

Deutsche Philologie

**Hochpoetisch oder
„ächtés antipoeticum“?**

**Spielarten des Horn-Motivs in der
deutschen Literatur**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Albrecht Eitz

aus Hanau

2016

Tag der mündlichen Prüfung: 24. August 2016

Dekan der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Tobias Leuker

Erstgutachter: Prof. Dr. Ludwig Völker

Zweitgutachter: Prof. Dr. Moritz Baßler

Die Arbeit wurde unter folgendem Originaltitel eingereicht:

„EIN ÄCHTES ANTIPOETICUM“

**Untersuchungen zur poetologischen Verwendung
des Horns in der deutschen Literatur**

Die Dekanin der Philosophischen Fakultät hat die Titeländerung am
9. März 2017 genehmigt.

Inhaltsverzeichnis

I Vorbemerkungen	2
1. Einleitung.....	2
2. Motivbegriff.....	9
3. Das Horn: Zu seiner Geschichte, Verbreitung, Symbolik	13
3.1 Zur Geschichte des Horns.....	13
3.2 Verbreitung: Hörnerschall überall	21
3.3 Horn-Symbolik.....	22
II Analysen und Interpretationen	25
1. Das <i>Rolandslied</i> des Pfaffen Konrad.....	25
2. „O Oberon, wo ist dein Horn in dieser Fährlichkeit?“ Christoph Martin Wieland: <i>Oberon</i>	44
3. „Innerlich ertönte der Gesang des Waldhorns“ Ludwig Tieck: <i>Franz Sternbalds Wanderungen</i>	58
4. „ein ächtes antipoeticum“ August Klingemann: <i>Nachtwachen von Bonaventura</i>	74
5. „Das Horn, so weltbekannt“ Achim von Arnim / Clemens Brentano: <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	83
6. „Legt ab, legt ab Eure Füllhörner, Wunderhörner, Zauberhörner“ Clemes Brentano / Joseph Görres: <i>BOGS</i>	106
7. „Ein Waldhörndel! Nu, mir ists recht.“ Ferdinand Raimund: <i>Der Barometermacher auf der Zauberinsel</i>	117
8. „... von seinem Tuthorn, und was dranhängt.“ Wilhelm Raabe: <i>Das Horn von Wanza</i>	125
9. „Horn und Kelch sind zwei Alterthümer, mit Tugenden und Kräften begabt.“ Conrad Ferdinand Meyer: <i>Die Richter</i>	137
10. „Doch was sind Luren?“ Theodor Fontane: <i>Luren-Konzert</i>	150
11. „Du hast einen sonderbaren Ton in dir.“ Alfred Henschke, gen. Klabund: <i>Bracke</i>	158
12. „Nicht hört´ ich sein Horn! Der bleiche Held, nicht bläst er´s mehr“ Hörner bei Richard Wagner	170
III Zusammenfassung – Von <i>Roland</i> zu <i>Siegfried</i> und darüber hinaus	184
IV Literaturverzeichnis.....	191
Textausgaben	191
Sekundärliteratur.....	195
Internetquellen	215
Abbildungsverzeichnis.....	216

„The splendour falls on castle walls
 And snowy summits old in story:
 The long light shakes across the lakes,
 And the wild cataract leaps in glory:

Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,
 Bugle, blow; answer, echoes, answer, dying, dying, dying.

O hark, O hear! how thin and clear,
 And thinner, clearer, farther going!
 O sweet and far from cliff and scar
 The horns of Elfland faintly blowing!

Blow, let us hear the purple glens replying:
 Bugle, blow; answer, echoes, answer, dying, dying, dying.

O love, they die in yon rich sky,
 They faint on hill or field or river;
 Our echoes roll from soul to soul
 And grow for ever and for ever.

Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying;
 And answer, echoes, answer dying, dying, dying.“¹

(Alfred, Lord Tennyson)

¹TENNYSON: *The Princess*, S. 56 f.

I Vorbemerkungen

1. Einleitung

Es mag verwundern, dass eine Arbeit über das Motiv des Horns in der deutschen Literatur mit dem Gedicht eines englischen Poeten eröffnet wird. Doch das Gedicht ist in mehrfacher Hinsicht als Eröffnung für diese Arbeit interessant. Zum einen ist es von Benjamin Britten in seiner 1943 komponierten *Serenade, op. 31 für Tenor, Horn und Streichorchester* verarbeitet worden. Der sechsteilige ‚Zyklus‘ auf Grundlage von Gedichten aus verschiedenen Epochen verlangt größtes Können auf dem Natur- wie auf dem Ventilhorn gleichermaßen und verbindet durch diese Anforderung das virtuose moderne Orchesterinstrument mit dem archaischen Instrument vergangener Tage. Das Werk zählt neben den Hornkonzerten von Richard Strauss und Paul Hindemith zu den herausragenden Werken der musikalischen Horn-Literatur des 20. Jahrhunderts. Zum anderen werden im Gedicht Bedeutungsdimensionen des Horns und seines Klangs angesprochen, die sich auch in etlichen Werken der deutschen Literatur wiederentdecken lassen, z. B. das Spiel von Nähe und Ferne, der Echoklang, Vergangenheitssehnsucht sowie der Horn-Ruf aus dem bzw. in das Elfen- oder Feenland. Es ist hierbei wichtig, die Funktion des Horns in lyrischer Sprache zu betrachten. Tennysons Gedicht, das innerhalb des ‚Versepos‘ *The Princess* erscheint, beschwört eine legendenreiche Zeit, spielt mit Sehnsuchtsmomenten und nutzt den Klang des Horns als verbindendes Element zwischen einer ‚Wirklichkeit‘ und einem imaginierten Feenreich. Dieser Blick auf eine alte Familiengeschichte und etwas Außerwirkliches gelingt durch das Gedicht wesentlich besser als in Prosasprache: Die gezielte Verwendung der Textsortenfunktion von Lyrik an dieser Stelle ist offensichtlich und begründet durch die Fähigkeit lyrischer Texte, einen solchen Vergangenheitsrückgriff literarisch-poetisch umzusetzen. Das Horn wird nicht als Signalinstrument verstanden, das Befehle oder andere eindeutige Botschaften übermittelt, sondern dessen besonderer Klang in lyrischer Sprache in der Lage ist, eine Vielfalt an Bedeutungsoptionen zur Verfügung zu stellen. Es ist zu berücksichtigen, dass Tennyson bei Erscheinen von *The Princess* im Jahr 1847 bereits auf eine Vertrautheit des Publikums mit Hornklängen in der Literatur und den damit verbundenen Assoziationen bauen kann: Mit den Attributen ‚thinner‘, ‚clearer‘ und ‚sweet‘ werden Konnotationen des Hornklangs abgerufen, die zuvor durch die romantische Literatur vorgeprägt wurden – die Verbindungen zum ersten Gedicht der *Wunderhorn*-Sammlung sind offenkundig. Dass die große poetische Potenz des Gedichts wahrgenommen und Tennysons Angebot der Identifikation mit dem Klang des Horns angenommen wurde, zeigt die reichhaltige musikalische Rezeption des Gedichts (Es sind u. a. Vertonungen von Cecil Armstrong Gibbs, Gustav Holst und Ralph Vaughan Williams

bekannt.). Allein Brittens Vertonung hat eine herausragende Position im Konzertleben erzielen können, wohl auch deshalb, da sie durch das meisterhafte Zusammenspiel von Hornklang und menschlicher Stimme, von Streichern begleitet, einen besonders gelungenen Zugang zu Tennysons bildhafter und stimmungsreicher Lyrik ermöglicht. Die Fähigkeit des Horns zu singen und dadurch als Partner der menschlichen Stimme zu wirken, ist in diesem Werk eindrucksvoll umgesetzt.

Am Tennyson-Gedicht lassen sich exemplarisch zugleich auch jene Schwierigkeiten aufzeigen, die bei der Deutung des Hornklangs in lyrischer Sprache bestehen: Der Hornklang hat in lyrischer Sprache keine eindeutige Zuschreibung. Er ist undefinierbar und im Gegensatz zu seiner Verwendung in Prosasprache nur durch Andeutungen im Gedicht zu erahnen. Gleichwohl bietet Tennyson durch ein lyrisches Mittel dem Leser eine unmittelbar nachvollziehbare Verstehensmöglichkeit dessen, was der Hornklang in diesem Gedicht sein könnte: Im Refrain, der das Horn zum Blasen und die Echos zum Antworten auffordert, ist im mehrfach wiederholten „dying“ ein reicher semantischer Schatz angelegt. Britten hat dies verstanden und kunstvoll umgesetzt: Er variiert die Anzahl der Wiederholungen von „dying“ (je fünf Wiederholungen in den Strophen eins und drei sowie vier Wiederholungen in der zweiten Strophe), um dadurch dem sich immer weiter entfernenden Rufen der Stimme und des Horns gleichermaßen Rechnung zu tragen. Somit wird nicht nur ein simpler Echoeffekt erreicht, sondern eine geradezu räumliche Wirkung erzielt, die wiederum das bereits genannte Überschreiten von Räumen, Zeiten und Welten durch Klang vorstellbar macht.

Die beim Gedicht von Tennyson benannten Interpretationshindernisse lassen sich auch beim mutmaßlich prominentesten Verfasser von Gedichten mit Horn-Motivik festmachen, denn auch das Horn-Motiv in Eichendorffs Gedichten entzieht sich durch die spezifische Disposition lyrischer Sprache einem griffigen Interpretationsansatz im Sinne einer eindeutigen Bedeutungszuschreibung. Es ist zwar durchaus möglich, wichtige Hintergrundinformationen, wie z. B. den starken Einfluss Loebens auf Eichendorff, Loebens besondere Affinität zum Horn und das Horn als kommunikativem Code zwischen beiden Dichtern zu benennen² und dabei gleichzeitig einen Bezug zu Tieck herzustellen.³ Auch lässt sich beispielsweise die hier nur in Auswahl aufgeführte vielfältige Verwendung des Horns in Eichendorffs Lyrik belegen, beispielsweise als Raum überwindendes Posthorn,⁴ als Instrument von Nähe und Ferne, als

²DEBON: *Eichendorff, Heidelberg und die Blaue Blume*, S. 67: „Doch wenn fortan das Waldhorn in Eichendorffs Lyrik aufklingen wird, ist das eher auf Isidorus-Loeben zurückzuführen, der vermutlich als Dichter des Waldhorns in die Literaturgeschichte eingegangen wäre – so wie Novalis als Dichter der Blauen Blume – wenn sein Werk Bestand gehabt hätte.“ Vgl. auch DEBON: *Das Heidelberger Jahr Joseph von Eichendorffs*, S. 148-151 sowie EBERHARDT: *Eichendorffs ‚Marmorbild‘. Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens*, S. 76 und 97 f. und EBERHARDT: *Figurae. Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk*, S. 131 f.

³DEBON (*Eichendorff*, S. 66) weist darauf hin, dass Tieck den Spitznamen „Das Waldhorn“ trug.

⁴Siehe z. B. *Der verliebte Reisende*: „Das Posthorn schallt im Grund“ (*Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, Historisch-Kritische Ausgabe (künftig abgekürzt als Eichendorff HKA), Bd. I/1,

Jagdbegleiter,⁵ als Medium der Sehnsucht, des Scheinbaren und des Traums⁶ oder in Verbindung mit synästhetischen Empfindungen⁷ – allein eine tiefe Durchdringung der möglichen Bedeutungen des Horns in Eichendorffs Lyrik kann dadurch kaum erzielt werden. Unter anderem auch deswegen nicht, da die Bedeutungen des Horn-Motivs in Eichendorffs lyrischer Sprache nie allein auf den Wortsinn beschränkt sind, sondern weit darüber hinaus wirken können: Ein Posthorn beispielsweise ist nicht bloß ein Posthorn, sondern kann in den Gedichten unausgesprochen zugleich eine Vielzahl an Bedeutungsmöglichkeiten wie Bewegung, Sehnsucht, Erinnerung transportieren.

Dies wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass Eichendorff den Hörnern in seinen Gedichten teilweise Möglichkeiten von Kommunikation zugesteht, die über das Blasen bzw. Geblasenwerden eines Instruments weit hinausgehen. Im Gedicht *Jäger-Katechismus* wird diskursiv der Sinn des Horns befragt und dadurch impliziert, dass das Horn in diesem Gedicht über einen Bedeutungsgehalt verfügen muss, der konstitutiv für das Gedicht ist:

„Was tragt ihr Hörner an der Seite“,
Wenn ihr des Hornes Sinn vergaßt,⁸

In *Waldesgespräch* wird die gespentische Szenerie wesentlich durch die Aktivität des Horns getragen: „Wohl irrt das Waldhorn her und hin“⁹ ist weit mehr als nur eine Referenz auf die Echoeffekte, die das Horn hervorbringen und dadurch Verwirrung in der akustischen Wahrnehmung erzeugen kann, sondern wirkt grundlegend an der Konstitution einer insgesamt verwirrenden und unklaren Szenerie mit.¹⁰

Gedichte, Erster Teil, Text, S. 25), *Sehnsucht*: „Und hörte aus weiter Ferne Ein Posthorn im stillen Land“ (ebd., S. 33 f.), *Kurze Fahrt*: „Posthorn, wie so keck und fröhlich Brachst du einst den Morgen an“ (ebd., S. 332). Zu den Klangassoziationen des Posthorns (o-Assonanz) ausführlich: LÖHR: *Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff*, S. 271-276

⁵z. B. *Der verirrte Jäger*: „Frischauf, ihr Jagdgesellen mein! In's Horn, in's Horn friscauf! Das lockt so hell, das lockt so fein, Aurora thut sich auf!“ (ebd., S. 389), *Der Jäger*: „Und schreitet nicht Hörnerklang kühn durch die Luft?“ (ebd., S. 212), *Im Walde*: „Da blitzten viel` Reiter, das Waldhorn klang, Das war ein lustiges Jagen!“ (ebd., S. 11)

⁶z. B. *Der letzte Gruß*: „Mein Waldhorn, das klang wie im Träume“ (ebd., S. 232 f.), *Nacht*: „Das Waldhorn ruft, als rief's nach Dir“ (EICHENDORFF: *Sämtliche Gedichte und Versepen*, S. 220), „Das Horn ruft nächtlich dort, als ob's dich rief“ (ebd., S. 248). Durch „wie“ und „als“, bzw. „als ob“ werden Bedeutungsoptionen eröffnet, die aber nicht zwangsläufig zum Zuge kommen müssen, d. h. Hornklang, bzw. Hornruf erhalten Kommunikationsmöglichkeiten, von denen jedoch unklar bleibt, ob sie eingesetzt werden. Dadurch wird die ohnehin in lyrischer Sprache bereits angelegte Vielfalt an Bedeutungsmöglichkeiten für Hornklang und Hornruf nochmals erweitert.

⁷z. B. *Waldlust*: „Waldhornklänge, funkelnd Bläue“ (ebd., S. 38), *Kanzone*: „Da von den Bergen Waldhornklänge kamen, Die durch die Bläue schienen licht zu gehen“ (ebd., S. 18 f.). Auf die Verknüpfung des Hornklangs mit der Farbe blau weist auch DEBON hin (*Eichendorff*, S. 68 f., insbesondere S. 69: „Ist die Farbe Blau das optische Signal der Ferne, so das Waldhorn ihr akustisches Signal.“

⁸Eichendorff HKA, Bd. I/1., S. 210

⁹Ebd., S. 367

¹⁰SIMON (*Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*) weist im Kontext des Gedichts auf die Androgynität des Horns hin: „Das Waldhorn ist ein seltsames Instrument. Dem Jagdbereich als Signalinstrument und der dem Militär abkünftigen Blasmusik zugeordnet, konnotiert es Männlichkeit, während es seine schneckenartig runde Form zum weiblichsten Instrument dieser Gattung macht. Diese etwas verquer

In der ‚Loeben-Zeit‘ setzt in Eichendorffs lyrischer Sprache eine Aktivierung der Sprechfähigkeit des Horns ein, die sich an mehreren Stellen belegen lässt:

„Und das Waldhorn will mir`s sagen,“¹¹

„Da sprach Waldhorn von übersel`gen Stunden,“¹²

„Von trüber Bangigkeit war ich so eng befangen,
Da sprach Waldhorn zu mir aus blauen Weiten:
„Mir nach! Durch unbekannte Lande schreiten!“
Rief immer fern und fern – konnt`s nie erlangen.“¹³

Das Instrument selbst vermag sich durch einen Sprechakt zu artikulieren und ist somit nicht bloß Chiffre und Lieferant eines stereotyp romantischen Idealklangs, sondern aktiver Kommunikationsteilnehmer, der in der Lage ist, auf die Befindlichkeit des Gegenübers einzugehen.

Diese vielen Referenzstellen belegen die bewusste und wirkungsgerichtete Verwendung des Horns in Eichendorffs Lyrik. Dem Horn wird eine verblüffende Breite an Einsatzmöglichkeiten zugestanden, bis hin zu aktiver Kommunikation. Gleichzeitig wird deutlich, dass es keine direkte und allgemein gültige Bedeutungszuschreibung gibt, ja geben kann. Wenn es jedoch gelingt, die Verwendung des Horn-Motivs im Zusammenhang einer textlichen Melodieverzeugung zu verorten,¹⁴ so wäre zumindest ein gewisser Interpretationsansatz vorstellbar, denn die mit den unterschiedlichen Varianten des Hornklangs assoziierte Musikalität ist nach Ansicht des Verfassers eine spezifische Konstante in der Lyrik Eichendorffs. Hierzu leistet das Motiv des Horns in den verschiedenen Gedichten jeweils einen unverwechselbaren und stets individuell bleibenden Beitrag.

Die bereits genannten „Bedeutungsdimensionen“ sind ein wesentliches Moment für die Beschäftigung mit dem Horn-Motiv in der Literatur. Die Arbeit war zunächst als eine Längsschnittanalyse geplant und begann mit der Suche nach möglichst vielen Horn-Passagen,

stehende instrumententechnische Bemerkung bekommt einen plausiblen Kontext, wenn man die Szene des Gedichts als Genderszene liest und eine versuchte Vergewaltigung entziffert. [...] Weniger eindeutig ist freilich die Szene selbst, in der der Täter zum Opfer eines vormaligen Opfers solcher Täter wird. Wenn Täter und Opfer, Verirrter und Orientierte, Ahnungsloser und Wissende derart in eine double-bind-Situation verstrickt sind, dann ist das männlich-weibliche Waldhorn genau das richtige Instrument, um ein Irren ins Bild zu bringen, das die gesamte Textsemantik erfasst hat.“ (S. 157)

¹¹Eichendorff HKA, Bd. I/3 Gedichte, Zweiter Teil, Verstreute und Nachgelassene Gedichte, Text, S. 36 (*Klage*)

¹²Ebd., S. 148 (*Herbstklage*)

¹³Ebd., S. 32

¹⁴Siehe GÖSSMANN: *Naturverständnis als Kunstverständnis*, S. 45: „Für die Romantik bietet sich der Begriff der Poetisierung an, und zwar einer Poetisierung, bei der es um die Weiterentwicklung eines Kunstwerkes geht. Es geht nicht nur um die Erschaffung eines Kunstwerkes, sondern um dessen Erhöhung über das rein Stoffliche hinaus, bis hin zur Intellektualität und Spiritualität, um Klang und Melodie. Auf eine Formel gebracht bedeutet Poesie pur eine potenzierte Poesie. Bei Eichendorff kann die Poesie pur auf der Melodie des Textes beruhen.“ Siehe in diesem Zusammenhang auch DI STEFANO: *Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*, S. 135-138

um eine vergleichende Untersuchung über die Einsatzmöglichkeiten des Horns innerhalb verschiedener literarischer Gattungen und Epochen zu erstellen. Sie war demnach von Anfang an gattungübergreifend und diachron angelegt. Doch – und damit soll der kurze Abriss ihrer Genese beschlossen werden – beim Durcharbeiten von Datenbanken und anderen Textkorpora waren mehrere hundert Belegstellen für das Horn zu finden, eine detaillierte Analyse schien somit nicht mehr möglich. Deshalb wurde auf die makroperspektivische Untersuchung verzichtet, die ohnehin leicht in den Verdacht einer positivistisch aufzählenden Fleißarbeit hätte fallen können. Umso mehr Gewicht wird dafür auf die Untersuchung einzelner literarischer Werke gelegt. Die Leitfragen dabei sind: Wie wird im jeweiligen Werk ein Horn eingesetzt? Was ist sein semantischer Gehalt, wie wird es Bedeutungsträger innerhalb des Stücks und welche Bedeutungsdimensionen vermag es zu transportieren? Darüber hinaus soll untersucht werden, inwieweit sich Bedeutungstraditionen entwickeln und verändern, und in welchen, über das jeweilige literarische Werk hinausgehenden, Beziehungen Horn-Motive miteinander stehen können.

An dieser Stelle muss erläutert werden, welche Art von Horn oder besser, welche Art von Hörnern hierbei im Vordergrund steht. Das Tierhorn, obwohl häufig in der Literatur zu finden und ursprüngliches Objekt zur Herstellung des gleichnamigen Blasinstruments, ist nicht Gegenstand der Untersuchung, sondern das Instrument, das Kunsthorn. Um terminologische Schwierigkeiten zu vermeiden, hat der Verfasser hierbei mit dem Begriff 'Horn' den weitestmöglichen Rahmen¹⁵ gesteckt, der neben den erst spät zu voller technischer Raffinesse entwickelten modernen Hörnern, wie sie in den Sinfonieorchestern unserer Zeit gespielt werden, auch das über Jahrhunderte und noch heute geblasene Naturhorn, das Jagdhorn und das Horn als Signal- und Kriegsinstrument umfasst. Das Horn in seiner Funktion als Zeichen von Standeszugehörigkeit ('Olifant' als Teil der Ausrüstung eines Adligen im frühen und hohen Mittelalter) und Berufsattribut (Nachtwächterhorn), als Ausdruck sozialer Schichtung und berufsständischer Verantwortlichkeit, wie es in literarischen Werken reflektiert und verarbeitet worden ist, soll hier ebenfalls untersucht werden. Auch das Musikinstrument mit seinen zunächst eingeschränkten harmonischen Möglichkeiten, aber seinem besonderen Klang, hat literarische Verarbeitung erfahren und daher Eingang in diese Arbeit gefunden. Doch nicht nur den zumindest innerhalb der Werke realen, gespielten, geblasenen, zerstörten Hörnern widmet sich diese Arbeit, auch metaphorische Hörner, wie das 'Wunderhorn', sollen untersucht werden. Füllhörner, die über einen eigenen und durchaus reichen Schatz an semantischen

¹⁵Dass sich der Verfasser damit in guter Gesellschaft befindet, zeigt der Entschluss der *International Hornist Society*, die von ihr herausgegebene Zeitschrift *The Horn Call* zu nennen, um damit einerseits die nationalsprachlichen Barrieren (deutsch: „Waldhorn“, englisch: „French horn“, französisch: „cor“, oder „cor d’harmonie“) zu überwinden, andererseits aber auch, um dadurch nicht nur das moderne Ventilinstrument, sondern auch seine Vorgänger (Naturhörner) zu erfassen. In diesem Zusammenhang ein Hinweis: Das Wort „bugle“ im einleitenden Gedicht heißt übersetzt „Bügelhorn“.

Möglichkeiten verfügen,¹⁶ werden gleichfalls berücksichtigt, soweit sie neben Horninstrumenten in den zu untersuchenden Werken erscheinen.

Die Arbeit verwendet außer literaturwissenschaftlichen Methoden auch Erkenntnisse anderer Disziplinen – sie ist in bescheidenem Maße interdisziplinär. So hält beispielsweise die Volkskunde wichtige Informationen über das ‚Oldenburger Wunderhorn‘ bereit; Musik- und Kunstwissenschaft helfen, Beziehungen zwischen Musik und Text sowie ikonographische Darstellung zu erkennen und zu verstehen.

Im folgenden Kapitel legt der Verfasser dar, warum er nicht durchgehend einen spezifischen Motiv-Begriff verwendet, sondern stets im Rückbezug auf das untersuchte Werk eine motivbegriffliche Herleitung vornimmt. Die Orientierung des Motiv-Begriffs am jeweiligen Gegenstand erweist sich als wesentlich zielführender als die Anwendung statischer Motiv-Kategorien.

Der dritte Abschnitt ‚Horn: Geschichte, Verbreitung, Symbolwert‘ beschäftigt sich mit der Entwicklung des Instruments, mit der außerordentlichen Präsenz seines Klangs in früherer Zeit sowie mit dem Symbolgehalt des Horns.

Der anschließende Hauptteil gliedert sich in Einzeluntersuchungen folgender Werke in chronologischer Reihenfolge, denen als Prolog das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad vorangestellt ist: *Oberon* (Wieland), *Franz Sternbalds Wanderungen* (Tieck), *Nachtwachen von Bonaventura* (Klingemann), *BOGS* (Brentano / Görres), *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (Raimund), *Das Horn von Wanza* (Raabe), *Die Richterin* (Meyer), *Luren-Konzert* (Fontane), *Bracke* (Klabund). Somit werden Werke aus vier Jahrhunderten untersucht, die den Gattungen Heldenepik, Epos, Roman, Satire, Drama, Novelle und Lyrik zuzuordnen sind. Hinzu kommt eine Betrachtung der Lieder-, bzw. Gedicht-Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (Arnim / Brentano) sowie eine Untersuchung der Verwendung der Hörner bei Richard Wagner. Es wird gezeigt, inwieweit Bühnen- und Orchesterverwendung des Horns sowie seine Rolle im Libretto bedeutungstragend sind und welche Veränderungen des Symbolgehalts sich auf dem Weg in die Moderne ergeben.

In der Liste der untersuchten Werke kann unter Umständen der Eindruck eines Missverhältnisses entstehen. In der zeitlichen Auswahl der Werke klafft eine ‚Lücke‘ zwischen dem *Rolandslied* und der Gruppe der neueren Texte vor und nach 1800. Dieses vermeintliche Versäumnis ist der methodischen Anlage geschuldet und soll gleichermaßen positiv genutzt

¹⁶Es sei an dieser Stelle auf die große Zahl von Füllhorn-Abbildungen im Bereich der barocken Emblematik verwiesen. Allein das von HENKEL und SCHÖNE herausgegebene Handbuch *Emblemata* weist dreizehn Belege für das Füllhorn als Teil emblematischer Darstellungen auf (Sp. 1966), und das *Metzler-Literatur-Lexikon* bietet ein Figurengedicht als Füllhorn (S. 156); vgl. auch HÖRANDNER: „Glückssymbole“, S. 190. Die heutige Verwendung der Füllhorn-Semantik zeigt u. a. die Festschrift *Musikalisches Füllhorn*, die Hallenser Musikwissenschaftler 1990 ihrem Kollegen Günter Fleischhauer gewidmet haben, oder auch eine im April 2000 von SPINOLA verfasste Konzertkritik mit dem Titel *Füllhorn seiner Lust* (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17.04.2000).

werden, indem der Autor zu zeigen beabsichtigt, dass das *Rolandslied* als Prolog für die in dieser Arbeit praktizierte Untersuchungsmethode dienlich ist und sich im werkorientierten Zugriff eine Verknüpfung zur zeitlich enger gefassten und kohärenteren Werkgruppe der neueren Literaturgeschichte ergeben kann. Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass insbesondere um 1800 mit *Franz Sternbalds Wanderungen*, *Nachtwachen von Bonaventura*, *Des Knaben Wunderhorn* und *BOGS* innerhalb kürzester Zeit gleich mehrere entscheidende Texte, bzw. eine maßgebliche Sammlung entstanden sind, die teilweise aufeinander Bezug nehmen – was insbesondere bei Brentanos Mitwirkung an der Wunderhornsammlung und Mitautorschaft am *BOGS* offensichtlich ist. Hier spiegelt sich gleichzeitig ein besonderes Interesse an zeitgenössischer Literatur mit bewusstem Einsatz spezifischer Motive und Symboliken, die, durch das Horn transportiert, von den Leserinnen und Lesern verstanden werden und für das eigene literarische Werk, teilweise durch Verfremdung und Parodie nutzbar gemacht werden können.

Es mag möglicherweise erstaunen, dass, mit Ausnahme des Fontane Gedichts *Luren-Konzert* sowie des ersten *Wunderhorn*-Gedichts, keine lyrischen Werke untersucht werden. Dieser Verzicht erklärt sich weniger aus einem Mangel an Material als vielmehr durch die übergroße Fülle von Gedichten mit ‘Horn’ oder ‘Hörnern’. Allein die Bedeutungsveränderungen, die durch lyrisches Sprechen erreicht werden, machen es nahezu unmöglich, ein Wort, das im Gedicht häufig nur ein einziges Mal vorkommt, in seinen Bedeutungsdimensionen möglichst vollständig zu erfassen und adäquat zu interpretieren. Während in allen untersuchten Werken Hörner wiederholt auftreten und dadurch erkennbare Spuren im Text hinterlassen – was insbesondere für die Motivforschung eine wichtige Rolle spielt – ist die oft singuläre Verwendung im lyrischen Bereich ein im Rahmen dieser Untersuchung kaum zu unterschätzendes Interpretationshindernis.

Die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen werden in einer Zusammenfassung gebündelt und miteinander verglichen. Dabei wird versucht, eine Antwort auf die in der Einleitung gestellten Fragen zu finden.

2. Motivbegriff

Die vorliegende Arbeit orientiert sich bewusst nicht ausschließlich an einer der zahlreich vorliegenden Motivdefinitionen. Dies ist keineswegs dem angeblichen Umstand geschuldet, dass der

„Stoff-, Motiv- und Themenforschung in beträchtlichen Teilen des Faches das Image einer entbehrlichen oder zumindest unmodernen Disziplin anhaftet, die für gegenwärtige Fragestellungen des Faches kaum relevant sei.“¹⁷

Hier ist auch nicht der Ort, ein Klagegedicht über die „confusion babéline“¹⁸ in diesem Forschungsbereich anzustimmen, wenn man zur Kenntnis nimmt, dass

„trotz oder gerade wegen der vielfältigen Publikationen im Bereich der Stoff- und Motivforschung es nicht gelungen [ist] sich auf eine homogene Terminologie zu einigen.“¹⁹

Möglicherweise handelt es sich hierbei jedoch um ein selbstverschuldetes Dilemma, denn es ist kaum auszuschließen, dass eine wie auch immer geartete Motiv-Definition der jeweiligen literarästhetischen Bedeutung des dann so definierten Motivs innerhalb des untersuchten Werks nicht mehr gerecht wird. Gleichwohl besteht die Option, den vermeintlichen Mangel einer nicht vorhandenen homogenen Terminologie als Gelegenheit zu erfassen und einen eigenen Zugriff zu finden, wie Eckhard Schinkel in seiner 1985 erschienenen Dissertation mit folgendem eigenwilligen, aber durchaus überzeugenden Ansatz:

“Um den gestellten Ansprüchen gerecht zu werden, muß sich die Motivuntersuchung, je neu ansetzend, auf ihren Gegenstand vorbehaltlos einlassen. In der Entfaltung seines ästhetisch vermittelten Gehalts, für dessen Darlegung die Kohärenz einer wissenschaftlichen Darstellung gleichwohl unverzichtbar ist, steht sie in einem ständigen Widerspruch zu jener vorgegebenen Architektonik, die in ihren Begriffen von der Voraussetzung ausgeht, daß diese eine Teildeckung mit dem Ganzen ‘besitzen’: sie stehen untereinander in definierbaren Subordinationsverhältnissen, wie z. B.: „Thema“ – „Motiv“ – „Zug“. Der uneinholbare Nachteil solcher Systematik, und gäbe sie sich auch nur als eine heuristische: es unterbleibt der kritische Rückbezug auf den Gegenstand.“²⁰

Diese Passage wurde, wie auch andere wesentliche Teile von Schinkels Arbeit, nur kurze Zeit später von Joachim Rickes scharf kritisiert. In seinem prinzipiell zu recht erhobenen „Plädoyer für ein stärkeres Theorie- und Terminologiebewußtsein in der Motivforschung“²¹ geht er mit Schinkels Ansatz hart ins Gericht, wirft ihm einen unabgegrenzten, diffusen Motivbegriff²² vor,

¹⁷RICKES: *Motivforschung – eine unmoderne Disziplin?*, S. 489

¹⁸TROUSSON: *Les Études de Thèmes: Questions de Méthode*, S. 2

¹⁹KROPP: *Konstanz und Wandel der Pferdedarstellung in der neueren deutschen Literatur*, S. 13

²⁰SCHINKEL: „süßer Traum des Poeten“: *der Freiballon. Zu den Möglichkeiten und Grenzen der Motivuntersuchung*, S. 15 f.

²¹RICKES: *Führerin und Geführter. Zur Ausgestaltung eines literarischen Motivs in Christoph Martin Wielands „Musarion oder die Philosophie der Grazien“*, S. 67

²²Ebd., S. 72

nennt seine Untersuchung konventionell, in methodischer Hinsicht sogar erzkonservativ²³ und lädt zur Fortentwicklung bereits bestehender Ansätze ein.²⁴

Der Verfasser stimmt Rickes insofern zu, als insbesondere in der Motivforschung das Theorie- und Terminologiebewusstsein durchaus ausgeprägter sein könnte. Andererseits ist zu berücksichtigen, dass sich Schinkels Ansatz gerade nicht unreflektiert (was Rickes auch zugibt), sondern durchaus mit hohem kritischem Bewusstsein an vorhandenen Motivtheorieansätzen abarbeitet und er zum Schluss kommt, diese nicht als Anknüpfungspunkt eigener Überlegungen zu verwenden. Dieser Befund korrespondiert auch mit Schinkels Forderung, dass

„die Motivforschung [...] nicht blind gegenüber den anderen literaturwissenschaftlichen Teildisziplinen arbeiten [darf].“²⁵

Wie eine derartige Zusammenarbeit aussehen könnte, zeigt die Habilitationsschrift von Michael Andermatt. Sie bedient sich eines textlinguistischen Modells, das das Motiv als semantisches Strukturelement des Textes versteht, mit Hilfe dessen eine Binnendifferenzierung in der jeweiligen semantischen Relevanz möglich ist.²⁶ Dadurch ergeben sich Strukturierungsmöglichkeiten (Makrostrukturen, Superstrukturen, Interferenzen), mit deren Hilfe,

„wie sich zeigen wird, nachgewiesen werden [kann], nach welchen Regeln oder Gesetzen die Themen und Motive in Arnims Texten verknüpft und geordnet sind.“²⁷

So reizvoll dieser von Rickes hoch gelobte Ansatz²⁸ sein mag, Andermatt geht in seiner Untersuchung weiterhin von Frenzels Motivkonzept aus,²⁹ allerdings weiterentwickelt durch die Definition der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen:

„‘Motiv’ wird [...] als schematisierte Vorstellung (ein- oder mehrgliedriger Art) von Ereignissen, Situationen, Figuren, Gegenständen oder Räumen verstanden [...].“³⁰

Auch wenn Andermatt in der weiteren Auseinandersetzung mit der Definition diese problematisiert und kritisch hinterfragt,³¹ bleibt sie in Verbindung mit dem bereits erwähnten

²³Ebd.

²⁴Ebd., S. 73. Immerhin kann Rickes sich in Bezug auf Schinkels Ansatz dann noch zur Feststellung entschließen, dass „eine Absage an vorgegebene Theorie- und Terminologiekonzepte, wie z. B. von E. Schinkel, aus der Sicht der vorliegenden Arbeit zwar zu kritisieren, aber als reflektierte wissenschaftliche Meinung auch zu respektieren ist.“ (S. 74)

²⁵SCHINKEL: „*süßer Traum des Poeten*“: *der Freiballon*, S. 15

²⁶ANDERMATT: *Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk*, S. 22-27, insbesondere S. 23

²⁷Ebd., S. 23 f.

²⁸RICKES: *Motivforschung*, S. 499: „Solche kritischen Anmerkungen aus motivtheoretischer Perspektive sollen jedoch die Gesamtleistung des Verfassers keineswegs schmälern. Im Gegenteil bleibt festzuhalten, daß seine ungemein anregende Studie die wohl wichtigste Publikation zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung seit längerem darstellt. Dieser Arbeit ist auch über den Fachbereich hinaus eine breite Rezeption zu wünschen. Insbesondere kann den vielen Kritikern dieser Fachrichtung eine eingehende Beschäftigung mit A.s vorzüglicher Untersuchung empfohlen werden.“

²⁹ANDERMATT: *Verkümmertes Leben*, S. 19

³⁰Ebd., S. 21

textlinguistischen Ansatz Grundlage für seine Untersuchung. So hat Schinkels Kritik weiterhin Bestand: Die Motivforschung hat sich bei allem Theorie- und Terminologiebewusstsein nicht von der Vorstellung leiten lassen, dass das auch für die theoretische Grundlegung des Motivs Essentielle im jeweiligen poetologischen Gehalt des einzelnen Textes auszumachen ist. Daher muss die Interpretationsaufgabe im Gegensatz dazu lauten, nicht den jeweiligen Textbefund gemäß dem vorgegebenen Schema zu klassifizieren, sondern vielmehr aus der – naturgemäß – subjektiven Interpretation des ästhetischen Zusammenhangs Forderungen für die Motivuntersuchung abzuleiten:

„Mit der Ermittlung von Wesenheiten aber ist die Motivuntersuchung wieder bei der traditionellen Versatzstück-Methode angelangt. [...] Diese Form der Bestimmung ist einem Erkenntnisinteresse, das gerade der Historizität von Stillstellungen und Veränderungen nachzuspüren unternimmt, diametral entgegengesetzt. Das hat auch Folgen für die praktische Strukturierung des Studienmaterials in der Untersuchung. Sie gründet sich nicht auf eine Sonderung des Unwesentlichen vom Wesentlichen, welche als Qualitäten a priori feststehen. Vielmehr muß die Form der Motiv-Untersuchung in der konkreten Arbeit jeweils neu gefunden und entwickelt werden. [Hervorhebung: A. Eitz]“³²

Aus dieser Maxime folgt die nötige Methodenpluralität, die sich am jeweiligen Textgegenstand orientiert. Dies ist keinesfalls mit mangelndem Theoriebewusstsein oder Beliebigkeit zu verwechseln, sondern durchaus an Bedingungen verknüpft:

„Grundlage ist die immanente Textkonstellation. Es bedarf einer Befreiung des Blicks von der dominanten Vorstellung des empirischen Gegenstands. Das deutende Verstehen thematisiert seine Darstellung innerhalb der poetischen Konstruktion. Das an ihr Besondere soll zur Sprache gebracht werden. Diesseits von kanonisierten Zuweisungen etwa zur ‚hohen‘ oder ‚niederer‘ Literatur und deshalb gelegentlich überlesen, können Elemente auch des nur partiell Gelungenen erkannt und beschrieben werden.“³³

Durch die Prämisse wird verständlich, warum sich die vorliegende Arbeit gleichermaßen mit anerkannten – kanonisierten – Werken, wie dem *Rolandslied* oder *Des Knaben Wunderhorn* und zugleich mit weniger prominenter Literatur wie dem *Barometermacher auf der Zauberinsel* oder dem *Bracke-Roman* von Klabund beschäftigt. Die Arbeit ist nicht an einer Wertung im Sinne einer Klassifizierung in gut oder weniger gut interessiert, sondern sucht, wie so trefflich von Schinkel beschrieben, im jeweiligen Text interessante literarästhetische Konstellationen zu

³¹Ebd., S. 22.

³²SCHINKEL, S. 45. Zur individuellen und nicht mechanischen Betrachtung des Motivs sowie dem Exemplumcharakter der vorliegenden Arbeit siehe auch die vorzügliche Abgrenzung bei ESSEN: *Standhafte Zinnsoldaten. Motivstudien zu Andersen, Wagner, Thomas Mann und Tomasi di Lampedusa*, S. 12: „Das methodische Vorgehen dieser Untersuchung läßt sich als induktiv und exemplarisch beschreiben. Dies bedeutet für den konkreten Fall, daß die Beobachtungen und ästhetischen Erfahrungen, die sich während der und durch die Behandlung der ausgesuchten Texte sammeln lassen, nicht von vornherein in einer vorfindlichen Theorie oder logischen Erwartung subsumiert werden sollen, sondern sich idealerweise der gesamte kontextuelle Horizont des Themas erst im Laufe eines dialogischen hermeneutischen Prozesses zwischen den Kunstwerken herausbildet. Exemplarisch ist das Vorgehen angelegt, weil das Hauptanliegen der vorliegenden Studie in einer ersten Unterbreitung eines innovativen thematischen Konzepts besteht, weniger jedoch in der letzte Gültigkeit beanspruchenden, statistischen Implementierung desselben.“

³³SCHINKEL, S. 83

entdecken (wobei auch die Untersuchung einer ornamentalen Verwendung unter ästhetischen Gesichtspunkten äußerst reizvoll sein kann), die es erkenntnistheoretisch zu deuten gilt.

Auf ein weiteres Moment ist hinzuweisen: Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, jede beliebige Horn-Fundstelle fleißig aufzusammeln und zu inventarisieren,³⁴ auf dass eine möglicherweise beeindruckend umfassende, aber nur unzureichend reflektierte positivistische Liste entstehe. In den jeweiligen Einzeluntersuchungen soll deutlich gemacht werden, warum das betreffende Werk für diese Arbeit ausgewählt wurde und wie sich das Besondere des Horn-Motivs in den jeweiligen Werken manifestiert. Ziel soll sein, durch eine vom jeweiligen Text ausgehende Deutung literaturgeschichtliche Entwicklungen erkennbar zu machen, Epochen- und Gattungsspezifika zu verdeutlichen sowie einzelne künstlerische Leistungen, sowohl als Innovation wie auch in Form einer gelungenen Bearbeitung, zu würdigen.

³⁴FRENZEL nennt dies „die statistisch registrierende Verzettelung“ (*Motive*, S. V). Ähnlich wie der hier gewählte Ansatz verfährt auch WINDISCH-LAUBE, zumindest in der theoretischen Fundierung seiner Untersuchung des Äolsharfen-Symbols: „[Als] Schwerpunkt der vorliegenden Studie [ist] nicht die lückenlose Untersuchung der Toposentwicklung zu sehen [...], sondern die Verfolgung des Symbols Äolsharfe in der Zusammenschau sowie anhand ausgewählter, in verschiedener Hinsicht Maßstäbe setzender Kunstwerke.“ In: *Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel. Zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 223

3. Das Horn: Zu seiner Geschichte, Verbreitung, Symbolik

In diesem Kapitel werden diejenigen Aspekte der Entwicklung und Wirkung des Horns dargestellt, die im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung von Interesse sind. Es geht weder um eine enzyklopädisch genaue und umfangreiche musikwissenschaftliche Untersuchung noch um eine ausführliche Kultur- und Wirkungsgeschichte, sondern um eine Darstellung einzelner Sachverhalte, maßgeblicher Entwicklungslinien und wirkungsvoller Innovationen, die Auswirkungen auf das Instrument, dessen Spielen und die rezipierende Welt hatten.

An dieser Stelle kommt der bereits angesprochene interdisziplinäre Ansatz zum Tragen, denn ohne Forschungserkenntnisse der Musikwissenschaft wären keine Aussagen zur Instrumentengeschichte möglich. Ohne kunstwissenschaftliche und volkskundliche Gesichtspunkte fehlten der Betrachtung des Symbolwerts wichtige Aspekte.

Es kommt in diesem Zusammenhang vor allem auf folgende drei Dimensionen an, die in den behandelten literarischen Werken Bedeutung entfalten und hier nach dem Abstraktionsgrad gestaffelt aufgeführt werden:

- 1) Die Klangqualität und ihre lange Kontinuität, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Geschichte des Instruments.
- 2) Die Omnipräsenz des Hornklangs in der Lebenswirklichkeit früherer Jahrhunderte.
- 3) Der Symbolgehalt des Horns in europäischen und außereuropäischen Traditionen.

Bei dieser Auflistung ist zu berücksichtigen, dass sich die einzelnen Aspekte nicht immer scharf voneinander trennen lassen – so ist beispielsweise ein wesentlicher Teil der symbolischen Potenz des Horns nicht nur durch die charakteristische Form, sondern auch durch den Klang des Instruments zu erklären sowie durch seine Funktionen in unterschiedlichen Verwendungen.

3.1 Zur Geschichte des Horns

Es gibt keinen schriftlichen Beleg über ein erstes Horn, das als Urhorn gelten könnte. Vielmehr wurden seit Jahrtausenden in verschiedenen Teilen der Welt unterschiedliche Rohmaterialien zur Herstellung von hornähnlichen und anderen Blasinstrumenten verwendet. Dazu zählen neben Tierhörnern und -knochen auch Kürbisse, Zweige, Stämme und Schilfgräser.

Auch die Gehäuse von Meeresschnecken wurden zur Tonerzeugung genutzt. Wie die Entdeckung des ersten Schneckenhorns ausgesehen haben könnte, schildert Kurt Janetzky in einem Artikel über Hörner und Hornisten:

„So mag es wohl gekommen sein, daß irgendwo an irgend einem südlichen Gestade irgend ein Mensch das angeschwemmte, leere Gehäuse einer schönen, großen Meeresschnecke

fand, deren Spitze abgeschlagen war und deshalb schon ein Loch aufwies. Neugierig wie ein Kind versuchte er damit wohl dies und das und kam so auch auf den Gedanken, seine Lippen, genau wie wir an unser Mundstück, an eben diese kleine Öffnung zu setzen und kräftig hineinzupusten. Durch das Vibrieren seiner Lippen entstand ein alarmierend starker Ton und der verkündete dem erschrockenen Bläser die glückliche Geburt des Horns und feierte ihn damit zugleich als seinen Erfinder.“³⁵



Abb. 1 Schneckenhorn

Noch heute werden Schneckenhörner verwendet, beispielsweise als Kultinstrumente von Priestern des Shinto-Kults in Japan oder bei Gesellschaftsjagden in der Schweiz.³⁶ Das Schneckenhorn ist seit Jahrtausenden in Form und Klang unverändert, so wie auch das Schofar-Horn (ein gebogenes Widderhorn, dessen Töne im jüdischen Kultus das neue Jahr und das Versöhnungsfest verkünden).³⁷ Im Gegensatz zu diesen Kontinuität bewahrenden Instrumenten aus tierischem Material haben die aus Metall hergestellten Horninstrumente³⁸ Entwicklungen und Veränderungen durchlaufen; allerdings hat sich auch hier der Klang über viele Jahrhunderte nur unwesentlich verändert. Dieser Umstand ist insbesondere in den zu untersuchenden literarischen Werken von Bedeutung, denn häufig tritt das Horn als ein Instrument eines alten Klangs auf und kündigt scheinbar außerzeitlich von längst Vergangenenem.

Archaische Klänge können noch heute durch jene Luren erzeugt werden, die in den letzten Jahrhunderten im Ostseeraum gefunden wurden und die aus dem 2. und/oder

³⁵JANETZKY: *Vom steten Wandel der Beziehungen zwischen Hornisten, ihren Instrumenten und ihrer Musik*, S. 96. Auf derselben Seite räumt Janetzky mit einem uralten Irrtum auf, an dem bis heute immer wieder festgehalten wird: „Immer wieder begegnet uns seither in Mythologie, Sage, Literatur und darstellender Kunst, in instrumentenkundlichen Fachbüchern und Museen der Begriff ‘Muschelhorn’. [...] Wie jeder Zoologe sollte aber auch jeder Hornist wissen, daß Muscheln immer zweiteilig und als Blasinstrumente völlig untaugliche Gebilde sind. Nur die Schnecke hat ein einteiliges, gewundenes Haus, aus dessen konisch verlaufendem Rohr allein ein ‘Horn’ entsteht. Deshalb kann jedes mit Muschelhorn oder Muscheltrompete bezeichnete Instrument immer nur ein Schneckenhorn sein.“

³⁶Vgl. FLACHS: *Das Jagdhorn*, S. 40 und S. 170

³⁷Vgl. KARSTÄDT: *Horninstrumente*, Sp. 738

³⁸Auch andere Materialien wurden für die Herstellung von Hörnern verwendet, so sind z. B. im 5. und 4. Jh. v. Chr. in Peru Terrakotta-Hörner hergestellt worden, und auch aus Indien, China und dem Iran sind

1. Jahrtausend v. Chr. stammen dürften und stets paarweise aufzufinden sind. Die technische Qualität dieser Instrumente ist stupend³⁹:

„moderne Bläser vermochten auf diesen Instrumenten die ersten 12 Töne der Naturtonreihe in völliger Reinheit und paarweise jeweils in genau der gleichen Stimmung mit hornartiger Weichheit oder posaunenmäßiger Fülle anzugeben.“⁴⁰

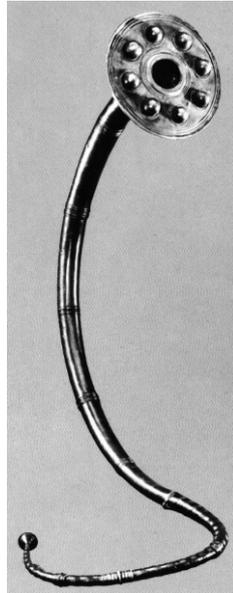


Abb. 2 Lure

Es wird zu zeigen sein, dass genau jene Klangqualitäten entscheidende Aspekte in der Einschätzung des Fontane-Gedichts *Luren-Konzert* sein werden. Dabei gilt jedoch folgende Einschränkung: Es darf nicht außer acht gelassen werden, dass es sich um lyrische Sprache handelt, deren Gegenstände nicht mit Realien übereinstimmen müssen, sondern die ganz eigene Bedeutungsmöglichkeiten haben können.

