

## Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk

# **spectrum** **Literaturwissenschaft /** **spectrum Literature**

---

Komparatistische Studien / Comparative Studies

Herausgegeben von / Edited by  
Moritz Baßler, Werner Frick,  
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat / Editorial Board

Sam-Huan Ahn, Peter-André Alt, Aleida Assmann, Francis Claudon,  
Marcus Deufert, Wolfgang Matzat, Fritz Paul, Terence James Reed,  
Herta Schmidt, Simone Winko, Bernhard Zimmermann,  
Theodore Ziolkowski

## **Band 48**

# Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk



Literarische Intermedialität 1815–1848

Herausgegeben von  
Stefan Keppler-Tasaki und Wolf Gerhard Schmidt

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-037869-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-040412-8

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-040421-0

ISSN 1860-210X

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2015 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/München/Boston

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## Stefan Keppler-Tasaki

# Vorwort

Seit der Renaissance haben die Künste keine solche Konfrontation und Durchsetzung mit technischen Medien erfahren wie im Korridor der Frühindustrialisierung und Urbanisierung, der durch die mitteleuropäische Friedensphase zwischen 1815 und 1848 abgesichert wurde. Die neuen ›Graphien‹ von Telegraphie, Lithographie und Photographie, die neuen ›Skopien‹ von Stereoskopen und Stroboskopen, Panoramen und Dioramen, die neuen Velozitäten und Quantitäten von Schnellpresse und Stahlstich treten als ebenso vielversprechende wie potentiell unseriöse Agenten an die Künste heran. Auch in diesem Sinn geht die »Wolfgang-Goethesche Kunstperiode«<sup>1</sup> zu Ende, nämlich für den Beginn des Medienzeitalters. Bevor am Ende des 19. Jahrhunderts die Kinematographie einen Großteil der medialen Entwicklungen zu integrieren beginnt, ist es seit den 1820er Jahren die Oper – zunächst unter Führung der *Grand Opéra* in Paris –, die hochtechnisierte Kunstveranstaltungen bietet und mithilfe von optischen sowie elektrischen Apparaturen einen Raum des distanzreduzierten Miterlebens schafft. Die mediale ›Industrialisierung‹ der Künste hat einen entschiedenen Hang zu Attraktionen und Sensationen; sie begleitet die Ausbildung einer urbanen Unterhaltungskultur auf den verschiedensten Anspruchsniveaus.

Der späte Goethe, der die technischen Entwicklungen aufmerksam verfolgte, gab mit seiner notorischen Warnung an das Zeitalter zugleich eine historische Definition der ›Medien‹: »alle möglichen Fazilitäten der Kommunikation sind es, worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren.«<sup>2</sup> Als Medien gelten in diesem Sinne die Infrastrukturen der ästhetischen und pragmatischen Kommunikation im Unterschied zu den Künsten, denen sie zuordenbar sind wie das Buch der Literatur, das Theater dem (Musik-)Drama oder die Lithographie der Bildenden Kunst. Goethe steht dabei für einen Diskurs, der die Künste und Wissenschaften nicht durch eine Geschichte der technischen Medien getrieben sehen will, wie

---

<sup>1</sup> Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorf Ausgabe. Hg. von Manfred Windfuhr. 16 Bde. Hamburg 1973–1997 (im Folgenden DHA mit Band- und Seitenzahl), Bd. 10, S. 301.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang Goethe an Carl Friedrich Zelter, 6. Juni 1825. In: J.W.G.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. 40 Bde. Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u.a. Frankfurt a.M. 1985–1999 (im Folgenden FA mit Band- und Seitenzahl), Bd. 37, S. 277.

sie der zeitgenössische Begriff der ›industriellen Revolution‹ implizierte, sondern die Gerätschaften dem Bedeutungswandel einer Humangeschichte des Sehens, Hörens bzw. umfassender Weltwahrnehmung unterwirft. Gerade mit den alten Medien von *camera obscura*, Prismen und Linsen kommt Goethe zu neuen Betrachtungsweisen in der Farbenlehre.<sup>3</sup> Umgekehrt goutiert er die neuen Graphien wie die Lithographie demonstrativ in Anwendung auf Ältestes, neu zu Entdeckendes wie die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians.<sup>4</sup> Die »Verbindung zweier Künste« (FA 31, 560), Literatur und Musik, strebt Goethe mit einem so wenig revolutionären, allerdings organisatorisch rührigen Komponisten wie Carl Friedrich Zelter an: »Wer muß sich«, heißt es in einem Paralipomenon zu den in den 1820er Jahren entstandenen *Tag- und Jahreshften* für 1802, »besser kennen als Dichter und Musiker, da dieser jenem verleihen kann was er sich selbst zu geben nicht vermag: das Gedicht auf der Höhe für immer zu fixieren, wo es der Enthusiasmus, und selbst der gefühlteste, nur auf Augenblicke hinzutragen vermag«. Damit diese Verbindung möglich werde, mobilisiert Goethe die für ihn ungewöhnliche Freundschaftsnähe zu Zelter: »eine wahrhafte Neigung, auf wechselseitiges Kennen und Anerkennen gegründet«.<sup>5</sup> Die (Inter-)Medialität folgt hier gewissermaßen aus der gelungenen Humanität.

Mehr als Goethe muss die jüngere Generation erfahren, welche fordernde Eigenlogik die neuen technischen Medien – über ihr kulturökonomisches Angebot, als instrumentelle Vehikel zu dienen, hinaus – entfalten, wie z.B. von der Schnellpresse und den ersten Massenblättern ein wesentlicher Impuls für die radikale Umbildung des Systems der literarischen Gattungen ausgeht. Die ›Heine-Zeit‹ hat man provisorisch, aber in genrespezifischer Hinsicht nicht zu Unrecht nach einem Autor benannt, der sich am wenigsten auf den Gebieten des Romans und des Dramas profilierte, statt dessen aber etwa die populäre Stahlstichserie *Shakespeares Mädchen und Frauen* vertextete (als »der Pförtner, der Euch diese Gallerie aufschließt« [DHA 10, 24]). Ein gattungstheoretischer, 1797 entstandener, aber von Goethe auffälligerweise erst in der schwierigen Situation von 1827 publizierter Grundtext wie *Ueber epische und dramatische Dichtung* will dem entgegentreten, läuft damit wirkungsgeschichtlich jedoch

---

<sup>3</sup> Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA 1990, S. 68ff.

<sup>4</sup> Vgl. Goethes und Heinrich Meyers Rezension zum in der Lithographischen Presse Alois Senefelders erschienenen Faksimile von 1808: *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen* (FA 19, 378–385).

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Werke*. Weimarer Ausgabe. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. Weimar 1887–1919, Abt. I, Bd. 35, S. 305.

ebenso ins Leere wie Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, dessen Rezeptionskurve unmittelbar nach der Weimarer Klassik steil abfällt.<sup>6</sup> Im 1812 sowohl entstandenen als auch veröffentlichten achten Buch von *Dichtung und Wahrheit* bringt Goethe die zu diesem Zeitpunkt fast fünfzig Jahre alte Leistung Lessings ins Gedächtnis:

Das so lange mißverständene: ut pictura poesis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Übel erlöst [...]. (FA 14, 346)

Goethes Schlusswendung »wir hielten uns von allem Übel erlöst« hält die berechtigte Reserve bereit, ob man sich hinsichtlich der Endgültigkeit von Lessings Diskussionsbeitrag nicht getäuscht habe. Seine eigene Laokoon-Interpretation überschreitet (die zu ihrer Zeit publizierten Teile von) Lessings Überlegungen um die bewegten Bilder, indem sich Goethe mit der antiken Gruppe in ein stroboskopartiges Dispositiv begibt: »Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen [...]. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht.« (FA 18, 493) Stroboskopartig ist daran die intermittierende Belichtung. Die reale Bewegung, wie sie zum um 1830 ausgereift entwickelten Stroboskop gehört, wird hier noch durch die Einbildungskraft ersetzt. Wenn nach Goethes Aufsatz überhaupt noch literarisch auf das Laokoon-Problem zurückgekommen wird, so bei Heine als Bild unaufhebbarer und sogar glückverheißender Verschlingungen (vgl. DHA 1/1, 461), fern einer Ästhetik der »getrennten Gipfel«.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Gleiches gilt für Grillparzers Fragment gebliebenen Versuch von 1820/21, zu Lessings *Laokoon* »[e]in Gegenstück zu schreiben«, das er in strikter Analogie »Rossini, oder über die Grenzen der Musik und Poesie« betiteln wollte; Franz Grillparzer: [*Über die Oper*]. In: F.G.: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hg. von Peter Frank, Karl Pömbacher. 4 Bde. München 1960–1965, Bd. 3, S. 897.

<sup>7</sup> Vgl. zur Laokoon-Rezeption im 19. Jahrhundert das Kapitel »Bindung ist Windung« in Christoph Schmäzle (Hg.): *Marmor in Bewegung. Ansichten der Laokoon-Gruppe*. Frankfurt a.M., Basel 2006, S. 74–78.

Zum anderen stellt sich das Problem der Kunstgrenzen mit neuer Dringlichkeit von der durch Lessing nicht programmatisch abgedeckten Seite der Musik,<sup>8</sup> die in der Gesellschaftskultur der Restaurationsepoche freilich besondere Begünstigung erfährt. Liedertafeln und Gesangsvereine prägen das private und öffentliche Leben. Neben dem Kunstlied stehen deutschnational-patriotische Gesänge in Blüte. *Das singende Deutschland* heißt einer der frühen Bestseller des zur nationalen Institution sich aufschwingenden Reclam-Verlags.<sup>9</sup> Maßgebliche Bildende Künstler wie Karl Friedrich Schinkel beginnen sich in der Bühnenmalerei zu engagieren, die ihre höchste Elaboration in der Oper findet.<sup>10</sup> Ein Analogon der ›Laokoon-Diskussion‹ für die Musik, etwa eine ›Zauberflöte-Diskussion‹ oder eine ›Neunte-Diskussion‹ zu Beethovens 1824 uraufgeführter letzter Symphonie, blieb zu finden und zu führen. Über die musikalischen Fachkreise hinaus, die sich maßgeblich etwa in der 1798 gegründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitung* verständigten, werden es Wagner sowie dessen Freunde und Feinde wie Laube, Wienbarg, Gutzkow und Mundt sein, die das intermediale Kardinalproblem der Oper auch in den neuen Revuen und Literaturblättern verhandeln.

In einem weiteren Punkt nimmt das Medienzeitalter zwischen dem späten Goethe und dem mittleren Wagner seinen Ausgang von Problembeschreibungen der goetheschen Kunstperiode, um letztlich über sie hinauszugehen: Die neuen Medien stehen programmatischer als zuvor etwa das gedruckte Buch im Dienste jener »allgemeinen Nationalkultur« (FA 18, 322), deren Bedingungen Goethe im Aufsatz über *Literarischen Sanscülottismus* beschrieben hat, ohne Deutschland die entsprechenden Umwälzungen zu wünschen. Es sind die im Urbanisierungsprozess sich formierenden Massen, die mit den Medien in einer Klammer stehen, von ihnen adressiert und organisiert werden sollen, nämlich in jenem durchdringenden »Nationalgeiste«, den Goethe für den »Nationalautor« definitorisch verlangte (FA 18, 320). Die Massenmedien, vor allem in Gestalt der Meinungspresse, sind jenem Nationalstaat auf den Leib geschnitten, dessen von Goethe für Deutschland angezweifelte »glückliche[] und bedeutende[] Einheit« (ebd.) sie inauguriert. Dem spätaufklärerisch-klassischen Projekt des Nationaltheaters folgt das der Nationalzeitung, auf das Cottas *Morgenblatt*

---

<sup>8</sup> Vgl. aber das Paralipomenon unter der Nr. 27 in Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012, S. 262–267.

<sup>9</sup> *Das singende Deutschland*. Album der ausgewähltesten Lieder und Romanzen mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig 1844.

<sup>10</sup> Vgl. Georgila Greisenegger: *Die Bühne als lebende Historienmalerei*. In: Hermann Fillitz (Hg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Wien 1996, S. 275–289.



einschwenkt, wenn es sich ab 1837 nicht mehr an »Stände« sondern an »Leser« richtet. Der Theaterdichter und Journalist David Kalisch wurde in den 1840er Jahren zum Mitbegründer sowohl der *Berliner National-Zeitung* als auch des von Reclam in hoher Auflage herausgebrachten, reich illustrierten *Charivari*, zu dem fast alle namhaften Autoren und Karikaturisten der Zeit beigetragen haben. Die neuen Medien stehen in einem besonderen Verhältnis zu nationalen Wert- und Identitätsbildungsprozessen und bringen die Künste, mit denen sie Verbindungen eingehen, in eine neue Dynamik gegenüber dem öffentlichen Leben. So wird die patriotische Festveranstaltung im hier behandelten Zeitraum zum Musterbeispiel einer Mobilisierung aller Medien bzw. Künste und ihrer Wechselverhältnisse, die neben innerästhetischen Kriterien meist auch einer Logik der Effektsteigerung im Dienste der Aufmerksamkeitsbildung folgen.

Die nachfolgenden 21 Beiträge zur ›Intermedialität‹ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kreisen um das Verhältnis von neuen Medien und traditionellen Künsten, um die Dynamisierung, die die Beziehungen auch der traditionellen Künste untereinander durch die neuen Medien erfahren haben, und immer wieder um die Funktionen von Intermedialität für öffentliche Wert- und Identitätsbildungsprozesse. Der vorliegende Band geht auf die Tagung *Funktionen von Intermedialität. Wert- und Identitätsbildungsprozesse zwischen 1815 und 1848* zurück, die vom 24. bis 27. März 2010 an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt mit dankenswerter Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft stattgefunden hat. Die Tagung wurde von Studierenden und Promovierenden der Freien Universität Berlin und der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt moderiert und mitgestaltet. Unser Dank dafür gilt Dr. Stefanie Orphal, Stefanie Reppmann und Janine Volkamer (Berlin) sowie Tanja Büchl, Maximilian Frisch, Kathrin Graßberger, Regina Greck, Alessandra Haupt, Michaela Hintze, Christian Hübner, Friederike Kemmether, Matthias Kozuschek, Marie Susan Mühlemeier, Johannes Schweigardt, Adrian Smoll, Martina Weser und Jessica Wepler (Eichstätt). Für die redaktionelle Mitarbeit bei der Drucklegung danken wir Nadine Ebert (Berlin). Bei der Vorlagenbeschaffung für die Abbildungen hat Barbara Driesen (Berlin) mitgewirkt.



# Inhalt

Stefan Keppler-Tasaki

**Vorwort — V**

Wolf Gerhard Schmidt

**Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk – Literarische Intermedialität 1815–1848: Eine historisch-methodische Einführung — 1**

## Visualität und Panoramatik

Waltraud ›Wara‹ Wende

**Mixed-Media-Ästhetik.**

**Die Bilderromane Rodolphe Töpffers (1799–1846) — 55**

Claudia Nitschke

**Visualität in Büchners *Danton's Tod* — 77**

Bernhard Walcher

**Ästhetik und Germanentum. *Der sterbende Gallier* als moralisches Vorbild und nationaler Held in Bildgedichten von Friedrich de la Motte Fouqué, Conrad Ferdinand Meyer und Ignaz Heinrich von Wessenberg — 97**

Olaf Brieske

**»Bilder durch Buchstaben«. Glaßbrenners Guckkästen — 123**

Matthias Bauer

**Stadtbild und Stadttex. Zur Wechselwirkung von Intermedialität und Urbanität bei Adalbert Stifter und anderen — 143**

Gustav Frank

**Subjektives Sehen und Eskalation des Raumes in Stifters *Der Pförtner im Herrenhause*. Epistemische Grundlagen von Bild-Text-Intermedialität — 173**

## Audiovisionen und Musikalisierung

Petra McGillen

**Andauernder Effekt. Medienkonkurrenz und Rhetorik in Heinrich Heines Napoleon-Schriften — 203**

Fabian Lampart

**Erzählte Musik, erzählte Bilder. Zur Reflexion medialer Konjunkturen in Stifters *Zwei Schwestern* — 223**

Monika Schmitz-Emans

**Musikkritik und literarische Schreibwerkstatt bei Robert Schumann — 239**

Wolfram Steinbeck

**Symphonie als Dichtung. Zur Genealogie der »Symphonischen Dichtung« Franz Liszts — 263**

Gerd Rienäcker

**Der Zauberer hinter dem Zauberer. Zur Dramaturgie des ersten Finales der Oper *Faust* von Louis Spohr — 295**

Jean-François Candoni

**Friedrich Theodor Vischers *Vorschlag zu einer Oper* als Rettungsversuch des Nibelungen-Stoffes durch einen Medienwechsel — 311**

## Intermediale Konvergenz und (national)kulturelle Identitätsbildung

Wolf Gerhard Schmidt

**Das Gesamtkunstwerk als zentrale Innovationsleitung der Doppelperiode ›Biedermeier/Vormärz‹. Zur Neubestimmung des Terminus und Beethovens Pionierprojekten — 327**

Helmut Schanze

**Heines Medien — 375**

Cornelia Rémi

**Überlegungen zu medialen Konstellationen und den medialen Qualitäten literarischer Darstellung in Eduard Mörikes *Maler Nolten* — 395**

Gert Vonhoff

**›Correlation‹ als Signum der Moderne. Zu Gutzkows Frühwerk mit besonderer Berücksichtigung der *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur* (1836) — 423**

Thomas Pittrof

**Das Leipziger Gutenbergfest 1840. Ein multi- und intermediales Kollektiverlebnis im vormärzlichen Deutschland — 441**

Matthias Buschmeier

**Medien der Nation. Hoffmann von Fallerslebens *Das Lied der Deutschen* als demokratische Gesangsübung — 465**

Stefan Matuschek

**Mythos und Medien. Zum Verhältnis von Mythosverständnis und Darstellungsformen bei Goethe und Richard Wagner — 491**

Stefan Keppler-Tasaki

**Opern-Debatte. Zum Verhältnis von Literatur und Libretto bei Wagner und seinen Zeitgenossen bis 1848 — 505**

**Bildnachweis — 535**

**Personenregister — 537**



Wolf Gerhard Schmidt

# Zwischen Gattungsdisziplin und

# Gesamtkunstwerk –

# Literarische Intermedialität 1815–1848:

# Eine historisch-methodische Einführung

## 1 Methodik

›Intermedialität‹ hat sich in den zurückliegenden Jahren als ein zentrales Paradigma literaturwissenschaftlicher Forschung etablieren können – und dies zu Recht, schließlich gibt es nach Gilles Deleuze »kein Kunstwerk, das nicht seine Fortsetzung oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat«. <sup>1</sup> Jürgen E. Müller versteht Intermedialität deshalb mit Blick auf Hans Robert Jauss als »Provokation«, <sup>2</sup> Werner Wolf als »Herausforderung« <sup>3</sup> für die traditionelle Philologie. Tatsächlich ist die Literatur »das klassische Feld intermedialer Bezüge«. <sup>4</sup> Das methodologische Hauptproblem der Forschung besteht allerdings in der Polyvalenz des Intermedialitätskonzepts. Seit Ende der 1990er Jahre beklagt man die »inflationäre Verwendung des Begriffs« <sup>5</sup> und die damit verbundene »plurale[] Beliebigkeit« <sup>6</sup> der Theoriemodelle, die durch immer neue Terminolo-

---

**1** Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze. In: Cahiers du Cinéma 380 (1986), S. 25–32, hier S. 28 (Übersetzung von W.G.S.). Stefan Münker spricht in anderem Zusammenhang bereits vom »Medial Turn« (Philosophie nach dem »Medial Turn«. Beiträge zur Theorie der Mediengesellschaft. Bielefeld 2009).

**2** Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster 1996, S. 92.

**3** Werner Wolf: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien 2002, S. 163–192, hier S. 188.

**4** Joachim Paech, Jens Schröter: Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort. In: J.P., J.S. (Hg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München 2008, S. 9–12, hier S. 12.

