

Vierzehntes Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft

Romantik in der Musik – Musik in der Romantik

20.–23. Juli 2023
Goethe-Museum Düsseldorf



(Hauskonzert. Zeitgenössische Darstellung von unbekannter Hand, Aquarell, Vorsatzblatt zu einem Notenmanuskript mit Liedern von Felix Mendelssohn Bartholdy; Goethe-Museum Düsseldorf)

Aber was ist Musik? rief der Rittmeister [...]; nur wenn wir das wissen, können wir uns über die Musiken mit einander verständigen. Musik ist Erinnerung an die Urbewegung unserer Seele, rief der Bratschist. Urbewegung? sagte die alte Dame, ist Urbewegung die Scala, ist Urbewegung ein Triller? Was ist Ur? Ich mag keine leiden; um ohne Uhr zu sein muß man den Takt im Kopfe haben.

(Achim von Arnim, *Metamorphosen der Gesellschaft*, 1826)

Literatur und Musik sind in der Romantik eine enge Verbindung eingegangen. Zahllos sind die reisenden Sänger und Dichter in der Prosa der Romantik, eng die Verbindungen zwischen den Schriftstellern und den Komponisten (Johann Friedrich Reichardt, E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann). Die romantische Musikästhetik wurde lange vor der heute als „Romantik“ klassifizierten Musik (etwa Robert Schumanns) von Literaten wie Friedrich Schlegel, Novalis, Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck erfunden. In ihr wurde die Instrumentalmusik (Symphonie) der Wiener Klassik in einer folgenreichen Definition als Muster absoluter Musik verortet. Auch für romantische Lieder fordert Tieck die Ablösung der poetischen Sprache von der Bedeutung, Brentano und Eichendorff schreiben assoziativ von Laut, Reim und Rhythmus bestimmte Gedichte. Auf einer praktischen Ebene entwirft Achim von Arnim eine enthusiastische Theorie des Volkslieds (*Von Volksliedern*)

und stellt mit Brentano einen Kanon „alter deutscher Lieder“ in *Des Knaben Wunderhorn* vor.

Das Thema hat vielfältige Aspekte hinsichtlich Ästhetik, Poetik, Biographie und Rezeption. Romantische Sprachspiele orientieren sich am Ideal der Musik als eines nichtmimetischen Mediums, das ohne die Bedeutungszuweisungen konventioneller Schrift auskommt. Novalis fordert, die Sprache solle „wieder Gesang werden“. Das Lied, das romantische Gedicht par excellence, lebt von seiner musikalisch-klanglichen Dimension. Eine Generation später als die Frühromantiker komponieren Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann ihre Lieder, die heute als Muster der Gattung gelten.

Musik dient nicht nur als semiotische Orientierung, sondern als Modell einer romantischen Lebenslehre und wird auch übersteigert in die Metaphysik und Kunstreligion. Tieck bezeichnet die „Tonkunst als das letzte Geheimniß des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“ (*Symphonien*). Für Wackenroder ist das „Land der Musik“ ein Terrain, „wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, – wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlig macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird“ (*Die Wunder der Tonkunst*).

Heilung ist nötig, denn die beschworene Harmonie muss in einer von „unruhiger Geschäftigkeit“ geplagten Alltagswelt hergestellt werden. Bei Wackenroder und bei E.T.A. Hoffmann gerät das dissonante Leben der Tonkünstler in den Blick (die Kapellmeister Berglinger und Kreisler), die sich mit den Erfordernissen des täglichen Lebens auseinandersetzen müssen. Sie torpedieren die romantische Überlegung „dein ganzes Leben muß *eine* Musik sein“ (Berglinger).

Musik ist nicht nur formal und motivisch strukturbildend für romantische Texte, sondern hatte auch einen Halt im wirklichen Leben. Arnim wie Brentano lernten Gitarre, um ihre „Wunderhorn“-Lieder vorzutragen. Bettina Brentano/Arnim studierte Musiktheorie und komponierte beachtliche Lieder. In Anlehnung an Musikstücke schrieben Brentano und E.T.A. Hoffmann berühmte Essays und Gedichte, und ein besonderes Kapitel bildet die Beethoven-Verehrung der Brentanos und Hoffmanns. Beethovens Musik erweckt nach letzterem „jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist“ (1810). Umgekehrt orientieren sich romantische Komponisten an der Literatur; das berühmteste Beispiel ist das Doppeltalent Robert Schumann. Und schließlich grundiert erlebte Musik in Konzerten und Opernaufführungen die literarische Romantik.

Exposés

1. Prof. Dr. Roswitha Burwick, Scripps College, Claremont, CA:

“Nach seiner Pfeife tanzen.” Musik im Märchen der Romantik

Rapunzel bezaubert den Königssohn mit ihrem „süßen Gesang,“ Schneewittchens Stiefmutter tanzt sich in ihren rotglühenden Schuhen zu Tode und Jungfrau Maleen entblößt durch ihre beschwörenden Singsprüche den Betrug der falschen Braut. Vögel helfen den Protagonisten bei der Lösung ihrer Aufgaben, sagen die Zukunft voraus oder verraten Übeltaten. Spielleute ziehen mit ihren Gesängen zur Unterhaltung oder zu mutwilligen Betrügereien von Mensch und Tier durch die Lande. Die Bremer Stadtmusikanten vertreiben sogar die mörderischen Räuber mit ihrem dissonanten Geschrei.

