

Sprache – Klang – Gesang

Das Musikalische als Thema und Instrument der Lyrik: Musikgedichte der Romantik

CHRISTINE LUBKOLL

1. Musik und Literatur / Musik und literarisches Lernen

Gewöhnlich beschäftigt sich der Deutschunterricht mit Sprache, mit Literatur und Literaturgeschichte, mit Textsorten verschiedenster Art und mit dem Erwerb von Schreibkompetenzen. Der Musikunterricht hingegen befasst sich mit musikhistorischen Entwicklungen, mit unterschiedlichen Musikgattungen bis zum Jazz und der Popmusik, mit Kompositionsprinzipien, nicht zuletzt auch mit dem Musizieren selbst. Fächerübergreifende Perspektiven werden in beiden Disziplinen selten erprobt; dabei erscheint gerade eine Verbindung zwischen Literatur- und Musikunterricht besonders fruchtbar. Im Vergleich der beiden Künste – Musik und Dichtung – können die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten, die Kompositions- und Gestaltungsprinzipien des jeweiligen Mediums besonders klar konturiert werden; eine komparatistische Perspektive schärft in eindringlicher Weise das Bewusstsein für ästhetische Horizonte und poetologische Implikationen. Dies umso mehr, als sowohl Dichter als auch Komponisten immer wieder in Auseinandersetzung mit der benachbarten Kunst ihr Tun reflektieren und ihre Programmatik konturieren. Es gibt eine lange Geschichte der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Walzel 1917); und es gibt eine Vielfalt an literaturwissenschaftlichen sowie musikologischen Forschungen, die im komparatistischen Grenzgebiet ‚Musik und Literatur‘ diesen intermedialen Bezugnahmen nachgehen (vgl. Scher 1984; Gess/Honold 2017).

Möchte man für den Deutschunterricht, namentlich im Rahmen einer Auseinandersetzung mit den Funktionszuschreibungen und mit der poetologischen Bestimmung des Literarischen, die interdisziplinäre Perspektive fruchtbar machen, dann stellen sich vor allem zwei Fragen:

1. Was bringt Dichter, die es ja künstlerisch mit **Sprach**gestaltung zu tun haben, überhaupt dazu, sich literarisch mit der benachbarten Kunst, mit dem Medium der **Musik**, zu beschäftigen?

2. Welchen Erkenntniswert hat dies für den schulischen Umgang mit Literatur? Welche Impulse und Lernziele ergeben sich für Lehrende? Was können Schüler/innen aus der Beschäftigung mit dem Thema gewinnen? Wie kann man also eine Reflexion über Musik und Literatur für den Deutschunterricht auf eine sinnvolle Art und Weise einbringen?

Zunächst zur ersten Frage. Betrachtet man die Geschichte der Beziehungen zwischen Literatur und Musik, dann lassen sich im Wesentlichen drei Motive bzw. Optionen für die poetische Auseinandersetzung von Dichtern mit Musik ausmachen:

Erste Option: Musik wird als ein Medium geschätzt, das dort aussagekräftig erscheint, wo die Sprache nicht hinreicht. Sie ermöglicht den Ausdruck von Gefühlen und unsagbaren Erfahrungen (Liebe, Tod, Sehnsucht, Schmerz, Spiritualität etc.), sie ist eine ‚Sprache des Herzens‘. Diesen *ausdrucks- und gefühlsästhetischen Ansatz* findet man schon im Kirchenlied, eine intensive Ausprägung erfährt er in Empfindsamkeit und Romantik (vgl. Müller 1989). Aber noch im Popsong oder auch in der Filmmusik setzt sich diese Auffassung von der Musik als Ausdrucksform der Affekte fort.

Zweite Option: Das Musikalische wird als Vorbild für Gestaltungsformen genutzt, d.h. die der Musik zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel werden in der Dichtung zur Anwendung gebracht (oder es wird markant ausgestellt, dass sie in ihr ja auch vorhanden sind): Takt und Rhythmus, Wiederholungsstrukturen, Klangeffekte usw. Dies ist ein *produktionsästhetischer Ansatz*, der im Grunde seit der Antike wirksam ist, namentlich in der Lyrik, in welcher Dichtung und Musik ja ursprünglich verbunden sind. Er wird aber gezielt weiterentwickelt in allen Formen von ‚Wortmusik‘ – von romantischen Gedichten über Dadaismus und konkrete Poesie bis hin zum Poetry Slam oder zum Hiphop.

Dritte Option: Musik wird als ein nichtreferentielles Zeichensystem betrachtet (das sie natürlich nicht gänzlich ist), es wird postuliert, dass sie im Gegensatz zur Sprache frei (oder zumindest weitgehend frei) von semantischen Festlegungen sei. Gerade aus dieser Losgelöstheit vom Bedeutungszwang und gerade aus den komplexen abstrakten Strukturen der musikalischen Komposition wird ihr ästhetischer Reichtum abgeleitet. Dieser *formästhetische Ansatz* wird in der Literatur ab dem späteren 18. Jahrhundert entwickelt – mit einer deutlichen Akzentuierung in der Romantik, wo man von der „Idee der absoluten Musik“ spricht (Dahlhaus 1978), aber er findet auch Eingang etwa in die hermetische Literatur oder in den Dadaismus und die konkrete Poesie.

Man kann zusammenfassend auch sagen: Über die genannten Optionen wird die Musik in drei Funktionen stark gemacht: als *alternatives Ausdruckssystem*, als *gestalterisches Vorbild* oder schließlich als das ganz ‚Anderé‘ der Sprache.