Weitere beeindruckende Zeugnisse instrumentenbaulicher Fähigkeiten sind ‘cornu’, ‘buccina’, ‘lituus’ und ‘tuba’, die in der römischen Armee als Signalinstrumente Verwendung fanden.⁴¹

Doch die Fähigkeit dünnwandige, konisch verlaufende Rohre zu gießen und zu formen ging in den Veränderungen der Völkerwanderungszeit verloren:

„Der dadurch entstandene Bruch in der Kulturgeschichte des Horns löste gleichsam einen Neuanfang in der Entwicklung des Instrumentenbaus aus, der dann schließlich zum Waldhorn führte.“⁴²

Hörner aus verschiedenen Materialien bekannt. Sie werden aber in der knappen Instrumentengeschichte dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da sie für den Untersuchungsgegenstand nicht wesentlich sind.

³⁹„Aus der frühesten Form der Zusammensetzung aus vier getrennten ungleichen Röhrenteilen bildeten sich die Luren zu konischen Instrumenten mit einer gleichmäßig konischen Röhre über die gesamte Länge von zwei Metern aus. Die Röhren waren bis auf Zehntelmillimeter genau rund und ihre Wandstärke so fein, daß selbst heutige Bronzegießer vor kaum lösbare Probleme gestellt wären. [...] Die Form ihrer Röhre kommt einem reinen Konus außerordentlich nahe. Die Konizität und das kesselförmige Mundstück ermöglichen auf dem Instrument ein bequemes Spiel bis zum 13. Partialton; der Tonumfang ist etwa der, den wir heute von einer Naturtrompete oder einem Horn in g erwarten würden.“ AHRENS: *Hörner*, Sp. 364

⁴⁰BRÜCHLE / JANETZKY: *Kulturgeschichte des Horns*, S. 31

⁴¹Vgl. KUNITZ: *Die Instrumentation*, S. 339

Im Mittelalter wurden oft einfache Stierhörner verwendet, um Signale zu geben, z. B. im militärischen Bereich sowie von Nachtwächtern, Türmern und Hirten. Auf diesen Hörnern war meist nur ein Ton hervorzubringen (manchmal konnte ein hoher und ein tiefer Ton erzeugt werden); sie dienten daher nicht als Kunstinstrumente. Aus dem ausgehöhlten Stoßzahn eines Elefanten wurden ‚Olifanten‘ hergestellt, kunstvoll mit Schnitzereien verzierte Signalhörner für den hohen Adel. Ein ‚Olifant‘ (das Horn Rolands im Rolandslied trägt den Namen dieser Gattung) war ebenfalls nur imstande einen Ton zu erzeugen, aber der Besitz dieses Adelsattributs war sehr prestigeträchtig. Hier ist eine wichtige Verbindung von Horn, Heroldsinstrument und hoher gesellschaftlicher Reputation festzustellen.⁴³



Abb. 3 Olifant

Es wurden auch Instrumente aus Metall hergestellt, sogenannte Heerhörner, die fast mannshoch waren und einen gewaltigen, dröhnenden Klang erzeugten. Etwa um 1500 hat man vor allem in Frankreich Möglichkeiten entdeckt,

„Rohre aus flach gewalzten, etwa zu 75% kupferhaltigen Messingblechen zusammenzulöten, um sie dann aneinanderzufügen und beim Instrumentenbau zu verwenden.“⁴⁴

Diese Hörner wurden beständig weiterentwickelt und eroberten allmählich als Jagd-, Signal- oder Posthörner die Lebenswirklichkeit des 17. Jahrhunderts, allerdings ohne als konzertfähige Instrumente in die Musikkultur aufgenommen zu werden. Erst ab 1639 wurden Hörner als Orchesterinstrumente eingesetzt; am Ende des 17. Jahrhunderts ließ der böhmische Adelige Graf Sporck zwei seiner Jäger in Frankreich auf dem Horn ausbilden und in seiner Kapelle mitwirken und begründete somit die berühmte böhmische Waldhornisten-Tradition.⁴⁵ Die Instrumente waren inzwischen stark verbessert worden, stellten den Spieler aber vor eine große

⁴²ROTTENAICHER: *Die Entwicklung und Verwendung des Horns von 1650-1850*, S. 16

⁴³FLACHS, S. 50; auch JANETZKY: *Zur Geschichte des Horns*, S. 11; KARSTÄDT: *Laßt lustig die Hörner erschallen*, S. 31 f.

⁴⁴JANETZKY: *Zur Geschichte*, S. 11

⁴⁵AHRENS, Sp. 376; vgl. auch MORLEY-PEGGE: *The French Horn*, S. 16 f. Um die Verdienste Graf Sporcks zu würdigen, sei auf das Buch von Flachs hingewiesen, das dem Horninnovator ein ganzes Kapitel (S. 113-126) widmet sowie auf die zahlreichen Bezüge in FITZPATRICKS grundlegendem Werk *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*; siehe auch REUTER: *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 303 f.

Schwierigkeit: Es war nur möglich, Naturtöne und einige Partialtöne hervorzubringen. Diese Einschränkung brachte einerseits dem Horn den Nimbus als Naturinstrument ein, als hervorragende Verkörperung von Naturstimmung, insbesondere von Wald und Jagd – was an den ausgewählten literarischen Beispielen zu zeigen sein wird – andererseits erklärt sie die zunächst spärliche Verwendung des jungen Orchesterinstrumentes.⁴⁶

Dies änderte sich durch zwei Innovationen, die mit dem Namen des Hornisten Joseph Hampel verbunden sind. Möglicherweise erfand Hampel 1737 zwar nicht selbst die Stopftechnik, aber er verbesserte sie maßgeblich. Damit ist das partielle oder gänzliche Verschließen der Röhre durch die rechte Hand gemeint. Die so erzeugten Vertiefungen und Erhöhungen erlauben

„die Lücken zwischen den Naturtönen wenigstens teilweise zu schließen, so daß das Horn bereits in der zweiten Oktave diatonisch, von der dritten Oktave an sogar chromatisch spielbar ist.“⁴⁷

Eine ebenso folgenreiche Verbesserung, an der Hampel eventuell ca. 1750 beteiligt war,⁴⁸ waren die Stimmbögen (Inventionsbögen), die herausnehmbar waren und dadurch das Spielen in einer anderen Tonart deutlich vereinfachten. Beide Neuerungen, das Stopfen wie die Inventionsbögen, leisteten einen erheblichen Beitrag zur Etablierung des Horns als vollwertigem Orchesterinstrument, was sich auch an einer deutlichen Zunahme der Kompositionen für Horn sowie dessen Einsatz in der Orchesterliteratur ablesen lässt. Durch dieses erweiterte Spektrum seiner Möglichkeiten erfuhr das Horn vielfältige Verwendung in diversen musikalischen Bereichen, als Begleitinstrument zu Gesang ebenso wie in Harmoniemusiken, kammermusikalischen Werken (oft als einziges Blechblasinstrument), Sinfonien, Opern, etc.



Abb.4 Inventionshorn

⁴⁶Es sollte an dieser Stelle allerdings nicht der Eindruck entstehen, dass das Horn nur in ganz bescheidenem Umfang und auf niedrigem Niveau verwendet worden ist: Das erste der Brandenburgischen Konzerte von Johann Sebastian Bach verlangt virtuose Fähigkeiten auf dem Horn, ebenso etliche Kompositionen von Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka.

⁴⁷AHRENS, Sp. 379

⁴⁸Die Vorsicht, die sich in der Verwendung von „möglicherweise“ und „eventuell“ artikuliert, soll zeigen, dass Hampels Anspruch auf den Ruhm dieser Innovationen durchaus umstritten ist. So billigt MORLEY-PEGGE in seinem ausgezeichneten Buch *The French Horn* auf S. 21 zwar den Dresdenern um Hampel das Verdienst zu, das ‚Inventionshorn‘ erfunden zu haben, „while the improved method of fitting the crooks by means of a slide was due to Johann Gottfried Haltenhof, of Hanau-am-Mayn [...]“

Bei allen Verbesserungen, Erweiterungen und neuen Aufgaben konnte das Horn sich jedoch nicht von seiner langen Geschichte als Jagd- und Signalinstrument, als Echoerzeuger und deshalb als Hersteller und Überwinder von Nähe und Ferne, als der Verkörperer von Naturstimmung schlechthin emanzipieren. Diese Assoziationen klangen stets mit, wenn es ertönte. Sie wurden verstanden und bewusst eingesetzt, wie die folgenden Aussagen von Komponisten und Musiktheoretikern dokumentieren:

„[Carl Maria von] Weber etwa bekannte: ‘Die Klangfarbe, die Instrumentation, für das Wald- und Jägerleben [im Freischütz] war leicht zu finden: die Hörner liefern sie.’ [...] [Christian Friedrich Daniel] Schubart: ‘Zum Echo ist nichts fähiger und geschickter als das Horn’. [...] Franz Liszt: ‘[...] und zugleich vervollständigen die Signale der aus verschiedenen Entfernungen tönenden Jagdhörner [...] den Eindruck dieser Stunde ländlicher Ruhe und Waldeinsamkeit’.“⁴⁹

Ein Problem, das auch durch die Inventionshörner nicht gelöst wurde, bildeten diejenigen Naturtöne, die gemäß den allgemeinen Klanggesetzen stets zu hoch oder stets zu tief sind.

Goethe hat sich in der geplanten *Tonlehre* mit diesem Problem auseinandergesetzt und die Naturtöne des Waldhorns aufgezeichnet, wobei er mit einem Minuszeichen die zu tief ansprechenden Töne 7 (b’), 13 (a’’) und 14 (b’’), mit einem Pluszeichen den stets zu hohen 11. Naturton (f’’) versah.⁵⁰

⁴⁹AHRENS, Sp. 384. Zu musikgeschichtlichen Veränderungen (romantische Instrumentation) siehe insbesondere MAEHDER: *Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik*: „So wandelte sich etwa das Horn im Laufe der Musikgeschichte vom Attribut des Jägers über das Klangsymbol für Wald zum musikalischen Medium zur Evozierung von Ferne“, S. 9. CLOOT nimmt in ihrer Dissertation *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik* Maehders Feststellung auf und stellt diese in einen interessanten Zusammenhang mit einer Einschätzung des Alphorns als eines „Naturhorn-Intruments, es ist vor allem ein traditionelles Symbol für Ferne, es realisiert die Einheit von Nahem und Fernen“ (S. 188). MAEHDER nimmt im vorgenannten Aufsatz auf S. 24 ff. explizit Bezug zu Weber und die Verwendung des Hornklangs im *Freischütz*. Es ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass Weber mit dem Wittenberger Naturforscher und Physiker Ernst Florens Friedrich Chladni bekannt war und auch ein Exemplar seiner *Akustik* besaß. Siehe hierzu MAEHDER: *Ernst Florens Friedrich Chladni, Johann Wilhelm Ritter und die romantische Akustik auf dem Wege zum Verständnis der Klangfarbe*, S. 113. Der Aufstieg des Horns zum Lieblingsinstrument der Romantik wird jedoch von denjenigen kritisch begleitet, die die Annäherung der anderen Blechblasinstrumente an den Hornklang, z. B. durch Veränderung der Mensurierung oder die Erfindung durch das ‚Hybridinstrument‘ Flügelhorn ablehnen: „Durch die Annäherung des Trompetenklangs an den Hornklang geschah eine ‚Verhornung‘ des ursprünglichen Trompetentones; diese Bastardisierung nahm der Trompete die ihr ehemals zugeschriebene ‚Tugend‘ des Edlen und Königlichen. Das Klangethos ihrer Familie wurde verwischt und damit ihre ursprüngliche erzieherische und symbolische Kraft im Kern gebrochen.“ (EHMANN: *Tibilustrium. Das geistliche Blasen. Formen und Reformen*, S. 67)

⁵⁰Vgl. BUSCH-SALMEN / SALMEN / MICHEL: *Der Weimarer Musenhof*, S. 58; auch BRÜCHLE / JANETZKY: *Kulturgeschichte*, S. 193



Abb.5 Goethes Zeichnung

Im 19. Jahrhundert versuchte man nicht das Problem der zu hohen oder zu tiefen Naturtöne zu lösen, sondern für die gestopften und daher weitaus weniger glänzenden Töne eine Alternative zu finden. Nahezu zeitgleich konkurrierten zwei Modelle miteinander, von denen sich eines aus begreiflichen Gründen rasch durchsetzte. Die um 1818 entwickelten omnitonischen Hörner vereinigten zwar eine Vielzahl von Stimmungsbögen in sich und konnten so den ersehnten Ausgleich schaffen, waren aber viel zu umständlich im Gebrauch und von beträchtlichem Gewicht.⁵¹

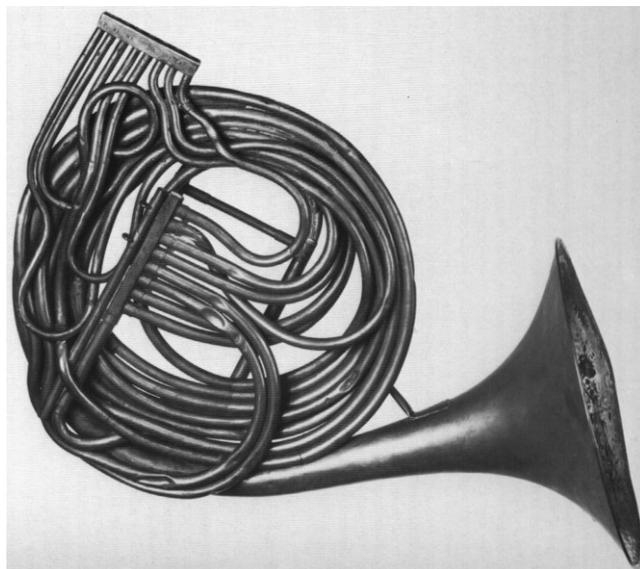


Abb. 6 Omnitonisches Horn

Das ca. 1814/15 entwickelte und 1818 patentierte Ventilhorn von Friedrich Blümel und Heinrich Stözel hingegen löste das Problem zu überbrückender Töne ebenfalls, allerdings auf eine wesentlich elegantere Weise: Ein Naturhorn mittlerer Länge und Stimmung wurde durch Ventilschaltung um zwei bzw. drei Rohrstücke erweitert:

⁵¹JANETZKY behandelt in seinem Buch *Seriöse Kuriositäten am Rande der Instrumentenkunde* die omnitonischen Hörner unter der wunderbaren Kapitelüberschrift „Klempners Alptraum“, S. 101-104

„Damit konnte die klingende Luftsäule so verlängert werden, daß jeder einzelne Naturton, auch während des Blasens, um entweder einen Ganz- oder Halbton, später mit dem dritten Ventil noch um zusätzliche anderthalb Tonstufen vertieft wurde. So wurden alle Lücken in der Naturtonskala überbrückbar, und damit war das vollchromatische Ventilhorn geboren.“⁵²



Abb. 7 Ventilhorn

So entstand das moderne Ventilinstrument, das als Doppel-, manchmal auch als Tripelhorn zum voll ausgereiften Mitglied der Orchesterfamilie geworden ist und den höchst anspruchsvollen Anforderungen von beispielsweise Richard Wagner und Richard Strauss genügt. Dass gleichzeitig auch die archaischen Anfänge des Hörnerklangs gerade in neuer Musik nicht in Vergessenheit geraten sind, zeigt u. a. Karlheinz Stockhausen, wenn er in seinem Klangstück *Goldstaub* (Teil der Sammlung *Aus den sieben Tagen*, 1968) den Einsatz eines urzeitlichen Muschelhorns verlangt.⁵³

⁵²JANETZKY: *Seriöse Kuriositäten*, S. 103 f.

⁵³JANETZKY: *Vom steten Wandel*, S. 96

3.2 Verbreitung: Hörnerschall überall

Die Kapitelüberschrift enthält trotz ihrer Knappheit eine wesentliche Feststellung zur Situation des Horns in der Lebenswirklichkeit des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts: Man überschätzt die Rolle des Horns nicht, wenn man von Omnipräsenz spricht. Hörner waren zwar nicht in allen, aber in vielen Bereichen des täglichen Lebens zu hören: Auf dem Lande genauso wie in der Stadt, tagsüber ebenso wie auch nachts (Nachtwächter-, bzw. Türmerhorn).⁵⁴ Am prominentesten – neben den Hörnern der Hornisten in Kapellen und Orchestern – dürfte das Horn des Postillions mit seiner Vielzahl an Signalen, Kommandos und Anweisungen gewesen sein, dessen Rolle bereits in einem umfangreichen Werk gewürdigt wurde.⁵⁵

Auch als Militärintstrument war das Horn fest etabliert und durch zahlreiche Wachablösungen, Feldübungen und Paraden weitaus häufiger im öffentlichen Bereich zu hören, als dies heute der Fall ist. Das Jagdhorn spielte bei den häufig veranstalteten Jagden des Adels eine zentrale Rolle: Seine Töne koordinierten die Hatz, verkündeten den Erfolg und umrahmten die das Jagdgeschehen abschließende Feier.⁵⁶

Doch nicht nur Jäger und Postillione verfügten über berufsständische Horninstrumente, auch Hirten besaßen Hörner, um das Vieh aus den Ställen zu treiben, und Bäcker verkündeten mit dem Horn, dass die frischen Backwaren gerade aus dem Ofen genommen und jetzt käuflich zu erwerben waren.

„Hauptsächlich in schwäbischen Gegenden gaben Metzgergesellen durch munteres Blasen auf kleinen Hifthörnern [kleines Horn aus Tierhorn oder Metall; siehe KUNITZ, S. 341] bekannt, daß sie bereit waren, auf ihrer Fahrt mit dem flinken Fleischerwagen von Ort zu Ort Briefe und Nachrichten mitzunehmen. [...] Nachtwächter bliesen auf ihrer Runde durch die schlafenden Städte mit ihren große Rinderhörnern die Stunden ab und auf den Türmen der großen Kirchen und Dome hatten bestellte Türmer auf jeden Feuerschein zu achten und mit dem Türmerhorn sofort Alarm zu blasen, um damit jede entstehende Feuersbrunst umgehend zu melden.“⁵⁷

Der Klang stand zugleich für Sicherheit und Wachsamkeit, aber auch für Bewegung, für Reise, für Neuigkeiten (die mit dem Metzgerkarren oder der Postkutsche transportiert wurden). Auch diejenigen, die professionellen Hörnerklang erzeugten, die Virtuosen und andere Hornisten, waren meist als Reisende unterwegs und sorgten somit für die Mobilität des Hörnerschalls. Wenn Wilhelm Müller einer Gedichtsammlung den Titel *Sieben und siebenzig Gedichte aus den*

⁵⁴Vgl. CLOUGHLY: *The bridge of sound. The horn in the writings of Joseph von Eichendorff*, S. 8: „In addition to its use in the music of the period, the horn was also a sign of its times. During the early nineteenth century in Germany, horn signals could be heard everywhere [...].“

⁵⁵HILLER: *Das große Buch vom Posthorn*

⁵⁶FLACHS: Buch *Das Jagdhorn* bietet, vorzüglich aufbereitet, viele wichtige Informationen zu diesem Thema.

⁵⁷JANETZKY: *Vom steten Wandel*, S. 97

*hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*⁵⁸ gibt, dann kommt dieser fiktionale und bewusst gesetzte Rahmen der Realität erstaunlich nahe.

So dürfte die klangliche und gegenständliche Gegenwart, „the ubiquitous presence of various types of horns“⁵⁹, eine wesentliche Inspirationsquelle für diverse Hörner in der Literatur insbesondere des 18. und 19. Jahrhunderts gewesen sein. Diese Feststellung ist keine Wertung zur Qualität des literarischen Produkts, sondern verweist lediglich auf die Lebenswirklichkeit einiger Autoren. Ob und inwieweit Hörner in literarischen Werken in angemessener künstlerischer Form eine Rolle spielen und vermögen bedeutungstragend zu wirken, wird in den Einzeluntersuchungen festzustellen sein.

3.3 Horn-Symbolik

Bereits der Schofar, der die Mauern von Jericho zu zerstören vermag, wird zum Machtsymbol, zum Zeichen des siegreichen Gottes erhöht. Ähnlich verhält es sich mit dem Kultwert des Horns in europäischen und außereuropäischen Traditionen.⁶⁰ Der schon im Tierhorn vorhandene Symbolwert, oft Stärke, Potenz, Kraft,⁶¹ geht auf das Instrument, das aus dem Tierhorn hergestellt wird, über und wird mit dessen Klang assoziiert. So erlangt das Horn in vielen Kulturen neben mythischer und kultischer Bedeutung einen wesentlichen Platz in Repräsentationszusammenhängen als Heroldssymbol und Abzeichen. Auch in der germanischen Mythologie spielt das Horn eine wichtige Rolle: Mit einem Stoß in das Gjallarhorn, das beim Weltbaum verborgen ist, eröffnet der Wächtergott Heimdall den Ragnarök, die letzte Schlacht zwischen Göttern und Jöten.⁶²

⁵⁸MÜLLER: *Werke*, Bd. 1, Anhang, S. 281

⁵⁹CLOUGHLY: *The bridge*, S. 35. MAEHDER (*Die Poetisierung der Klangfarben*, S. 17) weist für die Zeit um 1800 auf „den Primat des Hornklanges in der Dichtung“ hin.

⁶⁰Als Beispiel für außereuropäische Traditionen sei auf KARSTÄDTS Artikel *Horninstrumente* hingewiesen, wo es in Sp. 733 u. a. heißt: „Außereurop. Hr. sind magischen, kultischen oder zeremoniellen Zwecken dienende Blasinstrumente (phallische oder heraldische Zuordnungen, Auferstehungsriten, Totenkult, Fruchtbarkeits- und Klangzauber aller Art).“ Als konkretes Beispiel dient an dieser Stelle jene Beschwörung, die SUPPAN in seiner Musikanthropologie *Der musizierende Mensch* auf S. 80 f. vorstellt. Ausschnitt: „Muschelhorn, heile es, heile.//Bauch, vom Hunger geschwollen, Muschelhorn, heile ihn, heile.// [...] Seichtes Wasser, Muschelhorn, heile es, heile.//Heile hier, heile da.“

⁶¹Siehe LURKER: *Zur Symbolbedeutung von Horn und Geweih unter besonderer Berücksichtigung der altorientalisch-mediterranen Überlieferung*, S. 83 ff., sowie den gesamten, im deutschen Original ungedruckten Vortrag *Das Horn als Symbol* von Hella BAUMANN, den mir Hermann Baumann dankenswerterweise zur Verfügung stellte.

⁶²DEROLEZ: *Götter und Mythen der Germanen*, S. 165, siehe auch S. 118; vgl. auch GRÖNBECH: *Nordische Mythen und Sagen*, S. 72 und MANNHARDT: *Germanische Mythen*, S. 115 und 551 f. Die Parallelen zwischen germanischer und christlicher Mythologie sind bemerkenswert, denn das Tönen des Gjallarhorns zu Beginn des letzten Kampfs erinnert an die Tuben des Jüngsten Gerichts. Außerdem kann

Beim Blick auf den Symbolwert des Horns in christlicher Verwendung wird der ganze Bedeutungsumfang greifbar, der mit dem Horn assoziiert wird: Er reicht buchstäblich von den Höhen des Himmels bis in die Tiefen der Hölle. Da sind einerseits Tubaengel⁶³, die die Apokalypse und das Jüngste Gericht ankündigen, die als Gerichtsenkel, Herolde und Wächter fungieren und sowohl ewige Verdammnis ankündigen, als auch die Geretteten mit gewaltigem Ton zum ewigen Leben erwecken (siehe Abbildung).⁶⁴

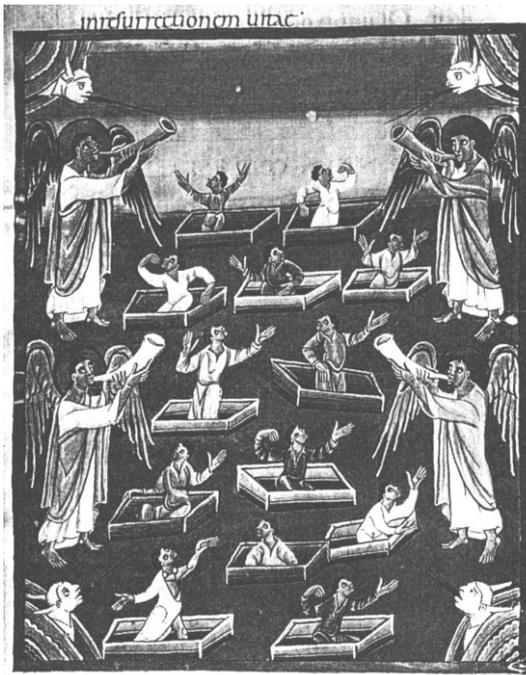


Abb. 8 Tubaengel

Auf der anderen Seite stehen die antiken Figuren und Gestalten, die negativ konnotiert mit dem Horn einen Triumph des Bösen feiern, wie z. B. diese Nereide, die das Verschlungenwerden Jonas' mit ihrem Hörnerklang begleitet.⁶⁵

dieses Horn, wie auch die Instrumente der Tubaengel, Tote erwecken (MANNHARDT, S. 115 und 117); vgl. außerdem den Artikel „Horn“ im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Sp. 329

⁶³HAMMERSTEIN: *Die Musik der Engel*, S. 205 f.: „Mit *tuba* bezeichnet die Vulgata ohne Unterschied und System die verschiedenen hebräischen Instrumentennamen, sei es das Horn, wie der Schofar, oder seien es Trompeten, wie die Hasosra. Die *Tuba* ist so in der Vulgatafassung des Alten Testaments das häufigste Instrument. [...] Unsere besondere Aufmerksamkeit beanspruchen jene Bibelstellen, die die *Tuba* in Zusammenhang bringen mit der Übernatur, mit Gott und den Engeln. Sicherlich sind auch in sie die 'historischen' Funktionen und Bedeutungen der *Tuba* eingegangen: die große Lautstärke, die magische Gewalt, der Signalcharakter, das Herolds- und Herrscherattribut. Im gewaltigen, jede menschliche Stimme übertönenden Klang des Blasinstrumentes offenbart sich in numinoser Größe die Stimme Gottes am Sinai (*Exod.* 19, 16). Er verkündet seine Anwesenheit, ja er ist seine Stimme, übergroß, über aller menschlichen Stimme, gleichsam 'maskiert'. In der Eingangsvision der *Apokalypse* (1, 10) heißt es: 'Ich geriet am Tage des Herrn in Verzückung und hörte hinter mir eine starke Stimme wie von einer *Tuba*' (*Fui in spiritu in dominica die, et audivi post me vocem magnam tanquam tubae*).“

⁶⁴Ebd., S. 208 f.

⁶⁵Vgl. HAMMERSTEIN: *Diabolus in musica*, S. 33; dort ist dem Horn im Kapitel „Teufelsinstrumente“ ein eigenes Unterkapitel gewidmet.

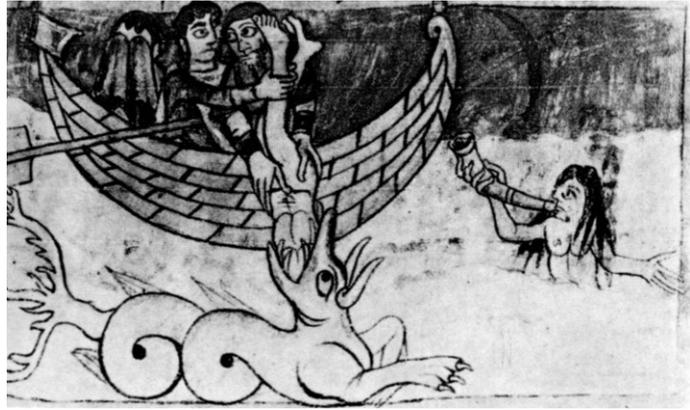


Abb. 9 Hornblasende Nereide

Den negativen Höhepunkt der teuflischen Hornsymbolik bildet Dantes *Göttliche Komödie*: Als Dante und Vergil den Rand des neunten und letzten Höllenkreises erreichen, wo Luzifer und die Verräter im Eissees eingefroren sind, da

„tönt aus dem undurchdringlichen Dunkel der Tiefe ein gewaltiger Hornton („ma io senti sonare un alto corno“), lauter als ein Donner und wuchtiger noch als das sagenhafte Horn des Helden Roland. [...] Der Hornbläser aber ist Nimrod.“⁶⁶

Nimrod, der gewaltige Jäger, gilt als Urheber des Turmbaus von Babel und der daraus resultierenden Sprachverwirrung der Menschheit. Dieses Verbrechen muss er nun – im Eissees eingefroren – büßen.⁶⁷

Diese Zusammenfassung einiger symbolischer Bedeutungen, die das Horn durch seine Form und seinen Klang hervorruft, ist bei weitem nicht vollständig. Sie hat aber hoffentlich deutlich gemacht, dass unterschiedlichste Symbolbedeutungen mit dem Horn assoziiert werden können. Dies ist vermutlich der Hauptgrund für die reiche Überlieferung von Hörnern in Kunst und Literatur, in Religion und Kult auf verschiedenen Kontinenten. Faszinierend bleibt dabei vor allem, dass das Horn sehr oft als Zauberhorn⁶⁸ erscheint, das durch seinen Klang eine Verbindung zu Naturgeistern, wilden Männern, Elfen, Feen, Rittern, etc. herstellt, die dem Hornspieler beistehen. Dabei wird oft eine hohe ethische Disposition des Hornisten vorausgesetzt, d. h. das Zauberhorn und die mit seiner Hilfe herbeigerufenen Zaubergestalten wirken in einem zuvor abgesteckten, dem hornblasenden Protagonisten jedoch nicht immer bekannten Rahmen und funktionieren ausschließlich innerhalb eines bestimmten Bedingungsgefüges.

⁶⁶Ebd., S. 33. Auf derselben Seite: „Als Verkünder des Bösen begegnen Horn und Hornton im Mittelalter vor allem in Verbindung mit Jagd- und Jägervorstellungen, soweit sie ins Geistliche, Allegorische transformiert werden konnten. Sie kristallisieren sich vornehmlich um die Gestalt des Riesen und Jägers Nimrod.“

⁶⁷Vgl. HAMMERSTEIN: *Die Musik*, S. 158

⁶⁸Vgl. „Horn“, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Sp. 325-337, v. a. Sp. 336 f.

II Analysen und Interpretationen

1. Das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad

Das um 1172⁶⁹ verfasste *Rolandslied* (RL) des Pfaffen Konrad ist eine Übertragung der altfranzösischen *Chanson de Roland* (ChdR). Eine Übertragung aus dem Französischen war zu jener Zeit außergewöhnlich, weil sie selten durchgeführt wurde. Daher ist es

„auch nicht verwunderlich, daß sich der Pfaffe Konrad für seine Übertragung der ChdR sprachlich und formal sehr stark an diesem Werk orientiert hat“.⁷⁰

Dennoch darf bei einer solchen Einschätzung nicht übersehen werden, dass sich das Rolandslied trotz vieler struktureller und formaler Übereinstimmung von der ChdR in wesentlichen Punkten unterscheidet. Dies betrifft in erster Linie die inhaltliche Ausrichtung: Während die ChdR einen französischen Nationalmythos zu etablieren versucht, ist das RL heilsgeschichtlich orientiert; es ist, so Eberhard Nellmann,

„die geschlossenste mhd. Darstellung der Kreuzzugsideologie im 12. Jh.“⁷¹

Diese anders gelagerte Disposition hat Auswirkungen auf die Figurengestaltung und die Jenseitsorientiertheit der Handlungsträger, die im RL viel stärker ausgeprägt ist als in der ChdR. Durch eine scharfe Konturierung der in Bescheidenheit lebenden und sich nur nach Märtyrertum sehnenen Christen einerseits (Ausnahme: Genelun) und der an irdischem Besitz interessierten Heiden andererseits, wird ein spannungsreicher Dualismus erreicht, dem ein stark negatives Heidenbild zugrunde liegt.⁷²

Trotz aller Unterschiede zwischen RL und ChdR ist der Verfasser der Ansicht, dass bei einer Untersuchung des Horn-Motivs manches, was an der ChdR beobachtet wurde, auch für das RL

⁶⁹Zur Datierungsfrage siehe u. a. NELLMANN: *Pfaffe Konrad*, Sp. 119

⁷⁰GEITH: *Das deutsche und das französische „Rolandslied“*, S. 59

⁷¹NELLMANN, Sp. 125. OTT-MEIMBERG weist auf politisch motivierte Bezüge zum möglichen Auftraggeber der Übertragung hin: „Es ist anzunehmen, daß der sich mit alttestamentlicher Härte und Unbedingtheit gegen die Ungläubigen wendende Kreuzzugsfanatismus des Rolandslieds die Atmosphäre am Welfenhof unter Heinrich dem Löwen widerspiegelt. Dieser Hof war ein Zentrum weit spekulierender und rücksichtsloser Aggressionspläne und –aktionen. Der Herzog drängte aus politischen Gründen nach Osten und bediente sich dabei der Mission als Vorwand.“ (*Kreuzzugsepos oder Staatsroman? Strukturen adeliger Heilversicherung im deutschen Rolandslied*, S. 49). Siehe auch SPIEWOK: „So erweist sich die erste deutschsprachige Adaption des altfranzösischen „Rolandslieds“ als Propagandaschrift für das nach Königswürde greifende Machtstreben des Welfenherzogs Heinrich des Löwen und zugleich als Form ideologischer Aufrüstung für seine nach Osten gerichtete Aggressionspolitik. Das „Rolandslied“ war gleichermaßen dazu bestimmt, die Vernichtung und Unterwerfung der „heidnischen“ Slawenstämme zu rechtfertigen, indem es diese Vernichtung und Unterwerfung als Kreuzzug deklarierte. Diese das Mittelalter weithin beherrschende Idee des Kreuzzugs aber propagierte, daß Vernichtung und Unterwerfung nicht-christlicher Völker ein gottgefälliges Tun sei und daß der Tod der Heidentöter zur Märtyrerwürde und zu außerordentlichen himmlischen Ehren der Heidentöter führe.“ (*Die „Rolandslied“-Adaptionen am welfischen Hof*, S. 22 f.)

in Anspruch genommen werden darf. Denn das Horn-Motiv wird durch die unterschiedlichen Erzählausrichtungen und Autormotivationen nicht derart verändert, dass keine Vergleichbarkeit mehr gegeben wäre. Dennoch kommt es in einzelnen Fällen zu Abweichungen, die Auswirkungen auf die Interpretation haben und daher kommentiert und diskutiert werden, z. B. RL 3891 f.

Bereits die Einführung von Rolands Horn im RL ist imposant: Die Wirkung seines Klangs ist derart gewaltig, dass die heidnischen Götter verzagen und die ganze Natur durch den Klang erfasst wird:

„dô nam der helt Ruolant
 sîn horn in sîne hant.
 er blies ez mit vollen.
 daz dem got Apollen
 unt Machmet, sînem gesellen,
 geswaich ir ellen.
 sich verwandelet ir stimme.
 ein vorchte wart dar inne.
 diu stain hûs irwageten.
 die heiden verzageten.
 diu erde erbibete.
 die viske die erspileten.
 die vogele scône sungem.
 die berge alle erclungen.
 vil manige für tât lügen.
 dâ wart michel jâmer.“⁷³

Wie ein Horn- oder Trompetenstoß, der zum Jüngsten Gericht ruft, wirkt Rolands Hornruf an dieser Stelle, er scheint „apokalyptisch überhöht“⁷⁴. Diese ausführliche Wirkungsbeschreibung eines Hornsignals bleibt über weite Strecken die einzige des gesamten Werks. Erst später – auf dem Höhepunkt der Kampfhandlungen – wird wieder detailliert über ein Horn und dessen Kraft berichtet und wiederum handelt es sich um Rolands Instrument. Was bereits an dieser Passage innerhalb der Vorgeschichte sorgsam vorbereitet wird, ist die Präsentation der Außerordentlichkeit von Rolands Horn. Die gesamte belebte und unbelebte Natur wird verunsichert, alle Bösen (d. h. hier: alle Heiden), leiden unter dem mächtigen akustischen Eindruck des Hornrufs.⁷⁵ Über die Wirkung auf die Christen ist nichts zu erfahren.

⁷²Das negative Heidenbild in Wielands *Oberon*, das als Folie für das Vorbildhafte des idealen christlichen Paares (Amanda und Hüon) dient, scheint hier vorgeprägt zu sein; vgl. das folgende Kapitel dieser Arbeit.

⁷³RL, 305-320. Es wird nach der zweisprachigen Ausgabe von Dieter KARTSCHOKE zitiert, die neben Textteil und Bibliographie auch einen nicht unbeträchtlichen Kommentar bietet. Die wichtige Ausgabe von Carl WESLE wurde ebenfalls konsultiert. Der Verfasser hat sich jedoch aus pragmatischen Gründen (u. a. wegen des hilfreichen Kommentarteils) für die Ausgabe von KARTSCHOKE entschieden.

⁷⁴Ebd., S. 645

⁷⁵Wiederum eine interessante Korrespondenz mit Wielands *Oberon*, wo das Horn alle Unrechten in seinen Bann zieht, und das heißt immer die Andersgläubigen.

Die nächsten im Text erwähnten Hörner sind die Kampfinstrumente des heidnischen Heeres:

„zesamme liefen dô die heiden.
si bliesen ir wîchorn.“⁷⁶

Offensichtlich werden die Kampfhörner auch als Signalinstrumente verwendet, die den Aufbau des Heeres, d. h. vor allem die Aufstellung der Kämpfer, mitzuorganisieren helfen sollen. Ob zu diesem Zweck jeder Kämpfer über ein eigenes Horn verfügt, bleibt unklar, insbesondere, wenn man folgende Passage mit den beiden anschließenden Stellen vergleicht.

(Zur Unterstützung des Rachefeldzugs des Heidenkönigs Marsilie erscheinen etliche andere heidnische Herrscher mit ihren Truppen, u. a. der König von Tarmarke):

„der kûnc von Tarmarke,
der fuorte von sîner marke
vierzehen tûsend in sîner scar.
die fuorten horn unde gar.“⁷⁷

Nach diesem Textteil scheint es, als verfüge jeder der 14.000 Gefolgsleute des Königs von Tarmarke über ein Horn. Später ist jedoch im Zusammenhang eines heidnischen Gottesdienstes, bei dem Mahomet mit Preisliedern verehrt wird, von 7.000 Hörnern die Rede:

„siben tûsend horn dâ vor klungen.“⁷⁸

Nun ließe sich zur Aufklärung dieses Widerspruchs anführen, dass es sich evtl. um verschiedene Instrumente handeln könnte: Die einen waren als Kampfhörner für die akustischen Befehle im militärischen Bereich, als Ordnungs- und Motivationsträger, zuständig, die anderen dienten zur akustischen Ausgestaltung des heidnischen Gottesdienstes. Es ist auffällig, dass im Rahmen dieser Gottesdienstbeschreibung neben 7.000 Götzen (die man sich wohl als aufgestellte Statuen vorstellen muss) und 7.000 goldenen Lampen lediglich die 7.000 Hörner als einzige Instrumente erwähnt werden.⁷⁹ Doch die Zahl von 7.000 Hörnern erscheint wieder während der Schlachtvorbereitung. Zwölf Blöcke zu je zwölftausend Kämpfern werden zusammengestellt, an ihrer Spitze die Kriegsinstrumente:

„siben tûsent horn dâ vore clungen.“⁸⁰

Kartschoke übersetzt hier „horn“ mit Trompeten⁸¹. Er macht durch diese Notlösung auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die durch die ausschließliche Verwendung des Wortes „horn“ entstehen: Es ist nicht auszumachen, ob Heerhörner (große Instrumente aus Metall) oder

⁷⁶RL, 331 f.

⁷⁷RL, 2619-2622

⁷⁸Ebd., 3496

⁷⁹Vgl. ebd., 3492-3499

⁸⁰Ebd., 3819, vgl. auch 5481-5483:

„Marsile kom mit zorne.
siben tûsent horne
vor im clungen.“

An dieser Stelle wird zum letzten Mal die Zahl 7.000 in Zusammenhang mit den Hörnern des heidnischen Heeres genannt.

möglicherweise anders gebaute Hörner für Sakralmusik oder kleine Jagdinstrumente gemeint sind.⁸²

Angesichts der gewaltigen Übermacht des heidnischen Heeres bittet Olivier Roland, in sein Horn zu stoßen und dadurch Hilfe herbeizuholen:

„ôwi, geselle Ruolant,
wan blâsestu noch dîn horn?
dîn neve mächte uns ze helve kom,
daz wir froelîchen scaiden hinnen.“⁸³

Diese Stelle überrascht, denn ein Hornstoß Rolands als Hilfesignal an Kaiser Karl war bei dessen Rückzug und Rolands Ernennung zum Befehlshaber des kleinen, in Spanien verbleibenden Kontingents nicht vereinbart worden.⁸⁴ Roland lehnt Oliviers Bitte ab und verweist auf die Verdammung der Heiden durch Gott. Diese können nicht siegen, auch wenn die Christen in der Schlacht ihr Leben lassen sollten. Desweiteren macht Roland Olivier auf die Möglichkeit aufmerksam, dass die Heiden ein Hornsignal als Schwächeanzeichen der Christen interpretieren könnten:

„si wântên, daz wir uns vôrchten
oder helve zuo in bedôrften.“⁸⁵

An dieser Stelle unterscheidet sich das RL deutlich von der ChdR: Während im RL mit Rolands Hinweis auf die Überlegenheit der Christen durch Gottes Beistand die Angelegenheit erledigt ist, fordert in der ChdR Olivier Roland dreimal auf, durch einen Hornruf Hilfe zu erbitten, was dieser dreimal ablehnt.⁸⁶ Möglicherweise ist diese Differenz aus den unterschiedlichen Erzählmotivationen zu erklären. Im RL, das die Kreuzzugsideologie begeistert feiert, erwidert Roland auf Oliviers Bitte im Sinne der ideologischen Ausrichtung derart überzeugend, dass Olivier es gar nicht wagt, seine Bitte erneut vorzubringen.⁸⁷ Durch den Wegfall der

⁸¹Vgl. KARTSCHOKE, RL, S. 269

⁸²Lediglich einmal, wie zuvor gezeigt, werden die Kriegsinstrumente der Heiden als ‚wîchorn‘ bezeichnet, also als Kampfhörner definiert. Problematisch ist daher auch Kartschokes Übersetzung von ‚herhorn‘ (RL, 5856) als ‚Kampfhörner‘.

⁸³RL, 3864-3867

⁸⁴vgl. MINIS: *Über Rolands Horn, Burgers „Passio Rotolandi“ und Konrads „Roland“*, S. 57

⁸⁵RL, 3891 f.

⁸⁶AUERBACH: *Rolands Ernennung zum Führer der Nachhut des fränkischen Heeres*, S. 102: „In den Laissen 83 bis 85, in denen Olivier Roland dreimal bittet, ins Horn zu stoßen und dreimal die gleiche abweisende Antwort erhält, ist die Absicht der Wiederholung ein Intensivieren des Vorgangs; wie überhaupt im Rolandslied [gemeint ist hier die ChdR] sowohl das Dringend-Intensive wie auch das Mehrfach-Gleichzeitige von Vorgängen und Addieren vieler, oft kunstvoll variiertes Einzelvorgänge dargestellt wird [...]. Die Laissen 129 bis 131, in denen Roland seinerseits vorschlägt, ins Horn zu stoßen (vorbereitet schon durch 128, und überaus kunstvoll im Ausdruck von Rolands reuiger Verlegenheit), entsprechen der früheren Szene, nur sind die Rollen vertauscht; jetzt ist es Olivier, der dreimal abweisend antwortet.“

⁸⁷Vgl. auch WESLE in der Einleitung zu seiner RL-Ausgabe, S. XVIII-XX: „An dem Horn Olivant und seiner Nutzung mag man exemplarisch den Unterschied bemerken zwischen dem französischen und dem deutschen Gedicht. In beiden Fassungen weigert Roland sich, das Horn zu blasen, als es noch Zeit ist. Aber bezeichnend unterschiedlich sind die Motive. Der französische Held sperrt sich dem Hilfesignal aus *desmesure, superbia*, Vermessenheit, der Überhebung des Helden (1051-1092). Um des Kampfes, um des

zweimaligen Wiederholung an dieser Stelle ist es nicht erforderlich, dass später die Auseinandersetzung unter umgekehrten Vorzeichen (Roland bietet an, das Horn zu blasen, Olivier lehnt ab) wiederholt wird.

Es ist Olivier, der zunächst in sein Horn stößt. Allerdings nicht, um Karl zu Hilfe zu holen, sondern um mitten in der Schlacht zu zeigen, dass er einen gefährlichen Angriff durch Gottes Hilfe überstanden hat:

„si wänden alle, er solde ersterbe,
ienoch behielt in got gesunden
âne aller slachte wunden.“⁸⁸

Als Margariz glaubt, Olivier bezwungen zu haben, und damit prahlen will, nennt Olivier dieses Verhalten unhöfisch und bläst in sein Horn,⁸⁹ um seine Unversehrtheit zu demonstrieren und sich selbst zu weiterem Kampf zu motivieren.

Die nächste ‘Horn-Passage’ ist besonders interessant. Wieder sind es die Hörner der Heiden, die erklingen.⁹⁰ Doch es scheint, als wäre dies ihre Antwort auf die von Bischof Turpin⁹¹ geleiteten Gebete der Christen, die mit Gesang enden:

„si sungen: ‘gloria in excelsis deo.’“⁹²

Vor allem durch die unmittelbar nach dem Hornsignal folgenden Strophen erscheint der Hornruf negativ konnotiert:

„michel grisgrammen unt zorn
was unter in erbluot.“⁹³

Ein wilder, unkontrollierter, auch unzivilisierter Wutausbruch der Heiden über die Zuversicht der Christen angesichts der Todesgefahr, in der sich das kleine christliche Heer befindet,

Ruhmes willen führt Roland, groß sprechend und groß und falsch handelnd, sein Heer, seine Freunde und sich in den Tod: Inbegriff des Mutes, der sich nicht bedenkt und die Mahnung des wissenden Freundes gering achtet. Anders die deutsche Fassung. Die Kämpfer haben durch Bischof Turpin Abendmahl und Kreuzablaß erhalten und nun, in der großen Bedrängnis, bittet der Freund Olivier den Freund Roland, das rettungsbringende Horn tönen zu lassen. Roland aber will, daß er und die Seinen den Weg des Martyriums zu Ende gehen und sterben (3845-3898). [...] Roland will, sie wollen Gottersmartyr werden. Die Dichtung als Dichtung freilich erfährt in den Händen des Deutschen eine Verarmung: in solcher Lust zum Tode ist dem Verrat der Stachel genommen, verliert die durch die Schuld des Helden verschuldete Entwicklung ihren tragischen Akzent. Denn zu der Größe des französischen Gedichtes gehört es, daß es den Helden nicht zu einem von Gott begnadeten und inspirierten Übermensch hinaufsteigert, der solchermaßen ohne Problematik und ohne Probleme ist, sondern, daß es Roland irren läßt, daß er sich endlich wandeln kann und demütig werden. Wenn er schließlich doch noch ins Horn stößt (1753 ff.), dann ist dieses akustische Signal in Wahrheit ein Signal seines inneren Weges, seiner Wandlung: Er verkündet seinen Fehler, sein Fehlen, seine Schuld. [...] Der Roland des deutschen Textes hingegen spricht kein Schuldbekennnis. Seine Seele, seinen Herrn, die Karlinge befiehlt er der Gnade Gottes (6895-6914), er hat nicht geirrt und bedarf keiner Wandlung: als er (unter dem Zwang der Vorlage) doch das Horn bläst, da will er nichts als den Kaiser an die Leichen und zur Rache rufen – eine vergleichsweise ärmliche Motivation, mißt man sie an der Tiefe des Vorbildes.“

⁸⁸RL, 5072-5074

⁸⁹Ebd., 5085

⁹⁰Ebd., 5279

⁹¹Ebd., 5259-5277

⁹²Ebd., 5278

dokumentiert die Verzweiflung der Heiden. Sie scheinen zu ahnen, dass sie – ganz gleich wie überlegen sie sind – die Christen nicht besiegen können. Mit ihren Hörnern versuchen sie dem Hass und der Verzweiflung eine Sprache zu geben, möglicherweise auch, um die Gebete und die Gesänge der Christen, die in ihren Ohren fremdartig klingen, zu übertönen.