**5** Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage AV 2 (1998). H. 7, S. 129–154, hier S. 149.

**6** Hans-Dieter Kübler: [Rezension zu:] Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hg. von Jörg Helbig. Berlin 1998. In: Medienwissenschaft 3 (1999), S. 305–308, hier S. 305.

gien in wissenschaftliche Isolation geraten.<sup>7</sup> Auch Irina O. Rajewskys ambitionierter Versuch, dem »Fehlen eines einheitlichen Begriffsinstrumentariums zur Beschreibung der intermedialen Phänomene« kasuistisch zu begegnen, hat sich bisher nicht durchgesetzt.<sup>8</sup> Jürgen E. Müller spricht daher 2008 von den »illusions perdues«<sup>9</sup> einer Forschungsrichtung, die mit dem Vorsatz angetreten war, »ein allumfassendes medientheoretisches System zu entwickeln«. Die bisher vorgeschlagenen Modelle, »seien sie nun strukturalistischer oder post-strukturalistischer Art«, würden »in den allermeisten Fällen den in den Präambeln formulierten Zielsetzungen nicht gerecht«, die »analytischen Kategorien, die nur einen sehr begrenzten Bereich intermedialer Phänomene und Prozesse abdeck[t]en«, stellten sich »häufig als unzureichend heraus«.<sup>10</sup> Dahinter steht verständliche Kritik: Wer die gesamte Kultur als »Spiel der Medien« ansieht, die dadurch zu »für sich gesetzten« Subjekten werden,<sup>11</sup> oder im Rekurs auf Peirce

---

7 Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen*. In: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur*. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen 2004, S. 27–77, hier S. 29f. und Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller: *Vorwort*. In: U.M., R.S., C.Z. (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen 2006, S. 7–17, hier S. 8. Eine – allerdings nicht mehr ganz aktuelle – Darstellung des dispersen Diskussionsstandes findet sich bei Mathias Mertens (*Forschungsüberblick »Intermedialität«*. Kommentierungen und Bibliographie. Hannover 2000).

8 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen, Basel 2002, S. 3. Infolge der Vielzahl differenter Begriffsbildungen kann Rajewsky die eigene Terminologie nicht als bekannt voraussetzen (vgl. *Intermedialität und ›remediation‹*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung. In: Joachim Paech, Jens Schröter [Hg.]: *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008, S. 48–60, hier S. 53f.).

9 Jürgen E. Müller: *Intermedialität und Medienhistoriographie*. In: Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008, S. 31–46, hier S. 35. Eric Méchoulan vertritt diese Ansicht bereits fünf Jahre zuvor (vgl. *Intermédialités: Le temps des illusions perdues*. In: *Intermédialités* 1 [2003], S. 9–27, hier S. 9).

10 Müller (Anm. 9), S. 31f. Der Versuch, eine allgemeine Intermedialitätstheorie zu konturieren, findet sich u.a. bei Klaus Kaindl: *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen 1995, S. 41; Jörg Helbig: *Vorwort des Herausgebers*. In: J.H. (Hg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 8–13, hier S. 9; Ulrich Weisstein: *Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden*. In: U.W. (Hg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin 1992, S. 11–31, hier S. 31; Rajewsky (Anm. 8), S. 4, 11, 26 und Erika Fischer-Lichte: *Interart-Ästhetiken*. In: Renate Brosch (Hg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin 2004, S. 25–41, hier S. 33, 40.

11 Reiner Matzker: *Anthropologie. Theorie – Geschichte – Gegenwart*. München 1998, S. 201. Vgl. auch Jay David Bolter, Richard Grusin Bolter: *Remediation. Understanding New Media*.



und McLuhan ausschließlich mediensemiotische Transformationsverfahren betrachtet, die »sowohl mit dem Werk- als auch mit dem Textbegriff nicht mehr vereinbar« sind,<sup>12</sup> nimmt dem Intermedialitätsmodell seine Operationalisierbarkeit und reduziert hinsichtlich der Einzelphänomene Komplexität – ganz abgesehen davon, dass Theorien, denen zufolge das künstlerische Subjekt nur mehr »variabler intermedialer Spielort« ist, schon deshalb wissenschaftlich fragwürdig sind, weil sie auf der »allgemeinen Zurückweisung essentialistischer Prämissen der traditionellen Anthropologie (psychologischer oder auch neurobiologischer Provenienz)« basieren.<sup>13</sup> Werner Wolf wendet sich mit Recht gegen die diskursive »Einseitigkeit« intermedialer Forschung, »die sowohl autoren- bzw. produzentenseitige Phänomene (z.B. die biographisch-psychologische Erscheinung der ›Doppelbegabung‹) als auch rezipientenseitige unterbelich-

---

Cambridge/Mass., London 2000, S. 14f.; Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 12 und Renate Brosch: Einleitung. In: R.B. (Hg.): Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin 2004, S. 7–23, hier S. 15.

**12** Joachim Paech: Intermedialität des Films. In: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2002, S. 287–316, hier S. 299. Vgl. auch J.P.: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998, S. 14–30, hier S. 15. Ähnliche Modelle propagieren u.a. Wilhelm Füger: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998, S. 41–57, hier S. 41; Andreas Böhn: Einleitung: Formzitat und Intermedialität. In: A.B. (Hg.): Formzitat und Intermedialität. St. Ingbert 2003, S. 7–12, hier S. 7f.; Alexander Roesler: Medienphilosophie und Zeichentheorie. In: Stefan Münker, A.R., Mike Sandbothe (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a.M. 2003, S. 34–52, hier S. 44–46; Matzker (Anm. 11), S. 8 und Manfred Bierwisch: Sprache – Musik – Bild. Zeichentypen und ihre Konsequenzen. In: Rita Franceschini (Hg.): Bilder der Sprache. Stuttgart, Weimar 2009, S. 8–34, hier S. 8. Eine Zwischenposition vertritt Ernest W.B. Hess-Lüttich, der Kunst mit Blick auf Jan Mukařovský als »semiologisches und kommunikatives Faktum« begreift, d.h. im Intermedialitätsbereich von »individuellen Semioseprozessen« ausgeht und deshalb Autor- bzw. Textbegriff nicht verabschiedet (Sprache und Musik: Intermediale Relationen. In: Henriette Herwig u.a. [Hg.]: Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Stuttgart, Weimar 2007, S. 161–181, hier S. 162, 180).

**13** Volker Roloff: Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen. In: Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München 2008, S. 15–29, hier S. 18f. Vgl. dazu die Grundsatzkritik u.a. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: F.J. u.a. [Hg.]: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 3–35, hier S. 17), Werner Konitzer (Medienphilosophie. München 2006, S. 10) und Karl Sperling (»Es kommt alles aus mir selbst«. Zur Beziehung von Natur/Kultur mit Blick auf Genetik, Evolution und Kunstgeschichte. In: Wolf Gerhard Schmidt [Hg.]: Körperbilder in Kunst und Wissenschaft. Würzburg 2014, S. 59–85, hier S. 82).

tet«. <sup>14</sup> Nicht zufällig lässt sich in der Literaturtheorie seit längerem eine »Rückkehr des Autors« <sup>15</sup> feststellen, und die entsprechenden Begründungsmodelle sind sowohl hermeneutisch <sup>16</sup> wie anthropologisch <sup>17</sup> orientiert. Den nachfolgenden Ausführungen liegt daher die Begriffsdefinition Werner Wolfs zugrunde, die auch Rajewsky zur Basis ihrer Kategorisierung macht. ›Medium‹ meint hier nicht den »technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen (wie z.B. Schrift, Druck, Rundfunk, CD usw.), sondern ein konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv« (Sprache, Musik, Bild etc.). ›Intermedialität‹ bedeutet demzufolge »das Überschreiten von Grenzen« dieser Dispositive, »wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann«. <sup>18</sup> Sie umfasst damit den gesamten Interart-Bereich, schließt allerdings auch medienübergreifende Phänomene ein, die nur bedingt Kunstcharakter aufweisen.

Neben diesem synchronen, innerästhetischen Aspekt gilt es zu bedenken, dass intermediale Praktiken nicht unabhängig von gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen erfasst werden können, weil ähnliche Darstellungstechniken,

---

**14** Wolf (Anm. 3), S. 167. Zur Kritik an rein semiotischen Intermedialitätskonzepten vgl. auch Claus Clüver: *Inter textus/Inter artes/Inter media*. In: *Komparatistik* (2000/01), S. 14–50, hier S. 41 und Gabriele Rippl: *Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag*. In: Renate Brosch (Hg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin 2004, S. 43–60, hier S. 53.

**15** So der Titel des 1999 von Fotis Jannidis u.a. edierten Sammelbands (Anm. 13). Vgl. auch Thomas Anz: *Playgiarism. Hegemann, die postmoderne Literaturtheorie und die Rückkehr des Autors in der Literaturwissenschaft*. In: *Kulturjournal* (*literaturkritik.de*), 15.2.2010 ([http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=14104](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14104) [zuletzt eingesehen: 4.8.2014]).

**16** Vgl. u.a. Simone Winko: *Einführung: Autor und Intention*. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 39–46; Lutz Danneberg: *Zum Autorkonstrukt und zu einem methodologischen Konzept der Autorintention*. In: Ebd., S. 77–105 und Carlos Spoerhase: *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*. Berlin, New York 2007.

**17** Vgl. u.a. Karl Eibl: *Der ›Autor‹ als biologische Disposition*. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 47–60; K.E.: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn 2004, S. 9–11; Wolf Gerhard Schmidt: *›Relative Transdiskursivität‹: die Autorinstanz*. In: W.G.S.: *›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*. Bd. 1. Berlin, New York 2003, S. 50–55 sowie die Aktivitäten der AG Klang(welten) der Jungen Akademie an BBAW und Leopoldina (<http://www.diejungeakademie.de/aktivitaeten/interdisziplinaere-zusammenarbeit/abgeschlossene-ag/ag-klangwelten/> [zuletzt eingesehen: 4.8.2014]).

**18** Wolf (Anm. 3), S. 165, 167. Vgl. Rajewsky [2002] (Anm. 8), S. 7; Rajewsky (Anm. 7), S. 71f. und Rajewsky [2008] (Anm. 8), S. 55.

beispielsweise die Musikalisierung von Sprache oder die Integration bildpoetischer Verfahren, zu verschiedenen Zeiten andere Ziele aufweisen können. Künstlerische Grenzüberschreitung vollzieht sich nicht nur in Form struktureller Interferenzen, sondern es existiert immer auch eine »Sozialität der Intermedialität«<sup>19</sup> als komplexes Konglomerat historischer, sozialer, politischer, technologischer und ästhetischer Faktoren. Statt eines »Super- oder Mega-Systems«, das angesichts »der unendlich großen Zahl möglicher intermedialer Kombinationen/Interaktionen« ohnehin »ein recht naives Unterfangen« sei, schlägt Jürgen E. Müller daher »einen historischen, deskriptiven, induktiven – und vielleicht auch mühsameren Ansatz« vor, der »Schritt für Schritt zu einer Archäologie und einer Geographie intermedialer Verfahren« führen soll.<sup>20</sup> Auch nach Ansicht von Gabriele Rippl sind »in der Medienfrage sensibilisierte Einzeluntersuchungen und theoretische Neuansätze dringliche Forschungsdesiderate«.<sup>21</sup> Mit Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller ließe sich in diesem Zusammenhang für eine Erweiterung der Intermedialitätsforschung auf »kommunikative Bereiche jenseits der Druckkultur« plädieren, die diskursiv eng mit dem Literaturkontext verbunden sind (im vorliegenden Fall u.a. Programmmusik, polyfokale Gemälde/literarische Bilderzyklen [mit oder ohne Zitatintegration], Theater[inszenierung], Haus-/Salon-/Festkultur, [beschriftetes] Künstlerdenkmal). Gerade hier liege »eine erneute Herausforderung an die Philologien, ihre Kernkompetenzen des genauen Lesens (*close reading*) und des historischen Verstehens« anzuwenden.<sup>22</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Textbegriff auf sämtliche Medien übertragen wird. Im Zentrum steht vielmehr der Versuch, intermediales Arbeiten durch eine moderne Werkhermeneutik zu fundieren,<sup>23</sup> die das jeweilige Phänomen (Text, Partitur, Gemälde etc.) in seiner

---

**19** Müller (Anm. 9), S. 32. Vgl. auch Marion Froger, Jürgen E. Müller: Introduction: Intermédialité et socialité. In: M.F., J.E.M. (Hg.): Intermédialité et socialité. Münster 2007, S. 7–13.

**20** Müller (Anm. 9), S. 32, 35. Ähnlich sehen es Hans Ulrich Gumbrecht: Why Intermediality – if at all? In: Intermédialités 2 (2003), S. 173–178, hier S. 176f.; Erika Greber, Roger Lüdeke: Vorbemerkung. In: E.G., R.L. (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen 2004, S. 7 und Walter Moser: L'interartialité: Pour une archéologie de l'intermedialité. In: Marion Froger, Jürgen E. Müller (Hg.): Intermédialité et socialité. Münster 2007, S. 69–92, hier S. 69.

**21** Rippl (Anm. 14), S. 53.

**22** Meyer, Simanowski, Zeller (Anm. 7), S. 11. Vgl. auch Wolf (Anm. 3), S. 164 und Uwe Wirth: Hypertextuelle Aufpflöpfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Hg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen 2006, S. 19–38, hier S. 21.

**23** Vgl. Wolf Gerhard Schmidt: ›Temporalisierter Sinn‹: das literarische Werk. In: W.G.S. (Anm. 17), S. 55–59.

spezifischen Medialität ernst nimmt und nicht vorformatierten Theoriemodellen einpasst.

## 2 Historische Applikation: Kategorienbildung/Fragenkomplex

Für eine intermediale Analyse resp. Interpretation literaturbezogener Phänomene sind insbesondere jene Epochen beachtenswert, die auf gesellschaftliche Krisen reagieren und infolge damit verbundenen Evidenzverlusts bestehende Sinngabungsmodelle überprüfen.<sup>24</sup> Der vorliegende Band befasst sich deshalb mit der sog. ›Doppelperiode‹ Biedermeier/Vormärz (1815–1848), die von einer tiefgreifenden ›Universalismuskrise‹<sup>25</sup> geprägt ist und momentan wieder verstärkt Forschungsinteresse auf sich zieht,<sup>26</sup> möglicherweise auch angesichts der

---

<sup>24</sup> Vgl. Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Hg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk. Berlin, New York 2009.

<sup>25</sup> Vgl. Walter Schmitz: Lenau und die Theosophie. Zur Krise des poetischen Universalismus in der Biedermeierzeit. In: Lenau-Forum 17 (1991), S. 59–81, hier S. 59.

<sup>26</sup> Vgl. u.a. Peter Hasubek: Vom Biedermeier zum Vormärz. Arbeiten zur deutschen Literatur zwischen 1820 und 1850. Frankfurt a.M. 1996; 1848 und der deutsche Vormärz. Redaktion: Peter Stein, Florian Vaßen und Detlev Kopp. Bielefeld 1998; Gustav Frank: Krise und Experiment. Komplexe Erzähltexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1998; Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München 1998; The Biedermeier and Beyond. Hg. von Ian F. Roe und John Warren. Bern u.a. 1999; Vormärz und Klassik. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld 1999; Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität? Hg. von Norbert Otto Eke und Renate Werner. Bielefeld 2000; Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Hg. von Jürgen Barkhoff u.a. Tübingen 2000; Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts. Hg. von Michael Kube, Werner Aderhold und Walburga Litschauer. Kassel u.a. 2002; The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kunstgeschichte. Hg. von Robert Pichl und Clifford A. Bernd. Wien 2002; Theaterverhältnisse im Vormärz. Hg. von Maria Pormann und Florian Vaßen. Bielefeld 2002; Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Hg. von Michael Titzmann. Tübingen 2002; Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen. Bielefeld 2003; Goethe im Vormärz. Hg. von Detlev Kopp und Hans-Martin Kruckis. Bielefeld 2004; Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche. Hg. von Barbara Boisits und Klaus Hubmann. Wien 2004; Norbert Otto Eke: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt 2005; Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Hg. von Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters. Ostfildern 2006; Der nahe Spiegel: Vormärz und Aufklärung. Hg. von Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke und Florian Vaßen. Bielefeld 2008; Walter Erhart: »Das Wehtun der Zeit in meinem innersten Menschen«. ›Biedermeier‹, ›Vormärz‹ und die Aussichten der Literatur-

Tatsache, dass Gesellschaftstheoretiker in Wissenschafts- und Popularbereich eine Renaissance entsprechender Epochenmerkmale diagnostizieren.<sup>27</sup> Obwohl die einschlägige Überblicksforschung zur Literatur der Restaurationsphase künstlerische Grenzüberschreitungen bisher kaum thematisiert hat,<sup>28</sup> gewinnt Intermedialität zwischen 1815 und 1848 geradezu die Bedeutung eines kulturpoetischen Basisphänomens, das den Zeitraum – trotz aller Kontinuitäten – von Klassik und Realismus unterscheidet.<sup>29</sup> Der Horazsche Grundsatz des *ut pictura poesis* scheint durch seinen Gegenbegriff *ut musica poesis* verdrängt zu werden. Für Heine ist die eigene Epoche 1841 eine zunehmender Verklanglichung, und die Musik selbst in Fortschreibung der Hegel-These »vielleicht das letzte Wort der Kunst«, denn durch sie drohe »die Auflösung der ganzen materiellen

---

wissenschaft. In: Euphorion 102 (2008), S. 129–162 und Wissenskulturen des Vormärz. Hg. von Gustav Frank und Madleen Podewski. Bielefeld 2012.

**27** Johannes Willms (Ende des Biedermeier. Die Ungewißheit wächst, wohin die Reise geht. In: Süddeutsche Zeitung, 15./16.3.1997, S. 17) und Michael Rutschky (Das Biedermeier der Kohl-Ära. Parallelstellen zwischen einst und jetzt. In: Merkur 52 [1998]. H. 597, S. 1101–1109) bezeichnen die 1980er und 1990er Jahre als »Biedermeier«, Ulf Poschardt auch die »Merkel-Zeit« (Warum wir es wieder richtig bieder mögen. In: Welt online, 11.11.2008 [<http://www.welt.de/kultur/article2706937/Warum-wir-es-wieder-richtig-bieder-moegen.html>] (zuletzt eingesehen: 4.8.2014))). Pierre Bourdieu sieht im Europa des ausgehenden 20. Jahrhunderts dagegen vormärzliche »Zustände wie kurz vor 1848« (zit.n. Karlheinz Weißmann: Die Agonie des Liberalismus. Teil II: Alternativen? In: Gegengift 10 [1998]. H. 3, S. 1–6, hier S. 6). Auch Ilija Trojanow und Juli Zeh konstatieren Parallelen zwischen dem modernen »Überwachungsstaat« und der Restaurationsepoche (vgl. Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte. München 2009). Für Nenad Popovic ist selbst die zeitgenössische deutsche Literatur von »Biedermeierisierung« bestimmt (vgl. Biedermeierisierung statt New Generation. In: Zeitschrift für Kultur-Austausch 52 [2002]. H. 3, S. 10–13, hier S. 12).

**28** Vgl. neben den in Anm. 26 und 182–186 genannten Publikationen u.a. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. 3 Bde. Stuttgart 1971–1980; Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815–1848. Hg. von Bernd Witte. Reinbek bei Hamburg 1980; Peter Uwe Hohendahl: Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830–1870. München 1985; Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848. Redaktion: Tino Erben. Wien [1987] und Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Bd. 2. München 1989.

**29** Aus diesem Grund ist die These von Volker Wehdeking zu revidieren, der im Rekurs auf Susan Sontag und Leslie Fiedler erklärt, das »Phänomen« Intermedialität nehme »seit der letzten Jahrhunderthälfte [i.e. »Anfang der [19]60er Jahre«] sprunghaft zu« (Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Berlin 2007, S. 15). Andererseits betrifft die von Gerhard Neumann und Günter Oesterle zu Recht konstatierte »Medienkrise« keineswegs nur die »deutsche Romantik« (vgl. Einleitung. In: G.N., G.O. [Hg.]: Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg 1999, S. 9–23, hier S. 9).