Neben Menschen- und Tierstimmen spielen wundersame Musikinstrumente, wie Flöte, Geige, Harfe oder Laute eine wichtige Rolle. Wohlwollende Helfer schenken magische Instrumente, deren Klang Tote erwecken, Armeen besiegen, oder Verbrechen aufdecken. Wundersame Flöten oder Mundstücke zu Hörnern aus Totenbein übernehmen die Rolle von weltlicher Gerechtigkeit, wenn sie Verbrechen aufdecken und den Geschädigten zu ihrem Recht verhelfen. Nicht zu vergessen sind verbotene Tänze oder vom Teufel zum Tanz verwünschte Menschen. Zu dieser Rubrik gehört das antisemitische Märchen vom „Juden im Dornbusch“. Schließlich verhelfen Dudelsack und Laute dem Tierbräutigam zur Ehe mit der Prinzessin, deren vorbehaltlose Liebe letztendlich die Erlösung bringt.

Musik wird im Märchen an funktionaler Stelle eingesetzt: sie ist als heilbringend, verderblich, possenhaft oder als Schelmenstreich und Parodie instrumentalisiert. Eine Zusammenstellung der verschiedenen musikalischen Motive zeigt nicht nur eine kulturhistorische, sondern auch eine geschlechtsspezifische Zuordnung: sanftmütige weibliche Figuren singen, sind einfühlsam und vertreten das Harmonische der Musik. Boshafte und verabscheuungswürdige Frauen werden durch negative, von anderen als Strafe initiierte musikalische Elemente – Tanz, Flöte, Geige – bestraft. Magische Instrumente sind jedoch nur den männlichen Figuren zugeordnet; sie verleihen außergewöhnliche Fähigkeiten, die sowohl zum Guten als auch zum Bösen und sogar zu derben Schelmenstreichen führen. Zu hinterfragen wäre, wieweit die in den Märchen imaginierte Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit kulturhistorisch begründet werden kann.

2. Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, LMU München:

Der musizierende Einzelgänger. Eine nachhaltige Erfindung der Romantik und ihre Abstraktionen

Vor dem Hintergrund des von Herman Meyer entdeckten und beschriebenen Typus des Sonderlings „in der deutschen Dichtung“, d. h. genau in mehrheitlich deutscher Erzählprosa, repräsentiert die Künstlerfigur im historischen Kontext der romantischen Epoche einen entwicklungsgeschichtlichen Neubeginn. Ausgehend von der Voraussetzung, dass der „Narr als Vorläufer des Sonderlings“ betrachtet werden muss (Herman Meyer: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. München 1963), ist der Künstler, wie ihn die Romantik als den für die Epoche typischen Sonderling ausbildet, nur eine Sammelbezeichnung für Vertreter der bekannten unterschiedlichen Kunstgattungen. Wenn es daher einerseits unter der gewählten thematischen Vorgabe um die Musik geht, ist andererseits aber immer auch an die übrigen Künste wie Malerei, Bildhauerei, Architektur u.a. und natürlich Dichtung zu denken.

Für das Vorgehen im geplanten Beitrag liegt der Schwerpunkt des Interesses allerdings auf dem Typus des Sonderlings als eines Musikers, und es verbindet sich mit diesem Interesse ein Versuch, das Erscheinungsbild des musizierenden Einzelgängers, wie er hier genannt werden soll, als eine typische Variante des Sonderlings, aber auch Künstlers in der Romantik in die von Meyer aufgezeigte Entwicklung des historischen Typus einzuordnen. Der musizierende Einzelgänger versteht sich dabei als Mitglied im Personal einer Erzählprosa, deren Wirkung literatur- und textgeschichtlich mit Wackenroders *Herzensergießungen* einsetzt und formal bis ins 20. Jahrhundert hineinreicht, also nachwirkt. Dabei geht es aber nicht um eine Motivgeschichte der Novelle unter der Bezeichnung ‚Musikernovelle‘ oder ‚Musikalische Novellen‘ (Hrsg. von Emil Staiger. Zürich 1951). Was als romantische Wirkung der Musik in der deutschen Erzählprosa beschrieben werden soll, ist die synästhetische Umsetzung der Musik in eine Welt bildnerischer Wahrnehmung im Text (Vgl. Wolfgang Paulsen [Hrsg.], *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*. Heidelberg 1969).

3. Dr. Jan Oliver Jost-Fritz, East Tennessee State University: Musikalität und Sprache

Von allen literarischen Gattungen war die Lyrik diejenige, die schon immer eine große Nähe zur Musik aufwies. Musik, das Musikalische, oder ganz generell Aspekte des Musikalischen wurden aber erst ins Selbstbeschreibungssystem lyrischer Dichtung übernommen, als sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Gattungspoetik von der Rhetorik abtrennt und als Literarästhetik neu konzipiert hatte. Diese Verschiebung wurde nicht zuletzt durch Klopstock vorangetrieben, dessen Einfluss auf die Generation der Romantiker immer noch unterschätzt wird.