Etwas später setzen die Heiden das Horn als militärisches Ordnungsinstrument ein: Marsilie lässt seine Hörner ertönen, um alle Kämpfer auf seiner Seite zu sammeln und ihnen, im Fall der Flucht, die Todesstrafe anzudrohen.⁹⁴ Auch die bereits zitierten Verse 5481-5483 zeigen Hörner der Heiden im militärischen Einsatz. Sie sorgen für die akustische Motivation zum Kampf, sollen den Gegner einschüchtern sowie Stärke und Überlegenheit durch ihren gewaltigen Klang verkünden.

Die zwischen Roland und Olivier ausgebrochene Kontroverse über den Sinn eines Hornsignals wird wieder aufgenommen. Diesmal ist es Roland, der anbietet, in sein Horn zu stoßen:

„ôwî, hergeselle liebe,
wie gerne bliese ich mîn horn,
ob uns helve mächte noch komen.“⁹⁵

Angesichts der für die Christen trotz mächtiger Anstrengungen immer bedrohlicher werdenden Situation⁹⁶ möchte Roland sein Versäumnis wiedergutmachen und Hilfe herbeirufen. Doch Olivier lehnt dies ab („niemer mêre geblâs dîn horn.“⁹⁷) und macht Roland allein für die weitere Entwicklung verantwortlich:

„wir sculen den sige ze hove bringen,
oder unser dehain kumet niemer hinnen.
daz hâstu allez aine getân.“⁹⁸

Bischof Turpin kann den Streit der beiden Helden schlichten. Er verweist darauf, dass es unmöglich ist, lebendig aus der Schlacht zu kommen und rät daher, sich auf Tod und Jenseits vorzubereiten. Wichtiger als die unrealistische Hoffnung auf Rettung ist, dass der Kaiser die toten Christen findet, um ihren Tod zu rächen und ihnen ein christliches Begräbnis zuteil werden zu lassen.⁹⁹ Auf diese Rede, die ganz im Sinne der Kreuzzugsideologie auf einen tapfer

⁹³Ebd., 5280 f.

⁹⁴Ebd., 5435-5440

⁹⁵Ebd., 5996-5998

⁹⁶Vgl. RL 5981-5983:

„alsô Ruolant ersach
der christen grôz ungemach,
er muose vor jâmer wainen.“

⁹⁷Ebd., 6017

⁹⁸Ebd., 6023-6025

⁹⁹Ebd., 6038-6053:

„wirne komen niemer hinne,
ez ist unser jungester tac.
nû der kaiser en mac
uns gehelven enzît,
er richet unseren lîp.
sine mügen sich ûf der erde

erduldeten Märtyrertod und anschließendes christliches Begräbnis angelegt ist, gibt es keine Erwiderung. Sie ist vielmehr eine indirekte Anweisung für Roland, das Horn zu blasen.

Warum aber muss es Roland sein, der ein akustisches Signal an Karl senden soll und warum kann dies nur auf seinem Instrument geschehen? Die folgende Passage zeigt, weshalb es zu dieser Konstellation keine Alternative geben kann:¹⁰⁰

„Ruolant vie mit baiden hanten
den guoten Olivanten
sazt er ze munde,
blâsen er begunde.
der scal wart sô grôz -
der tumel unter die haiden dôz -,
daz niemen den anderen machte gehôren.
si verscuben selbe ir ôren.
diu hirnribe sich im entrante,
dem küenen wîgante.
sich verwandelôt allez, daz an im was,
vil kûme er gesaz,
sîn herze craht innen.
die sîne kunden stimme
vernâmen si alle samt.“¹⁰¹

Roland erzeugt auf seinem Horn, das den Namen Olifant trägt, derart gewaltige Töne, dass er unter massiven physischen Problemen leidet: Der Schädel droht zu platzen, er verändert die Gesichtsfarbe und riskiert sogar einen Herzstillstand. Auch in dieser Situation wird sein Einsatz als derart hingebungsvoll und fast unbegreifbar geschildert, dass kein Zweifel möglich ist: Ausschließlich Roland ist in der Lage, jene Töne zu erzeugen, die Karl herbeieilen lassen.

Der Aufbau der zitierten Passage ist bedeutsam: Zuerst wird sehr genau beschrieben, wie Roland das Horn anhebt, es ansetzt und bläst. Bereits durch die Ausführlichkeit einer im Kontext zunächst als unscheinbar zu vermutenden Tätigkeit wird deutlich, dass hier etwas Außergewöhnliches geschieht. Dem entspricht auch, dass das Instrument mit dem Namen Olifant vorgestellt und als „guot“ bezeichnet wird – die Qualität seines Tones hat es ja schon einmal eindrucksvoll unter Beweis gestellt.

vor im nicht verberge.
si nement unsere lichenâmen,
si fürent si zewâre
in gesegente kirichhöve.
sô wünschent uns heilige biscöfe
umbe got gnâden
mit anderen unseren mâgen
unt bevelhent uns der erde.
wirne sculen den vogelen nicht ze taile werde.“¹⁰⁰

¹⁰⁰Dass im Text keine anderen Rettungsmöglichkeiten erörtert werden unterstützt die Vermutung, dass es ausschließlich Rolands und seines Horns bedarf, um den Kaiser zu alamieren. Es wäre beispielsweise auch denkbar, einen Eilboten zu Karl zu schicken oder sich anderer Signale, evtl. auch auf anderen Hörnern, zu bedienen. Darauf aber verzichtet der Text, in Kenntnis von Rolands wirkungsmächtigem Instrument. Es ist anzunehmen, dass ausschließlich Rolands Horn, von Roland geblasen, die von den Christen erhoffte Wirkung erzielen kann.

¹⁰¹RL, 6053-6067

Berühmte Waffen, die einen Namen tragen, sind in der Literatur des Mittelalters nichts Ungewöhnliches: Erinnert sei nur an Siegfrieds Schwert Balmung (Nibelungenlied) oder auch Rolands Schwert Durndart. Instrumente mit Namen hingegen sind ausgesprochen selten. Die Tatsache, dass Rolands Horn Olifant genannt wird, hebt es als besonderes Instrument hervor. Dies wird vor allem in späteren Passagen deutlich, wenn sich Olifant vor allen anderen Instrumenten durch seinen Klang auszeichnet.

Auch an dieser Stelle (vgl. 6057 f.) sind Klangqualität und -quantität ganz außerordentlich. Die fürchterliche Wirkung des Klangs wird aber ausschließlich bei den Heiden festgestellt. Nur sie werden verwirrt, ihrer Verständigung beraubt und müssen sich die Ohren zuhalten, weil sie den Klang nicht ertragen können.¹⁰² Anschließend werden die physischen Folgen der ungeheuren Kraftanstrengung Rolands dargestellt: Schier überirdisch ist sein Engagement und hochgefährlich für seine körperliche Verfassung dazu. Danach wird die Wirkung des Hornstoßes auf „alle“ geschildert, wobei an dieser Stelle alle Christen gemeint sein dürften. Sie leiden nicht unter Olifants Klang, sondern nehmen ihn als ‚vertraut‘, als ein Zeichen der Hoffnung, wahr. Die nächsten Strophen leiten über zu den eigentlichen und weit entfernten Empfängern der akustischen Botschaft Rolands:

„der scal fluoc in diu lant.

Uil schiere kom ze hove maere,
daz des kaisereres blásaere
bliesen al gelíche.
dô wessen si waerlíche,
daz die helde in noeten wâren.
dâ wart ain michel âmeren.“¹⁰³

Der Hornruf hat die erwünschte Wirkung: Der Hof Karls erkennt, dass die in Spanien Verbliebenen ein Notsignal gesandt haben. Sehr problematisch sind allerdings die Verse 6069-6071: Ist davon auszugehen, dass Karls Bläser auf Rolands Ruf antworten oder klingt Olifants Signal auch am Kaiserhof, als ob alle Bläser Karls zugleich spielen würden?¹⁰⁴ Die französische Vorlage hilft in diesem Fall nicht weiter, da diese Stelle anders disponiert ist. Dort bläst Roland der typologischen Entsprechung wegen dreimal, und schon beim ersten Mal mutmaßt Karl eine Kampfhandlung:

„Ço dit li reis: ‘Bataille funt nostre hume.’“¹⁰⁵

¹⁰²Diese Stelle korrespondiert mit dem ersten Einsatz Olifants und weist die schon skizzierten Parallelen zu Wielands *Oberon* auf.

¹⁰³RL, 6068-6074

¹⁰⁴KARTSCHOKES Kommentar (RL, S. 720): „Bartsch: ‘es verbreitet sich die Kunde, daß alle Hornbläser des kaiserlichen Heeres vereinigt bliesen: so gewaltig war der Schall.’ Besser Neumann (1961/62) S. 297: ‘Roland bläst, Karls ferne Bläser nehmen den Ruf auf.’“

¹⁰⁵ChdR, 1758

Nach dem zweiten Hornruf und einer Auseinandersetzung mit Ganelon kann Karl Rolands Instrument identifizieren:

„Ce dist li reis: ‘Jo oi le corn Rollant!
Unc nel sonast, se ne fust cumbatant.’“¹⁰⁶

Nach dem dritten Ruf Rolands lässt Karl seine Hörner erschallen, um zu signalisieren, dass er dem Verwandten zu Hilfe eilen werde:

„Li empereres ad fait suner ses corns.“¹⁰⁷

Diese Stelle lässt sich aus Sicht des Verfassers nicht als unterstützender Beleg für Neumanns Übersetzung anführen, da die Szene im RL anders aufgebaut ist. Von einer Antwort der Bläser Karls nach dem Streit mit Genelun ist nicht die Rede. Aber auch Bartschs Überlegung ist problematisch. Denn wenn der Hornruf so gewaltig klingt wie „alle Hornbläser des kaiserlichen Heeres vereinigt“, wie kann dann Genelun Karls Trauer verspotten und annehmen, dass Roland vielleicht bei einer Hasenjagd (also allein) sein Horn blase?¹⁰⁸ Es dürfte für dieses Dilemma keine Lösung geben, aber Geneluns Spott bringt zumindest etwas Licht in diese undurchsichtige Passage. Mit seinem Hinweis darauf, dass Roland möglicherweise auf der Jagd ins Horn stoße und Karl unverhältnismäßig auf den Hornruf reagiere, disqualifiziert sich Genelun zwar einerseits als Beschwichtiger und provoziert somit seine eigene Überführung.¹⁰⁹ Andererseits macht er auf den Unterschied zwischen dem Jagdinstrument ‘cornu’ und der Kriegstrompete ‘tuba’ aufmerksam.¹¹⁰ Dies sollte dennoch nicht überbewertet werden, denn, wie zuvor gezeigt, wird sowohl für Sakral- als auch für Kriegsinstrumente das Wort ‘horn’ verwendet. Eine Differenzierung, die auf der unterschiedlichen Verwendung der Instrumente basiert, ist demnach so gut wie ausgeschlossen.

¹⁰⁶Ebd., 1768 f.

¹⁰⁷ChdR, 1796

¹⁰⁸RL, 6075-6089:

„der kaiser begunde vor angesten swizzen,
er kom ain tail ûz sînen wizzen.
er undulte harte.
daz hâr brach er ûz der swarte.
dô rafste in harte
Genelûn, der verrâtaere.
er sprach: ‘dise ungebaere
gezimet nicht dem rîche.
du gebaerest ungezogenliche.
waz hâstu dir selben gewizzen?
Ruolanten hât lichte ain brem gebizzen,
dâ er slief an dem grase,
oder jaget lichte ain hasen.
daz du durch ain hornblâst
aller dîner wizze vergezzen hâst!’“

¹⁰⁹Hierzu ausführlich SPIEWOK: *Der Verrat des Genelun/Genelun in der „Chanson de Roland“ und im „Rolandslied“ des Konrad*, S. 78 f.

¹¹⁰Vgl. KARTSCHOKE, RL, S. 720; siehe auch MINIS, S. 219-221

Noch einmal stößt Roland in sein Horn Olifant. Bis zu diesem Zeitpunkt hat sich die Situation der christlichen Kämpfer weiter verschlechtert: Olivier ist gefallen und mit ihm weitere Kämpfer. Auch Bischof Turpin liegt am Boden, erholt sich aber wieder:

„dô erhalte sich der biscof.
 ûf sprang er ienoch
 ze helve sîme gesellen,
 des twanc in sîn ellen.
 Ruolant blies aber Olivanten,
 die haiden er an rante.“¹¹¹

Diesmal scheint Roland eine akustische Antwort des Kaisers zu erhalten, ohne dass der Text dies zunächst explizit erwähnt. Denn in 6679-6689 heißt es:

„unter diu wart ain michel scal,
 daz die berge über al
 erclungen unt erbibeten,
 sam si alle lebeten.
 sechzec tûsent horne
 bliesen si dâ vorne.
 der kaiser mante die sîne.
 er sprach: ‘nu wizzet âne zwîvel,
 Ruolant ist in noeten.
 nu îlet, helde guote,
 ob wir in lebentigen finden.“

Sechzigtausend [sic!] Hörner machen die Natur erzittern. Berge beben und scheinen wie belebt – die Parallelen zum ersten Einsatz von Olifant (305-320) sind offensichtlich. Trotz des imposanten Klanggemäldes, das dem Leser oder Hörer hier beschrieben wird, klingt die Stelle reichlich blass, vor allem, wenn man sie mit der französischen Vorlage vergleicht. Dort werden Rolands Verletzungen genannt, er kann Olifant nur noch mit schwacher Kraft blasen und wird dennoch gehört, was ihn wiederum deutlich auszeichnet und hervorhebt:

„Li quens Rollant genteme[n]t se cumbat,
 Mais le cors ad tressüét et mult chalt.
 En la teste ad e dulator et grant mal,
 Roz est li temples por ço quë il cornat;
 Mais saveir volt se Charles i vendrat,
 Traît l’olifan, fieblement le sunat.
 Li emperere s’estut, si l’escultat:
 ‘Seigneurs’, dist il, ‘mult malement nos vait:
 Rollant mis niés hoi cest jur nus defalt.
 Jo oi al corner que gua[i]res ne vivrat.
 Ki estre i voelt, isnelement chevalzt.
 Sunez voz gra[i]sles tant quë en cest ost ad!’
 Seisante milie en i cornent si halt,
 Sunent li munt et respondent li val.“¹¹²

Sowohl im deutschen als auch im französischen Epos werden nun die Heiden vorgeführt, die über das Hornsignal von Karls Heer sehr erschrocken sind. Sie sehen in Roland den Verursacher dieser unerwarteten Wendung und bekämpfen ihn mit größtem Hass. Auch Roland

¹¹¹RL, 6669-6674

¹¹²ChdR, 2099-2112 Die eckigen Klammern stammen vom Herausgeber und Übersetzer der ChdR.

hört Karls Hörner,¹¹³ wird aber vom Schmerz übermannt, als er die Leichen der Pairs zusammenträgt und um seinen toten Freund Olivier trauert. Roland fällt in Ohnmacht, Turpin möchte ihm helfen, indem er Olifant ergreift, um darin Wasser zu Rolands Stärkung zu sammeln:

„Turpîn begunde ruofen,
er wolde im gerne helfen.
er clagete Ruolanten.
dô begraif er Olivanten.
ain wazzer wolt er im bringen.“¹¹⁴

Turpin will Olifant als Sammelgefäß verwenden, was ihm nicht mehr gelingt; er stirbt während des Versuchs, Roland Erquickung zu verschaffen. Die uralte Verwendung des Horns als Sammel- und Trinkgefäß, als Trinkhorn¹¹⁵, findet hier eine Anwendung.

Roland macht sich zum Sterben bereit und verlässt das Schlachtfeld. Er setzt sich unter einen Baum:

„in ainer sîner hant
truog er daz horn Olivant,
in der anderen Durndarten.“¹¹⁶

Ein mit künstlichen Wunden getarnter Heide beobachtet Roland und beabsichtigt, ihn zu berauben:

„dô gedächte der haiden:
‘unter disen vier stainen
dâ erstirbet Ruolant.
Durndarten nim ich ze mîner hant
unt Olivantem.
sôsage ich dem lante,
daz wir gesiget haben
unt ich habe Ruolanten erslagen.
des frôut sich iemer mêre

¹¹³RL, 6748 f.:

„ich gehoerte an den hornen,
uns nâhet mîn hêrre.“

¹¹⁴Ebd., 6753-6757

¹¹⁵Vgl. „Horn“, in: *Handwörterbuch*, Bd. IV, Sp. 326

¹¹⁶RL, 6776 f. Interessant ist an dieser Stelle wiederum der Blick auf die französische Vorlage. Dort heißt es (ChdR, 2263 f.):

„Prist l’olifan, que reproce n’en ait,
Et Durendal s’espee en l’altre main;“

Um ehrenhaft und ohne Tadel als adeliger, christlicher Krieger aus der Welt zu scheiden, ist es vonnöten, sich in kompletter Kriegsausrüstung, d. h. mit Schwert und Horn, zu präsentieren. Vgl. auch EITSCHBERGER: *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*, S. 203 und FLACHS, S. 50 f.: „Das Signalthorn hatte zudem einen symbolischen Wert für seinen Träger. Der Hirte erhielt erst vollen Status, wenn er ein Horn besass, mit dem er die Herde zusammenrufen konnte, und es war eine altenglische Sitte, dass als Zeichen der Belehnung eines Vasallen mit Ländereien oder einem Amt diesem an Stelle einer Urkunde das kostbare Horn vom Fürsten übergeben wurde. Deshalb wurde das Signalthorn als Jagd- und Kriegshorn reichlich verziert und oft aus kostbarem Material wie Gold, Silber und vor allem aus Elfenbein (Olifant) hergestellt. Diese prächtigen Hörner gehörten zu den Wertstücken, die ein Fürst besass, und deren Verlust genau so beschämend war wie der Verlust des Schwertes (Rolandslied). Im frühen Mittelalter konnten sich nur Landesfürsten einen Olifant leisten [...].“ Der Legitimationskontext, der von diesen persönlichen Gegenständen ausgeht, wird im Zusammenhang mit dem geplanten und versuchten Raub dieser Gegenstände (RL, 6778-6790) umso deutlicher.

elliu arabiskiu erde.“¹¹⁷

Diese Passage ist faszinierend. Es ist erstaunlich, dass der Heide, der selbst nicht mit Namen vorgestellt wird, sondern der riesigen, anonymen Masse der heidnischen Heere entstammt, die Waffen und Attribute Rolands mit Namen kennt. Er weiß außerdem um die Legitimationsmechanismen durch die Beweiskraft dieser Gegenstände: Wer sie besitzt, hat Roland besiegt und den eigenen (unehrenhaft erworbenen) Ruhm enorm vergrößert.

Roland jedoch stellt sich scheinot und erwartet den Gegner:

„dô enthielt sich der helt maere,
unz im der haiden sô nâhen kom.
ûf zucht er daz horn,
über den helm er in sluoc,
daz im daz verhbluot
ûz sînen ougen spranc.
er sprach: ‘Daz du habes undanc,
daz du mir ie sô nâhen torstest komen.
Olivant ist zecloben.“¹¹⁸

Roland verwendet das Horn als Waffe und schlägt derart hart zu, dass er mit seinem Instrument einen Menschen tötet und den Schalltrichter zerstört. Ziel dieses letzten Aufbäumens ist weniger Selbstverteidigung im Sinne einer Lebensrettung; vielmehr ist Roland wichtig, nicht als Opfer eines feigen Anschlags aus der Welt zu scheiden. Außerdem möchte er im Besitz seiner persönlichen Attribute sein, wenn Karl ihn tot auffinden wird. Nachdem das Horn zerbrochen ist, versucht Roland, um auch Durndart vor Raub zu schützen, sein Schwert zu zerstören, was ihm allerdings nicht gelingt.

Bei der Beerdigung für die christlichen Kämpfer ertönen die Hörner (RL, 7581); zum ersten Mal werden sie an dieser Stelle im Rahmen einer christlichen Kulthandlung aufgeführt. Auch als Karl die Herausforderung des ‘Heidenkaisers’ Paligan annimmt, erklingen die Hörner, um die Edlen an Karls Hof zu sammeln. Im Rahmen der Vorbereitung zu dieser entscheidenden Schlacht erteilt Karl den Helden Wineman und Rapoto einen Sonderauftrag: Der eine bekommt Durndart, Rolands Schwert, der andere Olifant:

„blâs dû Olivanten.
gehoerent die haiden sîne stimme,
siu ist in nicht anminne.“¹¹⁹

¹¹⁷RL, 6781-6790

¹¹⁸Ebd., 6796-6804: In der ChdR wird an dieser Stelle der Schmuck des Horns erwähnt, der durch Rolands Schlag zerstört wurde (ChdR, 2295 f.):

„Fenduz en est mis olifans el gros,
Caiuz en est li cristals et li ors.“

¹¹⁹RL, 7772-7774: Olifant ist noch einsatzfähig und Karl rechnet damit, dass die erneute Verwendung des Roland-Horns unter den Heiden eine besondere Wirkung entfalten wird. Die Aufteilung von Durndart und Olifant auf zwei Träger ist konsequent, denn „würde in der Endschlacht *eine* Person die beiden Attribute Rolands tragen, so wäre der typologische Bezug gestört; nur Roland konnte beide in sich vereinigen.“ (RÜTTEN: *Symbol und Mythos im altfranzösischen Rolandslied*, S. 51)

Die Christen geraten ebenfalls in Schwierigkeiten, als sie Olifant beim Abritt in die Schlacht hören:

„ir horn bliesen sie alle.
dô lütte ûz dem scalle
diu süeze Olivantes stimme.
dô erwainten die Karlinge,
si clageten Ruolanten harte.“¹²⁰

Olifant scheint trotz des gebrochenen Schalltrichters nichts von seiner Wirkungskraft eingebüßt zu haben: Er erhebt sich mit süßem Ton über alle anderen Hörner¹²¹ und erinnert an seinen früheren Besitzer und dessen Taten. Roland ist durch sein Horn präsent; sein Schicksal wird durch den besonderen, alle anderen überragenden Klang seines Horns Erinnerung gemacht. Dies ist auch in typologischer Hinsicht von Bedeutung: So herausragend Roland im christlichen Heer kämpfte, so herausragend ist weiterhin Olifants besonderer Klang.

Auch das heidnische Heer rüstet sich unter Paligans Führung zur Schlacht und beginnt mit seinen Kriegsinstrumenten, mit Trompeten, Hörnern und Pfeifen, ein großes Getöse (RL 7996 f.). Paligan aber erkennt auf der Gegenseite Olifant und ist darüber nicht erfreut:

„Dô sprach der künec Paligân:
‘hête ich nû dechain man,
der raeche mînen anden!
swre dâ blâset Olivanten,
der mûet mich harte sêre.
ich hoere ez ungerne.“¹²²

Karls Kalkül scheint aufzugehen: Olifants Klang sorgt für Missstimmung unter den Heiden. Deren Anführer ärgert sich besonders über Olifants Töne, da durch dieses Instrument Roland auch über seinen Tod hinaus wirkungsmächtig und handlungsfähig erscheint. Es ist nicht gelungen, ihn zu töten und ihn seiner Attribute zu berauben. Sie leben – und damit auch Roland und die durch ihn repräsentierte Tapferkeit – und wirken durch andere fort; Roland scheint nach wie vor unbesiegt und immer noch unbesiegbar zu sein.

Was für den heidnischen Befehlshaber gilt, trifft auch für seine Truppen zu:

„des guoten Olivantes scal
was der haiden ungemach.
der künec vil dicke sprach,
swer im daz benaeme,
daz er im lande und bürge gaebe
unt al, daz er des sînes wolte.
er sprach, daz ez menske nescolte
niemer gefüeren.
er mæcht in übele gehoeren.“¹²³

¹²⁰RL, 7935-7939

¹²¹EITSCHBERGER, S. 191

¹²²RL, 8011-8016

¹²³Ebd., 8168-8176

Olifants Klang wirkt fürchterlich, aber wiederum nur auf die Heiden. Auch die Christen werden durch ihn verändert und an ihren toten Helden und Mitstreiter erinnert, gleichzeitig jedoch motiviert sie dessen Instrument zum Kampf. Die Heiden hingegen bekommen durch dieses Rolandsattribut die Vergeblichkeit ihres eigenen Tuns vorgeführt.

Olifant wirkt als Träger typologischer Bedeutung auch in anderer Hinsicht fort: Ohne auf die Zahlensymbolik einzugehen, die in der ChdR viel sorgfältiger und konsequenter als im RL durchgeführt wird, ist Rütten zuzustimmen, wenn er Olifan (so wird das Horn in der ChdR genannt) in den Kontext wichtiger typologischer Eckdaten stellt:

„Als Mittler zwischen Verheißung von Weltende und Jüngstem Gericht – die Erfüllung dieser Verheißung – dient der Hornruf Rolands; Olifan hat verbindende Funktion zwischen der vorbereitenden Roncevauxschlacht und der Endschlacht; sieben Jahre kämpft Kaiser Karl, um Spanien zu erobern (V. 2), im siebten Jahr (V. 2610 f.) kommt es zur Endschlacht, in welcher der Klang Olifans alle anderen Hörner übertönt, Gott die Franken zum ‘plus verai juise’ (V. 3368) gefordert hat und schließlich Saragossa, Symbol des Unrechts und des Unglaubens, fällt. Dieser Zusammenhang bildet den typologischen Bezug zu dem siebentägigen Umzug Josuas um Jericho, wobei am siebten Tag der Schall der Posaunen die Mauern der feindlichen Stadt einstürzen ließ (Jos. 6, 15 ff.). Olifan, das Horn Rolands, ist figura der Posaunen vor Jericho und der Posaune des siebten Engels der Apokalypse, der das Endgericht einleitet (Off. 11, 15 f.).“¹²⁴

Unter Berücksichtigung der instrumentengeschichtlichen Erkenntnisse ist die Frage, ob Olifant ein Elfenbeinhorn, oder doch evtl. ein ‘cornu’ oder eine ‘tuba’ sei, obsolet. Dennoch führt Minis einen Pilgerführer, den *Pseudoturpin* und die *Passio Rotolandi* als Zeugen für eine ‘tuba’ an und kommt zu folgendem Schluss:

„[...] in der *Passio Rotolandi* muss der unaufgeschmückte, primäre Bericht über Rolands *tuba* als Sammelinstrument zerstreuter Mitkämpfer gestanden haben, der damit der Keim gewesen sein dürfte, aus dem die Blaue Blume der romantischen Horngeschichte in der *Chanson de Roland* hervorbühte.“¹²⁵

Der Verfasser ist sich nicht sicher, ob diese Überlegungen in die richtige Richtung gehen, ob sie überhaupt anzustellen sind. Wie in mehreren Beispielen belegt, verwendet der Pfaffe Konrad das Wort ‘horn’ nicht als spezifische Bezeichnung, sondern für Blasinstrumente in vielerlei Zusammenhängen: Militärische Ordnungsinstrumente fallen ebenso darunter wie Instrumente für den sakralen Gebrauch und das Jagdsignalinstrument. Von den vielen Hörnern, die einzeln (selten, außer bei Olifant) oder in Massen (oft) Erwähnung finden, setzt sich das Horn Rolands durch viele Besonderheiten ab: Es trägt einen Namen, der seinem Baumaterial entlehnt ist und zur Bezeichnung für eine ganze Gattung von Instrumenten wird. Die Besonderheit seines Klangs wird mehrfach eindrücklich geschildert; selbst ein anderer Bläser als Roland vermag dem Instrument Töne zu entlocken, die sich über den Klang aller anderen Instrumente des Heeres erheben und den Feind das Fürchten lehren. Von der ornamentalen Ausschmückung des Instruments ist nur in der ChdR die Rede, aber es darf angenommen

¹²⁴RÜTTEN, S. 62

¹²⁵MINIS, S. 232

werden, dass auch Olifant mit Edelmetallen, evtl. auch Edelsteinen geschmückt war. Diese Auszeichnungen, die ein Moment des Artifizialen, merkwürdig Ungleichzeitigen und Entlehnten¹²⁶ in die Dichtung bringen, dienen der Hervorhebung. Daher ist es nach Ansicht des Verfassers nicht die vordringlichste Aufgabe festzustellen, um welchen Typ von Blasinstrument es sich gehandelt haben könnte, sondern am Text darzustellen, wie durch poetische Mittel diese Hervorhebung durchgeführt wird.

Dass

„das Hornmotiv [...] wie ein Hauch romantischer Poesie durch die ganze Chanson [...] [weht] und das [...] wesentliche Thema der Dichtung [ist]“¹²⁷,

kann diese Arbeit nicht bestätigen. Gleichzeitig spricht Minis hier die Faszination des Hornmotivs in diesem Werk an. Es ist festzuhalten, dass sich dieses Motiv als äußerst wirkungsmächtig für die europäische Literatur herausgestellt hat. Auf Anknüpfungspunkte aus Wielands *Oberon* wurde bereits mehrfach hingewiesen, und auch andere Texte, wie beispielsweise Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Die Richterin*, weisen, wie in den entsprechenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit dargestellt, direkte und indirekte Bezüge zum RL und seinem Horn-Motiv auf.

Doch auch bei einer ausschließlich auf das RL konzentrierten Betrachtung bleibt festzuhalten, dass sich Rolands Horn als konstitutiv für das gesamte Werk erweist. Oder, um es im Umkehrschluss zu formulieren: Ohne Olifant wäre das RL nicht denkbar! Olifant ist, wie gezeigt, Bedeutungsträger in vielfältigen Zusammenhängen und gleichzeitig Repräsentant eines für mittelalterliche Literatur charakteristischen Bedeutungsdenkens. Das Horn nimmt somit eine unverzichtbare ästhetische Position innerhalb des Werks ein und ist zugleich typischer Repräsentant reichhaltiger Bedeutungsmöglichkeiten über den Werkkontext hinaus.

Bereits im RL ist eine spezifische Motivdominanz des Horns angelegt, die in den deutlich später entstandenen Werken nicht nur aufgegriffen und ästhetisch verwendet wird, sondern sich fortentwickelt und verstärkt. Schon hier ist eine Leitmotivfunktion und –ästhetik erkennbar, die in der jüngeren Literatur weiterwirkt. Dabei wandelt sie sich stets unter den jeweiligen Bedingungen des einzelnen Werks, bleibt aber dennoch klar unterscheidbar und benennbar.

1.1 Exkurs - Zur ikonographischen Darstellung

Die Handschrift P des RL, die die einzige vollständig erhaltene Version des RL bietet, ist mit „39 Umrißzeichnungen geschmückt, die in den Text integriert sind“.¹²⁸ Von Interesse sind hierbei insbesondere die Zeichnungen 26, 27 und 31.

¹²⁶Ebd., S. 219: „Die Horngeschichte scheint mir in der *Chanson de Roland* nicht primär zu sein. Es hat vielmehr den Anschein, als ob ein anderswo ursprüngliches Motiv von dem Dichter der Chanson in poetisch wirkungsvoller Weise umgebogen ist.“

¹²⁷Ebd., S. 219



Abb. 10 Hornblasende Heiden

Die Zeichnung 26 (Abb. 10) zeigt sieben hornblasende Heiden; der Zusammenhang wird durch die Lokalisierung der Zeichnung in Vers 5856 deutlich¹²⁹. Im Text heißt es:

„Die haiden huoben michelen scal.
 si draveten an daz wal.
 ir wîclic si sungen.
 ir herhorn clungen,
 vil michel wart ir dôz.“¹³⁰

Zumindest zwei der Hörner scheinen mit Schmuck verziert zu sein, insgesamt aber steht eher die Darstellung einer großen Masse tonerzeugender Heiden im Fokus als eine differenzierte Darstellung einzelner Personen und Instrumente. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Beobachtung, dass die drei Krieger, die von links ins Bild treten, zusammen nur über zwei Beine verfügen, die in die entgegengesetzte Richtung wie ihre Oberkörper weisen.¹³¹



Abb. 11 Genelun und Karl

¹²⁸RL, S. 616

¹²⁹Vgl. LENGELSEN: *Bild und Wort. Die Federzeichnungen und ihr Verhältnis zum Text in der Handschrift P des deutschen Rolandsliedes*, S. 43

¹³⁰RL, 5853-5857

¹³¹LENGELSEN, S. 42

Die Zeichnung 27 (Abb. 11) zeigt keine hornblasenden Christen oder Heiden, sondern Karls Reaktion auf das Hornsignal Rolands und bildet somit die Rezeption durch den Empfänger ab. Der Kaiser blickt traurig zu Boden, den Kopf in die rechte Hand gestützt. Lengelsen identifiziert die von links herannahende Person als Genelun, der „die linke Hand im Redegestus gegen den Kaiser erhoben“¹³² hat. Der rechts neben dem Kaiser Stehende ist Herzog Naimes, der auf Genelun deutet und ihn als Verräter entlarvt. Da die Szene von Rolands spektakulärem Hornruf nicht dargestellt ist, ergibt sich, so das Interpretationsangebot Lengelsens, aus dem Bild eine weitere Deutungsmöglichkeit:

„Das Blasen des Olifanten erhält im Zusammenhang mit dieser Darstellung eine neue Bedeutung, die weniger darin liegt, die augenblickliche Bedrängnis zu kennzeichnen, die Roland als miles Dei erleidet, als vielmehr auf den Verrat Geneluns hinzuweisen.“¹³³

Roland ist demnach indirekt in diesem Bild präsent; sein Hornsignal führt dazu, dass Genelun seinen spöttischen Beschwichtigungsversuch unternimmt, und sich dadurch selbst verrät.

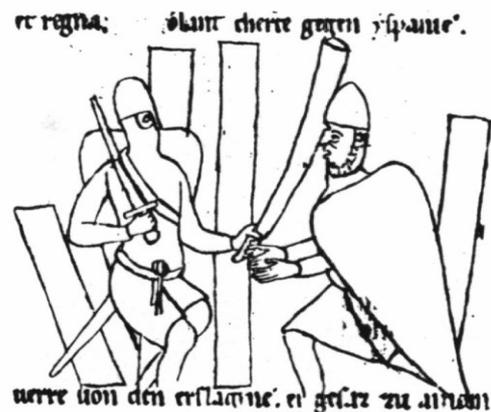


Abb. 12 Roland zerschlägt Olifant

Die Abbildung 31 (Abb. 12) zeigt Rolands letzte Waffentat: Er verteidigt kurz vor seinem Ableben seine Attribute Schwert und Horn gegen einen Heiden, der diese zu stehlen versucht. Auffällig ist das überproportionierte Horn Olifant¹³⁴, das der Illustrator, vermutlich um es hervorzuheben, derart vergrößerte. Von allen drei ausgewählten Darstellungen weist diese den genauesten Textbezug auf. Das Schwert in der einen, das Horn in der anderen Hand erwartet Roland den sich Anschleichenden, um ihn dann mit Olifant zu töten und dadurch die Attribute seines Standes und seiner Person zu schützen.

¹³²Vgl. LENGELSEN, S. 43. Lengelsen macht auf die jugendliche Erscheinung Geneluns aufmerksam, die im Text nicht erläutert wird. Anhand der Darstellung von Marsilie und Blanscandiz vermutet sie, dass die Ausführungsweise des Illustrators nicht immer einheitlich war. (vgl. S. 44)

¹³³Ebd., S. 142

¹³⁴Verglichen mit den Hörnern der Heiden in Bild 26 (Abb. 10) wirkt Olifant hier gewaltig.

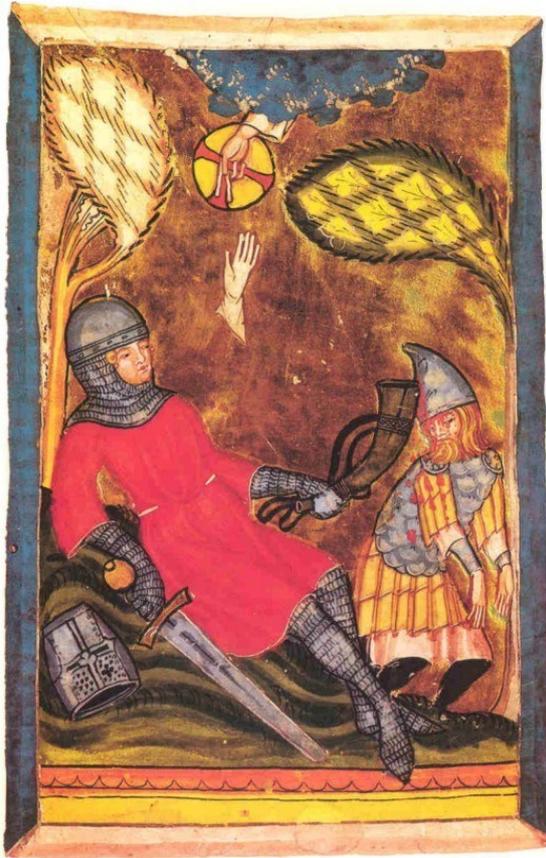


Abb 13. Roland zerschlägt Olifant

Das gleiche Motiv hat der Illustrator der Abbildung 13 gewählt. Sie entstammt dem Reimepos *Karl der Große*, einer *Rolandslied*-Bearbeitung des Strickers.¹³⁵ Wie auch auf der Zeichnung 31 aus dem RL (Abb. 12) liegt Roland in voller Rüstung, den Tod erwartend, das Schwert Durndart in der rechten, das Horn Olifant in der linken Hand. Der heidnische Dieb sinkt blutüberströmt zu Boden; der große Riss infolge des Schlages ist am Schalltrichter des verzierten Horns gut zu erkennen. Das Bild fasst auch das weitere Geschehen zusammen: Nachdem Roland sichergestellt hat, dass seine Attribute nicht in Feindeshand gelangen, und nachdem er eingesehen hat, dass er Durndart weder zerstören kann noch darf, befiehlt er seine Seele Gott, bittet für Karl, seinen Herrn und Verwandten und gibt Gott, als Zeichen des empfangenen Lehens/Auftrags, seinen Handschuh zurück, der von Gottes Hand empfangen wird:

„den hantschuoeh er abe zôch,
 engegen dem himel er in bôt.
 der nam der vrône bote von sîner hant.
 des ist der helt Ruolant
 von aller der christenhait gêret,
 alsô uns daz buoh lêret.“¹³⁶

¹³⁵Zusammen mit der *Weltchronik* des Rudolf von Ems ist der *Karl* des Stricker in der Handschrift Ms. germ. fol. 623 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin vereint; die abgebildete Darstellung ist die Seite 22 recto.

¹³⁶RL, 6889-6894

Der Herausgeber des Teilfaksimilie der *Weltchronik* und des *Karl*, Edmund Theil, schreibt dazu in seinem Kommentar:

„Der Handschuh, der über dem hingesunkenen Roland zum Himmel aufsteigt, ist im Begriff, den Kreislauf der ‘Investitur’ Karls des Großen durch Gott zu schließen. [...] Gott setzte den Kaiser als Herrscher ein, um Recht und Ordnung zum eingehaltenen Gesetz zu machen. Karl der Große übertrug seinem Neffen Roland diese Aufgabe in dem Gebiet seines Reiches, in dem er die Heiden besiegt hatte. Roland reicht, da sein Vorhaben durch Verrat gescheitert ist, das Symbol seiner Beauftragung, den Handschuh, weil der Kaiser fern ist, vor seinem Tode unmittelbar an Gott zurück. Geballter und aussagekräftiger konnte die ritterliche Ethik des Mittelalters nicht dargestellt werden als auf dieser Miniatur, der jedes Pathos abgeht.“¹³⁷

¹³⁷*Weltchronik / Karl der Große*, S. 78

2. „O Oberon, wo ist dein Horn in dieser Fährlichkeit?“ Christoph Martin Wieland: *Oberon*

Das 1780 erschienene Versepos *Oberon* steht am Ende einer ganzen Reihe von Versuchen Wielands, ein großes Heldengedicht zu schreiben.¹³⁸ Es ist der gelungene Abschluss dieses Unterfangens: Goethe sendet Wieland einen Lorbeerkrantz zu¹³⁹ und lobt das Werk in einem Schreiben an Lavater (3. Juli 1780):

“Sein Oberon wird so lang Poesie Poesie, Gold Gold und Crystall Crystall bleiben wird als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden.”¹⁴⁰

Das Epos vereinigt in sich verschiedene Handlungen, Ideen und Dispositionen, die Wieland in einer Vorrede darlegt. Er nennt als einen wichtigen, nicht ausschließlichen Bezugspunkt „die Fabel [...] aus dem alten Ritterbuche von Huon de Bordeaux“.¹⁴¹ Allerdings grenzt er seine Oberon-Figur von der des spätmittelalterlichen Volksbuchs ab,¹⁴² bezieht sich auf Chaucers und Shakespeares Oberongestalten als Verwandte seiner Figur¹⁴³ und macht in den letzten Sätzen der Vorrede den Leser nicht nur mit wichtigen Handlungsträgern bekannt, sondern wirbt selbstbewusst mit seinem Kunstkonzept:

“[...] die Art, wie die Geschichte seines [Oberons] Zwistes mit seiner Gemahlin Titania in die Geschichte Hüons und Rezas eingewebt worden, scheint mir (mit Erlaubnis der Kunstrichter) die eigentümlichste Schönheit des Plans und der Komposition dieses Gedichtes zu sein.

¹³⁸Vgl. SENGLE: *Von Wielands Epenfragmenten zum „Oberon“*, S. 47 ff.

¹³⁹Vgl. MAYER: *Wielands „Oberon“*, S. 196, siehe auch ZAREMBA: *Christoph Martin Wieland*, S. 197: „‘Oberon’ [bleibt] bis heute Wielands wirkungsmächtigstes Werk, das in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde und für die meisten Engländer bis heute als Inbegriff der Romantik gilt.“

¹⁴⁰zitiert nach SCHAEFER: *Christoph Martin Wieland*, S. 95

¹⁴¹WIELAND: *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen*, S. 162

¹⁴²Ebd.

¹⁴³ Zu den Quellen siehe GELZER: „Oberon“, in: *Wieland-Handbuch*, S. 227 f.; vgl auch GELZER: *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland*, S. 410: „Wielands *Oberon* scheint den Interpreten auf den ersten Blick vor keine besonderen Schwierigkeiten zu stellen. Die hauptsächlichen Quellen sind wie üblich vom Autor selbst angegeben: Dem Epos liege eine der *Bibliothèque universelle des romans* entnommene Fassung der Geschichte von Huon de Bordeaux – ein Stoff aus dem *Charlemagne*-Kreis also – zugrunde, die mit der Erzählung *January and May* aus Chaucers *Canterbury Tales* sowie der Oberon-Titania-Handlung aus dem *Sommernachtstraum* verbunden werden. Und der Eingang des Versepos stellt dieses unmissverständlich in die Tradition der italienischen Versepeik eines Ariost oder Tasso.“. Siehe auch MANGER: *Disgression im Epos. Wielands Oberon*, S. 111: „Bekanntlich schlingt Wieland, wie er in seiner Vorbemerkung *An die Leser* ausführt, im *Oberon* drei Haupthandlungen ineinander, die sich zugleich aus drei Quellenkomplexen speisen. Diese sind die Kaiser Karl-Sagen, die Versepeik, Wieland spricht von Romanzen und Ritterbüchern, hier besonders das Versepos *Huon de Bordeaux* aus dem 13. Jahrhundert, sowie die Geschichte des Feen- und Elfenkönigs Oberon und seiner Gemahlin Titania, wie sie in Chaucers *Merchant's Tale* (um 1400) und Shakespeares *A Midsummer-Night's Dream* (London 1600) erscheint.“ Der Quellenbefund wird an dieser Stelle ausführlich dargestellt, da sich hieraus sowohl für GELZER als auch für MANGER durch ihre jeweiligen Analysen entscheidende Aspekte für die Bewertung des Werkes ergeben: GELZER erkennt hier eine Verschränkung romanescer Romanmodelle, für MANGER „weist schon die Verknüpfung der drei Handlungsstränge darauf hin, daß ihr Kern in dieser in das Zentrum des Epos verlegten Disgression liegt.“ (MANGER, S. 117)

In der Tat ist Oberon nicht nur aus zwei, sondern, wenn man es genau nehmen will, aus drei Haupthandlungen zusammen gesetzt: nämlich, aus dem Abenteuer, welches Hüon auf Befehl des Kaisers zu bestehen übernommen, der Geschichte seiner Liebesverbindung mit Rezia, und der Wiederaussöhnung der Titania mit Oberon: aber diese drei Handlungen oder Fabeln sind dergestalt in Einen Hauptknoten verschlungen, daß keine ohne die andere bestehen oder einen glücklichen Ausgang gewinnen konnte. Ohne Oberons Beistand würde Hüon Kaiser Karls Auftrag unmöglich haben ausführen können: ohne seine Liebe zu Rezia, und ohne die Hoffnung, welche Oberon auf die Treue und Standhaftigkeit der beiden Liebenden, als Werkzeugen seiner eignen Wiedervereinigung mit Titania, gründete, würde dieser Geisterfürst keine Ursache gehabt haben, einen so innigen Anteil an ihren Schicksalen zu nehmen. Aus dieser auf wechselseitige Unentbehrlichkeit gegründeten Verwebung ihres verschiedenen Interesse entsteht eine Art von *Einheit*, die, meines Erachtens, das Verdienst der *Neuheit* hat, und deren gute Wirkung der Leser durch seine eigene Teilnehmung an den sämtlichen handelnden Personen zu stark fühlt, als daß sie ihm irgend ein Kunstrichter wegdisputieren könnte.“¹⁴⁴

Vor diesem Hintergrund ist der Einwand, Wieland habe sich aus dem reichen Vorrat von Märchenstoffen einerseits und einer Chanson de geste in einer Volksbuchversion aus dem 16. Jahrhundert andererseits bedient und Bekanntes lediglich neu arrangiert, nicht haltbar. Er betreibt die Erneuerung des Epos¹⁴⁵ durch dessen Verwandlung vom Helden- zum Märchenepos, das zum „Bindeglied zwischen Aufklärung und Romantik“¹⁴⁶ werden konnte. Die Faszination dessen, was Hans Mayer als „geheime“¹⁴⁷ und wenig später als „eigentümliche Modernität“¹⁴⁸ des *Oberon* ausgemacht hat, ist sowohl in der ironisch distanzierten Brechung des Heroischen¹⁴⁹, als auch im strengen Moralkonzept Oberons zu finden. Dieser nimmt am Schicksal der von ihm begleiteten Menschen teil und betreut als ernster Geist die von ihm Ausgewählten.¹⁵⁰ Nicht der zur Bewältigung unmöglich scheinender Aufgaben verpflichtete Ritter Hüon, sondern der luftige Geist gibt der Dichtung ihren Namen: Oberon, der Schenker, Strafer und Richter, ist sittliches Wesen und lenkt – teils unbesehen, teils durch Wundereingriffe – die Menschen zu einem scharf regulierten, sittlich motivierten Denken, Handeln und Fühlen. Die Wundereingriffe werden u. a. durch wundertätige Gegenstände bewerkstelligt, die Oberon seinen Schützlingen übergibt. Wieland löst sich an dieser Stelle von der französischen Vorlage und der weit verbreiteten englischen Übertragung von Lord Bernes. Während der Held

¹⁴⁴WIELAND: *Oberon*, S. 162 f.

