

Formen intermedialer Bezüge zwischen Musik und Literatur – und welche Erkenntnisse sie für Literatur und Literaturunterricht ermöglichen¹

WERNER WOLF

1. Einleitung: Intermediale Bezüge zwischen Literatur und Musik – fachdidaktisch für den heutigen Literaturunterricht relevant?

Literatur, insbesondere die buchvermittelte, scheint in der heutigen Welt angesichts der wachsenden Bedeutung der neuen Medien und ihrer technischen Möglichkeiten an Gewicht zu verlieren. Das macht den Literaturunterricht in den Schulen, einschließlich des Deutschunterrichts der Sekundarstufe II, um den es im Folgenden gehen soll, nicht leichter. Grundsätzlich, und das weiß jeder, der Literatur auf seriöse und insbesondere ‚vorwissenschaftliche‘ Art und Weise vermitteln will, braucht man für den Unterricht von Literatur wie für jedes andere Wissens- und Bildungsgebiet ein gewisses Fachvokabular. Aber gilt das auch für etwas so Spezielles wie ‚Intermedialität‘, ein Konzept, das wohl noch immer zumindest für ein breites Publikum der Erläuterung bedarf (vereinfachend meint es die ‚Wechselbeziehung zwischen Medien²? Die Frage nach dem Wert, sich mit Intermedialität zu beschäftigen, stellt sich im vorliegenden Kontext nicht zuletzt deshalb, weil die fachdidaktische For-

¹ Der Vortrag basiert z.T. auf: Wolf 2014/2018 und 2017; vgl. auch den fachdidaktisch orientierten Essay Wolf 2019. Ich danke meinen Mitarbeiterinnen Frau Ingrid Pfandl-Buchegger und Frau Jutta Klobasek-Ladler für ihre Hilfe bei Einrichtung und Korrektur des Manuskriptes.

² Der Begriff ‚Medium‘, wie er hier und in der Folge verwendet wird, schließt die Künste ein und meint „ein konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv, das nicht nur durch bestimmte technische und institutionelle Übertragungskanäle, sondern auch durch die Verwendung eines semiotischen Systems (oder mehrerer solcher Systeme) zur öffentlichen Übermittlung von Inhalten gekennzeichnet ist“ (Wolf 2014/2018, 183); „Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl innerhalb von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch zwischen solchen vorkommen kann“ (ebd., 184-185).

schung die Auseinandersetzung mit diesem Konzept bisher nur zögerlich aufgenommen hat.³ Brauchen also Schüler und Lehrer⁴ des Faches Deutsch wirklich Kenntnisse über intermediale Bezüge z.B. zwischen Literatur und Musik, und ist aus der Beziehung Musik – Literatur für den heutigen Literaturunterricht überhaupt etwas zu gewinnen?

Die obigen Fragen sind natürlich rhetorisch, denn die Antwort „Ja“ ist zumindest für den vorliegenden Band und die diesem zugrundeliegende Innsbrucker Tagung „Musik und literarisches Lernen“ vom März 2018 bereits impliziert, denn ansonsten hätte die Tagung nicht stattgefunden und es würde auch diesen Band nicht geben. Ich selbst bin – als Hobby-Musiker und Literaturwissenschaftler, aber auch als ehemaliger Gymnasiallehrer – zutiefst davon überzeugt, dass die Einbeziehung von musik-literarischer Intermedialität für den Literaturunterricht (und darüber hinaus) relevant ist und dass damit auch die einschlägige Intermedialitätsforschung für Literaturlehrende Beachtung verdient. Aber wie ist diese Überzeugung zu rechtfertigen? Was genau ist aus der musik-literarischen Intermedialität an Erkenntnissen für die Literatur und deren Didaktik zu gewinnen?

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass jede der – in meiner Typologie – vier Hauptformen der musikliterarischen Intermedialität tatsächlich für den Literaturunterricht sinnvoll zu verwenden ist. Dafür stelle ich zunächst das System intermediale Bezüge kurz vor und werde dann auf einzelne (aufgrund der Beschränkungen des vorliegenden Beitragsformates allerdings nicht auf alle) Formen mit einigen Beispielen eingehen. Abschließend möchte ich Perspektiven für Möglichkeiten des interdisziplinären Zusammenwirkens einiger Schulfächer mit dem literaturbezogenen Deutschunterricht andeuten.

2. Zur Bedeutung von musik-literarischer Intermedialität für Studium und Unterricht von Literatur

Was genau ist nun die Relevanz von Intermedialität für Studium und Unterricht von Literatur? Dass heute Medien selten allein auftreten, dass das Visuelle mit dem

³ Wangerin (2006) kommt als Herausgeber eines inhaltlich intermedialen fachdidaktischen Bandes ohne den Terminus aus, und auch Esterl/Petelin (2013/2016) erwähnen ihn nur beiläufig. Erst in jüngerer Zeit gibt es im deutschsprachigen Raum einige einschlägige Publikationen aus dem Bereich der Fachdidaktik, z.B. Lieder/Uhlig, Hg. (2016) oder Maiwald, Hg. (2019), jeweils mit Beiträgen von mir (Wolf 2016 und 2019).

⁴ Hier und in der Folge wird das grammatische Geschlecht von Sammelbezeichnungen unabhängig vom natürlichen Geschlecht der Gemeinten verwendet.

Akustischen, dass Schrift, Bild und Ton häufig zusammen vorkommen, wird jedem Schüler durch den Verweis auf den Tonfilm und digitale Dispositive wie Computer oder Smartphone rasch klar zu machen sein. Was aber hat das mit dem Deutschunterricht zu tun, in dem es wohl immer noch hauptsächlich um Texte geht?

Eine mögliche Antwort, die ich hier nur andeuten kann, ist der Verweis auf das, was heute ‚transmediales Erzählen‘ (*transmedial storytelling* [vgl. Jenkins 2006/2008]) genannt wird: die Vermittlung von Erzählwelten wie z.B. derjenigen der auch im deutschsprachigen Raum bekannten Serie *Game of Thrones*⁵ nicht nur in Romanen, sondern auch als TV-Serie, als DVD- oder Blue Ray-Filme, als Computerspiel, Brettspiel usw. –, und in manchen dieser Medien wird die ursprünglich literarische Erzählung außerdem mit Musik kombiniert, z.B. als Filmmusik. Erzähl-Literatur ist übrigens auch mit mancher Musik insofern verwandt, als beide Medien mehr oder weniger gut narrative Strukturen umsetzen können. Der Roman kann das zwar besser als Instrumentalmusik, aber immerhin ist manche Programm-Musik sogar als ‚Übersetzung‘ literarischer Erzählungen ins Medium der Musik entstanden⁶ – eine weitere Möglichkeit, die Bedeutung von Intermedialität für den Literaturunterricht zu illustrieren. Eine andere Antwort auf die oben gestellte Frage könnte der historische Hinweis darauf sein, dass v.a. die Lyrik ursprünglich in sehr enger Beziehung zu Musik gestanden hat, mit der sie Rhythmus und andere Hervorhebungen des Lautlichen teilt (all dies zeigt sich bis heute in der Etymologie des Begriffs ‚Lyrik‘ mit seiner Referenz auf ein Musikinstrument, die Lyra). Damit nicht genug: Literatur und Musik sind einander auch z.B. in der gemeinsamen Fähigkeit zum besonders intensiven Erwecken von Emotionen verwandt. Des Weiteren gehen literarische Texte und Musik nach wie vor enge Beziehungen miteinander ein, z.B. in Oper und Operette sowie im Musical und im Lied oder *song*. Ferner können literarische Texte auf vielfältige Art auf Musik verweisen und solche Referenzen als Teil der eigenen Sinnstruktur verwenden. Und schließlich kann die Tonkunst, die trotz mancher Verwandtschaft mit der Sprachkunst doch auch deutlich von dieser unterschieden ist, ihr ‚Anderes‘ bildet, gerade wegen dieses Kontrastes zur Reflexion über die Eigenheiten der Sprachkunst führen. – Alles in allem genügend Gründe, um sich mit Musik und Literatur auch im Deutschunterricht zu beschäftigen.