In meinem Beitrag möchte ich, von Klopstock ausgehend, Aspekte des Musikalischen in romantischer Dichtungstheorie und vor allem in romantischer Sprachtheorie nachspüren. Dabei sollen naheliegende Fragen, wie die nach dem Klang (Reim) und dem Rhythmus genauso betrachtet werden, wie auch der romantische Versuch, individuelle Aspekte wie Rhythmus oder Klangfarben in ihrer (auch / vermeintlich) semantischen Qualität zu bestimmen, eine Praxis, die Klopstock schon mit seiner Dichtungstheorie vorbereitet hatte. Zu diesem Zweck sollen nicht nur unmittelbar ästhetische und poetologische Schriften von Novalis und Friedrich und A. W. Schlegel etwa herangezogen werden, sondern die Fragestellung durch einen Blick auf Bernhards und Wilhelm von Humboldts Sprachtheorie erweitert werden.

4. Prof. Dr. Christof Wingertzahn, Goethe-Museum Düsseldorf: Metamorphosen der Musik in der Großstadt. Die Tonkunst in Arnims Erzählung „Metamorphosen der Gesellschaft“

Musik lag nicht im Hauptaugenmerk Arnims, war aber ein wichtiger Bestandteil innerhalb seines Orientierungsrahmens von Kunst und Leben; das vielfältige Musikleben in der Großstadt Berlin hat er verfolgen können. Die späte Erzählung *Metamorphosen der Gesellschaft* (1826) nutzt Musik als Zentralschlüssel für die Kommentierung der Zeit. Der Text konfrontiert die Welt des ancien régime mit der preußischen Restaurationsgesellschaft und inszeniert die Tonkunst als Vereinigungspunkt gegen alle „kritische Unterredung und Maskenwitz“.

Die Engführung von Politik, Religion und Mode, Goethes kritischem Blick auf die Gesellschaft in den „Wanderjahren“ nicht unähnlich, setzt Arnim mit einer modernen, ironisch-parodistischen („romantischen“) Erzähltechnik um, für die eine ständige Fluktuation der Figuren und Motive (Metamorphose) typisch ist; dazu haben zeitgenössische Leser die treffenden Formulierungen „ein[es] jede Minute umgedrehte[n] Kaleidoscops“ (Wilhelm Grimm) und eines Siebs, worin die Leser „mit leisem Rütteln die Goldkörner von der Spreu reinigen“ können (Bettina von Arnim), geprägt. Neben historischen Reminiszenzen an die „Bachische“ Musik des 18. Jahrhunderts, des gemischten Chors der Singakademie und der Würdigung der zunehmenden geistlichen Musik in den privaten Singkreisen thematisiert Arnims Erzählung widerstreitende Grundpositionen der Musiktheorie (von der romantischen „Ahndung“ bis zur virtuosen technischen Praxis). Die Polyphonie der gesellschaftlichen Ansichten wird bewältigt durch einen Chor bunter Individuen, der mit „mächtigen Fugen“ die „Musik als Rettungsleiter zum Himmel“ anbietet.

5. Dr. Julia Ronge, Beethoven-Haus Bonn: Beethoven – Klassiker mit romantischem Geist?

Ludwig van Beethoven ist einer der Hauptvertreter der Musikepoche der Wiener Klassik. So haben wir das bereits in der Schule gelernt – und uns insgeheim gewundert, warum dann Franz Schubert einer der Vertreter der Romantik war, obwohl er zur selben Zeit am selben Ort lebte.

Gibt es die Klassik überhaupt? Während für zeitgenössische Lexika das Lemma „classisch“ lediglich die Bedeutung von mustergültig hat, wird das Lemma „romantisch“ bereits für einen Stil benutzt. In seiner berühmten Rezension der Fünften Sinfonie spricht E. T. A. Hoffmann dann auch vom „romantischen Geschmack“. Er bescheinigt Beethoven, dass er die Romantik der Musik tief im Gemüte trage, und das Werk „mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche“. War Beethoven etwa gar kein Klassiker? Wie konnte er dazu werden? Ist die Konstruktion des Klassikers gar verbunden mit der mythisch überhöhten Beethoven-Rezeption, für die die Romantik zu schwach, zu weich in ihrem Ausdruck war, als dass sie einem Titanen zum Stilmerkmal werden konnte? Der Vortrag macht sich auf die Suche nach weiteren Fragen und ggf. Antworten.

6. Dr. Markus Schwering, Köln: E. T. A. Hoffmann als Komponist

Ein innovativer Musikdenker, der in seiner berühmten Rezension über Beethovens fünfte Sinfonie Wesentliches zur Formulierung einer genuin romantischen Musikästhetik beitrug – und zugleich ein Komponist, der in seinem einschlägigen Schaffen signifikant unter den eigenen theoretisch und poetisch entwickelten Postulaten blieb: Das war lange Zeit das (bis zur Stunde nachwirkende) Urteil einer geistesgeschichtlich orientierten Musikwissenschaft über E. T. A. Hoffmann, dessen Rang als Dichter der Romantik im Gegensatz dazu unangefochten ist. Als prominentester Geringschätzer des Komponisten Hoffmann sei hier der Berliner Musikologe Carl Dahlhaus genannt.

