

EINLEITUNG

»Mein ästhetischer Ansatz kommt ganz woanders her. Womit ich mich beschäftige, ist nicht die Wirklichkeit, sondern die zweite Natur. Wie sich Wirklichkeit in Oberflächen-Phänomenen der Medien niederschlägt - das ist schon eine zweite Natur. Ich spiele mit Oberflächen-Phänomenen und zwingt sie, aufzubrechen und eine andere zweite Wahrheit preiszugeben, die darunter liegt.«¹

»Unsere Sprache – sie war am Anfang viel musicalischer und hat sich nur gerade prosaisiert, so enttönt [...] Sie muß wieder Gesang werden.«² So klingt das musik- und sprachphilosophische Postulat zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei Novalis. Das Zitat spiegelt die allgemeine frühromantische Vorstellung einer natürlichen, musikalisch-poetischen Ausdrucksform wider und formuliert die Auffassung einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache. Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts beschäftigte sich mit verschiedenen Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache,³ wobei in der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Ansätze, wie z.B. Herders, Rousseaus und Forkels, deutlich wird, dass die einzelnen Theorien von einem einheitlichen Ursprung der sprachlichen und musikalischen Artikulationsform ausgehen. Aus dieser ursprünglichen Einheit von Sprache und Musik beobachten die Philosophen und Musiktheoretiker eine Entwicklung in unterschiedliche Richtungen, so dass sich die beiden

-
- 1 Elfriede Jelinek zitiert nach Sigrid Löffler, »Herrin der Unholde und der Gespenster« in: *Literaturen*, Dezember 2004, S. 12.
 - 2 Novalis, »Allgemeines Brouillon Nr. 245«, in: Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. Richard Samuel, München 1978, Bd. 2, S. 517, zitiert in: Christine Lubkoll, *Mythos Musik: poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1995, S. 9.
 - 3 Vgl. Christine Zimmermann: *Unmittelbarkeit: Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Lang 1995.

Kommunikationsformen zu zwei eigenständigen Zeichensystemen ausbildeten.⁴

Aufgrund dieser Ursprungstheorien wurde in der frühaufklärerischen Musiktheorie der Sprachcharakter der Musik noch mit den Kriterien der Rhetorik und der Grammatik beschrieben, die Sprache galt als das der Musik übergeordnete Medium, an deren Maßstäben sich die Musik zu messen hatte und der sie sich unterordnen musste. Doch mit dem aufkommenden Subjektdenken und dem wachsenden Anspruch auf individuellen Ausdruck beginnt auch der Zweifel an der Macht der Sprache. Im Zuge einer Sprachkritik bekommt die Musik zunehmend einen Eigenwert und letztlich eine privilegierte Rolle gegenüber der Sprache zugeschrieben.⁵ Die Sprache »muß wieder Gesang werden« lautet die Forderung der Frühromantik, und der »Versuch, *bestimmt* durch die Musik zu sprechen«⁶, wird zur Maxime der Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert. Die Problematisierung des dichterischen Zeichensystems und die Phantasien und (Sprach-)Utopien über den Sprachcharakter der Musik begründen das Programm einer musikalischen Poesie. Es entsteht die Idee einer musikalisierten Sprache, die von den spezifisch musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik fasziniert ist.

Dieses Konzept des Musikalischen findet sich in den Texten E.T.A. Hoffmanns exemplarisch umgesetzt. In seinen Musik- und Musikererzählungen wie *Ritter Gluck*, *Rat Krespel* oder *Die Fermate* findet eine musiktheoretische und philosophische Reflexion der Musik als Zeichensystem statt, die sowohl die Utopien und Phantasien als auch die Aporien des musikalischen Sprachkonzepts aufzeigt und problematisiert.⁷ In dem Hoffmann'schen Text der *Kreisleriana* (1814/15) findet eine Verdichtung sämtlicher Aspekte der Thematisierung von Musik und Musikerexistenz sowie eine umfassende Reflexion der Musik als Zeichen- und Schriftsystem statt. Mit seiner literarischen Figur des Kapellmeisters Johannes Kreislers gelingt es Hoffmann, musiktheoretische Reflexionen sowie die Problematisierung der romantischen Diskussion über die verschiedenen Grenz-Erwägungen