¹⁴⁵SCHELLE: *Einleitung*, S. 19

¹⁴⁶Ebd., S. 23

¹⁴⁷MAYER, S. 198

¹⁴⁸Ebd., S. 198

¹⁴⁹GELZER favorisiert hier eine andere Lesart: „Eine heroische Rittergeschichte, so der Tenor der Forschung, wird in einem ‚komischen‘ Epos nach dem Vorbild Ariosts gebrochen und persifliert, ein Soff aus der Karlsepeik mit der märchenhaften Feenwelt verbunden. Stellt man jedoch den Bezug zur *Bibliothèque* und der romanesken Tradition in den Vordergrund, lässt sich das Versepos auch anders lesen, nämlich als Transposition und Kombination romanesker Romanmodelle. Im *Oberon* verschränken sich nämlich die beiden am weitesten verbreiteten Romanmodelle des frühen 18. Jahrhunderts, das romaneske Modell des höfisch-historischen oder galanten Romans und das Modell der Robinsonade.“ (*Konversation, Galanterie und Abenteuer*, S. 410 f.). Vgl. auch GELZER: ‚*Die Quintessenz aller Abenteuer der Amadise und Feen-Mährchen*‘. *Die Rehabilitierung des Romanesken in Wielands Verserzählungen*, S. 62-64

¹⁵⁰Vgl. SENGLE, S. 64

dort neben einem Horn und einem Becher auch einen Schutzpanzer und einen Bogen erhält,¹⁵¹ bekommt er in Wielands Werk von Oberon lediglich einen Becher und ein Horn;¹⁵² einen Ring verdient sich Hüon im erfolgreichen Kampf gegen einen Riesen.

Die wundersame Kraft, die im *Oberon* in den Objekten steckt, wird insbesondere beim Horn auf eindrucksvolle Weise offenbar: Hüon und sein Begleiter Scherasmin ziehen durch Oberons Zauberwald, in dem sie Nonnen und Mönchen begegnen, die gerade ein Unwetter überstanden haben. Oberon tritt ihnen gegenüber, setzt ein elfenbeinernes Horn an die Lippen und erzeugt darauf „den lieblichsten Ton“.¹⁵³ Die Wirkung dieses Tons ist ungeheuerlich:

„[...] Stracks übermannt den Alten [Scherasmin]
Ein Schwindelgeist; er kann sich Tanzens nicht enthalten,
Packt eine Nonne ohne Zahn,
Die vor Begierde stirbt ein Tänzchen mitzumachen,
Und hüpf und springt als wie ein junger Bock
So rasch mit ihr herum, daß Schleiertuch und Rock
Weit in die Lüfte wehn, zu allgemeinem Lachen.

Bald faßt die gleiche Wut den ganzen Klosterstand;
Ein jeder Büsser nimmt sein Nönnchen bei der Hand,
Und ein Ballett beginnt, wie man so bald nicht wieder
Eins sehen wird. Die Schwestern und die Brüder
Sind keiner Zucht noch Regel sich bewußt;
Leichtfertger kann kein Faumentanz sich drehen.
Der einzige Hüon bleibt auf seinen Füßen stehen,
Sieht ihren Sprüngen zu, und lacht aus voller Brust.“¹⁵⁴

Es ist insbesondere das Burleske, das Grotteske, das diese Szene hervorhebt, und nachvollziehbar macht, warum sie sehr gerne für *Oberon*-Illustrationen ausgewählt wurde.¹⁵⁵ Wichtiger für den Zusammenhang dieser Arbeit ist ein anderer Umstand: Oberon bläst einen lieblichen Ton – es wird zu zeigen sein, dass dieses Horn auch anders tönen kann – und er verwendet das Instrument als Prüfungsinstanz. Noch während der wilde Tanz der Klosterbrüder und -schwestern mit Scherasmin andauert, klärt Oberon Hüon über das Kriterium der Zauberwirkung auf:

¹⁵¹Vgl. ADLER: *Rückzug in epischer Parade*, S. 274

¹⁵²Vgl. WIELAND: *Oberon*, S. 190

¹⁵³Ebd.

¹⁵⁴Ebd.

¹⁵⁵Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf den „Oberon-Tanz“. Musik und Choreographie stammen von Christoph Gottlob Breitkopf und sind in *Pandora 1789* veröffentlicht worden. Sie beziehen sich auf 30 Strophen des *Oberon*, im Wesentlichen auf den Tanz der Nonnen und Mönche. Die Erstaufführung erfolgte am 24.11.1999 in Freiburg im Rahmen eines von insgesamt drei festlichen Konzertabenden der Goethe-Gesellschaft Freiburg in Verbindung mit dem Freiburger Musik Forum. Diesen Hinweis verdankt der Verfasser Walter Salmen, dessen Frau, Gabriele Busch-Salmen, die genannte Veranstaltung moderierte.

„Wär nicht dies Kloostervolk ein heuchlerisch Gezücht,
 Belög ihr keuscher Blick, ihr leiser Bußton nicht
 Ein heimlich strafbares Gewissen,
 Sie ständen, trotz dem Horn, wie du, auf ihren Füßen.
 Auch Scherasmin, für den sein redlich Auge spricht,
 Muß seiner Zunge Frevel büßen.“¹⁵⁶

Oberon fordert Rechtschaffenheit in Taten und Worten; fehlt diese, straft er. Dem Bann des Tanzen-Müssens können sich all diejenigen nicht entziehen, die Oberons Bedingungen nicht erfüllen. Oberon, der Hüon seinen Beistand anbietet, gibt dem Ritter das Horn und folgende ‘Gebrauchsanweisung’ dazu:

„Ertönt mit lieblichem Ton von einem sanften Hauch
 Sein schneckengleich gewundner Bauch,
 Und dräuten dir mit Schwert und Lanzen
 Zehn tausend Mann, sie fangen an zu tanzen
 Und tanzen ohne Rast im Wirbel, wie du hier
 Ein Beispiel sahst, bis sie zu Boden fallen:
 Doch lässest du’s mit Macht erschallen,
 So ist’s ein Ruf, und ich erscheine dir.“¹⁵⁷

Hüon erhält Wahlmöglichkeiten bei der Bedienung des Instruments: Er kann entweder den Zustand des ekstatischen Tanzens, des Sinnen-Verwirrens, durch einen lieblichen Ton erzeugen, oder Oberons unmittelbare, persönliche Hilfe durch einen „mit Macht“ geblasenen Ton einfordern. Vom Geisterkönig erhält der Ritter eine weitere Gabe: Einen goldenen, mit Wein gefüllten Becher, der sich, sobald der Wein ausgetrunken wurde, wieder selbständig füllt. Während der Übergabe ermahnt Oberon Hüon, vom lauten Hornruf nur im äußersten Notfall Gebrauch zu machen. Dann erklärt er die Wirkungsweise des Bechers:

„Nur spare solchen Ruf bis höchste Not dich dringt.
 Auch diesen Becher nimm, der sich mit Weine füllet,
 So bald ein Biedermann ihn an die Lippen bringt;
 Der Quell versieget nie, woraus der Nektar quillet:
 Doch bringt ein Schalk ihn an des Mundes Rand,
 So wird der Becher leer, und glüht ihm in der Hand.“¹⁵⁸

Auch der Becher ist ein Prüfungsinstrument, das den Rechten, den „Biedermann“, mit immer wiederkehrender Erquickung belohnt und den Falschen bestraft. Hervorzuheben ist an dieser Stelle die deutliche Dingsymbolik: Horn und Becher stehen nicht nur für sich selbst, sondern sind mit magischen Funktionen ausgestattet, deren Verwendung an Voraussetzungen geknüpft ist, denn die Magie kann entweder helfen oder strafen.

Die Konstellation Prüfungshorn-Prüfungsbecher ist keine Erfindung Wielands, sondern entstammt vielfältigen Zusammenhängen, die ihre Ursprünge im Bereich der Artusepik und deren anglonormannischen Vorlagen haben. So wird beispielsweise im *Lai du Corn* von einem Trinkhorn berichtet, das König Artus als Geschenk erhält und das die kleinste Spur von

¹⁵⁶WIELAND: *Oberon*, S. 191

¹⁵⁷Ebd., S. 193

¹⁵⁸Ebd., S. 194

Untreue anzeigt. Artus selbst besteht auf einem Test und wird, als er aus dem Horn trinken will, von diesem von oben bis unten besudelt. Seinen Rittern ergeht es nicht anders, auch sie werden entlarvt, und erst eine komische Wendung kann die Entzweiung auflösen, die nach der nicht bestandenen Trinkprobe zwischen Artus und der Königin eingetreten war.¹⁵⁹

Das Horn verfügte ursprünglich über mehr als die beiden Eigenschaften, mit denen Oberon Hüon bekannt macht. Im Kommentar zur englischen Version des *Huon de Bordeaux* ist über das Horn folgendes zu erfahren:

„This Horn was made by four fairies in the isle of Cephallonia; one (Gloriande) endowed it with the power of curing by its blast all manner of sickness; a second (Translyne) with the power of satisfying hunger and thirst; a third (Margale) with the power ‘that whosoever heard this horn, though he were never so poor and feeble by sickness, he should have such joy in his heart that he should sing and dance’; a fourth fairy (Lempatrix) gave the horn the gift of forcing him who heard it to come at the pleasure of him who blew it.“¹⁶⁰

Wieland verdichtet und intensiviert die magischen Möglichkeiten: Das Moment der immer wiederkehrenden Erfrischung geht an den Becher über und ist an Aufrichtigkeit als Bedingung geknüpft. Das Tanzen hingegen ist kein freudiges Bewegungsspiel, sondern ekstatischer Zwang, eine Trance, die die Unrechten ergreift. Der Übergang vom Füllhorn auf den Füllbecher ist durch einen Beziehungsverlust zu erklären:

„Das magische Füllhorn kann in arturischer Tradition auch als Prüfungshorn dienen, aber gleichzeitig auch als Trinkhorn. Die letzere Funktion wurde unverständlich. Daher wurde von Bechern anstelle von Trinkhörnern gesprochen, und so wurden aus Bechern auch Prüfungsbecher.“¹⁶¹

Bevor Oberon den Ritter und dessen Begleiter verlässt, ermahnt er Hüon zu moralischer Aufrichtigkeit und bezweifelt zugleich, dass dieser imstande sein wird, den hohen sittlichen

¹⁵⁹Vgl. HOEFFNER: *The Breton Lais*, S. 114. Dieses Motiv erfährt mannigfaltige Variationen und ist im Mittelalter so beliebt, dass es umfangreich rezipiert wird. Im *Perceval* des Chrétien de Troyes ist es ebenso präsent wie im *Prosaristan*; in Heinrich von Türilins *Diu Krône* wird das Horn durch einen Treueprüfungshandschuh und einen ebensolchen Becher ersetzt (vgl. ebd., S. 115). „In several instances the talisman is a mantle which will fit perfectly a perfectly chaste woman but will shrink when worn by a woman of inferior virtue.“ (ebd., S. 115)

¹⁶⁰LEE: *The Boko of Duke Huon of Bordeaux*, S. 807. Der Text fährt folgendermaßen fort: „When this ‘rich horn of ivory’ is bestowed by Oberon on Huon, its only virtue mentioned is that it brings a hundred thousand men to aid of him who blows it, if – and the condition is all-important – there is genuine need of help.“ Auf diese Funktion bezieht sich offensichtlich RAIMUND, wenn er in seiner Komödie *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* – wie im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit ausgeführt – dem Zauberhorn folgende Fähigkeit verleiht (S. 119):

„Und dürstest du dich vielleicht einmal nach Kriegestaten,
So bringt der Stoß ins Horn, dir tapfere Soldaten.“

¹⁶¹ADLER, S. 268. Auch im *Rolandslied* wird Olifant an zwei Stellen als Trinkhorn gebraucht, zum einen von Turpin (siehe Kapitel II.1 der vorliegenden Arbeit), zum anderen von Roland, der dem sterbenden Olivier mit dem Horn Wasser schöpfen will (6756-6758):

„dô begraif er Olivanten.
ain wazzer wolt er im bringen.
er nemacht es nicht gewinnen.“

Als Beispiel für das weitere Fortwirken der Horn-Becher Symbolik sei bereits an dieser Stelle auf Conrad Ferdinand MEYERS Novelle *Die Richterinnen* hingewiesen, in der „Wulfenhorn“ und „Wulfenbecher“ eine zentrale Rolle spielen, die im Rahmen dieser Untersuchung in einem späteren Kapitel behandelt wird.

Standards, die Oberon seinen Schützlingen abverlangt,¹⁶² zu entsprechen. Oberon zweifelt weniger an der individuellen physischen und psychischen Disposition Hüons, sondern sieht vielmehr die Lustorientierung des Menschengeschlechts generell als problematisch an:

„Zeuch hin“, spricht Oberon, nachdem er ihn belehrt;
 „Und daß ich nie die Stunde sehen möge,
 Da Hüons Herz durch Schwäche sich entehrt!

Nicht, daß ich deinem Mut und Herzen
 Mißtraute! aber, ach! du bist ein Adamskind,
 Aus weichem Ton geformt, und für die Zukunft blind!
 Zu oft ist kurze Lust die Quelle langer Schmerzen!
 Vergiß der Warnung nie, die Oberon dir gab!“¹⁶³

Von den Gaben des Elfenfürsten kommt zuerst der Becher zum Einsatz. Er, der sowohl bei Hüon als auch bei Scherasmin vortrefflich seinen Dienst versieht und die beiden erfrischt, wann immer dies vonnöten ist, entlarvt einen Betrüger, den der Ritter zuvor unter Lebensgefahr vor einem wahren Löwenmonstrum gerettet hatte:

„Man reicht zur Stärkung ihm den goldnen Becher dar,
 Und auf Arabisch spricht der Alte: ‘Herr, fürwahr,
 Ihr habt dem Gott der Christen Dank zu sagen!’

Mit scheelem Auge nimmt der Heid aus Hüons Hand
 Den Becher voll, und wie er an der Lippen Rand
 Ihn bringt, versiegt der Wein, und glühend wird der Becher
 In seiner Faust, der innern Schalkheit Rächer!
 Er schleudert ihn laut brüllend weit von sich,
 Und stampft, und tobt, und lästert fürchterlich.
 Herr Hüon, dem es graut ihm länger zuzuhören,
 Zieht sein geweihtes Schwert, den Heiden zu – bekehren.“¹⁶⁴

Oberons Becher hat sich so verhalten, wie vom Elfenfürst angekündigt: Er hat den Schalk enttarnt und bestraft. Das ist an dieser Stelle nicht unproblematisch, denn diese Episode eröffnet eine Reihe von Auseinandersetzungen zwischen Christen und Muslimen, in denen letztere, bis auf wenige – durch die Architektur des Werks erforderliche Ausnahmen – immer äußerst negativ dargestellt werden.

„Weniger die ‘gewöhnlichen’ Charaktere christlicher Provenienz [...] als die muslimischen Gestalten (mit Ausnahme der zunächst potentiellen und dann tatsächlichen Christin

¹⁶²Vgl. HOFMANN: *Reine Seelen und komische Ritter*, S. 309: „Menschlichkeit fehlt aber gerade der rigoristischen Strenge Oberons, und aus dieser Perspektive ist das Horn mit seiner Wirkung gerade der Position zuzuordnen, die der Elfenfürst im Handlungsverlauf des Textes zu überwinden hat. Die Wirkungsweise des Horns entspricht demnach dem Keuschheitsgebot Oberons, das Hüon und Rezia/Amanda gerade deshalb nicht erfüllen können, weil sie aus „Fleisch und Blut“ sind und weil ihre Liebe sinnliche und ‘geistige’ Dimensionen in sich vereint. Nimmt man die Vorgeschichte der Oberon-Titania-Handlung hinzu, so ist das Horn Oberons Zaubergehärt *nach* der Trennung von seiner Frau, das für die Trennung von Sittlichkeit und Sinnlichkeit und für ein inhumanes Moralprinzip steht.“ Aus Sicht des Verfassers greift diese Bewertung zu kurz. Sie beschreibt Mechanismen, die beim ersten Einsatz des Horns wirken, vernachlässigt aber die Entwicklung, auch des Instruments, im weiteren Verlauf der Handlung.

¹⁶³WIELAND: *Oberon*, S. 194

¹⁶⁴Ebd., S. 217 f.

Rezia/Amanda) bieten die Kontrastfolie zu dem ‘vortrefflichen’ Paar, das im Zentrum der Dichtung steht.¹⁶⁵

Diese Antithetik ist bereits beim ersten Gebrauch des Horns durch Hüon festzustellen. Nachdem Hüon sich Zugang zum Palast verschafft hat, tötet er den vorgesehenen Bräutigam Rezias¹⁶⁶, steckt ihr den erbeuteten Ring an und küsst sie als Braut. Nach diesem Affront sieht er sich einer ungeheuerlichen Mordandrohung durch den Sultan¹⁶⁷ und deren beginnender Umsetzung ausgesetzt und kann Rezia, Scherasmin und sich selbst nur noch durch die Macht des Horns schützen:

„Der Ritter läßt sein Schwert vergebens blitzen,
Noch hält ihm Rezia den Arm. Ihr ängstlich Schrein
Durchbohrt sein Herz. Was bleibt ihm sie zu schützen
Noch übrig, als sein Horn von Elfenbein?
Er setzt es an den Mund, und zwingt mit sanftem Hauche
Den schönsten Ton aus seinem krummen Bauche.

Auf einmal fällt der hoch gezückte Stahl
Aus jeder Faust; in raschem Taumel schlingen
Der Emirn Hände sich zu tänzerischen Ringen;
Ein lautes *Hussa* schallt Bacchantisch durch den Saal,
Und Jung und Alt, was Füße hat, muß springen;
Des Hornes Kraft läßt ihnen keine Wahl:
Nur Rezia, bestürzt dies Wunderwerk zu sehen,
Bestürzt und froh zugleich, bleibt neben Hüon stehen.¹⁶⁸

Das Horn zeigt wiederum seine Zauberkraft und diese erfahren ausnahmslos sündhafte Muslime. Allein das vorbildliche Paar bleibt davon unberührt, ebenso wie Scherasmin und Rezias Dienerin Fatme, die aus dramaturgischen Gründen ihren Herren weiterhin hilfreich zur Seite zu stehen haben. Alle anderen („Der ganz Divan dreht im Kreis// Sich schwindelnd um [...]“¹⁶⁹) müssen der Macht des Instruments folgen, verfallen dem zauberischen, verführerischen, verwirrenden „schönsten Ton“ und sind nicht mehr Herren ihrer Sinne. Sie erleiden solches aber nur, weil sie heuchlerisch und falsch leben. Dass alle zwangsweise

¹⁶⁵HOFMANN, S. 341

¹⁶⁶Es handelt sich dabei um denjenigen Schalk, der sich bei der Becherprobe die Finger verbrannte.

¹⁶⁷Vgl. HOFMANN, S. 341 f.: „Von der psychologischen Plausibilität der Handlung her hat Rezias Vater, der Kalif von Bagdad, allen Grund, sich Hüons Raub der Tochter und dem Anschlag auf die eigenen Backenzähne zu widersetzen; die Beschreibung seiner Reaktion auf die Aggression des christlichen Ritters gerät im Text aber unter der Hand zu einer denunziatorischen Zeichnung muslimischer Grausamkeit, die jeglichen Geist der Toleranz vermitteln [sic! Es muß wohl „vermissen“ heißen, A. Eitz] läßt. So fordert der Kalif seine Diener mit folgenden Worten zur Rache an Hüon auf, als dieser Rezia küßt und dadurch den Anspruch auf die Hand der Kalifentochter erhebt:

‘Ergreift ihn! Zaudern ist Verrath!
Und, tropfenweise erpreßt, versöhne
Sein schwarzes Blut die ungeheure That!’

[...] Während der Text die Tatsache, dass Hüon eine große Zahl muslimischer Reiter tötet, ohne wertenden Kommentar hinnimmt, wird der ‘heidnische’ Herrscher als blutdürstig und gewalttätig dargestellt, wenn er die ungeheure Beleidigung, die Hüon ihm antut, rächen will.“

¹⁶⁸WIELAND: *Oberon*, S. 237

¹⁶⁹Ebd.

Tanzenden Muslime sind, ist Teil des negativen Islamkonzepts, das hier fortwirkt und als dunkle Folie dient, um darauf das ideale Paar umso heller und reiner erstrahlen zu lassen.

Es ist bemerkenswert, wie sich diese hochspannende Szene¹⁷⁰ fortsetzt. Die Kraft des Horns lässt nach und die Zwangstänzer fallen erschöpft zu Boden, wo sie sich erholen. Hüon übergibt das Horn an seinen Begleiter, um dem Kalifen Kaiser Karls unsinnige Bitte zu überbringen (Karl erbittet sich u. a. vier Backenzähne und einige Barthaare des Kalifen). Der Kalif erneuert daraufhin seinen Mordbefehl, und Hüon muss um sein Leben kämpfen. In dieser Situation höchster Not – die Hüon in dumpfer Pflichterfüllung und Verkennung der Umstände selbst provoziert hat – handelt Scherasmin: Er „setzt flugs das Hifthorn an//Und bläst, als läg ihm ob die Toten aufzublasen.“¹⁷¹

Hier wird das Horn zum ersten Mal als „Hifthorn“ charakterisiert. Es ist damit als kleines, oft als Jagdinstrument verwendetes Horn gekennzeichnet, das man u. a. zur Gruppe der aus Elfenbein hergestellten Olifanten zählen kann und das zum ritterlichen Jagdinventar des Mittelalters gehört. An dieser Stelle ist auch das indirekte Zitieren des *Rolandslieds* zu bemerken: Beide Helden verfügen nicht nur über elfenbeinerne Instrumente mit herausragenden Eigenschaften, auch die ‘Auftragslage’ ist bei Hüon und Roland vergleichbar: beide vollbringen für Karl den Großen Wunderdinge und sind kreuzzugsideologisch eindeutig festgelegt – wenngleich Hüons Engagement weit weniger jenseitsorientiert und auf ein Martyrium ausgerichtet ist. Auch der Umstand, dass Hüons Begleiter Scherasmin durch ein gewaltiges Hornsignal eine entscheidende Wende herbeiruft,¹⁷² ist durch das *Rolandslied* motiviert. Die Wirkung von Scherasmins Hornruf ist drastisch:

„Die ganze Burg erschallt davon und kracht;
Und stracks verschlingt den Tag die fürchterlichste Nacht,
Gespenster lassen sich wie schnelle Blitze sehen,
Und unter stetem Donner schwankt
Des Schlosses Felsengrund. Der Heiden Herz erkrankt;
Sie taumeln Trunknen gleich, Gehör, Gesicht vergehen,
Der schlaffen Hand entglitschen Schwert und Speer,
Und gruppenweis liegt alles starr umher.“¹⁷³

¹⁷⁰Dass die Eroberung Rezias zu den dramatischen Höhepunkten des Werks gehört, ist auch dadurch offensichtlich, dass Wieland Ausschnitte aus dieser Szene, nach dem Musenanruf, plakativ an den Anfang des Epos stellt (Erster Gesang, zweite Strophe, S. 165):

„Vergebens knischt des alten Sultans Zorn,
Vergebens dräut ein Wald von starren Lanzen:
Es tönt in lieblichem Ton das elfenbeinerne Horn,
Und, wie ein Wirbel ergreift sie alle die Wut zu tanzen;
Triumph, Herr Ritter, Triumph! Gewonnen ist die Schöne.
Was säumt ihr? Fort! der Wimpel weht;
Nach Rom, daß euern Bund der heilge Vater kröne!“

¹⁷¹Ebd., S. 242

¹⁷²Dass Hüon hier nicht selbst ins Horn stößt, ist kein Regelverstoß. Bis nach Rezias Eroberung sind Hüon und Scherasmin als ein ‘Kämpferteam’ zu denken, wenn auch Hüon meist der Kämpfende und dominierende Handlungsträger ist. Sie gehören zusammen, wie – um die Protagonisten eines von Wieland sehr geschätzten Werks zu bemühen – Don Quijote und Sancho Pansa.

¹⁷³WIELAND: *Oberon*, S. 242

Ein apokalyptisches Drama erfüllt den Sultanspalast. Audiovisuell kaum zu verkraftende Schrecken überfordern die Sinneswahrnehmung der Heiden,¹⁷⁴ die daraufhin paralytisch niedersinken. Der Sultan „übertäubt von so viel Wunderdingen“¹⁷⁵ stirbt sogar und wird dadurch als negativer Herrscher gezeichnet, der nicht in der Lage ist, mit derlei Vorkommnissen umzugehen. Die Einzigen, die ungeschoren davonkommen, sind das ideale Paar mit seinen beiden Bediensteten; Oberon rettet sie auf wunderbare Weise.

Nach der Rettung wartet auf die beiden Liebenden ihre schwerste Prüfung: Sie müssen keusch miteinander leben, bis der Papst in Rom sie getraut hat. Scherasmin erkennt, wie schwer es den beiden fällt, dies durchzuhalten. Er organisiert mit Fatme einen Beobachtungsdienst und vertreibt den vor Sehnsucht Schmachtenden die Zeit mit einer Erzählung, die zum einen der Unterhaltung dient, zum anderen über Oberons und Titanias Entzweiung aufklärt: Enttäuscht über mangelnde Keuschheit und Zucht hatte sich Oberon von den Menschen und von seiner Frau abgewandt. Versöhnung war nur unter einer Bedingung möglich:

„Und bei dem furchtbarn Namen sei's geschworen
Der Geistern selbst unnennbar bleiben muß,
Nichts wende diesen Fluch und meinen festen Schluß:
*Bis ein getreues Paar, vom Schicksal selbst erkoren,
Durch keusche Lieb in Eins zusammen fließt,
Und, probefest in Leiden wie in Freuden,
Die Herzen ungetrennt, auch wenn die Leiber scheiden,
Der Ungetreuen Schuld durch seine Unschuld büßt.*

Und wenn dies edle Paar schuldloser reiner Seelen
Um Liebe alles gab, und unter jedem Hieb
Des strengsten Geschicks, auch wenn bis an die Kehlen
Das Wasser steigt, *getreu der ersten Liebe blieb,
Entschlossen, eh den Tod in Flammen zu erwählen,
Als ungetreu zu sein selbst einem Thron zu Lieb:*
Titania, ist dies, ist alles dies geschehen,
Dann werden wir uns wiedersehen!“¹⁷⁶

An dieser Stelle vollzieht sich die Anbindung der Oberon-Titania-Beziehung an die von Hüon und Amanda¹⁷⁷, die Wieland bereits in der Einleitung als einen wichtigen Gestaltungsaspekt des Werks hervorgehoben hatte.¹⁷⁸ Hüon erkennt zugleich die durch die Erzählung Scherasmins geschickt auf ihn und Amanda transferierte Verantwortung und nimmt die Herausforderung an, ohne zu ahnen, wie rasch beide Liebenden schon die ‘Wasserprobe’¹⁷⁹ zu bestehen haben werden. Denn nur kurze Zeit und wenige Strophen nach Hüons Bekenntnis zur

¹⁷⁴Auch hier ist das negative Islamkonzept deutlich zu erkennen.

¹⁷⁵Ebd., S. 242

¹⁷⁶Ebd., S. 271

¹⁷⁷Rezia hat bei ihrem Übertritt zum Christentum den Namen Amanda angenommen.

¹⁷⁸Ebd., S. 162 f.

¹⁷⁹Auch eine ‘Feuerprobe’ gilt es für die beiden zu bestehen. Der Verfasser hat diese Begriffe, die an die *Zauberflöte* erinnern, bewusst gewählt, da es zahlreiche Parallelen in der Konstruktion beider Werke gibt:

Pflichterfüllung¹⁸⁰ trennen sich die Liebenden von ihren Begleitern, den Bewachern ihrer Keuschheit, und erliegen rasch der Versuchung. Oberons Rache ist entsetzlich: Er bringt das Schiff, auf dem Hüon und Amanda via Neapel nach Rom unterwegs sind, durch einen grauenhaften Sturm in Seenot und entreißt Hüon seine Gaben:

„Amanda fährt entseelt aus des Geliebten Armen;
 ‘Gott!’ ruft sie aus, ‘was haben wir getan!’
 Der Schuldbewußte fleht den Schutzgeist um Erbarmen,
 Um Hülfe, wenigstens nur für Amanden, an:
 Vergebens! Oberon ist nun der Unschuld Rächer,
 Ist unerbittlich nun in seinem Strafgericht;
 Verschwunden sind das Hifthorn und der Becher,
 Die Pfänder seiner Huld; er hört, und rettet nicht.“¹⁸¹

Hüon und Amanda bezahlen den Bruch des Treueversprechens, das allein Hüon Oberon gegeben hatte, mit Lebensgefahr und dem Verlust der sie schützenden und ihnen dienenden Wunderobjekte. Insofern können Horn und Becher wiederum als Prüfungsmittel klassifiziert werden: Ihr Verschwinden indiziert die erwiesene Untreue, in veränderter Konstellation der mittelalterlichen Prüfungsausrichtung. Die Semantik ist jedoch ähnlich, auch wenn sich die Qualität des Prüfungsgegenstands geändert hat: Während in den mittelalterlichen Prüfungen Untreue dem Partner gegenüber getestet wurde, so ist hier die Untreue gegenüber Oberons Gebot bestraft worden.

Bis auf den Ring, der in seiner Bedeutung und seinem Wirkungsvermögen Hüon und Amanda noch immer unbekannt ist, sind diese ihrer Zaubergaben ledig und verfügen über keine Möglichkeit mehr, Oberons Gnade zu erleben, als über Anrufung. Die Situation verschärft sich, als die Schiffsbesatzung festlegt, dass zur Beruhigung des Wetters ein Opfer gebracht werden muss und Hüon das todbringende Los zieht. Als er sich in das Wasser stürzen will, klammert sich Amanda an ihn und stürzt sich mit ihm gemeinsam in die Fluten. So erleben beide die von Oberon vorgesehene ‘Wasserprobe’ als Teil seines Strafgerichts. Sterben jedoch werden sie im Wasser nicht, denn davor bewahrt sie der Ring an Amandas Finger, dessen „Allgewalt“¹⁸² in vier Strophen ausführlich gewürdigt wird.

Was nun für die beiden Liebenden wie auch für die von ihnen getrennten Begleiter folgt, sind Jahre der Entbehrungen und Prüfungen. Verschiedene Schilderungen menschlicher Extremsituationen lösen einander ab, vom härtesten Kampf um das tägliche Überleben bis zur Entführung der Geliebten durch Seeräuber sowie Sklaverei reichen die Erfahrungen, die Amanda und Hüon – in abgemildeter Form auch Scherasmin und Fatme – als ständisch vermindertes ideales Paar durchlaufen müssen. Als vorletzte Prüfung steht Hüon und Amanada der

Hier wie dort begegnen sich Menschen- und Zauberwelt, stehen sich verschiedene ethische Konzepte gegenüber und werden Prüfungen mit Hilfe magischer Instrumente bestanden.

¹⁸⁰Vgl. WIELAND: *Oberon*, S. 271 f.

¹⁸¹Ebd., S. 277

¹⁸²Ebd., S. 281

Test gegenseitiger Treue bevor. Diesen Test erfahren die beiden auf höchst unterschiedlichen gesellschaftlichen Niveaus: Während Amanda – fast schon erste Dame des Staates – dem Werben des Sultans Almansor von Tunis kalt ablehnend widersteht, muss sich Hüon als sklavenähnlicher Gärtner den Verführungsversuchen der Sultanin widersetzen. Diese hat Hüon mit List in den Garten gelockt, um ihn dort zu verführen, und Hüon hat die größte Mühe zu widerstehen:

„Er kämpft den schwersten Kampf, den je seit Josefs Zeit
Ein Mann gekämpft, den edlen Kampf der Tugend
Und Liebestreu und feuervollen Jugend
Mit Schönheit, Reiz und heißer Üppigkeit.
Sein Will ist rein von sträflichem Entzücken;
Allein wie lange wird er ihrem süßen Flehn,
Den Küssen voller Glut, dem zärtlich wilden Drücken
An ihren Busen, widerstehn?

O Oberon, wo ist dein Lilienstengel,
Wo ist dein Horn in dieser Fährlichkeit?
Er ruft Amanden, Oberon, alle Engel
Und Heilige zu Hülfe - Und noch zu rechter Zeit
Kommt Hülfe ihm zu. Denn just, da jede Sehne
Ermatten will zu längerem Widerstehn,
Und mit wollüstiger Wut ihn die erhitzte Schöne
Fast überwältigt hat, läßt sich Almansor sehn.“¹⁸³

Oberon, seine Attribute und Zauberobjekte sind Objekt dieser Bitte um Beistand. Hüon hat allen Grund anzunehmen, dass der Geisterfürst sich mit ihm und Amanda und dadurch auch mit Titania aussöhnen will. Denn das Treffen Hüons und Amandas samt ihrer Begleiter in Tunis ist durch Titanias und Oberons Wirken zwar voneinander unabhängig, aber sich ergänzend und unterstützend bewirkt worden. Daher kann Hüon auch um das Horn bitten, das ihm während der ersten Bewährungsprobe von Oberon entrissen wurde und das er nun zu benötigen glaubt. Er ist fest entschlossen, diesmal nicht zu versagen und keinen weiteren Treuebruch zu begehen. Doch Hüon erhält das Horn nicht. Vielmehr verschärft sich seine Situation, denn die Sultanin Almasaris weiß die kompromittierende Situation ihrem Mann gegenüber als versuchte Vergewaltigung zu präsentieren, für die Hüon getötet werden soll. Amanda bittet um sein Leben, verweigert aber dem Sultan ihre Liebe, die jener als Preis fordert. Stattdessen ist sie bereit, gemeinsam mit Hüon in den Tod zu gehen. Beide sollen zusammen verbrannt werden, doch Oberon erkennt im letzten Augenblick die ‘Feuerprobe’ als bestanden an und rettet sie:

„Inzwischen sieht man mit Fackeln in den Händen
Zwölf Schwarze sich dem Opfer paarweis nahn.
Sie stellen sich herum, bereit es zu vollenden,
So bald der Aga winkt. Er winkt. Sie zünden an.
Und stracks erdonnert’s laut, die Erde scheint zu beben,
Die Flamm erlischt, der Strick, womit das treue Paar
Gebunden stand, fällt wie versengtes Haar,
Und Hüon sieht das *Horn* an seinem Halse schweben.

¹⁸³Ebd., S. 363

[...]

Doch Hüon hat das Pfand, daß nun sein Oberon
 Versöhnt ist, kaum mit wonnevollem Schaudern
 An seinem Hals erblickt, so setzt er ohne Zaudern
 Es an den Mund, und lockt den schönsten Ton
 Daraus hervor, der je geblasen worden.
 Sein edles Herz verschmäh't ein feiges Volk zu morden:
 'Tanzt', ruft er, 'tanzt, bis euch's den Atem raubt;
 Dies sei die einzige Rache, die Hüon sich erlaubt.'¹⁸⁴

Was folgt, ist die schon bekannte Szene des unfreiwilligen Tanzes, dem wiederum nur Einheimische ausgesetzt sind, die schon zuvor, im Rahmen des negativen Islam-Konzepts, als „ein feiges Volk“ charakterisiert worden sind, während der „Edelmut“ des Christen Hüon ihm verbietet, diese Feiglinge zu töten. Genau an dieser Stelle setzt die Kritik von W. Daniel Wilson an:

„Die ganze Bevölkerung der ‚Mohren‘, ‚Schwarzgelbes, lumpiges, halb nacktes Gesindel‘ (XII, 62), will sich an der Hinrichtung ‚ergetzen‘ (XII, 56), aber sieht staunend zu, als plötzlich Oberon Zauberhorn an Hüons Hals hängt. Beim Hornschall muß ausdrücklich ‚ganz Tunis‘ tanzen, alles ‚was Füße hat / bei Hofe, im Harem, in der Stadt, / Vom Sultan an bis zu den Wasserträgern‘ (XII, 62 f.). So wird betont, daß *alle* Moslems böse sind (nur die Bösen müssen beim Hornschall tanzen – II, 41).“¹⁸⁵

Diese Deutung übersieht jedoch, dass

„hier ein zentrales Element der französischen Oper nicht nur des 18. Jahrhunderts rezipiert wird, deren fester Bestandteil exotische Ballette waren. Die Märchenwelt des *Oberon* erweist sich als eine hochgradig künstliche, deren Bilder bereits durch die Kunst vermittelt sind. Dazu zählen auch Ballett und Türkenoper. Letztere hat zu diesem Zeitpunkt bereits eine mehr als hundertjährige Tradition, innerhalb derer Mozarts *Entführung aus dem Serail* eher zu den späteren Bearbeitungen gehört. Die Ballettszene im *Oberon* ruft den Erfahrungshorizont des Lesers ab und präsentiert diesen als poetisches Bild.“¹⁸⁶

Wichtig ist festzuhalten, dass das Horn hier, wie auch schon an anderer Stelle, von Hüon nie allein aus einer Laune heraus geblasen wird.¹⁸⁷ Sein Einsatz ist immer an direkte Bedrohung gebunden, es ist stets Mittel zum Zweck.

Ein weiterer Aspekt ist ebenfalls zu beachten: Der Charakter des Horns hat sich geändert. Es wird vom bloßen Zaubergerät, Prüfobjekt für die einen und akustischer Schutzwall für die anderen, zum Symbol für das neue Moralkonzept des geläuterten Oberon. Freiwillig stellt er

¹⁸⁴Ebd., S. 372 f.

¹⁸⁵WILSON: *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die ‚Türkenoper‘ im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands ‚Oberon‘, Lessings ‚Nathan‘ und Goethes ‚Iphigenie‘*, S. 51. Siehe auch GELZER (*Oberon*, S. 231): „Unter Berufung auf Edwards Saids Studien zum Orientalismus betrachtet Wilson das Rettungsmotiv sowie die orientalischen Episoden des Oberon mit kritischem Blick: Er bezieht Wielands Bild des Islam und der Muslime auf den Hintergrund der zahlreichen Türkenoper des 18. Jahrhunderts. Dabei tadelt er die Tendenz zur klischeehaften Zeichnung der orientalischen Figuren, die bei Wieland in ‚Kreuzzugsideologien‘ zurückfalle. Bei der Darstellung des idealen Liebespaares werde das ‚Andere‘ ausgeschlossen, respektive als lüstern und gewalttätig diskriminiert.“

¹⁸⁶HARTMANN: ‚Musik‘, in: *Wieland-Handbuch*, S. 73

dem Heldenpaar zum Schluss das Horn auf wundersame Weise wieder zur Verfügung, auch wenn die Probe nicht vollendet wurde. Das Horn, das Zauberwelt und Menschenwelt miteinander in Verbindung bringt, steht für ein verändertes Menschenbild und ein weniger rigoroses Moralkonzept des Elfenfürsten.

Bemerkenswert beim letzten Dienst des wundersamen Horns ist der Superlativ in Verbindung mit einer temporalen Dimension. Während Oberon bei der Vorstellung des Instruments den „lieblichsten Ton“¹⁸⁸ und Hüon im Palast zu Bagdad den „schönsten Ton“¹⁸⁹ bläst, deutet die zeitliche Komponente „der je geblasen wurde“ an, dass das Zauberhorn nun nicht mehr benötigt wird. Sein Einsatz hat sich erledigt, es kann in das Arsenal von Oberons Wunderdingen zurückkehren. Das Horn wird im Text nicht mehr erwähnt, spielt weder während des Empfangs Hüons und Amandas beim ausgesöhnten, wieder vereinten Elfenkönigspaar eine Rolle, noch bei der Heimkehr und der Versöhnung mit Kaiser Karl.

Wie aber direkte oder indirekte Zitate, Anspielungen und Hinweise in einer ganzen Reihe von Werken unterschiedlicher Autoren zeigen,¹⁹⁰ hat das Oberonshorn eine bedeutende Rezeption erfahren. Als Verbindungsglied von Geister- und Menschenwelt, als moralische Prüfinstanz und Rettungsinstrument mit magischer Wirkung, das betäuben und verzaubern kann, hat es sich einen festen Platz in der literarischen Rezeption und darüber hinaus¹⁹¹ gesichert. Es greift

¹⁸⁷Auch darin unterscheidet sich Wielands Werk von der französischen Vorlage, in der der Held nach Belieben den Elfenfürst bemüht und deshalb mit Entzug des Zaubergegenstands bestraft wird. Das moralische Bedingungsgefüge ist dort deutlich geringer ausgeprägt als bei Wieland.

¹⁸⁸WIELAND: *Oberon*, S. 190

¹⁸⁹Ebd., S. 237

¹⁹⁰Um ein Beispiel zu nennen, das auch im Rahmen dieser Arbeit behandelt wird: RAABE: *Das Horn von Wanza*, S. 387: „Es klingt mit lieblichem Ton das elfenbeinerne Horn und alle ergreift die wilde Lust zu tanzen; ganz Wanza hebt sich schon auf den Zehenspitzen und probiert die Kniegelenke [...].“ Auch Wieland selbst verweist in seinem letzten großen Verepos „Klelia und Sinibald“ (1883) auf Oberon und sein Horn:

„Der Dämon steckt in unserer eignen Haut
Du selber bist dein Teufel oder Engel:
Und Oberon sogar, mit seinem *Lilienstängel*
Und seinem *Horn*, (das sonst wohl sehr zu brauchen ist)
Hilft dir zu nichts, wenn du kein *Hüon* bist.“

(SW 21, 209), zitiert nach GELZER: „*Klelia und Sinibald*“ in: *Wieland-Handbuch*, S. 246

¹⁹¹Man denke z. B. an die zahlreichen Vertonungen des *Oberon*-Stoffs, allen voran die Opern von Carl Maria von Weber oder von Paul Wranitzky oder das Singspiel *Der Triumph der Treue* von Franz Danzi. Zum Hornklang im *Oberon* siehe MAEHDER: *Die Poetisierung der Klangfarben*, S. 27: „Im Hornklang, dem Paradigma einer durch romantische Rezeption verwandelten Klangfarbe, konkretisierte sich die Poetisierung der orchestralen Palette des 19. Jahrhunderts; und wenn im ersten Takt der Ouvertüre zu Webers *Oberon* (1826) das erste Horn in D den leisen Zauberruf solitistisch anstimmte, um dann schrittweise dem Klang der sordinierten Streicher sich anzuschließen, so wurde die adäquate Rezeption seiner Doppelfunktion als Zauberrequisit und als Träger von Klangzauber garantiert durch den literarisch vermittelten, intersubjektiven Verstehenshorizont poetisierter Klangfarben“. Auch im Bereich der bildenden Kunst hat der *Oberon*-Stoff reichen Niederschlag gefunden, so schuf Friedrich Preller d. Ä. ab 1837 im ‚Wielandraum‘ im Weimarer Schloss eine Bilderfolge zum *Oberon* und Johann Heinrich Füssli fertigte für die englische Übersetzung des *Oberon* (1805) eine Folge von Gemälden an, die als Vorbilder für die Kupferstiche der Ausgaben dienten. Einen Überblick über die Bühnenadaptation und bildnerischen Umsetzungen bietet GELSER „*Oberon*“, in: *Wieland-Handbuch* (S. 235 f.), der darauf hinweist, dass die Bezüge zwischen *Oberon* und Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) bzw. der

Elemente und Traditionen aus dem *Rolandslied* und dem Bereich der Artusepik auf, transformiert sie in die spezifische ästhetische Situation der Aufklärung und modernisiert sie dadurch, so dass auch in späterer Zeit auf dieses erneuerte Bedeutungsinventar zurückgegriffen werden kann. Das Horn trägt somit jene ‚Verwebung‘ mit, aus der sich „eine Art von *Einheit* [ergibt], die meines Erachtens, das Verdienst der *Neuheit* hat.“¹⁹²

Zauberflöte (1791) einer eigenen Untersuchung bedürfen und anregt: „Die außerordentlich zahlreichen Wiederaufnahmen und Umsetzungen des *Oberon* in der Musik, den bildnerischen Künsten, der Literatur sowie der literargeschichtlichen Forschung bezeugen, welche prominente Rolle das Versepös an der Wende zum 19. Jahrhundert spielte. Eine Rezeptionsgeschichte des *Oberon* wäre für die Romantik-Forschung, in komparatistischer, kunsthistorischer und musikwissenschaftlicher Hinsicht – und nicht zuletzt für die Geschichte der germanistischen Literaturwissenschaft von großem Interesse.“ (S. 236)

¹⁹²WIELAND: *An den Leser*, zitiert nach MANGER: *Disgression*, S. 111

3. „Innerlich ertönte der Gesang des Waldhorns“ Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen

Der 1798 als Fragment erschienene und unvollendete Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*¹⁹³ erzählt von den Wanderjahren des Malers Franz Sternbald. Dieser verlässt seinen Nürnberger Lehrmeister Albrecht Dürer, um sich in Flandern und Italien neue Malstile anzueignen und sich mit anderen Kunstkonzepten auseinanderzusetzen. Ein idealisiertes Mittelalter

„dient als Atmosphäre schaffende Kulisse [...], wird Spiegelbild einer bestimmten Kunst- und Lebensanschauung, wie sie der romantischen Wunschvorstellung entsprach.“¹⁹⁴

Sternbald begegnet auf seinen Reisen u. a. Künstlern, Kunstliebhabern und Gönnern. Dadurch erhält er vielfach Gelegenheit, über seine Kunstauffassung nachzudenken und diese Reflexionen seinem in Nürnberg gebliebenen Freund Sebastian in Briefform mitzuteilen.

Doch es geht nicht nur um künstlerische Vervollkommnung und den theoretischen wie praktischen Austausch von Ideen und Motivationen. Sternbalds Weg führt ihn nach Begegnungen mit armen Bauern, einem wandernden Schmiedegesellen, einem Gönner, der ihn in seinem Unternehmen anstellen möchte, sowie mit Dürers Freund Pirkheimer in sein Heimatdorf. (Er hatte das Elternhaus als Junge verlassen, um als Lehrling bei Dürer zu arbeiten.) In einer Lichtung im Wald nahe dem Dorf hat er folgendes Erlebnis:

„‘Es ist hier, gewißlich hier!’, sagte er zu sich selber und suchte emsig nach dem glänzenden Bilde, das wie von schwarzen Wolken in seiner innersten Seele zurückgehalten wurde. Mit einem Male brachen ihm die Tränen aus den Augen, er hörte vom Felde herüber eine einsame Schalmel eines Schäfers, und nun wußte er alles. Als Knabe von sechs Jahren war er hier im Walde gegangen, auf diesem Platze hatte er Blumen gesucht, ein Wagen kam dahergefahren und hielt still, eine Frau stieg ab und hob ein Kind herunter, und beide gingen auf dem grünen Plane hin und her, dem kleinen Franz vorüber. Das Kind, ein liebliches blondes Mädchen, kam zu ihm und bat um seine Blumen, er schenkte sie ihr alle, ohne selbst seine Lieblinge zurückzubehalten, indes ein alter Diener auf einem Waldhorne blies, und Töne hervorbrachte, die dem jungen Franz damals äußerst wunderbar in das Ohr erklangen. So verging eine geraume Zeit, indem er das volle Antlitz des Kindes betrachtete, das ihn wie ein voller Mond anschaute und anlächelte: dann fuhren die Fremden wieder fort, und er erwachte wie aus einem Entzücken zu sich und den gewöhnlichen Empfindungen, den gewöhnlichen Spielen, dem gewöhnlichen Leben von einem Tage zum andern hinüber.

¹⁹³In seiner Nachrede äußert sich Tieck zum geplanten Ende und zur Undurchführbarkeit der Vollendung (TIECK: *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 986): „So weit hatte ich vor sechsundvierzig Jahren dies Jugendwerk geführt. [...] Oft hatte ich, in dieser langen Reihe von Jahren, die Feder wieder angesetzt, um das Buch fortzusetzen und zu beendigen, ich konnte aber immer jene Stimmung, die notwendig war, nicht wiederfinden. Aus der kurzen Nachrede, die ich in meiner Jugend dem ersten Teile des Buchs hinzufügte, haben viele Leser entnehmen wollen, als wenn mein Freund Wackenroder wirklich teilweise daran geschrieben hätte. Dem ist aber nicht also. Es rührt ganz, wie es da ist, von mir her, obgleich der Klosterbruder hie und da anklingt. Mein Freund ward schon tödlich krank, als ich daran arbeitete.“

¹⁹⁴GRÜTZMACHER: „*Franz Sternbalds Wanderungen*“, S. 572; vgl. auch BOSSE / NEUMEYER: *‘Da blüht der Winter schön.’ Musensohn und Wanderlied um 1800*, S. 47 „Die ‘altdeutsche Geschichte’, so der Untertitel [des *Sternbald*], setzt ganz präzise bei der Ausbildung der Handwerker und Künstler an, um sie im modernen Sinne umzudeuten. [...] Das ist die Tradition der ortsfesten Kenntnisse: Weltkenntnis erwirbt man, indem man anderswo gewesen ist, und Kunstfertigkeit erwirbt man, indem man anderswo gearbeitet hat, denn Innovation ist so ortsgelassen wie die Wahrzeichen von Nürnberg.“

Dazwischen klangen immer die holden Waldhornstöne in seine Existenz hinein und vor ihm stand glühend und blühend das holde Angesicht des Kindes, dem er seine Blumen geschenkt hatte, nach denen er im Schlummer oft die Hände ausstreckte, weil ihm dünkte, das Mädchen neige sich über ihn, sie ihm zurückzugeben. Er wußte und begriff nicht, warum ihm dieser Augenblick seines Lebens so wichtig und glänzend war, aber alles Liebe und Holde entlehnte er von dieser Kindergestalt, alles Schöne was er sah, trug er in des Mädchens Bild hinüber: wenn er von Engeln hörte, glaubte er einen zu kennen und sich von ihm gekannt, er war es überzeugt, daß die Feldblumen einst ein Erkennungszeichen zwischen ihnen beiden sein würden.

