

I. Einleitung

Nicola Gess und Alexander Honold

1. Literatur & Musik: Zum Profil des Handbuchs

Indem es eine spezifische Dimension künstlerischer und medialer Beziehungen in den Fokus rückt, trägt das *Handbuch Literatur & Musik*, wie die anderen Bände der Reihe *Handbücher zur Kulturwissenschaftlichen Philologie*, der gegenständlichen und methodischen Erweiterung literaturwissenschaftlicher Phänomene und Fragestellungen Rechnung. Die wechselseitigen Austausch- und Kommentierungsvorgänge zwischen Literatur und Musik sind so alt wie die Formen und Betätigungsweisen beider Künste selbst, sie reichen bis in die Antike und darüber hinaus in frühgeschichtliche Kulturen zurück. Zugleich aber spiegeln sich im Zusammenspiel literarischer und musikalischer Gestaltungen aktuelle Tendenzen intermedialer Transformationen und Kooperationen, in welchen die Überschreitung eines gattungs- oder medienspezifisch begrenzten Kunstverständnisses längst zur ästhetischen Praxis gehört.

Die allgemeine und vergleichende Betrachtung von Literatur und ihrer europäischen Formengeschichte hat in den vergangenen Jahrzehnten nicht nur an theoretischer Profilierung gewonnen, sie hat zunehmend auch die medienästhetische Vielfalt von Darstellungs- und Darbietungsweisen sowie die ästhetischen Perzeptions- und Verbreitungswege künstlerischer Formen als produktive methodische Herausforderungen aufgenommen. Die dabei emergierenden Gegenstandsfelder und Forschungsfragen einer literarischen Ästhetik beziehen sich sowohl auf die Ausdifferenzierung wie das ‚konzertante‘ Zusammenwirken von Sinnen, Künsten und Medien. Im semiotisch-ästhetischen Zusammenspiel von Auge und Ohr ist das für Literatur konstitutive Verhältnis von Schrift und Sprache ebenso schon mit angelegt wie das von Bild und Text, nicht zuletzt aber auch dasjenige von Literatur und Musik.

Der umfangreiche und vielgestaltige Bereich der Beziehungen von Literatur und Musik ist in der literaturwissenschaftlichen Forschungstradition bislang vorwiegend in einfluss- und wirkungsgeschichtlichen Modellen ausgewertet und beschrieben worden: Das betraf dann einerseits (und meist unter motivgeschichtlicher Dominante) die Thematisierung musikalischer Werke, Aufführungen und Akteure in literarischen Texten, andererseits (und mit eher formalästhetischem Interesse) die wechselseitige Adaption formgebender Verfahren, d. h. sowohl die literarische Übernahme musikalischer Verfahren (so z. B. Wiederholung, Kontrafaktur) als auch die umgekehrte Transformation literarischer Strukturen in

musikdramatische Genres und lyrische Ausdrucksformen. Dabei ist die Perspektive einer wechselseitigen Differenzierung und Bereicherung des ästhetischen Formenrepertoires beider Künste bislang vorwiegend anhand punktueller Phänomene wie etwa der ‚Leitmotiv‘-Technik erörtert oder in metaphorischer Analogiebildung (mit Kategorien wie ‚Ton‘, ‚Stimmung‘ etc.) behandelt worden.

An der Zeit scheint deshalb eine umfassend angelegte Bestandsaufnahme der Geschichte und Systematik der Beziehungen zwischen Literatur und Musik, die drei Aufgaben miteinander verbindet: a) eine an sinnes- und medienästhetischen Paradigmen orientierte systematische Entfaltung des komplementären Zeichenhandelns von akustisch-musikalischen und sprachlich-textuellen Artikulationen; b) einen für Lehre und Forschung anregenden Überblick über Gegenstandsgebiete und Methodenfragen der musikalisch-literarischen Formentransfers; und c) eine ästhetikgeschichtliche Darstellung der wichtigsten Schauplätze, Problemfelder und Kooperationsbeziehungen, die sich seit der Antike und bis in die Gegenwart zwischen literarischer und musikalischer künstlerischer Praxis in je wechselnden historisch-kulturellen Konstellationen ergeben haben.

Das *Handbuch Literatur & Musik* setzt sich zum Ziel, die systematischen und historischen Aspekte dieser Wechselbeziehungen anhand der Literatur und ihrer musikalischen Dimension bzw. ihrer musikalischen Referenzmöglichkeiten zu rekonstruieren. Zu welcher Zeit, auf welchen Feldern, in welcher Weise sind literarische Texte nach musikalischen Vorgaben gestaltet, auf musikalisch-akustische Sinnlichkeit und Formgesetze hin ausgerichtet? Wie können Begriffe und Instrumente musikhistorischer und musikwissenschaftlicher Materialanalysen für die Interpretation literarischer Werke und die Entwicklung neuer literaturwissenschaftlicher Modelle fruchtbar gemacht werden? Wo ergeben sich aber auch umgekehrt innovative Beschreibungsmöglichkeiten musikalischer Ereignisse und Strukturen mithilfe literaturwissenschaftlicher Herangehensweisen? Ausgehend von diesen Leitfragen erschließt das Handbuch einerseits die Übertragungen musikalischer Phänomene, Formen und Verfahrensweisen in literarische Texte und die am Musikalischen geschulte Analyse und Interpretation von Literatur; ergänzend hierzu werden andererseits (wenngleich in geringerem Maße) auch die umgekehrten Transfers einer ‚Literarisierung‘ von Musik in den Blick genommen sowie die vielfältigen, häufig auf beide Verfahren rekurrierenden Mischformen beider Künste.