⁵ Dies ist der Serientitel der HBO-Fernsehserie und der daran anschließenden DVD- bzw. Blue Ray-Produktion; die ursprüngliche Romanserie hatte der Autor George R. R. Martin bekanntlich *The Song of Ice and Fire* betitelt.

⁶ So ist z.B. Shakespeares Tragödie *Romeo and Juliet* (Dramen sind Formen des Narrativen) nicht nur in diverse Opern und Musicals transponiert worden, sondern auch in Programm-Musik (z.B. Hector Berlioz, *Roméo et Juliette*, 1839/1846), wie unlängst von Pawłowska (2017) diskutiert wurde (vgl. hierzu auch Rosteck 2006). Zur Narrativität von Instrumentalmusik s. auch Wolf 2002b/2018, 413-427 und Wolf 2018, 480-500, mit jeweils weiteren bibliographischen Angaben.

3. Typologie (musik-literarischer) intermedialer Formen im Überblick

Die Vielfalt der Formen musik-literarischer Bezüge verlangt nach einer bestimmten Ordnung, nach einer Typologie. Die Beispiele, die ich soeben genannt habe, sind allesamt Erscheinungsformen einer Typologie, die ich in Anlehnung an eine klassische Systematik von Steven Paul Scher (1984) und eine weitere von Irina Rajewsky (2002) entwickelt habe.⁷ Ich will hier nicht auf ihre im vorliegenden Zusammenhang weniger interessierende Genese eingehen, sondern die mit ihr erfassten Hauptformen der Intermedialität kurz vorstellen. Im Anschluss daran sollen diese Formen durch einige, hoffentlich nicht ganz an einem denkbaren Deutschunterricht vorbeigehende musik-literarische Beispiele erläutert werden, verbunden mit Bemerkungen zu einem möglichen didaktischen Ertrag für den Literaturunterricht.

Vorangestellt sei eine systematische Übersicht über die in der genannten Typologie erfassten Intermedialitätsformen (siehe Diagramm 1). Was dieses Diagramm nicht anzeigt, was aber hier in Ergänzung früherer Publikationen von mir betont werden soll, ist der Umstand, dass die einzelnen Formen theoretische Abstraktionen darstellen, die in der Praxis isoliert, aber auch in Kombination vorkommen können.⁸ Außerdem vermag die hier illustrierte Typologie, die aus einer synchronen, statischen Perspektive hervorgegangen, diachrone, dynamische Entwicklungen z.B. bei der Entstehung neuer Medien nicht zu erfassen, ebenso wenig wie eine funktionale Perspektive, die für den Einzelfall der jeweiligen Interpretation vorbehalten bleiben muss.

⁷ Vgl. hierzu Wolf 2018, v.a. Teil I.

⁸ So kann die intermediale Transposition eines Romans in einen Film natürlich explizite intermediale Referenzen (z.B. im Abspann) auf diesen Roman enthalten, und die intermediale Transposition eines literarischen Werks in Programm-Musik kann auch zu literaturimitierenden Verfahren in der Musik führen.

Formen intermedialer Bezüge zwischen Musik und Literatur

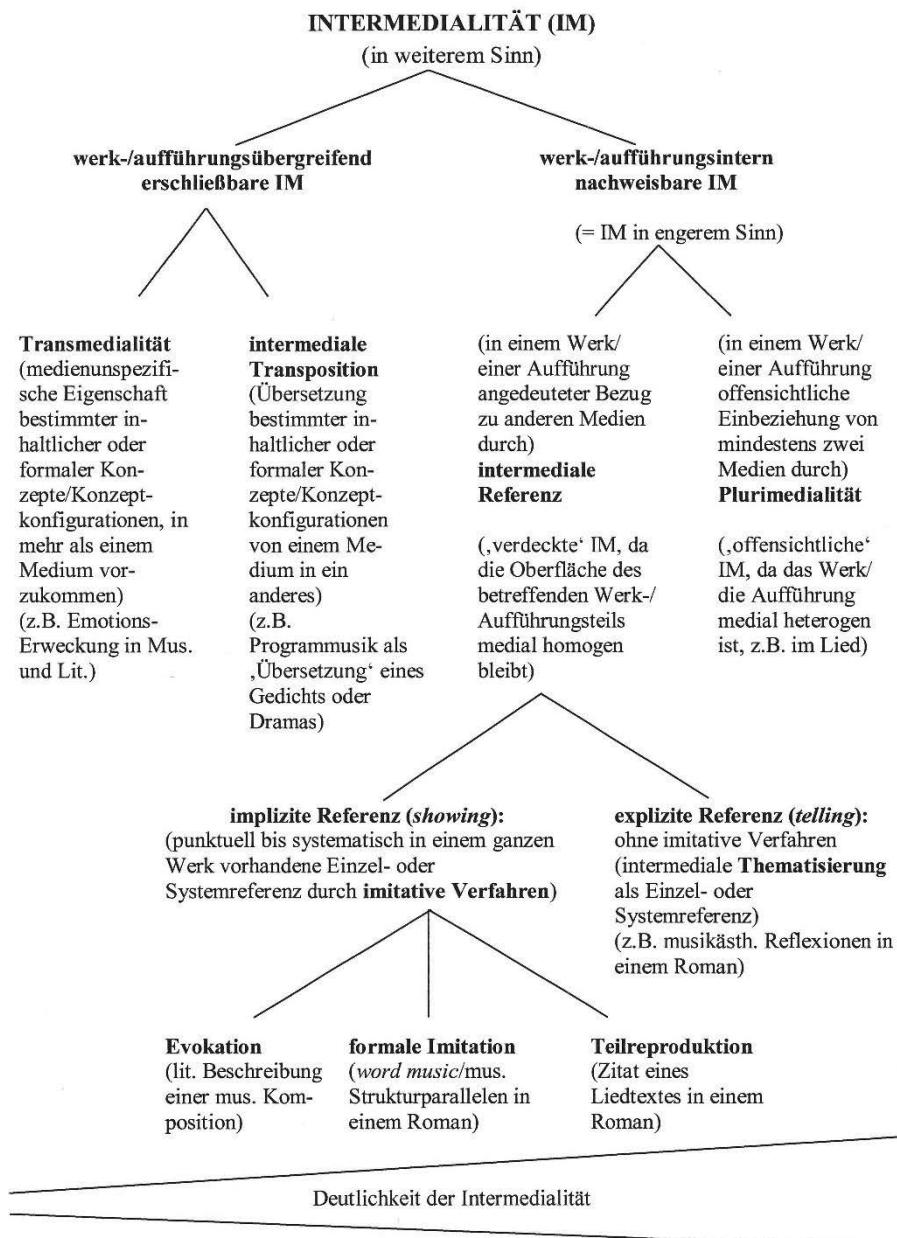


Abb.: System intermedialer Beziehungen mit Beispielen aus dem Bereich Musik/Literatur, z.T. nach Rajewsky 2002 und Wolf 2002a/2018, 77

Die oben genannte gemeinsame Fähigkeit von Literatur und Musik, z.B. Gefühle hervorzurufen, ist Teil einer ‚werkübergreifenden‘ **Intermedialität**, die ich nach Rajewsky (vgl. 2002, 206) ‚Transmedialität‘ nenne (wobei Rajewsky Transmedialität anders als ich der Intermedialität gegenüberstellt und sie damit nicht als eine ihrer Erscheinungsformen ansieht). Transmedial sind Phänomene, die nicht medien spezifisch und daher in mehr als einem Medium beobachtbar sind. Dabei spielt hier für den Beobachter ein möglicher Ursprung des untersuchten Phänomens in einem bestimmten Medium keine Rolle, sondern nur, dass es medienübergreifend vorkommen kann und so zum Medienvergleich anregt.

