser Lieder nicht immer unterschiedlich sind und mehrere Lieder (auch unterschiedlicher Werke) den gleichen Zweck erfüllen, sondern vielleicht sogar genau mit dieser Absicht eingefügt wurden.

Diese Kategorien, welche von der Verfasserin erstellt wurden, lauten wie folgt:

- Gesang als Verführung,
- Gesang als Waffe,
- Gesang als Selbstaussdruck,
- Gesang als Erzählung,
- Gesang als Alltag,
- Gesang als Gebet.

¹⁴⁴ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

Diese Kategorien lassen sich nicht nur durch die Auswirkungen, welche das Lied in der Handlung initiiert, erkennen, sondern auch durch das Setting, in dem der Sänger oder die Sängerin auftritt (siehe oben Auftritt Harfenspieler).

Die Umstände, unter denen Sänger auftreten, sagen meist sehr viel über das Lied selbst aus. Jeder freie Sänger, (also jener, der nicht ein vorgefertigtes Programm präsentiert, so wie dies heute der Fall ist, stimmt häufig sein Lied auf das Publikum ab.

Es bleibt abzuwarten, ob in allen drei Werken die Auswirkungen auf die Handlung groß genug für eine Kategorisierung sind und ob der Stellenwert der Lieder in allen drei Werken gleich hoch ist.

5. Analyse und Einteilung

Bei allen angeführten Beispielen werden die Ursachen und die Folgen der Lieder auf Handlung und Personen betrachtet. Die Ursachen werden teilweise in intrinsische und extrinsische Motivation differenziert, da sie nicht immer übereinstimmen.

Manche Gesänge in den behandelten Werken haben auf den ersten Blick mehrere Bedeutungen beziehungsweise passen in mehrere Kategorien. Vor einer Zuordnung zu einer Kategorie werden zunächst alle Aspekte thematisiert, erst danach findet eine endgültige Kategorisierung statt.

5.1. Gesang als Verführung

In diese Kategorie fallen Lieder, durch welche andere verführt werden oder in denen die Figur verführt wird. Die Verführung hat in dieser Kategorie häufig, aber nicht zwangsläufig das Ziel, körperliche Nähe zu erreichen oder zu verstärken.

Das erste Beispiel in diese Kategorie ist zugleich das erste Lied in Eichendorffs *Marmorbild*:

*„Jeder nennet froh die Seine,
Ich nur stehe hier alleine,
Denn was früge wohl die Eine:
Wen der Fremdling eben meine?
Und so muß ich, wie im Strome dort die Welle,
Ungehört verrauschen an des Frühlings Schwelle.“ (MB/S. 14)*

Gesungen wird dieses Lied von Florio, der Hauptperson der Erzählung. Als Schauplatz fungiert die Tafel einer Gesellschaft in den Abendstunden.

In seinem Inneren hat Florio Zweifel hinsichtlich seines Talentes, wie der Leser bei dessen Gespräch mit Fortunato im Vorfeld erfährt. Florio spricht da zu ihm:

„Ich habe mich wohl zuweilen in der fröhlichen Sangeskunst versucht, aber wenn ich dann wieder die alten großen Meister las, [...] da komm ich mir vor wie ein schwaches, vom Winde verwehtes Lerchenstimmlein unter dem unermeßlichen Himmelsdom“ (MB/S. 8).

Diese Zweifel besiegt er in dem Moment, als alle mit ihren Trinksprüchen an die Reihe kommen – „[...] alle blöde Bangigkeit war von seiner Seele genommen“ (MB/S. 14). Außerdem sitzt neben ihm, wie der Leser erst im Anschluss erfährt, seine „schöne Nachbarin“ (MB/S. 15), die er, seiner dem Lied folgenden Reaktion nach, beeindruckt möchte.

Es wird erkennbar, dass er der Wahrheit treu bleibt, als er singt „[...] Ich nur stehe hier alleine [...]“, wobei es als Schachzug gewertet werden kann, da er dann doch nicht „ungehört verrauscht“, als er seine schöne Nachbarin ansieht.

Die Gesellschaft, in der das erste Lied des Florio erklingt, besteht aus vielen Sängern, unter denen Fortunato der berühmteste ist. Sein Bekanntheitsgrad lässt sich dadurch erahnen, dass Florio ihn verehrt und schon von ihm gehört hat, und auch durch das Bild, das sich beobachten lässt, als er in der Gesellschaft das erste Mal auftritt: „[...] stand er soeben inmitten eines zierlichen Kranzes von Frauen und Rittern, welche seinem Gesange zuhörten“ (MB/S. 11f.).

Die Anwesenheit mehrerer Sänger wird deutlich, indem der Gesang Fortunatos „zuweilen von einigen Stimmen aus dem Kreise holdselig erwidert [...]“ wird (MB/S. 12).

Genau diese Gesellschaft ist es auch, die sich zum Nachtmahl zusammenfindet, welches den Rahmen für das erste Lied des Florio bildet.

„Es war ausgemacht worden, daß jeder in die Runde seinem Liebchen mit einem kleinen, improvisierten Liedchen zutrinken solle.“ (MB/S. 14)

Diese Einleitung stellt die Motivation dar, welche aus der Handlung selbst entspringt. „Und als nun auch an ihn die Reihe kam, seinen Trinkspruch zu sagen, hob er sein Glas in die Höh und sang:“ (MB/S. 14) Sein Agieren ist dadurch intendiert, dass er nicht hinter den anderen zurückstehen will, obwohl

er selbst kein Liebchen an seiner Seite hat. Außerdem kann die Tatsache, dass die Gesellschaft jeden dazu auffordert, etwas beizutragen, ebenso als Versuch gewertet werden, dass derjenige, der noch kein ‚Liebchen‘ hat, durch diesen Trinkspruch ein solches erwerben kann.

Auf das Lied reagiert sein Publikum in folgender Weise: „Seine schöne Nachbarin sah bei diesen Worten beinah schelmisch an ihm herauf und senkte jedoch schnell wieder das Köpfchen, da sie seinem Blicke begegnete. Aber er hatte so herzlich bewegt gesungen und neigte sich nun mit den schönen, bittenden Augen so dringend herüber, daß sie es willig geschehen ließ, als er sie schnell auf die roten, heißen Lippen küßte.“(MB/S.15)

Die Folgen dieses Liedes sind mit diesem Zitat eindeutig dargelegt: Er bekommt nicht nur vom allgemeinen Publikum, sondern auch von seiner Nachbarin Aufmerksamkeit geschenkt und erringt zudem – seiner Befürchtung zum Trotz – ein Liebchen, sodass er nun nicht mehr alleine ist.

Durch dieses erste Lied und diesen unvorhergesehenen Kuss verknüpfen sich die Schicksale Florios und des Mädchens schon zu Werkbeginn.

Aufgrund der beschriebenen Auswirkungen wird dieses Lied der Kategorie **Gesang als Verführung** zugeordnet, da durch sein Hinwenden zum Kuss eindeutig wird, dass er es für das Mädchen gesungen hat, und sein Klagen über die Einsamkeit wohl als Bitte zu deren Abwendung zu verstehen ist.

Jedoch sei erwähnt, dass die Verführung, welche Florio beabsichtigt, eine harmlose Form darstellt. Sie ist nicht mit der Art von Verführung gleichzusetzen, wie sie in der Folge von der Dame angestrebt wird, bei der es auch um eine Art von Verzauberung geht.

Das nächste Lied dieser Kategorie wird von der Dame im Garten hinter dem Tor gesungen. Es unterscheidet sich in seiner Intention sehr von dem Florios, da es wesentlich subtiler zu verstehen ist. Des Weiteren besteht keine Motivation von außen, also durch ein Publikum.

„Was weckst du, Frühling, mich von neuem wieder?

Daß all die alten Wünsche auferstehen,

Geht übers Land ein wunderbares Wehen;

Das schauert mir so lieblich durch die Glieder.

Die schöne Mutter grüßen tausend Lieder,

Die, wieder jung, im Brautkranz süß zu sehen;

Der Wald will sprechen, rauschend Ströme gehen,

Najaden tauchen singend auf und nieder.

Die Rose seh ich gehn aus grüner Klause,

Und, wie so buhlerisch die Lüfte fächeln,

Errötend in die laue Luft sich dehnen,

So mich auch ruft ihr aus dem stillen Hause –

Und schmerzlich nun muß ich im Frühling lächeln,

Versinkend zwischen Duft und Klang vor Sehnen. (MB/S. 36ff.)

Dieses Lied steht in der Form eines Sonetts und ist das erste dieser Art im *Marmorbild*. Es ist stilistisch passend, dass mit dem Auftreten einer Dame, die „unverkennbar die Züge, die Gestalt des schönen Venusbildes“ (MB/S.36) hat, auch eine neue Form auftritt. Dieses Lied wird von den Klängen einer Laute begleitet, welche die Dame „tief in Gedanken versunken“(MB/S.35) spielt. Sie bemerkt auch ihren Zuhörer – Florio – nicht, welcher ihr gebannt lauscht. Diese Situation ist erneut eine, die für die Kategorisierung als Gesang im Sinne des Selbstausdruckes spricht.

Werden aber die Folgen, nicht nur die, welche kurzfristig zu erkennen sind, sondern auch die, welche Florio bis ans Ende der Handlung begleiten, in die Betrachtung einbezogen, so kann dieses Lied auch aufgrund eines einzigen Satzes im Folgetext anders eingeordnet werden: „Florio stand in blühende Träume versunken, es war ihm, als hätte er die schöne Lautenspielerin schon lange gekannt und nur in der Zerstreung des Lebens wieder vergessen und verloren, als ginge sie nun vor Wehmut zwischen dem Quellenrauschen unter und rief ihn unaufhörlich, ihr zu folgen“ (MB/S. 38). Es wird auch hier das Sirenenmotiv deutlich, welches die Lieder der Kategorie **Gesang als**

Verführung charakterisiert. Die „blühenden Träume“ (MB/S. 38) und sein weiteres Verhalten wie die Unachtsamkeit in der Kirche: „[...] aber er konnte nicht beten, er war zu fröhlich zerstreut“ (MB/S. 43) sind Folgen des Zaubers, den die Dame über ihn geworfen hat.