Welt«. <sup>30</sup> Wie Schopenhauer und Kierkegaard spricht Hebbel der Tonkunst 1847 sogar transzendente Bedeutung zu: »Ehe wir Menschen waren, hörten wir Musik«. <sup>31</sup> Solche Thesen dürfen allerdings nicht den Blick dafür verstellen, dass es in Theorie wie Praxis zu verschiedenen und ästhetisch sehr komplexen Formen medialer Interferenzen kommt (Musikvisualisierung, Farbenklang, synästhetische Literatur, Gesamtkunstwerk). 1854 beklagt Gustav Freytag denn auch rückblickend die umfassende Revision von Lessings *Laokoon*, »da nicht im Roman allein, sondern fast in allen andern Künsten, in der Malerei wie in der Musik, das Bestreben sichtbar wird, die Grenzen zu überschreiten, welche den einzelnen Künsten durch die Unsterblichen gesteckt [sind]«. <sup>32</sup>

Die nachfolgenden Ausführungen zielen deshalb darauf, die ›Epochenintermedialität‹ in ihrer Bedeutungsvielfalt, Wirkungsweise und sozialen Relevanz zu erfassen, und zwar mit Blick auf die von Thomas Nipperdey vertretene These, dass die Lebenswelt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine nachhaltige Ästhetisierung erfährt. <sup>33</sup> Hierbei sollen keineswegs alle intermedialen Phänomene Berücksichtigung finden, sondern nur die literaturbezogenen: (1) *Medienintegration*: musikalische/bildpoetische Intermedialität innerhalb der Literatur oder literarisierte Instrumentalmusik/Malerei/Architektur sowie (2) *Medienkombination*: <sup>34</sup> Verbindung der Literatur mit Musik und Bildender Kunst zu neuen Formen (vertonte/illustrierte Texte).

Diese klare und einfache Kategorienbildung dient jedoch lediglich als Ausgangspunkt medienhistorischer Fragen, die weiterführenden bzw. übergreifenden Charakter haben:

---

**30** Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hg. von Klaus Briegleb. 6 Bde. München 1997, hier Bd. 5, S. 357 (*Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*).

**31** Friedrich Hebbel: Tagebücher. Vollständige Ausgabe in 3 Bdn. Hg. und mit Anmerkungen versehen von Karl Pörnbacher. München 1984, hier Bd. 2, S. 314. Ähnlich verfährt der späte Goethe (vgl. Dieter Borchmeyer: Goethes *Faust* musikalisch betrachtet. In: Hermann Jung [Hg.]: Eine Art Symbolik fürs Ohr. Johann Wolfgang von Goethe. Lyrik und Musik. Frankfurt a.M. 2002, S. 87–100, hier S. 100).

**32** Gustav Freytag: Aufsätze zur Politik, Geschichte, Literatur und Kunst. Leipzig [1925], S. 618 (*Wilibald [sic!] Alexis* [1854]). Schon Lessing selbst untergräbt jedoch in den Paralipomena zum *Laokoon* die postulierte Mediendifferenz, wenn er betont, dass Musik und Literatur ursprünglich »beide zusammen nur eine Kunst ausmachten« (Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. von Wilfried Barner u.a. Frankfurt a.M. 1985–2001, hier Bd. 5.2, S. 313).

**33** Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983, S. 533.

**34** Vgl. Wolf (Anm. 3), S. 178.

- In welcher Form und mit welchem Ziel werden die einzelnen Medien zueinander in Beziehung gesetzt?
- Wie werden die medialen Interferenzen ästhetisch reflektiert bzw. praktisch gestaltet?
- Welche Eigenschaften werden den einzelnen Medien dabei zugeschrieben?
- Wie lassen sich bestimmte Mediendominanzen erklären (Musik), und wie wird mit Medienkonkurrenz umgegangen?
- Welche Funktion hat das bisher kaum reflektierte Phänomen ›verschränkter‹ Intermedialität in literarischen Texten (bildliche Darstellung von Klängen / Verklänglichlichung piktoraler Phänomene)?
- Welche neuen Erkenntnisse über Charakteristika, Paradigmen und Perioden des »schwierige[n]«<sup>35</sup> 19. Jahrhunderts sind durch die Analyse intermedialer Tendenzen zu gewinnen?

Da das relevante Kunstkorpus überaus umfangreich ist, kann das Ziel des Forschungsprojekts nicht darin bestehen, die entfaltete Stoffmenge quasi *in toto* analytisch zu bewältigen. Die Gefahr, Hauptaspekte aus den Augen zu verlieren, wäre kaum zu vermeiden. Deshalb besitzt das Transgressive den interpretatorischen Vorrang gegenüber dem Affirmativen, ohne dass Letzteres ausgeschlossen würde. Der vorliegende Beitrag versteht sich als historisch-methodische Einführung für den Sammelband bzw. eine noch zu schreibende Standardmonographie, in der auf der Basis konziser Strukturbildung detaillierte Schwerpunktanalysen mit panoramatischen Kapiteln verbunden wären und deren zentrales Anliegen die Neubewertung der Epoche sein müsste.<sup>36</sup>

### 3 Forschungsstand und Arbeitsfelder

Während die theoriebezogenen Publikationen zu musikalischer<sup>37</sup> und/oder bildkünstlerischer<sup>38</sup> Intermedialität auf umfassende historische Fundierung

---

<sup>35</sup> Das schwierige neunzehnte Jahrhundert (Anm. 26).

<sup>36</sup> Zur Umsetzung dieses Verfahrens vgl. Wolf Gerhard Schmidt: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. Stuttgart, Weimar 2009.

<sup>37</sup> Vgl. u.a. Lawrence Kramer: Music and Poetry: The Nineteenth Century and After. Berkeley u.a. 1984; Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin 1984; Gert Sautermeister: ›Musik‹ im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge. In: Thomas Koebner (Hg.):



verzichten,<sup>39</sup> sind die einschlägigen epochenbezogenen Forschungsbeiträge weitgehend monomedial ausgerichtet. Romane, Erzählungen, Dramen und Gedichte bekannter Komponisten wie Weber, Lortzing, Schumann und Wagner bleiben unberücksichtigt. Demzufolge fehlen *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, bis heute die meistgespielten Vormärz-Dramen, ebenso in sämtlichen Darstellungen wie der nicht weniger revolutionsorientierte *Rienzi*. Ähnliches gilt – von einigen Aufsätzen abgesehen – für intermediale Konzeptionen künstlerischer Doppel- bzw. Tripelbegabungen wie Stifter und Keller (Bildende Kunst), Grillparzer und Droste-Hülshoff (Liedkomposition) oder Johann Peter Lyser (Malerei, Musik). Auch die grenzüberschreitende Ästhetik von Schriftstellern, die zugleich talentierte Instrumentalisten sind (Kerner, Lenau, Geibel), findet bisher kaum Resonanz. Als besonders defizitär erweist sich der Diskussionsstand mit Blick auf die Vokalmusik (romantische Oper, weltliches Oratorium, Kunstlied), die sich nach 1815 konstituiert und zur deutlichen Aufwertung der Librettistik führt – auch unter Autoren.

Ein Hauptgrund für die germanistische Forschungsabstinenz liegt möglicherweise darin, dass es sich um sog. »harte Intermedialität« handelt,<sup>40</sup> die technisches Wissen über alle an der »Fusion« beteiligten Künste voraussetzt.

---

Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München 1989, S. 10–57; Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages. Hg. von James M. McGlathery. Columbia/SC 1992; The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century. Hg. von Gerald Chapple, Frederick Hall und Hans Schulte. Lanham u.a. 1992; Hans Joachim Kreutzer: Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste. Würzburg 1994; Kaindl (Anm. 10); Werner Wolf: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam, Atlanta/GA 1999 und Music and Literature in German Romanticism. Hg. von Siobhán Donovan und Robin Elliott. Rochester/NY, Woodbridge/Suffolk 2004.

**38** Vgl. u.a. Murray Krieger: Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign. Baltimore, London 1992; Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Hg. von Ulrich Weisstein. Berlin 1992; Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München 1995; Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis. Hg. von Valerie Robillard und Els Jongeneel. Amsterdam 1998; Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Hg. von Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg. Amsterdam, Atlanta/GA 1999; Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Hg. von Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans. Würzburg 1999; Siglind Bruhn: Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale/NY 2000 und Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder. Hg. von Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünewald. Heidelberg 2001.

**39** Vgl. die Kritik von Claus Clüver an Werner Wolf ([Anm. 14], S. 40f.).

**40** Wirth (Anm. 22), S. 33.



Tatsächlich – so meine Hypothese – werden die transliterarischen Totalitätsentwürfe der Frühromantik im Zeitalter industrieller »Beschleunigung«<sup>41</sup> insofern ausgeweitet, als sie nun verstärkt den Bereich der *Medienkombination* betreffen. (Der Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ lässt sich erstmals 1827 nachweisen, und zwar in Karl Friedrich Eusebius Trahdorffs *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*.<sup>42</sup>) Aber auch hierüber hinaus wird der Problematisierung idealistischer Systemphilosophie sowie veränderten Arbeits- und Sozialstrukturen im urbanen Kontext intermedial Rechnung getragen – durch Integration repetitiver Rhythmik bzw. formelhafter Rhetorik (Rossini, Schubert, Lortzing, Nestroy, Flotow) oder den Versuch, das Spannungsverhältnis von Originalität und Mechanik (theorie)ästhetisch umzusetzen (Hoffmann, Heine, Hauff, Wagner). Dies geschieht jedoch in einem kulturpoetischen Kontext, für den verbindliche Kunst- und Sinnstiftungsmodelle genauso fehlen wie klar definierbare Grenzen zwischen privatem, öffentlichem und wissenschaftlichem Bereich. »Alles«, so Friedrich Ancillon 1828, »ist beweglich geworden, oder wird beweglich gemacht«.<sup>43</sup>

Literaturbezogene Intermedialität besitzt vor diesem Hintergrund – dies ist eine weitere Hypothese – doppelte Funktion: Einerseits ist sie experimenteller Ausdruck neuer Offenheit, andererseits aber auch der Modus, ebendieser Offenheit zu begegnen bzw. sie zu bewältigen. Was Mythos, Religion und Philosophie nicht mehr leisten können, die Retablierung umfassender Weltwahrnehmung, wird jetzt vom Zusammenwirken der Künste erwartet. Die intermedialen Strategien sind durchaus vielfältig. So sucht man auf beschleunigtes Lebens-tempo und Entfremdungsempfinden mit ästhetischer Verlangsamung zu reagieren (lyrische Stilleben [Mörrike], bildpoetische Narrativik [Sealsfield, Stifter] / Dramaturgie [Büchner, Grabbe, Hebbel]) bzw. mit Mediensynthesen – u.a. Gesamtkunstwerk (Beethoven, Hoffmann/Fouqué, Weber, [später] Goethe, Grillparzer, Wagner, Hebbel<sup>44</sup> – vgl. 4.2 und meinen Beitrag im vorliegenden Sam-

---

**41** Norbert Otto Eke: »Ja, ja, wir leben schnell, schneller, als je Menschen lebten.« Beiläufige Anmerkungen zum Verhältnis von Revolution und Beschleunigung in Revolutionsdramen des Vor- und Nachmärz. In: Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke, Michael Vogt (Hg.): Vormärz und Klassik. Bielefeld 1999, S. 221–233, hier S. 225.

**42** Karl Friedrich Eusebius Trahdorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. 2 Bde. Berlin 1827, hier Bd. 2, S. 312. Vgl. dazu Alfred Robert Neumann: The Earliest Use of the Term ›Gesamtkunstwerk‹. In: *Philological Quarterly* 35 (1956), S. 191–193.

**43** Johann Peter Friedrich Ancillon: *Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen*. 2 Bde. Berlin 1828–1831, hier Bd. 1, S. 192.

**44** Hebbel tut dies im Kontext seiner Arbeit am *Moloch* mit bewusster Bezugnahme auf Richard Wagner (vgl. Briefwechsel 1829–1863. Historisch-kritische Ausgabe in fünf Bänden. Hg.

melband), Oratorien-Symphonie (Mendelssohn), Kunstlied (Schubert, Loewe, Schumann), sozialkritische Volksoper/Operette (Grillparzer, Lortzing, Raimund, Nestroy) sowie im instrumentalmusikalischen Bereich symphonische Dichtung (Berlioz, Liszt) bzw. thematische Ouvertüre, Symphonie und/oder Solokonzert (Spohr, Mendelssohn, Schumann, Wagner). Neben intermedialer Entschleunigung und Konvergenz finden sich zudem Versuche, das neue plurale Wirklichkeitsbild ästhetisch umzusetzen, sei es durch Vervielfältigung von Perspektiven, die im Motivrepertoire der optischen Instrumente (Mikroskop, Fernrohr, Laterna magica, Opernglas) ihr Symbol findet (Goethe, Hoffmann, Hauff), durch produktive Weiterentwicklung arabesker Erzählmodelle (Immermann) oder durch virtuos dynamisierte/mechanisierte Ensemblekunst (Rossini, Donizetti, Bellini, Lortzing, Nicolai, Flotow).

### 3.1 Kollektivierung/Materialisierung

Gleichzeitig gewinnt das intermediale Kollektiverlebnis an Bedeutung – in Konzertsaal und Theater, die zum Kirchnerersatz avancieren (Mendelssohns Wiederaufführung der *Matthäus Passion*, Schinkels Berliner Bühnenreform von 1816 [Mozarts *Zauberflöte*, Hoffmanns *Undine*], Theatromanie in Wien: »Das Burgtheater ist heiliger als Gott«<sup>45</sup>), aber auch bei Feiern zu politisch-kulturellen Großereignissen (Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV., Gutenberg-Jubiläum, Kölner Dombau). Lortzings Oper *Hans Sachs* und Mendelssohns Oratorien-Symphonie *Lobgesang* (op. 52) werden 1840 explizit für das Fest zur 400. Wiederkehr der Erfindung des Buchdrucks geschrieben und publikumswirksam präsentiert. Auch Liszts *Faust-Symphonie*, zu der erste Skizzen bereits in den 1840er Jahren entstehen, erlebt am 5. September 1857 anlässlich der Einweihung des Goethe- und Schiller-Denkmal, des Wieland-Denkmal sowie der Grundsteinlegung des Carl-August-Denkmal in Weimar ihre Uraufführung. Die meisten Schauspielinszenierungen der Restaurationszeit haben gleichfalls intermedialen Charakter (Ouvertüre, Zwischenaktmusik, Finale).<sup>46</sup> Selbst im häus-

---

von Otfried Ehrismann u.a. München 1999, hier Bd. 2, S. 677 [Brief vom 11.8.1853 an Julius Campe].

<sup>45</sup> Adolf Glaßbrenner: *Bilder und Träume aus Wien*. 2 Bde. Leipzig 1836, hier Bd. 1, S. 177. Vgl. auch Charles Sealsfield: *Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenthöfen des Kontinents* [1828]. Aus dem Englischen übersetzt und hg. von Victor Klarwill. Wien 1919, S. 189f.

<sup>46</sup> Vgl. Franz Mirow: *Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit*. Berlin 1927; Alice M. Hanson: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*. Wien u.a. 1987, S. 84–87; Hedwig Meier: *Die Schaubühne als musikalische An-*

lichen Bereich des Bürgertums finden »vortreffliche« Opernaufführungen statt,<sup>47</sup> und Salonrezitationen literarischer Werke sind häufig musikalisch untermalt (vgl. Hoffmanns Klavierimprovisationen zu Fouqués Lektüre eigener Erzählungen).<sup>48</sup> Eine systematische Untersuchung entsprechender Phänomene im Kontext der intermedialen Epochenkultur ist trotz einiger Vorarbeiten<sup>49</sup> Forschungsdesiderat. Ähnliches gilt – abgesehen von Einzeluntersuchungen<sup>50</sup> – für die Entwicklung des bildkünstlerischen bzw. musikalischen Feuilletons (Hoffmann, Rellstab, Schumann) und damit verbundenen Ansätzen sozialhistorischer Kunstinterpretation (Arnim, Börne, Grillparzer, Heine, Wagner).

Darüber hinaus finden sich Tendenzen zur Materialisierung von Intermedialität. Als ›Kunstwerk‹ und Gedächtnisort soll die Stadt einen statuarischen Gegenpol bilden zur Dynamisierung des frühindustriellen Arbeits- und Berufs-

---

stalt. Studien zur Geschichte und Theorie der Schauspielmusik im 18. und 19. Jahrhundert. Bielefeld 1999 sowie – mit Blick auf ein bedeutendes Einzelwerk – Beate Agnes Schmidt: Musik in Goethes *Faust*. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis. Sinzig 2006.

47 Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. Briefe, Tagebücher, Memoiren, Volksszenen und ähnliche Dokumente, gesammelt von Georg Hermann. Berlin u.a. 1913, S. 176 (Gustav Parthey: *Jugenderinnerungen* [1871]).

48 Vgl. A. Oehlenschlägers Briefe in die Heimath, auf einer Reise durch Deutschland und Frankreich. 2 Bde. Altona 1820, hier Bd. 2, S. 244 (Brief vom 4.9.1817).

49 Vgl. Hanson (Anm. 46); Schubert und das Biedermeier (Anm. 26) und Musizierpraxis im Biedermeier (Anm. 26).

50 Vgl. Michelle Biget: Schumann, esthète et technicien. In: Centre d'Art Esthétique et Littérature (Hg.): *La critique artistique: un genre littéraire*. Paris 1983, S. 53–61; Jürgen Rehm: Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstsanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs. Hildesheim u.a. 1983; Carl de Nys: E.T.A. Hoffmann, critique musical. In: Alain Montandon (Hg.): *E.T.A. Hoffmann et la musique*. Bern u.a. 1987, S. 121–136; Momath Thiam: Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken. Die Verbindung von Kunstreflexion und politischer Reflexion. Frankfurt a.M. u.a. 1988; Albrecht Betz: »Musikalische Saison in Paris«. Heine als Kritiker und Musiksoziologe ›avant la lettre‹. In: Dolf Oehler, Karin Hempel-Soos (Hg.): »Dichter unbekannt«. Heine lesen heute. Bonn 1998, S. 68–80; Klaus Kanzog: Die »Geburt« des Schriftstellers »aus dem Geiste der Musik«. Drei Texte E.T.A. Hoffmanns in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung der Jahre 1809–1813. In: Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stutterheim, Franz Loqui (Hg.): *Fenster zur Welt: Deutsch als Fremdsprachenphilologie*. München 2004, S. 144–161; Karl Ivan Solibakke: »Das Geklingel der Kamele«. Zur Musikästhetik in Heines »Lutetia«. In: Henriette Herwig u.a. (Hg.): *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 195–205; Peter Uwe Hohendahl: Über Musik sprechen: Heine als Musikkritiker. In: Dietmar Goltschnigg, Charlotte Grollegg-Edler, Peter Revers (Hg.): *Harry ... Heinrich ... Henri ... Heine. Deutscher, Jude, Europäer*. Berlin 2008, S. 209–220 und Peter Rippmann: »Ich Musikignorant«. Die Musik in Ludwig Börnes Schriften. In: Heine-Jahrbuch 47 (2008), S. 141–154.

lebens. Nicht zufällig entstehen fast zeitgleich mit der Eröffnung der Eisenbahnstrecke Nürnberg-Fürth und den Weber-Aufständen die ersten Künstlerdenkmäler in Deutschland: 1839 Schiller (Marbach), 1842 Mozart (Salzburg), 1843 Bach (Leipzig), 1844 Goethe (Frankfurt a.M.), 1845 Beethoven (Bonn). Damit einher geht der Versuch, die politische Historie zu ästhetisieren, und zwar wiederum intermedial. In Adolph Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1842) wird der preußische König volkstümlich verklärt,<sup>51</sup> in Christian Daniel Rauchs Berliner Reiterstandbild (1840–1851) als Beschützer der Künste monumentalisiert. Er ist umgeben von Sockelfiguren und -inschriften aus der europäischen Hochkultur, wobei alle nationalen und intellektuellen Grenzen aufgehoben scheinen (u.a. konversiert Lessing freundschaftlich mit Kant).

### 3.2 Personalisierung/Ikonisierung

Kollektivierung und Materialisierung des intermedialen Diskurses sind also – auch aus kompensativen Gründen – weiterhin mit dem Fokus auf die große Persönlichkeit verbunden, wobei der Interpret in Fortschreibung entsprechender Tendenzen des späten achtzehnten Jahrhunderts nachdrücklich aufgewertet wird. Seine Etablierung als zweite »Gottheit«<sup>52</sup> und »Sonne«<sup>53</sup> neben dem Kunstgenie (Paganini, Chopin, Liszt, Wilhelmine Schröder-Devrient, Henriette Sontag) ist Reaktion auf die Krise der Originalitätsästhetik (Epigonenproblem, Formensynkretismus, Stilpluralität). Imagination und Kunsttechnik lassen sich nicht mehr wie in der Frühromantik idealistisch harmonisieren, sondern driften zeitgleich mit der Aufwertung von »Zweckbeziehung« und »Mechanismus« in Hegels *Wissenschaft der Logik* (1812)<sup>54</sup> auseinander (u.a. bei Hoffmann, Spohr, Rossini, Heine, Lortzing, Nestroy, Schumann, Wagner – vgl. 4.1). Aufgrund dieser Diskrepanz bleibt in der spätrömantischen Prosa die bevorzugte Stellung von Kunst und Künstler nicht nur erhalten, die Künstlernovelle erlebt zwischen 1815 und 1848 ihren eigentlichen Zenit, miunter allerdings schon in gewisser

<sup>51</sup> Vgl. Roger Paulin: Albert Emil Brachvogels historischer Roman *Friedemann Bach* (1858). In: Sabine Schneider, Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 2008, S. 347–358, hier S. 354.