Transmedialität kann sich auf historische Phänomene beziehen wie z.B. auf die Empfindsamkeit, die im 18. Jahrhundert in mehreren Medien und Künsten (z.B. in der Erzählkunst wie in der Musik) präsent ist. Sie kann sich aber auch auf transhistorische Phänomene beziehen, wie z.B. Erzählstrukturen, die sowohl in der Erzählkunst als auch in der Oper (und manchmal sogar in der Instrumentalmusik)⁹ auftreten.

Eine weitere Spielart werkübergreifender Intermedialität ist in der oben ebenfalls genannten Möglichkeit impliziert, dass literarische Werke Vorlagen für eine musikalische Umsetzung in der Programm-Musik werden oder umgekehrt, wenn Opern aus bereits existierenden Romanen entstehen. Was hier vorliegt, ist die sog. ‚**intermediale Transposition**‘. Wird bei der Transmedialität von einem Ursprungsmedium abgesehen, so werden mit dem Begriff der intermedialen Transposition Fälle erfasst, bei denen formale oder inhaltliche Elemente eines Werkes des Zielmediums B auf erkennbare Weise auf ein Werk des Quellmediums A als ‚Übersetzung‘ rückführbar sind oder für die eine solche Rückführbarkeit zu Interpretationszwecken wichtig ist.

Das Lied und der Popsong sind die vielleicht häufigsten und auch offensichtlichsten Formen musik-literarischer Intermedialität. Es sind Formen, die sich nicht in intermedialen Bezügen jenseits eines untersuchten Werkes zeigen, sondern innerhalb desselben. Es handelt sich also um Varianten ‚**werkinterner Intermedialität**‘ (wobei – hier wie generell – ‚Werk‘ auch eine Aufführung bezeichnen kann). Bei werkinterner Intermedialität ist der intermediale Bezug zu mindestens einem weiteren Medium ein integraler und nicht subtrahierbarer Bestandteil des betrachteten Werkes. Dies kommt wie bei der werkübergreifenden Intermedialität in zwei Hauptausformungen vor: zum einen in der sog. intermedialen Referenz (auf die gleich eingegangen wird) und zum anderen in der **Plurimedialität**. Letztere liegt im Lied vor und kann als additive Kombination oder als Verschmelzung von (ursprünglichen) Einzelmedien auftreten. In jedem Fall aber werden die medialen Bestandteile

⁹ Vgl. hierzu oben, Anm. 6.

zu integralen Teilen der semiotischen Oberflächenstruktur eines plurimedialen Werkes und erzeugen den Eindruck medialer Hybridität, da semiotische Anteile von eigentlich oder ursprünglich eigenständigen Medien an der Werkoberfläche erscheinen.

Bleibt noch die **intermediale Referenz** als zweite Hauptform werkinterner Intermedialität. Intermediale Referenz erscheint ihrerseits in zwei Großformen: in expliziter und impliziter Referenz. Die **explizite Referenz** kann bei verbalen Medien auch ‚Thematisierung‘ genannt werden, da sie im Modus des ‚*telling*‘ operiert: Die altermediale Referenz basiert hier darauf, dass in einem Werk mit Hilfe des je üblichen Zeichensystems klar, d.h. über Denotationen, auf ein anderes Medium verwiesen wird. In verbalen Medien bedeutet das, dass immer dort explizite intermediale Referenz vorliegt, wo in einem gegebenen Werk ein altermediales Medium oder Werk genannt oder diskutiert wird.¹⁰

Neben der expliziten ist die **implizite intermediale** Referenz zu nennen. Sie kann wiederum mehrere Formen annehmen, wie sei bei Rajewsky (2002 und 2003) ausführlich für filmisch-literarische Intermedialität diskutiert werden. Zu diesen impliziten Referenzen gehört die partielle Reproduktion eines Mediums, wie sie z.B. im Zitieren eines Songtextes in einem Roman vorliegt, wodurch zugleich per Assoziation die musikalische Begleitung im inneren Ohr eines informierten Lesers erklingen kann. Ferner zählt zu den Spielarten impliziter intermedialer Bezugnahmen die altermediale Evokation, durch die z.B. in einem Roman mittels der ‚anschaulichen‘ Beschreibung eines Musikstückes oder eines Konzertbesuches eine mehr oder weniger lebhafte Vorstellung eines altermedialen Werkes im Leser erzeugt werden kann. Und schließlich ist auch der Versuch, ein anderes Medium formal mit den Mitteln des eigenen Mediums nachzuahmen, eine Variante der impliziten intermedialen Referenz. Der gemeinsame Nenner all dieser Unterformen ist nicht wie bei der expliziten Referenz der Modus des ‚*telling*‘, sondern die mehr oder weniger detaillierte Imitation eines anderen Mediums im Modus des ‚*showing*‘.

¹⁰ Selbst die Erwähnung eines Bildes an der Wand eines Zimmers als Teil einer Deskription in einem Roman wäre damit theoretisch eine intermediale Referenz – diese Klassifikationsmöglichkeit besagt allerdings noch nichts über den praktischen interpretatorischen Wert dieser Referenz, der auch nur in der atmosphärischen Ausstattung eines Interieurs liegen mag.

4. Werk- und aufführungsübergreifende Intermedialität: musikalische und literarische Beispiele

Nun zu einigen Beispielen für die vorgestellten vier Hauptformen der Intermedialität und zur Bedeutung dieser Formen für den Unterricht.

4.1 Transmedialität: Emotionen in Instrumentalmusik und Literatur (Lyrik)

Emotionen gehören zu jenen psychischen Zuständen, die durch lebensweltliche Erfahrung hervorgerufen werden können, daneben aber auch durch Erinnerungen und durch die Kunst. In manchen Künsten ist das Erwecken von Emotionen sogar eine herausragende und oftmals gesuchte Wirkung. Die Musik gehört sicher zu diesen Künsten, aber auch die Literatur. Für den Deutschunterricht bietet sich daher ein Fokus auf die Emotionsauslösung im Medienvergleich zwischen der Literatur (v.a. der Lyrik) und der Musik an – und zwar als eine Möglichkeit, Aspekte der Wortkunst in ihrer Spezifizität durch Differenz und Ähnlichkeit im Vergleich mit einer anderen Kunst herauszuarbeiten.

