

Pia-Elisabeth Leuschner: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die Musik in Texten der englischen und deutschen Romantik*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000 (= Stiftung für Romantikforschung, Band IX). 246 Seiten.

Unter den Bestrebungen der Moderne zu einer Annäherung und Vereinigung der Künste haben die romantischen Vermittlungsversuche zwischen Musik und Literatur von jeher eine besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Anstelle des traditionellen kunstkomparatistischen Vergleichs zwischen Werken der Musik und der Literatur ist in der jüngeren literaturwissenschaftlichen Forschung dabei zunehmend die Frage getreten, welche Funktion die romantische Orientierung an der Musik für den literarischen Text selbst spielt, welchen Veränderungen Selbstverständnis und Verfahrensweisen der Literatur in der Annäherung an die Musik unterliegen. Die bisherigen Studien – Erwähnung verdienen insbesondere die Bücher von Barbara Naumann (1990) und Christine Lubkoll (1995) – sind dieser Frage vor allem am Beispiel der deutschen Romantik nachgegangen. Entsprechende Untersuchungen zu der von Deutschland nicht unerheblich beeinflussten englischen Romantik waren dagegen eher spärlich, vergleichende Arbeiten zu beiden Romantiken fehlten auf diesem speziellen Feld praktisch ganz. Die vorliegende Arbeit von Pia-Elisabeth Leuschner zur Bedeutung der „Musik in Texten der englischen und deutschen Romantik“ antwortet deshalb einem echten Desiderat der Forschung. Die unter der Betreuung von Werner von Koppenfels entstandene Münchener Dissertation untersucht theoretische und literarische Texte von Wordsworth, Coleridge, Carlyle, Shelley, Keats, Hunt, De Quincey u.a. in England, von Jean Paul, Wackenroder, Tieck, Novalis, den Gebrüdern Schlegel, E.T.A Hoffmann, Heine u.a. in Deutschland und versteht sich zu Recht als Beitrag zu einer internationalen Romantikforschung. Über den typologischen Vergleich der beiden Romantiken hinaus zielt sie auf die Beantwortung der systematischen Frage, anhand welcher konkreten Textmerkmale sich eine ‚Musikalisierung‘ der Literatur überhaupt beschreiben läßt.

Am Beginn der Arbeit steht deshalb eine semiotisch inspirierte Definition „textueller Musikalität“, die für die sich anschließenden historischen Untersuchungen grundlegend ist. Musik und Sprache seien als Zeichensysteme begreifbar, in denen jeweils Semantik und Syntax, d.h. eine referentielle und eine strukturelle Dimension der Bedeutungsstiftung unterschieden werden könnten, wobei einem verbreiteten Verständnis zufolge für die Musik charakteristisch sei, daß ihre Zeichen primär über strukturelle Relationen definiert seien und „ohne semantische Dichte“ (Eco) blieben. Ein Begriff textueller Musikalität impliziere, daß die strukturelle Bedeutung eines Textes durch Wiederholungen oder unwahrscheinliche Verknüpfungen merklich gesteigert sei – mit der Folge

einer Entreferentialisierung und Entsemantisierung des Texts und einer Steigerung seiner Selbstbezüglichkeit. Für den Lektüreeindruck der ‚Musikalität‘ sei es allerdings notwendig, daß die gesteigerte Autoreferentialität des Textes, Kennzeichen von Poetizität überhaupt, gewissermaßen in einem zweiten Schritt durch entsprechende thematische Hinweise als Referenz auf Musik ausgewiesen werde. Erst durch diese Re-Referentialisierung der Autoreferentialität entstehe bei einem Text der Eindruck des Musikalischen. Weder allein Musikinszenierung, noch allein Musikthematization, sondern erst ihr komplexes Wechselspiel innerhalb eines Textes definierten den Begriff textueller Musikalität. Ob freilich bestimmte Textstrukturen als Referenz auf Musik lesbar seien, werde wesentlich durch das Musikkonzept der zeitgenössischen Ästhetik mitbestimmt.