<sup>52</sup> Vgl. Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*. Neu bearbeitet und hg. von Inge und Peter Rippmann. 5 Bde. Dreieich 1977, hier Bd. 1, S. 433 (*Henriette Sontag in Frankfurt* [1827]).

<sup>53</sup> Vgl. Heine (Anm. 30), Bd. 1, S. 583 (*Florentinische Nächte* [1833]).

<sup>54</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. 20 Bde. Frankfurt a.M. 1969–1974, hier Bd. 6, S. 437f.

Distanz zur Genieästhetik – u.a. bei Hoffmann (*Die Fermate; Der Sandmann; Die Jesuiterkirche in G.; Das Sanctus; Rat Krespel; Der Kampf der Sänger; Doge und Dogaresse; Der Baron von B.; Signor Formica; Lebens-Ansichten des Katers Murr*), Tieck (*Die Gemälde; Musikalische Leiden und Freuden*), Fouqué (*Joseph und seine Geige; Der unmusikalische Musiker; Trommelfritz und Klingegut; Sängerbene; Erdmann und Fiametta*), Brentano (*Der Sänger; Die mehreren Wehmüller und ungarische Nationalgesichter*), Arnim (*Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott; Raphael und seine Nachbarinnen*), Weber (*Tonkünstlers Leben; Der Schlammbeyer*), Eichendorff (*Das Marmorbild; Aus dem Leben eines Taugenichts; Dichter und ihre Gesellen; Die Glücksritter*), Schumann (*Der arme Hauptmann*). Aber auch im Umfeld des Biedermeier wird die Künstlernovelle keineswegs verabschiedet, wie zahlreiche Beispiele zeigen: Grillparzer (*Der arme Spielmann*), Hauff (*Othello; Die Sängerin*), Mörike (*Maler Nolten; Mozart auf der Reise nach Prag*), Stifter (*Der Condor; Feldblumen; Die Schwestern; Der Pförtner im Herrenhause [Turmalin]; Nachkommenschaften*), Hebbel (*Der Maler*).

### 3.3 Musikalisierung

Wie erwähnt fehlt in den Forschungsbeiträgen zur deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1848 bis dato eine systematische Darstellung literarisch-musikalischer Intermedialität – nicht nur im ›harten‹ Bereich der Medienkombination, sondern auch im ›weichen‹ der Medienintegration. (Die musikwissenschaftlichen Studien klammern den Bereich ›Literatur‹ ohnehin weitgehend aus.<sup>55</sup>) Tatsächlich sind einige der oben genannten Musikererzählungen bis heute kaum oder gar nicht interpretiert. Als noch defizitärer erweist sich die Situation für den Bereich ›Junges Deutschland/Vormärz‹ (vgl. 3.5). Fast alle einschlägigen Studien konzentrieren sich auf Wackenroder/Tieck, Kleist, Hoffmann und Mörike.<sup>56</sup> Eine Ausnahme bildet – neben den positivistischen Darstel-

---

55 Vgl. u.a. Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988; Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber 1997 sowie die unter Anm. 26 und 201 genannten musikwissenschaftlichen Publikationen.

56 Vgl. Klaus Harro Hilzinger: *Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert*. In: *Euphorion* 78 (1984), S. 95–110; Karl Prümm: *Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105 (1986), S. 186–212; Barbara Naumann: »Musikalisches Ideen-Instrument«. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1988; Angelika Waschinsky: *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a. 1989; Patrick Thewalt: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann*. Frank-

lungen von Erich Guttman und Herbert Riedel<sup>57</sup> – Jörg Theilacker, der zwar nur sechs Novellen der Restaurationszeit untersucht, dafür aber eine umfangreiche (wenngleich keineswegs vollständige) Bibliographie der Musikererzählungen des 19. Jahrhunderts abdruckt.<sup>58</sup> Im Rahmen einer Standardmonographie müssten diese Werke angemessen berücksichtigt werden, zumal ihre Autoren literaturgeschichtlich bisher kaum präsent sind (Ludwig Bechstein, Julius Becker, Sebastian Brunner, Carl Gollmick, August Kahlert, Carl Borromäus von Miltitz, Gustav Nicolai, Ernst Ortlepp, Ludwig Rellstab, Moritz Salomon, Carl Weisflog). Auch die geschlechtsspezifischen Aspekte musikalischer Intermedialität bei Caroline Auguste Fischer (*Justine*), Bettina von Arnim (*Die Günderröde*), Fanny Lewald (*Jenny*) und Johanna Kinkel (*Aus dem Tagebuch eines Componisten; Musikalische Orthodoxie*) sollte man im Epochenzusammenhang perspektivieren.<sup>59</sup> Um und nach 1815 kommt es ferner zu ersten Gesamtkunstwerk-Projekten (vgl. 4.2 und meinen Beitrag im vorliegenden Sammelband). Zudem soll nach dem Scheitern der Idee eines deutschen Nationaltheaters die deutsche Nationaloper realisiert werden. Zu berücksichtigen wäre an dieser Stelle auch der bisher nur sporadisch<sup>60</sup> erwähnte Versuch, die deutsche Literaturgeschichte zu ›intermedialisieren‹, d.h. wichtige Werke, Tendenzen und Entwicklungen der Tonkunst einzubeziehen (u.a. bei Ludwig Börne, Georg Gottfried Gervinus, Hermann Hettner).

---

furt a.M. 1990; Matthias Brzoska: Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie. Laaber 1995; Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i.Br. 1995 und Thorsten Valk: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt a.M. 2008.

**57** Vgl. Erich Guttman: Die deutsche romantische Musikererzählung nach E.T.A. Hoffmann. Ein Beitrag zur Geschichte des historisch-biographischen Künstlerromans und der Künstlernovelle in Deutschland. Breslau 1934 (Diss.) und Herbert Riedel: Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn 1959.

**58** Vgl. Jörg Theilacker: Der erzählende Musiker. Untersuchungen von Musikererzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik. Mit einer Bibliografie der Musikererzählungen des Zeitraums 1797 bis 1884. Frankfurt a.M. u.a. 1988, S. 359–381.

**59** Anstöße hierzu gibt Sigrid Nieberle, die in ihrer nicht sehr umfangreichen Abhandlung allerdings das gesamte 19. Jahrhundert zu bewältigen sucht und daher auf systematische Perspektivierung weitgehend verzichtet (FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1999).

**60** Vgl. Roger Paulin: The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914. Native Literature and Foreign Genius. Hildesheim u.a. 2003, S. 426f.

Sieht man von wenigen Einzelstudien zu Eichendorff, Grillparzer, Heine, Droste-Hülshoff und Mörike ab,<sup>61</sup> ist die Musikalisierung im Lyrikbereich ebenfalls kaum untersucht (Fouqué, Brentano, Arnim, Kerner, Uhland, Lenau, Chamisso, Rückert), und zwar hinsichtlich der ›weichen‹ Intermedialität (Bildersprache, Wortklang) wie der ›harten‹ (Versintegration in Gemälden/Skulpturen, unterschiedliche Formen der Vertonung). Vor allem das Kunstlied darf in der Germanistik noch immer als »*Stiefkind der Forschung*« bezeichnet werden.<sup>62</sup> Grillparzer und Droste-Hülshoff komponieren zahlreiche Lieder (letztere insgesamt siebzig sowie musikalische Skizzen zu mehreren Opernprojekten),<sup>63</sup> während Schumann teils selbst Lyrik schreibt, teils Vorlagen bearbeitet. Darüber hinaus verfasst der passionierte Geiger Lenau, der sich mit Otto Nicolai und

---

**61** Vgl. Ulrich Hötzer: Beobachtungen zur Formkunst Mörikes. Mörikes Gedichte mit dem Ohr gelesen. In: Heinrich Deppert, Reinhart Gerlach (Hg.): Musik als Schöpfung und Geschichte. Laaber 1989, S. 107–124; Ulrich Fülleborn: »Wahrheit, verhüllt in Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild«. Thesen zur Poetik von Grillparzers Lyrik. In: Klaus Garber, Teruaki Takahashi (Hg.): »Sei mir, Dichter, willkommen!« Studien zur deutschen Literatur von Lessing bis Jünger. Köln u.a. 1995, S. 119–130; Françoise Salvan-Renucci: Sprache als Musik und in der Musik: Heine und das Lied. In: Karl-Heinz Götze, Ingrid Haag, Michel Vanooosthuysse (Hg.): Heinrich Heine. Actes des colloques internationaux d'Aix-en-Provence et de Montpellier (5–6 décembre 1997). Aix-en-Provence 1998, S. 85–104; Otto Eberhardt: Eichendorffs Dichtungskonzeption als Herausforderung bei der Vertonung seiner Gedichte. In: Wirkendes Wort 54 (2004), S. 47–74; Walter Salmen: *Und horchte träumend auf der Luft Geharf*. Klangbilder von Musikinstrumenten bei Annette von Droste-Hülshoff. In: Droste-Jahrbuch 5 (1999–2004), S. 119–136; Wolf Gerhard Schmidt: Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spät)romantischer Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichendorff-Lied *Mondnacht*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79 (2005), S. 286–306 und Hans H. Hiebel: Heinrich Heines postromantische Romantik – Thesen zu Heines Liebesgedichten im *Lyrischen Intermezzo* und in der *Heimkehr* – »Absolute Liebe« und »Musikalisierung«. In: Dietmar Goltschnigg, Charlotte Grollegg-Edler, Peter Revers (Hg.): Harry ... Heinrich ... Henri ... Heine. Deutscher, Jude, Europäer. Berlin 2008, S. 17–32.

**62** Helmut Schanze: Die Gattung »Lied« im Spannungsfeld von Dichtung und Musik. In: Matthias Wendt (Hg.): Schumann und seine Dichter. Mainz u.a. 1993, S. 9–17, hier S. 9.

**63** Vgl. hierzu die umfangreichen, jedoch stark biographisch-positivistisch ausgerichteten Aufsätze von Lech Kolago (Die Musik in Annette von Droste-Hülshoffs Leben und Werk. In: *Studia niemcoznawcze* 23 [2002], S. 79–127 und Das Gedicht »Der kranke Aar« von Annette von Droste-Hülshoff in der Vertonung der Autorin. Zum Dialog zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen. In: *Studia niemcoznawcze* 24 [2002], S. 131–163). Dasselbe gilt – mit Abstrichen – für die beiden Studien von Freia Hoffmann (»...mit halbgeschlossenen Augen von Ewigkeiten zu träumen«? Die Musikerin Annette von Droste-Hülshoff und das Problem der Professionalisierung. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 49 [1992], S. 22–37 und Gefangene Gefühle. Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin. In: Ortrun Niethammer, Claudia Belemann [Hg.]: Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn u.a. 1993, S. 35–54).

anderen für die Gründung der Wiener Philharmoniker einsetzt und mehrfach die Wirkung von Musik auf den Menschen thematisiert (*Faust*; *Don Juan*; *Mischka an der Marosch*), 1840 das Gedicht *Beethovens Büste*, in dem er unter den Klängen des titanischen Komponisten »Zeus auf Wolken nahn und | Christi blut'ge Stirne küssen« sieht.<sup>64</sup> Die Vereinigung von Antike und Christentum, Athen und Jerusalem wird demnach intermedial realisiert. Kerner, Eichendorff, Droste-Hülshoff und Mörike möchten dagegen den ›Gesang‹ der leidenden bzw. durch die Moderne entfremdeten Natur klang- wie bildpoetisch vernehmbar machen – bei dezidierter Absetzung von frührealistischer Mimesis (Photographie-Kritik). So lässt Kerner nach der Renovierung der Burgruine Weibertreu bei Weinsberg auf eigene Kosten Äolsharfen in die vier Schießscharten des Hauptturmes stellen, »die bei günstigem Winde Tag und Nacht in dem Grundton der Natur, der nach meinem Gefühl nur Schmerz und Wehmut ist, in unaussprechlichen Lauten sich offenbaren«.<sup>65</sup> Gleichzeitig unternimmt der Autor den Versuch, diesen ›Urklang‹ intermedial umzusetzen (beispielsweise in den Gedichten *Die Äolsharfe in der Ruine*; *Alte Laute*; *Der Grundton der Natur*). Ähnliche Tendenzen finden sich u.a. bei Droste-Hülshoff (*Die Mergelgrube*) und Mörike (*An eine Äolsharfe*).

### 3.4 Piktoralisierung

Forschungslücken kennzeichnen auch den Bereich bildpoetischer Intermedialität. Die bibliographische Erfassung des relevanten Textkorpus steht aus, weshalb übergreifende Perspektiven fehlen.<sup>66</sup> Die vorhandenen Studien, die qualitativ stark differieren, beschränken sich auf phänomenal eingegrenzte

<sup>64</sup> Nikolaus Lenau: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Helmut Brandt u.a. Wien 1989–2004, hier Bd. 2, S. 275.

<sup>65</sup> Justinus Kerner und sein Münchener Freundeskreis. Eine Sammlung von Briefen. Hg. von Franz Poggi. Leipzig 1928, S. 328 (Brief vom 13.6.1855 an Ludwig I.).

<sup>66</sup> Die Malerprosa des 19. Jahrhunderts ist in der Forschung bisher nicht systematisch untersucht worden. Waschinsky (Anm. 56) behandelt lediglich Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.* und Heines *Französische Maler*. Dominik Müller (Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heines »Ardinghello« bis Carl Hauptmanns »Einhart der Lächler«. Göttingen 2009) ebenfalls nur E.T.A. Hoffmann (*Die Jesuiterkirche in G.*; *Der Artushof*; *Des Vettters Eckfenster*; *Die Elixiere des Teufels*; *Doge und Dogaresse*; *Die Fermate*), Eduard Mörike (*Maler Nolten*) und Adalbert Stifter (*Der Condor*; *Feldblumen*; *Nachkommenschaften*). Für das 20. Jahrhundert hat Martina Mai eine erste Bestandsaufnahme vorgelegt (vgl. *Bilderspiegel – Spiegelbilder: Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2000).



Werkanalysen bekannter Autoren (Goethe, Tieck, Hoffmann, Arnim, Heine, Stifter).<sup>67</sup> Tatsächlich ist piktorale Grenzüberschreitung für die Literatur der

---

67 Vgl. u.a. [zu Goethe:] Anm. 154; [zu Tieck:] Walter Hinderer: Erzählte Bilder und eingebil-  
 dete Texte: Anmerkungen zu Tiecks Novelle *Die Gemälde* (1821). In: Gerhard Neumann, Günter  
 Oesterle (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg 1999, S. 217–234; [zu Hoffmann:]  
 Ulrich Stadler: Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum  
 Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen (1993). In: Hartmut Steinecke  
 (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2006, S. 149–170; Helmut  
 Pfothner: Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns *Kater  
 Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 3 (1995), S. 48–69; Bernd Stiegler: Die Spiegelreflexkame-  
 rastammlinde. Bildsysteme in E.T.A. Hoffmanns »Die Elixire des Teufels«. In: Athenäum 5  
 (1995), S. 235–252; Beate Reifenscheid: E.T.A. Hoffmann als Illustrator. Von Grotesken und  
 Capricci. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996), S. 20–32; Gerhard Neumann: Narration und  
 Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns  
 Novelle *Doge und Dogaresse*. In: Gerhard Neumann, Günter Oesterle (Hg.): Bild und Schrift in  
 der Romantik. Würzburg 1999, S. 107–142; Jörn Steigerwald: Anschauung und Darstellung von  
 Bildern. E.T.A. Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.* In: Ebd., S. 329–355; Olaf Schmidt: »Die  
 Wundernadel des Meisters« – Zum Bild-Text-Verhältnis in E.T.A. Hoffmanns Capriccio *Prinzes-  
 sin Brambilla*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999), S. 50–62; Jürgen Gunia, Detlef Kremer:  
 Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E.T.A.  
 Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 9 (2001), S. 70–80; Nicola  
 Kaminski: Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik. Paderborn u.a. 2001;  
 William Kumbier: »Besonnenheit«, Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A. Hoff-  
 mann's »Die Fermate«. In: Criticism 43 (2001). H. 3, S. 325–339; Ricarda Schmidt: Narration –  
 Malerei – Musik. Mediale Interferenz am Beispiel E.T.A. Hoffmanns. In: KulturPoetik 1 (2001).  
 H. 2, S. 182–213; Edgar Pankow: Medienwechsel. Zur Konstellation von Literatur und Malerei in  
 einigen Arbeiten E.T.A. Hoffmanns. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 42–57; Christian  
 Jürgens: Das Theater der Bilder. Ästhetische Modelle und literarische Konzepte in den  
 Texten E.T.A. Hoffmanns. Heidelberg 2003; Nicole Calian: »Bild – Bildlichkeit, Auge – Perspek-  
 tiv« in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Der Prozess des Erzählens als Kunstwerdung des  
 inneren Bildes. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 12 (2004), S. 37–51; [zu Arnim:] Roswitha  
 Burwick: Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim. Berlin, New York 1989; Christian Bege-  
 mann: Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims *Ra-  
 phael und seine Nachbarinnen*. In: Gerhard Neumann, Günter Oesterle (Hg.): Bild und Schrift in  
 der Romantik. Würzburg 1999, S. 391–410; [zu Heine:] Peter Uwe Hohendahl: Allegorische  
 Bilder: Heine und die französische Malerei. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 106 (1987),  
 S. 184–198; Peter Brandes: Transnationale Bildlektüren. Zu Heines »Französische Maler«. In:  
 Maja Razbojnikova-Frateva, Hans-Gerd Winter (Hg.): Interkulturalität und Nationalkultur in  
 der deutschsprachigen Literatur. Dresden 2006, S. 153–167; Margrit Vogt: Wertende Kunstwor-  
 te: Oder Heinrich Heines Salonkritik, *Die Französischen Maler* (1831). In: German Life and  
 Letters 63 (2010), S. 122–132; [zu Stifter:] Franz Baumer: Musik für das Auge. In: F.B.: Adalbert  
 Stifter – der Zeichner und Maler. Ein Bilderbuch. Passau 1979, S. 6–16; Hans-Peter Ecker: »Da-  
 rum muß dieses Bild vernichtet werden«. Über wissenschaftliche Sinnspiele und poetisch  
 gestaltete Medienkonkurrenz am Beispiel von Stifters *Nachkommenschaften*. In: Hartmut Lauf-

Epoche kaum weniger konstitutiv als musikalische. Zahlreiche Autoren schreiben zwischen 1815 und 1848 Malerromane und Malererzählungen (vgl. u.a. die im Kontext der Künstlerprosa genannten Texte). Des Weiteren verfolgen die Früh- und Spät-Nazarener literarische Projekte,<sup>68</sup> der spätere *Freischütz*-Librettist Friedrich Kind konzipiert mit *Van Dyck's Landleben* 1816 ein »Kunst-Schauspiel«,<sup>69</sup> das größtenteils aus lebenden Bildern besteht,<sup>70</sup> und auch in der Lyrik sind entsprechende Verfahren präsent, die mit auktorialer Identitätsbildung verbunden werden bzw. deren Problematik thematisieren (Platen: *Sonette aus Venedig*, Mörike: *Bilder aus Bebenhausen*, Waiblinger: *Dichtungen aus Italien*). Die Ekphrasis der spätklassizistischen Kunsttheorie (Meyer, Goethe) sieht sich mit Blick auf die Schadensdimension der abgeschlossenen Kriegsepoche zur weiteren Bewältigung des Gewaltigen herausgefordert (Farnesischer Stier,<sup>71</sup> Ekphrasis der Amazonenschlacht<sup>72</sup>), und die Historienmalerei wird wie in

---

hütte, Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 508–523; Karl Möseneder: Stimmung und Erdbeben. Adalbert Stifters Ikonologie der Landschaftsmalerei. In: Ebd., S. 18–57; Isolde Schiffermüller: Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren. Bozen u.a. 1996; Helmut Pfoth: Bild und Schrift. Zur Funktion von Medienwechseln in der realistischen Literatur: Stifter, Keller. In: Jürgen Barkhoff u.a. (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Tübingen 2000, S. 207–217; Peter André Bloch: Adalbert Stifter: Landschaftsmaler in Wort und Bild – Eine Skizze. In: Régine Battiston-Zuliani (Hg.): Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur. Bern u.a. 2004, S. 3–27; Eszter Szalaics: Adalbert Stifter. Der dichtende Maler – Der malende Dichter. In: Jattie Enklaar, Hans Ester (Hg.): Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters. Würzburg 2006, S. 95–106; Sabine Schneider: Bildlöschung. Stifters Schneelandschaften und die Aporien realistischen Erzählens. In: *Variations*. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 16 (2008), S. 175–188.