Bei einem solchen transmedialen Vergleich auf der Basis eines gemeinsamen, medienübergreifenden Potentials empfiehlt es sich im Fall der Emotionsauslösung, zunächst ein Beispiel aus dem Bereich der Instrumentalmusik zu wählen, d.h. „reiner“, wortloser Musik, um den Kontrast zur Wortkunst zu maximieren. Man könnte hier z.B. einen modernen ‚Klassiker‘ wählen: das berühmte *Adagio for Strings* aus dem Streichquartett op. 11 (1936) von Samuel Barber (ggf. nur den Beginn, denn die Komposition könnte zwar mit neun Minuten Länge im Unterricht gerade noch verwendet werden, könnte aber den veranschlagten Rahmen für ein Beispiel sprengen; jedenfalls genügte für den vorliegenden Zweck ein Auszug).

Im Unterrichtsgespräch wäre hier zunächst die vermittelte Emotion – verhaltene Trauer/Melancholie – zu identifizieren. Danach sollten einige charakteristische Verfahren der Komposition erarbeitet werden, mit deren Hilfe diese emotionale Wirkung erzielt wird. Man wird hier u.a. auf Folgendes eingehen: Da ist zunächst einmal das sehr langsame Tempo, wie es bereits in der Tempobezeichnung „Adagio“ des Satzes anklingt (es wird unterstrichen durch die vielen Zäsuren vor den Einsätzen des Hauptthemas und zweimal sogar durch Generalpausen). Erwähnenswert sind ferner die geringe Lautstärke (meist *piano* mit nur vier Takten im *ff*, bevor das Stück im *pp* endet), die Dominanz von Moll (die Tonart ist b-Moll) und die Melodieführung, die auffällig wenig Sprünge aufweist, vielmehr fast ausschließlich in Ganz- oder Halbtönschritten immer wieder um einen Ton (b oder f) kreist.

Als Parallele hierzu könnte man ein bekanntes Kurzgedicht von Johann Wolfgang v. Goethe wählen: das Gegenstück zu *Wandrers Nachtlied, Ein Gleches* (entstanden 1780):

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, bälde
Ruhest du auch.

(Goethe 1988: I, 142; Hervorhebungen nicht original)

Man wird hier im Unterricht zunächst mit dem Vorlesen oder Vorlesen-Lassen (ggf. mit der Frage, ob adäquat rezitiert wurde)¹¹ beginnen und dann nach den in der Klasse hervorgerufenen Gefühlen oder nach der Wirkung fragen (melancholische Ruhe? resignierte oder gleichmütige Todeserwartung?). Wichtig ist sodann, als Vorbereitung für den Medienvergleich, die Diskussion der sprachlichen Mittel, mit denen diese Wirkung erzielt wird: Besonders auffallend ist hier wohl – wie bei Barber – das langsame Tempo, das durch die auffallend kurzen Zeilen nahegelegt wird und bereits im zweiten Vers durch ein Äquivalent zu einer Generalpause quasi zum Erliegen kommt: Im Gegensatz zu allen anderen Versen, die zwischen zwei und drei Hebungen (im obigen Zitat unterstrichen) schwanken (wie übrigens auch das Taktmaß bei Barber schwankt), hat dieser Vers nur eine Hebung, auf welcher er endet. Ruhe wird durch diese ‚Generalpause‘ ikonisch durch Abwesenheit von Text und Laut erfahrbar gemacht: Es fehlt ein Versfuß. Das Tempo verlangsamend wirkt auch das Aufeinandertreffen von Hebungen zwischen dem Ende von V. 4 und dem Beginn von V. 5 („du/Kaum“) sowie möglicherweise auch innerhalb von V. 7 (wenn man liest „wärte nùr, bälde“). Der Text eignet sich – wie sich hier zeigt – im Übrigen gut für die Einführung von Begriffen wie ‚Metrum‘ und ‚Rhythmus‘ – und entsprechenden Vergleichen zur Musik (z.B. Takt, Synkopen). Eine weitere Beziehung zur Musik besteht in der Färbung bzw. Tonhöhe der Vokale: Bemerkenswert an Goethes Gedicht ist das Vorherrschen von dunklen Vokalen, v.a. des [u] (im Zitat durch Fettdruck angedeutet) und mit Einschränkung auch des [a]. Wo allerdings zunächst kein Musikäquivalent erkennbar wird, ist der Bereich der doch recht konkreten Semantik des Textes, wenn man ihn rein inhaltlich betrachtet und als

¹¹ Zu beachten wäre insbesondere ein langsames Sprechtempo und das Realisieren der Enjambements.

eingeschrieben in die zeitgenössische ‚Waldromantik‘ ansieht (was durch Goethes Wanderung auf den Kickelhahn im Thüringer Wald am 6. Sept. 1780 autobiographisch eine Bestätigung finden könnte). Welche Vorstellungswelt dagegen Barbers Komposition erweckt, ist diffus – wie aus einer Befragung von Schülern sicher unschwer zu ermitteln ist. Hieraus lässt sich Grundsätzliches über die unterschiedliche Wertigkeit der Semantik in Literatur und Musik ableiten und auch über deren – beschränkte – Bedeutung bei der Erzeugung von Gefühlen.

Allerdings ergibt sich dann doch wieder eine Nähe zur Musik, wenn man auf Themen oder zumindest auf das wiederholte Auftreten von ‚Isotopen‘ (sprachlich-semanticischen Rekurrenzen) zu sprechen kommt: Ähnlich wie bei Barber ein wiederholtes Thema deutlich wird, lässt sich auch bei Goethe eine Rekurrenz von Begriffen feststellen, welche zum Begriffsfeld ‚Naturszenerie eines Waldgebirges‘ gehören („Gipfeln“, „Wipfeln“, „Vögelein“, „Walde“): hierdurch wird sowohl eine ästhetische Einheit als auch eine gewisse Stimmung erzeugt.¹² Insgesamt ergäben sich so einige Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den Künsten (Instrumental-)Musik und (lyrischer) Literatur, die für das Medium Literatur als Objekt des (Deutsch-)Unterrichts erhellt werden können.

4.2 Intermediale Transposition (Medienwechsel)

Für die zweite Form werkübergreifender Intermedialität, die intermediale Transposition, gibt es nur relativ wenige im Deutschunterricht verwendbare Beispiele. Ich gehe daher auf diese Spielart nur durch die Nennung eines Beispiels ein, da hier für dessen Explikation der Raum fehlt: Es ist die programm-musikalische Umsetzung von Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* durch Paul Dukas unter dem Titel *L’Apprenti sorcier* (1897). Literaturdidaktisch wären Fälle wie dieser auszuwerten, indem man folgende Fragen stellt und im Unterrichtsgespräch beantworten lässt: Wie verständlich wäre Dukas’ Komposition ohne den Titel? Was vermag sie an Goethes Ballade ins eigene Medium zu übertragen – was nicht? Worin besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Sprache bzw. Sprachkunst und reiner Tonkunst bzgl. konkreter Aussagen? Leistet die Musik in mancher Hinsicht mehr als die Ballade? Aus alldem könnte sich Folgendes zeigen: Wie Medienvergleiche im Zeichen der oben

¹² Wem die gewählten Beispiele zu düster sind, der kann auch auf die Freude als transmediales Thema ausweichen. Als Beispiel böten sich hier an: in der Musik etwa der vierte Satz von Beethovens 7. Symphonie und in der Literatur Schillers *Ode an die Freude*, wodurch auch die Illustration von Plurimedialität durch die Vertonung dieser Ode in Beethovens Neunter vorbereitet werden könnte.

vorgeführten Transmedialität kann auch die intermediale Transposition zum ‚Außenblick‘ auf die Literatur genutzt werden – und zwar, um Grundsätzliches über die Leistungsfähigkeit, aber auch die Grenzen dieses Mediums zu erarbeiten.