*„Über die beglänzten Gipfel
Fernher kommt es wie ein Grüßen,
Flüsternd neigen sich die Wipfel,
Als ob sie sich wollten küssen.*

*Ist er doch so schön und milde!
Stimmen gehen durch die Nacht,
Singen heimlich von dem Bilde –
Ach, ich bin so froh erwacht!*

*Plaudert nicht so laut, ihr Quellen!
Wissen darf es nicht der Morgen!
In der Mondnacht linde Wellen,
Senk ich stille Glück und Sorgen. (MB/S. 49f.)*

Vor Erklären des Liedes ist nicht bekannt, wer es singt. Es trifft auch Florio überraschend, als er etwas entfernt der Abendgesellschaft durch die Büsche wandert. Auch danach wird nur klar, dass die Sängerin wie die Griechin aussieht, mit der Florio zuvor getanzt und welche er als Doppelbild am Ende des Tanzes wahrgenommen hat. Auch wenn sie die Larve abgenommen hat, kann er dennoch ihre Gesichtszüge nicht erkennen. „Die Griechin saß, wie eine schöne Najade, auf dem steinernen Becken. [...] Schmeichlerisch schweiften der Mondschein über den blendend weißen Nacken auf und nieder.“ (MB/S. 50) Ihre Erscheinung vermittelt ein verführerisches Bild und auch die Tatsache, dass Florio dem Lied ohne zu zögern gefolgt ist, legt eine Einordnung in die Kategorie Gesang als Verführung nahe. In diese Kategorisierung fließt zudem ihr Verhalten im Anschluss, als sie ihn darauf anspricht, sie belauscht zu haben ein. „Das Mädchen blickte scheu um sich und ging rasch tiefer in die Nacht hinein. Sie schien es gern zu sehen, daß Florio ihr folgte.“ (MB/S. 52) Im

Anschluss gibt sie sich als diejenige zu erkennen, die Florio schon einmal, sich mit einer Laute im Garten begleitend, belauscht hat. Da sie bekennt, ihn bemerkt zu haben, wie er sie belauscht hat, ist im Hinblick auf das Ende anzunehmen, dass dies ein weiterer absichtlicher Schritt zur Verzauberung, zur Verführung war.

5.2. Gesang als Waffe

Waffe ist Gesang dann, wenn durch ihn etwas bekämpft wird. Er vertreibt die Angst oder den Zauber und dient so der Figur im Kampf gegen das, was auf sie zukommt. Sie ist der Schild oder die Lanze gegen die Verführung und Zauber und wird nicht nur von der Figur selbst eingesetzt, sondern häufig auch von anderen Figuren als Beschützer der Verzauberten. Fortunato nimmt zum Beispiel im *Marmorbild* die Rolle eines solchen Beschützers für Florio ein, auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist.

Manchmal ist jedoch auch diese Waffe machtlos, wenn der Zauber über eine Figur zu fesselnd ist, wie im *Runenberg* zu bemerken sein wird.

*„Was klingt mir so heiter
Durch Busen und Sinn?
Zu Wolken und weiter
Wo trägt es mich hin?*

*Wie auf Bergen hoch bin ich
So einsam gestellt
Und grüße herzlich,
Was schön auf der Welt.*

*Ja, Bachhus, dich seh ich,
Wie göttlich bist du!
Dein Glühen versteh ich,
Die träumende Ruh.*

*O rosenbekränztes
Jünglingsbild,
Dein Auge wie glänzt es,
Die Flammen so mild!*

*Ist's Liebe, ist's Andacht,
Was dich so beglückt?
Rings Frühling dich anlacht,
Du sinnest entzückt. –*

*Frau Venus, du Frohe,
So klingend und weich,
In Morgenroths Lohe
Erblick ich dein Reich*

*Auf sonnigen Hügeln
Wie ein Zauberring. –
Zart' Bübchen mit Flügeln
Bedienen dich flink,*

*Durchsäuseln die Räume
Und laden, was fein,
Als goldene Träume
Zur Königin ein.*

*Und Ritter und Frauen
Im grünen Revier
Durchschwärmen die Auen
Wie Blumen zur Zier.*

*Und jeglicher hegt sich
Sein Liebchen im Arm,
So wirrt und bewegt sich
Der selige Schwarm.“*

*Hier änderte er plötzlich Weise und Ton und
fuhr fort:*

*„Die Klänge verrinnen,
Es bleichet das Grün,
Die Frauen stehn sinnend,
Die Ritter schau'n kühn.*

*Und himmlisches Sehnen
Geht singend durchs Blau,
Da schimmert von Tränen
Rings Garten und Au. –*

*Und mitten im Feste
Erblick ich, wie mild!
Den stillsten der Gäste. –
Woher, einsam Bild?*

*Mit blühendem Mohne,
Der träumerisch glänzt,
Und Lilienkrone
Erscheint er bekränzt.*

*Sein Mund schwillt zum Küssen
So lieblich und bleich,
Als brächt er ein Grüßen
Aus himmlischem Reich.*

*Eine Fackel wohl trägt er,
Die wunderbar prangt.
>Wo ist einer<, frägt er,
>Den heimwärts verlangt?<*

*Und manchmal da drehet
Die Fackel er um –
Tiefschauend vergehet
Die Welt und wird stumm.*

*Und was hier versunken
Als Blumen zum Spiel,
siehst oben du funkeln
Als Sterne nun kühl. –*

*O Jüngling vom Himmel,
Wie bist du so schön!
Ich laß das Gewimmel,
Mit dir will ich gehn!*

*Was will ich noch hoffen?
Hinauf, ach hinauf!
Der Himmel ist offen,
Nimm, Vater, mich auf!“ (MB/S. 16ff.)*

Dieses Lied des Fortunato weist drei Besonderheiten auf. Erstens ist es durch die Beschreibung der Aufführungssituation zweigeteilt: „Hier änderte er plötzlich Weise und Ton und fuhr fort:“ (MB/S. 17). Zweitens ermöglicht die inhaltliche

Gestaltung die Zuordnung zu mehreren Kategorien. Drittens verbindet es mehrere Götterbilder, zum einen die römische Mythologie (mit Ansprechen der Venus und des Bacchus im ersten Teil) und das christliche Glaubensbild (mit der Erwähnung des Vaters im Himmel im zweiten Teil).

Dass eine Einordnung in eine Kategorie nicht immer eindeutig sein kann, ist leicht nachzuvollziehen, dennoch ist dieses Lied auch nach einer Teilung in zwei getrennt voneinander zu betrachtende Lieder nicht eindeutig kategorisierbar.

Im ersten Teil (A) können folgende Aspekte die Zuordnung zu einer Kategorie leitgebend bestimmen:

Über die Gefühle des Sängers erfahren wir in diesem Abschnitt nur etwas, indem wir die Beobachtungen Florios analysieren, da der auktoriale Erzähler von seiner Erzählweise her näher bei der Figur des Florios bleibt, resultierend aus der Tatsache, dass er dessen Geschichte erzählt. Fortunato „erschien fast einsam in dieser anmutigen Verwirrung“ (MB/S. 15), war aber „ausgelassen lustig und mancher hätte ihn wohl übermütig genannt“ (MB/S. 15). Die Aussagen der beiden Zitate über seine Stimmung, welche ambivalent scheint, sind genauso aus dem Lied ablesbar, weswegen es durchaus als **Selbstaussdruck** gesehen werden kann:

Was den Zeitpunkt und die Motivation von außen anbelangt, lässt sich zwar herauslesen, dass es „auch zuletzt an Fortunato die Reihe zu singen gekommen [war]“ (MB/S. 16), dies aber nicht mehr bedingt durch die Trinksprüche geschieht. Es ist eher anzunehmen, dass jeder, dem es passend erschien, der Runde etwas vortragen konnte, waren es doch alle Sänger. Ein leichter Zwang, wie der, der durch die Vereinbarung über die Trinksprüche auf Florio wirkte, war augenscheinlich nicht vorhanden. Die Zeilen „Was klingt mir so heiter/Durch Busen und Sinn?“ (MB/S. 16) vermitteln durch die Wortwahl einen fröhlichen Eindruck, begleitet von dem Gefühl, dass der Sänger mitteilt, was in ihm selbst gerade passiert. Dass diese Empfindung als Frage formuliert ist, bringt den Leser zu der Annahme, dass Fortunato einem

unvorhergesehenen Impuls folgt, was auch zu der Kategorie **Gesang als Selbstausdruck** passt – werden allein die Umstände betrachtet, unter denen dieses Lied gesungen wird.

Bei diesem Lied ist allerdings noch eine andere Kategorisierung möglich, wendet sich die Analyse nicht nur den Umständen, sondern auch dem Inhalt zu. Trotzdem spielt die Tatsache, dass Fortunato ‚an die Reihe‘ kommt, eine große Rolle. Der Schauplatz ist ein Abendessen, bei dem nicht nur das Essen an sich Zweck dieser Zusammenkunft ist. Das gesellige Beisammensein, sich zu amüsieren, ist ebenso Aufgabe dieser Veranstaltung. Wie schon erwähnt, haben wahrscheinlich mehrere Gäste schon im Vorfeld ein Lied vorgetragen, was auch im Sinne einer geplanten Unterhaltungsform gesehen werden kann, ähnlich der Aufgabe fahrender Sänger im Mittelalter. Hier kommt der Sänger zum Beispiel mit dem Auftrag an die Reihe, eine Geschichte zu erzählen, und Fortunato nützt diese Gelegenheit ebenfalls. Er **erzählt** zunächst eine Geschichte über sich selbst und römische Götter und fügt einen Bericht über die soeben versammelte Gesellschaft ein: „Und Ritter und Frauen/Im grünen Revier/ [...] So wirrt und bewegt sich/Der selige Schwarm.“ (MB/S. 17) Nach dem Bruch in ‚Ton und Weise‘ fährt er mit diesem Bericht fort: „Die Klänge verrinnen,/Es bleichet das Grün,/Die Frauen stehn sinnend,/Die Ritter schau kühn.“ (MB/S. 17f.) Nach diesem Bericht beschreibt er außerdem das Erblicken eines Gastes in einer großen Intensität, welche später klar wird, da er in diesem Gast einen Boten des Himmels erkennen will. Da eine **Erzählung** auf jeden Fall darauf abzielt, etwas bei anderen zu erreichen – sei es einen Sinneswandel, eine bestimmte Emotion, eine bestimmte Einstellung o. ä. – kann Fortunatos Nennung der zwei Götterwelten auch wie folgt gedeutet werden:

Mit der Thematisierung von Bacchus als Gott des Weines und Venus als Göttin der Liebe wird die Ausgelassenheit der gerade herrschenden Gesellschaft unterstrichen. Als er dann ‚Ton und Weise‘ ändert und den himmlischen Vater sowie eine sinnende Stimmung, einem „Sehnen“ (MB/S. 18) besingt, kommt das einer Aufforderung zum Abschwören der ‚alten Götter‘ mit ihrer

Ausgelassenheit und einer Hinwendung zum besinnlichen, „Tiefschauend“ (MB/S. 19) anmutenden Lebenswandel gleich.