Als er so deutlich wieder an alles dieses dachte, als ihm einfiel, daß er es in so langer Zeit gänzlich vergessen hatte, setzte er sich in das grüne Gras nieder und weinte; er drückte sein heißes Gesicht an den Boden und küßte mit Zärtlichkeit die Blumen. Er hörte in der Trunkenheit wieder die Melodie eines Waldhorns, und konnte sich vor Wehmut, vor Schmerzen der Erinnerung und süßen ungewissen Hoffnungen nicht fassen.¹⁹⁵

Die Begegnung mit dem Mädchen wird Sternbald begleiten. Jetzt, da durch den Ort des Geschehens in Verbindung mit dem Klang auch das Geschehene selbst wieder präsent ist,¹⁹⁶ wird eine Neuaakzentuierung unausweichlich: Nicht mehr die Bildungsreise wird im Mittelpunkt der Handlung stehen, sondern die Suche nach dem Traumbild. Allerdings ist dies nur eine scheinbare Akzentverschiebung, denn es lässt sich mit Hans Geulen nachweisen,

„daß die Ausgestaltung und Anlage aller Handlungslinien des Romans, die sich dieser kräftig ausgezogenen Hauptlinie zuordnen, stets im Hinblick auf das allegorische Zentrum des Erzählens, die schöne Unbekannte, geschieht.“¹⁹⁷

Fest in das Arrangement dieses Traumbilds gehören die Blumen und die Waldhornklänge. Letztere, als „wunderbar“ und „hold“ charakterisiert und damit als außergewöhnlich und bedeutungstragend ausgezeichnet, sind wie die Blumen ein „Erkennungszeichen“. Zu beachten ist die Intensität des akustischen Eindrucks: Bis in sein Innerstes, „in seine Existenz hinein“, durchdringen ihn die Töne des Instruments; sie erschüttern ihn – auch noch in der Erinnerung – tief.

In scharfem Kontrast zu diesem ihn so existenziell erfassenden Erlebnis steht Sternbalds profaner Alltag, wenngleich Franz auch Gelegenheit zu künstlerischer Tätigkeit hat. Er erfährt von seinem sterbenden Vater, dass er nicht sein Sohn ist, und kümmert sich um dessen Witwe, die nicht seine Mutter ist. Er arbeitet an einem neuen Altarbild in seiner Heimatkirche. Am Tag der Einweihung des Bildes ereignet sich während des Gottesdienstes fast ein Unglück: Ein Wagen fährt vorbei, stürzt und die Passagiere drohen herauszufallen. Franz greift ein und kann eine der reisenden Damen auffangen. Die Fremde, wie alle Insassen unverletzt, geht in die

¹⁹⁵TIECK: *Sternbald*, S. 724 f.

¹⁹⁶Zur Bedeutung des Waldes siehe OSOLS-WEHDEN: *Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland*, S. 53: „Dem Wald des Heimatdorfes Franz Sternbalds kommen zunächst zwei Funktionen zu: Er ist Ort der Initiation, der ersten Begegnung mit der mystischen Geliebten und zugleich Stätte der Rückbesinnung auf diese.“

¹⁹⁷GEULEN: *Zeit und Allegorie im Erzählvorgang von Ludwig Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“*, S. 287. GEULEN fährt an gleicher Stelle fort: „Sie ist der Inbegriff und Entwicklungshorizont der künstlerischen Entfaltung Sternbalds, nun nicht im Sinne dieser oder jener Schule, sondern im Sinne einer Selbstfindung des Helden, deren Fundament durch die Erinnerung als bereits in der Vergangenheit geschaffenes erkannt wird.“

Kirche, während der Wagen repariert wird, lobt das Altarbild, dankt Sternbald und entschwindet wieder mit dem Wagen.

„Er [Sternbald] sah ihnen nach, so weit er konnte; jetzt nahten sie einem fernen Gebüsch, der Wagen verschwand, er war wie betäubt.

Als er wieder zu sich erwachte, sah er im Grase, wo er gestanden hatte, eine kleine zierliche Brieftasche liegen. Er nahm sie schnell auf und entfernte sich damit; es war kein Zweifel, daß sie der Fremden gehören müsse. Es war unmöglich, dem Wagen nachzueilen, er hatte auch nicht gefragt, wohin sie sich wenden wolle, und ebensowenig wußte er den Namen der Reisenden. Alles dies beunruhigte ihn erst jetzt, als er die Brieftasche in seinen Händen hielt. Er mußte sie behalten und wie teuer war sie ihm! Er wagte es nicht, sie zu eröffnen, sondern eilte mit ihr seinem geliebten Walde zu; hier setzte er sich auf dem Platze nieder, der ihm so heilig war, hier machte er sie mit zitternden Händen auf, und das erste, was ihm in die Augen fiel, war ein Gebinde wilder vertrockneter Blumen. Er blickte um sich her, er besann sich, ob es ein Traum sein könne, er konnte sich nicht zurückhalten, er küßte die Blumen und weinte heftig: innerlich ertönte der Gesang des Waldhorns, den er in der Kindheit gehört hatte.

Auf einem Bättchen stand geschrieben: „Diese Blümchen erhielt ich von dem schönsten und freundlichsten Knaben, als ich sechs Jahr alt, meine erste Reise über Mergentheim machte.“¹⁹⁸

Nur kurz nach der Erinnerung an die erste Begegnung erscheint das Traumbild nun zum zweiten Mal und wird als solches wiederum am Ort der ersten Begegnung erkannt. Sternbalds Ahnungen haben sich bestätigt: An den Blumen hat er sie erkannt, und das Horn sang dazu in seinem Innern.¹⁹⁹ Dadurch erweist sich die Richtigkeit seiner Empfindung. Blume und Horn sind Kennzeichen der ersten Begegnung von Franz mit der Unbekannten.²⁰⁰ Auch beim zweiten

¹⁹⁸TIECK: *Sternbald*, S. 744

¹⁹⁹Die Fähigkeit des Horns zu singen und auch in Sternbalds „Innern“ zu erklingen wird in verschiedenen Situationen des Romans thematisiert. Insbesondere der Horngesang im Innern ist ein starker psychologischer Indikator, der Sternbalds Gefühle bestätigt.

²⁰⁰EISERT: *Kunst und Künstlerwerdung in Gottfried Kellers „Der grüne Heinrich“ und Ludwig Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“*, S. 72: „Die Feldblumen und der Klang des Waldhorns werden zu Leitmotiven, die Sternbald immer wieder an seine Geliebte erinnern.“ Eisert weist an anderer Stelle auf die synästhetischen Dimensionen hin: „Gerade im Zusammenhang mit der Liebe und Marie, sind es meist synästhetische Erfahrungen Sternbalds, die sich seines Gemüts bemächtigen. Der Anblick der Blumen, das geistige Bild der Geliebten und die immer wieder erschallenden Töne des Waldhorns vereinen sich in Sternbald zur eindringlichen Erinnerung an Marie.“ (S. 119). Auch OSOLS-WEHDEN (*Pilgerfahrt und Narrenreise*) betont den Umstand, „daß die Begegnungen zwischen Marie und Sternbald in einer durch synästhetische Effekte hervorgehobenen Sphäre stattfinden“ (S. 66), ebd., S. 104 ff. Zur Synästhesie und physikalischen Erklärungsversuchen der Zeit der Romantik („Re-Visualisierung“) siehe MAEHDER: *Ernst Florens Friedrich Chladni, Johann Wilhelm Ritter und die romantische Akustik auf dem Wege zum Verständnis der Klangfarbe*, S. 119 f. Siehe auch ECKEL: *Bildersturm und Bilderflut in der Literatur der Romantik. Beobachtungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck*, S. 211 ff. und KÄUSER: *Ut pictura poesis – ut musica poesis. Modifikationen und Modalitäten von Anschaulichkeit um 1800*, S. 229 ff. NAUMANN erkennt synästhetische Beziehungen zwischen Klangfarben, Natur und Malerei: „In anderen Fällen, wie etwa der Gedichtgruppe mit den Titeln „Schalmeiklang“, „Posthornschall“ (ein kurioser Anachronismus für die Zeit der Romanhandlung, nämlich das 16. Jahrhundert!), „Waldhornsmelodie“ und „Alphornlied“ wird schon in den Titeln die Programmatik einer klanglichen Durchdringung im Sinne der Präsentation akustischer Vielfalt im Roman deutlich. Die verschiedenen Klangfarben der erwähnten Instrumente, allesamt der Gattung der Blasinstrumente zugehörig, korrespondieren im Roman mit den verschiedenen Farben in der Natur und der Malerei, so daß eine ganze Kadenz zusätzlicher sinnlicher (akustischer und optischer) Eindrücke in den poetischen Text verwoben sind. Klänge und Farben werden in symbolhafter Beziehung aufeinander und auf bestimmte Gefühlswerte bezogen, so daß synästhetische Komponenten als poetische Darstellung der intensiven Gefühlsmomente erscheinen können. Auf dieser Ebene entwickelt der Roman selbst ein System von Farb- und

Treffen der beiden sind sie in seiner Erinnerung wiederum präsent und führen dadurch die verklärte Vergangenheit und die Gegenwart zusammen (Zeitüberwindung).

Die Suche nach dem Traumbild geht einher mit der Suche nach professioneller Anregung und Erweiterung des künstlerischen Horizonts.²⁰¹ Diese Verbindung wird durch das Ende des siebten Kapitels noch verstärkt:

„[Sternbald] sah über seine Zukunft wie über ein glänzendes Blumenfeld hin, und doch genügte ihm keine Freude, er war unzufrieden mit allem, was da kommen konnte, und doch fühlte er sich so überselig.

Außerdem enthielt das Taschenbuch nichts, woraus er den Namen oder den Aufenthalt der wunderbaren Fremden, mit der er doch so vertraut zu sein wähnte, hätte erfahren können. Auf der einen Seite stand:

‘zu Antwerpen ein schönes Bild von Lukas von Leyden gesehn.’

und dicht darunter:

‘*ebendasselbst, ein unbeschreibliches schönes Kruzifix vom großen Albert Dürer.*’

Er küßte das Blatt zu wiederholten Malen, er konnte heut seine Empfindungen durchaus nicht bemeistern. Es war ihm zu seltsam und zu erfreulich, daß die Engelsgestalt, die er so fernab im Traume seiner Kindheit gesehen hatte, seinen Dürer verehrte, den er so genau kannte, dessen Freund er war, daß sie ihn durch ihr Lob seines ersten Gemäldes zum Künstler geweiht hatte. Sein Schicksal schien ein wunderbarer Einklang von Gesängen, er konnte nicht genug darüber sinnen, ja er konnte an diesem Tage vor Entzückung nicht müde werden.“²⁰²

Sternbald überhöht die Geliebte zur Muse. Durch ihr Lob und durch den Fund des Blattes in ihrer Tasche bringt sie Sternbald in Verbindung mit den größten Künstlern der Zeit, von denen er bereits bei einem viel lernen durfte. Die Suche nach dem künstlerischen Ideal wird durch den ‘Weiheakt’ in der Dorfkirche verbunden mit der Sehnsucht nach der „Engelsgestalt“, die ihn sowohl zu sich, d. h. zur erotischen Erfüllung, als auch zu künstlerischem Erfolg führen wird.²⁰³

Klanganalogien.“ (in: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, S. 113). Entscheidend ist, dass Naumann hier von einer „Kadenz“ spricht, also nicht statische Festlegung bestimmter Klänge zu bestimmten Farbwerten, sondern das Zulassen von Variationsmöglichkeiten. Eine zu enge Verklammerung käme, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird, den vielgestaltigen Einsatzmöglichkeiten des Horns im Roman nicht gerecht. KRÖPLIN (*Richard Wagner. Musik aus Licht. Synästhesien von der Romantik bis zur Moderne. Eine Dokumentdarstellung*) zitiert Naumann und sieht in ihrer Darstellung Verweise auf Motive in Opern: „Als künftige Opernmotive erkennt man in dieser Episode aus dem „Sternbald“ schon von weitem die zauberhaften Hörner im Weberschen „Freischütz“ und die gleichgelagerten Empfindungen von Wagners Tannhäuser, als er, dem Venusberg mit der Beschwörung Marias glücklich entronnen, im Wartburgtal von einer Hirtenschalmee erschüttert, ins irdische Leben zurückkehrt.“ (S. 92, Teil I). GÖRNER erinnert unter Bezug auf die gleiche Gedichtgruppe wie NAUMANN an einen wichtigen musikästhetischen Topos der Zeit: „Das Nachahmen selbst kann ‚originell‘ sein – in diesem Fall die ungewohnte Vorstellung im „Lied“ ein Instrument darzustellen. Gegenstand der lyrischen Nachahmung sind der „Schalmeiklang“, der „Posthornschnall“, die „Waldhornmelodie“ und das „Alphornlied“, mithin Instrumente, die ihrerseits auf ‚Naturlaute‘ gestimmt sind.“ (*Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik*, S. 43)

²⁰¹EISERT, S. 71 f.: „Die Suche nach Marie zieht sich wie ein roter Faden durch die Romanhandlung. Wenn sich Sternbald zu Beginn seiner Reise im heimatlichen Wald, durch den Klang eines Waldhorns inspiriert, höchst emotional an die kindliche Begegnung mit Marie zurückerinnert, deutet sich bereits an, was im zweiten Treffen fortgesetzt wird: Marie wird zum Ziel der höchsten Sehnsüchte Sternbalds, zur treibenden Kraft auf seinem Weg und zum Ziel seiner Suche.“

²⁰²TIECK: *Sternbald*, S. 745

²⁰³Siehe GEULEN *Zeit und Allegorie*, S. 288 f. „Sie also, die schöne Unbekannte, das „liebliche blonde Mädchen“ der Kindheit ist, wie die sorgfältige Strukturierung und Motivierung der Erzählung zeigt, zwar nicht die Kunst, aber der „Genius“ der künstlerischen Entwicklung Sternbalds im bereits angedeuteten Sinne. Die Episode darf als ein deutlich markiertes Glied in der erzählten Allegorie der Selbstfindung

Während der Reise erscheint Sternbald die Geliebte mit ihren Attributen Blume und Horn auch im Traum:

„Franz fühlte sich müde und ging bald zur Ruhe, aber er konnte lange nicht einschlafen. Die Scheibe des Mondes stand seinem Kammerfenster gerade gegenüber, er betrachtete ihn mit sehnsüchtigen Augen, er suchte auf dem glänzenden Rande und in den Flecken Berge und Wälder, wunderbare Schlösser und zauberische Gärten voll fremder Blumen und duftender Bäume; er glaubte Seen mit glänzenden Schwänen und ziehenden Schiffen wahrzunehmen, einen Kahn, der ihn und die Geliebte trug, und umher reizende Meerweiber, die auf krummen Muscheln Lieder bliesen und Wasserblumen in die Barke hereinreichten.“²⁰⁴

Auf die Mondscheibe projiziert er eine Traumlandschaft²⁰⁵ in idealer romantischer Umgebung, in der er sich mit der Geliebten auf einem Kahn durch das Wasser gleitend fortbewegt: Eine phantastische, fluide Welt umgibt beide, aus dem obligatorischen Horn, das als Zeichen der Zusammenkunft der beiden ertönt, werden Muscheln, bzw. Muschelhörner,²⁰⁶ die von Meerweibern geblasen werden, aus den Feldblumen werden Wasserblumen. Das Inventar, das für die Begegnung Sternbalds mit der Geliebten konstitutiv ist – und das heißt vor allem: Horn und Blumen – erscheint auch in der Traumlandschaft, nur in einer der Umgebung angemessenen, quasi ‘verwässerten’ Form.

Es darf angenommen werden, dass Tieck die Federzeichnung ‘Kämpfende Seekentauren’ (1494) von Albrecht Dürer gekannt hat, die heute in der Albertina in Wien zu sehen ist. Dort ist eine Auseinandersetzung zwischen Zentauren und Nereiden dargestellt, ein junger Kämpfer bläst auf einem Schneckenhorn zum Kampf.²⁰⁷

Sternbalds bezeichnet werden.“ Geulen weist anschließend auf die zeitlich strukturierende Dimension dieser Stelle hin: „Daß das Öffnen der Brieftasche, der Fund der verwelkten Blumen auf jenem Platz im Walde geschieht, der die Blumen einst trug, daß andererseits die Sehnsucht Sternbalds ein Wiedersehen erhofft, bringt die zeitliche Thematik wieder ins Spiel: Vergangenheit und Zukunft haben ihr Bindeglied gefunden und sind einander näher gerückt.“

²⁰⁴TIECK: *Sternbald*, S. 757. In diesem Zusammenhang sei an eine weitere Mondscheinsituation erinnert, die Franz nur kurz zuvor erlebte: „Plötzlich war es Mondschein. Wie vom holden Schimmer erregt, klang von allen silbernen Wipfeln ein süßes Getöse nieder; da war alle Furcht verschwunden: der Wald brannte sanft im schönsten Glanze, und Nachtigallen wurden wach und flogen dicht an ihm vorüber, dann sangen sie mit süßer Kehle, und blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheins.“ (S. 756) Franz erlebt eine topische romantische Konstellation, „eine synästhetische Licht-Klang-Situation [...] Innerhalb der Nachtsituation sind somit zwei Zustände zu unterscheiden, ohne das Mondlicht, das eine Sichtwahrnehmung der Situation ermöglicht, sind auch die akustisch aufgenommenen Daten beängstigend; nur in der synästhetischen Verbindung mit dem Mondschein wird das Gehörte zu einer heimlichen Welt. Die agrammatikalische, prädikative Verwendung von ‚Mondschein‘ (‚Plötzlich war es Mondschein.‘) etabliert dieses Lichtphänomen als entscheidendes Charakteristikum für das ganze Paradigma nächtlicher Situationen, die ganz ‚Mondschein sind‘.“ (LEUSCHNER: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik*, S. 141 f.) In einer anderen später zu besprechenden Mondscheinsituation werden die behandelten Aspekte wiederum eine Rolle spielen.

²⁰⁵Vgl. GARMANN: *Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks*, S. 79, siehe auch TADDAY: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*: „[...] Ludwig Tieck [hatte] die „romantische Traumlandschaft“ in seiner Dichtung, insbesondere im Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ musikalisiert.“ (S. 25)

²⁰⁶Es sind Schneckenhörner gemeint, siehe den Abschnitt „Zur Geschichte des Horns“ dieser Arbeit.

²⁰⁷Eine weitere gedankliche Vorlage könnte auch in WIELANDS *Geschichte des Agathon* zu finden sein, wo es im siebten Kapitel, das den Untertitel „Magische Kraft der Musik“ trägt, heißt: „Agathon hatte seinen Platz kaum eingenommen, als man in dem Wasser ein wühlendes Plätschern, und aus der Ferne, wie es ließ, eine sanft zerflossene Harmonie hörte, ohne jemand zu sehen, von dem sie herkäme. Unser



Abb. 14 Dürer: Kämpfende Seekentauren

Für das Motiv der Fahrt Liebender auf dem Wasser gibt es zahlreiche Belege. Der wichtigste im Kontext der vorliegenden Arbeit ist nach Ansicht des Verfassers *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* von Wackenroder innerhalb der gemeinsam mit Tieck verfassten Sammlung *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*:

„Zwey Liebende, die sich ganz den Wundern der nächtlichen Einsamkeit ergeben wollten, fuhren in dieser Nacht auf einem leichten Nachen den Fluß herauf, der der Felsenhöhle des Heiligen vorüberströmte. Der durchdringende Mondstrahl hatte den Liebenden die innersten, dunkelsten Tiefen ihrer Seele erhellt und aufgelöst, ihre leisesten Gefühle zerflossen und wogten vereinigt in uferlosen Strömen daher. Aus dem Nachen wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor, süße Hörner, und ich weiß nicht welche andre zauberische Instrumente, zogen eine schwimmende Welt von Tönen hervor, und in den auf und niederwallenden Tönen vernahm man folgenden Gesang [...]“²⁰⁸

Hier, wie auch beim Mondtraum Sternbalds, steht nicht allein das Sehen als Möglichkeit ästhetischer Wahrnehmung im Mittelpunkt; vielmehr werden Welt und Traum durch das Hören wahrgenommen. Das Horn bietet hierfür einen spezifischen Zugang: Es produziert Töne und

Liebhaber, den dieser Anfang in ein stilles Entzücken setzte, wurde, ungeachtet er zu diesem Spiele vorbereitet war, zu glauben versucht, daß er die Harmonie der Sphären höre, von deren Wirklichkeit ihn die Pythagorischen Weisen beredet hatten [...]. Danae hatte die jüngsten und schönsten aus ihren Aufwärterinnen ausgelesen, diese Meernymphen vorzustellen, die, nur von einem wallenden Streif von himmelblauem Byssus umflattert, mit Cithern und Flöten in der Hand sich über die Wellen erhuben, und mit jugendlichem Stolz untadeliche Schönheiten vor den Augen ihrer eifersüchtigen Gespielen entdeckten. Allein kleine Tritonen bliesen, um sie her schwimmend, aus krummen Hörnern und neckten sie durch mutwillige Spiele [...]“ (S. 506)

²⁰⁸WACKENRODER: *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, S. 203, siehe auch KERTZ-WELZEL: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder / Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, S. 153 f. „Die Wassermetaphorik des Fließens, Strömens und Wogens verweist auf diese Überfülle der Empfindungen. Die Musik, die aus solch einem Empfindungspotential entsteht, besitzt „ätherische“ Dimensionen. Sie schwebt zwischen Himmel und Erde.“

Tonfolgen, die als Lieder verstanden werden. Das Horn singt.²⁰⁹ Die so hervorgebrachte Musik wird

„als besondere Sprache erkannt – eine Sprache, die viel ausdrucksfähiger als die Sprache der Worte ist. Es handelt sich um die unmittelbare Sprache der Gefühle, um die Sprache des Unausprechlichen, dessen, was wir in Worten nicht ausdrücken können.“²¹⁰

Tieck selbst hat die Wirkungskraft der Töne in seinem gleichnamigen Beitrag in den *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* folgendermaßen eingeschätzt:

„Wie glücklich ist der Mensch, daß, wenn er nicht weiß, wohin er entfliehen, wo er sich retten soll, ein einziger Ton, ein Klang sich ihm mit tausend Engelsarmen entgegenstreckt, ihn aufnimmt und in die Höhe trägt! Wenn wir von Freunden, von unsern Lieben entfernt sind, und durch den einsamen Wald in träger Unzufriedenheit dahin irren, dann erschallt aus der Ferne ein Horn und schlägt nur wenige Akkorde an, und wir fühlen, wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeeilt ist, wie alle die Seelen wieder zugegen sind, die wir vermißten und betrauertem. Die Töne sagen uns von ihnen, wir fühlen es innigst, wie auch sie uns vermissen, und wie es keine Trennung giebt.“²¹¹

Die ‚zauberischen Instrumente‘ können mit ihren Tönen, mit ihrem Gesang, eine Brücke bilden, die die körperlich wahrnehmbare und physikalisch messbare Welt mit Bereichen verbindet, die außerhalb dessen liegen, die durchaus ‚lyrisch‘ sind, und für die die Prosasprache unzureichend sein muss. Sogar Sternbalds Traumbild wird durch die Töne erreicht.

Dessen nächste Begegnung mit Hörnern als potentiellen Brückenbauern in die Traumsphäre hat zunächst wenig mit ‚zauberischen Instrumenten‘ zu tun. Vielmehr kommen, als sich Sternbald und sein Mitwanderer Rudolph mit einem Mönch und einem Bildhauer unterhalten, ihnen einige Reiter mit Jagdhörnern und Hundegebell²¹² entgegen:

„Die Berge gaben die Töne zurück, und ein schönes musikalisches Gewirr lärmte durch die einsame Gegend.“²¹³

Dem Bildhauer gefällt dieses klangliche Spiel von Mensch und Natur sehr, er fühlt sich an eine wunderschöne Frau erinnert, die er traf, als sie bei einer Jagd vor Tieren flüchtete. Gleichsam eine Umkehr dieser Szene können Sternbald und Rudolph schon bald erleben. Die Begegnung

²⁰⁹Vgl. ALBERT: *Tönende Bilderschrift. Musik in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, S. 53 „Tieck hat hier teil an der instrumententechnischen Innovation, die gegen 1790 das Horn vom Jagd- und Militärintstrument zum Symbol des Geheimnisvollen wandelte. Sein weicher und verschleierter Klang erinnerte nun manche Rezipienten überhaupt nicht mehr an ein Blechblasinstrument, sondern an einen Mischklang, etwa von Flöte und Gambe. Diesen sehr variablen Klangcharakter teilt die Orgel mit dem Horn.“

²¹⁰NAHREBECKY: *Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis*, S. 50

²¹¹TIECK: *Die Töne*, S. 237. Es ist an dieser Stelle kritisch anzumerken, dass das Horn kein Harmonieinstrument ist, das mehrere Töne gleichzeitig erzeugen und daher keine „Akkorde anschlagen“ kann. Die einzige Möglichkeit auf dem Horn zwei Töne gleichzeitig erklingen zu lassen besteht, indem der Bläser, während er spielt, einen Ton dazu singt.

²¹²ALBERT: *Tönende Bilderschrift* „Die traditionelle Sicht des Horns findet sich im Roman bei Bolz, wenn er dessen Klang mit Hundegebell und Jagd assoziiert.“ (S. 53, Anm. 31)

²¹³TIECK: *Sternbald*, S. 849

mit der „Göttin der Wälder“²¹⁴ wird durch einen überwältigenden akustischen Eindruck eingeleitet:

„Nun hörten sie [Sternbald und Rudolph] eine rührende Waldmusik von durcheinanderspielenden Hörnern aus der Ferne; sie standen still und horchten, ob es Einbildung oder Wirklichkeit sei: aber ein melodischer Gesang quoll durch die Bäume ihnen wie ein rieselnder Bach entgegen, und Franz glaubte, die Geisterwelt habe sich wohl plötzlich aufgeschlossen, weil sie vielleicht, ohne es zu wissen, das große zaubernde Wort gefunden hätten; als habe nun der geheimnisvolle Strom den Weg nach ihnen gelenkt, und sie in seine Fluten aufgenommen. Sie gingen näher, die Waldhörner schwiegen, aber eine süße Stimme sang nun folgendes Lied:

‘Waldnacht! Jagdlust!
Leis und ferner
Klingen Hörner,
Hebt sich, jauchzt die freie Brust!
Töne, töne nieder zum Tal,
Freun sich, freun sich allzumal
Baum und Strauch beim muntern Schall.
[...]²¹⁵

Wieder ist das Phantastische präsent, wieder haben Hörner und Gesang den Reiz des Un- oder Überirdischen, werden in fluiden Klangmetaphern („rieselnder Bach“, „Strom“, „Fluten“) geschildert und scheinen nicht von dieser Welt zu sein. Die Möglichkeiten echotischen Musizierens werden ausgeschöpft, die Wirkung ist verwirrend: Das Ferne scheint ganz nah, dann wieder fern zu sein. Auch das Lied der süßen Stimme erfährt eine Antwort, wie ein Echo:

„Die Stimme schwieg, und die Hörner fielen nun wieder mit schmelzenden Akkorden darein; dann verhallten sie, und eine männliche volle Stimme sang von einem entfernteren Orte:
[...]
Die Hörner schlossen auch diesen Gesang mit einigen überaus zärtlichen Tönen.“²¹⁶

Rudolph und Sternbald nähern sich den Musizierenden und treffen auf eine Jagdgesellschaft. Deren Anführerin ist eine wie ein Jäger gekleidete Adelige (die „Göttin der Wälder“), die sich als Sängerin des ersten Lieds zu erkennen gibt. Rudolph und Sternbald werden eingeladen, der Jagdgesellschaft auf das Schloss der schönen Jägerin, einer Gräfin, zu folgen. „Jagdrufe der Hörner“ und eine „fröhliche Musik der Hörner“²¹⁷ begleiten die Heimwärts-Ziehenden.

Tieck zeigt in den wenigen Augenblicken dieses Treffens den Facettenreichtum des Horns: Das Signalinstrument der Jäger wird ebenso aufgeführt wie der verzaubernde, verführende Apparat²¹⁸, der durch seine Töne, durch seinen Gesang Traumbilder erscheinen lassen und Verbindungen zu Traumwelten schaffen kann.

²¹⁴Ebd., S. 856

²¹⁵Ebd., S. 854 f.

²¹⁶Ebd., S. 856. Das Horn ist als ‚singendes‘ Instrument in besonderer Weise befähigt zum Dialog mit Gesang. Dies wird auch im Zusammenhang mit anderen Texten, u. a. *Des Knaben Wunderhorn* zu beobachten sein.

²¹⁷Ebd., S. 856 f.

²¹⁸Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die von Tieck verwendeten Adjektive, die die Töne und Akkorde der Töne als „schmelzend“ und „überaus zärtlich“ (beide S. 856) charakterisieren. Auch das „Durcheinanderspielen“ darf ähnlich verstanden werden: nicht im Sinne einer Disharmonie, sondern

Wie vermeintlich nah Sternbald sich seinem Traumbild fühlt, lässt sich erahnen, als er für sich selbst bekennt, dass die Gräfin seiner Geliebten sehr ähnlich sieht.

Diesem Selbstbekenntnis schließt sich ein weiteres Mondscheinerlebnis mit deutlichen Bezügen auf die bereits vorgestellten Passagen an:

„Der Abend hatte sich schon mit seinen dichtesten Schatten über den Garten ausgestreckt, und der Mond ging eben auf. Franz stand sinnend am Fenster seines Zimmers, und sah nach dem gegenüberliegenden Berge, der mit Tannen und Eichen bewachsen war, zu ihm hinauf schwebte der Mond, als wenn er ihn erklimmen wollte, das Tal glänzte im ersten funkelnd gelben Lichte, der Strom ging brausend dem Berge und dem Schlosse vorüber, eine Mühle klapperte und sauste in der Ferne, und nun aus einem entlegenen Fenster wieder die nächtlichen Hörnertöne, die dem Monde entgegengrüßten, und drüben in der Einsamkeit des Bergwaldes verhallten.“²¹⁹

Leuschner macht an dieser Stelle auf die Gemeinsamkeiten und Bezüge von Mondlicht und Horntönen aufmerksam:

„Diese Horntöne sind nicht nur als topische Auslöser romantischer Sehnsucht dem Mondlicht äquivalent, sondern treten zu diesem überdies in eine Beziehung metonymischer Korrespondenz, indem sie ihm entgegengrüßen. Als Reaktion auf diese Töne entwirft Franz eine musikbezogene Poetik mit anschließender dichterischer Praxis.“²²⁰

„Müssen mich diese Töne durch mein ganzes Leben verfolgen?“ seufzte Franz, ‘wenn ich einmal zufrieden und mit mir zur Ruhe bin, dann dringen sie wie eine feindliche Schar in mein innerstes Gemüt, und wecken die kranken Kinder, Erinnerung und unbekannte Sehnsüchte wieder auf. Dann drängt es mir im Herzen, als wenn ich wie auf Flügeln hinüberfliegen sollte, höher über die Wolken hinaus, und von oben herab meine Brust mit neuem, schöneren Klänge anfüllen, und meinen schmachtenden Geist mit dem höchsten, letzten Wohl laut ersättigen. Ich möchte die ganze Welt mit Liebesgesang durchströmen, den Mondsommer und die Morgenröte anrühren, daß sie mein Leid und Glück widerklingen,

seltsam verwirrend, bezaubernd. ALBERT weist auf die Androgynität des Instruments an dieser Stelle hin. Wir haben es mit einem verwirrenden Spiel der Geschlechterrollen zu tun, an dem das Horn aufgrund seiner klanglichen Fähigkeiten beteiligt ist: „Selbst der Hörnerklang in den Jagdszenen mit ihrer forcierten Fröhlichkeit ist in das Licht der Doppelgeschlechtlichkeit getaucht: Unter „schmelzenden Akkorden“ und „überaus zärtlichen Tönen“ entpuppt sich ein „schöner Jüngling, den Franz für ein verkleidetes Mädchen hielt“, als Jägerin und verwandelt sich später in eine „geschmückte Dame“, die sich wiederum mit der Erinnerung an Marie verbindet. Auch die Position der Liedersänger im Walde hat eine Aufhebung der Identitäten zum Ziel; weit voneinander entfernt schaffen Lied, Gegenlied und Hörnerschall einen Klangraum, in dem das einzelne sich verliert, in dem keine Richtung mehr erkennbar ist. In dieser Szenerie erhält das Waldhorn seine präzise Funktion für die Darstellung des Undarstellbaren: Als Melodieinstrument ist es an keine harmonische Fixierung gebunden, kann es im freien Phantasieren Formzwang vergessen lassen. Tiefes Register, verschleierte Klangcharakter und die zunehmend perfektionierten Möglichkeiten dynamischer Differenzierung prädestinieren es zu langen, unmerklich ineinander übergehenden Tönen, zum Stellvertreter des Waldes [...]. Aus der Ferne tönend, lässt sich der Hörnerklang kaum noch einem eigenständigen Instrument zuordnen; als „melodischer Gesang“ ist er so in die Natur verwoben, dass zwischen „Einbildung“ und „Wirklichkeit“ nicht mehr unterschieden werden kann.“ (*Tönende Bilderschrift*, S. 56)

²¹⁹TIECK: *Sternbald*, S. 869, LEUSCHNER (*Orphic Songs*, S. 144) erkennt hier („Franz stand sinnend am Fenster“) „jene typischste aller romantischen Schwellensituationen [...]“. Siehe auch RIBBAT: *Ludwig Tieck. „Franz Sternbalds Wanderungen“*, S. 64: „Die Polarisierung von Tag und Nacht, Alltagsbewußtsein und Traum, von realer Außenwelt und „magischer“ Innenwelt prägen weite Bereiche des Romans [...]“; vgl. auch VALK: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*: „Die Überzeugung, dass im Medium der Musik eine transzendente Welt aufscheint, die der sprachlichen Verfügungsgewalt entzogen ist, gehört zu den Leitvorstellungen der romantischen Kunstauffassung und wird von Wackenroder, Tieck und Hoffmann immer wieder neu formuliert.“ (S. 15)

²²⁰LEUSCHNER, S. 145

daß die Melodie Bäume, Zweige, Blätter und Gräser ergreife, damit alle spielend mein Lied wie mit Millionen Zungen wiederholen müßten.²²¹

Bereits aus früheren Mondschein- und Traumsituationen bekannte Elemente werden hier wieder aufgenommen und kunstreich miteinander in Beziehung gesetzt: Sehnsucht, Erinnerung, auf Flügeln herüberfliegen, das Fließen von Klang und Licht.²²²

Die Verbindung von Mondlicht und Horntönen, die Erinnerung und Traumvorstellung evoziert, wird hier zum Katalysator für lyrische Produktion, die diese Empfindungen aufgreift und in den Fluss der Zeit verortet: Franz singt ein „Mondscheinlied“.

„Mondscheinlied

[...]

Welle, rollst du herauf den Schein,
Des Mondes rund freundlich Angesicht?
Es merkt's und freudig bewegt sich der Hain,
Streckt die Zweig entgegen dem Zauberlicht.

Fangen die Geister auf den Fluten zu springen,
Tun sich die Nachtblumen auf mit Klingen,
Wacht die Nachtigall im dicksten Baum,
Verkündet dichterisch ihren Traum,
Wie helle, blendende Strahlen die Töne niederfließen,
Am Bergeshang den Widerhall zu grüßen.

[...]

Bist du nah, bist du weit,
Glück, das nur für mich erblühte?
Ach! daß es die Hände biete
In des Mondes Einsamkeit.

Kömm't's aus dem Walde? schleicht's vom Tal?
Steigt es den Berg vielleicht hernieder?
Kommen alte Schmerzen wieder?
Aus Wolken ab die entflohne Qual?

Und Zukunft wird Vergangenheit!
Bleibt der Strom nie ruhig stehn.
Ach! ist dein Glück auch noch so weit,
Magst du entgegengehn;
Auch Liebesglück wird einst Vergangenheit.

²²¹TIECK: *Sternbald*, S. 869 f.

²²²LEUSCHNER, S. 145 „Wenn Franz anschließend an seinem poetologischen Stoßzeufzer und als Antwort auf die Horntöne in „leisen Tönen“ ein „Mondscheinlied“ singt, setzt diese in zweifacher Hinsicht die zuletzt beschriebene Mondscheinsituation fort: indem er erstens, innerhalb der *histoire*, metonymisch eingestimmt auf die Horntöne antwortet und indem er zweitens, auf der Ebene des *discours*, ein weiteres Mal das bekannte Formel-Inventar der Mondbeschreibungen rekombiniert.“

Wolken schwinden,
Den Morgen finden
Die Blumen wieder:
Doch ist die Jugend einst entschwunden,
Ach! der Frühlingsliebe Stunden
Steigen keiner Sehnsucht nieder.²²³

Leuschner hat die Abfolge sowie die gegenseitige Bedingtheit optischer und akustischer Phänomene untersucht und dabei festgestellt:

„[...] erstens geht das Lied aus einer Situation der Erinnerung hervor, die die Horntöne im Protagonisten wachrufen. Zweitens ist der Traum, dessen Antizipation oder dichterische Verkündigung das Lied sein soll, seit dem früheren Mondscheinkapitel als Ort der Erinnerung festgelegt. Somit ist ein Vergangenheitsbezug, wie ihn die Erinnerung impliziert, zugleich Auslöser und Inhalt des Liedes, denn die von den Horntönen ausgelöste Erinnerung ist sein Gegenstand. Drittens wird innerhalb des poetischen Programms, das Franz sich für sein Lied setzt (durch die Verbindung zweier synekdochischer Lichtphänomene) Zeitlosigkeit postuliert, wenn er hofft, singend gleichermaßen „Mondenschimmer und die Morgenröte“ anzurühren. Und viertens wird in dem Lied selbst die Vergänglichkeit ausführlich thematisch.“²²⁴

Sternbald kann sich der durch die Hörner hervorgebrachten Erinnerung an das Traumbild nicht entziehen. Die Hörner erklingen oft im Schloss der Gräfin und auch auf diese üben die Töne eine beträchtliche Wirkung aus.

„Franz fing wieder an zu malen [Er porträtiert die Gräfin in deren Auftrag], und bald ließen sich vom Garten herauf Waldhörner mit muntern und sehnsüchtigen Melodien abwechselnd vernehmen. Sie wurde sehr nachdenkend, und verfiel nach einiger Zeit wieder in ihre erste Trauer.“²²⁵

An dieser Passage ist zweierlei bemerkenswert: Zum einen wird nur die Gräfin von den Tönen der Hörner bewegt, Sternbald zeigt keine Reaktion. Zum anderen erklingen die Instrumente nicht wie bei Franz im Moment der Begegnung mit seinem Traumbild oder um die Erinnerung an dieses anzuzeigen. Sie spielen vielmehr auf Wunsch der Gräfin, die als Herrin des Schlosses diese Musik anordnet. Warum sie solches tut, erfährt der Leser nur wenig später. Ein junger Adeliger erklärt Franz, dass die Gräfin einer verlorenen Liebe nachtrauere. Deshalb jage sie mit dem jungen Edelmann durch die Wälder, verkleide sich, genieße und erleide zugleich den Verlust des Geliebten und „die Waldhörner müssen den Schmerz in ihren Tönen verherrlichen“.²²⁶ Dieses Leiden der Gräfin ist ein Sich-Weiden an der eigenen Trauer. Alles ist wohl arrangiert, inklusive der immer wieder neue Traurigkeit provozierenden Hornmusik. Das Moment der Unmittelbarkeit der Empfindung, das entscheidend für Sternbald und seine Suche nach dem Traumbild ist, fehlt vollständig. An dessen Stelle tritt die inszenierte Verzweiflung, die sich in theatralischen Aktionen auslebt.

²²³TIECK: *Sternbald*, S. 870-872

²²⁴ LEUSCHNER, S. 147

²²⁵TIECK: *Sternbald*, S. 876. Wiederum bietet Tieck nicht nur das Bild des schmetternden Jagd- und Signalinstruments, sondern auch das des Sehnsucht hervorbringenden musikalischen Verführers.

²²⁶TIECK: *Sternbald*, S. 885 f.

Franz verlässt diese Umgebung, um zu einem Einsiedler zu gelangen, bei dem er ein vom diesem gemaltes Bild kauft, das Sternbalds Traumbild zeigt. Er präsentiert dieses Bild der Gräfin, die es für ihr eigenes Porträt hält, dann aber feststellt, dass es sich um ihre Schwester handelt, die seit neun Monaten tot ist. Sternbald stürzt sich in seiner Verzweiflung in ein erotisches Abenteuer und schickt sich an das Schloss zu verlassen. Zuvor werden noch einige Brüder, Freunde und Paare zusammengeführt, u. a. findet auch die Gräfin ihren geliebten Ritter wieder. Deren ‘Wiedervereinigung’ wird durch ferne Waldhorntöne²²⁷ bereits angedeutet, und kurz vor dem eigentlichen Zusammentreffen beider erklingen wieder Hörnertöne mit dem bekannten Lied „Treulieb ist nimmer weit“²²⁸, das die Gräfin auch bei ihrer ersten Begegnung mit Sternbald und Rudolph gesungen hat. An dieser Stelle dienen Hornmusik und Gesang der Wiedererkennung, sie zitieren Bekanntes, erleichtern das Sich-Finden und Sich-Versöhnen der Liebenden.

Nicht das Instrument, sondern das metaphorische Füllhorn²²⁹ glaubt Sternbald vor sich zu sehen, als er, kurz nachdem er das Schloss der Gräfin verlassen hat, in eine Stadt kommt. Dort betrachtet er einen Markt und freut sich an dieser „angenehme[n] Unordnung, die sich aber auf keinem Bilde nachahmen lässt“²³⁰:

„Jeder sucht und holt das Gut, das er sich wünscht, mit lachendem Mute, als wenn die Götter plötzlich ein großes Füllhorn auf den Boden ausgeschüttet hätten, und emsig nun diese Tausende herausraffen, was ein jeder bedarf.“²³¹

Diese Stelle korrespondiert mit der ersten Füllhorn-Erwähnung und zeigt im Vergleich beider Passagen wesentliche Entwicklungen, die Sternbald inzwischen gemacht hat. Die frühere Stelle lautete folgendermaßen:

„‘Mein Leben fängt an ein Leben zu werden’, rief er aus, ‘sich so zu gestalten, wie ich es seit früher Kindheit nur mit Sehnsucht wünschen konnte, Liebe und Wohlwollen kommen mir entgegen und tragen das Füllhorn, das mich gegen Unglück und Demütigungen beschützen soll, in reichen Händen.’“²³²

²²⁷Ebd., S. 934

²²⁸Ebd., S. 938; Zu den lyrischen Einlagen ausführlich RIBBAT (*Ludwig Tieck „Franz Sternbalds Wanderungen“*, S. 70), der Bezug nimmt auf „Treulieb ist nimmer weit“: „Charakteristisch ist die variierende Reihenbildung, die meist sehr rasche Abfolge von Bildelementen und Abstrakta, verkettet durch Assonanzen und Reime. Hier wird allegorische Poesie vorgeführt im Sinne der Anselm-Sternbald-Gespräche: Nachbildung konkreter Realität ist sekundär, dominant vielmehr ist die Kombinatorik, die spontane Verklammerung im Sprechakt, sind assoziative Umschreibungen von „Stimmungen“. Die Abweichung von prosaischer Erschließung des Wirklichen ist spürbar an der „romantischen Motivik“ – in Anlehnung an Minnesang und Volkslied –, an der Reduktion der Syntax auf schlichte Nach- und Nebenordnung, an einer Rhythmisierung, die einzelnen Worten höchste Emphase verleiht.“

²²⁹Hier zeigt sich ein weiterer Aspekt des Bedeutungsspektrums des Horns. Das Füllhorn mit seiner eigenen Semantik ist – wie zuvor kurz dargelegt – aufgrund des metaphorischen Gehalts und der bedeutungsreichen Form in der Literatur reich vertreten.

²³⁰TIECK: *Sternbald*, S. 942

²³¹Ebd., S. 942

²³²Ebd., S. 824 Dieses sagt Sternbald, nachdem ihm ein verlockendes Heirats- und Förderungsangebot unterbreitet worden war. Da Franz die Ehe aber widerstrebt und er Rücksicht auf die Wünsche des zu verheiratenden Mädchens nimmt, das einen anderen liebt, schlägt er die Heirat aus und verzichtet damit auch auf die ihm angebotene materielle Unterstützung. Er bringt vielmehr das Mädchen und ihren Geliebten zusammen.

Auffällig ist der Perspektivenwechsel an dieser Stelle. Während in der früheren Szene Sternbald zwar hocheifrig über die Offerte, aber gleichzeitig nur sein eigenes Glück genießend und deshalb egoistisch erscheint, kann er sich nun gelassen am Glück der anderen erfreuen. Er scheint seinen Platz in der Welt gefunden zu haben, oder er ist zumindest auf dem Weg, einen solchen einzunehmen.

Die künstlerische Erfüllung wie die seines liebenden Sehnsens findet er in Rom. Der Anblick der Sixtinischen Kapelle erschüttert ihn, er widmet sich der künstlerischen Arbeit und beendet ein ohnehin unbefriedigendes erotisches Verhältnis. Nürnberg, Dürer, Sebastian erwachen aus der Erinnerung, und auch die Blumen der vermeintlich verstorbenen Geliebten erfahren neue Aufmerksamkeit.