5. Werk- und aufführungsinterne Intermedialität: musik-literarische Beispiele

5.1 Plurimedialität: das Lied

Das obige Beispiel von Goethe kann auch zur Illustration der offensichtlichsten Form musik-literarischer Intermedialität, der Verbindung von Text und Musik im Zeichen der Plurimedialität, u.a. im Lied, verwendet werden. Hier bietet sich Franz Schuberts Vertonung des Gedichtes an (alternativ die etwas längere von Franz Liszt)¹³. Literaturdidaktisch wird hier zu fragen sein, was an der Vertonung durch Schubert auffällt: erneut das langsame Tempo, die geringe Lautstärke bzw. Dynamik der Begleitung; die Wiederholung der letzten beiden Verse („Warte nur...“), der geringe Tonumfang der damit ruhig wirkenden Melodie (ähnlich wie bei Barber um das b kreisend). Ferner wäre zu fragen, ob die beiden Medien literarischer Text und Musik hier einfach addiert werden, oder ob die Musik auf den Text Bezug nimmt und wenn ja, inwiefern. Schließlich könnte erarbeitet werden, in welcher Hinsicht die Vertonung einen Mehrwert und auch eine interpretatorische Deutung (vielleicht auch Vereindeutigung) erzeugt. Besonders wird man hier auf das Erreichen des Textendes einen Takt vor dem Schlussakkord der Begleitung achten: Durch dieses Schweigen der Singstimme ergibt sich der ikonische Effekt einer bestimmten Art von Ruhe und Abwesenheit, die hier die Konnotation ‚Tod‘ sehr nahe legt.

¹³ Zu „Goethe-Vertonungen im Deutschunterricht“ siehe Lecke 2006; Schubert verwendet für *Ein Gleicher* den Titel des ersten Gedichts aus Goethes *Dyptichon*. Wer nach Wort-Musik-Plurimedialität aus dem Bereich von Popmusik-Klassikern sucht, dem sei z.B. *Yesterday* von den Beatles empfohlen, da sich hier durch die Parallelen zwischen dem nostalgischen Inhalt und der ungewöhnlichen Begleitung mit ihrer ‚altmodischen‘ Instrumentierung unter Einschluss von Violinen gute Ansatzpunkte für eine Diskussion des ‚Mehrwertes‘ von Medienverbindungen ergäben.

5.2 Intermediale Referenz I (*telling*): explizite Musikreferenz in der Literatur

Damit kommen wir zur zweiten Hauptform werkinterner Intermedialität: zur **intermediale Referenz**. Beginnen wir mit der einfacheren Unterform, der **expliziten** Referenz. Der folgende Auszug *Andante* aus Hermann Hesses Gedichtzyklus *Feierliche Abendmusik* (1913-14) illustriert einen Fall solcher expliziter Referenz und soll zugleich zeigen, wie ein Musikbezug im Unterricht mit Blick auf seine Funktion innerhalb eines literarischen Textes fruchtbar gemacht werden kann (als Übung zur Identifikation solcher Referenzen kann man Schüler zum Unterstreichen einschlägiger Textpassagen anregen):

Andante

Immer wieder tröstlich
Und immer neu in ewiger Schöpfung Glanz
Lacht mir die Welt ins Auge,
Lebt und regt sich in tausend atmenden Formen,
5 Flattert Falter im sonnigen Wind,
Segelt Schwalbe in seliger Bläue,
Strömt Meerflut am felsigen Strand.
Immer wieder ist Stern und Baum,
Ist mir Wolke und Vogel nahe verwandt,
10 Grüßt mich als Bruder der Fels,
Ruft mir freundschaftlich das unendliche Meer.
Unverstanden führt mich mein Weg
Einer blau verlorenen Ferne zu,
Nirgend ist Sinn, nirgend ist sicheres Ziel –
15 Dennoch redet mir jeder Wildbach,
Jede summende Fliege von tiefem Gesetz,
Heiliger Ordnung, deren Himmelsgewölb' auch mich über-
spannt,
Deren heimliches **Tönen**
20 Wie im Gang der Gestirne
So auch in meines Herzens **Taktschlag** klingt.

(zit. nach Mayer 2011, 19-20, Hervorhebungen nicht original)

Dieses Gedicht scheint zunächst (V. 1-11) die tiefe Naturverbundenheit eines lyrischen Ichs auszudrücken, die dieses Ich auf seinem Lebensweg trotz aller Repetitivität empfindet. Angesichts der frohen Naturverbundenheit kommt das Negative

ab V. 12 überraschend: Dieser Lebensweg – solange er über dominant visuelle Eindrücke vermittelt wird – entbehrt offenbar des Sinnes und Ziels (V. 14). Das aber ist nicht das letzte Wort, denn ab V. 15 widerspricht ein „Dennoch“, gefolgt von expliziten Musikreferenzen (im Zitat fett gedruckt), dieser Sinnlosigkeit. Hier wäre nun didaktisch einzuhaken mit der Frage: Welche Bedeutung, welcher Mehrwert wird durch die Musikreferenz erzeugt? Als Antwort wird man herausarbeiten, dass der Verweis auf die Musik die thematisierte Sinnlosigkeit in eine kosmische Harmonie überführt, innerhalb derer die zuvor verspürte Sinn- und Ziellosigkeit aufgehoben ist (und bereits durch die Begriffe „heilige[...] Ordnung“ und „Gesetz“ in V. 17 und 16 angedeutet wird). Die ab V. 18 vorliegenden expliziten Musikreferenzen, die durch den Titel des Zyklus wie auch des vorliegenden Teil-Gedichts bestätigt werden, erfüllen eine traditionsreiche Funktion: Hier wird nämlich eine seit der Antike bis ins 20. Jahrhundert wirkende Konnotation der *musica instrumentalis* als Trägerin und Ausdruck geordneter Proportionen aufgerufen: die pythagoräische Idee der Sphärenharmonie. Diese Überzeugung von einer geordneten Welt ist es, welche dem lyrischen Ich letztlich Halt vermittelt. Dies geschieht durch die gefühlte Einheit der *musica mundana* (der Weltenmusik, die hier noch, so muss man sagen, als gottgeschaffene kosmische Harmonie erscheint) mit der *musica humana*, der Harmonie von Körper und Seele, die das lyrische Ich in seines „Herzens Taktschlag“ (V. 20) verfügt. Es versteht sich, dass Hesses Text auf eine instrumentale, eine echt tönende und nicht nur virtuelle Musik verweist, allerdings auf Musik von einem harmoniestiftenden Wohlklang, der für zahlreiche musikalische Strömungen der Gegenwart längst nicht mehr als Idealvorstellung gelten kann.

Auch aus diesen Bemerkungen lässt sich literaturdidaktisch Kapital schlagen: Es zeigt sich nämlich zum einen, dass die Literatur dank der Flexibilität der Sprache auf alles Mögliche referieren kann, und eben auch auf andere Texte und Medien – durch Intertextualität und Intermedialität. Ferner zeigt sich, dass für das Verständnis solcher Verweise einiges zu beachten ist: Wo es um Einzelwerkverweise geht, wäre der Sinnhorizont des Verweiswerkes zumindest in groben Zügen zu rekonstruieren, und es wäre zu prüfen, inwieweit dessen Einbeziehung in das verweisende Werk zu einem Mehrwert führt. Wo es um allgemeine Medienverweise (also ‚Systemreferenz‘) geht wie im vorliegenden Beispiel, sind die jeweils epochen- oder kulturspezifischen Konnotationen zu reflektieren, die mit dem entsprechenden ‚System‘ verbunden werden (insbesondere die Verbindung der Idee universeller Harmonie mit der Musik).