Der Aufbau des Bandes ist von der Abfolge eines systematischen Teils und eines historischen Durchgangs bestimmt (vgl. dazu auch die Abschnitte 2 und 3 dieser Einleitung). Der systematische Teil („Gegenstandsbereiche und Konzepte“) eröffnet mit einem die „Grundfragen und Ausgangspunkte“ reflektierenden Aufriss, der in allgemeiner Perspektive das Gegenstands- und Methodenrepertoire des Forschungsfeldes entfaltet. In weiteren Schritten skizziert dieser Teil

die ‚Beziehungsgeschichte‘ von Literatur und Musik im Hinblick auf die von den beiden Künsten eingegangenen „Kombinationen und Transformationen“ sowie durch die Akzentuierung ausgewählter aktueller Forschungsfragen. Hieran schließt sich ein historisch orientierter Durchgang an („Exemplarische Analysen im historischen Kontext“), in dem folgenreiche Phasen, Stationen, Verschiebungen und Umbrüche im Verhältnis beider Künste und ihrer Medien anhand exemplarischer Problemstellungen skizziert werden.

Die einzelnen Teile und Beiträge des Handbuchs verfolgen durchweg einen problemorientierten Zugriff, der seine Produktivität daraus bezieht, dass die jeweils historisch in einer der betrachteten Künste respektive Gattungen etablierten Konzepte auf die hierzu komplementäre Gattung oder Kunstform übertragen werden. Dabei wird etwa die Reichweite narratologischer Kategorien für musikalische Erzählformen erörtert (II.2.2 LUBKOLL, II.2.3 WOLF, II.2.4 SCHMIDT, III.20 HONOLD), die Entstehung und Karriere bimedialer Gattungen verfolgt (II.2.1 STOLLBERG, III.1 KOCH, III.4 RUPP, III.15 SCHNEIDER, III.6 JAHN, III.7 TORRA-MATTENKLOTT, III.8 HILLEBRANDT, III.12 HINRICHSSEN, III.16 WISSMANN, III.22 MATHIS-MOSER, III.23 HÖRNER, III.24 KNAPP), die Frage nach der anthropologisch-somatischen Fundierung (Affekt, Emotion, Kognition) musikästhetischer und literarischer Praktiken aufgeworfen (II.1.1 HINDRICHS, II.3.2 THORAU, III.7 TORRA-MATTENKLOTT, III.9 PREVIŠIĆ) und die Wirkungsweise rhetorischer Verfahren in beiden Künsten vergleichend betrachtet (II.3.1 SCHMITZ-EMANS, III.5 KRONES, III.9 PREVIŠIĆ). Weitgehendes Neuland betreten aus ästhetikgeschichtlicher Sicht Überlegungen zum musikalischen Stellenwert realistischer bzw. repräsentationsorientierter Darstellungskonventionen (z. B. Mimesis, Fiktionalität) und zum expressiven Leistungsangebot von Musik, Literatur und ‚musikaler‘ Literatur (III.6 JAHN, III.11 NAUMANN, III.13 HAMILTON, III.14 PANKOW) sowie zu den literarhistorischen Stationen einer Geschichte des Hörens und der Klanglichkeit (II.3.3 STEINER, II.3.4 KÄUSER).

Ein abschließendes Glossar wichtiger, die beiden Kunst- und Medien-Dimensionen verbindender Scharnier-Begriffe eröffnet einen raschen Zugang zu den konzeptionellen Schnittstellen sowohl zum geschichtlichen wie systematischen Themenprofil.

Konzeption und Anlage des Bandes erfolgen aus primär literaturwissenschaftlicher Sichtweise und sind im Rahmen der Reihe *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* hauptsächlich auf ein an literaturwissenschaftlicher Praxis interessiertes Publikum zugeschnitten. Insofern können die Wechselbeziehungen beider Künste nicht vollständig aus gleichberechtigt komplementärer Sicht von Musik- und Literaturwissenschaft behandelt werden. Der Gebrauchswert und Innovationscharakter des Bandes verdankt sich jedoch wesentlich auch den musikologischen Arbeiten und Impulsen für das Gebiet der literarischen

Analysen; hier ist das methodische Konzept des Bandes der Idee verpflichtet, durch die Integration musikästhetischer Gegenstände und Parameter in eine vergleichende Literaturbetrachtung eine Anreicherung durch Differenz zu gewinnen.

2. Zur systematischen Dimension des Verhältnisses von Literatur und Musik

Die systematische Perspektive auf das Verhältnis von Literatur und Musik, die im Teil II.2 des Handbuchs entfaltet wird, hat ihren literaturwissenschaftlichen Ort im angestammten komparatistischen Forschungsfeld des Künstevergleichs, in dem die Interdependenzen zwischen den Künsten erforscht werden und das jüngst in Form der ‚Interart Studies‘ eine Neubelebung erfahren hat, um ästhetische Kategorien für Phänomene der zeitgenössischen Kunst zu entwickeln, die die Grenzen zwischen den Künsten aufheben.