4 Vgl. hierzu Christine Zimmermann: Unmittelbarkeit, insbesondere die Kapitel »Die sprachsingende Zeit. Eine Sprache in ihrer Kindheit: Projektionen ins Gewesene«, S. 54 ff.; »Die Geographie der Musik. Die Sprachen des Ursprungs und die Musik darin«, S. 84 ff.; »Die leserliche Natur. Die Trennung von Musik und Sprache«, S. 136 ff.

5 Vgl. Christine Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 52.

6 Novalis: »Allgemeines Brouillon Nr. 245«, S. 9.

7 Vgl. Christine Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 12.

von Musik und Sprache mit einem poetischen Konzept zu verbinden. Dieser literarische Entwurf einer musikalischen Poesie prägt das Konzept eines Kreislerianums, das Hoffmann in dem Zyklus der *Kreisleriana* definiert und realisiert. Eine Fortführung des Kreislerianums findet in dem Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* statt.

Während sich die Literatur um 1800 zunehmend einer Thematisierung des Musikalischen bzw. eines musikalischen Sprachkonzepts widmet und literarische Phantasien des Musikalischen entwirft, prägt diese musikalische Poesie die spätere Musikentwicklung. Die literarische Idee einer freien, ›unbestimmten‹ Musik als einer »allgemeine[n] Sprache der Natur«⁸ entwickelt sich zum musikalischen Programm der romantischen Musik.

Robert Schumann, der die romantische Literatur intensiv studierte und insbesondere Jean Paul, Novalis, aber auch E.T.A. Hoffmann zugehörig war, sah eine Verbindung von Musik und Sprache auch in umgekehrter Richtung vorliegen: »Wenn ich Beethovensche Musick höre, so ists, als läse mir jemand Jean Paul vor; Schubert gleicht mehr Novalis, Spohr ist der leibhaftige Ernst Schulze oder der Carl Dolci der Musick.«⁹ An diesem Aphorismus wird deutlich, dass Schumann Literatur und Musik als verwandte Ausdrucksformen ansieht. Doch bemerkt er nicht nur eine allgemeine Beziehung zwischen den Künsten, sondern verweist auf spezifische Verbindungen. Indem er den verschiedenen Komponisten jeweils bestimmte Schriftsteller zuordnet, möchte er wohl weniger auf inhaltliche Parallelen als vielmehr auf konkrete ausdrucksästhetische und strukturelle Analogien aufmerksam machen. Auch der vielzitierte Ausspruch Schumanns: »Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? Von diesem habe ich mehr Contrapunkt gelernt, als von meinem Musiklehrer.«¹⁰ deutet darauf hin, dass Schumann nicht nur seine Inspirationen, sondern auch

8 E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana* (1814/15), hrsg. v. Hanne Castein, Stuttgart: Reclam 1986, S. 124.

9 Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, 1827-1838, hrsg. v. Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 97; zitiert in: Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche: Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikan-schauung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 116.

10 Robert Schumann in einem Brief an Simonin de Sire vom 15. März 1839; zitiert in Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler: die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 149.

kompositionstechnische und stilistische Anregungen für seine musikalischen Werke durch die Literatur bezog.

Hinsichtlich der engen stilistischen Verflechtung von Literatur und Musik sowie der Entwürfe einer musikalischen Poesie bei E.T.A. Hoffmann und der Umsetzung einer poetischen Musik bei Robert Schumann sollen in dieser Arbeit keine inhaltlichen Vergleiche erfolgen, sondern strukturelle Parallelen untersucht werden. Die gleichnamige Überschrift der Hoffmann'schen und Schumann'schen *Kreisleriana* legt einen solchen Vergleich dieser beiden Werke nahe, der gemeinsame Titel lässt eine einheitliche Idee vermuten. Nach einem struktural-funktionalen Ansatz soll das Konzept eines Kreislerianums bei E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann auf seine Erzählhaltungen und Kompositionstechniken, seinen technischen Aufbau und seine stilistische Umsetzung, also auf seine Strukturmerkmale hin analysiert werden.