5.3 Intermediale Referenz II (altermediales, imitative *showing*): implizite Musikreferenz in der Literatur in der formalen Musik-Imitation (Musikalisierung von Literatur)

Nach einer Illustration expliziter intermedialer Referenz wenden wir uns nun der impliziten Variante zu. Hier wären nach Rajewskys und meiner Typologie, wie in Abschnitt 3 angedeutet, theoretisch drei Varianten zu behandeln: die **Referenz durch partielle Reproduktion**, die **Referenz durch altermediale Evokation** und die **Referenz als formale Imitation**. Aus Raumgründen seien im Folgenden für die ersten beiden Formen nur Beispielhinweise gegeben, um Platz für die Illustration der dritten, besonders interessanten Form zu erhalten.

Ein Beispiel aus dem Bereich einer literarischen Referenz als **Teilreproduktion** findet sich in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) an einer im Folgenden zitierten Stelle, wo der Erzähler Serenus Zeitblom sich an Gespräche mit dem jungen Adrian Leverkühn über das deutsche Kunstlied erinnert:

Schuberts [...] vom Tode berührtes Genie [...] suchte er dort mit Vorliebe auf, wo es einem gewissen nur halb definierten, aber unabwendbaren Einsamkeitsverhängnis zu höchstem Ausdruck verhilft, wie in [...] jenem ‚Was vermeid' ich denn die Wege, wo die andren Wandrer gehn‘ aus der ‚Winterreise‘ mit dem allerdings ins Herz schneidenden Strophenbeginn:

„Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n“

Diese Worte habe ich ihn, nebst den anschließenden:

„Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?“

die melodische Diktion andeutend, vor sich hinsprechen hören und dabei, zu meiner unvergessenen Bestürzung, Tränen in seine Augen treten sehen.

(Mann 1947/71, 80)

Manns Text rechnet hier offenbar damit, dass der Leser die Musik Schuberts durch das Zitat per Assoziation vergegenwärtigen kann, denn vom Text allein her wäre es unverständlich, den Beginn der zweiten Strophe von Nr. 20 der Winterreise (*Der Wegweiser*) als „schneidend“ anzusprechen. „Schneidend“ wird das Suggerierte erst, wenn man innerlich hört, dass auch das Lied *Der Wegweiser*, wie so viele der *Winterreise*, in Moll beginnt, aber in der zweiten Strophe ungewöhnlicherweise nach Dur

moduliert – und damit die Ungerechtigkeit, die dem lyrischen Ich durch seine untreue Geliebte widerfahren ist, nur um so anschaulicher durch die unschuldige Klarheit des Dur-Tongeschlechtes andeutet.

Für die zweite Form imitativer, impliziter Musikreferenz in der Literatur, die **Musikevokation** durch Deskription, möchte ich *en passant* ein immer wieder zitiertes Beispiel aus der englischen Literatur erwähnen, nämlich die Evokation von Teilen von Beethovens fünfter Symphonie im fünften Kapitel von E. M. Forsters Roman *Howards End* (1910).¹⁴

Die dritte und vielleicht anspruchsvollste Form des *showing* von Musik in der Literatur ist die **formale Imitation** von Ton- in Sprachkunst. Sie verändert das literarische Medium am meisten, wenn es dabei auch homogen ein literarisches bleibt. Denn es geht bei dieser dritten Form um das Verweisen auf Musik, indem sich das literarisch-sprachliche Medium durch die Struktur der *signifiants*, der Zeichenoberfläche, wie auch der *signifiés*, der Bedeutungsstruktur, selbst musikähnlich macht, so weit das eben möglich ist.¹⁵ Zwei untereinander kombinierbare Varianten von solchem *showing* sind geläufig: die ‚Wortmusik‘ und die ‚Strukturanalogien‘ zur Musik. Für letztere möchte ich nur auf ein vielleicht auch im Unterricht (bei entsprechenden Kenntnissen musikalischer Formen) verwendbares Beispiel verweisen: die zwischen 1959 und 1961 entstandene „Sonatine“ von Heimito von Doderer,¹⁶ einen höchst seltsam ereignislos wirkenden Teil von drei scheinbar zusammenhanglosen Kürzestgeschichten (Näheres hierzu in Wolf 2017, 105-109).

Auch ein Beispiel für ‚Wortmusik‘ bzw. das, was Steven Paul Scher *word music* genannt hat, sei kurz erwähnt (vgl. Scher 1968, 3-5; 1970, 152). In der Wortmusik wird die lautlich-rhythmische Oberfläche der Sprache affiziert. Freilich setzt dies eine zumindest imaginäre mündliche Realisation des Gelesenen voraus. In der Wortmusik wird also auf die Akustik des sprachlichen Mediums statt auf die Semantik des Vermittelten abgehoben, was den Text zunächst in Lyriknähe bringt. Damit der Leser quasi auf die richtige Fährte gesetzt wird, ist hier wie allgemein bei den Formen impliziter Referenz in der Regel eine Stützung der Musikreferenz durch explizite Thematisierung nötig, sei es in den Paratexten, sei es im Haupttext.

¹⁴ Näheres hierzu siehe Alder/Hauck 2005, 110-120; Wolf 2017, 101-103.

¹⁵ Siehe hierzu z.B. Kolago 1997 und Vratz 2002 zur Musikimitation in deutschsprachiger Literatur, und zur ‚musicalization of fiction‘ in englischsprachiger Literatur Wolf 1999.

¹⁶ Zur besonderen Affinität Doderers zur Musik siehe Sichelstiel 2004, 155; zur „Sonatine“ ebd.

Eine berühmte Manifestation radikaler Wortmusik ist Kurt Schwitters' Lautgedicht *Ursonate* (entstanden 1929-32)¹⁷, bei der die Sprache um ihre Sinn- und Referenzdimension gebracht und damit Raum für die Rezeption nur der lautlichen Oberfläche geschaffen wird. Ein Ausschnitt aus dem Beginn des dritten Teils, „Scherzo“, mag hier zur Illustration dienen und sollte im Unterricht natürlich durch ein z.B. aus dem Internet zu beziehendes Hörbeispiel ergänzt werden:

Scherzo

(die themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen)

Lanke trr gll (*munter*)

Pe pe pe pe

Ooka ooka ooka ooka

.....

Lanke trr gll

Pii pii pii pii pii

Züüka züüka züüka züüka

.....

Lanke trr gll

Rrrmmmp

Rrnrf

.....

Lanke trr gll

Ziiuu lenn trill?

Lümfpp trümpff trill

[...]