Zur zweiten Frage: Welche Fragestellungen können aus diesen Diskussionszusammenhängen für den Deutschunterricht entwickelt werden? Welche Einsichten lassen sich gewinnen? Es ist wohl weniger der historische Blick auf poetologische Entwicklungen, mit denen man Schüler für das Thema begeistern kann (dies wäre eher eine akademische Perspektive). Jugendliche sind vielmehr dort abzuholen, wo es um die Frage nach spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten geht: Wie kann ich ausdrücken, was mich im Innersten bewegt? Oder: was leisten eigentlich die verschiedenen Zeichensysteme, die unsere Kultur bereitstellt? Wo gerät vielleicht die Alltagssprache an ihre Grenzen; welche Möglichkeiten bieten hier künstlerische Gestaltungsweisen wie die Musik und die Literatur – oder eben speziell die musikkaffine Literatur? Eine solche zeichentheoretische und ästhetische Reflexion soll und kann durch die Beschäftigung mit dem Thema angestoßen werden.

Spricht man vom Musikalischen als *Thema* und *Instrument* der Literatur, so ermöglicht es dieser Zugang zunächst, über einschlägige Zuschreibungen und Vorstellungen über das Musikalische nachzudenken (die nicht nur kulturgeschichtlich bedeutsam sind, sondern ganz sicher auch die eigenen Überlegungen und Erfahrungen der Schüler betreffen). Der Zugang öffnet sodann den Blick für musikkaffine Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache und damit nicht zuletzt ganz allgemein für die Macharten von Literatur und ihr Wirkungspotential. Der vorliegende Ansatz verbindet also eine thematologische, problemorientierte Betrachtungsweise mit einer formalen bzw. funktionalen, auf die Poetologie musikalischer Texte zielenden Analyse. – Um in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch analytische Kompetenzen zu fördern, richtet sich der Fokus auf die Lyrik, genauer: auf eine exemplarische Beschäftigung mit „Gedichten über Musik“ – und zwar aus drei Gründen:

- Die Lyrik ist die Gattung, in der traditionell sprachliche und musikalische Ausdrucksmittel nahe beieinander liegen und sich verbinden.
- Durch Gedichte, die die Musik zum Thema haben, können in konzentrierter Form einschlägige Medien- und Zeichenreflexionen herausgearbeitet werden.
- Aufgrund ihrer dichten ästhetischen Gestaltung sind Gedichttexte besonders dazu geeignet, neben dem thematischen Zugang in hohem Maße auch die analytische Kompetenz zu schulen. Es geht darum, die Musikalisierung der Sprache anschaulich vor Augen und vor Ohren zu führen – nicht zuletzt unter Einbeziehung performativer Methoden wie der Rezitation oder des spielerischen Vollzugs.

Zusätzlich wird eine Fokussierung auf die Romantik gewählt: In der Sattelzeit um 1800 wurde das Paradigma des Musikalischen zuerst und am prominentesten für die literarische Zeichenreflexion und poetologische Konzepte stark gemacht (vgl. Lubkoll 1995). Die Musik – als Sprache des Herzens – entfaltet demnach dort ihre Kraft, wo die Sprache nicht hinreicht (vgl. Müller 1989). In der Literatur um 1800 sind es vor allem drei Erfahrungsbereiche, mit denen Autoren das musikalische Ausdrucksideal verbinden: Religion, Liebe, Natur. Der Beitrag orientiert sich an diesen thematischen Schwerpunkten. Dabei wird es in der exemplarischen Betrachtung ausgewählter Texte aber zugleich darum gehen zu fragen, wie die Autoren die von ihnen exponierte Musikauffassung jeweils poetologisch einbringen bzw. umsetzen. D.h.: die drei zu Beginn genannten Optionen – Musik als *alternative Ausdrucksform*, als gestalterisches *Vorbild* oder als nichtdifferentielles *Gegenmodell* zur Sprache – werden die Auseinandersetzung mit den Beispieltexten stetig begleiten.

2. Thematische und ästhetische Fokussierungen

Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck können als maßgebliche Wegbereiter einer musikalischen Poetik der Romantik gelten. In den *Phantasien über die Kunst* (1799) formulieren beide richtungsweisende Thesen: Dabei vertritt Wackenroder eher eine (noch) empfindsame Gefühlsästhetik (vgl. Naumann 1990); Tieck dagegen tendiert schon zu einer Idealisierung der ‚absoluten Musik‘, wenn er die Kompositionskunst als ein selbstreferentielles Zeichenspiel, die Töne als „eine Welt für sich selbst“ (Tieck in Wackenroder 1991, 236) und namentlich die Instrumentalmusik als „rein-poetische Welt“ bezeichnet (ebd., 244). Diese Entwicklung von einer noch an Inhalte gebundenen Ausdrucksästhetik hin zu einer losgelösten „Wortmusik“ (v. Bormann 1987) lässt sich an den Musik-Gedichten beider Autoren besonders anschaulich nachvollziehen.

a) Musik und Religion: Wilhelm Heinrich Wackenroders musikalische Ausdrucksästhetik (Cäcilien-Gedicht aus der *Berglinger*-Novelle)

In den von Tieck und Wackenroder gemeinsam verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) spielt die Musik vor allem in Wackenroders *Berglinger*-Novelle eine Rolle (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*; Wackenroder 1991, 130-145) – aus diesem Text stammt das erste Beispiel eines ‚Musik-Gedichtes‘, das deshalb besonders interessant erscheint, weil es vom

Protagonisten Joseph Berglinger verfasst ist, der eigentlich Komponist werden will, seiner Musikliebe aber zunächst als Dichter Ausdruck verleiht.