Leider legt dieses und sei es von grundsätzlich kompetenter Seite gefällte Urteil den Verdacht nahe, dass es mit der Kenntnis von Hoffmanns musikalischem Œuvre je nach dem nicht allzu weit her war. Das ist schon nicht einmal ein Wunder: Bis vor kurzem waren nur wenige seiner Kompositionen auf Tonträgern zugänglich, so dass die Möglichkeiten einer sachadäquaten Qualitätseinschätzung begrenzt blieben. Das hat sich indes in den vergangenen Jahren signifikant geändert: Hoffmanns Opern, Kirchen-, Klavier- und Vokalmusik wurden in größerer Zahl dem Musikmarkt zugänglich gemacht (ein Beispiel ist die Erstaufnahme seines Singspiels *Liebe und Eifersucht* nach Calderon), und gerade im Licht dieser Erschließungen ist eine Revision der Geringschätzung des Komponisten unabdingbar.

Zweifellos war Hoffmann als Musiker von Haus stark traditionsgebunden. Neben der – oft bemerkten – Mozart-Nähe ist diesbezüglich die lebenslange aktive Verehrung Bachs und die produktive Rezeption seines Werks festzustellen – mit der Hoffmann allerdings, Schumann ist ein weiteres Beispiel, in der Romantik nicht alleine stand. Sie zeigte sich in der starken Neigung zu kontrapunktischen Formen und Schreibweisen, die in seinem Fall den Durchbruch zu einem vollends eigenständigen Idiom verhindert haben mögen. Auf jeden Fall führt Hoffmanns Musik – als Beispiel dafür mag seine letzte Oper *Undine* stehen – an die Schwelle der Romantik, und gelegentlich auch darüber hinaus. Anders denn als

Autor blieb er als Komponist ein „romantischer Klassizist“ in einer Übergangsstellung zwischen Mozart und Weber – welche Position allein seine Lebensdaten (1776–1822) nahelegen scheinen. Solchermaßen wird Hoffmann auch zu einer Gestalt, an der sich die „Ungleichzeitigkeit“, die Phasenverschiebung von literarischer und musikalischer Romantik erweist.

Gründe, ihn deshalb geringzuschätzen, gibt es nicht. Im Vortrag soll die Musik des Universalgenies E. T. A. Hoffmann anhand von Hörbeispielen analysiert, interpretiert und – vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Stilentwicklung – gewürdigt werden.

7. Dr. Hans Dierkes, Niederkassel

Auf der Suche nach den Anfängen. Johann Wilhelm Schneider als früher Produzent romantischer Gesangskompositionen

Wer den Beginn spezifisch romantischer Musik, die sich exemplarisch mit den Namen Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms u. a. verbindet, mit dem Beginn der literarischen Frühromantik in Deutschland vergleicht, stößt auf eine überraschende zeitliche Lücke: Gemeinhin wird im deutschen Kulturraum Franz Schubert als der erste bedeutende Frühromantiker genannt. Seine 1. Sinfonie stammt aber erst aus dem Jahr 1811, die weiteren seiner überragenden, stilbildenden romantischen Werke kommen deutlich später.

Es fällt dann ins Auge, dass die literarische Frühromantik zu dieser Zeit bereits abgeschlossen ist. Friedrich Schlegel befindet sich 1810 in Wien, Novalis war schon 1801 gestorben und Ludwig Tieck hatte ab 1796 eine Kehre zur Romantik vollzogen, gipfelnd in den *Gesammelten romantischen Dichtungen* (1799/1800). Ein anderer Höhepunkt seines Schaffens liegt zwischen 1796 und 1799 in der Zusammenarbeit mit Wilhelm H. Wackenroder. Ihr entstammt die bedeutende Schrift: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hrsg. v. Ludwig Tieck, Hamburg, bey Friedrich Perthes, 1799. Wackenroder und Tieck gelten mit der Berglinger-Gestalt sogar als Begründer der romantischen, kunstautonomen Musikästhetik.

Zwischen – grob gesprochen – 1799 und 1811 klafft also eine Lücke von mehr als zehn Jahren. Dieser Abstand legt die Frage nahe, ob sich nicht in ihm schon vor Schubert die lange bestehende literarische Frühromantik und die Anfänge einer neuen, zumindest romantisierenden Tonkunst zu überschneiden beginnen. Auf der Suche nach einschlägigen Namen stößt man, nicht ganz umstandslos, auf den Namen eines heute weithin vergessenen Pianisten und Komponisten: Johann (Georg) Wilhelm Schneider (1781 – 1811).

Er wurde 1781 in Rathenow geboren und später in Berlin erzogen. In den Jahren vmtl. von 1803 bis 1805 studierte er Theologie in Halle und war Mitglied des Reichardtschen Romantikerkreises im dortigen Giebichenstein. Ab 1806 bis zu seinem Tode wirkte er als Klavier- und Kompositionslehrer in Berlin; dort u. a. auch für Bettina Brentano, auf deren Kompositionen er wahrscheinlich Einfluss genommen haben wird.