(Schwitters 1929-32, online)

Diese extreme Deviation von allen literarischen Konventionen ist natürlich Teil des ikonoklastischen und spielerischen Programms des Dadaismus. Dass in der *Ursonate* eine musikalische Referenz gemeint ist und nicht einfach nur *nonsense poetry* vorliegt, ergibt sich aus dem Titel. Musik, die am wenigsten referentiell bedeutende Kunst,

¹⁷ Die *Ursonate* könnte auch mit Blick auf mögliche Strukturanalogenien zur im Titel evozierten Sonatenform untersucht werden. Ich konzentriere mich hier indes auf die leichter evident zu machende ‚Wortmusik‘, da die Frage nach Strukturanalogenien (wie im Zusammenhang mit Doderers *Sonatine* bereits angedeutet) womöglich nicht vorhandene musikalische Formkenntnisse voraussetzen würde (wie auch musikhistorische Kenntnisse, die für den bemerkenswerten Rückgriff auf eine Form des 18./19. Jhs. benötigt würden). Zur *Ursonate* vgl. auch Sichelstiel 2004, 147; weitere Beispiele für Lautgedichte, die im Deutschunterricht verwendet werden könnten, siehe Wangerin 2006, 24.

wird hier in Form einer wortmusikalischen Systemreferenz eines Sprachkunstwerkes in der Weise verwendet, dass nicht, wie zumeist, einzelne Teile eines literarischen Werks imitativ auf Musik verweisen, sondern dass eine gewissermaßen totale Musikalisierung von Literatur entsteht. Die hier gegebene intermediale Totalität korreliert mit der Totalität der Sinnverweigerung, mit der sich dadaistische Kunst charakteristischerweise vom bürgerlichen Literaturbetrieb absetzt, den sie aber gleichwohl noch als Folie braucht, damit ihr Verweigerungsgestus als negativer metareferentieller Kommentar zur bisherigen Literatur überhaupt erkennbar wird. Musikreferenz fungiert hier also auch als Index einer geglaubten Erschöpfung überkommener literarischer Mittel und gleichzeitig als Ausweg in eine neue Richtung. Dieser Ausweg hält immerhin noch am Kunstanspruch fest – denn so viel zeigt sich darin, dass hier eben nicht einfach Nonsense vorliegt, sondern ein musikalisch und damit künstlerisch geformter Mangel an, ja eine Negierung von (traditioneller lyrischer) Sinnhaftigkeit.

Was lässt sich aus solcher seltsamer Musikalisierung literaturdidaktisch gewinnen? Allem voran die Erkenntnis, dass ein zentraler Unterschied zwischen Literatur und Musik in der fast schon unausweichlichen Heteroreferentialität der Sprachkunst und der inhärenten Selbstreferentialität und damit mangelnden Heteroreferentialität der Musik liegt. Literatur, die sich formal über ‚Wortmusik‘ der Musik annähern will, wird damit dereferentialisiert und verliert so etwas vom Literarischen. Ein weiterer Unterschied besteht in der Wertigkeit der lautlichen Oberfläche. In der Rezeption von Literatur – der Begriff stammt bekanntlich vom lt. *littera*, ‚Buchstabe‘ –, d.h. also beim Lesen, das seit dem Mittelalter zunehmend ein stummes ist, kann die Lautlichkeit ganz wegfallen oder in der Virtualität des Im-Kopf-Hörens bleiben. Musikrezeption ist dagegen in der Regel (abgesehen vom Spezialisten vorbehaltenen ‚Partiturlesen‘) immer ein echtes Hören. Damit hat hier die klangliche Oberfläche einen ungleich höheren Stellenwert als in der Literatur und selbst in der Lyrik. Musik **ist Klang**, Literatur **kann Klangqualitäten haben** (Lyrik hat sie nahezu immer¹⁸, ist aber – wie alle Sprache – stets auch mehr als Klang). Die Radikalität des dadaistischen Experimentes von Schwitters zeigt daher implizit metareferentiell Grenzen des Mediums Literatur auf,¹⁹ deren Überschreiten ein Gedicht tendenziell zu etwas anderem macht. Eine echte Musikalisierung von Literatur ist daher unmöglich, aber der Versuch, auch der scheiternde, kann formal wie historisch Wichtiges über dieses Medium wie auch über die Sinnbildung bei einzelnen Werken zutage fördern.

¹⁸ Eine Ausnahme stellt die visuelle Poesie dar.

¹⁹ Zur Metareferenz als transmedialem Phänomen siehe Wolf 2009.

6. Intermedialität und Interdisziplinarität in der Schule

Klassifikatorische Typologien wie die eben illustrierte könnten ergänzt werden z.B. hinsichtlich der beteiligten Medien, einer eventuellen Dominanzbildung durch eines dieser Medien oder bezüglich der Quantität intermedialer Phänomene in einem gegebenen Werk, wie ich dies in meinem Intermedialitäts-Artikel in *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* getan habe (Wolf 1998/2013, 344-346). Derartige Typologien wie die dazugehörigen Terminologien sind allerdings nicht mehr als nötige Versuche, Ordnung in einem Untersuchungsgebiet zu schaffen, sie sind kein Selbstzweck. Die gefundenen Formen und die damit verbundenen Begriffe stellen lediglich eine ‚Werkzeugkiste‘ dar, über deren bloße Erstellung hinausgegangen werden muss: Man muss mit ihr etwas anfangen können, sonst wären sie sinnlos. In unserem Fall sollen die beschriebenen Werkzeuge einen für den Literaturunterricht im Fach Deutsch didaktisch verwertbaren Beitrag leisten – was zu testen wäre.

Im Unterricht bietet das Eingehen auf intermediale Phänomene, wie oben gezeigt, jedenfalls Chancen, das Medium ‚Literatur‘ besser und umfassender zu verstehen. In der Behandlung von Intermedialität liegt freilich auch ein didaktisches Problem. Dieses hat mit der naturgemäßen Interdisziplinarität von intermedialen Fragestellungen zu tun. Interdisziplinarität ist zwar in Schule und Universität seit langem ein oft beschworenes Schlagwort geworden; um die tatsächliche Fähigkeit und Bereitschaft zu interdisziplinärem Arbeiten ist es indes oft nicht gut bestellt. Um bei unserem Thema musikliterarischer Bezüge zu bleiben: Leider verfügt ein überwältigender Teil der Studenten selbst im ‚Musikland Österreich‘ heute nicht mehr über ein früher zur Allgemeinbildung gehörendes musikanalytisches und -historisches Wissen, wie sich zeigt, wenn man im universitären Literaturunterricht Notenlesekenntnisse wenigstens im Violinschlüssel anspricht oder fragt, was denn eine Kadenz oder auch die Sonatenhauptsatzform sei.

Hier nun ist eminent der Unterricht an höheren Schulen gefragt, der ja zur Studierreife führen soll und damit auch im Bereich der geisteswissenschaftlichen Fächer nach wie vor ein gerüttelt Maß an Allgemeinbildung zur Verfügung stellen sollte. Die Chance, welche in der Intermedialität als Gegenstand liegt, besteht im Zusammenwirken von mehreren Fächern. Da sind einmal die – auch – literaturvermittelnden Fächer wie Deutsch, Englisch, Italienisch, Französisch, Russisch usw. (wenn auch in Österreich die Stellung der Literatur in den neuen Lehrplänen zumal der Fremdsprachen katastrophal unterbewertet ist). Und dann gibt es Fächer, welche die Bezugsfelder für – wie ich es einst nannte – eine literaturzentrierte Intermedialität (Wolf 1996/2018) bereithalten: Im Fall des vorliegenden Zusammenhangs

ist das natürlich der Musikunterricht, der eben nicht als Erholungs-Nebenfach anzusehen ist, wie man mitunter hört (vgl. kritisch hierzu Wangerin 2006, 36), und dessen Lehrpersonen sich daher auch nicht zu Diskjockeys vermeintlich oder tatsächlich uninteressierter Klassen machen lassen sollten. Vielmehr sollte der Musikunterricht nach wie vor neben der praktischen Ausübung von Musik in Gesang und Instrumentenspiel auch theoretische und historische Grundkenntnisse vermitteln, ohne welche musikliterarische Intermedialität, wie sie im vorliegenden Beitrag vorgestellt wurde, vielfach ins Leere liefe.