Es wird gleich zu Beginn berichtet, wie sehr der junge Protagonist, solange er noch als Zögling im Haus seines Vaters wohnt, von den Zwängen der bürgerlichen Welt geplagt wird, wie sehr er zugleich, angeregt durch das Erlebnis kirchenmusikalischer Aufführungen, zu einem musikalischen Schwärmer wird: er erfährt die Musik als intensive Ausdrucksform der innersten Gefühle und Sehnsüchte, und es entwickelt sich in ihm der drängende Wunsch, Komponist zu werden. Bevor er diesen Wunsch im zweiten Teil der Erzählung realisiert (und dort als Künstler eigentlich – typisch für die Romantik – scheitert), versucht sich Berglinger als Dichter und Komponist in Personalunion. Angeregt wird er dazu durch ein Musikerlebnis, ganz konkret: durch die Aufführung eines „geistlichen Oratoriums“ (Wackenroder 1991, 135), dessen Text in der Erzählung als erster zitierter Gedichttext wiedergegeben wird:

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius:
Cuius animam gementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti:
Quae moerebat et dolebat
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas inelyti.

(ebd.)

Die Erzählung der *Berglinger*-Novelle mag nahelegen, dass es sich beim gehörten Musikstück um Pergolesis *Stabat mater* handelt – worauf einige biographische Parallelen zwischen der Figur Berglinger und dem Komponisten Pergolesi hindeuten (vgl. Lubkoll 1995, 151). Dessen Name wird aber nicht genannt, wohl um generell der Inspirations- und Ausdruckskraft der ‚alten Kirchenmusik‘ zu huldigen, die von den Romantikern ganz besonders favorisiert wird.

Berglinger schreibt – wie gesagt – in der Phase religiösen bzw. künstlerischen Schwärmertums „mehrere kleine Gedichte nieder, die seinen Zustand, oder das Lob der Tonkunst schilder[n]“ (Wackenroder 1991, 136). Eine „Probe“ (ebd.) für dieses Tun wird im Text präsentiert, kurz nach dem Abdruck des *Stabat mater*-Textes; es

handelt sich um ein Gedicht, das der Schutzpatronin der Musik, der Heiligen Cäcilie, gewidmet ist:

Siehe, wie ich trostlos weine
In dem Kämmerlein alleine,
 Heilige *Cäcilia!*
Sieh mich aller Welt entfliehen,
Um hier still vor dir zu knien:
 Ach, ich bete, sei mir nah!

Deine wunderbaren Töne,
Denen ich verzaubert fröne,
 Haben mein Gemüt verrückt.
Löse doch die Angst der Sinnen, –
Laß mich in Gesang zerrinnen,
 Der mein Herz so sehr entzückt.

Möchtest du auf Harfensaiten
Meinen schwachen Finger leiten,
 Daß Empfindung aus ihm quillt;
Daß mein Spiel in tausend Herzen
Laut Entzücken, süße Schmerzen,
 Beides hebt und wieder stillt.

Möcht ich einst mit lautem Schalle
In des Tempels voller Halle
 Ein erhabnes Gloria
Dir und allen Heil'gen weihen,
Tausend Christen zu erfreuen:
 Heilige *Cäcilia!*

Öffne mir der Menschen Geister,
Daß ich ihrer Seelen Meister
 Durch die Kraft der Töne sei;
Daß mein Geist die Welt durchklinge,
Sympathetisch sie durchdringe,
 Sie berauscht in Phantasei! –

(Wackenroder 1991, 136f.)

Gegenüber der Vorlage des *Stabat mater* fällt zunächst auf, dass der thematische Fokus verrückt wird: Es ist nun nicht mehr die leidende Mutter Gottes, die *mater dolorosa*, die im ersten Vers angesprochen wird, sondern das untröstliche und einsame

Ich bringt sich zu Beginn des Gedichtes in Position, das einem namenlosen, hier dekontextualisierten Schmerz ausgeliefert ist („Siehe, wie ich trostlos weine“, ebd., 136). Das verbindende Element zwischen beiden sind die Tränen; offenbar identifiziert sich der Sprecher des Gedichtes mit der Gottesmutter und setzt sich an deren Stelle. Aber während diese vor dem Kreuz des Sohnes (also *dem* Garanten des christlichen Glaubens und des Heilsversprechens schlechthin) steht, betet das Ich im stillen Kämmerlein die heilige Cäcilie an: An die Stelle der Religion tritt die Kunst bzw. eine Art Kunstreligion, denn die Musik erscheint ja in der Berglinger-Novelle nicht als weltliche Kunst, sondern immer als eine Art Gottesdienst – bis hin zur Passionsmusik, die Berglinger am Ende schafft.

In den anschließenden Strophen erfolgt dann die Charakterisierung der Musik als Medium der Erlösung, und hier findet man einen ganzen Katalog von Zuschreibungen: Die Musik verzaubert und nährt die Phantasie, sie spricht das Gemüt an, sie löst die Angst, sie führt nicht zuletzt zu einer Art ‚Entdifferenzierung‘ oder ‚Entlichung‘, indem sie das Gefühl der Auflösung suggeriert (Strophe 2). Sie ist ein Garant der Empfindungen und eine Sprache des Herzens, sie erfasst das ganze Spektrum menschlicher Affekte und macht diese präsent, ebenso wie sie den Menschen auch davon befreit (Strophe 3). In den beiden letzten Strophen wird dann vor allem der kommunikative Aspekt hervorgehoben: Musik ist eine Ausdrucksform der Freude ebenso wie des erhabenen religiösen Gefühls und des Gotteslobs (Strophe 4); und sie ist buchstäblich eine Mittlerin, ein Medium der Harmonie: Harmonie der Welt, Harmonie zwischen den Menschen, indem sie – über den Weg des ‚sympathetischen Durchdringens‘ – einen Gleichklang der Seelen herbeiführt.