Sein musikalisches Schaffen konzentriert sich ganz auffällig auf Rezeption und Komposition frühromantischer Lyrik und deren Affinität zum Lied. Dabei konzentrierte er sich auf die führenden Frühromantiker, deren Publikationen er offenbar gut kannte. An erster Stelle steht Ludwig Tieck. 1803 vertont er: „An die Beschützerin der Tonkunst“ aus den *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wackenroder/Tieck. Es folgen in den Jahren 1803 bis 1808 weitere dreizehn liedhaft vertonte lyrische Texte Tiecks.

Einen zweiten, sogar kompositorisch anspruchsvolleren, Schwerpunkt setzt Schneider im selben Zeitraum bei Novalis: die 6. Hymne an die Nacht ‚Sehnsucht nach dem Tode‘ aus dem *Athenäum*; ein Gedicht aus dem *Ofterdingen*; das 5. ‚Geistliche Lied‘: ‚Wenn ich ihn nur habe‘; schließlich das ‚Bergmannsleben‘. Die Brüder Schlegel sind demgegenüber eher unterrepräsentiert: Von Friedrich werden nur zwei Texte aus dem berühmten *Musen-Almanach* von 1802 vertont; von August Wilhelm ebenfalls zwei.

Unzweifelhaft ist der nur 30 Jahre alt gewordene Johann W. Schneider ein bedeutender Rezipient frühromantischer Dichtung im Zeitraum von 1799 bis 1811 gewesen, auch wenn ihm keine eigene konservierende Wirkungsgeschichte beschieden war. Eine andere Frage ist die, ob Schneider auch schon eine adäquate neue musikalische Sprache entwickelt hat, die ihn etwa zu einem direkten Vorläufer Franz Schuberts qualifizierte. Diese Frage ist neuerdings bejaht worden, kann hier aber nicht weiter geklärt werden. Sie müsste m. E. im genaueren Vergleich mit Schuberts unvollendetem und in Vergessenheit geratenen Liederzyklus von 1818 sowie aus dem auch als Kompositionsvorlage grundlegend wichtigen Schlegel/Tieckschen *Musen-Almanach für das Jahr 1802* vollzogen werden.

8. Prof. Dr. Barbara Becker-Cantarino, Ohio State University:

Zum Volkslied der Romantik: Therese von Jakob-Robinsons *Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj* (Halle 1825 und 1826)

Mein Vortrag beschäftigt sich mit sprachpolitischen und poetischen Aspekten des Volksliedes in den 1820er Jahren. Die Schriftstellerin Therese von Jakob-Robinson (1790–1870), die während ihres Aufenthaltes in Charkow und St. Petersburg (von 1806–1816) die slawische Volkskultur schätzen lernte, wandte sich der romantischen Volksdichtung zu. Ihre *Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj* (Halle 1825 und 1826), die bis heute die beste Übersetzung darstellt, machte sie als ‚Bahnbrecher der serbischen Nationalliteratur‘ und ‚Mittlerin der Balkanslawen‘ bekannt.

Das zeitgenössische Interesse der deutschen Gebildeten und Literaten an slawischen Volksliedern ist vor dem Freiheitskampf der Balkanslawen und Griechen gegen das Osmanische Reich zu sehen – es war die Zeit, als der heroisierte Dichter Lord Byron in den griechischen Freiheitskampf zog (er starb im April 1824). Jakob-Robinson übersetzte Lieder des legendären serbischen Freiheitskämpfers und Volksliedersammlers ‚Vuk‘ (Vuk Stefanović Karadžić, 1787–1864), mit dem sie über ihre Publikation korrespondierte, wie auch mit Jacob Grimm, Goethe und dem Wiener Hofbibliothekar Jernej (Bartholomäus) Kopitar.

Jakob-Robinson hatte eine klare Vorstellung ihrer poetisch-philologischen Übersetzungsweise: Weil die Originalsprache und serbische Geschichte ‚gänzlich unbekannt‘ sei, fertigte sie ‚metrische, treue Übersetzungen‘ an und leitete ihre Auswahl mit einer kulturgeschichtlichen Abhandlung ein. Ihre Übersetzung ließ sie von Kopitar und Vuk sprachlich korrigieren und von Goethe literarisch verfeinern. (Goethe hat die „Fertigkeit und Ausdauer dieses talentvollen Frauenzimmers“ gelobt und für seine Aufsätze zur serbischen Volksdichtung genutzt). Ein Beispiel aus Jakob-Robinsons Übersetzung, schließt den Vortrag ab: „Witwe und Jungfrau“ ist eine damals viel beachtete Sevdalinka, ein Volkslied aus Bosnien/Herzegowina, ein melancholisches Frauenlied mit Spuren der muslimischen Kultur, eine Solostimme, begleitet von der Saz (einer Langhalslaute).