Den Analysen literarischer Texte der Romantik wird daher ein längerer Abschnitt zur romantischen Musikästhetik vorausgeschickt. Die Dichtungstheorie um 1800 habe die Musik als eine ideale Sprache begriffen, die der Wortsprache in mancher Hinsicht überlegen sei. Sowohl in Deutschland als auch in England sei diese dichtungstheoretische Vereinnahmung der Musik vor allem durch zweierlei bedingt: 1. durch das Bestreben, über die Rückbindung der Sprachtheorie an ein pythagoreisches Musikkonzept der Dichtung gegen den epistemologischen Skeptizismus eine ontologische Qualität zurückzugewinnen; 2. durch die Suche nach einem Medium für den authentischen Selbstaussdruck des Subjekts. Habe die ontologische Intention auf die Idee der Musik als *harmony* gesetzt, so die Ausdrucksintention auf die Idee der Musik als *song*. Beide Konzepte (die bekanntlich im 18. Jahrhundert oft gegeneinander ausgespielt worden sind) seien von der Romantik aufgegriffen und dienstbar gemacht worden und begründeten wesentlich den romantischen „Mythos Musik“ (Lubkoll). Leuschner kann zeigen, wie etwa bei Novalis oder Coleridge das in der Musiktheorie bereits überlebte pythagoreische Konzept der Weltenharmonie wiederbelebt wird, wobei (wie schon Dahlhaus bei Karl Philipp Moritz vermerkt hat) dieses Konzept im Sinne der zeitgenössischen Werk- und Autonomieästhetik umgedeutet wird. Dies ermögliche nicht nur, daß Dichtung primär als ein autonomes Strukturgefüge beschrieben werde, sondern auch, daß der Strukturgedanke sich in der Folge rasch von der Bindung an eine musikalische Ontologie löse und es zu einer Desintegration des Mythos Musik komme, wie etwa bei Friedrich Schlegel oder De Quincey gezeigt wird. Aufs Ganze gesehen, habe sich der Mythos in England stärker behauptet als in Deutschland, wo die Tauglichkeit der Musik als Erkenntnisinstrument etwa schon von Novalis deutlich in Frage gestellt worden sei. Das in England verbreitete Bild des Dichters als Äolsharfe oder als Echo unterstreiche dagegen die Konzeption einer Poesie, die auf musi-

kalische Weise die geheime Struktur und Harmonie der Welt auszusprechen beanspruche.

Die Idee der Musik als authentischer Darstellung des Innersten wird in zwei wesentlichen Spielarten verfolgt: in der Vorstellung der Musik als „spontaneous overflow of powerful feelings“ (Wordsworth) und in der Vorstellung der Musik als geformter Expression. In einer genaueren Analyse der romantischen Volksliedtheorie wird dabei deutlich, wie die Problematik des Ausdrucksgedankens zu seiner Überführung in eine Wirkungstheorie führen kann. Dem Abschnitt über die Musik als Ausdruck wird darum ein Abschnitt über ihre Wirkung an die Seite gestellt. Generell sei für die romantische Konzeption der Musik und musikalischer Dichtung die Wirkung des *je ne sais quoi* entscheidend. Werde die überwältigende Macht des Tons gerne physiologisch begründet, sehe die romantische Theorie das Faszinosum der Struktur wesentlich in einer unbestimmten Anregung des Geistes begründet. Noch andere Aspekte schließen sich an. Anhand der Beethoven-Rezension E.T.A. Hoffmanns und Leigh Hunts *Words for Composers* wird die Idee der Musik als Medium des Erhabenen entwickelt. Hinweise auf Musik und Dichtung als rhythmisch organisierte Zeitkünste, die eine Art Aufhebung der Zeit bewerkstelligen können, runden die der romantischen Dichtungstheorie gewidmeten Ausführungen ab.