Betrachtet man neben dieser Art der gefühlsästhetischen **Thematisierung** die Machart bzw. die **musikalische Wirkungskraft** des Textes, dann muss zunächst hervorgehoben werden, dass ihm eine bekannte Musik unterlegt ist, man also neben den Versen immer noch die Klänge Pergolesis mithört, wie der Erzähler der Berglinger-Novelle es ja zuvor durch die Wiedergabe des lateinischen Textes nahelegt. Dies wird verstärkt bzw. performativ umgesetzt, indem der Dichter des Cäcilien-Gedichtes genau das Metrum (den 4-hebigen Trochäus) und die formale Struktur des *Stabat mater*-Textes imitiert: „Stabat Mater dolorosa / Juxta crucem lacrymosa[...]“ – [...] „Siehe, wie ich trostlos weine / In dem Kämmerlein alleine“ (usw.). Die Musikalisierung der Sprache findet also nicht allein durch die Versform als solche, sondern durch eine indirekte Anlehnung an eine konkrete musikalische Komposition statt – hier ins Werk gesetzt über die Text-Analogie und die erkennbare, geradezu demonstrative Identität von Takt bzw. Rhythmus und Strophenstruktur (die bis ins Schriftbild reicht: siehe die eingerückten Zeilen). Dadurch wird ein musikalischer Assoziationsraum eröffnet, der hier das Gedicht buchstäblich begleitet. Hinzu kommen sprachliche Mittel, die dem musikalischen Zeichensystem,

das mit Klangwirkungen arbeitet, nahestehen: etwa Binnen-Reime und Assonanzen, Alliterationen, Wiederholungen, Anaphern und Parallelismen. Werner Wolf spricht in solchen Fällen von „formaler Imitation“ (Wolf 2017, 104): Die Musik wird hier nicht nur thematisiert, sondern sprachlich nachgeahmt, wodurch eine konkrete Vorstellung im Geiste evoziert wird (Wolf 2017). Solche sprachlichen Mittel stammen zwar auch aus der literarischen Rhetorik und lassen sich generell nicht allein für das Musikalische der Literatur verbuchen. Im Kontext der Erzählung und im Zusammenhang mit der *Stabat mater*-Anspielung wird mit diesen Mitteln jedoch vor allem eine Harmonisierung im Sinne eines musikalischen Ausdrucksideals vor Augen – und vor die Ohren! – geführt. Eine Harmonisierung, die im Kontext einer **religiösen** Erfahrung steht (*Stabat Mater*; Heilige Cäcilie), zugleich aber auf die Seelenlage des Subjekts und seine Sehnsucht nach künstlerischer Artikulation gerichtet ist – also ein **ästhetisches** Modell markiert.

b) Musik und Liebe: Ludwig Tiecks Wortmusik (*Glosse*, 1802/1816)

Ludwig Tieck steht, was die musikpoetischen Reflexionen betrifft, einerseits dem Wackenroder'schen Ansatz einer Ausdrucksästhetik sehr nahe; andererseits verselbstständigt sich seine Poetik in Richtung einer selbstreferentiellen Wortkunst. Dies kann man sehr deutlich in seinen *Gedichte[n] über die Musik* nachvollziehen. Dort findet man auf der einen Seite eine Gruppe von Texten, die etwa – im Sinne der Wackenroder'schen Kunstreligion – die Musik als Medium einer geöffneten Religion feiern – so z.B. die Sonette aus dem Zyklus *Die heilige Cäcilie*, in denen es u.a. heißt: „Ihr sollt auch Gott, der euch erschaffen, loben, / Den Kirchendienst soll meine Orgel weihen, / Den Glauben stärken mit allmächt'gen Tönen“ (Tieck 1985, 933; Tieck 1995, 141).

Außerdem greift Tieck auf die empfindsame Auffassung von der Musik als einer innigen ‚Sprache des Herzens‘ zurück: „Ich kann in Tönen sagen, wie ich liebe“ (*Pergolese*, Tieck 1995, 143). Die Ausdrucksästhetik wird bei Tieck also nicht nur auf die Religion, sondern auch auf die weltliche Liebe bezogen. Auf der anderen Seite neigt der Autor in seinen *Gedichten über Musik* auch dazu, die Musik produktionsästhetisch als Modell für den poetischen Text zu instrumentalisieren, und zwar in zweierlei Hinsicht: Er greift formale Gestaltungsmittel der Musik auf; und er verabsolutiert das klangliche Moment, indem er die Sprache tendenziell entsemantisiert (vgl. Lubkoll 2011). In diesem Sinne beginnt der Romantiker Tieck gewissermaßen mit Worten zu musizieren, die Sprache buchstäblich als Instrument zu handhaben – soweit dies eben möglich ist. Alexander von Bormann hat in diesem Sinne den Begriff der „Wortmusik“ geprägt (vgl. v. Bormann 1987).

Sehr schön kann man diese Tendenz in einem Gedicht Tiecks sehen, das den Titel *Glosse* trägt.

Glosse

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

Wenn im tiefen Schmerz verloren
Alle Geister in mir klagen,
Und gerührt die Freunde fragen:
„Welch ein Leid ist dir geboren?“
Kann ich keine Antwort sagen,
Ob sich Freuden wollen finden,
Leiden in mein Herz gewöhnen,
Geister, die sich liebend binden,
Kann kein Wort niemals verkünden,
Liebe denkt in süßen Tönen.