Als er den richtigen künstlerischen Weg gefunden hat, wird Sternbald mit der Geliebten, seinem Traumbild, zusammengeführt. Er soll einen Brief von der Gräfin übergeben und erkennt, dass es sich bei der Empfängerin um seine Geliebte handelt. Diese Begegnung ist auch in musikalischer Hinsicht hochinteressant gestaltet und durchkomponiert, denn die Geliebte musiziert in dem Augenblick, als Sternbald eintritt. Sie spielt Zither; das gleiche Instrument, das Sternbald später – nach der Begegnung mit ihr – anstimmen wird.²³³ Im entscheidenden Moment jedoch, im Augenblick der Übergabe der Brieftasche mit den getrockneten Blumen, erklingt wieder das Waldhorn. Wie auch die Blumen, die nun zum dritten Mal übergeben werden, ist das Horn ein sicheres Erkennungszeichen. Durch sein Erklingen ist gesichert, dass sich die Suchenden endlich gefunden haben:

„Er nahm die teure Brieftasche, er reichte sie ihr hin, und indem hörte man im Garten ein Waldhorn spielen. Nun konnte sich Franz nicht länger aufrecht halten, er sank vor der schönen bewegten Gestalt in die Knie, weinend küßte er ihre Hände. Die wunderbare Stimmung hatte auch sie ergriffen, sie hielt die vertrockneten Blumen schweigend und staunend in den Händen, sie beugte sich zu ihm hinab. – ‘Oh, daß ich Euch wiedersehe!’ sagte sie stammelnd; ‘allenthalben ist mir Euer Bild gefolgt.’ – ‘Und diese Blumen’, rief

²³³TIECK: *Sternbald*, S. 983 „In seiner Stube nahm er seine Zither und küßte sie, er griff in die Töne hinein, und Liebe und Entzücken antwortete ihm in der Sprache der Musik.“ Wiederum ist die Sprache der Worte zu schwach, um Sternbalds Gefühle zu artikulieren, er bedarf der Sprache der Musik. Auch sein anschließender Versuch, einen Brief an Sebastian zu schreiben, und diesem das Erlebte mitzuteilen, scheitert. Nicht in Prosa, sondern allein in lyrischer Sprache ist es ihm möglich, seine Empfindungen zu formulieren und damit den Roman zum Abschluss – zumindest zum fragmentarischen Abschluss – zu bringen. Es darf an dieser Stelle sicherlich in Anlehnung an Tiecks Nachrede gefragt werden, ob eine Fortsetzung des Romans überhaupt möglich ist. Durch die lyrische Sprache am Ende des Fragments wird aus Sicht des Verfassers jene Stimmung erreicht, an die anzuknüpfen Tieck sich über vierzig Jahre vergeblich bemühte. Denn seine Fortsetzungspläne waren so handlungsreich angelegt (Sternbalds Geliebte wird entführt und dem Entführer wieder entrissen, Franz trifft in Italien seinen Vater, lernt in Ludovico seinen Bruder kennen, „alle sind glücklich: in Nürnberg, auf dem Kirchhofe, wo Dürer begraben liegt, sollte in Gesellschaft Sebastians die Geschichte endigen.“, TIECK: *Sternbald*, S. 986), dass sie nur in Prosasprache zu bewältigen gewesen wären. Einen solchen Bruch aber hätte das Werk möglicherweise beschädigt, daher empfindet es der Verfasser nicht als Verlust, dass es Tieck nicht gelang, den geographischen und den entwicklungspsychologischen Bogen zurück bis nach Nürnberg und zur Sternbaldschen Familienzusammenführung zu spannen. Ausführlich zu einem Fortsetzungsfragment äußern sich ALEWYN: *Ein Fragment der Fortsetzung von Tiecks „Sternbald“*, S. 58 ff. und RIBBAT: *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*, S. 101-103

Sternbald aus, ‘erinnert Ihr Euch des Knaben, der sie Euch gab? Ich war es; ich weiß mich nicht zu fassen.’ – Er sank mit dem Kopfe in ihren Schoß, ihr holdes Gesicht war auf ihn herabgebeugt, das Waldhorn phantasierte mit herzdurchdringenden Tönen, er drückte sie an sich und küßte sie, sie schloß sich fester an ihn, beide verloren sich im staunenden Entzücken.²³⁴

Das Horn ist weit mehr als nur Begleitmusik zu einem freudigen Wiedersehen. In dem Moment, als das Traumbild Wirklichkeit wird, „phantasiert“ das Horn und entrückt dadurch den ohnehin aufgewühlten Protagonisten. Die Selbsttätigkeit des Horns ist der Höhepunkt der Horn-Motiv-Verwendung des Romans. Mit sich verselbständigender Symbolik ergreift der Horn-Klang vom Protagonisten Besitz und erschütteret ihn auf das Intensivste. Es ist eine existentielle Durchdringung, die Sternbald erlebt, die nur durch den Klang des Horns hervorgerufen werden kann. Das Horn-Motiv ist der Garant für die wahre Liebe, die „herzdurchdringenden“ Töne verbürgen für die Richtigkeit dessen, was die beiden Liebenden erleben dürfen. Sie sind im Banne des gegenseitigen Entzückens, aber auch in der Magie des Hornklangs gefangen:

„Franz wußte immer noch nicht, ob er träume, ob alles nicht Einbildung sei. Das Waldhorn verstummte, er sammelte sich wieder.“²³⁵

Erst durch das Verstummen des Instruments kann er in die Welt zurückkehren und sein Traumbild als real erkennen und begreifen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auch die Geliebte, Marie, sein Bild als Traumbild mit sich trug („allenthalben ist mir Euer Bild gefolgt“). Das Treffen vor der Kirche, wo sie die Tasche verlor und beide sich nicht erkannten, muss auch auf Marie eine gewaltige Wirkung gehabt haben. Beide, Franz und Marie, hatten seitdem das Bild des/der Geliebten eineinhalb Jahre bei sich, wobei der Leser nur von Sternbalds Leben und Erfahrungen aus dieser Zeit weiß. Dennoch erkennen sich beide nicht nur wieder, sie scheinen trotz der lediglich zwei und dann jeweils kurzen Begegnungen einander vertraut:

„Ohne daß sie es gewollt hatten, fast ohne daß sie es wußten, hatten beide sich ihre Liebe gestanden. – ‘Was denkt Ihr von mir?’ sagte Marie mit einem holdseligen Erröten. ‘Ich begreife es ewig nicht, aber Ihr seid mir wie ein längstgekannter Freund, Ihr seid mir nicht fremde.’

‘Ist unsre eigne Seele, ist unser Herz uns fremd?’ – rief Sternbald aus. ‘Nein, von diesem Augenblicke an erst beginnt mein Leben, oh, es ist so wunderbar und doch so wahr. Warum wollen wir’s begreifen?’²³⁶

Sternbald wird durch das Glück des Wiedersehens derart überwältigt, dass er sich nur noch schwer in der Welt orientieren kann. Er weiß nicht, wie er nach Hause kommt, formuliert seine Begeisterung in der Sprache der Musik und hat keine Prosa-Worte für seine Gefühle. In einem Gedicht schildert er enthusiastisch das Wiedersehen der Geliebten als Begegnung musikalischer Töne, als Begegnung von Klängen, wobei die Lieblingsinstrumente der Romantik, Laute/Zither und Horn, als Führer/Verführer zu beider Glück genannt und bedankt werden. So

²³⁴TIECK: *Sternbald*, S. 982 f.

²³⁵Ebd., S. 983

endet das Gedicht – wie auch der Roman – in einer gewaltigen Apotheose, in der die Musik als Netzwerk der Liebe gepriesen wird:

„Geht die Lieb wohl auf deinem Klange
Ist sie's, die deine Töne rührt?
Und dieses Herz mit strebendem Drange
Auf deinen Melodien entführt?

Mit Zitherklang kam sie mir entgegen,
Mein Geist in Netzen von Tönen gefangen,
Ich fühlte schon dies Beben, dies Bangen,
Entzücken überströmte, ein goldner Regen.

Sie saß im Zimmer, wartete mein,
Die Liebe führte mich hinein,
Erklang das alte Waldhorn drein.
Dein voller Klang
Mein Herz schon oft durchdrang,
Meine Liebe vertraut,
Von deinem Ton mein Herz durchschaut.
Nun verstummen nie die Töne,
Lautenklang mein ganzes Leben,
Herz verklärt in schönster Schöne,
Wundervollem Glanz und Weben
Hingegeben.“²³⁷

²³⁶Ebd., S. 983

²³⁷Ebd., S. 984 f. Zum Romanschluss äußert sich ALBERT kritisch, S. 56 f. „Wenn Tieck seinen Helden der schlechten Unendlichkeit entreißen wollte, durch die er ihn über zwei Bücher getrieben hatte, so konnte er dies nur durch jene dezisionistische Schlusswendung tun, die alle Requisiten von Sternbalds Sinnsuche – Schreibtäfel, verwelkte Blumen, Hörnerklang und unbekannte Geliebte – in einem Gewaltakt zusammenführt. Ihr Preis ist die Banalität des mit sich Identischen; „[V]on diesem Augenblicke erst beginnt mein Leben, oh, es ist so wunderbar und doch so wahr.“ Aber offenbar traute Tieck diesem schlechten Topos weniger als der Sprachferne der Musik. In den Tönen des Horns schiebt sich nun jene Klangkulisse in den Vordergrund, die insgeheim den gesamten Roman grundierte:

„Nun verstummen nie die Töne,
Lautenklang mein ganzes Leben,
Herz verklärt in schönster Schöne,
Wundervollem Glanz und Weben
Hingegeben.“

Nun müsste sich das Buch zum Klangereignis wandeln – um den Preis seiner Aufhebung als Text.“ Aus Sicht des Verfassers übersieht ALBERT hier die allegorische Grundausrichtung des Romans. Vor diesem Hintergrund stellt sich der Romanschluss durchaus anders dar, als von ALBERT auf S. 40 postuliert: „Das Wiederfinden von Marie und Sternbald am Ende des zweiten Buches ist kaum motiviert.“ Vielmehr ist mit ALEWYN zu konstatieren, dass „wenn das Gewebe des „Sternbald“, wie das der anderen romantischen Romane phantastisch ist, so ist es doch so wenig bedeutungslos, dass sich vielmehr in ihm die gleiche Idee greifbar verkörpert.“ (S. 68). GEULEN führt Alewyns Satz fort: „Das Einswerden von Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Ahnung, „Welt und Ich“, Traum und Wirklichkeit, das sich in der erzählten Allegorien der Anschauung stellt.“ (S. 298). RIBBAT weist auf die Modernität des subjektiven Sprechens im *Sternbald* hin, „als ein frühes Beispiel der deutschen Literatur für jene „Krise des Erzählers“ im Roman, welche die Moderne so sehr beschäftigt hat. Denn reflektierendes und imaginierendes Sprechen des Subjekts emanzipiert sich schon hier von der ihm zuvor wie danach zugewiesenen Funktion im Dienste eines durch Wertkonsens gesicherten Gefüges von Erfahrungswelt und darstellender Rede. Gewiß ist die Situation vor und nach dem Realismus des 19. Jahrhunderts nicht dieselbe, Romantik und abstrakte Kunst sollte nicht zu nahe aneinandergerückt werden. Indessen, um ein letztes Beispiel zu geben: Man würde sich täuschen, wenn man meinte, jene Zeilen, die ganz am Ende des Romans stehen, wären nicht auch schon 1798 aus verzweifelter Hoffnung geschrieben, wären nicht bereits damals als Traumsprache gegen alle Wahrscheinlichkeit entworfen worden.“ (*Ludwig Tieck „Franz Sternbalds Wanderungen“, S. 71*)

Im Gesamtzusammenhang des Romans betrachtet wird deutlich, dass Tieck das Horn-Motiv mit hohem poetischem Potential einsetzt und äußerst sorgsam kompositorisch verwendet. Als Indikator der Nähe der Geliebten, als Garant für das Glück des richtigen Liebespaars ist es weit mehr als lediglich eine Chiffre. Zusammen mit dem Blumen-Motiv ist es konstitutiv für das Erkennen und Sich-Wiederfinden des Paares Franz und Marie. Es hält das Traumbild wach und damit, allen Anfechtungen, Zweifeln und Versuchungen zum Trotz, den Glauben an den anderen, um mit ihm das Glück, das Leben zu finden.

Durch diesen planvollen Einsatz des Horn-Motivs zeichnet sich Tiecks *Franz Sternbald* aus. Es ist daher Jürg Kielholz nicht zuzustimmen, wenn er über Wackenroders „Naturklang-Topoi“ schreibt:

„Einige wesentliche Motive sind aber schon zu finden, so das Waldhorn, welches sein Freund Tieck im ‘Sternbald’ fast bis zum Überdruß verwendet hat“.²³⁸

Das Horn ist in *Franz Sternbalds Wanderungen* kein frei verfügbar einsetzbares, romantisches Versatzstück, das je nach Gusto als akustischer Ornat auftritt und mit beliebigem metaphorischem Zierrat das Werk schmückt.²³⁹ Insbesondere die Begegnung mit der Gräfin, mit dem Scheinglück und den falschen, weil nur zur eigenen Trauer arrangierten Hörnern zeigt, dass Tieck mit dem Bedeutungsarsenal des „zauberischen Instruments“ behutsam, fast streng, verfährt. Nur in Gedanken an oder in der Begegnung mit Marie kann in Franz das Horn tönen und ihn bis in die Tiefen seiner Existenz erschüttern. Als wichtiges, weil Orientierung gebendes Symbol im Rahmen des Erzählkonzepts ist das Horn entscheidender Bestandteil des allegorischen Funktionskonstrukts. Durch sein vielgestaltiges, aber stets mit Bedeutung behaftetes Erscheinen im Roman – als Teil der Natursprache, Anreger lyrischer Produktion im Zusammenhang mit Mondschein, Erinnerungs- und schließlich Erkennungszeichen für die gesuchte Geliebte – ist es ein konstitutiver Wegweiser für den Romanhelden und den Leser gleichermaßen.

²³⁸KIELHOLZ: *Wilhelm Heinrich Wackenroder Schriften über Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, S. 76. Ähnlich äußert sich BRECHT (*Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*), S. 88 ff. „Im *Sternbald* hat Tieck den deutschen Wald erfunden. Die narrative Kombinatorik von Stimmungs-Landschaften voller Hörnerschall und murmelnder Bäche mit abenteuerlichen Episoden, Kunstgesprächen und wunderbaren Begegnungen wird für die romantische Landschaft bestimmend; Landschaftskonzeption und locker-episodische Handlungsführung wirken weit über die Romantik hinaus. [...] Der von Tieck reichlich überstrapazierte Hörnerklang löst keineswegs automatisch die Stimmung romantischer Gefühlsseligkeit aus.“

²³⁹Daher ist das Horn auch nicht ausschließlich an den Naturraum gebunden, sondern klingt vor allem in Sternbalds Innern, im Moment der Erinnerung als entscheidendes psychologisch motiviertes Zeichen. Auch das Wandern, also das zeitliche und räumliche Sich-Bewegen in der Natur bei gleichzeitiger Entfaltung der Persönlichkeit, ist nicht von permanenten Wanderliedern im obligatorischen Horn-ton begleitet.

4. „ein ächtes antipoeticum“ August Klingemann: *Nachtwachen von Bonaventura*

Die 1804 erschienenen *Nachtwachen von Bonaventura* sind eines der rätselhaftesten Werke der deutschen Literatur ihrer Zeit. Lange Jahre war die Frage der Autorenschaft Gegenstand diverser literaturwissenschaftlicher Überlegungen²⁴⁰ und auch die Kategorisierung des Werks löste verschiedene Kontroversen aus: Handelt es sich um einen Roman, entspricht die Erzählstruktur nicht eher einer dramatischen Konzeption oder stehen die verschiedenen *Nachtwachen*-Episoden außerhalb dieser Kategorien?

Solche Fragen sind nicht Gegenstand dieser Arbeit, aber möglicherweise kann die Untersuchung des Horn-Motivs innerhalb des Werkes Hinweise zur Beantwortung auch dieser Fragen geben. Es sei abschließend noch eine Bemerkung zur Frage der Autorenschaft gestattet: Der Verfasser hält Überlegungen, dass die möglicherweise bewusst konstruierte Anonymität des Verfassers Teil einer wohlüberlegten Inszenierung des Stücks sein könnte, für nicht abwegig. Da das Maskenspiel, das Marionettenspiel, viele Formen von Theaterinszenierung, das Arrangement eines vorgeblichen Erzählers (*Bonaventura*) im Wechselspiel mit einer zweiten Erzählfigur (*Kreuzgang*)²⁴¹ wesentliche, konstituierende Bestandteile des Werkes sind,

²⁴⁰Mittlerweile wird von etlichen Bearbeitern dieses Themas der Beleg anerkannt, den HAAG 1987 in *Euphorion* 81 (*Noch einmal. Der Verfasser der *Nachtwachen von Bonaventura**) vorlegen konnte, eine von Klingemann selbst korrigierte und ergänzte chronologische Liste seiner Werke, die sich in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Amsterdam in der Sammlung Diedrichs befindet. Siehe auch BRAEUER-EWERS: *Züge des Grotesken in den *Nachtwachen von Bonaventura**, S. 12. Bis zu dieser möglicherweise abschließenden Klärung der Autorenfrage wurden in den letzten 200 Jahren viele Namen als *Nachtwachen*-Verfasser genannt: „Friedrich Schelling, Caroline Schlegel, E.T.A. Hoffmann, Karl Friedrich Gottlob Wetzel, Clemens Brentano, Jean Paul, Johann B. Erhard, Jens Baggesen, Wolfgang Adolph Gerle, Johann Karl Wezel, Ignaz Ferdinand Arnold, Georg Christoph Lichtenberg und schließlich Ernst August Klingemann“ in: BÖNING: *Widersprüche; Zu den *Nachtwachen von Bonaventura* und zur Theoriedebatte*, S. 97. Eine gute Zusammenfassung bietet auch HOFFMEISTER: *Bonaventura *Nachtwachen**, S. 194-198. Zum Titel und damit verbundenen wichtigen Implikationen siehe MIELKE: *Zeitgenosse Bonaventura*, S. 32: „Der Titel „*Nachtwachen*“ hat zu einiger Verwirrung geführt, da auch die einzelnen Kapitel des Textes mit „*Nachtwachen*“ überschrieben sind, die noch dazu von einem *Nachtwächter* berichtet werden. [...] Das Wort „*Nachtwachen*“ kann ja nicht nur die Tätigkeit eines *Nachtwächters* bedeuteten, sondern durchaus gattungsmäßig im Sinne einer geistig-psychologischen Haltung verstanden werden.“

²⁴¹Zu den Rolleninszenierungen siehe HOFFMEISTER: „Der *Nachtwächter* geht als ‚armer Schelm‘ und Narr durch die Welt, in Herkunft und Funktion eine Rolle spielend, die stark an den *Pikaro* gemahnt. [...] Er ist nicht mit dem pseudonymen Verfasser *Bonaventura* identisch. Aber gemeinsam ist beiden der Drang zur Maskerade „Die *Nachtwächter*-Vermummung dient wie überhaupt seine niedere soziale Stellung als kaschierende Maskierung einer Ausnahme-Haltung; er spielt zwar den sozial und geistig Beschränkten, aber das ist gerade seine Entschränkung“ [zitiert nach: AHRENDT: *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, Tübingen, 1972, Bd. 2, S. 500], zur Narrenfreiheit und Entlarvung. Auch wenn es so aussieht, als ob der gescheiterte Dichter *Kreuzgang* in einem schlichten ‚bürgerlichen‘ Beruf Halt und Zuflucht sucht, so gehört die Wahl des *Nachtwächter*amtes doch wesentlich zu den zahlreichen anderen Rollen oder Hülsen, die er gespielt hat, um sich hinter der Maske über die Welt und sich selbst lustig zu machen.“ (S. 202 f.)

könnte dies bedeuten, dass die Frage nach dem Autor nicht im Mittelpunkt literaturwissenschaftlicher Untersuchungen stehen müsste, da die ‚vorgeliebte‘ Anonymität Teil des ästhetischen Gesamtarrangements wäre. In anderen Worten: Der Verfasser ist nicht der Ansicht, dass das Lösen der Autorfrage unbedingt ein wesentlicher Gewinn im Sinne dieser Arbeit und ihrem erkenntnistheoretischen Interesse sein muss und konzentriert sich stattdessen auf die Motivuntersuchung.

Schon ganz zu Beginn des Werks ist von einem Horn die Rede:

„Die Nachtstunde schlug; ich hüllte mich in meine abenteuerliche Vermummung, nahm die Pike und das Horn zur Hand, ging in die Finsterniß hinaus und rief die Stunde ab, nachdem ich mich durch ein Kreuz gegen die bösen Geister geschützt hatte.“²⁴²

Auf den ersten Blick ist dies ein planvolles Vorgehen: Der Nachtwächter trifft Vorbereitungen für sein Tag-, bzw. Nachtwerk, er nimmt seine Utensilien²⁴³ und macht sich an die Arbeit. Dass ein Kreuzzeichen gegen böse Geister gemacht wird, scheint nicht minder plausibel, schließlich arbeitet der Nachtwächter im Dunklen, in der „Finsterniß“, was, neben der Tatsache, dass er außerhalb der ‚normalen‘ Geschäftszeiten wirkt, auch zum Umstand beitragen könnte, dass sein soziales Ansehen nicht sehr hoch sein dürfte.²⁴⁴

Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass der Erzähler von einer „abenteuerlichen Vermummung“ spricht. Dieses Vokabular fällt aus dem Zusammenhang der Tätigkeitsaufnahme heraus und bereitet eine Erzählumgebung vor, in der Verkleidung, Vermummung, Maskerade und Täuschung eine große Rolle spielen.²⁴⁵

Nun wenig später redet der Nachtwächter einen Poeten an:

„Ich bin dir gleichsam wie ein satirischer Stentor in den Weg gestellt und unterbreche deine Träume von Unsterblichkeit, die du da oben in der Luft träumst, hier unten auf der Erde regelmäßig durch die Erinnerung an die Zeit und Vergänglichkeit. Nachtwächter sind wir zwar beide; schade nur, daß dir deine Nachtwachen in dieser kalt prosaischen Zeit nichts einbringen, indeß die meinigen doch immer ein Übriges abwerfen. Als ich noch in der

²⁴²KLINGEMANN: *Nachtwachen von Bonaventura*, S. 9

²⁴³Vgl. RAABE: *Das Horn von Wanza* im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit

²⁴⁴Siehe ebd.: Marten war vor seiner Nachtwächtertätigkeit Abdecker. Vgl. auch KOHL: *Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der „Nachtwachen“ von Bonaventura*, der das Nachtwächterwesen als „extraordinäres Amt“ und „missachtete[n] Beruf“ (jeweils S. 56) klassifiziert. DANCKERT führt in seiner Studie *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe* auch Türmer und Nachtwächter auf, differenziert gleichwohl zwischen festangestellten und hochgeachteten Stadtmusikern einerseits und Turmwächtern andererseits, für die möglicherweise aus Sparsamkeitsgründen Scharfrichter und Gefängnisdiener eingesetzt wurden (S. 57), Berufe mit einem extrem niedrigen sozialen Prestige. Die Furcht und daher auch Ablehnung der Mitbürger den Nachtwächtern gegenüber war „das ‚nicht ganz Geheure‘ von Leuten, die sich von Berufs wegen der nächtlichen Geistersphäre aussetzten“. (S. 62). Bei der Abwehr von Geistern und Dämonen spielten Hörner eine große Rolle: „Die Dunkelheitsdämonen abwehrende Kraft des Hornklangs zeigt sich im Blasen des westfälischen Middelwintershorns. Es war von Advent bis zur Christmette zu hören. Bläser von Bocks- und Kuhhörnern sind auch unter den Musikanten der Klöpfelnächte. Man vergleiche das jüdische Schofar-(Widderhorn)blasen zu den Dunkelheiten: Neumond und Neujahr.“ (S. 61); siehe auch MASCHER: *Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen*, S. 126 f.

²⁴⁵BRINKMANN: *Nachtwachen von Bonaventura. Kehrseite der Frühromantik?* „Der Ironie verfällt in den ‚Nachtwachen‘ alles, nicht zuletzt die Romantik und der Erzähler selbst. Der tritt auf in der fiktionalen ‚Vermummung‘ eines Nachtwächters.“ (S. 8)

Nacht poesirte, wie du, mußte ich hungern, wie du, und sang tauben Ohren; das letzte thue ich zwar noch jetzt, aber man bezahlt mich dafür. O Freund Poet, wer jetzt leben will, der darf nicht dichten! Ist dir aber das Singen angebohren, und kannst du es durchaus nicht unterlassen, nun so werde Nachtwächter, wie ich, das ist noch der einzige solide Posten wo es bezahlt wird, und man dich nicht dabei verhungern läßt.“²⁴⁶

Auf bizarre Weise wird der poetische Sänger mit dem Nachtwächter in Verbindung gebracht: Letzter, der intime Kenntnis vom Schicksal des Poeten hat und die „kalt prosaische Zeit“ als Ursache für den erbarmungswürdigen Zustand des Poeten klar und scharf benennt, ist der staatlich sanktionierte Störenfried des Ersten.²⁴⁷ Der ‚Gesang‘ des Nachtwächters erschöpft sich im Ausruf der Stunde und dem Hornsignal²⁴⁸:

„Ich stieß ins Horn, rief ihm laut die Zeit zu, und ging meiner Wege.“²⁴⁹ Kreuzgang ist sich der Wirkung des Zeitansagens und des Hornspiels bewusst und kann daher in der zweiten Nachtwache von einem allzu erstaunlichen Effekt, den sein Instrument hervorzubringen vermag, berichten:

„Ich bannte diesen poetischen Teufel in mir, der am Ende immer nur schadenfroh über meine Schwäche aufzulachen pflegte, gewöhnlich durch das Beschwörungsmittel der Musik. Jetzt pflege ich nur ein paar Mal gellend ins Horn zu stoßen, und da geht’s auch vorüber.

Überall kann ich allen denen, die sich vor ähnlichen poetischen Überraschungen wie vor einem Fieber scheuen, den Ton meines Nachtwächterhorns als ein ächtes antipoeticum empfehlen.“²⁵⁰

Jene aufschlussreiche Passage ist für diese Arbeit von großem Interesse, denn sie verweist auf verschiedene Dimensionen der ästhetisch motivierten Verwendung des Horns:

Das Horn wird hier zum einen als eine ordnende Instanz verstanden; sein Ton mahnt zur Konzentration auf diesseitige Angelegenheiten in klarer Abgrenzung zu einem poetisch ausgerichteten Zugang zur Welt. In Anspielung auf *BOGS* könnte man hier von einer ‚Uhren-Welt‘ sprechen. Es überrascht in diesem Zusammenhang nicht, dass Kreuzgang hierzu „gellend“ in das Horn stößt, da es ihm auf die Signalwirkung ankommt.

²⁴⁶Nachtwachen, S. 10

²⁴⁷Hierzu siehe insbesondere KÜPPER: *Unfromme Vigilien*, S. 311 „Indessen: er, der Wachende, lebt in einer Welt von Schläfern. Er hat über den Schlaf der Bürger zu wachen, die sich für „Gerechte“ halten, eine Ansicht, die der Nachtwächter nicht teilt. So wenig diese Schläfer gerecht sind, so wenig auch ist Kreuzgang ein Nachtwächter im dem Sinne, wie sein Amt es ihm vorschreibt, denn sein Tun und Treiben läuft auf das gerade Gegenteil hinaus: die Menschen um ihren Schlaf zu bringen. Er wacht nicht, sondern er weckt auf.“ [Hervorhebung A. Eitz]

²⁴⁸BRZOVIĆ: *Bonaventura’s Nachtwachen*, S. 61: „In effect, Kreuzgang has been reduced from the position of a satirical poet to that of the hornblowing satirist. In referring to himself as a “satirischer Stentor” he evokes the image of that Greek herald whose brassy voice could shout fifty men. The only voice Kreuzgang has left, however, is his nightwatchman’s horn and like Uncle Toby in *Tristram Shandy* who sings the *Lillabullero* “when any thing shocked or surprised him; -but especially when any thing, which he deem’d very absurd, was offered”, so Kreuzgang blows on his horn. Thus his horn constitutes an instrument of his profession, both as nightwatchman and as satirist. In relation to the poet, Kreuzgang blows his horn in order to signal the futility of the poet’s dream of achieving immortality through his poetic creation.”

²⁴⁹Nachtwachen, S. 11.

²⁵⁰Ebd., S. 17-18

Kreuzgang ist sich seines eigenen – wenn auch fragwürdigen – Poetikkonzepts und dessen ‚Bewältigung‘ bewusst und kann daher auch die Rolle des Horns in diesem Zusammenhang klar definieren:

„Das Horn war ja nie bloßes Instrument, wie Kreuzgangs Stentorstimme war es ein Attribut, das gerade auch als ‚antipoeticum‘ noch die poetische Autorität des Nachtwächters bezeugte.“²⁵¹

Davies weist in diesem Zusammenhang auf die poetischen Traditionen der Nachtwächterlieder in Kontrast zum Stundenausrufen hin:

„It is necessary to distinguish between the call and the song, because the watchman’s song is older than his hourly call.“²⁵²

Unter Verweis auf Josef Wichners 1897 in Regensburg erschienene Sammlung „Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter“ fährt Davis fort:

„The watchman’s songs can be genuinely characterized as folksongs, which provides us with a link to Kreuzgangs’s earlier career as a *Bänkelsänger* in the seventh vigil.“²⁵³

Außerdem ist der medizinisch-therapeutische Aspekt zu beachten. Das „anti-poeticum“ kann hier als ‚anti-melancholicum‘ gelesen werden. Denn die Passage, die Kreuzgangs Empfehlung zum Bann des poetischen Teufels vorausgeht ist – wie andere Stellen auch – geeignet, einen Melancholiker vorzustellen:

„Mein Poet hatte das Licht ausgelöscht, weil der Himmel leuchtete und er dies letztere für wohlfeiler und poetischer zugleich hielt. Er schauete hoch droben in die Blitze hinein, im Fenster liegend, das weiße Nachthemd offen auf der Brust, und das schwarze Haar struppig und unordentlich um den Kopf.“²⁵⁴

Zuvor heißt es:

„Ich wußte wohl, wer da so hoch in den Lüften regierte; es war ein verunglückter Poet, der nur in der Nacht wachte, weil dann seine Gläubiger schliefen, und die Musen allein nicht zu den letzten gehörten.“²⁵⁵

²⁵¹FLEIG: *Literarischer Vampirismus: Klingemanns „Nachtwachen von Bonaventura“*, S. 87; siehe auch BLACKALL: *The Novels of the German Romantics*, S. 210: „In the first section the narrator introduces himself as a poet turned night watchman in order to have something to live on. Being a night watchman is not without his own poetry. Hereby he has acquired distance and perspective toward those who sleep as though spellbound, like some solitary survivor of the general plague. As night wanderer he observes and reflects on human aspirations and disappointments; as a night-watchman he emphasizes the passing of time (night watchman announced the hours on a horn) and the questionable nature of eternity“.

²⁵²DAVIES: *Music in the „Nachtwachen“*, S. 11. Davies macht darauf aufmerksam, dass es bei der Nachtwächtertätigkeit eben nicht nur um den Stundenausruf geht, sondern auch um „admonitions, exhortations, pieces of general information, and references to Holy Days and festivals.“ (ebd.). Weniger zur Dimension der Ermahnung, die Davies anspricht und von der Kreuzgang reichlich Gebrauch macht, als vielmehr zum Bereich „general information“ siehe HINCK: *Volksballade – Kunstballade – Bänkelsang*, S. 63 f. Vgl. auch folgende Zeilen aus der Zeitung „*Der Freimüthige*“ vom 26. November 1804, übertitelt „Das Jahr 1950. Eine Prophezeiung“: „Die Nachtwächter werden deklamieren und singen gelernt haben, und nicht bloss einzelne geistreiche weltliche Verse, sondern die Oden Griechenlands und ganze Chöre aus den neuesten Trauerspielen mit Geschmack vortragen.“, zitiert nach KATRITZKY: *A Guide to Bonaventura’s „Nightwatches“*, S. 255 f.

²⁵³DAVIES: *Music*, ebd.

²⁵⁴*Nachtwachen*, S. 17

²⁵⁵Ebd., S. 10

und wenig später:

„Ich blickte noch einmal hinauf, und gewährte seinen Schatten an der Wand, er war in einer tragischen Stellung begriffen, die eine Hand in den Haaren, die andre hielt das Blatt, von dem er wahrscheinlich seine Unsterblichkeit sich vorzeigte.“²⁵⁶

Der Poet ist eine tragische Gestalt mit ebenso tragischer Gestik, eine todtraurige Nachtexistenz.

Auf ihn scheint Walter Benjamins Beobachtung zuzutreffen:

„Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit.“²⁵⁷

Dieser Hintergrund gibt Anlass über die Verwendung des Horns als Therapieinstrument nachzudenken. Ludwig Völker hat in seiner Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte auf den Einsatz von Musik zur Melancholie-Therapie hingewiesen:

„[...] jahrhundertlang kannte die Melancholie-Behandlung, sozusagen als medizinisches Analogon zum biblischen Harfenspiel Davids vor dem schwermütigen König Saul die Musik als Therapeutikum.“²⁵⁸

Nun ist Kreuzgangs nicht einfühlsam zu nennender Therapie-Versuch in gewissem Sinne die Umkehr einer ernsthaft betriebenen Auseinandersetzung mit Melancholie sowie dem Versuch, diese mittels Musik zu lindern oder gar zu heilen. Sein zutiefst ironischer Vorschlag durch gellende Nachtwächterhorntöne den poetischen Teufel zu bannen, basiert auf einem nicht minder scharf ironisch kritisierten Poetik-Verständnis:

²⁵⁶Ebd., S. 11

²⁵⁷In: VÖLKER: *Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie*, S. 7 f.; VÖLKER dazu erläuternd im Vorwort seine Studie: „In ihm [diesem Satz] schlägt sich die Erkenntnis nieder, daß Melancholie sich nicht nur in einer allgemeinen Schwächung des Lebenstriebs auswirkt, sondern als Erfahrung einer Lähmung, deren Ursache und Wesen dem Melancholiker fremd ist, weshalb er sie gerne als ‚grundlos‘ bezeichnet, vor allem jenes Vermögen beeinträchtigt, mit dessen Hilfe das Ich sich seiner selbst und seiner Stellung in der Welt vergewissert: die Sprache. [...] Nach *Kierkegaards* Analyse der Schwermut als Nichtverwirklichung eines religiös begründeten Verhältnisses zu sich selbst – „indem es sich zu sich selbst verhält und indem es es selbst sein will, gründet sich das Selbst durchsichtig in der Macht, welche es gesetzt hat“ –, als Verweigerung der „Durchsichtigkeit“ und des „Offenbarwerdens“ in „dämonischer Verschlossenheit“, reflektiert den Zusammenhang zwischen Melancholie und Kommunikation. Der in seinem Lebenskern getroffene Melancholiker schweigt, weil ihm der Sinn des Redens, das Vertrauen in die Kraft des Worts als Erkenntnis- und Kommunikationsmittel abhanden gekommen ist. Die literarische wie überhaupt jede künstlerisch gestaltete Melancholie ist hiervon zu unterscheiden: in der Tatsache, daß es sich hierbei um artikulierte Melancholie-Erfahrung handelt, liegt schon ein Ansatz zur möglichen Überwindung der Melancholie, jedenfalls ein Moment der Distanzierung und Befreiung, die der andere Melancholie fehlt: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.“ [Goethe: „Trilogie der Leidenschaft“].“

²⁵⁸VÖLKER: „*Komm, heilige Melancholie*“. *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*, S. 28. Völker fährt fort: „Erst mit dem Aufkommen einer neuen Seh- und Behandlungsweise im 18. Jahrhundert wurde der Gedanke einer musikalischen Melancholie-Therapie in das Reich des Wunderglaubens verwiesen und der Musik eine heilsame Funktion allenfalls in der Phase der Rekonvaleszenz zugestanden. Dies bedeutete freilich nicht das Ende seiner Fruchtbarkeit für das geistesgeschichtliche und literarische Melancholie-Denken. Denn in dem Maße, in dem die moderne Kunst nach Schiller und der auf Schiller aufbauenden romantischen Kunstanschauung einerseits als Ausdrucksform melancholisch-sentimentalen Bewußtseins gedeutet wurde, andererseits ihre Form sich an der Idealvorstellung der absoluten, reinen Sprache der Musik orientierte – „Jede Kunst hat musikalische Prinzipien und wird vollendet selbst Musik“ [Zitat von Friedrich Schlegel] –, treten Musik und Melancholie auf einer neuen Ebene zueinander in Beziehung [...].“

„Ich erinnerte mich an ähnliche überpoetische Stunden, wo das Innere Sturm ist, der Mund im Donner reden, und die Hand statt der Feder den Blitz ergreifen möchte, um damit in feurigen Worten zu schreiben. Da fliegt der Geist von Pole zu Pole, glaubt das ganze Universum zu überflügeln, und wenn er zuletzt zur Sprache kommt – so ist es kindisch Wort, und die Hand zerreißt rasch das Papier.“²⁵⁹

Kreuzgangs gellendes Ins-Horn-Stoßen als aktive Handlung eines individuellen Ichs bildet einen starken Kontrast zum nicht handelnden Poeten. Sowohl dessen Lethargie und seine höchst fragwürdige Kunstauffassung (die im Übrigen nicht einmal von ihm geäußert sondern von Kreuzgang wiedergegeben wird) als auch Kreuzgangs pervertiertes Therapieren mittels des Horns als „anti-poeticum“ sind in ihrer drastischen Verfremdung und Zuspitzung symptomatisch für das gesamte Werk:

„Als Satire sind die Nachtwachen ein Werk der Verneinung: antichristlich, antistaatlich, antibürgerlich.“²⁶⁰

Eine Signalwirkung will Kreuzgang ebenfalls in der dritten Nachtwache erzielen, als er auf seinen Rundgängen Zeuge eines Ehebruchs wird und sich selbst – vor allem mit Hilfe seines Instruments – als geisterhaften Mahner und Rächer, als steinernen Gast, inszeniert:

„Als die Sünder sich nun aber so in ein poetisches Element versetzt, und die Moral völlig, dem Geiste der neuesten Theorien gemäß, abgewiesen hatte [...] wandte ich rasch mein antipoeticum an, und stieß gellend in das Nachtwächterhorn, worauf ich mich auf ein leeres Piedestal, das für die Statue der Gerechtigkeit, die bis jetzt noch in der Arbeit, bestimmt war, schwang, und still und unbeweglich stehen blieb.
Der furchtbare Ton hatte die beiden aus der Poesie, und den Ehemann aus dem Schläfe geweckt [...]“²⁶¹

Der Begriff des „antipoeticums“ für das Horn wird an dieser Stelle mit hohem Reflexionsbewußtsein eingesetzt. Zum einen übt Kreuzgang hämische Kritik an einem rein auf Gefühl abzielenden zeitgenössischen philiströsen Poetikverständnis, das auch noch theoriegestützt sein soll. Zum anderen wird, nicht weniger bewusst, das Horn bereits analog in seiner Wirkungsweise als „antipoeticum“ verwendet. Gleichzeitig erweitert sich das Wirkungsspektrum des Instruments: Der Hornton, der „furchtbare Ton“, ist nicht mehr nur Mahner, er wird hier zum fast apokalyptischen Kündler. Kreuzgang ist aus der Rolle des

²⁵⁹*Nachtwachen*, S. 17, zur Ironisierung der Dichtersituation in den „Nachtwachen“ siehe insbesondere BRÄUER-EWERS: *Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura*, S. 121: „Hatten sie [die Dichter] es sich doch zur Aufgabe gemacht, ihre Ohnmacht im feudalabsolutistischen Staat – die Diskrepanz zwischen ihrer selbstauferlegten Rolle als Weltenrichter und ihrer realen Situation am Rande des Existenzminimums – zu ihren Gunsten umzudeuten und in den Dienst ihrer dichterischen Mission zu stellen. [...] Im Gegensatz zu den Jenaer Romantikern war sich Bonaventura der Macht der Zensur in Deutschland offenbar bewußt, und anders als der Dachkammerpoet hatte Kreuzgang aus der Erfahrung, daß der institutionalisierte Literaturbetrieb in der Person des Verlegers als „des ersten Zensors“ den romantischen „Träumen von Unsterblichkeit“ jederzeit ein Ende setzen kann, ja beizeiten seine Konsequenzen gezogen. Nur infolge dieser entschiedenen Abwehr konnte es ihm gelingen, ein so ironisches Bild vom desolaten Zustand der romantischen Poetik zu skizzieren, ohne Gefahr zu laufen, selbst das erste Opfer seiner ironischen Grundhaltung zu werden.“

²⁶⁰KÜPPER, S. 311

²⁶¹*Nachtwachen*, S. 33

Nachtwächters herausgetreten, er schwingt sich zum Richter auf ²⁶² und verwendet sein Instrument als Gerichtsposaune.

Kreuzgang missbraucht sein Nachtwächteramt in der sechsten Nachtwache, als es ihm einfällt „mit dem jüngsten Tage vorzuspuken und statt der Zeit die Ewigkeit auszurufen“²⁶³. Kreuzgang wird für diesen Missbrauch, der eine große Verunsicherung hervorgebracht hat, bestraft, er wird ruhiggestellt:

„Damit indeß ein ähnlicher Lärm nicht wieder für die Folge zu besorgen, so wurden durch eine Kabinetsordre die von Samuel Day erfundenen watchmanns noctuaries eingeführt, wodurch ich von einem singenden und blasenden Nachtwächter reduziert wurde“.²⁶⁴

Die sich anschließende offizielle Begründung klingt zynisch:

„[...] wobei man zum Grunde anführte, daß ich durch mein Blasen und Rufen mich den Nachtdieben verriethe und es deshalb als unzweckmäßig abgeschafft werden müsse.“²⁶⁵

Diese Passage entlarvt die für die Veränderung im Nachtwächteramt Verantwortlichen: Kreuzgangs Amtsmissbrauch, bzw. die eigenmächtige Erweiterung des Wachtamts zum apokalyptischen Künderamt werden offiziell nicht geahndet. Groteskerweise sind es die Parameter der Verlässlichkeit (Blasen und Rufen), die nun verdächtig erscheinen und eine Gefahr darstellen könnten. Daher wird der Nachtwächter seiner Insignien beraubt und muss nun mittels einer Stechuhr²⁶⁶ nachweisen, dass er „stumm und traurig“²⁶⁷ seinen Dienst versehen hat. Ebenso stumm und traurig resümiert er am Ende dieser Nachtwachenepisode:

²⁶²Es sei an dieser Stelle an die Beobachtung von BRAEUER-EWERS erinnert, die die Dichter der Romantik in einer selbstaufgelegten Rolle als Weltenrichter sieht.

²⁶³*Nachtwachen*, S. 73

²⁶⁴Ebd., S. 82; siehe auch FLEIG: *Literarischer Vampirismus* (S. 86): „Das Einbringen der Nachtwächter-Kontrolluhr und das dadurch ermöglichte Verbot von Horn und Stundenausrufen hat bekanntlich die interne Chronologie der Nachtwachen empfindlich gestört. Diese Episode des Jüngsten Gerichts ist – in der Abdruckfolge – die erste, die sich weit in der Vergangenheit zugetragen haben soll („einmal ... in der letzten Stunde des Säkulums“) während die zuvor gebrachten Nachtwachen 1, 2 und 3, in denen Kreuzgang von Horn und Rufen Gebrauch macht, auf einer Gegenwartsebene angesiedelt sind, die in der Zeit *nach* jenen Verbot spielt.“. Siehe auch SCHILLEMEIT: *Bonaventura. Der Verfasser der Nachtwachen*, der im „Freimüthigen“ („einer Zeitung, die auch Klingemann zu lesen mancherlei Veranlassung hatte“, S. 72) in der Ausgabe vom 2. März 1804 den entscheidenden Beleg für die Nachricht von der Erfindung Samuel Days findet. SCHILLEMEIT weiter: „Es ist kaum anzunehmen, daß ein großer Teil der literarisch-belletristisch tätigen Zeitgenossen von dieser technischen Neuerung Kenntnis genommen hat (und überdies so beeindruckt von ihr war, daß er sie in seine literarische Produktion eingehen ließ)“, S. 68. Kritisch hierzu MIELKE: *Zeitgenosse Bonaventura*, S. 127-129. Ausführlich zum Blaseverbot und den chronologischen Brüchen sowie zum Nachtuhr-Motiv KAMINSKI: *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*, S. 71-73

²⁶⁵*Nachtwachen*, S. 82. Dieselbe Argumentation findet sich in der zeitgenössischen Diskussion um die Frage, ob der Nachtwächter mit Stundengesang, Horn und Pike noch zeitgemäß sei: „Böse Zungen behaupteten, die Nachtwächter vollführten ein jämmerliches Geheul und seien nur dazu da, durch ihr Geschrei die Diebe zu warnen, damit dieselben mit dem Einbrechen innehalten, bis die Wächter der Nacht in einer anderen Gasse oder wieder im Wirthaus sind.“ Zitiert nach SCHMID: *Die Entwicklungsgeschichte der Wächter-Kontrolluhr*, S. 113, vgl. auch KOPF: *Zeit-Ordnung. Eine Geschichte der Stechuhr*, S. 11

²⁶⁶Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Fußnote, die sich auf dieser Seite des *Nachtwachen*-Texts befindet: „Die Nachtuhren sind so eingerichtet, daß der Nachtwächter jedes Mal in ein bis dahin verstecktes Loch, das erst bei einer bestimmten Stunde hervorrückt, einen Zettel steckt, zum Belege, daß er regelmäßig umhergegangen ist. Am Morgen schließt dann ein Polizeyoffizier die Uhr auf, um zu sehen, ob in jedem einzelnen Loche der Zettel sich vorfindet.“ Mit dieser Fußnote sendet Klingemann ein wichtiges

”O es ist unglaublich, was seitdem der Schlaf befördert ist, und wie so mancher, der bei seinen geheimen Sünden nichts als den jüngsten Tag fürchtete, seitdem meine Gerichtsposaune zerbrochen ist, ruhig und fest in seinen Kissen liegt.“²⁶⁸

An dieser Stelle spricht Kreuzgang die Funktion, die das Nachtwächterhorn für ihn hatte, direkt an. Überhöht zur Posaune des Jüngsten Gerichts sollte es die Menschen zusammenrufen. Diese scheinbare Funktion weist auf den jenseitigen Charakter des Horntons hin. Hier ist jedoch ein scheinbarer Widerspruch festzustellen: Als Zeitverkünder und „antipoeticum“ wirkt das bloße Nachtwächterhorn, als „Gerichtsposaune“ sind seine Töne jeder zeitlichen oder räumlichen Einschränkung enthoben.

Es ist die Mehrdimensionalität des Horns, die seine spezifische ästhetische Verwendung in diesem literarischen Werk bestimmt. Das Horn ist – immer in satirischer Verfremdung – hier einerseits Ordnungsinstanz, die Zeit regelndes Handwerkszeug, und gleichzeitig Therapie-Instrument. Auf der anderen Seite steht es in der großen und langen Tradition der Gerichtsfanfaren, die den Menschen die Apokalypse verkünden. Doch auch die zuletzt genannte Funktion ist stets satirisch gebrochen und dient der Kritik an bürgerlichen Ordnungssystemen.

Die *Nachtwachen*

„verklagen Institutionen wie Staat, Kirche und Justiz in ihrer derzeitigen Verfassung ebenso wie moralische Einstellungen und Philosopheme, denen im Namen einer vorgeblich höheren Ordnung das Leben und die Selbstbehauptung der Menschen buchstäblich nichts bedeuten.“²⁶⁹

Doch die Ambitionen des Nachtwächters gehen noch weiter:

„Das ganze Geschäft dieses Nachtwächters also heißt Aufklärung. Das ist der Sinn seines Namens und Amtes. Der verblendeten, in Illusionen befangenen Menschheit will er ein Licht aufstecken, er will sie mündig machen, wie Kant es als Wesen und Ziel der Aufklärung formuliert hatte. Indessen ist das doch zugleich mehr als Aufklärung. [...] Es ist viel mehr – wenn man eine Formel braucht – so etwas wie potenzierte Aufklärung: dieser Mann klärt auch über die Aufklärung noch auf. Er entlarvt nicht nur das, was die Aufklärung selbst entlarvt hatte, sondern er entlarvt zugleich die Eitelkeit ihrer Methode selbst, den optimistischen Glauben an die Erkenntniskraft, die Reellität des Verstandes, an

Signal zur Entstehungszeit seines Textes, denn das Patent für sein Zeiterfassungsgerät wurde Samuel Day am 20. April 1803 unter der Patentnummer 2700 zuerkannt (KOPF: *Zeit-Ordnung*, S. 10). Dass solche Geräte auch in Deutschland zum Einsatz kamen, ist zumindest für München belegt, wo der damalige Polizeidirektor Anton Baumgartner bereits 1801 eine stationäre Kontrolluhr für die Überwachung der Rundgänge seiner Polizisten einführt (ebd., S. 9); vgl. auch SCHMID: *Arbeitszeiterfassung mit Uhren. Ein historischer Rückblick*, S. 98). Diese veränderte Praxis ist ein massiver Freiheitsverlust des bis dato recht unabhängig agierenden Nachtwächters: Er wird nun selbst überwacht. Jene Veränderung ist nicht gering einzuschätzen und wird von Kreuzgang selbst mehrfach angesprochen: „ich will diese Nacht, da ich mir doch durch Blasen und Singen die Zeit nicht mehr vertreiben darf, in der Rekapitulation desselben fortfahren.“ (*Nachtwachen*, S. 84); „Ich hatte mit dem Nachtraben Bekanntschaft gemacht und lief wenn ich meine Karte als einen Zeitschein in die Nachtuhr geschoben hatte, oft zu ihm hinauf [...]“ (ebd., S. 96); „Gegenüber bricht ein Dieb in einen Pallast; aber es ist mein Revier nicht, und ich bin zum Stummsein verdammt; so mag er einbrechen!“ (ebd., S. 121); „Fort, fort das ist Weltlauf. O wenn ich doch blasen und singen dürfte.“ (ebd., S. 124).

²⁶⁷*Nachtwachen*, S. 82

²⁶⁸Ebd., S. 83

²⁶⁹JANZ: *Romantische Kritik der Vernunft: Friedrich Schlegels „Lucinde“ und Bonaventuras „Nachtwachen“*, S. 380

den Wirklichkeitsgehalt ihrer Erkenntnisse. Dieser Mann ist Aufklärer und zugleich ihr schärfster Gegner.²⁷⁰

Die zutiefst ironische und zynische Ambivalenz allem und allen gegenüber, diese Vielseitigkeit und Vielfalt in der Auseinandersetzung mit Poetik, Philosophie, Geschichte, Kunst und Musik manifestiert sich auch in der literarästhetischen Verwendung des Horns. Daher ist dessen Selbstauflösung, durch Verbot als Ordnungsmittel, nur konsequent. Zugleich wirkt das Horn in seiner Funktion als Medium einer Antipoesie als gewaltiger Katalysator in Richtung Moderne: Durch diese Verwendung des Horns wird bereits eine moderne ästhetische Haltung sichtbar – die literaturgeschichtliche Relevanz einer Lesart, die das Horn als antipoeticum oder als Poeticum einer antipoetischen Position versteht, ist nicht zu unterschätzen.