**68** Vgl. hierzu Edition und Analyse von Stefan Matter und Maria-Christina Boerner: ...kann ich vielleicht nur dichtend mahlen? Franz Pforrs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern. Köln u.a. 2007.

**69** Friedrich Kind: *Van Dyck's Landleben*. Mahlerisches Schauspiel; und der Kirchhof zu Savelthem, dramatische Elegie. Wien 1825, S. 13 (*Andeutungen über mahlerische Schauspiele und damit verwandte Gegenstände* [1820]).

**70** Darüber hinaus entstehen weitere Künstlerdramen, die bisher kaum Forschungsinteresse auf sich gezogen haben – u.a. Adam Oehlenschlägers *Correggio* (1809 verfasst, 1816 gedruckt), Ignaz Franz Castellis *Raffael* (1811 aufgeführt, 1819 gedruckt) und August Franz Wenzel Griesels *Albrecht Dürer* (1820 gedruckt). Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder*. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999, S. 71f.

**71** Vgl. Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung*. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin, New York 2005, S. 60f., 144f.

**72** Vgl. Stefan Keppler-Tasaki: *Grenzen des Ich*. Die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen. Berlin, New York 2006, S. 192.

Hauffs *Bild des Kaisers* literarisch umgesetzt. Als Gebrauchsform entwickelt sich die Bildergeschichte, die ihre Anfänge bei dem von Goethe geförderten Rodolphe Toepffer nimmt.

Auch die (spät)romantische Maltheorie schreibt das Programm einer Entgrenzung der Künste fort. In Abkehr von Diderots *Essai sur la peinture* (1765) wird das visuelle Grundprinzip suspendiert. An die Stelle von Monofokalität tritt eine neue Bildsyntax, die *inhaltlich* das Neben- bzw. Nacheinander der Ereignisse betont und damit *formal* eine neue Art literaturbezogener Intermedialität etabliert durch Mehrfeldkompositionen in der Tradition des Polyptychons (Runge, C.D. Friedrich) bzw. komplexe Bilderzyklen nach Textvorlagen (Cornelius: Bibel-Wandgemälde für die Casa Bartholdy [1816/17], Olivier: *Sieben Gegenden von Salzburg und Berchtesgaden, geordnet nach den sieben Tagen der Woche* [1823], Schnorr von Carolsfeld: Nibelungen-Fresken [1828–1867]). Zudem begegnet man der »vielstimmige[n] Desintegration«<sup>73</sup> visueller Einheit (Blake: *The book Hiob* [1823–1826], Goya: *Pinturas negras* [1819–1823]), häufig verbunden mit verstärkter Tendenz zu intermedialer Theoriebildung, wie sie das Verhältnis Literatur/Musik bestimmt (Hoffmann, Weber, Schumann, Wagner) – u.a. bei Turner, der seinen ›Goethe-Bildern‹ *Shade and Darkness – the Evening of the Deluge* und *Light and Colour – the Morning after the Deluge* 1843 einen Interpretationstext an die Seite stellt. Hans Joachim Neidhardt konstatiert daher mit Recht: »Zu keiner Zeit vorher hat das geschriebene Wort für das künstlerische Schaffen so große Bedeutung gewonnen wie im 19. Jahrhundert.«<sup>74</sup> Dies gilt mit Abstrichen auch umgekehrt: So wirkt die bildpoetische Dynamisierung in Turners ›impressionistischem‹ Spätwerk nachhaltig auf Landschaftsbeschreibungen bei Sealsfield.<sup>75</sup> Zudem finden sich – neben dem erwähnten Strukturbezug der Malerei auf das literarische Medium – Tendenzen zu ihrer Theatralisierung, u.a. bei Ferdinand Waldmüller und seiner Lichtästhetik.<sup>76</sup> Erste bildbasierte Gesamtkunstwerk-Projekten lassen sich nachweisen, die von der einschlägigen Forschung (vgl. Anm. 125) bisher nicht thematisiert wurden. So verfertigt C.D. Friedrich in den 1830er Jahren Transparenzgemälde über die irdische, religiöse

---

<sup>73</sup> Werner Hofmann: *Das entzweite Jahrhundert: Kunst zwischen 1750 und 1830*. München 1995, S. 25.

<sup>74</sup> Hans Joachim Neidhardt: *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1997, S. 9.

<sup>75</sup> Vgl. Beate Jahnel: *Charles Sealsfield und die Bildende Kunst. Die Landschaftsbilder in den Romanen Charles Sealsfields und ihre Parallelen in der amerikanischen und englischen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1985, S. 62–69.

<sup>76</sup> Vgl. Maria Buchsbaum: *Ferdinand Georg Waldmüller – Ein Rebell im Bürgerrock*. In: Tino Erben (Bearb.): *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848*. Wien [1987], S. 164–169, hier S. 167.

und himmlische Musik, von denen lediglich drei Vorstudien überliefert sind. Die Exposition hätte eine ausgefeilte Beleuchtungstechnik erfordert, Stimmen- gesang sowie Harfen-, Glasharmonika- und Rauschklänge eines Fernorchesters, die sich von düsteren Tönen zu Sphärenmusik wandeln sollten. Auch Moritz von Schwind illustriert nicht nur romantische Lieder und Erzählungen, sondern entwickelt Ende der 1840er Jahre eine intermediale Gemäldeform, die dem Sonatensatz entsprechend mit übereinander angeordneten Bildern Themen einer musikalischen Kantate verarbeitet (*Symphonie*, Neue Pinakothek München – angeregt durch Beethovens *Chorfantasie*, op. 80).

Neue Formen der Schrift-Bild-Beziehung bestimmen des Weiteren die literarische Spätromantik. In Brentanos *Großem Gockelmärchen* (1838) werden Text und Illustrationen kombiniert, wobei die ›Zitate‹ aus Runge-Gemälden in der Tradition Böhmes und Baaders eine nicht mehr vorstellbare Transzendenz präsent halten sollen.<sup>77</sup> Ähnliches gilt für Lenau, wenn er »das Bild« als »Wesen der Poesie« bezeichnet, als »das Höchste«, weil sich nur mit ihm die Sprache Gottes sinnlich erfahrbar machen lasse.<sup>78</sup> In Fouqués Malernovelle *Erdmann und Fiametta* (1826) erscheint die Bannung der Lebensvielfalt ins ›Standbild‹ (Gesamtpanorama des Ätna) sogar als letzte Möglichkeit, das gefährlich-schöne Chaos einer enigmatischen Welt zu beherrschen.<sup>79</sup> Ein Vergleich mit bildpoetischen Verfahren des Biedermeier wäre hier lohnend: den erwähnten Entschleunigungsmechanismen bei Mörike, Sealsfield und Stifter sowie (im binnenkritischen Diskurs) Nestroys erstarrten Tableaus ›absurder‹ bürgerlicher Welten.<sup>80</sup> Transzendental funktionalisiert ist die piktorale Intermedialität auch bei Gotthelf, allerdings dient der »›Bilderschmuck« über die kognitiv-imaginative Welterkenntnis hinaus der Katalyse des »theologisch-volkserzie-

---

77 Vgl. Peter-Klaus Schuster: Bildzitate bei Brentano. In: Detlev Lüders (Hg.): Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978. Tübingen 1980, S. 334–348, hier S. 348 und Andreas Lorenczuk: Die Bilder der Wahrheit und die Wahrheit der Bilder. Zum »Großen Gockelmärchen« (1838) und den Emmerick-Schriften von Clemens Brentano. Sigma- ringen 1994, S. 91.

78 Lenau und die Familie Löwenthal. Briefe und Gespräche, Gedichte und Entwürfe. Ausgabe, Einleitung und Anmerkungen von Prof. Dr. Eduard Castle. Leipzig 1906, S. 169 (Aus Maxens Notizen [Nr. 142]: Gespräch vom 14.3.1841).

79 Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué: *Erdmann und Fiametta*. Novelle. Berlin 1826, S. 100f.

80 Vgl. Wolfgang Neuber: Erstarrte Welt? Zum Verhältnis von Bild und Wort in Nestroys Schlußtableaux. In: Gerd Labrousse, Dick van Stekelenburg (Hg.): Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Amsterdam, Atlanta/GA 1999, S. 135–146, hier S. 145.

herischen Programms«. <sup>81</sup> In diesem Zusammenhang könnte eine bisher meist allgemein bzw. autorenbezogen beantwortete Frage stärker historisch perspektiviert werden, ob nämlich bildpoetische Verfahren auf »Demonstration der Macht der Sprache« <sup>82</sup> zielen oder deren mimetische Grenzen erweitern sollen, <sup>83</sup> und – falls Letzteres dominiert – mit welchem Ziel: Exposition der Fragmentarisierung moderner Wirklichkeitswahrnehmung (Reihentechnik) oder Versuch einer Synthese durch Aufhebung der Medienkonkurrenz (Gesamtkunstwerk)?

### 3.5 Politisierung/Pluralisierung

Der Bereich engagierter Literatur weist ebenfalls neue Formen musikalisch-theatraler bzw. optischer Intermedialität auf, vom Vormärz-Lied bis zur photographisch orientierten Dokumentation in Zeitroman und Reportage. Mit Blick auf politische Gesänge müsste das omnipräsente Phänomen der Kontrafaktur intermedial untersucht werden (*Deutschlandlied* nach Haydns Kaiserhymne, *Der Deutschen Mai* auf die Melodie von Schillers *Reiterlied*) sowie der Versuch, über Klanglichkeit imperative Wirkungen hervorzubringen (Herwegh). <sup>84</sup> An dieser Stelle ließe sich der Unterschied zu Heine manifest machen, dessen Lyrik einerseits ›durchmusikalisiert‹ ist, andererseits bewusst Dissonanzen erzeugt. Verbunden scheint hiermit die übergreifende Frage, welche Bedeutung musikalisch-metaphorische Floskeln zwischen 1815 und 1848 besitzen, ob bei Heine

---

**81** Walter Pape: »Ein Wort, das sich in seine Seele hakte«. Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf. In: W.P., Hellmut Thomke, Silvia Serena Tschopp (Hg.): Erzählkunst und Volkserziehung. Das literarische Werk des Jeremias Gotthelf. Tübingen 1999, S. 131–150, hier S. 131, 149.

**82** Monika Schmitz-Emans: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Manfred Schmeling, M.S.-E. (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Würzburg 1999, S. 17–34, hier S. 34. Vgl. auch Emil Angehrn: Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995, S. 59–74, hier S. 60; Barbara Sabel: Szene, ›non-art‹, Repräsentation. Die Wiederentdeckung der Ekphrasen im ›New Historicism‹. In: Jürg Glauser, Annegret Heitmann (Hg.): Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft. Würzburg 1999, S. 135–155, hier S. 136 und Renate Brosch: Die »gute« Ekphrasen. Grenzgänge der Repräsentation. In: R.B. (Hg.): Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern. Berlin 2004, S. 61–78, hier S. 71.

**83** Vgl. Krieger (Anm. 38), S. 4, 10.

**84** Vorüberlegungen finden sich bei Hans-Peter Bayerdörfer: Vormärz. In: Walter Hinderer (Hg.): Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1983, S. 308–339, hier S. 317–320 und Heidrun Kämper-Jensen: Lieder von 1848. Politische Sprache und literarische Gattung. Tübingen 1989, S. 173–187.

(aber auch bei Eichendorff) die inszenierte (»mechanisierte«) Verklänglichung das »Gegenteil heimatlicher Geborgenheit«<sup>85</sup> darstellt oder eine neue produktive Form emotionaler Selbstversicherung (wobei im zweiten Fall herauszuarbeiten wäre, ob dies notwendig zur »Derealisierung der Imaginationen«<sup>86</sup> führt).

Auch hinsichtlich des Prosabereichs (Epik, Feuilleton) ist die Bedeutung der Intermedialität für Junges Deutschland und Vormärz bisher nicht systematisch dargestellt worden, obwohl zahlreiche Werke nachweisbar sind, die entsprechende Phänomene thematisieren – u.a. von Börne (Musikkritiken), Heine (*Florentinische Nächte*; *Französische Maler*; *Lutetia*), Lyser (*Fantasien eines tauben Malers*; *Ludwig van Beethoven*; *Don Juan*; *Luther*; *Die Sängerin*), Mundt (*Das Duett*; *Kritische Wälder* – darin: *Ueber Oper, Drama und Melodrama in ihrem Verhältniß zu einander und zum Theater*), Gutzkow (*Die Singekränzchen*; *Wally, die Zweiflerin*; *Die Königin der Nacht*; *Der Emporblick*), Wagner (*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*; *Ein Ende in Paris*; Aufsätze und Musikkritiken). Obwohl wesentliche Parameter des romantischen Musikverständnisses intakt bleiben, existiert (u.a. bei Börne und Heine) eine subkutane Begeisterung für virtuose Kunstfertigkeit, wobei die Rücksichtnahme auf Außenwirkung nicht gleichbedeutend sein muss mit Assimilation an Marktgesetz und Kulturindustrie. So lässt Zelter nur den »Virtuos[en]« gelten, der ihm »die Tränen ins Auge treiben kann«,<sup>87</sup> und auch für Wagner ist lediglich der »Effekt« problematisch, d.h. »Wirkung ohne Ursache«.<sup>88</sup> Bei Heine gewinnt die Musikkritik sogar eine »transzendental-historische« Funktion, denn nur sie vermag das revolutionäre Potential sichtbar zu machen, das im Fall von Meyerbeers *Hugenotten* hinter dem Stoff verborgen liegt. Wie bei Adorno bildet sich somit *in der Musik* – jenseits der Intention des Künstlers – der geschichtliche Prozess selbst ab. Die »großen Fragen der Gesellschaft« sind dem Werk intermedial eingeschrieben: »Vorwalten der Melodie« (Rossini) als Signum der aristokratischen Restaurationsepoche, »Oberherrschaft der Harmonie« (Meyerbeer) als Verweis auf das freiheitliche Zeitalter.<sup>89</sup> Zwar

<sup>85</sup> Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. 20 Bde. Darmstadt 1998, hier Bd. 11, S. 98 (*Die Wunde Heine* [1956]). Vgl. auch ebd., S. 73 (*Zum Gedächtnis Eichendorffs* [1958]).

<sup>86</sup> Hiebel (Anm. 61), S. 19.

<sup>87</sup> Christian Lobe: Gespräch mit Zelter (1820). In: Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von [Karl] Eberwein und [Johann Christian] Lobe. Mit Ergänzungen von Dr. Wilhelm Bode. Berlin 1912, S. 146–161, hier S. 160.

<sup>88</sup> Richard Wagner: Oper und Drama [1852]. Hg. und kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart 1994, S. 101. Auch in Berlioz' Musik findet man nach Ansicht Wagners »eine unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel« (ebd., S. 80).

<sup>89</sup> Heine (Anm. 30), Bd. 3, S. 335 (*Über die französische Bühne* [1840]). Ähnlich sehen es Ludwig Börne, wenn er Rossini als »Kotzebue der Musik« bezeichnet ([Anm. 52], Bd. 4, S. 466 [Brief

existieren zahlreiche Forschungsbeiträge zu Heines Musikästhetik,<sup>90</sup> die Tatsache, dass der Autor mit der Aufwertung der Harmonie im Epochendiskurs eine Außenseiterstellung einnimmt, ist bisher allerdings nicht untersucht worden. Ähnliches gilt – mit Abstrichen – für Heines Versuche, Klangatmosphären zu visualisieren (*Florentinische Nächte*)<sup>91</sup> und theatrale Virtuosität (Liszt) im Sprachmedium nachzuahmen (*Musikalische Saison in Paris 1844*), d.h. das Verhältnis Musik/Bild insgesamt.

Eingehend zu beleuchten wären für die Vormärzliteratur darüber hinaus Bezüge zwischen Panoramamalerei und panoramatischem »Roman des *Nebeneinander*«<sup>92</sup> sowie Unterschiede zwischen intermedialen Verfahren, die Moderne

---

vom 26.11.1821 an Jeanette Wohl]), und Wagner, der Rossini mit »Metternich« parallelisiert ([Anm. 88], S. 47).

**90** Vgl. u.a. Gerhard Müller: *Heinrich Heines Musikanschauungen unter dem Aspekt der Dialektik des Schönen und Häßlichen in der Epochenphysiognomie*. Berlin 1986 (Diss.) [Masch.]; Albrecht Betz: »Aus meinen großen Schmerzen | Mach ich die kleinen Lieder«. Heinrich Heine und die Musik. In: Karl-Heinz Götze, Ingrid Haag, Michel Vanoothuysse (Hg.): *Heinrich Heine. Actes des colloques internationaux d'Aix-en-Provence et de Montpellier (5–6 décembre 1997)*. Aix-en-Provence 1998, S. 105–117; Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar 1997, S. 243–248; Salvan-Renucci (Anm. 61); Harald Wehrmann: *Heines Musikanschauung*. In: *Acta musicologica* 70 (1998). H. 1, S. 79–107; Annette Landau: *Nachtigall – Trommelschlag – Heilige Inbrunst mit Waldhorntönen im Mondschein. Heinrich Heines triadisches Geschichtsverständnis im Spiegel seiner Musikauffassung*. In: Antonio Baldassarre, Susanne Kübler, Patrick Müller (Hg.): *Musik denken*. Bern u.a. 2000, S. 81–104; Thorsten Palzhoff: *Der Ort der Musik in Heinrich Heines Schriften*. In: *Heine-Jahrbuch* 44 (2005), S. 177–188; John T. Hamilton: »Sinneverwirrende Töne«. *Musik und Wahnsinn in Heines »Florentinischen Nächten«*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), S. 508–525 und Tim Trzaskalik: *Naturlaute und zeitgenössische Musik. Heines poetische Vernunft*. In: Marc Rölli, T.T. (Hg.): *Heinrich Heine und die Philosophie. Vier Beiträge zur Popularität des Denkens*. Wien 2007, S. 75–111.

**91** Ähnliche Forderungen bzw. Tendenzen begegnen u.a. bei Carl Maria von Weber (*Die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikwesen überhaupt* [1818]) und Friedrich Hebbel (vgl. Sigrid Nieberle: »Warum bringen sie denn nicht auch die Musik in Worte. Es wäre doch verständiger.« Überlegungen zur Musikauffassung Friedrich Hebbels. In: *Hebbel Jahrbuch* 52 [1997], S. 169–194, hier S. 184). Nieberle weist allerdings mit Nachdruck darauf hin, dass die »umfassend angelegte Aufarbeitung von Hebbels Gesamtwerk mit seinen Bezügen auf die Musik [...] eine dringlich zu schließende Forschungslücke« darstellt (ebd., S. 171). Der zehnsseitige Aufsatz von Martin Maximilian Langner vermag hier kaum Abhilfe zu schaffen (vgl. Hebbels Beziehung zur Musik. In: Ida Koller-Andorf, Carsten Kretschmann [Hg.]: *Zu neuer Aufklärung und Humanität*. Berlin 2004, S. 129–139).

**92** *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Hg. von Gerhard Plumpe. Stuttgart 1985, S. 212 (Karl Gutzkow: *Vorwort zur ersten Auflage* [von *Die Ritter vom Geiste*] [1850]). Eine erste Bestandsaufnahme unternimmt Achim Ricken (*Panorama und Panoramaroman*).