Warum hat Gesangessüße
Immer sich von mir geschieden?
Zornig hat sie mich vermieden,
Wie ich auch die Holde grüße.
So geschieht es, daß ich büße,
Schweigen ist mir vorgeschrieben,
Und ich sagte doch so gern
Was dem Herzen sei sein Lieben,
Aber stumm bin ich geblieben,
Denn Gedanken stehn zu fern.

Ach, wo kann ich doch ein Zeichen,
Meiner Liebe ew'ges Leben
Mir nur selber kund zu geben,
Wie ein Lebenswort erreichen?
Wenn dann Alles will entweichen,
Mußt ich oft in Trauer wöhnen,
Liebe sei dem Herzen fern,
Dann weckt sie das tiefste Sehnen,
Sprechen mag sie nur in Tränen,
Nur in Tönen mag sie gern.

Will die Liebe in mir weinen,
Bringt sie Jammer, bringt sie Wonne,
Will sie Nacht sein, oder Sonne,
Sollen Glückessterne scheinen?
Tausend Wunder sich vereinen:
Ihr Gedanken, schweiget stille,
Denn die Liebe will mich krönen,
Und was sich an mir erfülle,
Weiß ich das, es wird ihr Wille
Alles, was sie will, verschönen.

(Tieck 1995, 152f.)

Tiecks *Glosse* geht eigentlich auf ein Gedicht zurück, das der Autor bereits 1799 in seinen Aufsatz *Die Töne* in den *Phantasien über die Kunst* aufgenommen hatte (Tieck in: Wackenroder 1991, 233-39) – dort finden sich die 4 Zeilen des ‚Mottos‘, aus dem Tieck dann 1802 – nach dem Vorbild der spanischen ‚Glosse‘ – sein kunstvolles Gedicht arbeitet („Liebe denkt in süßen Tönen, / Denn Gedanken stehn zu fern, / Nur in Tönen mag sie gern / Alles, was sie will, verschönen“; Tieck in: Wackenroder 1991, 238). Dabei orientiert er sich am Strukturmodell des spanischen Vorbildes (nach dessen Erfinder, Espinel): Die Glosse besteht ja – nach dem vierzeiligen Motto – aus vier Dezimen (Zehnzeilern), die jeweils am Ende (der Reihe nach) einen der Verse des Mottos aufgreifen und akzentuieren. Es ist also offenbar eine Kompositionsstruktur – vergleichbar der ‚strengen Form‘ in der Musik, die Tieck fasziniert hat.

Inhaltlich behandelt der Text ganz offensichtlich die ausdrucksästhetische Frage, wie man über das Gefühl der Liebe sprechen kann – die zentralen Wörter (bezeichnenderweise handelt es sich um Neologismen) geben davon Zeugnis ab: „Gesangessüße“; „Lebenswort“. Zugleich wird verdeutlicht, dass es nicht die Sprache, sondern die Musik ist, mit der sich die Gefühle am authentischsten vermitteln lassen. Um diese Aussage performativ umzusetzen – das ist die entscheidende Pointe der *Glosse* – versucht Tieck, die poetische Sprache (mit der hier über die Sagbarkeit der Liebe gesprochen wird) selbst zu musikalisieren – so lautet auch die These von Paul Gerhard Klussmann, der die bisher ausführlichste und überzeugendste Interpretation des Gedichtes vorgelegt hat: „Die kunstvolle Form der Glosse dient Tieck dazu, das Motto vielfältig zu variieren und zu entfalten, gewinnt aber auch die Funktion, in der Durchführung dieses Themas das Verfahren lyrischer Musikalisierung zu demonstrieren“ (Klussmann 1984, 344).

Es ist jedoch nicht nur die formale Struktur, die in diesem Zusammenhang auffällt, sondern auch die Tendenz, die Klanglichkeit der Sprache über den Inhalt zu

stellen. Tieck selbst hat ein solches poetologisches Programm explizit in seiner zeitnah zur *Glosse* entstandenen Vorrede zu *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* formuliert, wo er sagt:

Es ist nichts weniger, als Trieb zur Künstlichkeit oder zu Schwierigkeiten, welche den Reim zuerst in die Poesie eingeführt hat, sondern die Liebe zum Ton und Klang, das Gefühl, daß die ähnlich lautenden Worte in deutlicher oder geheimnisvoller Verwandtschaft stehen müssen, das Bestreben, die Poesie in Musik, in etwas Bestimm-Unbestimmtes zu verwandeln. (Tieck 1848, I,199)