Für diese wechselseitige Erhellung der Künste wird ein Modell von Jürgen Link zugrunde gelegt, das den Vergleich in vier Schritten vorsieht bzw. auf vier Ebenen betreibt:¹¹

- 1) Thematisierung (hier von Musik und Musikerexistenz)
- 2) wechselseitige Mimesis der beiden Künste
 - a) Musik-Beschreibungen und -Evokationen in der Literatur
 - b) Programmmusik
- 3) Analogien auf der Ebene der Oberflächenstruktur bzw. des Phänotextes
- 4) Analogien auf der Ebene der Tiefenstruktur bzw. des Genotextes

Ausgehend von den Untersuchungsergebnissen der Thematisierung von Musik und Musikerexistenz in den *Kreisleriana* und dem Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* von E.T.A. Hoffmann sollen im ersten Teil dieser Arbeit einzelne Anhaltspunkte der thematischen Umsetzung herausgearbeitet werden, die eine Faszinationskraft auf Robert Schumann ausgeübt haben mögen und die eine Begründung darstellen könnten, weshalb ihn gerade dieser musik-poetologische Entwurf Hoffmanns angesprochen haben könnte.

11 Mit diesen Untersuchungsschritten beziehe ich mich auf das Modell zur wechselseitigen Erhellung der Künste, das Prof. Dr. Jürgen Link in dem interdisziplinären Seminar: Musik und Literatur in der Romantik: Das Problem der Normalität am Beispiel E.T.A. Hoffmanns, Beethovens und Schumanns, gehalten von Prof. Dr. Martin Geck und Prof. Dr. Jürgen Link im Wintersemester 1999/2000 an der Universität Dortmund, vorstellte.

Für die Umsetzung eines musikalischen Konzepts und die Thematisierung von Musik in der Literatur sind die Aspekte der poetischen Nachahmung von musikalischen Artikulationsformen, aber auch die Erfindung und Beschreibung fiktiver Musikwerke und musikalischer Hörerlebnisse von wesentlicher Bedeutung. Aus diesem Grund soll im zweiten Teil der Untersuchung die poetische Widerspiegelung von Musik thematisiert werden. Die *Kreisleriana* und auch der *Kater Murr*-Roman bieten entsprechende Beispiele für mimetische Momente in Form von musikalischen Rezensionen, in der Beschreibung fiktiver und realer Musikwerke sowie durch die Schilderung von Hörerlebnissen und Evokationen bei der Rezeption von Musik. Umgekehrt finden literarische Ideen eine musikalische Widerspiegelung, eine Umschreibung oder Übersetzung in Musik in der Programmmusik, hier werden außermusikalische Inhalte tonmalerisch umgesetzt und literarische Handlungselemente nachgeahmt.

Im Zusammenhang mit der Mimesis literarischer Stoffe in einer musikalischen Komposition soll ein Exkurs zur historischen Entwicklung der ›absoluten Musik‹ und ihre Abgrenzung zur Programmmusik in die Arbeit eingefügt werden. Auch die differenzierte Einstellung Schumanns zu dieser Thematik soll berücksichtigt werden, um die Schwierigkeiten einer Untersuchung der Schumann'schen *Kreisleriana* auf mimetische Momente bzw. auf eine programmatische Widerspiegelung einer literarischen Vorlage in seiner Musik verständlich zu machen.