Die Erzählung wird so zur **Waffe** gegen die alten Götter.

Die Auswirkung, die das Lied auf die Handlung hat, lässt eine endgültige Kategorisierung zu.

Innerhalb des Liedes spricht Fortunato: „Die Klänge verrinnen,/Es bleichet das Grün“ (MB/S. 17). Nach Erklingen des Liedes setzt Folgendes ein: „Fortunato war still und alle die übrigen auch, denn wirklich draußen waren nur die Klänge verronnen und die Musik, das Gewimmel und alle die gaukelnde Zauberei nach und nach verhallend untergegangen [...]“ (MB/S. 19).

Fortunato hat genau den Aspekt mit seinem Lied erreicht, welchen er darin verlangt hat – eine Hinwendung zum Stillen, Himmlischen. Alle, die vorher im Bann der „gaukelnde[n] Zauberei“ (MB/S. 19) standen, haben diesen abgeschüttelt. Sein Lied hat sie bezwungen. Ihm ist es gelungen, dass die ganze Gesellschaft zum Stillstand kommt.

Aus diesem Grund wird dieses Lied der Kategorie **Gesang als Waffe** zugeordnet.

„Still in Luft

Es gebart,

Aus dem Duft

Hebt sich's zart,

Liebchen ruft,

Liebster schweift

Durch die Luft;

Sternwärts greift,

Seufzt und ruft,

Herz wird bang,

Matt wird Duft,

Zeit wird lang –

Mondscheinduft

Luft in Luft

Bleibt Liebe und Liebste, wie sie gewesen!“ (MB/S. 55)

Dieses Lied wird abermals von Fortunato gesungen. Er begegnet mit ihm dem gerade von der Dame verlassenen Florio, der sich durch dessen Stimme wieder dem Zauber entreißen kann. „Ein Rufen aus dem Garten weckte ihn endlich aus seinen Träumen. Er erkannte Fortunatos Stimme [...]“(MB/S.54)

Durch seine kurzen Zeilen wirkt das Lied sehr beschwingt und unterstreicht die Stimmung, in der Fortunato sein muss. Er kommt von einem Fest, auf dem sich alle amüsiert haben, welches sich nun langsam seinem Ende neigt. Er ist voller Energie, leicht aufgekratzt und glücklich, den Freund gefunden zu haben. Die Aussage „Dieser wurde seiner kaum gewahr, als er ihm schon entgegen sang“ (MB/S. 54) zeigt, dass er es gar nicht erwarten kann, Florio mit seiner Stimmung anzustecken, der, im Gegensatz zu ihm, eher versunken anmuten muss. Das Lied festigt Florio wieder in der realen Welt. Fortunato fungiert in diesem Kontext abermals als die Figur, die Florio vom Zauber befreit. Er fragt ihn auch nach seiner langen Abwesenheit, welche Florio nicht als lang empfunden hatte, und bringt ihn so dazu, sich mit der Tatsache auseinanderzusetzen, dass ein Bruch zwischen seiner Wahrnehmung und der aller anderen bestehen muss. „Lange?“ erwiderte er nur, selber erstaunt. Denn in der Tat war der Garten unterdes ganz leer geworden [...].“ (MB/S. 55) Die Gestalt des Fortunato fungiert in diesem Text abermals als Kämpfer gegen den Zauber, als Anker in der Realität, weswegen auch dieses Lied in die Kategorie **Gesang als Waffe** einzuordnen ist.

*„Von kühnen Wunderbildern
Ein großer Trümmerhauf
In reizendem Verwildern
Ein blühnder Garten drauf.*

*Versunknes Reich zu Füßen
Vom Himmel fern und nah,
Aus andrem Reich ein Grüßen –
Das ist Italia!*

*Wenn Frühlingslüfte wehen
Hold überm grünen Plan,
Ein leises Auferstehen
Hebt in den Tälern an.*

*Da will sich's unten rühren
Im stillen Göttergrab,
Der Mensch kann's schauernd spüren
Tief in die Brust hinab.*

*Verwirrend in den Bäumen,
Gehen Stimmen hin und her,
Ein sehnsuchtsvolles Träumen
Webt übers blaue Meer.*

*Und unterm duft'gen Schleier,
Sooft der Lenz erwacht,
Webt in geheimer Feier
Die alte Zaubermacht.*

*Frau Venus hört das Locken,
Der Vögel heitern Chor,
Und richtet froh erschrocken
Aus Blumen sich empör.*

*Sie sucht die alten Stellen,
Das luft'ge Säulenhau,
Schaut lächelnd in die Wellen
Der Frühlingsluft hinaus.*

*Doch öd sind nun die Stellen,
Stumm liegt ihr Säulenhau,
Gras wächst da auf den Schwellen.
Der Wind zieht ein und aus.*

*Wie sind nun die Gespielen?
Diana schläft im Wald,
Neptunus ruht im kühlen
Meerschloß, das einsam hallt.*

*Zuweilen nur Sirenen
Noch tauchen aus dem Grund
Und tun in irren Tönen
Die tiefe Wehmut kund.*

*Sie selbst muß sinnen stehen
So bleich im Frühlingsschein,
Die Augen untergehen,
Der schöne Leib wird Stein. –*

*Denn über Land und Wogen
Erscheint, so still und mild,
Hoch auf dem Regenbogen
Ein andres Frauenbild.*

*Ein Kindlein in den Armen
Die Wunderbare hält,
Und himmlisches Erbarmen
Durchdringt die ganze Welt.*

*Da in den lichten Räumen
erwacht das Menschenkind,
Und schüttelt böses Träumen
Von seinem Haupt geschwind.*

*Und, wie die Lerche singend,
Aus schwülen Zaubers Kluft
erhebt die Seele ringend
Sich in die Morgenluft.“ (MB/S. 74ff.)*

Dieses Lied ähnelt jenem, welches Fortunato zu Beginn der Erzählung bei der Abendgesellschaft gesungen hat. Anlass für dieses ist ein Gespräch zwischen Fortunato und Pietro, dem Onkel des Mädchens, welchen Florio bei ebenjener Gesellschaft einen Kuss gegeben hatte, über eine verfallene Ruine bei einem nahe gelegenen Berg – sehr ähnlich dem Schauplatz, an dem Florio die Dame getroffen hatte. Fortunato erzählt im Lied die Geschichte dieser Ruine. Doch auch bei diesem Lied ist die Erzählung nicht allein ausschlaggebend für die Kategorisierung. Wie bei jenem ersten Lied werden die alten und die neuen Götter thematisiert. Die Ruine ist der Palast der Venus, von der gesagt wird: „der Geist der schönen Heidengöttin habe keine Ruhe gefunden“ (MB/S. 78).

Mit ihr werden erneut die Sirenen genannt, ein Motiv, welches in jedem Lied der Verführung, das mit der Dame in Verbindung steht, vorkommt und sich ihre Verführungslieder auf diese Weise von der ‚harmlosen‘ Verführung Florios beim Trinkspruch unterscheiden. Ihr als einer von den heidnischen Göttern wird nun die Mutter Maria entgegengestellt: „Ein andres Frauenbild./Ein Kindlein in den Armen/Die Wunderbare hält [...]“ (MB/S. 76). Der Inhalt dieses Liedes, das Erwachen aus „böse[n] Träumen“ (MB/S. 78), behandelt wieder den Triumph des „himmlische[n] Erbarmen[s]“ (MB/S. 76) über die alten Götter und befreit Florio gänzlich von dem Zauber der Venus. Wieder ist es Fortunato, der Florio befreit. Vor allem dessen Reaktion, die er auch mit einem Lied unterstreicht, lässt eine Einordnung in die Kategorie **Gesang als Waffe** zu.

Im *Marmorbild* ist Gesang als Waffe eindeutig derart zu verstehen, dass er den Kampf gegen die alten Götter antritt.

Als letztes Beispiel aus dem *Marmorbild* soll eine Liedeinlage, bei der der Text nicht abgedruckt wurde, in diese Kategorie eingeordnet werden. Dies unterstreicht abermals die Theorie Schers, wonach Verbal Music jegliche Erwähnung von Musik in Texten ist. Demnach ist auch das Lied ohne abgedruckten Liedtext als eine bestimmte Art von Gesang zu kategorisieren.

Es geht in diesem Fall um die Schlüsselstelle der Begegnung Florios mit der Dame in ihrem Schloss. Florio sieht der Dame zu, wie sie auf Kissen liegt und „dabei, zierlich wechselnd, ihren weiten, blütenweißen Schleier in die mannigfaltigsten Richtungen, immer schönere Formen bald enthüllend, bald lose verbergend“ (MB/S. 64) ihre Verführung auf die optische Ebene ausweitet.

„Da begann auf einmal draußen in dem Garten ein wunderschöner Gesang. Es war ein altes frommes Lied [...]“ (MB/S. 64) Dieses Lied lenkt Florios Aufmerksamkeit von der Dame ab, während diese „ordentlich erschrocken“ (MB/S. 64) scheint und auch die Frage, ob sie den Sänger kenne, verneint. Immer mehr vergleicht Florio nun seine Erinnerungen an „alte Bilder“ (MB/S. 66), welche er in mehreren Städten gesehen hat, mit dem, was ihm bei der Dame begegnet. „Über den stillen Garten weg zog immerfort der Gesang wie ein klarer kühler Strom“ (MB/S. 66) und hilft ihm, sich an alle „Jugendträume“

(MB/S. 67) zu erinnern. „Die Gewalt dieser Töne hatte seine ganze Seele in tiefe Gedanken versenkt, er kam sich auf einmal hier so fremd, und wie aus sich selber verirrt vor.“ (MB/S. 67)

Als er dann die Worte „Herr Gott, laß mich nicht verlorengelassen in der Welt!“ (MB/S. 67) spricht, bricht der Zauber der Dame endgültig.

Dieses „alte fromme Lied“(MB/S.79) hat ihn dazu gebracht, ebenjene Worte zu sprechen, und wird somit ebenfalls der Kategorie **Gesang als Waffe** zugeschrieben.

Dieses Lied fällt deswegen nicht in das Kapitel zu den weiteren Formen von Verbal Music in dieser Arbeit, weil es explizit als Lied thematisiert wird und daher eine Erwähnung im Zusammenhang mit den weiteren Formen der Verbal Music, wie dem Klingen der Natur, nicht vereinbar scheint. Es ist eindeutig als Lied eines Sängers definiert und erklingt nicht in der Art, „als sänge die Gegend ganz leise“ (MB/S. 24).