Die Klangstruktur steht also zugleich im Dienste einer Art Entsemantisierung („Bestimmt-Unbestimmtes“). Klusmann (1984) hebt in diesem Zusammenhang zunächst hervor, dass das Gedicht über die Liebe sehr wenig anschaulich, sondern anhand abstrakter Begriffe spricht („Gedanken“; „Schmerz“; „Freuden“; „Leiden“; „Wort“; „Schweigen“; „Herz“; „Zeichen“; „Trauer“; „Sehnen“; „Tränen“; „Jammer“; „Wonne“; „Wunder“; „Wille“). Vor allem aber werden Sinnstrukturen aufgebrochen, indem z.B. die Syntax ungewöhnlich konstruiert wird (in Strophe 1 erscheint die Negation einer möglichen Antwort in der Mitte, nachdem eine Frage gestellt, diese aber in den folgenden Versen weiter konkretisiert und verworfen wird); oder es finden semantische Umkehrungen statt (z.B.: „Ob sich Leiden an mein Herz gewöhnen“); oder es werden Satzteile assoziativ aneinandergereiht, ohne dass sich daraus eine gezielte Aussage ergeben kann – die Demonstration der Unmöglichkeit, eine Sprache der Liebe zu finden, ist ja gerade das Thema des Gedichts, und nicht zufällig häufen sich Vokabeln im Wortfeld des Schweigens („keine Antwort sagen“; „kein Wort niemals verkünden“; „vermieden“; „Schweigen“; „stumm“; „Sprechen nur in Tränen“; „Stille schweigen“ usw.). Zudem wird eine eigenwillige Reimstruktur gewählt, um vor allem klangliche Zusammenhänge herzustellen: Jede Dezime hat am Anfang und am Ende jeweils einen umarmenden Reim; die beiden Mittelzeilen beziehen sich jeweils auf die vorangehenden und die nachfolgenden Reimpaare, aber nicht in ganz regelmäßiger Abfolge.

Weitere musikalische Mittel sind auf der Mikroebene **Klang-Korrespondenzen** über Endreime und Binnenreime, Assonanzen und Alliterationen; außerdem finden sich auf der Makroebene **Wiederholungen** (das ist ja das Hauptprinzip der Glosse); **Variationen**, z.B.: „Denn Gedanken stehn zu fern“ (Str. 2) – „Liebe sei dem Herzen fern“ (Str. 3); „Ihr Gedanken schweiget stille“ (Str. 4) oder: „Liebe denkt in süßen Tönen“ (Str. 1); „Nur in Tönen mag sie gern“ (Str.3, zugleich ein Chiasmus); phonetische Variationen finden sich auch auf der Lexemebene, z.B.: „Geschieden „/ „geschieht“ in Str.2); und der Text arbeitet mit **Parallelführungen**: Auffällig sind z.B. die Wenn-dann-Konstruktionen, zahlreiche Fragesätze, Parallelismen wie in Str. 4: „Bringt sie Jammer, bringt sie Wonne“ usw.

Wiederum in seiner Vorrede zu *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* beschreibt Tieck die poetische Sprache in erster Linie als formales und klangliches Spiel, das dazu dient, sie als „eine Welt für sich selbst“ erscheinen zu lassen – so wie dies laut Tieck auch für die Musik gilt (Tieck in: Wackenroder 1991, 236). Der folgende Textausschnitt macht sehr deutlich, was auch die Stroßrichtung der *Glosse* ist: Die Einsicht, dass in gewöhnlicher Sprache nicht über die Liebe gesprochen werden kann, verbindet sich mit der Favorisierung der Musik als geeignetes Ausdrucksmedium („Liebe denkt in süßen Tönen“); die poetische Sprache versucht daraufhin die spezifischen Gestaltungsmittel der Musik nachzuahmen und realisiert so das Sprechen über das Gefühl in der Form:

Ein gereimtes Gedicht ist dann ein eng verbundenes Ganze, in welchem die gereimten Worte getrennt oder näher gebracht, durch längere oder kürzere Verse auseinander gehalten, sich unmittelbar in Liebe erkennen, oder sich irrend suchen, oder aus weiter Ferne nur mit der Sehnsucht zu einander hinüber reichen; andere springen sich entgegen, wie sich selbst überraschend, andere kommen einfach mit dem schlichsten und nächsten Reim unmittelbar in aller Treueherzigkeit entgegen. In diesem lieblichen labyrinthischen Wesen von Fragen und Antworten, von Symmetrie, freundlichem Wiederhall und einem zarten Schwung und Tanz mannigfaltiger Laute schwebt die Seele des Gedichts, wie in einem klaren durchsichtigen Körper, die alle Theile regiert und bewegt, und weil sie so zart und geistig ist, beinahe über die Schönheit des Körpers vergessen wird. (Tieck 1848, I,199)

Dieser Text liest sich geradezu als Kommentar zur *Glosse*: In ihm wird nicht über die Liebe im inhaltlichen Sinn geredet, sondern die Elemente der Sprache realisieren in ihrem (musikalisierten) Zusammenspiel eine der Liebe analoge Kommunikationsform. Das Gedicht handelt nicht von Musik, sondern es praktiziert sie – und es redet damit doch – aber eben auf eine entsemantisierte Weise, in Form der Wortmusik – über die Liebe.

c) Musik und Natur: Universalmusik / Universalpoesie (Joseph von Eichendorff: *Wünschelrute*, 1835)

Bisher wurden zwei Beispiele erörtert, in denen es um die Aussage-Möglichkeiten der Musik und um ihre Fruchtbarmachung für die poetische Sprache ging: Wackenroder evoziert Musik *ausdrucksästhetisch* durch einen religiös-musikalischen Assoziationsraum, Tieck *produktionsästhetisch* durch eine formale und klangliche Musikalisierung der Sprache – wobei das Musikalische hier zugleich als Spiel der Liebe inszeniert wird. Der dritte Teil der vorliegenden Ausführungen wendet sich nun noch

einem Topos zu, der in der romantischen Musikreflexion und Musikästhetik ebenfalls eine zentrale Rolle spielt: nämlich der Verbindung von Musik mit der Natur oder einer natürlichen Sprache. Hier wird die Musik als das ganz Andere der Sprache (bzw. eine ‚andere Sprache‘) aufgefasst und in den Dienst der romantischen Utopie einer Reharmonisierung der Welt gestellt.