²⁷⁰BRINKMANN: *Nachtwachen von Bonaventura*, S. 21 f.; wenig später schreibt BRINKMANN in Bezug auf Schlegels Auffassung der „progressiven Universalpoesie“: „Dieses Buch ist die entschiedenste Praktizierung der Ironie, einer Ironie, die sich – konsequent – selbst in die ironische Aufhebung noch einzubeziehen versucht. Annihilierung als einzig aussprechbare Möglichkeit“ (S. 26); siehe hierzu auch BRAEUER-EWERS, S. 117-128 und BÖNING: *Widersprüche. Zu den „Nachtwachen. Von Bonaventura“ und zur Theoriedebatte* (S. 215 f.): „Und er [Kreuzgang] dichtet häufig genug sogar über die gleichen Themen wie der angerufene „Bruder Poet“ – beispielsweise über die Unsterblichkeit. Aber er verkehrt dann dessen in seinen Augen verkehrte Perspektive: Nicht mehr betrachtet er – wie seine frühromantischen Kollegen – die Erde im Hinblick auf den Himmel, sondern allenfalls den Himmel in Hinblick auf die Erde. Und vor allem – er ändert die Schreibweise: Das in politischer, sozialer, moralischer, künstlerischer und philosophischer Hinsicht fatale Poetisieren der Welt im Zeichen „himmlischer“ Verklärung wird verworfen und statt dessen das „ächte [...] antipoeticum“ des Nachtwächterhorns, die satirische Aufklärung über die prosaischen Verhältnisse der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit zum Dröhnen gebracht. Darin liegt die „wahre“ „Poesie“, wie sie die „Nachtwachen“ selber zu geben suchen.“

5. „Das Horn, so weltbekannt“ Achim von Arnim / Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn*

Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere der Titel der weltbekannten Liedersammlung von Interesse; auf die Wirkungsdimensionen, die von ihm seit über 200 Jahren erzielt wird, wird am Ende dieses Kapitels eingegangen. Weniger im Fokus stehen die verschiedenen Versuche der Quellennachweise, wie sie vor allem von weitgehend positivistisch ausgerichteten Arbeiten am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorgenommen wurden,²⁷¹ Untersuchungen zur Methode der Bearbeitung der Vorlagen durch Arnim und Brentano (die „Methode der *‘Restauration und Ipsefacten’*“²⁷²) sowie die methodische und inhaltliche Kritik Voss’, von der Hagens und anderer. Die gesamte *Wunderhorn*-Kontroverse, die auf den 1806 datierten und auf den tatsächlich bereits 1805 erschienenen ersten Band reagierte, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit.

Das Wort ‚Wunderhorn‘ existierte schon vor 1805, auch als Titel literarischer Werke. Es ist daher nicht auszuschließen, dass es den beiden Verfassern der Liedersammlung bekannt war.²⁷³ Allerdings wird der Begriff immer in Verbindung mit einem einzigen Gegenstand gebraucht, dem sogenannten ‚Oldenburger Wunderhorn‘.²⁷⁴ Dieses ist auf dem Titelkupfer des zweiten Bandes der Liedersammlung zu sehen, was ein Indiz dafür sein könnte, dass Arnim und Brentano erst nach Abschluss des ersten Bandes auf das ‚Oldenburger Wunderhorn‘ stießen. Eine ausführliche Besprechung dieses Komplexes folgt im Rahmen der ikonographischen Analyse des Titelkupfers zu Band Zwei und dessen Vorlagen.

²⁷¹Siehe u. a. RIESER: *„Des Knaben Wunderhorn“ und seine Quellen*; LOHRE: *Von Percy zum Wunderhorn*; BODE: *Die Bearbeitung der Vorlagen in „Des Knaben Wunderhorn“*. Hilfreich sind auch die folgenden Aufsätze: FEILCHENFELDT: *Zur Entstehung der romantischen Liedersammlung aus der Verseinlage im Roman der Jahrhundertwende 1800: „Des Knaben Wunderhorn“ als Beispiel*, S. 21-33; SCHLECHTER: *Ediertes und nicht ediertes Wunderhorn-Material. Zu den Primärquellen von „Des Knaben Wunderhorn“*, S. 101-118 sowie MARTIN: *„Fliegende Blätter“. Eine „Wunderhorn“-Quellengruppe zwischen Literalität und simulierter Oralität*, S. 35-48

²⁷²FRÜHWALD: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, S. 735

²⁷³RICKLEFS vermutet, dass Arnim und Brentano das ‚Oldenburger Wunderhorn‘ 1805 noch nicht bekannt war: „Woher aber das Wort „Wunder“ und „Wunderhorn“ und weshalb wählten die Herausgeber nicht das im Kupferstich überlieferte Oldenburger Horn bereits als Titelvignette für den ersten Band? Möglicherweise kannten sie es 1805 noch nicht. Allein die Titelverkürzung von „Des Knaben Wunderhorn“ zu „Wunderhorn“ auf den *Kupfertiteln* und im Titelgedicht, in Spannung zu den Drucktiteln, deutet neben der sonstigen Veranlassung darauf, daß das Horn das Zentrum der Symbolik bildet, der „Knabe“ jedoch vor allem allerlei erwünschte Nebenbedeutungen ins Spiel brachte.“ Zitiert nach *Das „Wunderhorn“ im Licht von Arnims Kunstprogramm und Poesieverständnis*, S. 169

²⁷⁴Das Buch von Trogillus ARNKIEL beschäftigt sich zwar in erster Linie mit dem 1639 bei Tundern gefundenen Horn, nimmt aber in der Besprechung desselben ausführlich Bezug auf das Oldenburger Wunderhorn. (S. 22-24)

5.1 Zum Ersten Band von *Des Knaben Wunderhorn*

„Dies ist des Horns Gebrauch“

Der Titel der Sammlung wird zum ersten Mal 1805 genannt. Brentano schreibt am 8. Mai aus Heidelberg dem befreundeten Rechtswissenschaftler (und ehemaligen akademischen Lehrer der Brüder Grimm) Friedrich Karl von Savigny nach Paris:

„Ich gebe mit Arnim diesen Michaelis eine Sammlung aller deutschen alten Romanzen heraus, die wir nur immer auftreiben können, unter dem Titel des Knaben Wunderhorn.“²⁷⁵

Im Februar 1805 hatte Arnim *Ungedruckte Reste alten Gesangs* von Elwert entdeckt und daraus das erste *Wunderhorn*-Lied übernommen. Zwei Motive aus diesem Gedicht haben ihn dann zu einer Zeichnung inspiriert: „Ein Knab auf schnellem Roß ... Ein Horn trug seine Hand (I, 13).“²⁷⁶ Diese Zeichnung befindet sich in einer Mischhandschrift Arnims und Brentanos. Dort hatte Arnim ein von Brentano aufgezeichnetes Gedicht korrigiert und vervollständigt:

„Dann fügte er versatum mit breiter Feder und in Zierschrift zwei Zeilen an: ‘wunderhorn’ und ‘alte Lieder(er)’. Dazwischen ist ein durch waagerechte Striche schraffiertes Oval im Querformat skizziert, in dessen Mitte sich Reiter (mit einem Horn in der erhobenen Linken) und Pferd (von rechts nach links sprengend) in primitiver Umrißzeichnung befinden.“²⁷⁷



Abb. 15 Arnims Skizze

In dieser Zeichnung sind der Begriff ‘Wunderhorn’, wie auch der spätere Untertitel, der zu ‘Alte deutsche Lieder’ ergänzt wurde, zum ersten Mal zu finden. Dadurch wird der von Arnim 1803 zuerst vorgeschlagene Titel ‘Lieder der Liederbrüder’²⁷⁸ endgültig abgelöst. Auch das Titelbild steht nun fest: Es soll den horntragenden Knaben aus dem ersten *Wunderhorn*-Lied

²⁷⁵BRENTANO: *Briefe*, Dritter Band, 1803-1807, S. 441

²⁷⁶RÖLLEKE: *Die Titelkupfer zu „Des Knaben Wunderhorn“*, S. 123

²⁷⁷Ebd., S. 124; vgl. auch GAJEK: *Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst*, S. 39 und insbesondere *Lesarten und Erläuterungen zu Wunderhorn I*, S. 67 f.

²⁷⁸ARNIM / BRENTANO: *Freundschaftsbriefe I*, S. 130; siehe auch LOHRE, der Arnims und Brentanos Vorhaben als einen ‘Sing-Decameron’ bezeichnet, S. 122. Zum Vorhaben ‘Lieder der Liederbrüder’ äußert sich ausführlich SCHWINN: *Zwischen Freundschaftsbund und Produktionsgemeinschaft. Die „Lieder-brüder Clemens Brentano und Ludwig Achim von Arnim“*, siehe insbesondere S. 76-82

zeigen. Dieser Knabe hat zumindest Arnim noch Kummer bereitet, denn er ist mit den Ergebnissen des Kupferstechers nicht zufrieden und schreibt an Brentano am 7. September 1805:

„Kunze hat den kleinen Jungen angefertigt, er ist recht fleissig radirt, aber das Gesicht ist wie vom französischen Trommelschläger [...]“²⁷⁹

Dennoch blieb es bei diesen Entwürfen und es entstand das folgende Titelblatt zum ersten Band (weitere Bände waren ursprünglich nicht geplant):



Abb. 16 Titelblatt des ersten *Wunderhorn*-Bandes

Das Gedicht, das Arnim zu seinen Skizzen anregte, entstammt der Sammlung Elwerts und hat seinen Ursprung im anglonormannischen *Lai du corn*.

„Elwert übersetzte [...] nach der englischen Übertragung, die Thomas Warton in seiner *History of English poetry* (1774-1781) geboten hatte. Beide vorausliegende Texte blieben ohne Einfluß auf das ‘Wunderhorn’, das ausschließlich auf der fehlerhaften und ungeschickten Übersetzung Elwerts beruht.“²⁸⁰

²⁷⁹ARNIM / BRENTANO: *Freundschaftsbriefe I*, S. 298; vgl. auch STEIG: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Bd. 1: Achim von Arnim und Clemens Brentano*, S. 146 (künftig zitiert als STEIG I) und VON MÜLLER: „*Des Knaben Wunderhorn*“. *Zur Entstehungsgeschichte des Werkes*, S. 83 f. Die Kritik am angeblich zu napoleonisch aussehenden Gesicht des Hornträgers steht im Kontext einer auf nationale Identitätsstiftung ausgerichtete Orientierung der Sammlung.

²⁸⁰„Lesarten Wh I“, S. 77 (Ich folge mit der Abkürzung der von der Frankfurter Brentano-Ausgabe (= Historisch kritische Ausgabe) vorgeschlagenen Terminologie.)

Für die Deutung des Bedeutungskosmos des Horns ist es nicht unwesentlich, diese indirekte Anknüpfung an alte Erzähltraditionen auch aus dem Bereich der Artus-Dichtung zur Kenntnis zu nehmen, da hierdurch eine neue Verständnisdimension von Vers eins und zwei möglich wird. Im *Wunderhorn*-Lied reitet der Knabe zur Kaiserin („Ein Knab auf schnellem Roß / Sprengt auf der Kaisrin Schloß,“²⁸¹), bei Elwert dagegen heißt es:

„Ein Knabe kam
Lieblich und schön
Auf einem schnellen Roß
In König Arthurs Schloß.“²⁸²

Während das *Wunderhorn*-Lied das Schloss einer nicht näher zu bestimmenden Kaiserin zum Zielpunkt des Ritts macht, ist es in der Vorlage der Artushof. Damit ist das Horn als Trinkhorn und Treueprüfungsinstrument determiniert, ganz im Sinne des *Oberon*-Kapitels der vorliegenden Arbeit. Das *Wunderhorn*-Lied wird folgendermaßen fortgesetzt:

„Wie lieblich, artig, schön
Die Frauen sich ansehen,
Ein Horn trug seine Hand,
Daran vier goldne Band.

Gar mancher schöner Stein
Gelegt in Gold hinein,
Viel Perlen und Rubin
Die Augen auf sich ziehn.

Das Horn vom Elephant,
So gros man keinen fand,
So schön man keinen fing
Und oben dran ein Ring,

Wie Silber blinken kann
Und hundert Glocken dran
Vom feinsten Gold gemacht,
Aus tiefem Meer gebracht.“²⁸³

Nur an wenigen Stellen unterscheidet sich die Fassung der *Wunderhorn*-Herausgeber von der Vorlage. Bei Elwert wird auf außergewöhnliche Edelsteine Wert gelegt, auf die die Volksliedfassung verzichtet.²⁸⁴ Im *Wunderhorn*-Lied heißt es weiter:

„Von einer Meerfey Hand
Der Kaiserin gesandt,
Zu ihrer Reinheit Preis,
Dieweil sie schön und weis’.

Der schöne Knab sagt auch:
‘Dies ist des Horns Gebrauch:
Ein Druck von Eurem Finger,
Ein Druck von Eurem Finger

²⁸¹Wh I 13

²⁸²„Lesarten Wh I“, S. 76

²⁸³Ebd., S. 76

²⁸⁴Ebd., S. 78

Und diese Glocken all,
Sie geben süßen Schall,
Wie nie ein Harfenklang
Und keiner Frauen Sang,

Kein Vogel obenher,
Die Jungfrau nicht im Meer
Nie so was geben an!⁷
Fort sprengt der Knab bergan,

Ließ in der Kaisrin Hand
Das Horn, so weltbekannt;
Ein Druck von ihrem Finger,
O süßes hell Geklinge!²⁸⁵

Bei Elwert ist die Fee keine Meerfee, sondern sie wird historisch verortet („Zu Konstantinus Zeit / Arbeitet’s eine Fey“).²⁸⁶ Das Geschenk der konstantinischen Fee an den Artushof ist das Treueprüfungshorn, das sowohl in Wielands *Oberon* als Prüfinstrument auftritt, als auch in Meyers Novelle *Die Richterin* zusammen mit dem Prüfungsbecher eine Rolle spielt.²⁸⁷ Auf den Kontext der Treueprüfung hat bereits die ältere Forschung hingewiesen und das erste Wunderhornlied mit dem Lied „Der König über Tische sass“ (Wh I 379) in Verbindung gebracht, das von verschiedenen Varianten der Treueprüfung (Becher und Mantel) handelt.²⁸⁸ Das Treueprüfungsmotiv sowie weitere Bedeutungsmöglichkeiten, die sich für das Horn aus der Artus-Tradition ergeben könnten, sind für Arnim und Brentano nicht von Belang. Durch die Enthistorisierung und das Herauslösen aus dem Sagenzusammenhang²⁸⁹ gewinnt das Horn hier die Möglichkeit neue semantische Qualitäten zu entfalten: Weder als sakrales noch als okkultes Prüfungs- oder Trinkhorn, nicht einmal mehr als Blasinstrument wird es vorgestellt, sondern als ein Wunderding, mit dessen Glockenklang ein „süßes hell Geklinge“ in die Welt gesandt wird.²⁹⁰

Friedrich Strack weist in diesen Zusammenhang nicht nur auf Beziehungen des Titelgedichts zum Sammlungsaufbau, sondern auch zu weiteren Werken der Verfasser hin und zieht

²⁸⁵Wh I 13

²⁸⁶„Lesarten Wh I“, S. 76

²⁸⁷Siehe die entsprechenden Kapitel der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁸Siehe z. B. BODE, S. 692-695; vgl. auch WARNATSCH: *Der Mantel, Bruchstück eines Lanzeletromans des Heinrich vor dem Türkin, nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone*, S. 55-84, insbesondere S. 60-64

²⁸⁹„Lesarten Wh I“, S. 78

²⁹⁰HORI: *Das Wunderhorn. Zur konzeptionellen Bedeutung der Titelpuffer zu Achim von Arnims und Clemens Brentanos Liedersammlung Des Knaben Wunderhorn*“, S. 45: „Clemens Brentano und Achim von Arnim beseitigten bei der Bearbeitung der Elwertschen Übersetzung auch den deutlichen Bezug auf die Artussage: Der reitende Knabe kommt hierbei nicht „In König Arthurs Schloß“, sondern „auf der Kaiserin Schloß“. Damit wurde das Gedicht „Das Wunderhorn“ völlig aus dem sagenbezogenen Kontext herausgenommen, gleichzeitig entstand der Spielraum einer schöpferischen Rezeption, d. h. die Möglichkeit das „Wunderhorn“ umzudeuten und dadurch die geschilderte Szene neu zu interpretieren. Die beiden „Wunderhorn“-Herausgeber, die zugleich Dichter waren, dürften mit den wunderbaren Klängen, welche die am Horn befestigten Glocken erzeugen, eine neue musikalische Deutungsdimension für das Horn gefunden haben.“

schließlich eine weitreichende Schlussfolgerung für die Interpretation des Werks im Kontext des Œuvres beider Verfasser:

„Nicht nur die Manon-Lescaut-Thematik des Abbé Prévost, die Arnim und Brentano mehrfach beschäftigte, wird in dieses Gedicht hineingearbeitet; auch das Undine-Motiv, das in der Stauffenberg-Ballade (I 407) behandelt ist, und der Loreley-Mythos, den Brentano im *Godwi* neu geschaffen hat, klingen an. Nicht zuletzt ist aufgrund solcher Anspielungen auch das Titelgedicht zu assoziieren; denn das Wunderhorn mit seinen süßen Klängen, als Symbol romantischer Poesie, wird dem Knaben „von einer Meerfey“ – in der Vorlage war sie eine Sirene – überreicht. Liebe, Wasser und Poesie bilden eine Einheit, sie gehören motivisch zusammen und sind aufeinander abgestimmt. D. h.: die Gedichte der Sammlung – auch wenn sie keine systematische Ordnung erkennen lassen – sind vielfach thematisch miteinander verwoben, und die einzelnen Motivfäden werden aus Arnims und Brentanos dichterischem Werk heraus, durch das *Wunderhorn* hindurch, wieder in das Werk zurückgeschlungen. Denn die Loreley-Thematik z. B. oder das *Lied vom Staaren und dem Badewännlein* (II 227) hat Brentano in den Rheinmärchen wieder aufgenommen und vertieft. Ebenso hat Arnim in der *Gräfin Dolores*, in seinen Erzählungen und in den *Kronenwächtern* Themen des *Wunderhorns* weiter ausgeführt. Die Sammlung der „Liederbrüder“ erweist sich als ein romantisches Gemeinschaftswerk, das nicht so sehr nach philologischen, viel eher nach poetischen und kompositorischen Maßstäben im Rahmen des Gesamtwerks beurteilt werden muß.“²⁹¹

Ulfert Ricklefs, der das Wunderhorn unter performativen Aspekten untersucht, erkennt an dieser Stelle eine entscheidende Akzentuierung von Rezeptions- und Performanzaspekten:

„Das vom Pegasus-Reiter überreichte Horn, das in der Hand oder im Schoß der Jungfrau, d. i. der Kaiserin, „Zu ihrer Reinheit Preis“ bewahrt bleibt, symbolisiert die Liedersammlung, deren fast überirdischer Klang, sobald eine reine Seele sie mit „dem Druck von Eurem Finger“ berührt, die Welt verwandelt. Auf solche Performanzperspektive läuft die Motivfügung hinaus, sie ergänzt die Produktionsperspektive des Horns, bzw. die einfache Rezeptionsperspektive der Übergabe des Horns an die Kaiserin. Den Rezeptions- und Performanzaspekt - die leise Berührung läßt die hundert Glocken ertönen - enthielt schon die Vorlage. Die Aufforderung dem gleichzutun, ist in der Vorlage an die Leser gerichtet, im Wunderhorn jedoch allein auf die Kaiserin bezogen, auch doppelt eingefügt: die Schlußstrophe wiederholt die Verheißung, verstärkt das Rezeptions- und Performanzsignal. Poesie und Lied sind als Ereignis begriffen, sie werden „erhört“, verwandeln sich in Geist und Tat. Die Schlußstrophe des „Wunderhorn“-Gedichts feiert Performanz als Ereignis, verbunden mit dem Wunschgedanken: das „Horn, so weltbekannt“ – eine Devise, welche die hohe Bedeutsamkeit der Poesie für Nation und Menschheit antizipieren soll.“²⁹²

Hier wird eine handlungsorientierte und dialogische Sichtweise, die auch mit politischer Implikation einhergehen kann, sichtbar. Dies entspricht Arnims Poesiekonzept:

„Poesie begriff Arnim nicht primär als Produktion, sondern als Performanz, Rezeption und Kommunikation – des Künstlers gegenüber der Natur, des Publikums gegenüber der Kunstproduktion und dem Kunstprodukt.“²⁹³

Als weiteres Moment ist der mediale Wechsel durch die Einbeziehung und die Unterstützung der Musik zu berücksichtigen:

„Die neue Literatur sollte also mit Hilfe der Nachbarkunst Musik das „Singen“ lernen, das heißt primär den historischen Prozess des Wandels von der mündlich tradierten und multimedial vorgetragenen, kollektiv rezipierten Kultur der Vormoderne zur modernen Individualisierung der Schriftkultur rückgängig machen. [...] Kunst sollte weniger zur

²⁹¹STRACK: *Heidelberg im poetischen Augenblick. Die Stadt in Dichtung und bildender Kunst*, S. 129

²⁹²RICKLEFS: „Das „Wunderhorn“ im Licht von Arnims Kunstprogramm und Poesieverständnis“, S. 166

²⁹³Ebd., S. 160

Ausprägung einer künstlerischen (Exklusions-)Individualität dienen, sondern als Speicher der kollektiven Identität – und damit letztlich jenes mythischen ‚Deutschlands‘, das Arnim (gegen den eher kosmopolitisch denkenden Brentano) als Fluchtpunkt auch für Des Knaben Wunderhorn entwarf. Diese kulturelle Identität konnte und sollte dann in Arnims Sicht möglicherweise auch eine nationale Identität generieren.²⁹⁴

Die poetisch angelegten Deutungsmöglichkeiten, die sich aus dem ersten *Wunderhorn*-Gedicht ergeben, werden umso klarer sichtbar, wenn man ihnen das Gedicht *Der Knabe mit dem Wunderhorn* von Emanuel Geibel gegenüberstellt:

„Ich bin ein lust'ger Geselle,
Wer könnt' auf Erden fröhlicher sein!
Mein Rößlein so helle, so helle,
Das trägt mich mit Windesschnelle
Ins blühende Leben hinein! -
Trara!
In's blühende Leben hinein.

Es tönt an meinem Munde
Ein silbernes Horn von süßem Schall,
Es tönt wohl manche Stunde,
Von Fels und Wald in der Runde
Antwortet der Widerhall! -
Trara!
Antwortet der Widerhall.

Und komm' ich zu festlichen Tänzen,
Zu Scherz und Spiel im sonnigen Wald,
Wo schmachtende Augen mir glänzen
Und Blumen den Becher bekränzen,
Da schwing' ich vom Roß mich alsbald -
Trara!
Da schwing' ich vom Roß mich alsbald.

Süß lockt die Gitarre zum Reigen,
Ich küsse die Mädchen, ich trinke den Wein;
Doch will hinter blühenden Zweigen
Die purpurne Sonne sich neigen,
Da muß es geschieden sein -
Trara!
Da muß es geschieden sein.

Es zieht mich hinaus in die Ferne;
Ich gebe dem flüchtigen Rosse den Sporn.
Ade! Wohl blieb' ich noch gerne,
Doch winken schon andere Sterne,
Und grüßend vertönet das Horn -
Trara!
Und grüßend vertönet das Horn.²⁹⁵

Die feine poetische Programmatik, die im ersten *Wunderhorn*-Gedicht sorgsam codiert ist, fehlt hier völlig. Der „süße Schall“ nutzt einzig dem Ergötzen des Protagonisten und bleibt bis auf

²⁹⁴KRÄMER: „Eine Singschule der Poesie“? Musikabilität und Medialität in „Des Knaben Wunderhorn“, S. 70

²⁹⁵*Gedichte von Emanuel Geibel*, S. 8f.

den Echoeffekt wirkungslos. Das Horn dient dem stets nur kurzfristig an Tanz, Flirt und Wein interessierten, rastlosen Bläser als Abschiedssignal, das „grüßend vertönt“, wenn er sich wieder auf den Weg macht. Geibel nutzt den wirkungsmächtigen Titel der Wunderhornsammlung, um Aufmerksamkeit zu erregen, die dann enttäuscht wird: Dieser Knabe hat kein Wunderhorn und das Gedicht hat keinen Bezug zur programmatischen Ausrichtung der *Wunderhorn*-Sammlung.

5.2 Zum Zweiten Band der Sammlung

„weil dieses Horn keinen Zusammenhang mit einem Knaben hat“

Zunächst war für das Unternehmen der ‘Liederbrüder’ nur ein Band vorgesehen, aber nach der ausführlichen und wohlwollenden Besprechung Goethes – ihm war die Sammlung gewidmet worden – in der Jenaer Zeitung²⁹⁶ und der Kontoverse nach den wütenden Angriffen der *Wunderhorn*-Gegner entschlossen sich Arnim und Brentano zu einer Fortsetzung. Sie taten dies sicher nicht nur, um den Erwartungen Goethes und anderer Befürworter gerecht zu werden, sondern auch, um den *Wunderhorn*-Gegner entgegenzutreten und um die vielen Manuskripte, die sich in der Zwischenzeit bei den Herausgebern und ihren Zulieferern angehäuft hatten, dem Publikum zugänglich zu machen. Die Entwicklung des Titelkupfers zum zweiten Band unter Brentanos Leitung ist eine „Gemeinschaftsarbeit zwischen Literaten, Zeichnern und Kupferstechern“²⁹⁷, bei der führende Köpfe der Romantik, u. a. die Grimms, mitwirkten. Letztere zeichneten die Sage vom ‘Oldenburger Wunderhorn’, das auf dem Titelkupfer des zweiten Bandes der Liedersammlung zu sehen ist, in ihren *Deutschen Sagen* auf, die sie als ein Parallelunternehmen zu Arnims und Brentanos Sammlung betrieben, in ständigem Kontakt und Austausch miteinander. Jacob Grimm erhielt auf die Bitte, ihm eine gute Abbildung des ‘Oldenburger Wunderhorns’ zu schicken, am 25. Dezember 1807 vom Göttinger Bibliothekar Beneke folgende Antwort:

„In Müllers Schrift über die Tondernschen Hörner steht nichts vom Oldenburger Horn. Ich schicke Ihnen den Winkelmann mit, worin die beste Abbildung sich befindet.“²⁹⁸

Bereits wenige Tage später, vermutlich am 28. Dezember, kann Brentano dem Heidelberger Verleger Zimmer neben einer Skizze Folgendes übermitteln:

„Der Titel des Iiten Bands selbst wird sehr wunderbar und ausgezeichnet, nemlich er besteht aus dem berühmten Oldenburgischen Trink Horn in dessen Biegung man das

²⁹⁶GOETHE: „*Des Knaben Wunderhorn* [Rezension in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung, Nr. 18/19 vom 21./22. Januar 1806]“, S. 270-284

²⁹⁷BURWICK: *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*, S. 202

²⁹⁸STEIG: *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, S. 10 (künftig zitiert als STEIG IV); vgl. auch DAGEFÖRDE: *Die Sage vom Oldenburger Horn*, S. 44. Mit dem „Winkelmann“ ist das Buch *Des Oldenburgischen Wunder - Horns Ursprung* von Johann Justus WINKELMANN gemeint.

Schloß, die Stadt Heidelberg und die Brücke sieht, es wird sehr hübsch, sie erhalten Zeichnung, Kunz wird das sehr schön radiren.“²⁹⁹



Abb. 17 Brentanos Skizze

Wenige Wochen später berichtet Brentano Zimmer ausführlich über die Fortschritte bei der Titelkupfergestaltung und gibt konkrete Anweisungen:

„[...] die Schrift macht ihnen Fries gern, sie muß in drei Bogen laufen, das des Knaben muß wegfallen, weil dieses Horn keinen Zusammenhang mit einem Knaben hat sondern nach einer Sage von einer Fee dem Otto von Oldenburg geschenkt wurde [...].“³⁰⁰

Brentano setzt sich mit diesem Vorschlag durch: Der zweite Band heißt nur noch *Wunderhorn*, die von Arnim einst gesehene Verbindung zwischen Horn und dem Knaben besteht nicht mehr. Das nun abgebildete Horn ist ein gänzlich anders disponiertes ‘Wunderhorn’ als das auf dem Titelkupfer zum ersten Band.

Bevor die endgültige Fassung des Titelblatts zum zweiten *Wunderhorn*-Band behandelt wird, soll an dieser Stelle die Sage vom ‘Oldenburger Wunderhorn’³⁰¹ vorgestellt werden, die den *Deutschen Sagen* der Grimms entnommen ist:

„In dem Hause Oldenburg wurde sonst ein künstlich, und mit viel Zierraten gearbeitetes Trinkhorn sorgfältig bewahrt, das sich aber gegenwärtig zu Copenhagen befindet. Die Sage lautet so: Im Jahr 990 (967) beherrschte Graf Otto das Land. Weil er, als ein guter Jäger, große Lust am Jagen hatte, begab er sich am 20. Juli gedachten Jahres mit vielen von seinen Edelleuten und Dienern auf die Jagd, und wollte zuvörderst in dem Walde, Bernefeuer genannt, das Wild heimsuchen. Da nun der Graf selbst ein Reh hetzte, und demselben vom Bernefeuersholze bis an den Osenberg allein nachrannte, verlor er sein ganzes Jagdgefolge aus Augen und Ohren, stand mit seinem weißen Pferde mitten auf dem Berge, und sah sich nach seinen Winden um, konnte aber auch nicht ein Mal einen lautenden (bellenden) Hund zu hören bekommen. Hierauf sprach er bei ihm selber, denn es eine große Hitze war: ‘Ach Gott, wer nur einen kühlen Trunk Wassers hätte!’ Sobald als der Graf das Wort gesprochen,

²⁹⁹BRENTANO, Briefe, S. 630; Arnim hatte sich wohl nicht näher mit dem Oldenburger Horn beschäftigt, denn er schrieb bereits im November 1807 an Zimmer: „Auf dem Titelblatt des zweiten Theils können wir das alte Horn, das in Schleswig gefunden, abbilden lassen (...) um zu charakterisiren, wie das reine alte Lied immer hervortritt, nachdem der Knabe geblasen.“ Arnim scheint seinerzeit also noch das Horn als ein Blasinstrument aufgefaßt zu haben; auch daraus erhellt, daß keinesfalls ihm die Idee zu diesem Buchschmuck zuzuschreiben ist [...].“ (*Lesarten und Erläuterungen zu Wunderhorn II*, S. 3 f.)

³⁰⁰*Lesarten Wh II*, S. 3

³⁰¹Eine ausführliche Würdigung des gesamten Sagenumfelds, inklusive Verbreitung, Überlieferung und Rezeption vor allem aus volkskundlicher Perspektive bietet DAGEFÖRDE; vgl. auch HORI: *Das Wunderhorn*, S. 164-167

tat sich der Osenberg auf, und kommt aus der Kluft eine schöne Jungfrau wohl gezieret, mit schönen Kleidern angetan, auch schönen über die Achsel geteilten Haaren und einem Kränzlein darauf; und hatte ein köstlich silbern Geschirr, so vergültdt war, in Gestalt eines Jägerhorns, wohl und gar künstlich gemacht, in der Hand, das gefüllt war. Dieses Horn reichte sie dem Grafen und bat, daß er daraus trinken wolle, sich zu erquicken.

Als nun solches vergültdtes, silbern Horn der Graf von der Jungfrau auf und angenommen, den Deckel davon getan und hinein gesehen: da hat ihm der Trank, oder was darinnen gewesen, welches er geschüttelt, nicht gefallen und deshalb solch Trinken der Jungfrau geweigert. Worauf aber die Jungfrau gesprochen: 'Mein lieber Herr, trinket nur auf meinen Glauben! denn es wird euch keinen Schaden geben, sondern zum Besten gereichen;' mit fernerer Anzeige, wo er, der Graf, draus trinken wolle, sollt's ihm, Graf Otten und den Seinen, auch folgendes dem ganzen Hause Oldenburg wohlgehn, und die Landschaft zunehmen und ein Gedeihen haben. Da aber der Graf ihr keinen Glauben zustellen noch daraus trinken würde, so sollte im nachfolgenden gräflich oldenburgischen Geschlecht keine Einigkeit bleiben. Als aber der Graf auf solche Rede keine Acht gab, sondern bei ihm selber, wie nicht unbillig, ein groß Bedenken machte, daraus zu trinken: hat er das silbern vergültdte Horn in der Hand behalten, und hinter sich geschwenket und ausgegossen, davon etwas auf das weiße Pferd gesprützet; und wo es begossen und naß worden, sind ihm die Haar abgangen. Da nun die Jungfrau solches gesehen, hat sie ihr Horn wieder begehret; aber der Graf hat mit dem Horn, so er in der Hand hatte, vom Berge abgeeilet, und als er sich wieder umgesehn, vermerkt, daß die Jungfrau wieder in den Berg gangen; und weil darüber dem Grafen ein Schrecken ankommen, hat er sein Pferd zwischen die Sporn genommen, und im schnellen Lauf nach seinen Dienern geeilet; und denselbigen, was sich zugetragen, vermeldet, das silbern vergültdte Horn gezeigt, und also mit nach Oldenburg genommen. Und ist dasselbige, weil er's so wunderbarlich bekommen, vor ein köstlich Kleinod von ihm und allen folgenden regierenden Herren des Hauses gehalten worden.³⁰²

Diese Sage hat nicht nur in wissenschaftlichen Arbeiten, vor allem des 17. und 18. Jahrhunderts,³⁰³ sondern auch in literarischen Werken reiche Aufnahme und Rezeption erfahren.³⁰⁴ Für Arnims und Brentanos Liedersammlung ist sie des Wortes ‚Wunderhorn‘ wegen attraktiv, aber auch aufgrund der aufgebotenen Horn-Semantik. Hier ist es nicht das wunderbar klingende Instrument, sondern das sagenumwobene Trinkhorn, das – dem Füllhorn gleich – Vermehrung des Besitzstands und Blühen des Geschlechts verspricht, geschmückt mit herrlichstem Zierrat und durch eine phantastische Begebenheit überreicht.³⁰⁵

Ulfert Ricklefs hat die Bedeutungsdimensionen des Horn-Motivs durch zahlreiche Quer- verweise ausführlich dargestellt und in Verbindung zu anderen Werken Arnims gebracht:

„Das Hornmotiv in seiner doppelten Gestalt, das Reiterhorn des Knaben und das ‚Oldenburger Trinkhorn‘, „in der Gestalt eines Jägerhorns“ rufen eine große abendländische

³⁰²*Deutsche Sagen*, S. 639 f.

³⁰³Siehe z. B. neben der Arbeit von ARNKIEL die Schrift *Oldenburgisch Chronicon* von Hermann HAMELMANN (1599) und das bereits erwähnte Buch von Johann Justus WINKELMANN *Des Oldenburgischen Wunder - Horns Ursprung* / [...], Bremen, 1684

³⁰⁴Hier wäre z. B. LOHENSTEINS *Arminius* zu nennen, wo auf S. 94 (Bd. I) auf die Erzählung der Horn-Geschichte geantwortet wird: „[...] und ich werde nicht ruhen, biß ich diß Wunder-Horn zu Gesichte bekomme.“ Dies ist gleichzeitig der erste Beleg für das Wort „wunderhorn“ im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm GRIMM (Bd. 14, II. Abteilung WILB-YSOP, Sp. 1891). Hinzuweisen ist außerdem auf Justinus KERNERS *Reiseschatten*, wo die Geschichte vom ‚Oldenburger Wunderhorn‘ die „Fünfte Vorstellung“ der „Siebente[n] Schattenreise“ (S. 139 f.) bildet.

³⁰⁵Nicht zu Unrecht heißt daher auch ein die Sage überlieferndes Buch *Die Bezauberte Welt*. Allerdings zeigt der Untertitel an, daß es sich um eine wissenschaftlich-nüchterne Betrachtung des phantastischen Phänomens handelt: *Oder Eine gründliche Untersuchung des Allgemeinen Aberglaubens* [...], Amsterdam, 1693, IV. Buch, von Balthasar BEKKER

Tradition auf: Das mythologische Füllhorn, *cornu copiae*, das Rolandshorn Olifant, Heimdall bläst das Gjallarhorn zum Weltuntergang, nach dem Volksglauben der Engel der Apokalypse zum Gericht, das Münchhausen-Horn bläst selbsttätig die zuvor eingefrorenen Melodien. Arnim nahm das Motiv der gefrorenen Töne, verbunden mit dem Rolandshorn, in der allegorischen Ballade „Kaiser Karl“ auf. Ein ‚magisches Horn‘ mit Zaubertönen und ‚tausendfachem Echo‘, daneben das ‚Horn der Jäger. Das Alphorn der Hirten“ begegnet in der „Annonciata“, dem burlesken wie märchenhaften kunсталlegorischen und mythologischen Libretto-Text aus der Wiener Zeit. Auf das Oberons-Horn spielte der Autor 1802 negativ an: mit Hollins Kritik an der „Dienstbarkeit der Musik“ beim *Tanze*, „das Hüonshorn des Händeklatschens verfluchend[d], das sie zu dem erneuten Veitstanz aufruft“. ³⁰⁶

Vor einigen Jahren hat Ricklefs in zwei Aufsätzen auch auf die politische Dimension der Verwendung des Oldenburger Wunderhorns aufmerksam gemacht und in den Titelpuffern ein allegorisches Programm der Sammlung dechiffrieren können:

„Ein politisches Signal enthielt bereits das Oldenburger Wunderhorn als Titelpuffer zum zweiten *Wunderhorn*-Band. Die Sage überlieferte die Verheißung: Wenn der Oldenburger Graf daraus trinkt, „dann wird es Euch und Euerem Geschlechte wohl ergehen; Euer Land wird blühen und gedeihen.“ – „Tut Ihr’s aber nicht, so wird Euer Geschlecht in Streit und Uneinigkeit zerfallen!“ Arnim verfehlte nicht, bei der Zusendung der Bände an Goethe wie in der Buchhändler-Anzeige 1808 auf diese Prophetie zu verweisen. ³⁰⁷

„Auf Volkslieder bezogen, verheißt deren Pflege und Gesang den Segen, ihre Mißachtung jedoch das Unheil. [...] Das prächtige Oldenburger Horn im Kupfertitel transportierte, altdeutsch-antiquarisch getarnt, einen politischen Subtext von großer Eindringlichkeit, setzt man die Kenntnis der Sage als Referenzraum voraus. Für die französische und deutsche Zensur war das kaum erkennbar, wohl für die Wissenden; und zukünftig, dessen mochte sich Arnim gewiß sein, würde es der Nation als symbolisches Zeichen und vielleicht als Devise bekannt und dienlich sein. [...] Die Sage und die Kupferillustration waren so alt und original wie die Lieder, die sie bezeichnen sollten. Wem im Jahr 1808 oder künftig die geheime Subscriptio zum Emblem, d. h. die Sage zum Kupfertitel bekannt und bewußt wurde, der konnte über den symbolischen Appell des Buchtitels nicht länger im Unklaren sein. Der Kupfertitel sprach außerdem für sich: der Trunk aus dem altdeutschen Prunkhorn und die Gabe der altdeutschen Lieder ergaben in ihrer Überlagerung den natürlichen Symbolsinn. *Des Knaben Horn* mit seiner Auslegung im Gedicht „Das Wunderhorn“ betont das Sammeln und Bekanntmachen, vor allem das Produktionsgeschehen, die poetische Genese der Lieder selbst, symbolisiert im Hornblasen des Pegasusreiters. Das *Trinkhorn* aber, mit der Botschaft an den Oldenburger Grafen über Wohlergehen und Einigkeit des Landes, ist Allegorie der Brentano-Arnimschen Liedersammlung selbst und akzentuiert die Performanz, das Rezeptionsgeschehen: Wie „das reine alte Lied“ hervortritt und im *Trinken*, dem Volksgesang, zu lebendiger Wirkung und Blüte gelangt – „nachdem der Knabe geblasen“ hat, das heißt, nachdem die Lebenspoesie Text geworden ist. Das Produktions- und Rezeptionsgeschehen sind in den beiden Horn-Motiven allegorisch unterschieden. ³⁰⁸

Die hier formulierte politische Implikation, die in Übereinstimmung mit den diversen patriotischen Aktivitäten Arnims steht – so druckte er u. a. auf eigene Kosten patriotische Lieder – darf nicht übersehen werden und macht zugleich deutlich, dass die publizistischen

³⁰⁶RICKLEFS: „Das „Wunderhorn“ im Licht von Arnims Kunstprogramm“, S. 169, zu „Annonciata“ siehe auch KASTINGER RILEY: *Frühromantische Tendenzen bei Ludwig Achim von Arnim, erläutert anhand von zwei unbekanntten frühen Manuskripten*, S. 272-290

³⁰⁷RICKLEFS: *Kunstthematische und politische Rahmenbildung in des Knaben Wunderhorn*, S. 126

³⁰⁸RICKLEFS: *Das „Wunderhorn“*, S. 175 f.

Betätigungen der beiden Herausgeber keineswegs einem ausschließlich immanent poetologisch motivierten Interesse geschuldet sind.³⁰⁹

Die fehlende direkte Korrespondenz zwischen dem Titelblatt und dem Inhalt der Sammlung, störte zwar die Herausgeber zunächst,³¹⁰ da aber außer dem Sagenstoff, den die Grimms in ihre Sammlung aufnahmen, keine Überlieferung etwa in Form eines Liedes existierte, musste darauf verzichtet werden. Von der Mitarbeit der Grimms beim *Wunderhorn*-Vorhaben war schon die Rede. Es darf im Zusammenhang der Entstehung des zweiten und des dritten *Wunderhorn*-Titels aber auf keinen Fall ausschließlich an Wilhelm oder Jacob Grimm gedacht werden. Insbesondere Ludwig Emil Grimm hat einen wesentlichen Beitrag geleistet: Das Titelblatt zum dritten und abschließenden *Wunderhorn*-Band stammt von ihm. Er hat sowohl die Zeichnung, als auch den Kupferstich besorgt. Allerdings wird dieses Titelblatt, da kein Horn abgebildet ist, in der vorliegenden Arbeit nicht untersucht.

Ob nun Ludwig Emil Grimm, wie Roswitha Burwick³¹¹ und Bernhard Gajek³¹² meinen, oder Wilhelm Grimm, wie Heinz Rölleke³¹³ annimmt und Clemens Brentano³¹⁴ schreibt, den entscheidenden Anteil bei der Gestaltung des zweiten *Wunderhorn*-Bandes geleistet hat, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Gleichwohl steht fest, dass es sich um ein Gemeinschaftswerk einer befreundeten Gruppe führender Künstler und Wissenschaftler handelt, zu der auch der Komponist Johann Friedrich Reichardt gehörte, auf dessen Rolle später ausführlich einzugehen ist.

Nach dieser umfangreichen Einleitung wird das Titelblatt zum zweiten *Wunderhorn*-Band und seine Vorlage aus Winkelmanns Schrift *Des Oldenburgischen Wunder - Horns Ursprung* vorgestellt.

³⁰⁹Siehe SCHLECHTER: *Zwischen Politik, Philologie und Dichtung. Editorische Positionen Arnims und Brentanos und die Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“*, der auf S. 91 darauf hinweist, dass Arnim „mit dem *Wunderhorn* politische Ziele im Sinne einer Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln vor der Folie der französischen Fremdherrschaft verfolgte.“

³¹⁰Vgl. BRENTANOS Brief an Arnim, ca. 25. Januar 1808: „[W]aß ich dir noch schicke ist alles korrigiert – es wäre sehr schön gewesen, wenn über die Sage vom Oldenburger Horn, forn eben so ein Gedicht gewesen wäre wie, das erste Lied vom 1sten Band, vielleicht mache ich noch eins und schicke es [...].“ (*Freundschaftsbriefe* II, S. 482); vgl. auch STEIG I, S. 234 sowie RICKLEFS *Das Wunderhorn im Licht von Arnims Kunstprogramm*, S. 173 f.: „Den Genrewechsel vom Jägerhorn zum opulenten Trinkhorn, interpretierte Arnim in seinem Schreiben an den Verleger Zimmer auf zu erwartende kunstmythologische Art: „Auf dem Titelblatt des zweiten Theils können wir das alte Horn, das in Schleswig gefunden, abbilden lassen, [...] um zu charakterisiren wie das reine alte Lied immer hervortritt, nachdem der Knabe geblasen.“ Arnim hielt damit das Oldenburger Horn keineswegs für ein Blashorn, wie man gemeint hat; das neue Titelkupfer sollte etwas „charakterisiren“, das heißt wesentlich bedeuten: Arnim konstruierte vielmehr einen allegorischen Fortschritt vom Horn des Pegasusreiters zum Trinkhorn der nun vollständig vorliegenden Sammlung: Das „alte reine Lied“ ist nun gleichsam trinkbar, für immer und alle erreichbar geworden, nachdem Autoren und Herausgeber den Pegasus geritten und das Horn geblasen haben.“

³¹¹BURWICK, S. 202

³¹²GAJEK, S. 40

³¹³RÖLLEKE: *Die Titelkupfer*, S. 128

³¹⁴STEIG IV, S. 16

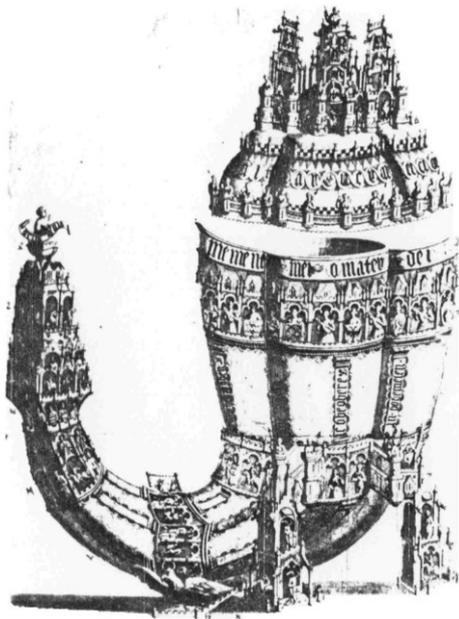


Abb. 18 Wunderhorn im „Winkelmann“



Abb. 19 Titelblatt des zweiten Wunderhorn-Bandes

Wesentlicher als geringe Detailveränderungen am Wunderhorn selbst (beim Vergleich zwischen dem Kupfer und seiner Vorlage), ist der Bildkontext, in dem sich das Wundergefäß auf dem Titelkupfer präsentiert. Durch einen Brief Brentanos an Zimmer ist die Vorlage zum Hintergrundbild bekannt:

„[...] die alte Ansicht vom Schloß und Stadt Heidelberg ist aus Zinkgräpf Emblematen, das Trinkhorn ist gegen über hinter eine Weinbergsmauer gestellt zwischen Reben und Epheu, die einen Bogen darüber machen.“³¹⁵

Durch die kunstvolle Kombination von Sagenstoff, sehnsuchtsvoller Rückerinnerung (Das Heidelberger Schloß ist noch nicht zerstört.)³¹⁶ und lebensfroher Gegenwart ist ein ausdrucksstarkes Titelblatt entstanden, das deutliche autobiographische Bezüge der beiden Herausgeber zu Heidelberg aufweist, jenem Ort, an dem der erste *Wunderhorn*-Band in unglaublich kurzer Zeit entstand und dadurch gleichzeitig eine Selbstreferenz zur Entstehung der Sammlung bietet:

„Was das Wh der Atmosphäre Heidelbergs verdankt, hat Arnim in seinem Aufsatz ‘Von Volksliedern’ (am Ende von Wh I) dargestellt; Brentano hat die Verbindung mit der Hauptstadt der jüngeren Romantik auf seine Weise sinnfällig gemacht. Die Ansicht des unzerstörten Schlosses mag zudem auf die von Arnim und Brentano verfolgte Methode der *Restauration und Ipsefacten* bei der Bearbeitung und Zusammenstellung der Wh-Lieder

³¹⁵ „Lesearten Wh II“, S. 3

³¹⁶ Hierzu RÖLLEKE: *Des Knaben Wunderhorn*, S. 148

hinweisen – der ganze Titel überträgt jedenfalls getreulich das Verfahren literarischer Kontaminationen, das in der Sammlung gang und gäbe ist, in die Bildende Kunst.“³¹⁷

Woher aber stammt die Motivation, ein mit allerlei Merkwürdigkeiten und Begabungen ausgestattetes Instrument oder Gefäß, ein „Wunderhorn“, ganz im Sinne des Grimmschen Wörterbuchs³¹⁸, als Titel, als Motto der Sammlung zu verwenden?