Beim letzten Einschub der Erzählung *Der Runenberg* ist nicht eindeutig erkennbar, ob sie singend oder nur in gebundener Sprache vorgetragen wird, um mehr Intensität zu erreichen. Da die beiden anderen Texte aber als Lieder deklariert sind, wird es als vertretbar angenommen, dies auch auf das folgende Lied zu übertragen:

*„Sieh die zarten Blüten keimen,
Wie sie aus sich selbst erwachen,
Und wie Kinder aus den Träumen
Dir entgegen lieblich lachen.*

*Das ist ihre höchste Freude,
Im Geliebten sich verzehren,
Sich im Tode zu verklären,
Zu vergehn in süßem Leide.*

*Ihre Farbe ist im Spielen
Zugekehrt der goldnen Sonne,
Deren heißen Kuß zu fühlen,
Das ist ihre höchste Wonne,*

*Dann ergießen sie die Düfte,
Ihre Geister, mit Entzücken,
Es berauschen sich die Lüfte
Im balsamischen Erquicken.*

*An den Küssen zu verschmachten,
Zu vergehn in Lieb' und Wehmut;
Also stehn die eben lachten
Bald verwelkt in stiller Demut.*

*Liebe kommt zum Menschenherzen,
Regt die goldnen Saitenspiele,
Und die Seele spricht: ich fühle
Was das Schönste sei, wonach ich ziele,
Wehmut, Sehnsucht und der Liebe
Schmerzen.“*

(RB/S. 205)

Sänger dieses Liedes ist Christians Vater. Seine Intention zum Gesang liegt darin begründet, dass Christian die Zaubertafel wiederfindet, welche er vor langer Zeit verloren hat. Sofort verzaubert ihn ihr Anblick, was wiederum die starke visuelle Komponente der Verzauberung unterstreicht, wie sie im *Runenberg* vorhanden ist. Die Macht, welche die Zauberin über die Hauptfigur ausübt, fußt nicht so wie im *Marmorbild* auf akustischen, sondern auf optischen Eindrücken.

Der Gesang des Vaters zielt darauf ab, seinen Sohn wieder den wichtigen Dingen des Lebens zuzuwenden. Er singt von den realen Blumen, welche „zugekehrt der goldnen Sonne“ (RB/S. 205) darin ihre Erfüllung finden, sich an ihr zu wärmen und dann „in stiller Demut“ (RB/S. 205) zu sterben und so andere

mit ihrem Duft zu erfreuen. Das sollte das Ziel der Menschen sein, nicht Steine zu betrachten und sich nach ihnen zu sehnen, welche „kalt [...] funkeln“ (RB/S. 204).

Der Vater verfolgt die Absicht, dass Christian die Tafel wegwirft. Er gebraucht den **Gesang als Waffe** gegen den Zauber, welche die Tafel auf seinen Sohn ausbreitet, jedoch: „Er eilte fort“ (RB/S. 206). Der Vater bleibt ungehört zurück.

*Die Gnade sprach von Liebe,
Die Ehre aber wacht,
Und wünscht voll Lieb' der Gnade
In Ehren gute Nacht.*

*Die Gnade nimmt den Schleier,
Wenn Liebe Rosen giebt,
Die Ehre grüßt den Freier,
Weil sie die Gnade liebt.*

Bei diesem Lied ist die Sängerin oder der Sänger nicht bekannt. Der Ich-Erzähler hört es, als er an dem Gartenhaus beim Haus des Grafen Grossinger vorbeieilt, und es gibt ihm neue Hoffnung. Es ist jedoch für eine Kategorisierung dieses Liedes nicht notwendig, die Vortragende oder den Vortragenden zu kennen. Für die singende Person ist es Selbstaussdruck, dennoch bleibt dieser Aspekt vernachlässigbar, da unbekannt ist, wer singt.

Das Wichtigste bei der Kategorisierung stellt jener Satz dar: „es war mir wie ein Zeichen der Hoffnung, als ich [...] eine liebliche Stimme zur Laute singen hörte“ (KA/S. 430). Das Lied wirkt auf den Ich-Erzähler wie eine **Waffe** gegen die Mutlosigkeit. Es ist sein Schild gegen die Angst des Zuspätkommens und es beflügelt ihn.

5.3. Gesang als Selbstaussdruck

Wenn die Figuren in Situationen stehen, die für sie zu innerer Bewegtheit führen, so drücken sie ihre Empfindungen oft durch Gesang aus. Wenn kein anderer Effekt dadurch erzielt wird, als dass das Lied erklingt, fällt der Vortrag in diese Kategorie.

*„Wie kühl schweift sich's bei nächt'ger Stunde,
Die Zither treulich in der Hand!
Vom Hügel grüß ich in die Runde
Den Himmel und das stille Land.*

*Wie ist da alles so verwandelt,
Wo ich so fröhlich war, im Tal.
Im Wald wie still, der Mond nur wandelt
Nun durch den hohen Buchensaal.*

*Der Winzer Jauchzen ist verklungen
Und all der bunte Lebenslauf,
Die Ströme nur, im Tal geschlungen,
Sie blicken manchmal silbern auf.*

*Und Nachtigallen wie aus Träumen
Erwachen oft mit süßem Schall,
Erinnernd rührt sich in den Bäumen
Ein heimlich Flüstern überall.*

*Die Freude kann nicht gleich verklingen,
Und von des Tages Glanz und Lust
Ist so auch mir ein heimlich Singen
Geblieden in der tiefsten Brust.*

*Und fröhlich greif ich in die Saiten,
O Mädchen, jenseits überm Fluß,
Du lauschest wohl und hörst's von weiten
Und kennst den Sänger an dem Gruß!“ (MB/S. 26f.)*

Dies ist das erste Lied im *Marmorbild*, welches ohne Zuhörer vorgetragen wird. Florio schleicht sich hinaus in die Nacht, nachdem er aus dem Schlaf geschreckt ist. Er geht in die Natur, da er dort die Ruhe finden möchte, die ihm in seinem Bett nicht zuteilwurde. Nun übt die Landschaft einen Zauber auf ihn aus, der ihn dazu bringt, „mit fröhlicher Stimme“ (MB/S. 26) bei Gitarrenbegleitung zu singen. Mit diesem Lied drückt er alle Empfindungen aus, die ihn gerade beschäftigen: die Ruhe nach dem ausgelassenen Fest sowie die Freude über „des Tages Glanz und Lust“ (MB/S. 27). Er nennt in dem Lied sogar den Grund, weswegen er es singt: „Ist so auch mir ein heimlich Singen/Geblieden in der tiefsten Brust“ (MB/S. 27). Doch bleibt das Lied nicht in seiner Brust, er lässt es heraus: „Und fröhlich greif ich in die Saiten“ (MB/S. 27). Anschließend wundert er sich über seinen ‚Gefühlsausbruch‘. Er lacht über sich und weiß nicht, wieso er die letzte Strophe an ein Mädchen adressiert hat, da es doch „längst nicht mehr [die], die er eigentlich meinte“ (MB/S. 27) war, sondern ein Bild von ihr, das sich in ein „viel schöneres, größeres und herrlicheres“ (MB/S. 27) gewandelt hatte.

Das Fehlen eines Publikums und jeder anderen Motivation außer der eigenen sowie das Reflektieren über dieses Lied ermöglicht die Einordnung in die Kategorie **Gesang als Selbstausdruck**.

5.4. Gesang als Erzählung

Wird ein Sachverhalt geschildert, und dazu eine Ballade vorgetragen, so ist der Gesang dazu da, anderen eine Geschichte zu erzählen und ihnen Inhalte zu veranschaulichen, die vielleicht nicht nur der singenden Person bekannt sind. Lieder dieser Kategorie weisen manchmal ebenfalls lehrenden Charakter auf.

Vor allem aber sind die Folgen der Lieder nicht zwangsläufig in der Handlung zu erkennen, da Erzählungen, wenn sie keinen lehrenden Charakter haben, häufig als Zeitvertreib wirken und daher die Handlung anschließend nicht unbedingt verändert weiter verläuft. Sie sind Ablenkung von etwas, Ausschmückungen, jedoch nicht immer stark beeinflussend, weswegen eine Kategorisierung meist eindeutig ist.

*„Froh und lustig zwischen Steinen
Geht der Jüngling auf die Jagd,
Seine Beute muß erscheinen
In den grünlebedngen Hainen,
Sucht‘ er auch bis in die Nacht.*

*Seine treuen Hunde bellen
Durch die schöne Einsamkeit,
Durch den Wald die Hörner gellen,
Daß die Herzen mutig schwellen:
O du schöne Jägerzeit!*

*Seine Heimat sind die Klüfte,
Alle Bäume grüßen ihn,
Rauschen strenge Herbsteslüfte
Find‘t er Hirsch und Reh, die Schlüfte
Muß er jauchzend dann durchziehn.*

*Laß dem Landmann seine Mühen
Und dem Schiffer nur sein Meer
Keine sieht in Morgens Frühen
So Aurora’s Augen glühen,
Hängt der Tau am Grase schwer,*

*Als wer Jagd, Wild, Wälder kennet
Und Diana lacht ihn an,
Einst das schönste Bild entbrennet
Die er seine Liebste nennet:
O beglückter Jägersmann!“ (RB/S. 184f.)*

Dieses Lied ist das erste im *Runenberg* von Ludwig Tieck. Christian ist von zu Hause ausgezogen, derzeit bei einem Jäger untergekommen und sitzt in jenem Moment „im innersten Gebürge nachdenkend bei einem Vogelherde“ (RB/S. 184). Seine Gedanken über das Verlassen des Vaterhauses und über seine neue Umgebung lassen seine Stimmung schwanken. Kurz hintereinander heißt es in der Erzählung „er mußte sich innig betrüben“ (RB/S. 184) und „ihm dünkete, er sei froh und glücklich“ (RB/S. 184). Aus dieser Stimmung heraus

beginnt er, das Jägerslied zu singen: „[...] so faßte er wieder neuen Mut und sang mit lauter Stimme einen Järgesang“ (RB/S. 184).

Es scheint wahrscheinlich, dass er sich mit diesem Lied weiter neuen Mut zuspricht, demnach es als Waffe gegen Trübsal gelesen werden kann. Dennoch ist durch die Aussage: „so faßte er wieder neuen Mut“ (RB/S. 184) erkennbar, dass er sich in genau diesem Moment nicht mutlos fühlt.

Das Lied ist definiert als „ein[en] Järgesang“ (RB/S. 184), weswegen es als erwiesen erscheint, dass er das Lied nicht selbst erfunden hat. Er erzählt mit dem Lied die Geschichte irgendeines Jägers, vertreibt sich die Zeit und beschäftigt seine Gedanken, damit diese nicht zu seinem Vater und seiner Heimat schweifen.