Die Verbindung von Musik und Natur hat eine lange Tradition – schon in der Antike entstand die Idee der Sphärenmusik, und zwar bei den Pythagoräern. Sie vertraten die These,

dass die Gestirnsphären (im geozentrischen System) in ihren Abständen und Rotationsgeschwindigkeiten zueinander harmonisch angeordnet sind, wobei die bei ihrer Bewegung entstehenden Töne (Sphärenmusik) den harmonischen Tönen der diatonischen Skala entsprechen. Platon und [in der Neuzeit, C.L.] besonders Johannes Kepler nahmen an, dass diese Harmonien nur dem ‚geistigen‘ Ohr erkennbar seien. (Brockhaus 1993, 646)

Daraus wurde in der Romantik die Idee abgeleitet, dass der harmonische Zusammenhang zwischen der Welt (dem Kosmos) der Natur und den Menschen letztlich durch quasi-musikalische Schwingungen erfahrbar sei. Schon in Wackenroders Rückgriff auf die Sympathielehre klingt diese Idee an; besonders prominent wird sie dann von E.T.A. Hoffmann vertreten, der etwa seinen Ritter Gluck den ‚Euphon‘ hören lässt oder in seiner Besprechung von Beethovens 5. Symphonie von einem „Geisterreich der Töne“ und der Verbindung zwischen der Musik und dem Unendlichen spricht (Hoffmann 2006, 61). Die Verbindung von Musik, Natur und Sprache wird darüber hinaus auch – in einem ganz anderen, geschichtsphilosophischen Zusammenhang – von Rousseau vertreten, der in seinem Essay *Über den Ursprung der Sprachen* den Gesang als die ursprüngliche Kommunikationsform der Menschen bezeichnet (Rousseau 1984).

Aus diesen beiden Traditionen schreibt sich die romantische Verbindung von Musik und Natur im Rahmen der Idee der progressiven Universalpoesie her. In romantischen Gedichten ist es daher häufig so, dass Naturerfahrungen (oder die Begegnung des Subjekts mit den Geheimnissen der Natur) über Musikanspielungen zum Ausdruck gebracht werden. Der Vogelgesang erscheint immer wieder als Repräsentant oder Botschafter einer Sprache der Natur, ebenso das Rauschen der Wälder, der Bäche und Quellen, die brausenden Stürme und Wellen oder das Säuseln des Windes – sie alle werden – als Natursprache – musikalisch gedacht und mit den Metaphern des Liedes, des Gesangs oder eben der Musik allgemein umschrieben. Umgekehrt fällt übrigens auf, dass Musikbeschreibungen häufig von Naturmetaphern durchzogen sind, wie zum Beispiel in Brentanos Gedicht *Nachklänge Beethovenscher Musik* (1814), wo es etwa heißt:

Seit du ganz mich überronnen / Mit den dunklen Wunderwellen, / Hab zu tönen
ich begonnen, / Und nun klingen all die hellen / Sternenchöre meiner Seele, /
Deren Takt ein Gott mir zähle, / Alle Sonnen meines Herzens, / Die Planeten
meiner Lust, / Die Kometen meines Schmerzens, / Klingen hoch in meiner
Brust. (Brentano 1968, 308f.).

Joseph von Eichendorffs berühmtes Gedicht *Wünschelrute*, das 1835 entstand und
1838 erstmals veröffentlicht wurde, knüpft an diese Art des romantischen Musik-
diskurses an.

Wünschelrute

Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
triffst Du nur das Zauberwort.

(Eichendorff 1987, 328)

Schon der Titel macht deutlich, dass es sich beim romantischen Projekt einer pro-
gressiven Universalmusik / Universalpoesie um eine Suchbewegung handelt – wie
der Wünschelrutengänger versucht der Dichter dem Geheimnis einer Natursprache
auf den Grund zu gehen, überhaupt erst einmal Spuren davon auszumachen und
sich so mit dem Universum zu verbinden. Die Sprache der Natur wird hier eben
bezeichnenderweise mit Musik assoziiert, sie wird als Lied bezeichnet. Dieses wie-
derum entspricht offenbar nicht der Logik der normalen menschlichen Sprache
(auch nicht der bloßen Tradition des Volksliedes), sondern wird diffus der Sphäre
des Schlafes und des Traumes zugeordnet, die in der Romantik für das ‚Andere der
Vernunft‘, eine andere Form des Wissens, das Reich der Phantasie und auch für eine
permanente Dynamik stehen („fort und fort“ ist dabei sowohl zeitlich als auch
räumlich zu verstehen, als das Progressive und das Unendliche). Vor allem ist das
„Lied in allen Dingen“ zunächst nicht hörbar, das ist entscheidend. Sein Erklingen
und ‚Anheben‘, das ‚Singen der Welt‘, ist vielmehr von einer Bedingung abhängig:
nämlich von der seismographischen, sympathetischen Fähigkeit des Dichters, die
poetische Formel zu finden, mit der der harmonische Einklang zwischen Subjekt,
Welt und Sprache erschaffen bzw. als Erfahrung aktualisiert werden kann. „Triffst
du nur das Zauberwort“: Diese Vision beschreibt nicht nur eine Kondition, sondern
sie ist konditional gedacht: *Wenn* Du das Zauberwort triffst (oder: *solltest* Du das
Zauberwort treffen) – *dann erst* erklingt das Lied in allen Dingen. Das Gedicht Ei-
chendorffs spricht also von einer utopischen Vision. Zugleich wirkt es aber auch

wie deren ‚Einlösung‘ – und das macht seinen ‚Zauber‘ aus: Indem „das Zauberwort“ im Text am Ende ja *steht*, als ‚letztes Wort‘, wird die Erfüllung der romantischen Utopie gewissermaßen performativ vollzogen.