9. Prof. Dr. Olaf L. Müller, Humboldt-Universität zu Berlin:

„Goethe hat ein Lied gemacht, das niemand wissen soll“: Über Johann Ritters Ader für Volkslieder und Achim von Arnims Ader für Physik

Die Romantik dürfte die allerletzte Epoche gewesen sein, in der große Physiker sich mit Dichtung abgaben und große Dichter mit Physik -- in beiden Richtungen auf höchstem Niveau. Wie ging das im Detail vonstatten? Im Vortrag sollen ein romantisches Genie der Physik und eines der Poesie bei ihren Ausflügen in fremdes Terrain begleitet werden. Dass der Entdecker des UV-Lichts und Erfinder des Akkus, Johann W. Ritter, eine literarische Ader hatte, ist wenig bekannt. Nicht nur sind kleinere Dichtungen Ritters überliefert – er nahm auch regen Anteil an der Sammlung und Dichtung von Volksliedern; er war es, der Clemens Brentano mit einer frühen, zunächst noch geheimen Fassung von „Schäfers Klagegedicht“ zu versorgen wusste, und es ist gut möglich, dass er einer frühen Darbietung dieses berühmten Goethe-Liedes beigewohnt hat: eines romantischen Liedes *par excellence*, das auf Caspar David Friedrich ebenso gewaltigen Eindruck machte wie auf Franz Schubert. Dass der Dichter Achim von Arnim seine allerersten Veröffentlichungen als Physiker in Fachjournals unterbrachte, ist zwar seit der bahnbrechenden Edition aller seiner naturwissenschaftlichen Schriften durch Roswitha Burwick etwas bekannter. Doch gilt es bis heute als ungeklärt, was, genau, ihn zuguterletzt dazu bewogen hat, der Physik den Rücken zu kehren. Im Vortrag soll dazu folgende Hypothese entfaltet werden: Mehrmals ist der Physiker Ritter seinem Fachkollegen Arnim bei wichtigen wissenschaftlichen Entdeckungen knapp zuvorgekommen. Das bedeutet nicht, dass Arnim ein zweitklassiger Physiker gewesen wäre. Im Gegenteil, viel spricht dafür, dass er früher als Ritter auf die Idee gekommen ist, nach dem UV-Licht zu suchen – und dass er auch über alle dafür erforderlichen Ressourcen früher verfügte als Ritter. Hatte er einfach nur Pech, dass Ritter ihm erst eng auf den Fersen war und ihn dann sogar zu überholen wusste? Vermutlich. Wäre er Dichter geworden, wenn ihm und nicht Ritter diese epochale Entdeckung geglückt wäre? Diese letzte Frage stellt sich am Ende des Vortrags, wird aber in der Schwebe bleiben müssen.

10. Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht, Aachen:

„Hüte dich! Sei wach und munter!“ Der „Wald“ bei Robert Schumann dargestellt an den Waldszenen op. 82

Die allgemeinen Voraussetzungen für eine musikalische Gestaltung des Themenbereiches „Wald“ in der Mitte des 19. Jahrhunderts können im Rahmen dieses Referats nurmehr cursorisch dargestellt werden. Sie sollten gleichwohl aber schon deutlich zu Robert Schumanns Musik hinführen und jene Bedingungen aufzeigen, die ihn bei der Komposition seiner *Waldszenen* op. 82 beeinflusst haben könnten.

Die Beziehung zwischen Wald und Musik scheint im 19. Jahrhundert allgegenwärtig, wobei tatsächlich speziell der „deutsche“ Wald und wohl auch die „deutsche“ Musik gemeint sind. Daher: typisch romantisch – typisch deutsch. Dem musikalischen Aspekt tritt im Falle des doppelbegabten Robert Schumann die literarische Komponente zur Seite, beweist er doch in seinen Werken eine wahre Meisterschaft im lyrischen Charakterstück und

der damit eng verbundenen Idee einer poetischen Musik. Kongeniale Verbindungen zwischen Dichtung und Musik wie auch zwischen bildender Kunst und Musik sind typisch für Schumanns Kompositionen.

Die neun Klavierstücke aus dem Zyklus *Waldszenen* op. 82 von 1849 zeigen beinahe paradigmatisch besondere Merkmale der romantischen Umsetzung des Sujets und bilden nicht zuletzt in ihrer Anlehnung an Dichtung und Malerei jenes dort geprägte Bild des Waldes ab, wie es wohl Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland vorherrschte.

11. Dr. Ursula Reichert, Wiesbaden:

Mendelssohns „Lieder im Freien zu singen“

Die Chorlieder von Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) sind eine bis heute wenig beachtete Werkgruppe, auch wenn sie zahlenmäßig im Schaffen von Mendelssohn eine bedeutende Stellung einnehmen und zur Zeit ihrer Entstehung in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts bei der Zielgruppe großen Erfolg hatten.

Starke Bezüge zur literarischen Romantik (Eichendorff als am häufigsten vertonter Dichter), die vertonten Themen (Wald, Naturliebe, Frühling, Sehnsucht, Gegensatz zur „geschäftigen Welt“) und der geistige und soziale Kontext von Entstehung und Rezeption der Lieder im aufkommenden bürgerlichen Musikleben mit Liedertafeln und großen Musikfesten, Musizieren im Freien im Gegensatz zur adligen Musikausübung (Thema Freiheit von Zwängen) sind charakteristisch für diese Kompositionen. Wurzeln der Ästhetik dieser einfach wirkenden Lieder sind bei Achim von Arnim im Vorwort zum *Wunderhorn* 1805 (1806)/1818 „Von Volksliedern“ zu finden: Volksbildung durch Erhalt und Pflege alter und neuer deutscher Volkslieder, damit einhergehende Pflege des nationalen Gedankens, Einfachheit und Natürlichkeit.