›im (Klang)Bild‹ einzufangen – als Industrielandschaft/Großstadtszenarie (Immermann: *Die Epigonen*; Heine: *Reisebilder [Harzreise; Englische Fragmente]; Lutetia*) oder allegorisches Genrebild (Herwegh: *Gedichte eines Lebendigen* [z.B. *Vom armen Jakob und von der kranken Lise*]). Vielversprechend schiene hier der Vergleich mit Strategien in Spätklassizismus und Biedermeier, u.a. bei Goethe (intermediale Korrespondenz- bzw. Kontrastbildung in der *Novelle*: teleskopisch fixierte Burgruine, unmittelbares Jahrmarktpanorama, orphische Klangdiätetik) und Stifter (Suspension der Diskrepanz von Natur und Moderne durch soziokulturell metaphorisierte Naturbilder [*Die Narrenburg; Prokopus*]).<sup>93</sup>

Untersucht werden müsste ferner die Funktion von Intermedialität für neue Dramaturgiemodelle (Büchner, Grabbe), die Geschichte nicht mehr als zusammenhängendes Ganzes präsentieren, sondern in Form der Reihung einzelner Stationen. Die jeweiligen »Gemälde«, die – so Gutzkow über *Dantons Tod* – »skizzenartig hingeworfen« sind,<sup>94</sup> kennzeichnen aber nicht nur die ›Zerrissenheit‹ der Epoche, sondern besitzen auch einen epistemologischen Aspekt. Erst durch die Aufeinanderfolge von ›Standbildern‹ historischer Augenblicke scheint es möglich, Veränderungen im Geschichtsprozess zu erkennen, dessen

---

Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert, dargestellt an Eugène Sues *Geheimnissen von Paris* und Karl Gutzkows *Rittern vom Geist*. Frankfurt a.M. u.a. 1991). Hier wäre allerdings zu fragen, ob der »Roman des *Nebeneinander*« intermediale Dispositive des Vormärz fortschreibt und/oder bereits den Realismus antizipiert – vgl. die von Gutzkow geforderte »Perspektive des in den Lüften schwebenden Adlers« (Theorie des bürgerlichen Realismus [wie oben]).

**93** Christian Begemann interpretiert diese Form diskursiver Vernetzung als quasi postmodernes »Geflecht von Verweisungen« (Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters. In: Roland Duhamel u.a. [Hg.]: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Bonn 1994, S. 41–52, hier S. 46). Die neuere Forschung wendet sich jedoch zunehmend gegen Versuche, Stifters Werk dekonstruktivistisch zu deuten (vgl. u.a. Guido Kreis: Das richtige Leben. Stifter als Antwort auf Adorno. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78 [2004], S. 55–94 und Kerstin Cornils: Neues aus Arkadien. Der Streit um die Moderne bei Adalbert Stifter und Jorge Isaacs. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 7f., 395f.).

**94** Karl Gutzkow: Danton's Tod, von Georg Büchner. In: Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland, 11.7.1835, S. 645f., hier S. 646. Größere Aufmerksamkeit verdienen auch Grabbes intermediale Schlachtengemälde in *Napoleon oder Die hundert Tage* sowie sein Versuch, in *Don Juan und Faust* den visuellen Raum nachhaltig zu entgrenzen (vgl. Carl Wiemer: Schall und Rauch oder das Vergehen von Hören und Sehen. Grabbes Phänomenologie des Krieges. In: C.W.: Der Paria als Unmensch. Grabbe – Genealogie des Anti-Humanitarismus. Bielefeld 1997, S. 81–103 und Tanja Coppola: »[...] meine Kunst ! Reißt dir die Fern in den Gesichtskreis [...]«  
Die göttliche Macht der Allschau: Zum Motiv der Entgrenzung des visuellen Raums in Grabbes *Don Juan und Faust*. In: Horst Denkler u.a. [Hg.]: Juden und jüdische Kultur im Vormärz. Bielefeld 1999, S. 305–312).



komplexe Genese sich aristotelischer Linearität entzieht.<sup>95</sup> (Brecht, der das Konzept nach 1945 modifizierend aufgreift, bezeichnet es mit Blick auf Rückerts Gedicht als »Cidher-Technik«.<sup>96</sup>) Zu analysieren wären an dieser Stelle ebenfalls Parallelen bzw. Unterschiede zu entsprechenden Verfahren im Biedermeier-Kontext. So versteht Hebbel bildpoetische Dramaturgie als Möglichkeit, diskursive Offenheit zu bewahren. Er vergleicht das Schauspiel *Maria Magdalene* mit einem »Gemälde[]«,<sup>97</sup> weil nur dort die Statik herrsche, die »dynamische« Tendenzbildung ausschließe und damit gewährleiste, dass jede Figur »im Recht« sei.<sup>98</sup> Auch in Grillparzers Theaterstücken sind Bilder und Porträts mit dem Subjektivitätsdiskurs verbunden, bezeichnen einerseits die Singularität der Persönlichkeit, andererseits aber auch die Tatsache, dass das Individuum durch die Moderne seiner selbst entfremdet ist und geschichtliches Handeln illusorischen Charakter gewinnt.<sup>99</sup> Die Mediendisziplin des Autors, sein weitgehendes Festhalten an klassizistischer Dramaturgie sowie der »Reinheit« der Einzelkünste erscheint vor diesem Hintergrund als formalästhetisches Remedium gegen die Auflösung bestehender Ordnungen im politisch-gesellschaftlichen und künstlerischen Bereich (was Gesamtkunstwerk-Ambitionen wie im geplanten *Melusina*-Projekt mit Beethoven keineswegs ausschließt – vgl. 4.2).

---

**95** Dieser Aspekt wird in der bisher einzigen Monographie zur Intermedialität bei Büchner nicht berücksichtigt (vgl. Axel Schmidt: *Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner*. Wien 1991). Darüber hinaus wäre die Visualästhetik im *Lenz* näher zu untersuchen. Ansätze hierzu finden sich – allerdings ohne epochenkontextuelle Einbindung – bei Eva Borst (*Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei auf Georg Büchners Erzählung »Lenz«*. In: *Literatur für Leser* 1988, S. 98–106) und Bernhard Greiner (*Bildbeschreibung und »Selbstsorge« – zwei Grenzfälle: Kleists Essay »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und das Kunstgespräch in Büchners »Lenz«*. In: Heinz J. Drügh, Maria Moog-Grünewald [Hg.]: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Heidelberg 2001, S. 87–100).

**96** Vgl. Schmidt (Anm. 36), S. 568f., 580, 582, 587.

**97** Hebbel (Anm. 31), Bd. 2, S. 51 [Nr. 2910] (Eintrag vom 4.12.1843).

**98** Hebbel (Anm. 44), Bd. 1, S. 522 [Nr. 281] (Brief vom 5.12.1843 an Elise Lensing).

**99** Vgl. Fred Lönker: *Das Spiel der Bilder in Grillparzers »Jüdin von Toledo«*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), S. 262–276, hier S. 272f., 276 und Karin Bohnert: *Bildnis in Aktion. Zur dramatischen Dynamik von Porträts bei Grillparzer*. In: Robert Pichl, Hubert Reitterer (Hg.): *Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend*. Wien 2002, S. 84–124, hier S. 119.

## 4 Revision epochenbezogener Forschungsparadigmen

Die intermediale Neuperspektivierung der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1848 zielt einerseits darauf ab, die philologisch-theoretische Diskussionsbasis nachhaltig zu erweitern und so das Epochenbild zu verändern. Andererseits sollen aber auch bisherige Forschungsthemen hinterfragt werden. Zwei Bereiche sind hier von besonderer Bedeutung: (1) das Verhältnis Kunst/Mechanik, (2) Theorie und Praxis des Gesamtkunstwerks.

### 4.1 Das Verhältnis Kunst/Mechanik

Während der Gegensatz zwischen Kunst und Mechanik in der Frühromantik idealistisch weitgehend harmonisiert wird, gewinnt er nach 1815 an diskursiver Relevanz – negativ als Entfremdungserfahrung (vgl. das Lärm-Tutti »Mi par d'essere con la testa« in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* oder die »abstrakte Mechanei«<sup>100</sup> in Schuberts *Leiermann*) sowie positiv als Beleg des Faktums, dass der Mensch letztlich doch die bessere Maschine ist (Faszinosum ›Virtuose‹). Darüber hinaus können – und dies wäre eingehend zu untersuchen – rhetorisches Schema und etablierte Technik sicherstellen, dass gewünschte Stimmungen und Reaktionen wirklich erzielt werden (Eichendorff, Heine), wodurch sich neben dem (bekannten) ›Was‹ der Kunstproduktion nun auch das ›Wie‹ genauer exponieren lässt. So erklärt der junge Fröben in Wilhelm Hauffs Novelle *Die Bettlerin vom Pont des Arts* (1827) mit Blick auf Jean Paul:

[U]nser Dichter ist wie ein großer Musiker. Er hat ein ausgespieltes, altes, längst gehörtes Thema vor sich; aber indem er den Gang des alten Liedchens beibehält, führt er die Gedanken auf eine Weise aus, die uns so überraschend, so neu erscheint, daß wir das Thema vergessen und nur auf die Wendungen horchen, in die er übergeht, in welchen er die Himmelsleiter der Töne wie ein Engel auf- und abgeht und uns einen geöffneten seligen Himmel im Traume zeigt [...].<sup>101</sup>

Die evozierte Wirkung gewinnt hier sogar kunstreligiösen Charakter, wobei zu fragen wäre, ob die ›mechanisch‹ evozierte Transzendenz letztlich nicht doch weltbezogen bleibt und den Objektivitätsverlust von Religion und Philosophie kompensieren soll (Hoffmann, Grillparzer, Schumann). Dafür spräche, dass bei Hoffmann – im Unterschied zu Heine oder Jean Paul – exzellente Technik

<sup>100</sup> Ernst Bloch: *Verfremdungen I*. Frankfurt a.M. 1962, S. 86 (*Entfremdung, Verfremdung*).

<sup>101</sup> Wilhelm Hauff: *Werke*. Hg. von Hermann Engelhard. 2 Bde. Stuttgart 1961f., hier Bd. 2, S. 64.

Voraussetzung ist für die praktische Realisation einer musikalisch-metaphysischen Aura (deshalb die Kritik am Einsiedler Serapion).<sup>102</sup> Der ›Quantensprung‹ im Zusammenwirken beider Komponenten, »die höhere musikalische Mechanik«,<sup>103</sup> entzieht sich dabei nicht nur dem rationalen Zugriff (*Rat Krespel*), sondern vergrößert durch Ausweitung des Klangspektrums zugleich die Dissonanzen und mit ihnen den Abstand von den »wunderherrlichen Melodien« des paradiesischen Urzustands.<sup>104</sup> Ähnliches trifft erstaunlicherweise auf Grillparzer zu. Auch für ihn besitzt die »Instrumentalmusik« kunstreligiösen Impetus, hat »etwas unendlich Heiliges, Überirdisches«. <sup>105</sup> Nichtsdestoweniger setzt sie der Komponist »mechanisch« zusammen,<sup>106</sup> und tut er dies mit Genialität und Brillanz, dann muss die Tonkunst – wie im Fall Rossinis – keineswegs ›transzendent‹ klingen, um Vorschein des Himmels sein zu können. (Selbst Schopenhauers Musikästhetik basiert auf Klangimpressionen des italienischen Opernkomponisten.<sup>107</sup>) Bei Wagner führt dieselbe Analyse zu konträrer Strategie: Rossinis »*absolut melodische Melodie*«<sup>108</sup> erweist sich durch die monomediale Ausrichtung auf mechanisch inszenierte Effekte als ihrer selbst entfremdet. Andererseits ist für Wagner »*das Unaussprechliche*« der Tonkunst kein Transzendenzenzeichen, sondern »nur dem Organe unseres Verstandes unaussprechlich, somit also nicht ein nur Gedachtes, sondern ein Wirkliches«. <sup>109</sup> Statt Mediator des Metaphysischen wird der Künstler hier Ingenieur konstruierter Wirkung, denn alle Gefühle, selbst die ›dunklen‹, sind mechanisch erzeugt, beruhen – theorieästhetisch gesprochen – auf kompositorischen Schemata, die so angelegt

**102** Vgl. E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M. 1985–2004, hier Bd. 4, S. 68 (*Der Einsiedler Serapion* [1819]).

**103** Ebd., S. 420 (*Die Automate* [1814]).

**104** Ebd., Bd. 2.1, S. 452 (Fantasiestücke in Callot's Manier: Kreisleriana [1814]).

**105** Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. 4 Bde. München 1960–1965, hier Bd. 4, S. 16 (*Anfänge einer Selbstbiographie* [1822]).

**106** Ebd., Bd. 3, S. 898 (*Über die Oper* [1821]). Dieser Aspekt ist in der Grillparzer-Forschung bisher kaum reflektiert worden (vgl. u.a. Dieter Borchmeyer: Franz Grillparzer als Antipode Richard Wagners. Ein Beitrag zu seiner Musikästhetik. In: Helmut Bachmaier [Hg.]: Franz Grillparzer. Frankfurt a.M. 1991, S. 359–373; Thomas Horst: Unendlichkeit und Grenze. Zu Grillparzers Musikästhetik. In: Ebd., S. 343–358 und Paul Wimmer: Grillparzer und die Musik. In: Joseph P. Strelka [Hg.]: Für all, was Menschen je erfahren, ein Bild, ein Wort und auch das Ziel. Beiträge zu Grillparzers Werk. Bern u.a. 1995, S. 281–291).

**107** Vgl. Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Gesamtausgabe in zwei Bänden. Nach der Edition von Arthur Hübscher. Stuttgart 1990–1993, hier Bd. 1, S. 376.

**108** Wagner (Anm. 88), S. 44.

**109** Ebd., S. 330. Diese Vorstellung liegt bereits dem opernästhetischen Frühwerk zugrunde.

sind, dass sie durch den Rezipienten ›humanisiert‹ werden können.<sup>110</sup> Charles Baudelaire hat als erster diese Leerstelle bei Wagner bezeichnet: »une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur«.<sup>111</sup>

Auch im Komödienbereich ist die ästhetische Mechanisierung keineswegs nur Zeichen von Modernekritik, sondern gleichfalls *conditio sine qua non* einer Kunst, die zeitgemäß sein will, aber fähig bleibt, die reale Mechanisierung durch intermediale Verfahren aufzuheben. So wird in Lortzings Opern, die meist im vorindustriellen Umfeld spielen, der repetitive Lärm frühmoderner Technik durch einfache Melodien und emphatisch besungenes Bürgerethos vermenschlicht – beispielsweise in den Ensembles »Greifet an und rührt die Hände« (*Zar und Zimmermann*) und »Sprühe Flamme! Glühe Eisen!« (*Waffenschmied*). Ähnliches gilt für das ›Spinner-Quartettino‹ »Immer munter dreht das Rädchen« in Flotows *Martha*, einem der meistgespielten Bühnenwerke des 19. Jahrhunderts. Aber selbst das Strophenlied, das für beide Komponisten als ›organischer‹ Widerpart komplexer Ensembles dient und häufig (verlorene) Naivität und Übersichtlichkeit ins Gedächtnis ruft, affirmiert mitunter jene Entwicklung, gegen deren Dominanz es Widerstand leisten soll (vgl. die Monotonie der sechsfachen, nicht variierten Wiederholung des Strophe-Refrain-Schemas in Hans Stadingers berühmtem Lied »Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar«<sup>112</sup>). An dieser Stelle wäre zu untersuchen, ob vergleichbare Phänomene im Wiener Volkstheater begegnen (auch vor dem Hintergrund der Zensurpraxis). Tatsächlich liegt die Vermutung nahe, dass Nestroys Festhalten an der Posse nicht nur als Remedium gegen die Determinierung durch industrielle und ökonomische Mechanismen dient, sondern ebendiese Mechanismen wie bei Rossini, Donizetti, Bellini, Lortzing, Nicolai und Flotow auch intermedial ausgestellt bzw. transformiert werden – von dem erwähnten ›erstarrten Tableau‹ über Sprachrepetitionen bis zum ritualisierten Couplet. Jürgen Hein mahnt daher schon 1990 an, dass mit Blick auf Nestroy »[w]eitere Untersuchungen zum Zusammenhang von Text, Musik und Darstellung [...] notwendig« seien.<sup>113</sup> Dies gilt

---

**110** Gundolf S. Freyermuth übersieht diese intermediale Dialektik, wenn er das Gesamtkunstwerk jenseits »mechanischer Medientechnologie« verortet (Thesen zu einer Theorie der Transmedialität. In: G.S.F. [Hg.]: Intermedialität / Transmedialität. Köln u.a. 2007, S. 104–117, hier S. 109).

**111** Charles Baudelaire: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*. 2 Bde. [Paris] 1975/76, hier Bd. 2, S. 782 (*Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* [1861]).

**112** Vgl. Albert Lortzing: *Der Waffenschmied*. Komische Oper in drei Aufzügen. Hg. von Carl Friedrich Wittmann. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig [ca. 1900], S. 78–80.

**113** Jürgen Hein: *Johann Nestroy*. Stuttgart 1990, S. 121. Die einzigen bibliographisch erfassbaren Publikationen, die seit diesem ›Aufbruch‹ musikalische Intermedialität bei Nestroy themati-

hinsichtlich der Zauberposen wie der vorrevolutionären Opernparodien – u.a. *Robert der Teuxel* (1833/Meyerbeer: *Robert le diable*) und *Martha oder Die Mischmonder Markt-Mägde-Mietung* (1848/Flotow: *Martha*). Auch die eklatante Abnahme der Frauenlieder in Nestroys Dramen nach 1840 müsste geklärt werden.

## 4.2 Theorie und Praxis des Gesamtkunstwerks

Die in der literatur- wie musikwissenschaftlichen Forschung bis heute dominante These, die (früh)romantische Musikästhetik sei eine der ›absoluten Musik‹, lässt sich philologisch nicht aufrechterhalten.<sup>114</sup> Vielmehr sind seit Ende des 18. Jahrhunderts Gesamtkunstwerk-Modelle nachweisbar, zunächst jedoch lediglich in Theorieform.<sup>115</sup> Bereits bei Wackenroder werden Klangerlebnisse mit ossianisch inspirierten Visualisierungsprozessen verbunden,<sup>116</sup> und Tieck bezeichnet die Symphonie als »buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama«. <sup>117</sup> Auch Friedrich Schlegel konstatiert im 444. Athenäums-Fragment (1798) »eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie« und fragt daher: »Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen?«<sup>118</sup> Wenig später fordert Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* (1802/03) sogar die »vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und

---

sieren, sind die neun- bzw. sechsseitigen Aufsätze von Peter Branscombe (Die Musik bei Nestroy als Flucht in bessere[?] Welten. In: Ilija Dürhammer, Pia Janke [Hg.]: Raimund – Nestroy – Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien 2001, S. 153–161 und Dagmar Zumbusch-Beisteiner: Die Bedeutung der Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys. In: Claudia Meyer [Hg.]: Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Münster 2007, S. 95–100).

**114** Vgl. die ausführliche Kritik in meinem Beitrag des vorliegenden Sammelbandes.

**115** Vgl. auch Wolf Gerhard Schmidt: Was ist ein »Gesamtkunstwerk«? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs. In: Archiv für Musikwissenschaft 68 (2011), S. 157–179, hier S. 171–174, 179. Der größeren Publizität wegen ist der zweifach extern positiv begutachtete Aufsatz (*double blind*) auch erschienen in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. N.F. 52 (2011), S. 251–278.

**116** Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg 1991, hier Bd. 1, S. 132 (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797]) und Schmidt (Anm. 17), Bd. 2, S. 1007.

**117** Wackenroder (Anm. 116), Bd. 1, S. 244 ([Tieck:] *Phantasien über die Kunst: Symphonien* [1799]).

**118** Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler u.a. 35 Bde. Paderborn 1958ff., hier Bd. 2, S. 254.

Malerei durch Tanz« als wiedergeborenes »Drama des Alterthums«. <sup>119</sup> Ähnlich sieht es August Wilhelm Schlegel, wenn er sich in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809–1811) gegen die »strenge Sonderung des Ungleichartigen« wendet und für eine »romantische« Kunst plädiert, die »in unauflöselichen Mischungen« »alle Entgegengesetzten« (u.a. Natur/Kunst, Poesie/Prosa, Ernst/Scherz) »auf das innigste miteinander« »verschmilzt«. <sup>120</sup> Selbst Hoffmann, der die Instrumentalmusik 1810 zur »rein romantisch[en]« <sup>121</sup> Kunst erhebt, tritt nicht nur zeitgleich für Messe und Oper ein, der Textbezug gewinnt später sogar klare Vorrangstellung. Während Kreisler in den *Fantasiestücken* (1814) – vom Eindruck der (Instrumental)Musik überwältigt – keine eigenen Kompositionen schreibt, hat er seine »Hemmung« im *Kater Murr* (1822/23) überwunden, verfasst nun aber ausschließlich Vokalwerke. Eine vergleichbare Entwicklung bestimmt den Musikdiskurs überhaupt: »Leitmotiv«, »Melodie« und mit ihnen der Literaturbezug gewinnen gegenüber der »Harmonie« an Bedeutung. Prominente Beispiele hierfür sind – neben Hoffmann – Hegel, Görres, Fouqué, Eichendorff, Spohr, Grillparzer, Schumann und Wagner.