Damit ergibt sich aber auch eine Wende bezüglich des Verhältnisses von Musik und Dichtung in der Romantik, wie ich es bisher beleuchtet hatte. Bisher fungierte das Paradigma der Musik als das Ideal schlechthin und als eine Art Projektionsfläche: die Musik erschien als ein Medium, dem man die Überwindung der Defizite (oder sogar der Aporien) der Sprache zutraute und zuschrieb – als Ausdrucksform, als Klang, als Struktur. Das Musikalische erschien als ein mögliches Kompensationsmodell im Rahmen einer ernsthaften Sprachkrise. Nun, bei Eichendorff, wirkt diese Vorstellung zwar weiter: Die unverstellte Sprache der Natur ist musikalisch und damit absolut; die Verbindung zwischen Mensch und Natur muss über eine musikalische Artikulationsform hergestellt werden. Die Pointe des Gedichtes besteht aber gerade darin, dass es am Ende doch die Sprache, nämlich die **poetische** (die musikalisierte) Sprache ist, der die Macht oder die Kraft zugesprochen wird, die Weltharmonie zu erneuern oder mit Leben zu füllen. Dass Eichendorff ein *Lied* in allen Dingen schlafen lässt, deutet darüber hinaus darauf hin, dass es dabei – kraft des poetischen *Zauberwortes* – nicht um eine reine Musikalisierung (im Sinne einer ‚absoluten Musik‘), sondern um eine innige Verbindung von Sprache und Musik zu gehen hat. Diese Auffassung von Dichtung als Klangkunst bzw. Symbiose von Sprache und Musik ist es, die das poetologische Credo des Textes ausmacht.

Wenn man schließlich bedenkt, dass nicht nur romantische Dichter, sondern auch Komponisten über diese Zusammenhänge ästhetisch reflektiert haben, wendet sich das Blatt noch einmal. Es scheint mir interessant (und vielleicht der Diskussion förderlich), wenn man etwa die Kompositionen Robert Schumanns einbezieht, die bekanntlich immer wieder auf literarische Vorlagen, aber auch auf die ästhetischen Reflexionen der Romantik rekurren – man denke an die *Kreisleriana* (als Instrumentalkomposition) oder an seine zahlreichen Vertonungen von Texten Goethes, Chamisso, Heines und Rückerts – um nur einige zu nennen. Besonders eindrucksvoll kommt die ästhetische Vision einer Verbindung von Musik und Dichtung in einer kleinen Klavierkomposition im Rahmen der *Kinderszenen op. 15* zum Ausdruck: *Der Dichter spricht*. In diesem im gleichen Jahr wie die *Wünschelrute* erschienenen Stück (1838) findet sich eine im Verhältnis zu Eichendorff komplementäre Annäherung. War es bei Eichendorff die Musik, die den Dichter zu seinem „Zauberwort“ inspirieren sollte, so ist es nun die poetische Sprache, die als Vorbild und Modell der musikalischen Komposition dient. Musik und Literatur gehen eine Symbiose ein, die noch bis in die Moderne hinein als Ausdrucks- und Strukturideal wirksam ist.

Literatur

- Bormann, Alexander von (1987): „Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik“. In: Behler, Ernst/Hörisch, Jochen (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn u.a.: Schöningh, S. 191-207
- Brentano, Clemens von (1968): *Werke*, Bd. 1. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp. München: Hanser
- Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden* (1993). Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 20, Art. „Sphärenharmonie“. Mannheim: Brockhaus, S. 646
- Dahlhaus, Carl (1978): *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel u.a.: Bärenreiter
- Eichendorff, Joseph von (1987): *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1: *Gedichte, Versepen*. Hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag
- Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.) (2017): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter
- Hoffmann, E.T.A. (2006): „Beethovens Instrumentalmusik“. In: E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M.: Klassiker-Verlag, S. 52-61
- Klussmann, Paul Gerhard (1984): „Bewegliche Imagination oder die Kunst der Töne. Zu Ludwig Tiecks ‚Glosse‘“. In: Segebrecht, Wulf (Hg.): *Gedichte und Interpretationen Bd. 3. Klassik und Romantik*. Stuttgart: Reclam, S. 343-357
- Lubkoll, Christine (1995): *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i.Br: Rombach
- Lubkoll, Christine (2011): „Musik“. In: Stockinger, Claudia/Scherer, Stefan (Hg.): *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 272-283
- Lubkoll, Christine (2017): „Musik in der Literatur: Telling“. In: Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter, S. 78-94
- Müller, Ruth E. (1989): *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner
- Naumann, Barbara (1990): *Musicalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler
- Rousseau, Jean Jacques (1984): „Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird“. In: Ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Übersetzt v. Dorothea Gülke und Peter Gülke. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, S. 99-168
- Scher, Steven Paul (1984): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt

- Tieck, Ludwig (1848): „Vorrede zu ‚Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter‘“. In: Ders.: *Kritische Schriften*. Zum ersten Male gesammelt und mit einer Vorrede hg. v. Ludwig Tieck. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus
- Tieck, Ludwig (1985): *Schriften in 12 Bänden*. Bd. 6: *Phantasus*. Hg. Manfred Frank. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag
- Tieck, Ludwig (1995): *Schriften in 12 Bänden*. Bd. 7: *Gedichte*. Hg. Ruprecht Wimmer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1991): *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 1, *Werke*. Hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns. Heidelberg: Winter
- Walzel, Oskar (1917): *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Von Reuther & Reichard
- Wolf, Werner (2017): „Musik in Literatur: Showing“. In: Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter, S. 95-113