Grundlegend für die systematische Erforschung des Verhältnisses von Literatur und Musik war lange Zeit der von Steven Paul Scher herausgegebene Band *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets* (1984). In der Einleitung entwirft Scher eine Systematik, an der sich alle Nachfolgenden abarbeiten mussten. Er unterscheidet zwischen ‚Literatur und Musik‘, worunter er im wesentlichen Vokalmusik versteht, ‚Literatur in der Musik‘, worunter er vor allem Programmmusik fasst, und ‚Musik in der Literatur‘. Die letzte Kategorie unterteilt er noch einmal in die Subkategorien ‚Wortmusik‘, ‚musikalische Form- und Strukturparallelen‘ und ‚verbal music‘, auf die unten zurückzukommen sein wird.

Auf den ersten Blick unstrittig scheint der erste Hauptbereich ‚Literatur und Musik‘ zu sein, der „Kombinationen von musikalischer Komposition und literarischem Text“ untersucht und darunter „Kunstwerke“ versteht, in denen „beide Künste in irgendwelcher Form [...] gemeinsam und gleichzeitig gegenwärtig sind“ (Scher 1984, 11). Indem Scher hierbei jedoch vor allem an ‚Vokalmusik‘ denkt und außerdem das Verhältnis von Literatur und Musik als ‚Symbiose‘ beschreibt, wirft sein Verständnis der *Kombination* Fragen auf (vgl. dazu ausführlich II.2.1 STOLLBERG). Zum einen muss darauf hingewiesen werden, dass das Feld der auf Literatur oder Sprache bezogenen Musik viele Gattungen umfasst, die nicht in den Bereich der Vokalmusik gehören, seien dies das Melodram, das auf die gesprochene Deklamation rekurriert, oder avantgardistische Sprachkompositionen, die keine Texte vertonen, sondern die Laute der Sprache als kompositorisches Material nutzen. Zum anderen ist es ebenso notwendig, auf mehreren

Ebenen verschiedene Typen der *Kombination* zu differenzieren. Denn es ist zu unterscheiden zwischen einer auf Symbiose angelegten Konzeption und einer solchen, in der Literatur und Musik als distinkte Dispositive erkennbar bleiben. Diese Unterscheidung betrifft zum Beispiel ganz grundsätzlich die von Auführungssituation – in der häufig die Symbiose im Zentrum stehen wird – und Lektüre, die, etwa im Fall der Oper, Partitur und Libretto durchaus auch unabhängig voneinander bzw. in Bezogenheit aufeinander rezipieren kann. Sie betrifft zweitens unterschiedliche historische und ästhetische Konzeptionen des Verhältnisses von Musik und Literatur in kombinatorischen Gattungen. So ist etwa im Fall der Oper zu unterscheiden zwischen der bei Gluck vorherrschenden Auffassung, die Musik solle sich dem (literarischen) Drama unterordnen (III.6 JAHN), dem Wagner'schen Ideal einer Verschmelzung der beiden aus dem ‚Geist der Musik‘ heraus (III.15 SCHNEIDER; III.16 WISSMANN) und Brechts Verständnis der epischen Oper, in der Musik mit dem Ziel der Unterbrechung und Kommentierung der Bühnenhandlung eingesetzt wird (III.18 LUCCHESI). Auch die Versuche, unterschiedliche Typen von Vertonungen zu systematisieren, zeigen die Breite des Spektrums der *Kombinationen*. So unterscheidet, wie Stollberg ausführlich kommentiert (II.2.1 STOLLBERG), Kramer (1999) für das Verhältnis der musikalischen Komposition zum literarischen Text im Fall des romantischen Klavierlieds die Möglichkeiten der ‚assimilation‘, der ‚appropriation‘, der ‚deconstruction‘ und der ‚relative independence‘, oder Scher (1984) für den Fall der Mozart-Opern die Möglichkeiten der ‚Analogie‘, der ‚Subversion‘ und der ‚Transzendenz‘. Mit solchen Unterscheidungen, denen in der Filmmusikforschung die der ‚Paraphrasierung‘, ‚Polarisierung‘ und ‚Kontrapunktierung‘ entsprechen, lässt sich zum Beispiel das erzählerische Potential von Opern näher fassen: Die größte Nähe zur Erzählung, verstanden als Verknüpfung von *discours* und *histoire*, weist die Oper dann auf, wenn sich der musikalische Part ‚polarisierend‘ oder ‚kontrapunktierend‘, ‚subversiv‘ oder ‚dekonstruktiv‘ zum Bühnengeschehen verhält, weil er dann ganz deutlich als eine der Geschichte externe Vermittlungsinstanz (analog zu einem heterodiegetischen Erzähler) fungiert.

In den letzten zwei Jahrzehnten ist das komparatistische Forschungsfeld des Künstevergleichs zunehmend der Intermedialitätsforschung angeglichen bzw. von ihr ersetzt worden. Für die systematische Erforschung des Verhältnisses von Literatur und Musik waren in der Intermedialitätsforschung u. a. die Arbeiten von Werner Wolf wegweisend, der im Handbuch ebenfalls mit einem Artikel (II.2.3 WOLF) vertreten ist. Wolf (2013, 344) versteht unter einem Medium ein „konventionell als distinkt angesehenes Ausdrucks- oder Kommunikationsdispositiv“ und Intermedialität entsprechend als Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei solche Medien involvieren. Innovativ hat die musik-literarische Intermedialitätsforschung weniger im Bereich der *Kombination* von Lite-