Diese Lieder weisen also zurück auf grundlegende Gedanken der literarischen Romantik und erfüllen letztlich eine durch Zelter und Johann Friedrich Reichardt als frühere Zeitgenossen Arnims zwar erwünschte, aber nicht im gewünschten Maße erfolgte Popularisierung und weite Verbreitung der Lieder durch die Musik. (Schon Goethe wünschte dem *Wunderhorn* eine weite Verbreitung durch Musik.) Komponierte Lieder wieder zu „Volksliedern“ werden zu lassen, gelang hingegen Mendelssohn, dessen Lieder auf vielen Liedertafeln und großen Musikfesten so oft gesungen wurden, dass man zufällig zusammenkommen und diese spontan anstimmen konnte. Einfachheit und Natürlichkeit waren der Grund für die Popularität von Mendelssohns Chorliedern, aber auch ursächlich für die spätere Vernachlässigung (als vermeintlich kompositorisch unbedeutend). Eines der wenigen Werke, das trotz der Verfemung Mendelssohns durch die Nationalsozialisten immer weiter gepflegt wurde, war das berühmte ‚Volkslied‘ „O Täler weit, o Höhen“ aus den *Liedern im Freien zu singen*, op. 59. Dieser geistige Kontext und musikalische Anklänge an den früheren Schubert und beim späteren Brahms zeigen Mendelssohn als Mittler und Weiterentwickler der Liedkunst als der leitenden Gattung der musikalischen Romantik.

12. Prof. Dr. Roger Paulin, University of Cambridge

Mittelalter als Musik und Tanz

„das Bestreben, die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln“, „zarte[r] Schwung und Tanz mannigfaltiger Laute“ (Ludwig Tieck: *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, 1803), „und ein ewiger Frühling sang auf der Erde und im Himmel, das Leben war ein weicher Tanz in Blumen“ (Jean Paul; *Flegeljahre*, 1804-05), „und es war ein großer kunstreich verschlungener Tanz“ (Görres, *Die deutschen Volksbücher*, 1807): Diese drei Zitate – hinzu käme A. W. Schlegels Vorstellung der „Verschwisterung von Poesie und Musik“ (*Vorlesungen über die romantische Poesie*, 1803-04) – aus der Jenaer bzw. Heidelberger Romantik, aber auch vom ‘unparteiischen’ Jean Paul, haben alle als Thema die mittelalterliche Poesie, den Minnesang, die Troubadourichtung oder das Volksbuch. Im Mittelalter sei nicht nur das gedichtete Wort Ausdrucksmittel für die höchsten Werte des Rittertums, des Frauendienstes oder der Religion: alles löse sich in Musik und Tanz auf, verschmelze zur Synästhesie, das artikulierte Wort strebe nach körperlichem Rhythmus. (Man denke auch an die Rolle des Tanzes in Novalis’ Mittelalter-Roman *Heinrich von Ofterdingen*).

Der Vergleich dieser Texte soll Aufschlüsse erbringen, aus Theorie sowie aus Praxis, über das romantische Verständnis von Poesie als Musik und von Poesie als Tanz.

13. Dr. Renate Moering, ehemals Freies Deutsches Hochstift:

„die eigentümliche Schallzurückwerfung“: Lieder Arnims unter dem Einfluss von Melodien

Als Arnim 1799 in Halle Jura studiert und als Naturforscher hervortritt, wird er durch ein musikalisches Erlebnis bei Reichardt in Giebichenstein aus der Bahn geworfen: „seine vier Töchter sangen zum Pianoforte ein Chor“. Arnim sieht „das mannigfache Grün des Parks, der durch eine große geöffnete Tür, mit dem Lichte in den Saal zu treten schien [...] die Wohlgerüche unzähliger Blumen umdufteten mich, ihr buntes Farbenspiel bekränzte die Tür. Dies alles vereint, vielleicht auch die eigentümliche Schallzurückwerfung im Saale be rauschten mich wunderbar mit dem Gedanken, von ihnen im Lichte getragen walle die volle Harmonie der Töne zu mir.“ Er erlebt eine Synästhesie aus Wort, Musik, Natur und Duft (*Hollin’s Liebeleben*). Schon ehe Arnim in Göttingen Goethe und Clemens Brentano kennenlernt, fasziniert ihn das Lied.

Reichardt bleibt für die nächsten Jahre sein idealer Partner. 1804 in Berlin vertont er zwölf Lieder Arnims, die er in seine Sammlung *Le Troubadour italien, français et allemand* aufnimmt. Bei dem Lied „Ja winkt nur, ihr lauschenden Bäume“ schmückt er am Ende den Text in einer Wiederholung aus, was Arnim zu zwei weiteren Zeilen anregt. Zum Jahreswechsel 1805/06, den Arnim in Giebichenstein erlebt, dürfte er Reichardts Vertonung von Goethes Lied *Zum neuen Jahr* gehört haben: „Zwischen dem Alten, zwischen dem Neuen, hier uns zu freuen, schenkt uns das Glück“. In diesem Rhythmus entwirft er damals sein Lied *Neujahrsnacht*: „Herzchen im Thurme, schlagende Uhr, zeigst du im Sturme wechselnde Spur ...“. Jahre später lernt Bettine den Text kennen und vertont ihn ihrerseits mit

originellem Rhythmuswechsel. Arnim schätzt Reichardts Liederspiele und entwirft ein eigenes sowie die *Dichtung in Bildern*. Übrig bleibt von diesen Projekten nur die von Reichardt betreute Musikbeilage zur *Gräfin Dolores*.