Der umfangreiche Schlußteil der Arbeit mit Analysen konkreter literarischer Hervorbringungen gliedert sich nach systematischen Gesichtspunkten. Im Anschluß an eine These Albrecht Giers, wonach Musik entweder als Signifikat, als Referent oder als Signifikant in die Literatur eingehen könne, werden drei Hauptuntersuchungshinsichten unterschieden: „Musik als Metapher“, „Musik als Thema und (Pseudo-)Referenz“, „Musik als Form“. Dadurch soll auseinandergesetzt werden, was in den Texten freilich oftmals zusammengehöre und erst in seiner Zusammengehörigkeit den Eindruck literarischer Musikalität erzeuge. Unter der ersten Überschrift („Musik als Metapher“) wird an Texten von Hoffmann, Tieck, Keats und Shelley einerseits die Metaphorisierung der Welt zur Harmonie, andererseits die von Sprachkunstwerken zum Gesang beschrieben, wobei das eine als die Voraussetzung des anderen erscheint. Indem die sichtbare Welt synästhetisch ins Hörbare umgedeutet werde, könne der entsprechend gestimmte Dichter die vernommene Musik in sein als Gesang verstandenes Sprachkunstwerk übersetzen. Der dichterische Text erscheint tendenziell als Selbstaussprache der tönenden Natur. Unter der zweiten Überschrift („Musik als Thema und (Pseudo-)Referenz“) werden literarische Musikbeschreibungen von Wordsworth, Shelley, Hunt und Heine analysiert. Die besondere Aufmerksamkeit gilt dabei den wechselnden Stilisierungen des Beschriebenen im Sinne des antiken Orpheus- und Sirenenmythos. Unter der dritten Überschrift („Musik als Form“) schließlich werden Varianten textueller Musikalität vorge-

stellt. Einerseits wird der Frage nachgegangen, welche Kriterien erfüllt sein müssen, damit ein geschriebener Text auch ohne Musikbegleitung den Eindruck der Liedhaftigkeit erweckt. Andererseits werden an Texten von Wackenroder, Tieck und De Quincey Analogien zu instrumentalmusikalischen Bauformen und Verfahrensweisen aufgewiesen.

Leuschners Untersuchung beeindruckt durch die Übersicht und Strenge, mit der eine Fülle oftmals vieldeutig schillernden historischen Materials systematisch erschlossen und im Zusammenhang präsentiert wird. Im vergleichenden Blick auf die Romantik in England und Deutschland erarbeitet sie die Elemente eines literarischen „Mythos Musik“, die sich für beide Länder weitgehend ähnlich darstellen und die Homogenität der gesamteuropäischen Romantik deutlich werden lassen. Sowohl für die vergleichende Romantikforschung als auch für die Forschungen zum Verhältnis Musik und Literatur vermag die Studie erweiternde und präzisierende Erkenntnisse zu formulieren. Mag man bedauern, daß aus der Vielzahl der angesprochenen Texte nur wenige in ihrer Gänze und inneren Komplexität diskutiert worden sind und auch der Individualität einzelner Autoren nur in beschränktem Maß Rechnung getragen wurde, so ist sogleich einzuräumen, daß nur unter dieser Bedingung es möglich war, die systematisierende Perspektive der Arbeit durchzuhalten und umfassendere, verschiedenen Autoren und Einzeltexten der Epoche gemeinsame Strukturzüge herauszuarbeiten. Einen Vorwurf muß man daraus nicht abzuleiten. Problematischer mag manch einem erscheinen, daß zugunsten des synchronisch ordnenden Zugriffs dem Gegenstand einiges von seiner geschichtlichen Dynamik genommen worden ist. So ist ein wenig die Chance vergeben worden, die innere Dramatik der teils restaurativen, auf Wiederanbindung der Sprache an das Sein, teils zukunftsweisenden, auf eine ontologische Emanzipation der Sprache zielenden Motive mit der genügenden Schärfe herauszuarbeiten, eine Widersprüchlichkeit, die der romantischen Ausrichtung der Literatur an der Musik ein so spannungsvolles Gepräge gibt und die als das Indiz einer noch an sich selber zweifelnden, sentimentalischen Moderne interpretiert werden kann. Die Betonung dieses geschichtlichen Moments hätte die Einbettung der Analysen in eine Theorie der Moderne notwendig gemacht, die in Leuschners Untersuchung fehlt. Doch braucht man aus diesem Fehlen ebenfalls keinen Vorwurf ableiten, denn die Zielsetzung der Arbeit war eine andere. Auch wenn die Autorin selbst sehr bewußt auf lineare oder gar teleologische Geschichtskonstruktionen verzichtet, werden weitergehende historische Konstruktionen auf ihren Ergebnissen aufbauen können. Auf ihrem Themenfeld gehört die Untersuchung zu den besten der vergangenen Jahre.

*Winfried Eckel*