ratur und Musik als in den von Scher als ‚Literatur in der Musik‘ und ‚Musik in der Literatur‘ bezeichneten Bereichen gewirkt. Um diese Übergänge und Bezüge des einen aufs andere Medium zu fassen, ist u. a. mit den Begriffen des Wechsels, der Transposition, der Transformation und der Referenz gearbeitet worden. So unterscheidet Wolf in seiner aktuellsten, u. a. auf Rajewsky zurückgreifenden Systematik (II.2.3 WOLF) etwa die ‚intermediale Transposition‘, in der inhaltliche oder formale Konzepte von einem Medium in ein anderes ‚übersetzt‘ werden und die sich nicht werkinern, sondern nur im Vergleich mit dem anderen Medium erschließen lässt, von einem *in* einem Werk oder einer Aufführung selbst ange deuteten Bezug zu einem anderen Medium, bei dem die Oberfläche des betreffenden Werkteils medial homogen bleibt und den er ‚intermediale Referenz‘ nennt. Bei Rajewsky (2002) entspricht das den Typen des ‚Medienwechsels‘ einerseits, dem ‚intermedialen Bezug‘ andererseits. Als plakative Beispiele können hier die ‚Veroperung‘ eines Romans oder eines Dramas auf der einen Seite – die sogenannte Literaturoper, z. B. Bergs *Wozzek*, der auf Büchners *Woyzeck* zurückgeht – und die inhaltliche oder formale Bezugnahme auf Musik innerhalb eines Romans gelten, z. B. in Thomas Manns *Doktor Faustus* (vgl. III.20 HONOLD).

Der Terminus des ‚Medienwechsels‘, der in der Intermedialitätsforschung sehr häufig gebraucht wird, ist jedoch nicht unproblematisch (vgl. zum Folgenden Gess 2010, 141–144). Impliziert ist mit diesem Terminus, dass *etwas* das Medium wechselt, nämlich ein vom ersten Medium trenn- und in ein anderes Medium überführbares, oft als „Inhalt“ verstandenes Substrat (Paech 1998, 15). Bogner definiert den Medienwechsel als „Übertragung von Thema, Handlung oder argumentativer Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen medialen Voraussetzungen und Bedingungen in ein anderes Medium“ (1998, 355). Schwierig an diesem Begriff ist jedoch, dass er nur auf Medien anwendbar ist, denen ein solches Substrat vermeintlich zugeschrieben werden kann. Entsprechend dient er häufig zur Beschreibung des Wechsels von Literatur in Film, d. h. für die Untersuchung von Verfilmungen. Doch schon der Übergang vom literarischen Text zur musikalischen Komposition lässt sich allenfalls fehlerhaft als Medienwechsel bestimmen. Diese Bestimmung betrifft typischerweise die Programmmusik, z. B. bei Scher, der Programmmusik als den intermedialen Typus eines Wechsels von „Literatur in Musik“ (Scher 1984, 11) fasst, oder auch bei Brown (1984, 34–35), der sie als den Typus der „Ersetzung“ von Literatur durch Musik begreift. Sie ist problematisch, weil das literarische ‚Programm‘ in der Musik nicht mehr als ein identifizierbarer Inhalt zu entdecken ist, so dass sein medienunabhängiger Status und damit auch die Annahme seines Wechsels in Frage gestellt werden muss. Vor allem aber lässt sich der Begriff des Medienwechsels nicht mehr sinnvoll auf den umgekehrten Vorgang, also den Übergang von musikalischer Komposition in literarischen Text, anwenden, weil

musikalischen Kompositionen keine medienunabhängigen inhaltlichen Substrate zugewiesen werden können, die man aus ihnen herauslösen und in ein anderes Medium ‚wechseln‘ lassen könnte. Mit Gess (2010) hält es das Handbuch daher für angebrachter, nicht vom Medienwechsel, sondern von ‚Medientransformation‘ zu sprechen: Es geht bei musik-literarischer Intermedialität nicht um den Wechsel eines medienunabhängigen Etwas von einem Medium ins andere, sondern um die doppelte Transformation medienspezifischer Eigenschaften und Verfahren. Dabei stellt die Medientransformation einen notwendigen Bestandteil ‚intermedialer Bezüge‘ (Rajewsky 2002) bzw. bei Wolf ‚intermedialer Referenzen‘ literarischer Texte auf Musikstücke oder auf das fremdmediale System Musik ‚als solches‘ dar. Das heißt: Der literarische Text transformiert sich in Bezug auf das andere Medium, indem er dieses bzw. eines seiner zentralen Charakteristika oder Verfahren übernimmt und zugleich transformiert. Die Untersuchung dieser doppelten ‚Transformationen‘ ist kein primär genealogisches Unterfangen. Im Zentrum stehen vielmehr Fragen nach der Veränderung, die die transformierten Elemente als nunmehr literarische auszeichnen, sowie nach der Funktion dieser Elemente und ihres fremdmedialen Bezugs für den literarischen Text.