Da nach Erklängen des Liedes sein „Gemüt [...] immer trübseliger [ward]“ (RB/S. 185), hat das Lied seine Aufgabe als Waffe gegen Trübsal nicht erfüllt, sodass es in die Kategorie **Gesang als Erzählung** eingeordnet wird.

Es ist eindeutig, dass auch das Lied des Vaters als Waffe gegen das „Waldweib“ (RB/S.205) versagt, dennoch spielte dort die Absicht des Vaters eine große Rolle für die Kategorisierung. Für die Einordnung als Selbstausdruck ist zu wenig Bezug auf ein Ich im Lied nachzuvollziehen.

5.5. Gesang als Alltag

Arbeits- oder Erntelieder fallen in diese Kategorie. Sie sind so in den Alltag eingebunden und zielen auf Begleitung und Zeitvertreib ab, infolgedessen sie von der Kategorie Selbstausdruck differenziert werden.

*„Vergangen ist die finstre Nacht,
Des Bösen Trug und Zaubermacht,
Zur Arbeit weckt der lichte Tag;
Frisch auf, wer Gott noch loben mag!“ (MB/S.71)*

Der Sänger dieses Liedes ist ein unbekannter Mann, dem Florio an jenem Ort begegnet, den er nach der Nacht bei der Dame aufsucht, da er dort das Haus

des Donati vermutet. Doch anstatt Donati und seine Villa vorzufinden „stand nur eine niedere Hütte da“ (MB/S. 70). Das Lied ist bezüglich des Sängers der Kategorie **Gesang als Alltag** zuzuordnen. Der Mann, welcher es vorträgt, formuliert die Worte auf dem Weg zur Arbeit, ist ausgeruht und munter und bildet so einen starken Gegensatz zu Florio, den er „so bleich und mit verworrenem Haar daherfliegen sah“ (MB/S. 71).

Die Folge, die das Lied in der Handlung hat, ist, dass Florio der Zeit gewahr wird, die vergangen ist, und wieder den Bruch zwischen seiner Wahrnehmung und der Realität bemerkt. Diesmal jedoch ist er, bedingt durch den Gesang Fortunatos am Weiher, schon entzaubert und muss lediglich noch weiter zu sich kommen. Da der Mann „den Fragenden für wahnsinnig zu halten“ (MB/S. 71) schien, lässt den Schluss zu, dass nicht genug Faktoren für die Einordnung in die Kategorie Gesang als Waffe vorliegen. Es herrscht zu wenig Absicht des Sängers vor und Florio wird durch den Gesang nicht weiter entzaubert, sondern noch mehr verwirrt, was auch dadurch verdeutlicht wird, dass er die Flucht ergreift und „eilig zurück in die Herberge“ (MB/S. 71) läuft.

5.6. Gesang als Gebet

Diese Kategorie wird hauptsächlich von Gesängen beherrscht, die für keine Öffentlichkeit bestimmt sind, sondern hauptsächlich für sich gesungen werden. Eigentlich sind sie Selbstaussdruck, jedoch mit einem religiösen, zu Gott hinwendenden Charakter.

*„Hier bin ich Herr! Gegrüßt das Licht,
Das durch die stille Schwüle
Der müden Brust gewaltig bricht,
Mit seiner strengen Kühle.*

*Nun bin ich frei! Ich taumle noch
Und kann mich noch nicht fassen –
O Vater, du erkennst mich doch,
Und wirst nicht von mir lassen!“ (MB/S. 79f.)*

Das letzte Lied im *Marmorbild* ist jenes des Florio, in welchem er seine ganze Erleichterung über die Befreiung von dem Zauber der Venus ausdrückt. Er „sprengte rasch eine Strecke den andern voraus, und sang mit heller Stimme“ (MB/S. 79) Auf jeden Fall ist diesem Lied ein hoher Anteil an Selbstausdruck zuzuordnen, dennoch ist ein Bezug zu Gott festzustellen. „Hier bin ich Herr/ [...] O Vater, du erkennst mich doch.“ (MB.S. 79f.) Infolgedessen erscheint die Zuordnung **Gesang als Gebet** als zutreffender.

Auf den ersten Blick mag folgendes Lied nicht mit der gebräuchlichen Verwendung des Wortes Gebet übereinstimmen. Wird das bisherige im *Marmorbild* verwendete Gottesbild herangezogen, welches im Gegensatz zu den ‚alten Göttern Roms‘ genannt wird und in der Kirche zu suchen ist, so passt das folgende Lied nicht zu dieser Gottesvorstellung, die mit der Kategorisierung von Gesang als Gebet einhergegangen ist.

„Wo die Alten weilen,
Daß sie nicht erscheinen?
Die Kristallen weinen,
Von demantnen Säulen
Fließen Tränenquellen,
Töne klingen drein;
In den klaren hellen
Schön durchsichtgen Wellen
Bildet sich der Schein,
Der die Seelen ziehet,
Dem das Herz erglühet.
Kommt ihr Geister alle
Zu der goldnen Halle,
Hebt aus tiefen Dunkeln
Häupter, welche funkeln!
Macht der Herzen und der Geister,
Die so durstig sind im Sehnen,
Mit den leuchtend schönen Tränen
Allgewaltig euch zum Meister!“ (RB/S. 191)

Die Frau, die dieses Lied singt, „[...] schien nicht den Sterblichen anzugehören, [...]“ (RB/S. 191). Das Lied drückt das Sehnen der Frau nach den „Alten“ (RB/S. 191) aus. Die Frage am Anfang „Wo die Alten weilen“ (RB/S. 191) deutet auf ein inneres Gespräch, das sie in diesem Lied führt. Dies wäre ein Zeichen für die Kategorie Gesang als Selbstaussdruck. Das Lied kann aber ebenfalls als Gebet angesehen werden, was durch die Pose „schaute in die Höhe und sang“ (RB/S. 191) fundiert wird. Auch die Zeile des Liedes „Kommt ihr Geister alle/Zu der goldnen Halle“ (RB/S. 191) unterstreicht diese Deutung. Dieses Lied ist eindeutig Anbetung, also auch Gebet, nur eben nicht zu der Art von Gott, wie sie bisher in der analytischen Betrachtung aufgetreten ist.

Eine Folge für die Hauptfigur hat das Lied jedoch nicht: Christian „wünschte doch heimlich, daß sie [...] ihn wahrnehmen möchte“ (RB/S. 191), dennoch geschieht dies vor ihrem Gesang und nicht aufgrund dessen. Das, was ihn verzaubert, ist das, was er sieht, und nicht, was er hört. Als sie beginnt, sich zu entkleiden, „vergaß [Christian] sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit“ (RB/S. 192).

Die Zaubertafel, welche ihm von der Frau überreicht wird, findet im Lied keine Erwähnung, wird sie erst später aus einem anderen Schrank genommen.

Da das Lied keine direkten oder versteckten Folgen auf die Handlung hat, wird es, wie oben erwähnt, der Kategorie **Gesang als Gebet** zugeordnet.

Folgendes Lied hört der Ich-Erzähler der *Geschichte vom Braven Kasperl und dem Schönen Annerl* von einer alten Frau. Sie hat sich auf die Schwelle eines Hauses gesetzt und plant dort, die Nacht zu verbringen. Der Ich-Erzähler setzt sich neben sie und lässt sich ihre Geschichte erzählen, doch als die nächtliche ‚Runde‘ vorbeikommt, „hörte [ich] mit innigem Vergnügen folgendes schöne alte Lied von ihr“ (KA/S. 405)

*„Wann der jüngste Tag wird werden,
Dann fallen die Sternelein auf die Erden.
Ihr Todten, ihr Todten sollt auferstehn,
Ihr sollt vor das jüngste Gerichte gehen,
Ihr sollt treten auf die Spitzen,
Da die lieben Engelein sitzen;
Da kam der liebe Gott gezogen
Mit einem schönen Regenbogen,
Da kamen die falschen Juden gegangen,
Die führten einst unsern Herrn Christus gefangen,
Die hohen Bäum' erleuchten sehr,
Die harten Stein zerknirschen sehr.
Wer die Gebetlein beten kann,
Der bet's des Tages nur einmal,
Die Seele wird vor Gott bestehn,
Wann wir werden zum Himmel eingehn.*

Amen. (KA/S. 405)

Die Kategorisierung Gesang als Gebet scheint eindeutig, da an das Ende des Liedes das Wort Amen gestellt wird. Obwohl von dieser Kategorisierung nicht abgewichen werden soll, hat dieses Lied doch mehrere Bedeutungen, welche in im Folgenden dargestellt werden sollen.

Kurz bevor sie das Lied singt, erzählt sie ihre Geschichte. Sie will fortfahren und wird dadurch unterbrochen, dass die Runde vorbeikommt. Dies scheint auch den Grund zu bilden, warum sie das Lied anstimmt und nicht mit ihrer Geschichte fortfährt: „Wenn er hier – aber still, da kömmt die Runde vorbei“ (KA/S. 405). Dies deutet darauf hin, dass sie ihre Geschichte nicht vor den Wachen erzählen möchte, und nicht will, dass sie gehört wird. Ihr Gesang wäre daher ein Ablenkungsmanöver, eine Waffe gegen etwas, das ihr zustoßen könnte, wenn sie dabei ertappt werden würde, wie sie ihre Geschichte weitergibt.

Nach Beendigung des Liedes erfahren wir, dass der Offizier, Graf Grossinger, welcher der Runde vorsteht, das Lied schon einmal gehört hat. Er bittet den Erzähler: „Bitten Sie die Alte, Ihnen Morgen das Lied in die Feder zu sagen, und

bringen Sie mir es. Ich habe lange nach dem Lied getrachtet [...]“ (KA/S. 406). Außerdem schenkt er der Alten eine Rose und einen Taler. Er erkennt in dem Lied jenes, welches er vom Annerl mehrmals gehört hatte, der Frau, der er die Ehe versprochen hatte.

Auch wenn die Alte nicht gewusst haben kann, welcher Offizier der Wache vorsteht, übt das Lied in diesem Sinne auch die Funktion einer **Waffe** für die Gerechtigkeit aus, denn es erinnert den Grafen Grossinger an das Annerl.

Das vorgestellte Lied zieht sich in Auszügen durch die ganze Erzählung. Zu bestimmten Gelegenheiten werden Zeilen daraus erneut vorgetragen. Es gemahnt zur Gottesfurcht und erinnert die zuhörenden Personen an die göttliche Gerechtigkeit. Als Beispiel ist die Situation anzuführen, als der Erzähler Pardon für das Annerl bitten will und die Alte erwidert: „Pardon, was hilft aller Pardon auf Erden, wir müssen doch alle vor das Gericht“ (KA/S. 429), bevor sie die Stelle mit den „Todten“ (KA/S.405) und dem „jüngsten Gericht“ (KA/S.405) zitiert.