Die letzten beiden Kapitel beschäftigen sich ausschließlich mit den Strukturverwandtschaften von Literatur und Musik am Beispiel der beiden *Kreisleriana* von Hoffmann und Schumann. Die Differenzierung der Untersuchung hinsichtlich des Phänotextes und des Genotextes geht auf die Terminologie von Julia Kristeva¹² zurück. Zunächst werden die Strukturmerkmale des Phänotextes verglichen und auf ihre strukturellen Analogien hin überprüft. Kriterien und Merkmale für die Betrachtung der Oberflächenstruktur liefert das Konzept der geschlossenen und der offenen Form nach Heinrich Wölfflin. Da hierbei die Strukturen der romantischen Ironie eine wesentliche Rolle spielen, wird der Analyse des Textes ein Exkurs zur Theorie der romantischen Ironie vorangestellt, in dem das Konzept der romantischen Ironie von Friedrich Schlegel erläutert werden soll. Um die strukturelle Ver-

12 Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, aus dem Franz. übers. und mit einer Einleitung versehen von Reinhold Werner, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978 (Franz. Orig. Paris 1974).

gleichbarkeit zwischen dem Schlegel'schen Ironie-Postulat und dem Schumann'schen Begriff des romantischen Humors aufzuzeigen, wird auch der Jean Paulsche Terminus des romantischen Humors, an dem sich Schumann orientierte, kurz dargestellt werden.

Erst im letzten Teil der Arbeit sollen die Elemente der Tiefenstruktur untersucht werden. Die Analyse tiefenstruktureller Analogien von Literatur und Musik stellt ein in der Forschung noch weitgehend unberücksichtigtes Gebiet dar, so dass für diese Arbeit auf nahezu keine konkreten Ergebnisse und bereits gewonnen Erkenntnisse zurückgegriffen werden konnte. Zunächst wird das Konzept einer ›Neuen Mythologie‹, wie es von Schlegel und auch Hegel, Hölderlin und Schelling entworfen wurde, für die Tiefenstruktur der beiden *Kreisleriana* ausgewertet. Dieses Konzept einer ›Neuen Mythologie‹ soll durch einen Exkurs erläutert und anschließend nach einem Ansatz von Jürgen Link operativ übersetzt werden. Mit Hilfe des operativen Instrumentariums wird eine Struktur nach der Praxis und Wirkung einer ›Neuen Mythologie‹ für das Konzept eines Kreislerianums bei Hoffmann und Schumann nachzuweisen sein. In einem zweiten Schritt gilt es einen weiteren mythentheoretischen Ansatz für den Analogievergleich nutzbar zu machen. Die *Kreisleriana* werden auf mythische Strukturen hin zu untersuchen sein, die Claude Lévi-Strauss im Hinblick auf Strukturanalogien zwischen Mythos und Musik herausgearbeitet hat. Lévi-Strauss versteht den Mythos und die Musik als zwei Zeichensysteme, welche die gesprochene Sprache transzendieren: die Musik klanglich und der Mythos sinnbildhaft. Diesen strukturalistischen Ansatz gilt es für den Analogievergleich nutzbar zu machen. Neben diesen Analysen mit Blick auf ‚mythologische Strukturanalogien‹ gilt es symptomatisch-unbewusste Entsprechungen hinsichtlich Körperlichkeit und dem Begriff der *chora* nach Julia Kristeva auf tiefenstruktureller Ebene zu untersuchen. Das Konzept eines heterogenen Sinngebungsprozesses eröffnet der Zeichentheorie neue vorsprachliche und psychosomatische Dimensionen, welche von eminenter kunsttheoretischer Bedeutung sind. Indem Kristeva Subjektgenese und Sinnbildung miteinander verknüpft, entwickelt sie eine Theorie, in der dem Symbolischen, im Sinne Lacans verstanden als alle Phänomene, die strukturiert sind wie eine Sprache, das Semiotische als das stimmlich-gestische, körperliche und rhythmische der präödiptalen Phase gegenübersteht. Die Setzung des Semiotischen und der semiotischen *chora* als amorphem Raum des Körperlichen ermöglichen eine differenzierte Annäherung an die affekt- und triebgeladenen Momente