Das Handbuch unterscheidet also – nach der Thematisierung wesentlicher Grundfragen z. B. zum Verhältnis von Musik und Sprache (II.1.1 HINDRICH) sowie zum Verhältnis von Textlichkeit und Klanglichkeit von Musik und Literatur (II.1.2 PREVIŠIĆ) – in Bezug auf eine dann anschließende Systematik der Beziehungen von Literatur und Musik grundsätzlich zwischen der *Kombination* von Literatur und Musik (II.2.1 STOLLBERG) und ‚intermedialen Bezügen‘ zwischen Literatur und Musik, die auf Medientransformationen im oben beschriebenen Sinne zurückgreifen (II.3.1 SCHMITZ-EMANS). Dabei können mehrere Subtypen differenziert werden. Im Hinblick auf die Bezugnahme von Musik auf Literatur (II.2.4 SCHMIDT), die in diesem Handbuch nur am Rande gestreift werden kann, ist erstens die Transformation eines literarischen ‚Inhalts‘ bei seinem Transfer in Musik zu erwähnen, in der dieser, wie gesagt, nicht mehr als solcher zu identifizieren ist (Stichwort ‚Programm Musik‘). Zweitens können literarische Verfahren in Musik transformiert werden. Dabei kann es sich um spezifische, z. B. einem bestimmten Autor zugeschriebene Verfahren oder um literarische Verfahren ‚im Allgemeinen‘ handeln, die für Literatur insgesamt typisch sind (z. B. Metaphorizität, vgl. dazu II.3.2 THORAU) oder dem Medium traditionell zugeordnet werden, ohne im engeren Sinne medienspezifisch zu sein (zum Beispiel Narrativität; vgl. dazu II.2.4 SCHMIDT).

Im Hinblick auf die Bezugnahme von Literatur auf Musik, die im Fokus des Handbuchs steht, gilt es, zwischen Bezügen im Modus des *telling* (II.2.2 LUBKOLL) und im Modus des *showing* (II.2.3 WOLF) zu differenzieren. Diese Unterscheidung, die auf die antike Differenzierung von Diegesis und Mimesis zurückgeht, stammt

aus der englischsprachigen Narratologie und wurde von Wolf auf die Beziehungen von Literatur und Musik übertragen (Wolf 1998, 133). Unter den Modus des *telling* fallen demnach Beschreibungen von Musik und Musikwerken. Unter den Modus des *showing* fallen literarische Phänomene, die die literarische Sprache ‚musikalisieren‘ oder auf die Vergegenwärtigung eines (fiktiven) Klangeindrucks zielen. Rajewsky bietet hierfür die Termini der „Evozierung“ und der „Simulierung“ (Rajewsky 2002, 83–103) an. Literatur würde sich demnach evozierend verhalten, wenn sie zum Beispiel mit Tropen arbeitet, die eine Ähnlichkeitsbeziehung zur Musik herstellen und sie auf diese Weise aufrufen (das betrifft auch noch die lexikalisierten Metaphern der ‚Stimmung‘ oder auch der ‚Harmonie‘, vgl. III.9 PREVIŠIĆ). Simulierend verhielte sie sich dann, wenn sie eine Mimesis an Musik versucht, die sich entweder auf deren Klanglichkeit richten kann (III.8 HILLEBRANDT, III.11 NAUMANN, III.17 OLK, III.22 MATHIS-MOSER) oder auf musikalische Formen, also etwa Fugen oder Sonatensätze als Modelle für literarische Formgebungen nutzt (III.20 HONOLD).

Zweifelsohne kranken alle vorgestellten Systematiken daran, dass sich die einzelnen Typen in der analytischen Praxis nie klar voneinander absondern lassen, dass also ein Text, der von Musik ‚erzählt‘, diese in aller Regel auch ‚zeigen‘, d. h. formal, klanglich oder über seine Metaphern vergegenwärtigen wird (vgl. zu dieser Problematik grundsätzlich II.2.2 LUBKOLL). Dennoch hilft die Systematik, den Blick zu schärfen für die unterschiedlichen Dimensionen der intermedialen Bezüge von Literatur auf Musik qua Medientransformation. Mit dem Terminus der Medientransformation ist außerdem die Hoffnung verbunden, die in der Intermedialitätsforschung häufige Annahme einer Stabilität der Medien, zwischen denen variable Inhalte oder Verfahren migrieren, durch eine Perspektive auf die Variabilität der Medien zu ergänzen, der die Stabilität bestimmter grundlegender Verfahren gegenübersteht (II.3.1 SCHMITZ-EMANS).

3. Zur geschichtlichen Dimension des Verhältnisses von Literatur und Musik

Auf Grundfragen, Systematik und ausgewählte aktuelle Forschungsfragen folgt im Handbuch ein historischer Durchgang in exemplarischen Stationen, von den Musik-Mythen (III.2 WELSH) und Dichter-Sängern (III.1 KOCH) der Antike bis zu Chanson (III.22 MATHIS-MOSER), Rap (III.23 HÖRNER) und experimentellem Musiktheater (III.24 KNAPP) der Gegenwart. Da dieser Durchgang hier nicht in Gänze wiederholt werden kann, sei nur auf einige, auch theoretisch ergiebige Perioden dieser wechselvollen Beziehungsgeschichte hingewiesen.

In das Verhältnis von Wort und Ton, Literatur und Musik ist immer schon ein Moment agonaler Konkurrenz eingeschrieben. Die Griechen unterteilten die Instrumente in solche, die mit der menschlichen Stimme und ihren Sprachlauten kombinierbar waren, wie Lyra und Kitharis als genuin hellenische Erfindungen, und solche, die als Blasinstrumente das menschliche Artikulationsvermögen ersetzten, wie der Aulos oder die Syrinx, denen eine wilde Herkunft aus Asien und eine gefährliche, betörende Wirkungsweise nachgesagt wurde. Der apollinische Gott mit der Leier und der dionysische Chorführer der rasenden Mänaden verkörpern in mythologischer Pointierung den Widerstreit zwischen rational überformter und sinnlich ungezügelter *mousiké*. Stellvertretend für die dithyrambische, körperbetonte Tanzmusik der Flöte wird der Satyr Marsyas im Wettstreit von Apoll besiegt und qualvoll bestraft, da seine Kunst des Flötenspiels nicht zugleich vom menschlichen Wort des Sängers begleitet und domestiziert werden kann. Von Apoll wiederum wird die archaische Kraft des Python bezwungen und in vernünftige Sprachform gebracht, indem der Lichtgott aus dem Panzer des Drachen den Resonanzkörper seines Saiteninstruments formt, auf dem eine Bogensehne noch an den blutigen Ursprung dieser Kulturpraxis erinnert. Zähmung und Führung der Musen aber, wie sie Apoll obliegen, sind im hellenischen Verständnis keine einmalige heroische Gründertat, sondern Figurationen eines permanenten Spannungsverhältnisses zwischen Sinn und Sinnlichkeit (vgl. III.1 KOCH, III.2 WELSH).