Ein weiterer Aspekt bezogen auf das Lied ist jener der Prophezeiung. Graf Grossinger stellt sich am Ende ebenfalls dem Gericht Gottes. Begonnen hat der Prozess seiner Wandlung, indem er das Lied von der Alten zum ersten Mal seit längerer Zeit wieder hört und es ihn an das Annerl erinnert. Als er später hört, dass sie sterben soll und sich seines Einflusses darauf bewusst wird, „war er ganz verwandelt“ (KA/S. 433). Dies gilt vor allem, da ihm im gleichen Moment bewusst wird, welche Konsequenzen sein Handeln auch auf die Ehre seiner Schwester nach sich zieht. Dies klärt sich restlos mit dem Brief an den Ich-Erzähler am Ende der Erzählung auf.

An diesem Lied lassen sich viele kleinere Bedeutungen erkennen, welche unter der Kategorie **Gesang als Gebet** existieren können. Abermals wird so unterstrichen, dass eine Kategorisierung nicht immer eindeutig sein kann und sie manchmal aufgrund des Überwiegens einiger Faktoren getroffen werden muss.

5.7. Schlussfolgerungen

Im Zuge der Kategorisierung als **Gesang als Verführung** können folgende Thesen subsumiert werden:

Gesang als Verführung hat immer eine Intention. Diese ist stets, wenn auch nicht zwingend vor dem Erklingen des Gesangs, in der Handlung erkennbar.

Es gibt eine wesentliche Unterscheidung, nämlich nach der ‚guten‘ und der ‚bösen‘ Absicht. Vor allem im *Marmorbild* wird deutlich, dass, obwohl Florios Verführungsversuch genau das als Ziel hat, er damit nicht solche Absichten verfolgt wie die Dame. Von einer ‚bösen‘ Absicht ist hier insofern die Rede, da Florio meist nicht er selbst ist, wenn sie ihre Künste an ihm anwendet. Die Dame als Verkörperung der Venus ist dahingehend ‚böse‘, weil sie Florio zu einer Abkehr vom ‚rechten Gott‘ bringen möchte, indem sie in verführt. Dies ist an der Stelle herauszulesen, an der er am Ende in seinem Hinwenden zum Vater im Himmel seine Rettung preist.

Auch Gabriele Leuenberger verweist auf die starke Anziehungskraft von Gesang, welche im *Marmorbild* zu finden ist: „Das Lied ist die Form schlechthin, in der sich die verführerische, wie auch die heilende Kraft der Musik manifestiert“¹⁴⁵.

Bezüglich der Kategorie **Gesang als Waffe** sind zwei Aspekte besonders hervorzuheben. Vor allem im *Marmorbild*, aber auch im *Runenberg* bildet der Gesang die einzige Waffe gegen die ‚alten Götter‘, welche in den Augen der handelnden Personen nicht die richtigen sind. Im *Runenberg* fällt auf, dass der Einsatz von Gesang als Waffe gegen das „Waldweib“(RB/S.205) erfolglos bleibt. Gesang kann aber nicht nur als Waffe gegen Zauberei, sondern auch einfach gegen Mutlosigkeit zum Einsatz kommen. Dafür steht das letzte Beispiel dieser Kategorie aus der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*.

Sicher ist auch, dass nicht unbedingt eine Absicht hinter dem Einsatz von Gesang als Waffe steht. Eine solche ist bei den angeführten Beispielen nur im

¹⁴⁵ Gabriele LEUENBERGER: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. S. 135.

Runenberg erkennbar. Im *Marmorbild* ist Fortunato fast immer ahnungslos hinsichtlich der Konsequenzen, die sein Gesang auf Florio bewirkt. Einzig bei seinem ersten Lied ist eine Absicht zu erkennen, da er zielgerichtet die Stimmung in seinem Lied verändert.

Die Einführung der Kategorie **Gesang als Selbstausdruck** schien von Anfang an notwendig, jedoch war es im Zuge der Analyse sehr überraschend zu sehen, dass nur ein einziges Lied in diese Kategorie entfiel. Mehrere andere Lieder zeigen bei der Analyse deutliche Anzeichen von Selbstausdruck, dennoch überwiegen andere Komponenten, was vor einer genauen Analyse nicht absehbar war.

Das offensichtliche Fehlen solcher einfach ‚dahin gesungenen‘ Lieder macht jedoch umso mehr die Absicht hinter dem Einfügen der Lieder deutlich. Dass jedes Lied einem speziellen Zweck zugeordnet werden konnte, beweist, dass sie auch zu einem solchen Zweck ihren Platz im Text haben.

Auch bei der Kategorie **Gesang als Erzählung** wurden vor Beginn der Analyse mehr Lieder erwartet, denn für eine Erzählung wurde angenommen, dass auch die Lieder, die darin eingefügt sind, die Aufgabe haben, eine Geschichte zu erzählen. Einige Lieder sind jedoch als Erzählung „getarnt“, wie das erste Lied des Fortunato im *Marmorbild*, weswegen diese Kategorie – wenn auch nicht als Hauptzuordnung – doch in einigen anderen Liedern ihre Erwähnung fand.

Die Kategorie **Gesang als Alltag** enthält nur ein einziges Lied, was sehr verwundert, da *Das Marmorbild* doch von Sängern handelt und sich daher die Annahme aufdrängt, dass das Singen so in ihrem Alltag verfestigt ist, dass es permanent nur unter diesem Aspekt gesehen werden kann.

Tatsächlich haben die Sänger im *Marmorbild* meist mehr Hintergedanken in Bezug auf ihre Lieder, welche dann eine Zuordnung zu anderen Kategorien bewirken.

In der letzten Kategorie, **Gesang als Gebet**, ist aus jedem der drei Werke ein Lied vertreten. Als auffallend stellt sich dar, dass jenes aus dem *Runenberg* nicht zu der gebräuchlichen Verwendung des Wortes Gebet passt. Da im *Marmorbild* sehr heftig gegen die ‚alten Götter‘ gekämpft wird und das Gebet Florios seine ganze Erleichterung darüber ausdrückt, dass er endlich zurück zu Gott gefunden hat, erscheint es seltsam, gleich danach ein Gebet an die alten Götter zu finden.

Dieses Gebet der Frau unter dem Berg ist jedoch nicht anders einzuordnen, weil auch sie sich an ihre Götter wendet, mit der Abweichung, dass es eben nicht die gleichen sind, zu denen Florio oder die alte Frau im *Annerl* betet.

6. Weitere Formen von Verbal Music und deren Kategorisierung

Bei dieser Kategorisierung wird das *Marmorbild* als Textgrundlage verwendet, da im Zuge der Analyse der Liederinlagen deutlich wurde, dass Eichendorff in diesem Werk nicht nur solcher Formulierungen verwendet, die in den anderen Werken zu beobachten waren, sondern eine Absicht dahinter aufzufinden war. Das hängt möglicherweise mit dem in der Fachliteratur oft behandelten Ansatz der Naturpoesie¹⁴⁶ zusammen. Denn es ist die Natur, die mit Klängen zu den Protagonisten spricht und sie beeinflusst.

Ganz zu Anfang im *Marmorbild* hören wir von der großen Wirkung, die der Frühling auf Florio schon in Kindertagen hatte. Der Frühling erfährt in Florios Worten eine große Aufwertung durch die Personalisierung als Spielmann: „Auf dem Lande in der Stille aufgewachsen, [...] wenn der Frühling wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne verlockend sang [...]“ (MB/S. 8). Ohne es zu wissen, nimmt Florio vorweg, welchen Einfluss auch der Frühling auf die Gestalt der Venus in der Geschichte hat. Denn Fortunato erzählt uns am Ende: „Aus der erschreckenden Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen [...]“ (MB/S. 78).

Der Frühling ruft demnach nicht nur Florio mit seinen Verlockungen, er ist zudem dafür verantwortlich, dass es überhaupt zu einer Begegnung der Venus mit Florio kommt, denn wäre es Herbst gewesen, wäre sie, entsprechend der Legende, nicht umhergewandelt.

Doch schon am Beginn, nachdem Florio von den Klängen des Frühlings spricht, warnt Fortunato ihn vor solchen Verlockungen, indem er ihn an den Rattenfänger von Hameln erinnert: „Habt ihr wohl jemals [...] von dem wunderbaren Spielmann gehört, der durch seine Töne die Jugend in einen Zauberberg hinein verlockt, aus dem keiner wieder zurückgekehrt ist? Hütet

¹⁴⁶ Siehe hierzu beispielsweise Ulrich Johannes. BEIL: *Die hybride Gattung*. S. 268ff.
Und auch: Giovanni DI STEFANO: *Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*. S.121.

euch!“ (MB/S. 8). Eindeutig wird hier vor den Gefahren des **Gesangs als Verführung** gewarnt, doch diese Warnung bleibt unbeachtet, weswegen die Erzählung dann auch genau den Lauf nimmt, den sie nehmen soll.

Musik dient Eichendorff ebenso als Illustration und dahingehend als Belebung von Szenen. „[...] sie waren [...] an einen weiten, grünen Platz gekommen, auf dem sich ein fröhlichschallendes Reich von Musik, [...] hin und her bewegte“ und „Versteckte Musikchöre erschallten da von allen Seiten aus den blühenden Gebüsch [...]“ (MB/S. 10) heißt es zu Anfang, als Florio die Szenerie des Festes betritt, auf dem er später seinen Trinkspruch singt. Musik und Singen ist somit enorm wichtig für dieses Fest, das allen, die vorbeigehen, schon entgegenschallt.

Auch die anschließende Szene, in der Fortunato zum ersten Mal singt, baut sich derartig auf, dass sein Gesang zuerst nur für die „Frauen und Ritter, welche seinem Gesange zuhörten [...]“ (MB/S. 12), wahrzunehmen ist und sein erstes Lied für den Leser noch ohne Text bleibt. Die Musik, die um alle herum erklingt, wird von Eichendorff sogar derart dicht dargestellt, dass man sie sehen kann, schreibt er doch weiter, „[...] die in stiller Freudigkeit mit weiten offenen Augen in die Klänge vor sich hinaussah“ (MB/S. 12), als er von der schönen Ballspielerin spricht, welche Bianca sein muss.

Florio kann sich ebenfalls vom Anblick dieser tönenden Gesellschaft nicht losreißen. Er ist wie verzaubert und „[...] hätte gern die ganze Nacht hindurch dort gestanden, so ermutigend flogen diese Töne ihn an [...]“(MB/S. 12).