Tatsächlich liegt der Dahlhaus-These von der paradigmatischen Bedeutung der »absoluten Musik« <sup>122</sup> im 19. Jahrhundert ein Missverständnis zugrunde. Die Eigenständigkeit der Tonkunst, ihrer Formen und Mittel wird zwar oft betont, aber dies bedeutet keineswegs intermediale Autarkie. Nicht von ungefähr bezeichnet Hoffmann die Symphonie als »Oper der Instrumente« <sup>123</sup> – eine semantische Referenzbildung, die noch 1838 bei Gustav Schilling begegnet. <sup>124</sup> Wie in der Standardmonographie herausgearbeitet werden müsste, sind die wirklichen Gegenpositionen zu Wagner aus dieser Perspektive nicht Rossini oder Grillpar-

**119** Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Sämtliche Werke*. 2 Abt. 10 Bde. / 4 Bde. Stuttgart, Augsburg 1856–1861, hier Abt. 1, Bd. 5, S. 736.

**120** August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*. Hg. von Edgar Lohner. 7 Bde. Stuttgart 1962–1976, hier Bd. 6, S. 111f. Bereits in seinen ungedruckten *Betrachtungen über Metrik* (ca. 1790–1795) stellt Schlegel den »Tonleitern der Vokale« eine »Vokal-Farbenleiter« gegenüber (*Sämtliche Werke*. Hg. von Eduard Böcking. Reprographischer Nachdruck der [1. und] 3. Ausgabe Leipzig 1846–1848. 12 Bde. Hildesheim, New York 1971/72, hier Bd. 7, S. 175f.).

**121** Hoffmann (Anm. 102), Bd. 1, S. 532 (*Beethoven: 5. Sinfonie*).

**122** Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel u.a. 1978, S. 15.

**123** Hoffmann (Anm. 102), Bd. 1, S. 513 (*Witt: 5. Sinfonie* [1809]).

**124** Gottfried Wilhelm Fink: [Artikel:] *Symphonie*. In: *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Bearbeitet u.a. von G.W.F., Friederich H.K. de la Motte Fouqué, Georg Christoph Grosheim und dem Redacteur Gustav Schilling. (Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1838.) Bd. 6. Hildesheim, New York 1974, S. 548.

zer,<sup>125</sup> sondern Mendelssohn und Schumann, denn beide postulieren nicht nur die »Sprachähnlichkeit« der Musik,<sup>126</sup> sondern ihre diskursive Überlegenheit, »weil das Wort dem einen nicht heißt was es dem andern heißt, weil nur das Lied [ohne Worte] dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern«. »Das was mir eine Musik ausspricht die ich liebe, sind mir nicht zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*«. <sup>127</sup>

Nachdem intermediale Konvergenzmodelle zunächst nur ästhetisch entworfen wurden, lassen sich um und nach 1815 mehrere Realisationsversuche nachweisen, die in der einschlägigen Forschung bisher keine oder kaum Berücksichtigung finden. Man beginnt fast immer mit den Theoriekonzepten der literarischen Frühromantik, erwähnt (allerdings schon seltener) Philipp Otto Runge und Karl Friedrich Schinkel, um dann – bisweilen über E.T.A. Hoffmann – direkt zum postrevolutionären Richard Wagner überzugehen.<sup>128</sup> Tatsächlich sind jedoch für dessen Musikästhetik wie -dramatik die Interart-Projekte von Beethoven (*Chorfantasie*, 9. *Symphonie*), Weber (*Euryanthe*) und dem späten Goethe (*Faust II*) wesentlich bedeutsamer als die immer wieder unreflektiert und ohne philologische Evidenz herangezogene Idealismus-Tradition. Der Ursprung des Gesamtkunstwerks als Theoriemodell mag vor 1815 liegen, die Geschichte seiner produktiven Praxis beginnt erst in der »Restaurationszeit« und entwickelt sich – entgegen bisheriger Forschungsthesen – weitgehend unabhängig vom Ästhetikdiskurs der Frühromantik. Nicht von ungefähr führt Wagner das eigene Vorhaben explizit auf die oben genannte Künstlertrias zurück.<sup>129</sup>

---

**125** So die These von Dieter Borchmeyer (Anm. 106) und Hanna Stegbauer (Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik. Göttingen 2006, S. 271–273).

**126** Adorno (Anm. 85), Bd. 16, S. 251 (*Fragment über Musik und Sprache* [1956]).

**127** Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy. 2 Bde. Leipzig <sup>4</sup>1864, hier Bd. 2, S. 337f. (Brief vom 15.10.1842 an Marc André Souchay). Vgl. auch Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hg. von Heinrich Simon. 2 Bde. Leipzig 1888, hier Bd. 1, S. 34, 40 (*Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein* [1834]), 108f. (*Symphonie von H. Berlioz* [1835]), 131f. (*Das Komische in der Musik. Von Florestan* [1835]).

**128** Vgl. die Bibliographie bei Schmidt (Anm. 115), S. 160f./Anm. 20.

**129** Vgl. u.a. Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen. 12 Bde. Leipzig [1911], hier Bd. 1, S. 163f. (*Ein deutscher Musiker in Paris* [1840/41]: *Über deutsches Musikwesen*); Bd. 3, S. 146, 290, 292, 300 (*Oper und Drama* [1851]); Bd. 9, S. 125 (*Beethoven* [1870]), 210 (*Über Schauspieler und Sänger* [1872]); Bd. 10, S. 166 (*Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen* [1879]) und Cosima Wagner: Die Tagebücher. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. 2 Bde. München, Zürich 1976f., hier Bd. 1, S. 189 (Eintrag vom 17.1.1870).



Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling und Hoffmann werden in den kunsttheoretischen Schriften dagegen an keiner Stelle legitimatorisch zitiert und auch sonst kaum erwähnt. (Über Schelling urteilt Wagner ausschließlich negativ.) Selbst heute gilt deshalb, was Jürgen Söring vor siebzehn Jahren konstatiert hat: »Eine umfassende historische und systematische Darstellung« des Phänomens ›Gesamtkunstwerk‹ »steht [...] immer noch aus.«<sup>130</sup> Um den Terminus aber nicht »zu einer beliebig verwendbaren Begriffshülse«<sup>131</sup> werden zu lassen, muss man ein medienhistorisch fundiertes Definitionsraster entwickeln, das die verschiedenen Modelle mittels flexibler Kategoriebildung angemessen zu beschreiben und formal/intentional einzuordnen erlaubt.<sup>132</sup> Denn die Vor- und Frühgeschichte des Praxisprojekts ›Gesamtkunstwerk‹ erweist sich als komplexer, keineswegs linear verlaufender Prozess, der zu künstlerischen Resultaten führt, die in vieler Hinsicht different sind.<sup>133</sup>

Schon Beethoven, der zwar mit Ausnahme von *Wellingtons Sieg* (1814) keine wirkliche ›Programm Musik‹ schreibt, Musik und Dichtung aber ästhetisch zusammendenkt,<sup>134</sup> erweitert in seiner 9. *Symphonie* (1815–1824) – auch als Reaktion auf das Ende der Befreiungskriege – die Instrumentalform zum Gesamtkunstwerk bei gleichzeitiger Thematisierung dieses Prozesses in der Symphonie selbst (Einleitung zum vierten Satz).<sup>135</sup> Eine noch avanciertere Position vertritt Weber im fünften Kapitel seines Romans *Tonkünstlers Leben* (1821). Ihr zufolge

---

**130** Jürgen Söring: Gesamtkunstwerk. In: Klaus Weimar u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin, New York 1997, S. 710–712, hier S. 712.

**131** Harald Szeemann: »Vorbereitungen«. In: H.S.: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Aarau, Frankfurt a.M. 1983, S. 16–19, hier S. 17. Gegen den inflationären Gebrauch des Terminus wendet sich auch Bernd Euler-Rolle: Kritisches zum Begriff des Gesamtkunstwerks in Theorie und Praxis. In: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25 (1993), S. 365–374.

**132** Vgl. die von mir postulierten vier konstitutiven Begriffsbestandteile: Artefakt-, Theorie-, Narrativ- und Utopie-Komponente (Schmidt [Anm. 155], S. 175–177 und meinen Beitrag im vorliegenden Sammelband).

**133** Der Verf. arbeitet derzeit an einer Monographie mit dem Titel: Das Gesamtkunstwerk. Begriffsbestimmung, historische Genese und künstlerische Realisation im 19. Jahrhundert.

**134** Vgl. u.a. Beethovens angeblich »wörtlich[e]« Äußerung gegenüber Louis Schlösser aus dem Jahr 1823: »Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen [...] angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Tönen umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen« (zit.n. Alexander Wheelock Thayer: Ludwig van Beethovens Leben. Aufgrund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters. Mit Vorwort, Register, Berichtigungen und Ergänzungen von Hugo Riemann. [3. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1907–1923.] 5 Bde. Hildesheim u.a. 2001, hier Bd. 4, S. 420f.).

**135** Vgl. meinen Beitrag im vorliegenden Sammelband.



muss das neue ›Musikdrama‹ zu »einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke« werden, »wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden«. <sup>136</sup> Weber sucht dieses Modell mit *Euryanthe* (1822/23) zu verwirklichen, an deren Libretto er maßgeblich beteiligt ist. Nahezu zeitgleich schließt Spohr seine ebenfalls durchkomponierte Oper *Jessonda* ab. Dort soll – unter Einsatz von Leitmotivik – ein neues deutsches Musiktheater entwickelt werden, das die Totalität der Welt durch »Zusammenwirken fast aller Künste« in der »scenischen Darstellung« abbilden soll. <sup>137</sup> Auch Schumann, der wie Lortzing und Wagner meist sein eigener Librettist ist, möchte die Grenzen zwischen den Künsten aufheben, allerdings nicht durch symbiotische Autarkie, sondern wie bei Mendelssohn durch Annäherung sämtlicher Parameter an lyrische Liedhaftigkeit: keine Rezitative, transparenter Klang, einfache Melodik (*Das Paradies und die Peri*; *Genoveva*; *Der Rose Pilgerfahrt*; *Szenen aus Goethes Faust*). Wie bei Fouqué/Hoffmann (*Undine*) und Wagner (*Der fliegende Holländer*; *Tannhäuser*) ist Intermedialität hier mit dem Erlösungsmotiv verbunden – sowohl inhaltlich wie poetologisch. Denn sie soll über die Liebestod-Thematik (erstmalig in *Undine*) jene Einheit stiften, die Individuum, Gesellschaft und Staat fehlt. <sup>138</sup> Vor diesem Hintergrund wird das Projekt einer deutschen Nationaloper von fast allen Seiten forciert (vgl. Spohrs *Aufruf an deutsche Komponisten* [1823]) und lässt sich folglich begreifen als intermediale Reaktion auf den gescheiterten Versuch, ein literaturbasiertes Nationaltheater zu schaffen (vgl. u.a. Mundts Prägung des Begriffs »Musikdrama« <sup>139</sup> und Vischers »Vorschlag zu einer [*Nibelungen*]-Oper« <sup>140</sup>). Die Entwicklung eines spezifisch deutschen Gesamtkunstwerks fungiert damit als Antizipation der erhofften Wiederherstellung des ›Alten Reichs‹. Auch in der Künstlernovelle beschwört man zunehmend die große

---

**136** Carl Maria von Weber: *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Karl Laux. Leipzig 1969, S. 51.

**137** Louis Spohr: *Aufruf an deutsche Komponisten*. In: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16.7.1823, Sp. 457–464, hier Sp. 461.

**138** Es müsste in konzisen Einzelanalysen resp. -interpretationen geprüft werden, ob und wenn ja in welcher Weise die Interart-Projekte von Spohr und Schumann die von mir vertretene Gesamtkunstwerk-Definition erfüllen. Dies soll in der erwähnten Monographie geschehen (vgl. Anm. 133).

**139** Theodor Mundt: *Kritische Wälder. Blätter zur Beurtheilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit*. Leipzig 1833, S. 90.

**140** Friedrich Theodor Vischer: *Kritische Gänge*. Hg. von Robert Vischer. Zweite, vermehrte Auflage. 6 Bde. München [ca. 1920–]1922, hier Bd. 2, S. 451 (*Vorschlag zu einer Oper* [1844]).

Vergangenheit deutscher Musik (über Beethoven, Mozart,<sup>141</sup> Haydn, Gluck, Bach und Händel bis zu Luther), so dass es nicht erstaunt, wenn mit Etablierung des Nationalstaats unter Preußens Führung das Genre stark an Bedeutung verliert.

---

**141** Vgl. hierzu den Streit über die Nationalität Mozarts, der 2003 in den Medien geführt wurde, allerdings nicht wissenschaftlich fundiert. Stein des Anstoßes war, dass Mozart bei der (absolut überflüssigen) ZDF-Umfrage *Unsere Besten* als Deutscher figurierte, woraufhin die Wiener Kronen Zeitung vehement protestierte mit der Frage: »Seit wann ist Mozart Deutscher?«. Und auf der Titelseite hieß es sogar: »Deutschland will uns unseren Mozart klauen!«. Die Bildzeitung erwiderte nicht weniger erbot: »Geigen die noch richtig? Österreicher wollen unseren Mozart klauen« (vgl. u.a. [http://www.krone.at/Nachrichten/Deutschland\\_will\\_uns\\_unseren\\_Mozart\\_klauen!-Da\\_hoert\\_sichs\\_auf\\_-Story-9424](http://www.krone.at/Nachrichten/Deutschland_will_uns_unseren_Mozart_klauen!-Da_hoert_sichs_auf_-Story-9424) [zuletzt eingesehen: 22.5.2013]; <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/oesterreicher-empoert-ueber-zdf-deutsche-wollen-unseren-mozart-klauen-a-260307.html>; <http://www.welt.de/print-welt/article253314/Zwei-deutsche-Musiker.html> [beide zuletzt eingesehen: 4.8.2014]). Im Grunde ist die Kontroverse einfach beizulegen, wenn man – was zu fordern obsolet sein sollte – die historische Situation betrachtet. Salzburg liegt zu Mozarts Zeiten nämlich außerhalb Österreichs, ist reichsunmittelbare Fürst-erzbischöfliche Residenzstadt im Bayerischen Reichskreis des ›Heiligen Römischen Reich deutscher Nation‹. Erst 1805 – d.h. nach vierzehn Jahre nach Mozarts Tod – wird die Stadt zusammen mit Berchtesgaden dem neuen Kaisertum Österreich zugeschlagen, fällt 1810 aber wieder an das Königreich Bayern. 1816 wird das Land Salzburg erneut Teil des Kaisertums Österreich, das aber Teil des ›Deutschen Bundes‹ ist. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass sich Mozart selbst nachweislich und mit offensichtlichem Patriotismus als Deutscher verstanden hat – vgl. u.a. folgendes Zitat aus dem Brief vom 29. Mai 1778 an seinen Vater Leopold: »was mich aber an [sic!] meisten aufricht, und guts Muths erhält, ist der gedanke, [...] daß ich ein Ehrlicher Teütscher bin« (Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. 8 Bde. Kassel u.a. 2005, hier Bd. 2, S. 368). Noch deutlicher äußert sich Mozart gegenüber dem Vater am 17. August 1782, wobei zugleich evident wird, dass er auch Wien als »Residenz Stadt« »Teutschland[s]« ansieht, d.h. des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation, nicht als »Residenz Stadt« der Regionalmacht Österreich: »will mich Teütschland, mein geliebtes vatterland, worauf ich |: wie sie wissen :| Stolz bin, nicht aufnehmen, so muß im gottes Nammen frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen Mehr reich werden; – und das zur schande der teutschen Nation. – sie wissen wohl daß fast in allen künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche Excellirten – wo fanden sie aber ihr glück, wo ihren Ruhm? – in teutschland wohl gewis nicht! – selbst *gluck* – hat ihn Teutschland zu diesem grossen Mann gemacht? – leider nicht! [...] fürst kaunitz [...] sagte Jüngsthin zum Erzherzog Maximilian als die rede von mir war, daß *solche leute nur alle 100 Jahre auf die welt kämmen, und solche leute müsse man nicht aus teutschland treiben – besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenz Stadt zu besitzen*« (ebd., Bd. 3, S. 220f.). Hinzu kommt, dass – ebenfalls philologisch nachweisbar – im achtzehnten Jahrhundert und der ersten Hälfte des neunzehnten keine österreichische Nationalidentität existiert. Die ›Österreicher‹ verstehen sich bis zur kleindeutschen Reichsgründung, teilweise auch darüber hinaus als Deutsche, was einschlägige Zitate belegen, u.a. von Grillparzer, Stifter, Hanslick, Metternich und Hermann Bahr. So erklärt beispielsweise Metternich 1847 dem preußischen Gesandten in Wien, Heinrich Friedrich Grafen von Arnim: »Österreich [...] als Reich hat [...] nur eine Nationalität: Österreich ist

Neben solchen Modellen der *Medienassimilation* begegnet (interessanterweise unabhängig vom Gesamtkunstwerk-Diskurs, der beide Phänomene umfasst<sup>142</sup>) die Tendenz zu strikter *Mediendisziplin* – u.a. bei Grillparzer, der zugleich ein Alternativprojekt entwirft. Um strukturelle Annäherungsprozesse zwischen den Künsten zu verhindern, plant er, zu Lessings *Laokoon* »[e]in Gegenstück zu schreiben«, das er in strikter Analogie »Rossini, oder über die Grenzen der Musik und Poesie« betiteln will.<sup>143</sup> Hinzu tritt eine praktische Initiative: Grillparzer bietet Beethoven sein *Melusina*-Libretto zur Vertonung an, in dem Elemente der Romantik, von Biedermeier und Volkstheater verbunden sind. Die »Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung« im Blick möchte er den Komponisten davon abbringen, »den äußersten Grenzen der Musik [...] noch näher zu treten«.<sup>144</sup> *Melusina* soll Beethoven zur ›geordneten‹ Form zurückführen. Tatsächlich handelt es sich bei dem Projekt um den bisher unzureichend analysierten Versuch eines radikal mediendisziplinatorischen Gesamtkunstwerks,<sup>145</sup> das Wagners Konzept in *Oper und Drama* näher steht, als es den

---

deutsch, deutsch durch die Geschichte, durch den Kern seiner Provinzen, durch seine Zivilisation« (zit.n. Österreichs deutsches Bekenntnis. Zeugnisse von der Babenbergerzeit bis zur Gegenwart. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Wien 1976, S. 17). Man denke in diesem Zusammenhang auch an Ferdinand Cohen-Blinds Attentat auf Bismarck (1866) mit dem erklärten Ziel, einen ›deutschen Bruderkrieg‹ zwischen Preußen und Österreich zu verhindern. Es ist im Grunde eine Binsenweisheit, sollte im Fall ›Mozart‹ aber nochmals explizit betont werden: Man muss sehr vorsichtig sein, politische Verhältnisse und Begriffe des 20. Jahrhunderts auf das 18. und 19. zu übertragen. Wollte man es hart formulieren, könnte man das berühmte Bonmot Billy Wilders über Nachkriegsösterreich wie folgt ergänzen: »Die Österreicher haben das Kunststück fertiggebracht, aus Beethoven [und Mozart] einen Österreicher und aus Hitler einen Deutschen zu machen«. Interessanterweise muss man dies gar nicht, denn Wilder selbst hat das Bonmot, was wenig bekannt ist, entsprechend erweitert, wie Hellmuth Karasek 1994 in einem Spiegel-Artikel berichtet: »Dann in den achtziger Jahren kam Waldheim, kam die ›Jetzt erst recht!‹-Präsidentenwahl, die Wilder seinen früheren Landsleuten verübelte, so daß er nie mehr nach Österreich kommen wollte. Damals witzelte er: ›Die Österreicher haben das Kunststück fertig gebracht, aus Beethoven einen Österreicher und aus Hitler einen Deutschen zu machen.‹ Heute erzählt er, die Österreicher hätten Beethoven und Mozart annektiert, denn Salzburg habe damals nicht zu Österreich gehört« (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9281967.html?name=Sp%26auml%3Bte+Heimkehr> [zuletzt eingesehen: 4.8.2014]). Ich selbst hatte am 22. Mai 2013 übrigens eine kritische Email an die Kronen Zeitung geschrieben; irgendwann danach wurde der Link auf den fragwürdigen Mozart-Artikel gelöscht. Einen Kausalnexus zwischen beiden Ereignissen kann ich nicht beweisen, will ihn aber keineswegs ausschließen.