beim Kunstgenuss. Unter Bezugnahme auf die Philosophie Susanne K. Langers soll die Relevanz des Konzepts für die Musik nachgewiesen werden und für den musikalischen Sinngebungsprozess adaptiert werden. Da den zwei Modalitäten des Semiotischen und des Symbolischen bei Kristeva die zwei Textzeiten des Genotextes und des Phänotextes entsprechen, ergibt sich ein Vergleich der Künste auf zwei Ebenen. Die genotextuelle Analyse der beiden Werke soll aufgrund der Sprachphilosophie Julia Kristevas eine Bestimmung der *chora*-Lust innerhalb des Konzepts eines Kreislerianums ermöglichen und somit die tiefenstrukturellen Analogien des literarischen und des musikalischen Konzepts beschreiben. Der vierte Teil soll als ein Problemaufriss verstanden werden, der einen möglichen Ansatz für den Vergleich von Literatur und Musik auf der Ebene des Genotextes vorstellt und auf eine Weiterführung durch die Gegenüberstellung weiterer Beispiele aus Literatur und Musik hofft.

Die vorliegende Arbeit ist einer interdisziplinären komparatistischen Forschungsrichtung von Strukturverwandtschaften zwischen Musik und Literatur zuzuordnen.¹³ Ihr Ziel ist es, strukturelle Analogien zwischen Literatur und Musik aufzuzeigen und den Rezipienten literarischer und musikalischer Werke für die Strukturverwandtschaften und die partiellen strukturellen Analogien der Künste zu sensibilisieren. Die Untersuchung gliedert sich hiermit in die Schule der wechselseitigen Erhellung der Künste ein. Der interdisziplinäre Vergleich der Künste gehört zu den immer wieder diskutierten Themen der Geisteswissenschaften. Unter Philosophen, Sprach-, Literatur- und Musikwissenschaftlern ist das enge Verwandtschaftsverhältnis von Literatur und Musik unumstritten und Gegenstand zahlreicher Studien. Insbesondere Oskar Walzel und Fritz Strich belebten Anfang des 20. Jahrhunderts die Diskussion des Stilvergleichs aufs Neue. Unter dem Titel *Wechselseitige Erhellung der Künste* entwarf Walzel¹⁴ jedoch einen Ansatz, der aufgrund seiner intuitiv-einfühlenden und ›impressionistischen‹ Vergleichsbasis heute als umstritten gilt. Auch andere

13 Vgl. zur aktuellen Situierung innerhalb des komparatistischen Forschungsstands Ulrich Weisstein: »Die Wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik. Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?«, in: Steven Paul Scher (Hg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin West: Erich Schmidt Verlag 1984, S. 40-60.

14 Oskar Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin: Reuther & Reichard 1917.

einschlägige Untersuchungen zu allgemeinen Stilvergleichen und künstlerischen Ausdrucksformen, wie z.B. die Vergleichsstudie Fritz Strichs¹⁵, gehen immer auf das Beziehungsgeflecht zwischen Literatur und Musik ein, doch werden die Analogien hier ebenfalls intuitiv erfasst. Es geht um Gemütszustände und evokativen Sprachgebrauch, die jedoch keine eindeutigen Vergleichskriterien darstellen und die Analogie auf einen undefinierten, emotionalen, schwer fassbaren Bereich beschränken.

Die Schwierigkeit eines Vergleichs der Künste ist auch heute noch aktuell. Im Alltagsgespräch sowie in den Wissenschaften werden immer wieder spontane Vergleiche zwischen Literatur und Musik angestellt und das enge Verwandtschaftsverhältnis der Künste thematisiert. Es wird die Gegenüberstellung zur gegenseitigen ›Erhellung‹ der Künste genutzt, obwohl das eigentliche Problem eines Analogievergleichs weiterhin besteht. Hier ist es die Aufgabe der Forschung, den bestehenden Klärungsbedarf zu decken. Diese forschungsrelevante Fragestellung nach der eigentlichen Beziehung zwischen Literatur und Musik gilt es neu zu untersuchen.¹⁶ Mit Hilfe einer systematischen Strukturanalyse der literarischen und musikalischen *Kreisleriana* sollen übertragbare Kriterien entwickelt werden, anhand derer strukturelle Gemeinsamkeiten in Ausdruck und Darstellung von Literatur und Musik erhellt werden können.