Musik und Klang verführen in diesem Kontext zum Stehenbleiben, zum Lauschen, jedoch ist die Verführung als harmlos zu bezeichnen. Es hat nichts Mystisches, so wie der Flötenspieler, und nichts Erotisches, wie es bei der Dame der Fall ist. Trotzdem können diese Einwürfe der Kategorie **Gesang als Verführung** zugeordnet werden, wobei auch die Zuordnung in die Kategorie **Gesang als Alltag** stimmig wäre, da Gesang hier als Zeitvertreib praktiziert wird, ohne jeglichen Hintergedanken. Je nachdem, ob die Auswirkungen – die Faszination Florios – oder die Intention der Sängerinnen und Sänger – das

gemeinsame Musizieren – als wichtigstes Kriterium angesehen wird, lässt sich diesmal die Zuordnung nicht genau festlegen.

Wieder mehr der Verführung zuzuordnen ist der Klang der Natur in der Nacht nach dem Fest, als Florio aus seinem Traum aufschreckt.

Er öffnet das Fenster, lauscht in die Nacht hinaus und es ist ihm, „[...] als sänge die ganze Gegend leise, gleich den Sirenen, die er im Schlummer gehört“ (MB/S. 24). Sein Traum war beherrscht vom Bild der Sirenen, welche auch in der Literatur immer wieder mit Verführung gleichgesetzt werden, da sie jene sind, die Odysseus verführen wollen. Dies führt dazu, dass Florio ebenfalls das Haus verlässt. Er gibt es sogar zu, indem wir lesen können: „Da konnte er der Versuchung nicht widerstehen“ (MB/S. 24). Abermals beantwortet der Text schon die Frage nach der Kategorisierung, da Versuchung mit **Verführung** gleichzusetzen ist.

Klänge, eingesetzt als **Waffe**, ereignen sich später, als Donati Florio zur Jagd abholen möchte. Auch Donati steht am Fenster, da „[...] hatte sich der Glockenklang von den Türmen der Stadt erhoben und ging wie ein Beten durch die klare Luft“ (MB/S. 42). Dieses Beten ist gleichzeitig eine Art Waffe gegen Donati und seine Herrin, was auch darin ersichtlich wird, dass Donati gleich darauf die Flucht ergreift und „beinah ängstlich“ (MB/S. 42) wirkt.

Später ist erneut die Unterhaltsamkeit kennzeichnend für die Töne, die erklingen. „Eine fröhliche Tanzmusik scholl ihnen dort entgegen“ (MB/S. 44) und trägt zur Anziehungskraft der Szenerie bei, welche Florio empfängt, als er am selben Abend mit Fortunato zu einem weiteren Fest im Hause des Pietro eilt. Abermals steht Florio „noch still geblendet“ (MB/S. 44) vor dem Schauspiel, das ihn umgibt, welches aber ganz anders ist, als es sich Florio erhofft hatte, da er ja die Dame treffen wollte, die er als „einsame hohe Gestalt“ (MB/S. 46) bezeichnet und die so gar nicht in das Bild passt, welches er erblickt.

Abermals bringt Florio in seinen Gedanken das Bild des Frühlings vom Anfang ein.

„Wohl kommt die Tanzmusik, wenn sie auch nicht unser innerstes erschüttert und umkehrt, recht wie ein Frühling leise und gewaltig über uns, die Töne tasten zauberisch wie die ersten Sommerblicke nach der Tiefe und wecken alle die Lieder, die unten gebunden schliefen, und Quellen und Blumen und uralte Erinnerungen und das ganze eingefrorene, schwere, stockende Leben wird ein leichter klarer Strom, auf dem das Herz mit rauschenden Wimpeln den lange aufgegebenen Wünschen fröhlich wieder zufährt.“ (MB/S. 46f.)

Außerdem beschreibt Florio die Wirkung, die Klänge auf die inneren Lieder haben können. Diese Wirkung wird er später wieder erleben, als er vom alten frommen Lied, welches Fortunato singt, während Florio bei der Dame weilt, aus dem Zauberbann gerissen wird und seine „Jugendträume“ (MB/S. 67) wieder hervortreten.

Gleichzeitig ist Florio bald angesteckt von der Fröhlichkeit um ihn herum, sodass ihm „recht leicht zumute [war], als müßten sich alle Rätsel, die so schwül auf ihm lasteten, lösen“ (MB/S. 47).

In diesem Absatz lassen sich daher mehrere Funktionen erkennen. Einerseits **verführt** die Tanzmusik zum Bleiben und Mitmachen, was Florio dann auch tut, indem er sich den Tanzenden anschließt.

Außerdem ist sie gleichzeitig **Waffe** gegen die „Rätsel, die so schwül auf ihm lasten“ (MB/S. 47) – also auch gegen die Dame mit ihrem Zauber.

Florio schließt jedoch auch selbst die weniger harmlose **Verführung**, wie sie der Frühling auch sonst auf ihn hat, mit ein, die etwas „Zauberisch[es]“ (MB/S. 46) an sich hat.

Ein weiteres Beispiel für Musik in diesem Text stellt der Gesang der Lerchen dar. Eigentlich sind es Naturlaute und keine Musik, dennoch fällt auf, dass ihr Gesang eine gewisse Bedeutung im *Marmorbild* hat. Überdies werden ihre Laute auch deutlich als Gesang beschrieben: „[...] hin und wieder erwachte schon manche Lerche, mit ungewissem Liede hoch durch die Luft schweifend [...]“ (MB/S. 58f.). Dennoch ist, bezogen auf die Definition Schers, nicht eindeutig feststellbar, ob dieser Punkt zur Verbal Music zuzuordnen ist.

Die Lerche wird in Verbindung mit Bianca gebracht, welche bis zum Morgengrauen auf der Terrasse sitzt und Florio nachtrauert. Ihr Lied ist ungewiss, genauso wie der Ausgang der Beziehung zwischen Bianca und Florio.

Als jedoch am Ende die beiden doch zusammenfinden, waren es „unzählige Lerchen [, die] sangen [und] schwirrend in der klaren Luft“ (MB/S. 38) verblieben. Mit ihrem Gesang untermalen sie das Bild, welches dem Lesenden erscheint.

Als letztes Beispiel für Verbal Music finden sich im Text mehrere Stellen, welche das Umfeld unterstreichen, in dem sich Donati und die Dame bewegen. Die Klänge beginnen schon bei Donati, wo Florio sich befindet, bevor die Dame zurückkehrt und es zu der lang ersehnten Begegnung mit der Dame kommt. „Währenddes ließ Donati seinen Diener auf der Gitarre spielen, der ihr gar liebliche Töne zu entlocken wußte.“ (MB/S. 59) Zuvor ist Florio die Dame mit einer Laute begegnet, nun ist es bei Donati die Gitarre. Die lieblichen Klänge dienen dazu, eine angenehme Atmosphäre zu schaffen, in der Florio auf die Dame warten kann. Zuvor isst und trinkt er mit Donati und wird durch Gespräche unterhalten, die durch Musik untermalt werden. Außerdem dringt „ein fröhliches Schallen“ (MB/S. 59) aus den Weinbergen herauf. Die „Waldhörner“ (MB/S. 60) kündigen kurz darauf die Ankunft der Dame an und sie versammelt in ihrem Palast einen „Kreis von Jungfrauen [...], die sangen mit abwechselnden Stimmen zur Laute, bald hinreißend fröhlich, bald leise klagend, wie Nachtigallen in warmen Sommernächten einander Antwort geben“ (MB/S. 62f.).

Der Dame und ihrer Umgebung werden die Nachtigallen zugeordnet, diese Tiere stehen im Gegensatz zu den Lerchen, welche bei Bianca zu hören sind. Auch wenn hier die Nachtigallen als solche nicht vorkommen, zeigt doch der Vergleich die Andersartigkeit der Musik an, welche die Dame im Unterschied zu Bianca umgibt.

Außerdem erklingt erneut eine Laute – das Instrument, zu welchem die Dame bei der ersten Begegnung mit Florio gesungen hat. „[...] die Lautenklänge und

die Abendstrahlen“ (MB/S. 63) gleiten über die Landschaft und bilden den Rahmen für das angenehme Bild, das im Moment um die Dame herum existiert. Eine weitere Interpretation ist dahingehend möglich, dass die Dame die Musik braucht, um Florio zu verführen, denn als er am Ende des *Marmorbilds* mit Bianca in sein glückliches Ende reitet, erklingt nur der Gesang der Lerchen, um ihre Einigkeit zu symbolisieren. Die Klänge, die rund um die Dame erzeugt werden, malen ein stimmiges Bild, das nicht bedrohlich wirkt, und da sie selbst nicht singt, Florio an ihrer Stelle betören soll. Diese Musik deutet auf die Intention der **Verführung**, welche in ihrem Erklingen unterschwellig vorhanden ist.

7. Resümee

Bei der Analyse der Werke hat sich gezeigt, dass in jedem Werk die Kategorisierung der Lieder möglich ist. Es war jedoch festzustellen, dass das *Marmorbild* nicht nur die meisten Lieder einlagen hat, sondern ebenso die meisten Kategorisierungsmöglichkeiten bietet. Bei vielen der Lieder war es nicht sofort ersichtlich, in welche Kategorie sie einzuordnen sind, da sie viele Aspekte in der Handlung bewirken. Auch der Grund, warum sie gesungen werden, war nicht immer im Vorfeld zu benennen, was Schwierigkeiten in der Kategorisierung nach sich gezogen hat.

Die Frage nach den Funktionen des Gesangs in diesen drei Werken kann also dahingehend beantwortet werden, dass durch die Möglichkeit der Kategorisierung auch die Funktionen nachgewiesen wurden.

In Bezug auf die Kategorisierung kann Folgendes festgehalten werden:

- Nicht jede Kategorie enthält Lieder aus allen drei Werken.
Dies kann daraus resultieren, dass nur im *Marmorbild* eine große Menge an Liedern vorhanden war und die Anzahl derer in den beiden anderen Werken weniger umfangreich war, da jede Kategorie Lieder dieses Werkes enthält. Wahrscheinlicher ist es aber, dass aufgrund der Handlung einige Kategorien schlichtweg unpassend waren.
- Die Kategorien mit den meisten Liedern sind die des Gesangs als Verführung und des Gesangs als Waffe, wobei die Letztere die am meisten verwendete Kategorie ist.
Dies mag sich dadurch ergeben, dass die Handlung in allen drei Werken konfliktreich ist. Im *Marmorbild* ist es der Konflikt zwischen den ‚alten Göttern‘ und dem ‚neuen‘ Gott im Himmel. Dieser Konflikt wird aber nicht nur in den Liedern deutlich – Verführungslieder der Dame ‚kämpfen‘ gegen die Waffen Fortunatos – sondern auch in den Figurenpaaren. Die

Dame steht als Venus für die ‚alten Götter‘, Bianca symbolisiert ein tugendhaftes und christlicheres Bild.