Indem Friedrich Nietzsche die Austreibung der Musik aus dem literarischen Formenkreis als Gewaltakt abendländischer Rationalität interpretierte, wies er in programmatischer Absicht auf die kultischen Ursprünge des Theaters und des Tanzes zurück, die er in Richard Wagners Neufassung der Oper, dem Gesamtkunstwerk, wiederbelebt fand (III.16 WISSMANN). An die Stelle des seit der Spätantike verstummten tragödischen Kultus war in der Spätrenaissance als eine ähnlich umfassend angelegte soziale Repräsentationsfigur die multimediale Kunstform der Oper getreten, in der Theaterhandlung und szenische Verkörperung, Orchestermusik und menschlicher Gesang eine gesellschaftlich formative Verbindung von ungeahnter wirkungsgeschichtlicher Tragweite eingegangen waren (III.15 SCHNEIDER). Mit den aus zahlreichen Einzel-Kontroversen bestehenden Debatten um die Hierarchie von Musik und Wort initiierte die Oper eine über viele Jahrhunderte hin (von der Geschichte des Rezitativs bis hin zu Wagners Leitmotiv-Semantik) virulente Reflexion der Konkurrenz- und Austauschbeziehungen zwischen den Künsten, aus der wiederum vielfältige Innovationen und wichtige Konzepte der bi-, multi- und intermedialen Ästhetik hervorgingen (III.15 SCHNEIDER, III.6 JAHN, III.16 WISSMANN, III.24 KNAPP). Aber auch andere bimediale Gattungen (z. B. Lieder, Melodramen; II.2.1 STOLLBERG), ferner die indirekten wechselseitigen Adaptionen formgebender Verfahren wie Wiederholung und Variation, Antithese und Dialog, Zitat und Kontrafaktur (III.20 HONOLD) oder

auch die Bemühungen um eine Angleichung an die Stärken des Anderen (etwa an die klangliche Präsenz der Musik oder an die rhetorische Kraft der Literatur; III.11 NAUMANN, III.5 KRONES) machten Musik und Literatur immer wieder zu korrespondierenden Partnerkünsten, wenngleich elementare Unterschiede (etwa zwischen literarischer Darstellung/Repräsentation und musikalischer Aufführung/Performanz) durch die kooperative Nähe beider Künste eher noch geschärft wurden.

Was die theoretische Aufarbeitung des historischen und systematischen Verhältnisses von Musik und Literatur anbelangt, so gewann diese (nach dem jahrhundertelangen, eher fruchtlosen Nebeneinander deduktiver und induktiver Formgesetze) durch die Differenzdynamik der Kontroversen-Kultur seit dem 18. Jahrhundert an begrifflicher Prägnanz. Philosophisch-ästhetische Modelle des tönenden Sprachursprungs (Rousseau, Herder), der geschichtlichen Abfolge und Wertigkeit der Künste (Hegel), des linearen Formungsprozesses als Ausdrucksmanifestation menschlichen Willens (Schopenhauer), nicht zuletzt aber auch die auf intrinsische Formkonzepte wie den Sonatenhauptsatz zurückgreifende Herausbildung eines Begriffes von ästhetisch autonomer Instrumentalmusik (der sogenannten ‚absoluten‘ Musik) führten dazu, dass dem Feld artistischer Selbstverständigung in den Phänomenen der Musik ein starkes Konzept des sinnlich Anderen erwuchs. Zugleich wurden indes mit der begrifflich klarer gefassten Distinktion auch die darauf antwortenden ästhetischen Integrations- bzw. Übersetzungsbemühungen bedeutsamer (III.11 NAUMANN; III.14 PANKOW). Zu den vielfältigen Formen literarischer Adaption und Explikation musikalischer Strukturen und Phänomene rechnen z. B. die im 19. Jahrhundert sich etablierenden Formen der Programmmusik, der mimetischen und ekphrastischen Spielarten von ‚verbal music‘ (Scher 1984) sowie der Hervorhebung der intrinsischen Musikalität der Wortkunst durch rhythmische und onomatopoetische Effekte (III.8 HILLEBRANDT). All diese Tendenzen erweiterten und veränderten unter den Rahmenbedingungen der Moderne nochmals das alte Spannungsverhältnis von Wort- und Tonkunst in die verschiedensten, auch medienästhetisch und gattungspoetisch ausdifferenzierten Richtungen, ohne es dabei in seiner grundsätzlichen agonalen Polarität außer Kraft zu setzen. Man denke etwa an die Klangkunst der literarischen Avantgarden (III.17 OLK), an kontrapunktisches Erzählen bei Thomas Mann (III.20 HONOLD), an die Literarisierung des Rauschens im modernen und postmodernen Roman (III.19 SCHWEIGHAUSER) oder auch in jüngerer Zeit an Phänomene wie das Aufleben des rhythmisierten Sprechens im Rap (III.23 HÖRNER) oder an musikalische Sprachexperimente des gegenwärtigen Musiktheaters (III.24 KNAPP).