Die aktuelle Forschungslage beschäftigt sich einerseits mit der Bedeutung der Musik für eine veränderte Sprachauffassung und moderne Sprachkritik, so weist Sabine Bayerl in ihrer Arbeit *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache* der Musik den Stellenwert eines Instrumentariums zur Erweiterung der Sprache zu.¹⁷ Ihr Anliegen ist es, die Spracherweiterungskonzepte bei Adorno, Kristeva und Barthes hinsichtlich einer ›musikalischen‹ Sprache zu beleuchten, ihr Interesse gilt nicht der Bestimmung einer eigenständigen Struktur der Musik noch der Entdeckung einer strukturellen gemeinsamen Basis von Sprache und Musik. Claudia Albert blickt in umgekehrter Richtung

15 Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, Bern: Francke 1962.

16 Vgl. hierzu den Band: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Steven Paul Scher (Hg.); sowie den Band: *Musik und Literatur; komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.), Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Frankfurt/M.: Lang 1995.

17 Sabine Bayerl: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

auf das Verhältnis von Musik und Literatur, wenn sie die »Musik« in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts« unter dem Titel *Tönende Bilderschrift* beschreibt.¹⁸ Sie analysiert die Thematisierung von Musik durch die Schriftsteller der Romantik als ein »unendliches Schreibprogramm«, an dem sich die Sprache abarbeitet. In dem *Kater Murr*-Roman von Hoffmann sieht sie »musikalische Strukturen tatsächlich in literarische Formen umgesetzt [...]: Teilen die parallelen Lebensgeschichten des Katers und des Kapellmeisters das *Thema* Musik, so sind sie darüber hinaus in einer Weise ineinander verwoben, die Zweistimmigkeit, Kontrapunkt oder gar Polyphonie suggeriert«¹⁹. Die im Text selbst verwendete musikalische Terminologie wird als metaphorische Umschreibung der literarischen Verfahren interpretiert. Die komparatistische Arbeit Christine Lubkolls²⁰ schildert ausgehend vom musikästhetische Diskurs und den Musikerzählungen um 1800 den Mythos des Musikalischen und arbeitet musikalische Gestaltungselemente als literarische Organisationsprinzipien heraus. Sie bezeichnet beispielsweise das Modell des »Kontrapunkts« als das poetologische Prinzip der Hoffmann'schen *Kreiseriana*.²¹ Ihr Versuch gilt der direkten Übertragung musikalischer Formprinzipien auf die Textgestalt, wobei sie die punktuellen Schwierigkeiten des Transfers bemerkend von der »Faszinationskraft einer strukturellen Grundidee«²² spricht, diese jedoch nicht näher bestimmt. Die aufgedeckte Leerstelle dient vielmehr dazu, den Mythos des Musikalischen zu begründen. Ihr Anliegen ist es, weniger die Strukturen von Sprache und Musik zu erkunden und auf Gemeinsamkeiten zu überprüfen, was der Problemstellung der vorliegenden Arbeit entspräche, als vielmehr den Paradigmenwechsel innerhalb des Musikdiskurses um 1800, weg von der mimetischen Funktion der Musik hin zu einem freien Zeichenspiel, zu thematisieren und die Faszinationskraft dieser losgelösten Struktur als konstitutives Moment des Mythos zu bestimmen. Die Analyse Lubkolls gehört zum wissenschaftlichen Kontext der neu ausgerichteten Intertextualitätsforschung

18 Claudia Albert: *Tönende Bilderschrift. »Musik« in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Synchron 2002.

19 Claudia Albert: *Tönende Bilderschrift*, S. 77.

20 Christine Lubkoll: *Mythos Musik*.

21 Ebd., S. 241.

22 Ebd., S. 227.

und liefert wichtige Erkenntnisse auf dem komparatistischen Gebiet von Literatur und Musik.²³

²³ Weitere Studien, die diesem Forschungsgebiet angehören und somit für die Entwicklung der vorliegenden Arbeit von Relevanz sind, sollen an den entsprechenden Stellen angeführt werden.