Parallel dazu regt Clemens Brentano den Freund zu einer Sammlung mit dem Titel *Lieder der Liederbrüder* an. Beide verfassen Gedichte dazu und kümmern sich um Vertonungen. Auch Bettine Brentano soll dazu beitragen. Sie hatte aus einem längeren Gedicht Arnims eine Strophe herausgegriffen: „Gedanken sind Gestalten ...“. Arnim hört sie singen und schreibt in ihre Noten eine weitere Strophe hinein.

Der Krieg macht diesem Projekt ein Ende. In dieser Zeit notiert Arnim grimmige Worte in einen Entwurf mit der Eingangszeile „Es kann ja nicht immer so bleiben ...“. So beginnt ein sentimentales Lied von Kotzebue und Himmel. Im Rückblick erinnert Arnim sich an das Musizieren mit Fürst Radzivil in Königsberg, dem er seinen Roman *Gräfin Dolores* widmet. In der Musikbeilage steht Louise Reichardts Lied „Der Kirschbaum blüht“: Worte, Bilder und Vertonung erscheinen darin in einer vollkommenen romantischen Harmonie; hier war nichts mehr zu verbessern.

14. Dr. Antje Arnold, Universität zu Köln:

„ungefähr solchen Inhalts“ – Inszenierung von Musik in Achim von Arnims Erzählungen

Dass um 1800 Lieder- und Gedichtsammlungen ohne narrativen Kontext noch unüblich waren, ist längst erwiesen; und weiter: „Zu den wenigen eigenständigen Lyriksammlungen, die zudem noch eine große Wirkung und Beliebtheit beim Publikum erreichten, gehör[te] Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (Kremer 2001: Romantische Lyrik, 269; vgl. etwa auch Feilchenfeldt 2005; Steinig 2006). Die Überlegungen dieses Beitrags fokussieren sich allerdings nicht auf diesen ‚Sonderfall‘, der dann rasch Schule machte. Es soll vielmehr darum gehen, wie musikalische Einlagen im Arnimschen Erzähltext als multimodales Zusammenspiel (Musik sichtbar machen; Schrift hörbar machen) kommentiert und in der Verhältnisfigur der Analogie reflektiert werden. Dass dabei das zeitgenössische Stilmittel der Synästhesie im Hintergrund steht, wird mitbedacht.

Narratologisch bieten diese Rahmungen der Liederinlagen Aufschluss über den Standpunkt der Erzählinstanz und ihre metafiktionale Positionierung im Text, denn häufig werden die Rezipient:innen direkt adressiert („Hier noch ein anderes Lied“; *Owen Tudor*; „Nach diesen Worten oder ähnlichen, - denn ich gestehe Euch, daß ich in dergleichen Dingen nicht so genau bin [...]“, *Raphael und seine Nachbarinnen*). Die Schilderungen der Anlässe („Morgenlied“, „Sonnenaufgang“, Lied anstelle „Geld zum Zahlen“) sind vielfältig. Die Musik wird mit und ohne Requisiten wie Instrumente, mit und ohne Publikum inszeniert. Während August Wilhelm Schlegel im vierten seiner *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache* noch schreibt, dass Improvisation ein ebenso fremder Ausdruck wie eine kaum bekannte Tätigkeit sei, entstehen die Rahmensituationen in Arnims Erzählungen fast immer aus dem Stegreif. Die Musik richten die Singenden/Spielenden an sich selbst (*Mistress Lee*, *Die Majoratsherren*) oder sie evozieren als ‚artige Erfindungen‘ die „gewünschte Wirkung“ (*Raphael und seine Nachbarinnen*). Die Stimmen sind entweder, im

kulturellen Klischee und passend zur hardenbergschen ‚Enttönung‘ (Novalis, *Allgemeines Brouillon*, § 245, S. 284) zu laut (*Mistris Lee*) oder die Rede (des Übersetzers) stört den Gesang (*Owen Tudor*).

Es stellt sich, ganz verkürzt gesagt, die Frage, wie die Liederlagen und die aufgeführte Musik textuell begründet werden, was als relevant gilt (z.B. Melodie vs. Text; Rhythmus vs. Klang; Wiederholung vs. Erfindung). In der Erzählung als Schrift fixiert – wie anders könnte Musik im Text realisiert werden? –, wird dennoch überwiegend die Flüchtigkeit des sinnlichen auditiven Eindrucks hervorgehoben. Die romantischen Texte durchzieht trotz solcher Darstellungsproblematik diese Aufwertung einer Erkenntnisform, die „als ein Medium begriffsloser Erkenntnis“ (Pankow 2017, 420) besonders wertgeschätzt wird. Besonders interessant ist also nachzuverfolgen, wie die Zusammenhänge von fixiertem Text und flüchtiger Melodie dargestellt und kommentiert werden. Dem will der vorgeschlagene Beitrag an einigen ausgewählten Textstellen in den Erzählungen Achim von Arnims nachspüren.