Die schon in den Anfangsgründen komparatistischer Analyse geforderte „wechselseitige Erhellung der Künste“ (Oskar Walzel) kann die Vielfalt literarisch-

musikalischer Beziehungen nicht nur *historisch* aus dem Konkurrenzverhältnis des Paragone rekonstruieren, sondern auch *systematisch* aus einem ästhetischen Komplementärverhältnis beider Künste und ihrer medialen Aggregatformen heraus nachzeichnen, das sich sowohl für die Künste selbst wie auch für Interpretationen und Analysen als immens produktiv erwiesen hat (II.1.1 HINDRICH, II.1.2 PREVIŠIĆ). Denn es scheint in diesem Zusammenspiel der Sinneswelten von Ohr und Auge, von Ton und Schrift das grundlegende Defizit jeweils einer der beiden Perzeptionsweisen geradezu das Leistungsangebot der je anderen positiv zu beschreiben. Spätestens seit den materialästhetischen Reflexionen der Aufklärung und den dialogisch-supplementären Gattungs- und Kunstformen der Romantik hat sich eine Art von literarisch-musikalischer Komplementärbeziehung beider Künste gleichsam in deren mediale Identität fest eingepägt (III.7 TORRA-MATTENKLOTT, III.9 PREVIŠIĆ, III.11 NAUMANN, III.14 PANKOW). An die stimmungsvolle, bewegende Präsenz körperlicher Klangerfahrungen, an die flüchtige Intensität eines musikalischen Aufführungsgeschehens können die zeilenweise gereihten Schriftzeichen bedruckten Papiers nicht einmal annähernd heranreichen. Die sinnliche „Gewalt der Musik“ (Gess 2011) wird von literarischer Ekphrasis, zumal in der Romantik, zwar vielfach beschworen oder auch mit erheblichem rhetorisch-poetischem Aufwand evoziert, doch bleibt dabei das Verhältnis zwischen Klang- und Wortkunst in grundsätzlicher Weise antagonistisch bestimmt: Weist die Musik aus literarischer Perspektive einen Mangel an referentieller Verbindlichkeit und semantischer Explikationskraft auf, so ist sie im Gegenzug durch einen Überschuss an sinnlicher Unmittelbarkeit und vorwärtsdrängendem Fließen ausgestattet, der sie sowohl von der arbiträren Distanziertheit wie der gestalthaften Dauer schriftbasierter Zeichen fundamental unterscheidet. Musik erfüllt Zeit und Raum mit der Darbietung ‚tönend bewegter Formen‘ (Eduard Hanslick), die *bedeutend* sind, ohne ihren Sinn zu verstehen zu geben. Dass Musik aus ihrer semantischen Unterbestimmtheit her zur Sprache dränge, ist jedoch nur eine (zur Hochphase literarischer Hermeneutik besonders gepflegte) unter den möglichen Auffassungen des Komplementärverhältnisses beider Künste. Gerade umgekehrt nämlich kann auch die performative Dimension musikalischen Geschehens als ein Fluchtpunkt des Sprach- und Klangpotentials literarischer Gestaltungen betrachtet und angesteuert werden, womit dann auch der ‚Sinn‘ der Dichtung letztlich in nichts anderem als in ihrer stimmlichen Verlebendigung (III.8 HILLEBRANDT, III.10 DUPREE) bestünde.

4. (Inter)Disziplinäre Verortung

Die Erforschung der Interferenzen von Literatur und Musik sprengt die traditionellen Disziplinengrenzen. Zwar hat sich in der Literaturwissenschaft seit langem eine Librettoforschung etabliert, zwar beschäftigt sich die Musikwissenschaft intensiv mit allen Gattungen der Vokalmusik, jedoch geraten Medientransformationen dabei selten in den Blick. Noch stärker als für die Kombination von Literatur und Musik gilt das für die intermedialen Bezüge in mono-medialen Gattungen. Die Transformation von Literatur durch die Bezugnahme auf Musik findet in der Literaturwissenschaft immer noch relativ wenig Beachtung, gleiches gilt für die Transformation von Musik durch die Bezugnahme auf Literatur in der Musikwissenschaft. Denn deren Analyse erfordert eine Doppelqualifikation, die nicht nur wenige Forscher mitbringen, sondern die auch innerhalb der Disziplinen keinen angestammten Ort hat, sieht man einmal vom ‚Künstevergleich‘ in der Komparatistik ab.