Da Intermedialität natürlich nicht auf die Bezüge zwischen Literatur und Musik zu beschränken ist, kommen für die erforderliche Interdisziplinarität selbstverständlich auch noch Kooperationen mit anderen Fächern in Frage: allen voran mit dem Fach Kunst bzw. bildnerische Erziehung; ferner sind auch Philosophie- und Religionsunterricht zu nennen, da hier – wenn diese Fächer ernst genommen werden, was sie verdienen – wesentliche weltanschauliche Hintergründe für die Interpretation von Sprach- und anderen Kunstwerken als Formen kultureller Aktivitäten bereitgestellt werden können. Und schließlich sollte die Schule auch in den neueren und neuen Medien erziehen (allen voran in der Interpretation von Filmen und Computerspielen²⁰), da diese ebenfalls für eine intermedial orientierte Interdisziplinarität von Nutzen sein können.

Manche werden hier wohl einwenden, all dies sei Wunschdenken. Aber ohne solches Wunschdenken, ohne Zukunftsvisionen bleibt alles beim Alten. Das ist zwar nicht immer schlecht, aber eben auch nicht immer gut. Musikeinbeziehende Intermedialität im Deutschunterricht bietet jedenfalls Chancen auf sinnvolle Erweiterungen und Vernetzungen von Wissen, Fähigkeiten und Bildungsbereichen, Chancen, die genutzt werden sollten und zu deren Realisierung fachdidaktische Publikationen wie die vorliegende einen hoffentlich nützlichen Beitrag leisten.

²⁰ Ein beredtes Plädoyer für eine intermediale Öffnung des schulischen Fächerkanons findet sich bei Wangerin (2006), 35-36.

Literatur

- Alder, Erik/Hauck, Dietmar (2005): *Music and Literature: Music in the Works of Anthony Burgess and E. M. Forster. An Interdisciplinary Study*. Tübingen/Basel: Francke
- Doderer, Heimito v. (1959-61/1972): „Sonatine“. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Heimito v. Doderer. Die Erzählungen*. München: Biedermann, S. 327-329
- Esterl, Ursula/Petelin, Stefanie (2013/2016): „Es wird so viel über Musik gesprochen...“: Musik im Deutschunterricht. In: *ide* 37/2, S. 8-19; Esterl, Ursula/Wintersteiner, Werner (Hg.): *Orientierung für den Deutschunterricht*, Sonderheft online. <http://wwwg.uni-klu.ac.at/ide-Sondernummer-online.pdf> (Zugriff 17. 8. 2018)
- Forster, E.M. (1910/1973): *Howards End*. Hg. v. Oliver Stallybrass. Harmondsworth: Penguin
- Goethe, Johann Wolfgang von (1988): *Werke*. Hamburger Ausgabe. 14 Bände. München: dtv
- Jenkins, Henry (2006/2008): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York UP
- Kolago, Lech (1997): *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wort und Musik*. Anif/Salzburg: Müller-Speiser
- Lecke, Bodo (2006): „Das Schöne einer tätigen Teilnahme“: Goethe-Vertonungen im Deutschunterricht. In: Wangerin, Wolfgang (Hg.): *Musik und Bildende Kunst im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 217-238
- Lieder, Gabriele/Uhlig, Bettina (Hg.) (2016): *Narration: Transdisziplinäre Wege zur Kunstdidaktik*. München: Kopaed
- Maiwald, Klaus (Hg.) (2019): *Intermedialität*. Baltmannsweiler: Schneider
- Mann, Thomas (1947/1971): *Doktor Faustus*. Frankfurt a. M.: Fischer
- Mayer, Mathias (2011): *Musikgedichte*. München: dtv
- Pawlowska, Małgorzata (2017): „Intermedial Transposition: From Verbal Story to Music. Narrative in Musical Works Based on Romeo and Juliet“. In: Hansen, Per Krogh/Pier, John/Roussin, Philipp/Schmid, Wolf (Hg.): *Emerging Vectors of Narratology. Narratologia* 57. Berlin: de Gruyter, S. 285-314
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. UTB 2261. Tübingen: Franke
- Rajewsky, Irina O. (2003): *Im Zeichen der Intermedialität: Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr
- Rosteck, Oliver (2006): „Liebesduett und Abschiedsgesang: Romeo und Julia musikalisch“. In: Wangerin, Wolfgang (Hg.): *Musik und Bildende Kunst im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 204-216

Formen intermedialer Bezüge zwischen Musik und Literatur

- Scher, Steven Paul (1968): *Verbal Music in German Literature*. Yale Germanic Studies 2. New Haven: Yale University Press
- Scher, Steven Paul (1970): „Notes Toward a Theory of Verbal Music“. In: *Comparative Literature* 22, S. 147-156
- Scher, Steven Paul (1984): „Einleitung: Literatur und Musik: Entwicklung und Stand der Forschung“. In: Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, S. 9-25
- Schwitters, Kurt (1929-32): *Ursonate*. <http://www.uni-saarland.de/fak4/fr41/Engel/ME/Vorlesungen/> Moderne%20Lyrik3/09Schwitters_Ursonate.htm (Zugriff 9. 6. 2016)
- Sichelstiel, Andreas (2004): *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur: Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsschriftstellern*. FORA Studien zu Literatur und Sprache 8. Essen: Die Blaue Eule
- Vratz, Christoph (2002): *Die Partitur als Wortgefüge: Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Wangerin, Wolfgang (Hg.) (2006): *Musik und Bildende Kunst im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren
- Wolf, Werner (1996/2018): „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung der Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‚The String Quartet‘“. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, S. 85-116. Überarbeitet in: Wolf 2018, S. 3-37
- Wolf, Werner (1998/2013): „Intermedialität“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1998. Fünfte Auflage 2013, S. 344-346
- Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam: Rodopi
- Wolf, Werner (2002a/2018): „Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. In: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hg.): *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 163-192. Überarbeitet in: Wolf 2018, S. 63-91
- Wolf, Werner (2002b/2018): „Das Problem der Narrativität in Literatur, Musik, und bildender Kunst“. In: Nünning, Ansgar und Vera (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5. Trier: WVT, S. 23-104. Überarbeitet in: Wolf 2018, S. 349-438
- Wolf, Werner (2009): „Metareference across media: The concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions“. In: Wolf, Werner (Hg.), in Zusammenarbeit mit Katharina Bantleon und Jeff Thoss: *Metareference across Media: Theory and Case Studies*

- *Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement. Studies in Intermediality 4.* Amsterdam/New York: Rodopi, S. 1-85
- Wolf, Werner (2014/2018): „Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen“. In: Dörr, Volker C./ Kurwinkel, Tobias (Hg.): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität: Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11-45. Überarbeitet in: Wolf 2018, S. 173-210
- Wolf, Werner (2016): „Die Transmedialität des Narrativen und das erzählerische Potential von Einzelbildern“. In: Lieder/Uhlig (Hg.), S. 99-118
- Wolf, Werner (2017): „Musik in Literatur – showing: Formen und Funktionen musikalisierte Wortkunst“. In: Gess, Nicola/ Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Musik & Literatur*. Berlin: de Gruyter, S. 95-113
- Wolf, Werner (2018): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Studies in Intermediality 10. Walter Bernhart (Hg.). Leiden/Boston: Brill-Rodopi
- Wolf, Werner (2019): „Das Feld der Intermedialität im Überblick“. In: Maiwald, Klaus (Hg.): *Intermedialität*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 23-48