142 Vgl. meinen Beitrag im vorliegenden Sammelband.

143 Grillparzer (Anm. 105), Bd. 3, S. 897 (*Über die Oper* [1820/21]).

144 Ebd., Bd. 4, S. 198f. (*Meine Erinnerungen an Beethoven* [1844]).

145 Das *Melusina*-Projekt scheitert am mangelnden Interesse Beethovens.

Anschein haben mag. Denn auch dort ist das Einhalten der Mediengrenzen Grundvoraussetzung der Synthese. Jede Individualkunst gehorcht weiterhin ihren eigenen Gesetzen (vgl. das Textzitat zu Anm. 173): Die Musik darf sich nicht dramaturgischen Begebenheiten unterordnen, sondern bleibt ein – zumindest relativ – autonomes Medium, das mit seinen Mitteln das Substrat der Handlung ausgestalten soll.<sup>146</sup> Während Wagner jedoch die dialektische ›Vereinigung‹ der »liebenden« Künste anstrebt,<sup>147</sup> möchte Grillparzer nur die ›Symbiose‹ der »Geschwister« verwirklichen.<sup>148</sup> In beiden Fällen sollen die differenten Ausdruckskräfte von Musik und Dichtung jedoch produktiv zusammenwirken und eine möglichst optimale Mediendiätetik realisieren. Sowohl Wagner als auch Grillparzer fordern deshalb das Primat der Melodie in der Oper und kritisieren Webers *Euryanthe* als ›melodieloses‹ Mosaik.<sup>149</sup>

Auch Hoffmanns Überlegungen zur Medienkombination basieren auf der Idee von Mediendisziplin. Zwar vertritt er die These, Instrumentalmusik sei das Paradigma romantischer Kunst, keineswegs konsequent, dafür aber die Forderung nach formalästhetischer Eigenständigkeit der Ausdrucksmittel. Die Sprache erscheint ihm – zumindest mit Blick auf den Kompositionsakt – als Hemmnis der Transzendenzbindung, womit der Autor den Verzicht begründet, sein eigener Librettist zu sein.<sup>150</sup> Gleichzeitig zielt er jedoch auf die Verbindung von symphonischer Tradition, alter Kirchenmusik und romantischer Oper in einem neuen Universalkunstwerk, das wie bei Weber den »Totaleffekt« verwirklichen soll.<sup>151</sup> Obwohl zu Hoffmann nicht wenig Forschungsliteratur existiert, fehlt bis dato eine Arbeit, in der die (Struktur)Interferenzen der einzelnen Medien (Literatur, Musik, Bildende Kunst, Theater) präzise analysiert wären – sowohl mit Blick auf die Kompositionen des Autors als auch hinsichtlich der Differenzen von Früh- und Spätwerk im Kontext epochaler Modernisierungsprozesse.<sup>152</sup> Des

**146** Vgl. Wagner (Anm. 129), Bd. 1, S. 204 (*Über die Ouvertüre* [1840/41]). Die These von Erika Fischer-Lichte, in Wagners Gesamtkunstwerk seien die »Einzelkünste [...] nicht mehr als einzelne identifizierbar« ([Anm. 10], S. 34), kann daher so nicht aufrechterhalten werden.

**147** Wagner (Anm. 88), S. 243.

**148** Grillparzer (Anm. 105), Bd. 3, S. 899 (*Über die Oper* [1821]).

**149** Vgl. ebd., S. 888 (*Euryanthe, Oper v. K.M. Weber* [1823]) und Wagner (Anm. 129), Bd. 12, S. 2 (*Die deutsche Oper* [1834]). Später beurteilt Wagner die Musik der *Euryanthe* differenzierter (vgl. ebd., Bd. 2, S. 43: *Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden* [1844] sowie *Oper und Drama* [Anm. 88], S. 87f.).

**150** Vgl. Hoffmann (Anm. 102), Bd. 4, S. 99f., 103f. (*Der Dichter und der Komponist* [1813]).

**151** Ebd., S. 108 und Carl Maria von Weber: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Georg Kaiser. Berlin, Leipzig 1908, S. 298 (*»Lodoiska«, Oper von Cherubini* [1817]).

**152** Ansätze hierzu finden sich bei Judith Rohr: E.T.A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger All-

Weiteren entwickelt Fouqué in seinen Bühnenwerken unter Bezugnahme auf Antike, Barock und *Ossian* eine Art ›Gesamtkunstwerk‹,<sup>153</sup> das insbesondere hinsichtlich der Visualästhetik noch nicht untersucht ist.

---

gemeinen Musikalischen Zeitung. Baden-Baden 1985; Helmut Müller-Sievers: Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 63 (1989), S. 98–119; Steven Paul Scher: Hoffmann, Weber, Wagner: The Birth of Romantic Opera from the Spirit of Literature? In: Gerald Chapple, Frederick Hall, Hans Schulte (Hg.): The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century. Lanham u.a. 1992, S. 227–244; Anja Pohsner: »Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich Componist...« Die Umwege des Musikers E.T.A. Hoffmann. Wechselwirkungen innerhalb seines musikalischen und literarischen Werkes. Heidelberg 1999 (Diss.) [Masch.]; Barbara Di Noi: Romantische Allegorie und E.T.A. Hoffmanns höhere musikalische Mechanik. In: Werner Keil, Charis Goer (Hg.): »Seelenaccente« – »Ohrenphysiognomik«. Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders. Hildesheim u.a. 2000, S. 102–140; Hanna Stegbauer (Anm. 125), S. 137–151 und in dem Sammelband *E.T.A. Hoffmann et la musique* (Anm. 50). Nachfolgende Arbeiten sind dagegen weitgehend germanistisch orientiert, zudem von unterschiedlicher Qualität. Vgl. Klaus-Dieter Dobat: Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Tübingen 1984; Matthias Setzer: Wirklichkeitsentgrenzung und musikalische Poetologie. Untersuchungen zum Werk von E.T.A. Hoffmann. Frankfurt a.M. 1988; Wolfgang Rüdiger: Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik. Pfaffenweiler 1989; Walter Moser: Writing (About) Music: The Case of E.T.A. Hoffmann. In: Gerald Chapple, Frederick Hall, Hans Schulte (Hg.): The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century. Lanham u.a. 1992, S. 209–226; Werner Keil: Dissonanz und Verstimmung: E.T.A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik [1993]. In: Hartmut Steinecke (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2006, S. 109–127; W.K.: »O wundervoller Kapellmeister, der solcher Dissonanzen mächtig!« Romantische Musikästhetik und die Frankfurter Schule. Von E.T.A. Hoffmanns *Kreisler* zu Th.W. Adornos *Dissonanzen*. In: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1998, S. 235–258; Helmut Göbel: E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 2 (1994), S. 78–87; Andrea Hübener: Stages of Imagination in Music and Literature: E.T.A. Hoffmann and Hector Berlioz. In: Siobhán Donovan, Robin Elliott (Hg.): Music and Literature in German Romanticism. Rochester/NY, Woodbridge/Suffolk 2004, S. 123–141; Jeanne Riou: Music and Non-Verbal Reason in E.T.A. Hoffmann. In: Ebd., S. 43–55; Norbert Miller: E.T.A. Hoffmann und die Musik I: Die Lehrjahre des reisenden Enthusiasten. In: Carl Dahlhaus (Hg.): Europäische Romantik in der Musik. Bd. 2. Stuttgart, Weimar 2007, S. 55–150, N.M.: E.T.A. Hoffmann und die Musik II: Zum Verhältnis von Oper und Instrumentalkomposition. In: Ebd., S. 151–279 und Yvonne Hörmann: Die Musikerfiguren E.T.A. Hoffmanns. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals. Würzburg 2008.

**153** Vgl. Wolf Gerhard Schmidt: Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie »Der Held des Nordens«. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption. St. Ingbert 2000, S. 55–60, 84–89; W.G.S.: Der ungenannte Quellentext. Zur Wirkung von Friedrich de la Motte Fouqués *Held des Nordens* auf Richard Wagners *Ring-Tetralogie*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 11 (2001),

Ähnliches gilt mit Abstrichen für den späten Goethe. Obwohl sich zu Ekphrasis und Bildpoetik zahlreiche Studien nachweisen lassen,<sup>154</sup> seit einiger Zeit auch zur Musiktheorie,<sup>155</sup> bleibt eine systematisch ausgerichtete Untersu-

---

S. 159–191, hier S. 177f. und Claudia Stockinger: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Tübingen 2000, S. 310–329. Auch hier wäre allerdings kritisch zu prüfen, ob und wenn ja in welcher Weise Fouqués Dramen der von mir postulierten Gesamtkunstwerk-Definition entsprechen.

**154** Vgl. u.a. Victor Lange: Literatur und bildende Kunst. Aspekte von Goethes Ästhetik. In: V.L.: Bilder – Ideen – Begriffe. Goethe-Studien. Würzburg 1991, S. 46–70; Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991; Arnd Beise: »Wenn man auch nicht lichtenbergisieren kann noch will...« Goethes Gegenentwurf zu Lichtenbergs Manier, Bilder zu erklären. In: Lichtenberg-Jahrbuch 1993, S. 56–77; Norbert Miller: Der Dichter ein Landschaftsmaler. In: Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst. Stuttgart 1994, S. 379–446; Helmut Schanze: Christlich-kirchliche Figuren. Zur poetologischen Bedeutung mittelalterlicher »Bilder« für Goethes Spätwerk. In: Annemarie Gethmann-Siefert, Otto Pöggeler (Hg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums. Bonn 1995, S. 206–211; Harald Steinhagen: »Bey mir ist das Auge vorwaltend«. Theoretische Überlegungen zur gegenständlichen Bildlichkeit bei Goethe. In: Emilio Bonfatti, Maria Fancelli (Hg.): Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe. Roma 1997, S. 131–141; Rolf Günter Renner: Text, Bild und Gedächtnis. Goethes Erzählen im *Mann von fünfzig Jahren* und in den *Wanderjahren*. In: Poetica 31 (1999), S. 149–174; Fritz Breithaupt: Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung. Freiburg i.Br. 2000; Helmut Pfothenauer: Bild versus Geschichte. Zur Funktion des novellistischen Augenblicks in Goethes Romanen. In: H.P.: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 45–66; Irmgard Egger: Eikones: zur Inszenierung der Bilder in Goethes Romanen. In: Goethe-Jahrbuch 118 (2001), S. 260–273; Sun-Hyung Kim: Die bildende Kunst und die Dichtung in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Zur ambivalenten Liebe in *Sankt Joseph der Zweite*, *Der Mann von fünfzig Jahren* und der Episode am Lago Maggiore. In: Wirkendes Wort 53 (2003), S. 385–399; Peter Brandes: Goethes Schriften zur Kunst im Kontext der zeitgenössischen Laokoon-Diskussion. In: [Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar (Hg.):] Goethe – Aspekte eines universalen Werkes. Döbel 2005, S. 104–123; P.B.: Sankt Joseph der Zweite. Bildtheologie in Goethes *Wanderjahren*. In: Ulrich Wergin, Karol Sauerland (Hg.): Literatur und Theologie. Schreibprozesse zwischen biblischer Überlieferung und geschichtlicher Erfahrung. Würzburg 2005, S. 107–126 und Sorin Toma: Der Wechsel des Bild-Paradigmas in Goethes ästhetischen Schriften. In: George Guțu, Doina Sandu (Hg.): Interkulturelle Grenzgänge. Bukarest 2007, S. 35–42.

**155** Vgl. u.a. Ernst-Jürgen Dreyer: Goethes Ton-Wissenschaft. Vom Ursprung der Musik. Die Tonmonade. Vom Tod der Musik. Frankfurt a.M. 1985; John Neubauer: On Goethe's *Tonlehre*. In: James M. McGlathery (Hg.): Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages. Columbia/SC 1992, S. 132–141; Robert Spaethling: Music in Goethe's Thought and Writing. In: Gerald Chapple, Frederick Hall, Hans Schulte (Hg.): The Romantic Tradition. German Literature and Music in the Nineteenth Century. Lanham u.a. 1992, S. 113–132; Katharina Mommsen: Spiel mit dem Klang. Zur Reimkunst im »West-östlichen Divan«. In: Klaus Garber, Teruaki Takahashi (Hg.): »Sei mir, Dichter, willkommen!« Studien zur deutschen Literatur von

chung, in der »der letzte große Wandel« in Goethes Opernästhetik nach »1815« intermedial analysiert wäre,<sup>156</sup> Desiderat. Tina Hartmanns umfangreiche Dissertation, die hierauf Antwort geben könnte, ist nicht musikwissenschaftlich, sondern rein philologisch konzipiert, was Dieter Borchmeyer mit Recht bemängelt.<sup>157</sup> Zudem müssten Goethes Experimente einer Verbindung zwischen Musik- und Bildästhetik in diesem Zusammenhang eingehender betrachtet werden, sowohl mit Blick auf *Farben-* und *Tonlehre* als auch hinsichtlich vergleichbarer

---

Lessing bis Jünger. Köln u.a. 1995, S. 29–46; Dieter Borchmeyer: »Götterwert der Töne«. Goethes Theorie der Musik. In: Günter Schnitzler, Gottfried Schramm (Hg.): Ein unteilbares Ganzes. Goethe: Kunst und Wissenschaft. Freiburg i.Br. 1997, S. 117–172; D.B.: Goethe – Universalist des Theaters. In: [Konzerthaus Berlin/Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (Hg.). Konzeption und Redaktion: Heike Hoffmann:] Goethe-Spuren. Ein Lese-Buch zum Konzertprojekt. Göttingen 1998, S. 113–127; D.B.: Anwalt der kleinen Terz – Goethe und die Musik. In: Thomas Daniel Schlee (Hg.): Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999. Laaber 1999, S. 41–61; Borchmeyer (Anm. 31); D.B. »Eine Art Symbolik fürs Ohr«. Goethes Musikästhetik. In: Walter Hinderer (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg 2002, S. 413–446; Claus Canisius: Goethe und die Musik. München, Zürich 1998; Habakuk Traber: Nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang. Wie Goethes Naturanschauung musikalische Wirkung zeigte. In: Goethe-Spuren (wie oben), S. 57–75; Andreas Eichhorn: »Die Musik wirkt nur gegenwärtig und unmittelbar«. Goethe als Musikhörer. In: Österreichische Musikzeitschrift 54 (1999). H. 3, S. 16–24; Ulrike Kienzle: »...als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte«. Anmerkungen zu Goethes Musikanschauung. In: Forschung Frankfurt 17 (1999). H. 2, S. 44–51; U.K.: Des Menschen Stimme und die Unendlichkeit der Musik. Goethes anthropologische Tonlehre. In: Alfred Schmidt, Klaus-Jürgen Grün (Hg.): Durchgeistete Natur. Ihre Präsenz in Goethes Dichtung, Wissenschaft und Philosophie. Frankfurt a.M. u.a. 2000, S. 187–204, 307–311 (Anmerkungen); Günter Sasse: Der Gesang als Medium der Sozialdisziplinierung in Goethes Roman »Wilhelm Meisters Wanderjahre«. In: Goethe-Jahrbuch 118 (2001), S. 274–288; Hans Joachim Kreutzer: Über die Musik in Goethes *Faust*. In: Walter Hinderer (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg 2002, S. 447–458; Gerhard vom Hofe: Goethes Gedanke einer »Art Symbolik fürs Ohr« und seine Begründung im musikästhetischen Dialog mit Zelter. Versuch einer Deutung. In: Hermann Jung (Hg.): Eine Art Symbolik fürs Ohr. Johann Wolfgang von Goethe. Lyrik und Musik. Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 19–41; Musik in Goethes Werk – Goethes Werk in der Musik. Hg. von Andreas Ballstaedt, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak. Schliengen 2003 und Frieder Reininghaus: Goethe und die Musik des Vormärz. In: Detlev Kopp, Hans-Martin Kruckis (Hg.): Goethe im Vormärz. Bielefeld 2004, S. 267–295. Zwischen den einzelnen Beiträgen sind allerdings deutliche Niveaudifferenzen festzustellen.

**156** Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«. Tübingen 2004, S. 406.

**157** Dieter Borchmeyer: [Rezension zu:] Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«. Tübingen 2004. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 334–340, hier S. 335f.



Tendenzen im Epochenkontext. So ist Goethes »Universaltheater«<sup>158</sup> bzw. »Idealoper«<sup>159</sup> *Faust II* zwar stark intermedial ausgerichtet, aber nicht im Sinne einfacher Konvergenz. Die Medien werden vielmehr mit ihrer spezifischen Verfasstheit nebeneinander gestellt, inszeniert und zuweilen parodiert.<sup>160</sup> Das poetologische Verfahren der »mannigfaltigen Einheit«,<sup>161</sup> das als intermediales Spiel mit festgelegten Grenzen Goethes Spätwerk bestimmt, weist durchaus Strukturäquivalenzen auf mit der »biedermeierlichen« Skepsis gegenüber großen durchkomponierten Formen, wie sie sich in der Hinwendung zu (lakonischer) Reihentechnik, Variation und Seitenstück manifestiert bei gleichzeitiger Möglichkeit von Abbruch und Nachtrag (vgl. u.a. die »beabsichtigte Unvollständigkeit« im *Divan*<sup>162</sup> – ein Verfahren, das auch bei Rossini begegnet, der seine Oper *Il Turco in Italia* bewusst nicht selbst vollendet bzw. in *Le comte Ory* mehr als die Hälfte der Musik aus *Il viaggio a Reims* integriert). Dem stehen jedoch Versuche gegenüber, und hier zeigt sich die Ambivalenz der Epoche, ebensolche »offenen« intermedialen Konzeptionen wie Goethes *Faust* nochmals intermedial zu ergänzen. Während Berlioz mit *La Damnation de Faust* (1846) den musikalischen Gehalt des ersten Teils erfassen will, zielt man im deutschsprachigen Europa stärker darauf ab, das für die Sprache »Unbeschreibliche« (V. 12108) des zweiten musikalisch darzustellen – am ambitioniertesten in Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* (1844–1853)<sup>163</sup> und Liszts *Faust-Symphonie* (1854, erste Skizzen in den 1840er Jahren). Interessant und bisher kaum analysiert<sup>164</sup> sind auch Carl Loewes Klavierlieder *Scene aus Faust* und

---

**158** Hartmann (Anm. 156), S. 458.

**159** Borchmeyer: Goethe – Universalist des Theaters (Anm. 155), S. 119 und Borchmeyer (Anm. 31), S. 91.

**160** Vgl. Christine Lubkoll: »Neue Mythologie« und musikalische Poetologie. Goethes Annäherungen an die Romantik. In: Walter Hinderer (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg 2002, S. 399–412, hier S. 411.

**161** Schanze (Anm. 153), S. 211. Zur Begriffstradition vgl. Wolf Gerhard Schmidt: Harmonikalität und Inkommensurabilität als Komplemente barocken Systemdenkens. Zur Integralästhetik von Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* (1641–1649). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 86 (2012). H. 4, S. 483–531, hier S. 513–516.

**162** Zu musikalischen Kompositionstechniken im *Divan* vgl. die Vorüberlegungen von Christoph Herin (Biedermeier. In: Walter Hinderer [Hg.]: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1983, S. 279–307, hier S. 293).

**163** Vgl. die umfassende Untersuchung von Edda Burger-Güntert (Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*. Dichtung und Musik. Freiburg i.Br. u.a. 2006).

**164** Eine Ausnahme bildet die Studie von Hsiao-Yun Kung, die allerdings nicht intermedial orientiert ist (Carl Loewes Goethe-Vertonungen. Eine Analyse ausgewählter Lieder im Vergleich mit der Berliner Liederschule und Franz Schubert. Marburg 2003).