- Die Kategorie Gesang als Gebet ist in sich am wenigsten stimmig, da sie die Anbetung im *Runenberg* mit dem Gebet zu Gott im Himmel im *Marmorbild* und dem *braven Annerl* vereint.
- Die Kategorie Gesang als Alltag war – entgegen den Erwartungen – nur einmalig vertreten. Da fast alle offensichtlichen Teilnehmer an der Handlung Sänger sind, (Donati und Bianca haben großen Einfluss, singen jedoch nicht), kann jedoch davon ausgegangen werden, dass diese Sänger nichts ohne bestimmten Grund zum Besten geben.

Die Kategorisierung der Lieder ist also möglich und auf mehrere Werke anwendbar. Die Anzahl der Lieder spielt dahingehend eine Rolle, dass selbstverständlich mit der Anzahl der Lieder auch die Anzahl der Kategorien ansteigen kann. Jedoch ist dies nicht unanfechtbar, da es durchaus auch möglich sein kann, dass in anderen Texten beispielsweise nur eine Kategorie von Liedern auftritt, auch wenn ihre Zahl größer ist. Diese These kann erst bestätigt werden, wenn eine weitaus größere Anzahl von Werken auf diese Art analysiert wurde.

Der Gesang in den drei analysierten Werken beeinflusst eindeutig Handeln und Empfinden der Figuren und ist Mittel zum Selbstaussdruck und Erzählung, Waffe und Verführung, Alltag und Gebet für die jeweilige Person. Und auch wenn er als solche für Leserinnen und Leser nicht explizit hörbar ist - Gesang ist Musik.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

BRENTANO, Clemens: *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*. In: Jürgen Gerhard Kluge. (Hrsg.): *Erzählungen*. Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Verlag W. Kohlhammer 1987. S. 399-439. (Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe. Band 19).

EICHENDORFF, Joseph von: *Das Marmorbild*. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler 1997. (Winkler Weltliteratur: Kleine Bibliothek).

TIECK, Ludwig: *Der Runenberg*. In: Manfred Frank (Hrsg.): *Ludwig Tieck. Phantasmus*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. S. 184-209. (Ludwig Tieck Schriften Band 6).

8.2. Sekundärliteratur

ADORNO, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S.138-141.

BROWN, Calvin S.: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik* In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S. 28-39.

BEIL, Ulrich Johannes: *Die hybride Gattung. Poesie und Prosa im europäischen Roman von Helidor bis Goethe*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY u.a.: Cornell Univ. Press 1978.

ELIOT, T. S.: *The Music Of Poetry*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984.S. 142-153.

ERNY, Richard: *Lyrische Sprachmusikalität der Vorromantik*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S.180-208.

FRICKE, Hannes: *Intermedialität Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel >Thema und Variationen< und >Fuge<*. In: Ralf Schnell (Hrsg.) *Musikalität*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler 2006. S.8-29. (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Heft 141)

GRUBER, Gerold W.: *Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma*. In: Albert Grier, Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. S. 19-33.

HOMER: *Odyssee, Zwölfter Gesang. Vers 39ff*. In: Rudolf Alexander Schröder: *Homers Odyssee*. Leipzig: Insel Verlag 1911. S. 270ff.

KÄUSER, Andreas: *Schreiben über Musik*. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie. München: Fink, 1999. (Figuren Band 6).

KOLAGO, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Anif/Salzburg: Verlag Müller Speiser 1997. (Wort und Musik 32)

LEUENBERGER, Gabriele: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*. In: Wilhelm Gössmann, Christoph Hollender (Hrsg.) *Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung*. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1995. S. 79-142.

MANN, Thomas: *Der Zauberberg*. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band 3. Der Zauberberg. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1960.

NEUBECKER, Annemarie Jeanette: *Frauen im altgriechischen Musikleben*. In: von Michael Albrecht, Werner Schubert (Hrsg.): *Musik und Dichtung*. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart Band 23) S. 13-23.

PEACOCK, Ronald: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S. 154 – 168.

PETRI, Horst: Die Musikalische Form in der Literatur. In: Jakob Knaus (Hrsg.) *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1973. S. 76 – 86. (Deutsche Texte 25)

REHER, Meike: *Die Darstellung von Musik im zeitgenössischen englischen und amerikanischen Bildungsroman*. Peter Ackroyd, Vikram Seth, Richard Powers, Frank Conroy, Paul Auster. Frankfurt am Main: Peter Lag 2010. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XIV Band 453).

SCHER, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*. New Haven/London: Yale University Press 1968.

SCHNITZLER, Arthur: *Fräulein Else*. In: Arthur Schnitzler: *Gesammelte Werke Die erzählenden Schriften*. Zweiter Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1961. S. 324-381.

SCHUELLER, Herbert M.: *Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S. 61-70.

STAIGER, Emil: *Deutsche Romantik in Dichtung und Musik*. In: Jakob Knaus (Hrsg.) *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1973. S. 76 – 86. (Deutsche Texte 25)

DI STEFANO, Giovanni: *Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*. In: Albert Grier, Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995. S. 121-143.

WENDLER, Ursula: *Eichendorff und das musikalische Theater*. Untersuchungen zum Erzählwerk. Bonn: H.Bouvier & Co Verlag 1969. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Band 75).

WOLF, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002. S. 163-192.

WOLF, Werner: *The Musicalization of Fiction*. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi, 1999.

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	15
Steven Paul SCHER: <i>Literatur und Musik</i> S. 14.	
Abbildung 2	28
Werner WOLF: <i>The Musicalization of Fiction</i> S.70.	

ANHANG I - Zusammenfassung

Musik und Literatur haben eine lange gemeinsame Geschichte, da Musik, speziell Gesang – weil er so eng mit Sprache zusammenhängt – stark mit unserem Leben verknüpft ist.

Die Arbeit *Verbal Music in ausgewählten Werken der Romantik* beschäftigt sich mit Gesang – welcher in Form von Liederinlagen auftritt - in den Werken *Das Marmorbild*, *Der Runenberg* und *Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*.

Als theoretische Grundlage wird eine Auseinandersetzung mit der Theorie der Verbal Music von Steven Paul Scher geboten. Ergänzend werden die Konzepte von Calvin S. Brown und Werner Wolf vorgestellt.

Um das Umfeld, in dem die drei Werke verfasst wurden zu illustrieren, werden ausgewählte Beiträge zur Verbindung von Musik und Sprache und Musik und Literatur zusammengefasst und die Einflüsse von Musik auf die Literatur der Romantik skizziert.

In der Folge wird in allen drei Werken das Vorkommen des Konzepts der Verbal Music im Zuge einer Spezialisierung auf die Gesangseinlagen untersucht. Hierzu werden eigenständig Kategorien gebildet, denen alle Liederinlagen der drei Werke zugeordnet werden. Diese Zuordnung erfolgt nach einem inhaltsbezogenen Analysekonzept, welches auf der Motivation der Figuren und den Konsequenzen für das Geschehen beruht, welche aus den Werken herausgelesen werden können.

Außerdem werden im *Marmorbild* noch alle anderen, über die Liederinlagen hinausgehenden Manifestationen von Verbal Music aufgelistet und kategorisiert.

Zusammenfassend werden die Ergebnisse der Analyse auf Überschneidungen in den Kategorien untersucht.

ANHANG II - Abstract

Music and literature together have a long history because of the fact that music, especially singing - for it is linked to speech – has an intense effect on our lives.

The thesis *Verbal Music in ausgewählten Werken der Romantik* (*Verbal Music in selected works in Romanticism*) deals with the effects of singing in the works *Das Marmorbild*, *Der Runenberg* and *Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*.

The grounding theory is the one of Steven Paul Scher. In addition to his work, theories of Calvin S. Brown and Werner Wolf are exposed.

Surveying the field of music and literature, there are many examples taken from the discourse of music and speech as well as music *in* literature and music *and* literature. In addition to that, a summary of the effects that music had on literature in the Romantic period is given.

In the study of the singing parts in each works, categories were formed as there are:

Singing as a weapon, Singing as seduction, Singing as narrative, Singing as prayer, Singing as self-expression and Singing as daily routine. The singing parts are attached to each category by looking on the effects on the other characters or on itself.

At the end every piece of Verbal Music in *Das Marmorbild* is listed and categorized.

ANHANG III - Lebenslauf

Julia Chilf



BILDUNGSWEG	
BgRg 13 der Dominikanerinnen, 1130 Wien	2006
Matura	
Universität Wien	WS 2006
Rechtswissenschaften	
Universität Wien	ab SS 2007
Lehramtsstudium Deutsche Philologie	
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien	ab WS
Lehramtsstudium Musikerziehung	2007
Hauptfach Klavier	
Universität Wien	2007-2013
Diplomstudium Deutsche Philologie	
BERUFSERFAHRUNGEN	
Wolkenlos - Die Reiseagentur	2006 -
Angestellte	2008
Back-Office- Tätigkeiten, Telefonkorrespondenz, Kundenbetreuung, Postbearbeitung, kleine Reisebuchungen, Korrespondenz mit den Reiseveranstaltern	
Baumeister Schenk GesmbH	2008 –
Sekretärin	2012
Postbearbeitung, Dokumentenbearbeitung,	
MERKUR – Steuerberatung GesmbH	Feb. 2010
Abendsekretärin	– Jun. 2011
Postbearbeitung, Telefondienst, Kundenempfang, Dokumentenbearbeitung, Aufträge für die Geschäftsführung und Sachbearbeiter	
Brg 6 Marchettigasse	Schuljahr
Lehrerin für Musikerziehung	2012/2013
SPRACHEN	
Deutsch - Muttersprache	
Englisch – Maturaniveau in Wort und Schrift	
KÜNSTLERISCHE PROJEKTE	
Schulchor unter der Leitung von Mag. Christian Stephan Horvath	
Diverse Band- und Soloauftritte als Sängerin während der Schulzeit	
Theaterprojekte im Rahmen des Darstellenden Spiels	
XMas Santa	2003
Performing Center Austria	
Theater Akzent	
Don Carlos	2012
Zusatzchor	
Staatsoper Wien	
Meisterklasse Musical	2012
Noelle Turner	
Gutenstein	
Die Meistersinger von Nürnberg	2012
Zusatzchor	
Staatsoper Wien	