Daher ist es umso wichtiger, dass sich mit der Intermedialitätsforschung ein interdisziplinäres Forschungsfeld etablieren konnte, das sich diesen Fragen mit besonderer Aufmerksamkeit widmet. Ähnlich produktiv für die musik-literarische Forschung hat seit der Jahrtausendwende die Entwicklung der Performance Studies gewirkt, die nicht nur den Blick für das Zusammenwirken von Literatur und Musik im Aufführungszusammenhang geschärft, sondern auch dazu beigetragen haben, sowohl Musik als auch Literatur im verstärkten Maße wieder in ihrer performativen Dimension zu betrachten. Das hat in Bezug auf Literatur z. B. dazu geführt, die Deklamationspraxis des späten 18. Jahrhunderts wieder stärker zu beleuchten (III.10 DUPREE). Positiv hat sich außerdem die Etablierung der Sound Studies ausgewirkt. So unklar deren Selbstverständnis gegenwärtig noch sein mag, so sehr haben sie doch zum einen die Aufmerksamkeit für die klangliche Dimension von Musik und Literatur erhöht und dabei ein besonderes Interesse an deren nicht-kodifizierten (Neben-)Geräuschen herausgefordert (III.19 SCHWEIGHAUSER) und zum anderen die Aufmerksamkeit für Phänomenologie, Geschichte und ästhetische Praktiken des Hörens gesteigert, das von beiden Künsten adressiert wird.

Vom wissens-, medien- und technikgeschichtlichen Zweig der Sound Studies angeregt, beschäftigt sich die musik-literarische Forschung zudem stärker mit gemeinsamen epistemischen, wissenschaftlichen, medialen und technischen Voraussetzungen der beiden Künste (II.3.3 STEINER). Nicht nur kann Literatur als Generator oder Speicher solcher Voraussetzungen gelesen werden – so thematisieren literarische Texte um 1800 etwa das physiologische Hör-Wissen der Zeit, das seinerseits auch die musikästhetischen Vorstellungen beeinflusst, oder sie phantasieren Aufnahmetechniken, die erst knapp 100 Jahre später Wirklichkeit

werden. Zugleich sind Literatur und Musik in vielerlei Hinsicht auch von den gleichen Entwicklungen betroffen bzw. reagieren auf diese mit verwandten Medientransformationen, seien diese Entwicklungen Erkenntnisse über die Physiologie des Hörens (Welsh 2003), neue philosophische/psychologische Vorstellungen über das Funktionieren der Einbildungskraft bzw. die Struktur des Bewusstseins (Gess 2010), Entdeckungen der physikalischen Akustik und mehr noch der Psycho-, Elektro- und Raumakustik (Hui 2013) oder auch Revolutionen der „Aufschreibesysteme“ (Kittler 1985). Auf diesem Weg gelingt der musik-literarischen Forschung auch der Anschluss an aktuelle geisteswissenschaftliche Forschungszweige, etwa an die historische Anthropologie, die Wissens-/Wissenschaftsgeschichte, die Medien- und Technikgeschichte oder auch an die Emotionsforschung, weil die Geschichte der Emotionen, ihrer Erregung und Darstellung, unmittelbar mit der Geschichte der beiden Künste verbunden ist. Nicht zuletzt ist die musik-literarische Forschung auch darauf angewiesen, auf dem Feld der Philosophie zu wildern, insofern die Musikästhetik einen zentralen Gegenstand ihres interdisziplinären Forschungsinteresses darstellt (II.1.1 HINDRICHS). Zudem wird die Beschäftigung mit der Geschichte der Musikästhetik in der Philosophie eher vernachlässigt, bedarf es für sie doch nicht nur musikwissenschaftlichen, sondern auch literaturwissenschaftlichen Fachwissens, weil viele Musikästhetiken – am prominentesten die der ‚Romantik‘ – in literarischen Werken formuliert wurden (III.11 NAUMANN, III.14 PANKOW)

Das zeigt einmal mehr, dass genuin musik- und literaturwissenschaftliche Kompetenzen für das Forschungsfeld unentbehrlich bleiben. Ihr interdisziplinärer Einsatz ist gleichwohl geboten. Zur künftigen Erforschung der intermedialen Bezüge zwischen Literatur und Musik wird es vielfach erforderlich sein, Konzepte oder Verfahren der einen Wissenschaft auf das Feld der anderen zu übertragen, etwa mit narratologischen Konzepten an die Analyse von Sinfonien oder Opern heranzugehen (II.2.4 SCHMIDT), mit Metaphertheorien an die Analyse von Musiktheorien (II.3.2 THORAU) oder mit harmonie- oder rhythmustheoretischem Wissen an poetologische Konzepte des späten 18. Jahrhunderts (III.8 HILLEBRANDT, III.9 PREVIŠIĆ, III.14 PANKOW, III.20 HONOLD). Als Auftakt für diesen Brückenschlag versteht sich das vorliegende Handbuch.

Herzlich danken möchten die Herausgeberin und der Herausgeber einer ganzen Reihe von Personen, ohne deren tatkräftige Mithilfe das Handbuch wohl nicht erschienen wäre: allen voran Sina Dell’Anno, deren unermüdlicher Einsatz über die normale Hilfskrafttätigkeit weit hinausging und deren Mitarbeit darum auch gesondert vermerkt wird, sowie den weiteren Hilfskräften Lucas Knierzinger, Dinah Suter, Johannes Hapig und Julia Beier; für das umfangreiche Lektorat sind wir Simone Sumpf und Verena Stössinger zu großem Dank verpflichtet. Bedanken möchten wir uns ferner bei den Studierenden eines Basler Forschungs-

seminars, das die Entstehung des Handbuchs ein Semester lang begleitet hat und aus dem einige Texte zum Glossar hervorgegangen sind. Schließlich möchten wir auch der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft (Basel) herzlich danken, die es uns ermöglicht hat, in der Konzeptionsphase einen Workshop für alle Autorinnen und Autoren des Handbuchs in Basel auszurichten, sowie dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel, das uns seine Räume für diesen Workshop zur Verfügung gestellt hat.