Hori verweist in ihrer Dissertation darauf, dass der Sprachgebrauch im 18. Jahrhundert die Zusammensetzung von ‚Wunder‘ und ‚Horn‘ nahelegte, „daher fiel es ihnen [Arnim und Brentano] wahrscheinlich spontan bei der Edition des ersten Bandes ein.“³¹⁹ Hori führt hierfür zwei Belege für das Wort Wunderhorn aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, die auf das Instrument und das Spiel eines virtuosen Hornisten hinweisen:

„Über ein Konzert des Hornisten Jean-Joseph Rudolph im Februar 1768 berichtet ein Chronist: „Herr Rudolph zwang die Zuhörer durch die harmonischen und sanften Töne, die aus seinem *Wunderhorn* erschallen, zum Erstaunen. Die ganze Versammlung blieb, solange er sich hören ließ, in einer unbeschreiblichen Verzückung.“³²⁰

Christian Friedrich Daniel Schubart schreibt 1784 in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* über den in ganz Europa bewunderten Hornisten Johann Wenzel Stich, genannt Giovanni Punto:

„Unstreitig der erste Waldhornist der Welt. Er glänzt mit seinem Instrument, und hat den Umfang des Horns studiert wie noch keiner. [...] Auch Schwierigkeiten bringt er mit unbeschreiblicher Leichtigkeit heraus. Donnernd schlägt er das tiefste C an, und schwebt durch die unmerkbarste Bogenlinie ins obere c [...] Er verschüttet das Gold seiner Töne mit ungeahnter Freigibigkeit aus der Stürze seines *Wunderhorns*, und gemünzt fließt es in die Taschen des völlig unverbesserlichen Künstlers zurück.“³²¹

Das sind interessante Fundstellen, die auch musikentwicklungstechnisch richtig verortet sind.³²² Dennoch vermag der Verfasser hier keinen überzeugenden Beleg dafür zu entdecken, dass die *Wunderhorn*-Herausgeber sich durch eine Konzertkritik, bzw. durch Schubarts Überlegungen zum poetologisch vielschichtig dimensionierten und später so wirkungsmächtigen Titel ‚Wunderhorn‘ inspirieren ließen und schlägt daher vor, eine andere Spur zu verfolgen. Einen poetologisch verorteten Hinweis zur Titelgebung bietet Ricklefs:

„‚Wunder‘-Horn entspricht Arnims poetologischem Selbstverständnis. Es betont den ‚Offenbarungs‘charakter der Poesie, die *natura naturans* als Ursprung der ‚Naturpoesie‘. Ein weit verästeltes Motivgeflecht zeigt, daß die Bezeichnung ‚Wunder‘-Horn für Arnim sehr nahelag. Im poetologischen Kontext begegnet ‚Wunder‘ schon im Frühwerk: Arnim

³¹⁷RÖLLEKE: *Die Titelkupfer*, S. 127; siehe auch: *Dichter der deutschen Romantik*, S. 57 f.

³¹⁸Dort heißt es im Eintrag „wunderhorn“ (Sp. 1891, Bd. 14.2, Lieferung 12 wulstig-wunderlichkeit, 1959, bearbeitet von Th. Kochs) u. a.: „2) *bildlich in romantischem und romantisierendem gebrauch; zuerst: des knaben wunderhorn.*“

³¹⁹Hori, S. 167

³²⁰Ebd., S. 54, zitiert nach JANTZKY / BRÜCHLE: *Das Horn*, S. 51; Hervorhebung durch Hori

³²¹HORI, S. 54, leicht gekürzt zitiert nach BRÜCHLE / JANETZKY, S. 172

³²²HORI, S. 54: „Die beiden Belege für das Wort „Wunderhorn“, das hier im Sinne von einem wunderbaren Blasinstrument gebraucht wird, entstammen einer Zeit, die am Horn als Musikinstrument immer mehr Gefallen fand.“

erwägt den Titel „Ariel Wunderkind's Offenbarungen“ als Variante für den späteren Drucktitel „Ariel's Offenbarungen“.³²³

Ricklefs liefert noch weitere Belegstellen für „Wunderblume“, „Wunderweg“, „Wunderkind“ und „Wunderkasten“.³²⁴

Ein im Kontext der Spurensuche nach Hinweisen für die Titelwahl hilfreiches Indiz für die Mitwirkung eines Dritten lässt sich einem an Arnim adressierten Brief Brentanos vom 18. Februar 1805 entnehmen, in dem er die bis dato noch nicht konkreten Vorstellungen der beiden für die Volksliedsammlung aufgreift und seine teilweise schon detaillierten Pläne folgendermaßen einleitet:

„Ich habe dir und Reichard einen Vorschlag zu machen, bei dem ihr mich nur nicht ausschließen müßt, nemlich ein Wohlfeiles Volksliederbuch zu unternehmen [...]“.³²⁵

Neben Arnim soll der ehemalige preußische Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt³²⁶, dem Brentano, aber mehr noch Arnim seit Jahren sehr verbunden waren, beim Sammeln und Herausgeben helfen. Durch sein Studium in Halle kam Arnim in die Nähe von Reichardts Besitz Giebichenstein, wo er ihn 1799 erstmals besuchte.³²⁷ Giebichenstein war nicht irgendein Landgut, sondern ein Sammelpunkt von Dichtern und Musikern, es wird in Erich Neuss' Buch zum „Dichterparadies“ und zur „Herberge der Romantik“³²⁸ verklärt. Dies ist nicht ganz unzutreffend, denn nicht nur Tieck (Reichardts Schwager) war dort regelmäßig zu Gast, auch Eichendorff, Novalis, Schelling, Goethe und andere kamen immer wieder dorthin. Der Hauptanziehungspunkt waren neben dem großen, attraktiven Garten, der nicht nach Barock- oder Rokokomanier gestutzt wurde, sondern wild wuchern durfte,³²⁹ die abendlichen Musikdarbietungen der Familie (und ihrer Gäste). Arnim hat Reichardt in seinem ersten Roman, *Hollin's Liebesleben*, als „Poleni“ in folgender Schildung des gemeinsamen Musizierens mit seinen vier Töchtern verewigt:

„Ein schöner heiterer Mann mit freundlichem Blick und freier Stirn bat mich bei ihm einzutreten [...]. Wir traten in sein Wohnzimmer, seine vier Töchter sangen zum Pianoforte ein Chor, wir setzten uns still und unbemerkt hinter ihnen. Ich sah vor mir ausgebreitet das mannigfache Grün des Parks, der durch eine große geöffnete Tür, mit dem Lichte in den Saal zu treten schien, das von dieser Seite allein hineinleuchtete, die Wohlgerüche unzähliger Blumen umdufteten mich, ihr buntes Farbenspiel bekränzte die Tür. Dies alles vereint, vielfach auch die eigentümliche Schallzurückwerfung im Saale berauschten mich wunderbar mit dem Gedanken, von ihnen im Lichte getragen walle die volle Harmonie der

³²³Das „Wunderhorn“ im Licht von Arnims Kunstprogramm und Poesieverständnis, S. 179

³²⁴Ebd., S. 170 f.

³²⁵Freundschaftsbriefe I, S. 263

³²⁶Das ausführlichste Buch über Reichardt ist die von Walter SALMEN verfasste Biographie mit dem Titel *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*.

³²⁷MOERING: *Arnims künstlerische Zusammenarbeit mit Johann Friedrich Reichardt und Louise Reichardt*, S. 199

³²⁸NEUSS: *Das Giebichensteiner Dichterparadies. Johann Friedrich Reichardt und die 'Herberge der Romantik'*

³²⁹SALMEN: *Reichardt*, S. 78

Töne zu mir. [...] Poleni sprach mit den Töchtern leise und zwei Stimmen sangen zur Gitarre das altdeutsche Lied:

Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus, Ade
Fein Liebchen kuckte zum Fenster hinaus, Ade
Ich soll dich nun meiden süß Mädel mein,
Sollst nicht mein Liebchen mehr sein
Ade Ade Ade
O Weh O Weh O Weh!³³⁰

Dass im Roman ein „altdeutsches Lied“ gesungen wird – das sich, geringfügig verändert, unter dem Titel „Drei Reiter am Thor“ im *Wunderhorn* (Wh I 253) wiederfindet – ist eine wichtige Referenz, denn auch Reichardt sammelte Volkslieder und komponierte Lieder im Volkston.³³¹ Seit Arnims erstem Treffen mit Reichardt 1799 ist dieser einer der wichtigsten Berater der beiden *Wunderhorn*-Herausgeber.³³² Vor der entscheidenden Arbeitsphase mit Brentano ab Mai 1805 reist Arnim nach Giebichenstein zu Reichardt, den er u. a. auch in Paris zwischenzeitlich besucht.³³³

Daher kann Reichardt als einer der geistigen Väter der *Wunderhorn*-Sammlung gesehen werden: Über Jahre und teilweise unter katastrophalen finanziellen Bedingungen unterstützt er Arnims und Brentanos Bemühungen, trägt Gedichte bei³³⁴ und sorgt für Rezensionen. Nicht nur Textmaterial ist ihm zu verdanken, er vertont etliche der *Wunderhorn*-Gedichte und führt sie damit ihrem eigentlichen Bestimmungszweck – dem Untertitel „*Alte deutsche Lieder*“ zu entnehmen – zu, ganz im Sinne von Goethes befürwortender Kritik:

„Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung, wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände, wenn man auch allenfalls das Blatt ein paarmal umschlagen müßte.

Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken.

Würden dann diese Lieder nach und nach in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählich belebt und verherrlicht zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen, so könnte man

³³⁰ARNIM: *Hollin's Liebesleben*, S. 60

³³¹MOERING: *Arnims künstlerische Zusammenarbeit*, S. 199; vgl. auch *Achim von Arnim, 1781-1831*, S. 34

³³²MOERING: *Castor und Pollux. Arnim und Brentano in ihren Projekten mit Reichardt*, S. 432: „Reichardt war wohl neben Goethe, dem der erste Band gewidmet ist, der wichtigste lebende Anreger für die Sammlung „alter deutscher Lieder“ Des Knaben Wunderhorn, eben weil sein Interesse sowohl literarisch als auch musikalisch war.“

³³³SALMEN: *Reichardt*, S. 106

³³⁴Siehe beispielsweise Arnims Brief an Brentano (25. März 1805): „Reichardt der selbst über Volkslieder gesammelt, verspricht mir viele in Gieb[i]chenstein. Von ihm sind viele Melodien in beyden Jahrgängen des feinen kleinen Almanach, der einige der schönsten alten Sachen in der ganzen weiten Welt enthält.“, *Freundschaftsbriefe I*, S. 276. Zu Reichardts Vorstellungen vom „Volkslied“ siehe SALMEN: *Reichardt*, S. 236 f.

sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt und könne nun wieder als geschrieben und gedruckt verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen.“³³⁵

Reichardts Leistung als eifriger Sammler, musikalischer Berater und väterlicher Freund hat Arnim zu würdigen versucht, indem er den gewaltigen und durchaus komplizierten³³⁶ Aufsatz „Von Volksliedern“ am Ende des ersten *Wunderhorn*-Bandes „An Herrn Kapellmeister Reichardt“ richtet. Dort heißt es u. a.:

„[...] daß ich zu Ihnen spreche, findet in unsrer Befreundung sein Recht und in der Sache seinen Grund. Haben Sie doch Selbst mehr gethan für alten, deutschen Volksgesang, als einer der lebenden Musiker, haben Sie ihn doch nach seiner Würdigkeit den lesenden Ständen mitgetheilt, haben Sie ihn doch sogar auf die Bühne gebracht, in allem Hohen ist kein Ueberdruß, so werden Sie Sich gern wieder mit mir zu einer hohen und herrlichen guten Sache hinwenden.“³³⁷

Reichardt hat sich als fachkundiger Berater insbesondere in musikalischen Fragen, tatkräftiger Unterstützer, Vermittler und Sammler Verdienste erworben – gleichwohl blieb sein Einsatz unter den Herausgebern nicht unumstritten. Vor allem Brentano äußerte Kritik an Reichardts Kompositionen. Reichardt hatte vorgeschlagen, die Volkslieder zusammen mit Melodien aufzuzeichnen.³³⁸ Editionstechnische Argumente gaben indes den Ausschlag für eine Sammlung ohne Notation.³³⁹

Dennoch darf Reichardts Einfluss auf das ganze Vorhaben nicht unterschätzt werden, zumal er aus Sicht des Verfassers in Verbindung mit dem Begriff ‚Wunderhorn‘ gebracht werden kann. Die folgenden Überlegungen gehen von dem bereits genannten Zitat aus *Hollin's Liebesleben* aus, das auf den ersten Blick merkwürdig zusammenhanglos in einem Kapitel über das *Wunderhorn* erscheinen mag. Doch in diesen zitierten Sätzen wird eine Begebenheit geschildert, die sowohl für Fragen der Musizierpraxis aufschlussreich ist als auch Indizien für eine andere Entstehung des Wortes ‚Wunderhorn‘ im Sinne Arnims und Brentanos liefert, als eine bloße Übernahme aus älteren Werken oder Werktiteln.

³³⁵GOETHE: „*Des Knaben Wunderhorn*“, S. 270

³³⁶Siehe beispielsweise Brentanos Brief an Arnim vom 1. Januar 1806: „[...] Ich lese das Wunderhorn jezt erst recht fleißig durch, und mit vieler Freude, über die eigenthümelige Undeutlichkeit vieler Stellen deiner Abhandlung, lieber verzeihe, zerbreche ich mir selbst Schamroth oft den Kopf, aber so viel schönes heilt mir schnell die Wunde, und das Schöne heilt sich hinein, das ist der Vortheil des Kopfbrechens.“ (*Freundschaftsbriefe I*, S. 329 f.); vgl. auch *Lesarten Wh I*, S. 718

³³⁷Wh I 425

³³⁸MOERING: *Castor und Pollux*, S. 434 ff.

³³⁹Ebd., S. 436 „Die Schwierigkeit der literarischen Sammler Brentano und Arnim, daß nur wenig nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet werden konnte, das meiste sich Büchern verdankte und insgesamt nur durch Überarbeitung ein einheitlicher Ton zu gewinnen war, wäre also durch die Hinzunahme musikalischer Notate noch potenziert worden.“ TUMAT bietet ein weiteres Argument gegen eine Ausgabe mit Melodien: „Für die letztendliche Herausgabe ohne Melodien mögen neben Brentanos ästhetisch motivierten Zweifeln an der Umsetzung des „Volkstons“ in Reichardts Musik rein praktische Gründe ausschlaggebend gewesen sein: Arnim und Brentano konnten offensichtlich beide keine Noten lesen [...]. Brentano improvisierte zwar auf der Gitarre, aber mit einer Notenbeigabe scheinen beide Herausgeber überfordert gewesen zu sein – ganz abgesehen von dem editorischen Aufwand, den ein Notenabdruck mit sich gebracht hätte.“ (*In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons. Die Dichtung der Heidelberger Romantik in der Musik*, S. 162 f.)

Arnim berichtet in *Hollin's Liebesleben* von einer musikalischen Soiree, bei der die Natur in das Haus zu kommen scheint. Die Verbindung von Kunst, d. h. hier vor allem Musik, und Natur entspricht dem Geschmack der Zeit und ist in Giebichenstein ausgiebig gepflegt worden. Gelegenheit zum Musizieren bot nicht nur das Haus, sondern auch der Garten, denn „Gartenleben war für Reichardt [...] untrennbar mit der ‘Musik im Freien’ verbunden [...].“³⁴⁰ Während im Haus – oftmals bei geöffneten Türen und Fenster zum Garten – zu Klavierbegleitung gesungen wurde, wurden im Garten andere Instrumente zur Begleitung (oder auch solo) eingesetzt:

„Weil aber die Blasinstrumente besser zur Unterstützung und Verstärkung der Singstimmen dienen“, schreibt Reichardt in der Vorrede zur ‘Instrumentalmusik zu den Liedern geselliger Freunde’, ‘indem ihr Ton durchdringender ist und sich dann auch wieder besser mit den Singstimmen vermischt; im Freien auch die Blasinstrumente, bei unserer gemeiniglich feuchten Luft, nur allein brauchbar sind; so sind die meisten Lieder so eingerichtet worden, daß sie auch von Clarinetten oder Hoboen oder Flöten und Fagotten geblasen werden können ... Einige dieser Lieder können auch von zwei Waldhörnern allein geblasen werden.“³⁴¹

Inbesondere die zuletzt aufgeführte Instrumentenkombination durfte bei Reichardt häufig zu hören gewesen sein, denn der Hausherr hatte

„seinem Kutscher und seinem Bedienten Unterricht [...] geben lassen im Waldhornblasen. In Giebichenstein erschallte während des Sommers unter rauschenden Bäumen bereits Jahre vor C. M. v. Weber und F. Schubert der romantische Waldhornklang zur Ohrenweide Goethes, Tiecks, Schellings und vieler anderer Besucher.“³⁴²

Diese Musiken, die ausschließlich gehört werden konnten, da sich die Musiker in der Dunkelheit des Abends und hinter Büschen verborgen hielten,³⁴³ und ihre eindrucksvolle Wirkung auf die Zuhörer sind mehrfach belegt. So wird in der bei Neuss zitierten Erzählung *Das Adagio des Prinzen Louis Ferdinand* ein Empfang bei Reichardt geschildert:

„Und jetzt treten die Gäste aus dem Gartensaal auf die Terrasse, der volle Mond gießt sein blendendes Licht über die vom glitzernden Nachttau bedeckten Rasenflächen, wie mit Reif bestreut stehen die Sträucher und Gebüsche, nur unter den hohen Bäumen liegen undurchdringliche schwarze Schatten, sonst nächtliche Stille rings in der Runde. Da, auf einmal, kommt ein tiefer, dunkler Ton vom waldigen Grunde unterhalb des Berges her gezogen – das Waldhorn, ein zweites beginnt um eine Terz höher, eine schöne Männerstimme fällt ein [...].“³⁴⁴

³⁴⁰NEUSS, S. 59

³⁴¹Ebd., S. 59

³⁴²SALMEN: *Reichardt*, S. 79; vgl. auch NEUSS, S. 60: „Wenn, oft an schönen und lauen Sommerabenden die alten wehmütigen, lyrischen deutschen Gesänge, von dem Waldhorn begleitet, in dem stillen Garten erklangen, war der Eindruck hinreißend.“; siehe auch TRIEDER: *Dichtergarten Giebichenstein. Romantiker in Halle*, S. 26

³⁴³So schreibt der dänische Dichter Adam OEHLISCHLÄGER, der ein häufiger Gast im Hause Reichardt war: „Reichardt führte mich selbst in seinem großen Garten umher; er hatte seinen Kutscher und seinen Diener auf dem Waldhorn blasen lehren lassen und Abends bliesen sie oft im Gebüsch einige seiner Compositionen.“, zitiert nach SALMEN: *Reichardt*, S. 106, siehe auch TRIEDER: *Dichtergarten Giebichenstein*, S. 26

³⁴⁴NEUSS, S. 66. Neuss selbst schätzt diese Schilderung auf derselben Seite als „sehr überzeugend, sehr wahrheitsgetreu“ ein.

Auch Arnim „erinnerte sich noch später mit herzlicher Liebe der guten Tage, die er dort [in Giebichenstein] verlebte, an den kühlen Gartensaal, welcher das schöne landschaftliche Bild einrahmte, an die Wasserfahrten nach den glücklichen Inseln der Saale, den Chorgesang und Waldhörnerklang [...]“³⁴⁵

Und Brentano berichtet in einem Brief vom 24. November 1804 an seine Frau:

„[...] nach Tisch spielten Reichard Bediente aus eignen Gedanken einige Waldhornlieder vor der Thüre, bald darauf kam die Rede vom Singen und Arnim redete mit Reichard zugleich von dem Lied – Semelisberg – Arnim wusste, daß ich es kannte, und ich musste es singen, da Vergaß ich die Menschen [...]“³⁴⁶

Diese Stelle wirkt wie eine komprimierte Anleitung zum Gebrauch der *Wunderhorn*-Sammlung: Gleich den geheimnisvollen Hörnern auf Giebichenstein soll auch *Des Knaben Wunderhorn* verzaubern und entzücken und zu eigenem Singen und Sagen anregen, wie Goethe es in seiner Rezension vorgeschlagen hatte. Das Engagement seines Besitzers und das einzigartige Flair dieses intellektuellen und künstlerischen Schmelztiegels, der bedeutende Musiker, Dichter, Maler und Wissenschaftler in großzügiger Obhut und in immer wieder neuen, anregenden Konstellationen vereinte, macht Giebichenstein zu einem wesentlichen Fixpunkt für die Romantikforschung. Für das *Wunderhorn* ist festzustellen, dass „Giebichenstein [...] eine der Wiegenstätten dieser bedeutenden Sammlung genannt zu werden verdient.“³⁴⁷ Doch nicht nur der intellektuelle und künstlerische Austausch, den Arnim und Brentano, wie viele andere auch, dort genossen haben, ist in die große Liedersammlung eingeflossen. Insbesondere das Musik- und Naturerleben dürfte beide inspiriert haben. Möglicherweise war es der als wundersam empfundene Klang der nächtlich und versteckt geblasenen Hörner auf Giebichenstein, die „als poetische Metapher Pate gestanden“³⁴⁸ und den Titel der *Wunderhorn*-Sammlung angeregt haben. Insbesondere die in der Natur geblasenen Hornduette bieten, ganz im Sinne der Ausrichtung des *Wunderhorns*, jene „natürliche Simplizität“³⁴⁹, die Reichardt für Volkslieder angestrebt hatte.

Ziel dieser Überlegungen ist nicht, zu beweisen, dass Arnim und Brentano das Wort ‘Wunderhorn’ erdacht haben. Der Terminus ist älter und möglicherweise aus Werken entnommen, die die beiden möglicherweise bereits vor Veröffentlichung des ersten *Wunderhorn*-Bandes gekannt haben. Die großen semantischen Optionen indes, die das ‚Wunderhorn‘, das im

³⁴⁵STEIG I, S. 183, siehe auch NEUSS, S. 82

³⁴⁶BRENTANO: *Briefe*, S. 374; siehe auch SALMEN: *Reichardt*, S. 104

³⁴⁷SALMEN: *Reichardt*, S. 107

³⁴⁸BUSCH-SALMEN / SALMEN / MICHEL: *Der Weimarer Musenhof*, S. 56

³⁴⁹SALMEN: *Reichardt*, S. 312: „Den Melodien Reichardts konnte in ihrer ‘natürlichen Simplizität’ nur eine ebensolche Begleitung beigegeben werden. Diese ist entweder für zwei Waldhörner zum Musizieren im Freien, für Gitarre, Harfe oder Klavier ausgesetzt, Gitarren- und Harfenbegleitung besteht stets nur aus schlichten und gleichmäßig zerlegten Akkordfiguren, während die Hörner an das Kreisen im Durdreiklang gebunden sind. Diese ‘Hornharmonien’ findet man aber nicht selten auch aufs Klavier übertragen [...].“ Damit ist auch Hori zu widersprechen, deren beide Belege für das Wort „Wunderhorn“

Grimmschen Wörterbuch, wie bereits zitiert, als „bildlich in romantischem und romanisierendem gebrauch“ bezeichnet wird, in sich birgt und erst durch die Arbeit von Arnim und Brentano freigelegt werden, sind neu, poetisch höchst innovativ und von außerordentlicher Potenz, was die zahlreichen, unterschiedlichen Rezeptionen belegen.

Dass das *Wunderhorn* in diesem Sinne wahrgenommen wurde, zeigt die lebhafte Kontroverse um die Echtheit der Überlieferung sowie um die Methode des Sammelns und Bearbeitens. Aber nicht nur methodische Auseinandersetzungen dokumentieren die Lebendigkeit der Sammlung: Viele Literaten und Komponisten³⁵⁰ nahmen sie als ein Füllhorn von Motiven und Ideen und bedienten sich aus dem reichen *Wunderhorn*-Schatz. Allerdings bleibt festzuhalten:

„Das Wunderhorn wird nur von der Schicht rezipiert, die auch die Hauptbeiträge der Liedertexte stellte: von Dichtern, Musikern, Wissenschaftlern.“³⁵¹

Ein Grund dafür ist sicherlich im hohen Anschaffungspreis der Ausgaben zu sehen, die unter diesem Gesichtspunkt „ein verlegerischer Mißerfolg ersten Ranges war[en], daß die Sammlung

ausnahmslos in Bezug auf Hornvirtuosolen zu finden sind. Doch die virtuose Verwendung des Instruments ist hier nicht intendiert.

³⁵⁰Am prominentesten dürften die zahlreichen *Wunderhorn*-Vertonungen von Gustav Mahler sein. HILMAR-VOIT zählt in ihrer Arbeit *Im Wunderhornton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900* 29 *Wunderhorn*-Lieder, wobei neben 24 Texten aus der Sammlung fünf selbst von Mahler verfasste Texte stehen, die „entweder dem *Wunderhorn*-Stil nahe verwandt oder – wahrscheinlich mittelbar – der Sammlung verschwiegenermaßen entlehnt sind.“ (S. 18); vgl. auch RÖLLEKE: *Gustav Mahlers „Wunderhorn“-Lieder*, S. 370. TUMAT zeigt deutlich die Dimensionen von Mahlers Bearbeitungen auf: „Mahler Musik [ist] stets mehr als nur Vertonung eines Textes. Sie ist Reflexion, Kritik. Auch die volksliedhafte Idiomatik hat für Mahler den Charakter einer „Vokabel“, die durch ihren spezifischen Einsatz in der Komposition verfremdet wird. Mahler schreibt damit nicht nur Orchesterlieder zu Volksliedtexten, sondern kommentiert in seinen Kompositionen gleichzeitig den musikalischen Volkston, den er schließlich auch in seine Symphonik aufnimmt.“ (*In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons*, S. 177). Mit dieser Beobachtung spricht TUMAT einen zentralen Aspekt der musikalischen Rezeption des *Wunderhorns* an. Dieser wird deutlich, wenn man zwei weitere Passagen ihres Aufsatzes miteinander in Verbindung setzt: „In der sogenannten romantischen Aneignung der Quellen, also der produktiven Umgestaltung und Fortführung im Weiterdichten, suchten sie [Arnim und Brentano] einen Weg, um zwischen der Trivialität des Vorgefundenen und dem ästhetischen Anspruch, den sie vertraten zu vermitteln. Die vielfältigen Bearbeitungen der Herausgeber führten zu Texten, in denen ‚Tradition und ästhetische Neukonstruktion genau den Effekt zeitigen, der seit der Publikation von *Des Knaben Wunderhorn* mit einem typischen Volksliedton assoziiert wurde.‘ [KREMER, Detlef: *Romantik*, Stuttgart, 2003, S. 279]. So wenig wie die „mündlich“ überschriebenen Texte tatsächlich mündlich überliefert waren, so wenig handelte es sich bei den zeitgenössischen Volksliedsammlungen mit Notenbeigabe um mündlich überlieferte Volkslieder. Letzte waren vor allem komponierte Kunstlieder ‚im Volkston‘, enthielten sie doch zu großen Teilen Kompositionen von Reichardt, Johann Adam Hiller und Johann Abraham Peter Schulz, die zu den führenden Berliner Liedkomponisten des 18. Jahrhunderts gehörten.“ (S. 163) „Das sogenannte ‚Volkslied‘ wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Kontext der Romantik aus einer rückwärtsgewandten Sehnsucht nach verllorener Naivität zum Vorbild der Liedkomposition stilisiert. Letztlich entsprang diese Sehnsucht nach einem einfachen „Volkston“ und einer vermeintlichen Natürlichkeit, „die eher Utopie als vergangene Wirklichkeit war“ wieder einem Bedürfnis nach utopischer Gegenwelt, denn diese einfache Naivität war „sentimental: aus Reflexion entsprungen“. Im Rahmen dieser von der Norm edler Simplizität bestimmten musikalischen Ästhetik konnte die Gebrochenheit, die in den Texten der Heidelberger Sammlung angelegt ist, nicht in der Musik aufgegriffen werden.“ (ebd., S. 178 f.)

³⁵¹RÖLLEKE: *Anmerkungen*, S. 281

folglichen nicht in den verdächtig oft und fälschlich berufenen ‘singenden Schichten des einfachen Volkes’ ankam oder rezipiert wurde.³⁵²

Dass das *Wunderhorn* dem Titel nach bald sehr bekannt wurde, ohne dass für den Inhalt das gleiche gelten könnte, bezeichnet Rölleke als eine „Resonanz ohne eigentlichen Resonanzboden“³⁵³ und führt diese auf den zündenden Titel zurück, der in seiner Wirkung mit *Dichtung und Wahrheit* und *Menschheitsdämmerung* zu vergleichen ist. Die folgende Aufstellung, die sicherlich der Vollständigkeit entbehrt, versucht zumindest anzudeuten, wie stark der Sammlungstitel wirkte:

Arnim wurde von Zeitgenossen als „Wunderhornmann“ identifiziert oder als „Octavian Hornwunder“ verspottet.³⁵⁴ Es gab „Wunderhornisten“ und das „verpestete Gifthorn“³⁵⁵ sowie vor allem eine unglaubliche Fülle von Titelimitationen und -übernahmen:

„*Des Knaben Lustwald* (1822); *Österreichisches Wunderhorn* (1834); *Des Knaben Wunderhorn. Märchen und Lieder* von Lyser (1834); *Des Mädchens Wunderhorn* (1849); *Der Jugend Wunderhorn* (1850); *Neues Wunderhorn für die Jugend* (1853); *Des deutschen Knaben Wunderhorn* (1860); *Des deutschen Knaben Tischgebet* (1871); *Des deutschen Knaben Handwerksbuch* (1874); *Italiens Wunderhorn* (1878); *Der Wunderborn* (1882); *Des sächsischen Knaben Wunderhorn* (1890); *Rheinlands Wunderhorn* (1900); *Deutschlands Wunderhorn* (1910); *Des deutschen Spießers Wunderhorn* von Gustav Meyrink (1913); *Neues Wunderhorn* (1925); *Der Deutschen neues Wunderhorn* (1928); *Das wahre Wunderhorn*, Novelle von Fritz Brügel (1934); 1943 betitelte sich eine kommunistische Untergrundzeitung im Ruhrgebiet *Wunderhorn*; 1959 nannte Franz Gass seine Satiren *Des deutschen Bürgers Plunderhorn*; 1970 erschienen zeitkritische Holzschnitte unter dem Titel *Des Knaben Wunderhorn* (zu solchen Titeln wären noch zahllose entsprechende Anspielungen zu stellen wie *Des Prinzen Wunderhorn* in Hesses Roman *Der Steppenwolf* von 1927).“³⁵⁶

Die onomatopoetische Schönheit des Titels *Des Knaben Wunderhorn*, der Wohlklang der sich abwechselnden hellen und dunklen Vokale sowie die einfache, aber auffallende metrische Struktur, lassen den Rezipienten aufhorchen. Doch mehr als die lautliche Struktur dürfte es der semantische Reichtum dieses Titels sein, der zu entsprechenden Imitationen anregte. Den Zauber des Wunderhorns, dem kein reales Musikinstrument oder Trinkgefäß zugrunde zu liegen scheint, sondern das als ein reiches Füllhorn mit Assoziationen, Klängen und Ideen spielt, machen sich auch all jene zunutzen, die durch Imitation des *Wunderhorn*-Titels auf ihre Botschaft aufmerksam machen wollen.³⁵⁷ Ihre Übertragungen und Variationen unterscheiden sich methodologisch kaum von den ikonographischen Kontaminationen, die Arnim und

³⁵²Ebd., S. 280 f.

³⁵³Ebd., S. 281

³⁵⁴Nachwort, in Wh III, S. 580

³⁵⁵RÖLLEKE: *Anmerkungen*, S. 281

³⁵⁶Nachwort, in Wh III, S. 580, vgl. auch HÄNTZSCHEL: „*Des Knaben Wunderhorn*“ im Kontext der *Anthologien des 19. Jahrhunderts*, S. 49 ff.

³⁵⁷Zum Einfluss des Sammlungstitels auf Komponisten siehe KRÄMER: „Zudem mussten schon Titel und Untertitel der Sammlung das Interesse von Komponisten wecken. Der Titel verweist unmissverständlich auf die Musik, und zwar indirekt auf die zeitgenössische deutsche Oper: Oberons Zauberhorn, *Die Zauberflöte* und die Wiener Märchenoper.“ zitiert nach „*Eine Singschule der Poesie?*“, S. 64

Brentano für ihre *Wunderhorn*-Ausgabe verwendeten und die auch eine eigene Wirkungskraft entfalteten, wie die beiden Kupfer aus der *Wunderhorn*-Bearbeitung von Birlinger und Crecelius (1874-1876) zeigen. Beide variieren das Motiv der Erstausgabe des ersten *Wunderhorn*-Bandes und zeigen einmal den Knaben von phantastischer floraler Ornamentik umrahmt das Horn haltend und (vielleicht durch seinen Klang berauscht), die Hand zum Redegestus erhoben. Auf dem zweiten Kupfer hält der Knabe auf dem Pferd das Horn hoch erhoben, der Titel der Sammlung scheint dem Horn zu entströmen und zu erklingen und drei junge, blumengeschmückte Frauen betrachten den Knaben, während eine vierte singt. Sie hält das gleiche Instrument in der Hand, das auch das andere Kupfer (hinter der Verlagsadresse) zeigt, die Laute.



Abb. 20 Wh-Ausgabe von Birlinger und Crecelius



Abb. 21 Wh-Ausgabe von Birlinger und Crecelius

Wiederum präsentieren sich die beiden Lieblingsinstrumente der Romantik, Horn und Laute, gemeinsam. Auch wenn beim ‘Wunderhorn’ nicht von einem konkreten, realen Instrument auszugehen ist, so ist doch stets die Konnotation mit Musik, Lied und Klang vorhanden, insbesondere, wenn man den Untertitel *Alte deutsche Lieder* und die Funktion des Horns als Liedbegleiter berücksichtigt.

Arnim und Brentano ist es gelungen, mit ihrer Sammlung zu erreichen, was in der letzten Strophe des ersten *Wunderhorn*-Liedes beschrieben wird und in der Rückschau wie eine Prophezeiung auf den Erfolg der ganzen Sammlung wirkt:

„Das Horn, so weltbekannt [...]“.

Es ist ein Selbstläufer geworden, dieses Horn, ein markantes Zeichen einer Epoche und einer Geisteshaltung, an die sich Karl Alexander von Müller 1924 auf das 19. Jahrhundert rückblickend – sicher nicht unproblematisch – schwärmerisch erinnert:

„Wir denken daran, daß aus diesen Wäldern von den Lippen von Eichendorff, Uhland und Schubert noch das alte träumerische Wunderhorn der deutschen Lyrik tönte [...].“³⁵⁸

³⁵⁸VON MÜLLER: *Das Erbe des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 60

6. „Legt ab, legt ab Eure Füllhörner, Wunderhörner, Zauberhörner“ Clemes Brentano / Joseph Görres: BOGS

Die 1807 anonym erschienene Satire³⁵⁹ von *BOGS dem Uhrmacher* ist eine Gemeinschaftsleistung von Clemens Brentano und Joseph Görres. Bereits der Name der titelgebenden Figur ist ein Wortspiel und setzt sich zusammen aus den Anfangs- und Endbuchstaben der Nachnamen der beiden Verfasser.³⁶⁰ Der vollständige Titel lautet „*Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene KONZERT-ANZEIGE. Nebst des Herrn BOGS wohlgetroffenem Bildnisse und einem medizinischen Gutachten über dessen Gehirnzustand.*“³⁶¹ Der zunächst enigmatische erscheinende Zusatz „über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage herausgetretene KONZERT-ANZEIGE“ enthält einen wichtigen Hinweis auf die Entstehung der Satire. 1807 gaben die in Mannheim als Hornisten

³⁵⁹Zur Einschätzung als ‚Satire‘ vgl. RICKLEFS: *Polemische Textproduktion. Bemerkungen zum Literaturstreit der Gruppe um Voss mit den Romantikern*, S. 350: „Romantische Satire zielt auf den universalen Feind, den Philister, das sind jene, die am Diskurs nicht teilnehmen. Soweit sie noch zu den Intellektuellen zählen, erreichbar sind, stellen sie das vorausgesetzte ‚Bildungs‘-Potential. Alles andere dient den Satirikern als Selbstbestätigung, Erbauung auf indirektem Weg. Allgemeinsatiren wie Brentanos Philisterabhandlung und Görres’/Brentanos *Bogs der Uhrmacher* sind das eigentliche Feld der Heidelberger Romantiker.“ Zur Auseinandersetzung Görres’ und Brentanos mit Voss siehe auch HÄNTZSCHEL: *Johann Heinrich Voß in Heidelberg. Kontroversen und Mißverständnisse*, insbesondere S. 308-310 sowie SCHLECHTER: *Die Romantik in Heidelberg*, S. 99-101

³⁶⁰Dieser Umstand ist intensiv diskutiert worden: „Der Name Bogs selbst zusammengesetzt aus den Anfangs- und Endbuchstaben Brentano und Görres versinnbildlicht ebenfalls das Zwiespältige, Janusgesichtige, aus getrenntem Vereinte und Kontaminierte des Werkes. So durchgreifend ist die Gemeinschaftsarbeit der Freunde, dass der individuelle Anteil verwischt wird.“ (KASTINGER RILEY: *Clemens Brentano*, S. 33) „Die beiden Verfasser, Brentano und Görres, verschmelzen bis zur Unkenntlichkeit in der Figur ihres Protagonisten und lösen sich in diesem ‚buchstäblich‘ auf: indem sie ihm, mit den jeweiligen Anfangs- und Endbuchstaben ihrer Namen seinen Namen verleihen.“ (LUBKOLL, *Mythos Musik*, S. 185). SCHULTZ nimmt Bezug auf die Freundschaft der beiden Autoren seit der gemeinsam verbrachten Schulzeit: „Es mag daher nicht verwunderlich scheinen, wenn Brentano und Görres sich in der gemeinsam verfaßten Satire vom Uhrmacher BOGS (1807) als eine Art von verbundener Einheit, als Wesen mit zwei Köpfen darstellen. Bereits im Titel dieses originellen Werks der Heidelberger Romantik ist diese Doppelidentität und Doppelautorenschaft signalisiert: B und O sind nämlich Anfangs und Endbuchstaben des einen Autors BrentanO, G und S die des anderen Autors GörreS, so daß sich zusammengesetzten BOGS ergibt.“ (SCHULTZ: *Clemens Brentano und Joseph Görres. Anmerkungen zur Biographie einer Freundschaft*, S. 1). Siehe auch SCHLECHTER: *Die Romantik*, S. 100: „[Görres] berichtete seiner Schwiegermutter im April 1807 über die Satire und erklärte den Namen BOGS: *Der Name ist aus den Anfangs- und Endbuchstaben von Brentanos und meinem Namen zusammengesetzt, und das Ganze ist gehörig toll, so dass verehrungswürdige Leute bei Ansicht des ersten Bogens geglaubt haben, ein Verrückter habe das Ding geschrieben.*“

³⁶¹Clemens BRENTANO: *Werke*. Herausgegeben von Friedhelm Kemp, Bd. 2, S. 873

angestellten Brüder Christof und Friedrich Ahl³⁶² mehrere Konzerte in Heidelberg, u. a. auch mit einem dritten Hornisten. Zu mindestens einem dieser Konzerte existiert eine Besprechung in der ‚Wochenschrift für die badischen Lande‘ sowie eine Entschuldigung, dass ein Aufsatz über das letzte Konzert von Ahl noch nicht erschienen sei und in der nächsten Ausgabe erscheinen werde.

„In der nächsten Nummer der ‚Wochenschrift‘ vom 27. März folgte eine zweite Notiz, ‚Den jüngst versprochenen Aufsatz über ein Konzert betreffend‘, die zum ersten Mal den Titel des Werks veröffentlichte: *Jener Aufsatz ist durch verschiedene Nachsendungen so angewachsen, daß wir es für besser gehalten, ihn nächstens als eine scherzhafte Beilage dem Blatte einzeln gedruckt beizutragen, besonders da ein Kupfer dazu mußte gebraucht werden, und zwar unter dem Titel Wunderbare Geschichte vom Uhrmacher BOGS, wie er zwar längst das menschliche Leben verlassen, nun aber endlich nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, nebst seinem Portrait, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden, Hoffnung hat, nebst allen Akten und einem visu et reperto über dessen Gehirnzustand, wie auch Portrait [!]*.“³⁶³

Peter Utz erkennt bereits im ausladenden Titel den Kernkonflikt der Satire:

„Zudem stellt der Doppeltitel den Leser vor eine Alternative, vor der auch Bogs steht: Er hat sich zu entscheiden, welchem Takt, dem der Uhren oder dem des Konzerts, er folgen will. Im Fall der Musik aber droht eine Überschwemmung – auch hier ist das sinnliche Erlebnis der Musik, welche die Zeit erfüllt, statt sie zu zerhacken, mit der nicht kanalisierbaren Urgewalt des Wassers assoziiert. So steht schon im Titel der Widerspruch zwischen bürgerlicher Präzisionsmechanik und entfesselter ästhetischer Kraft; die „Anzeige“ verspricht ein sehr dissonantes „Konzert“.“³⁶⁴

Diese Doppelgesichtigkeit, Janusköpfigkeit des Namens findet im Text ihre Entsprechung, wenn BOGS nach überstandenen musikalischen Abenteuern ärztlich untersucht wird und dabei festgestellt wird, dass er zwei Köpfe besitzt³⁶⁵. Für die hier vorliegende Arbeit jedoch ist das „Visum Repertum“³⁶⁶ sowie das abschließende „Decretum“ der städtischen Schützengesellschaft³⁶⁷ weniger von Interesse als die „Selbstbekenntnisse der Uhrmachers BOGS, welcher zwar längst das menschliche Leben aufgegeben, nun aber doch in die bürgerliche

³⁶²Beide sind belegt in der Hornistenübersicht (1750-1830) in FITZPATRICKS Buch *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680-1830*, S. 213, das sich wiederum auf das *Teutsche Künstlerlexikon* von Johann Georg MEUSEL, Lemgo, 1808 bezieht. Die Herausgeber der Frankfurter Brentano Ausgabe haben im 2013 erschienen Band 21,1 (Satire und kleine Prosa) eine weitere wichtige Bezugsquelle zu den Brüdern Ahl und deren Konzerte in Mannheim und Heidelberg aufgetan durch einen stark lobenden Bericht des Konstitorialrats Carl Gottlieb Horstig in der Juli-Ausgabe von 1807 des *Journals des Luxus und der Moden*, S. 439-441, in: BRENTANO: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 21,1, S. 252-257, insbesondere S. 252-255.

³⁶³BRENTANO/GÖRRES: *BOGS*, mit einem Nachwort von Armin Schlechter; S. 75 f. In der Frankfurter Brentano Ausgabe wird die Spur dieser vermeintlichen verspäteten und nun angewachsenen Besprechung verfolgt und vermutet, dass möglicherweise Brentano der Verursacher dieses Verwirrspiels sein könnte. BRENTANO: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 21,1, S. 251

³⁶⁴UTZ: *Uhr oder Ohr? Die Sinnsatire in „Bogs der Uhrmacher“*, S. 247, siehe auch PFEIFFER: *Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 26 sowie REICHERT: *Musik in Heidelberg: Die Zeit der Romantik*, S. 56 ff. und FUHRIMANN: *Herzohren für die Tonkunst*, S. 199-209, insbesondere S. 201 ff.

³⁶⁵BRENTANO, S. 895-905, insbesondere S. 897 f.

³⁶⁶Ebd. Hierzu ausführlich BERGENGRUEN: *Das Geheimnis der vierten Hirnhöhle. Zum zirkulären Zusammenhang von Physiologie, Tetralogie und Synästhesie in Brentanos und Görres' BOGS*, S. 185-206 sowie WELSH: *Die Akte des Uhrmachers*, S. 63-77

Schützengesellschaft aufgenommen zu werden wünscht³⁶⁸ und vor allem der „Untertänigste Bericht an eine hochlöbliche Schützengesellschaft über das verordnete Konzert“³⁶⁹. In diesen Abschnitten wird die Auseinandersetzung mit Musik und ihrer Wirkung auf den Zuhörer thematisiert. BOGS, der in die Schützengesellschaft aufgenommen werden möchte, bekennt: „Am schwersten ist mir jedoch die Bändigung meiner Neigung zur Musik geworden, und wird es mir noch täglich.“³⁷⁰ „Mit großer Verlegenheit [legt er] einer löblichen Schützengesellschaft diese meine fixe Idee [...] vor“³⁷¹ und schildert mit drastischen Worten, dass „nachdem die gute alte Kirchenmusik, dieser Abgrund und Gipfel aller Töne, in und auf welchem der Mensch vor seinem Gott sich demütigen, zu seinem Gott sich erheben mag, gänzlich in Vergessenheit gekommen ist“³⁷² nun die „ewig kontrastierende, hin und herzusaussende Oper [...] und all ihr andern weltlichen Tongebilde, Sonate, Symphonie, oder wie sonst ihr heißt, Würzkonfekt von Tugend und Teufel [...] leider großen Raum genommen vor den Engeln Gottes, die sonst auf der Tonleiter Gottes Schöpfeimer auf- und niederreichen“³⁷³.

BOGS bietet an, sich einem Probekonzert zu unterziehen³⁷⁴ und erklärt „jede Musik für schädlich“³⁷⁵ mit Ausnahme der Trommeln im Militärdienst und dem „Glockenspiel, insofern [diese Musik] das Angenehme mit dem Nützlichen verbindet.“³⁷⁶ Er schlägt vor, dass „alle andre Musik [...] den privilegierten Apothekern allein zu führen, und allein auf Verordnung promovierter Ärzte [...] auszuliefern erlaubt“³⁷⁷ sein soll. Dieses fast universale Instrumentalverbot hat eine bemerkenswerte Ausnahme, denn erlaubt sein sollen die „Hörner der Wächter und Hirten“³⁷⁸. Das Horn wird hier nicht als Teil der zuvor scharf verurteilten Instrumentalmusik gesehen, sondern außerhalb der zur Unterhaltung bestimmten Musik in ganz bestimmten kulturellen Traditionen und Sachzusammenhängen verortet. Als nützliches Instrument, das dem Hirten hilft, die Herde zusammen zu halten und dem Wächter dient, vor Gefahr zu warnen, entkommt es der Kasernierung durch Repräsentanten des Gesundheitssystems.³⁷⁹

³⁶⁷BRENTANO, S. 905 f.

³⁶⁸Ebd., S. 877-882

³⁶⁹Ebd., S. 883-895

³⁷⁰Ebd., S. 879

³⁷¹Ebd., S. 880

³⁷²Ebd., S. 879 f.

³⁷³Ebd., S. 881

³⁷⁴Ebd.: „Doch ist es möglich, dass ich, bereits mehr bei Jahren, und auch seit meiner Verheiratung keine Konzerte und solche Häuser mehr frequentierend, vielleicht jetzt einige modern weltliche Musik, ohne zu verzweifeln, ertragen kann; es käme auf eine Probe an.“

³⁷⁵Ebd.

³⁷⁶Ebd.

³⁷⁷Ebd.

³⁷⁸Ebd.

³⁷⁹PRIGNITZ: *Bürgerliches Leben im Zeichen der Uhr*, S. 132: „Die Musik soll mithin für BOGS in Zukunft ganz im Zeichen des Anwendbaren und Verwertbaren stehen.“ PRIGNITZ weist auf der gleichen Seite auf eine Parallele zu den *Nachtwachen* hin (Fußnote 25): „Der Nachtwächter in den *Nachtwachen* des Bonaventura, der scheinbar den „poetischen Teufel“ in sich gebannt hat, sagt einmal: „Ueberall kann ich allen denen, die sich vor ähnlichen poetischen Ueberraschungen wie vor dem Fieber scheuen, den Ton

BOGS, der Rationalist, Uhrmacher und kein „Ziffernfeind“³⁸⁰ ist, betont die Zweckgebundenheit der Instrumente. Allein auf dieser Grundlage vermag das Horn (sowie die Tommel und das Glockenspiel) zu bestehen. Umso grotesker mutet es an, dass ihm die Schützengesellschaft, die seine „Tollheiten über Musik“³⁸¹ ablehnt, als Aufnahmeprüfung auferlegt, ein Konzert zu besuchen, in dem einige „treffliche Künstler auf Fagott, Klarinett und Waldhorn, und eine brave Sängerin“³⁸² zu hören sein werden. BOGS nimmt die Herausforderung an, nicht ohne einige Uhren mitzunehmen, die gerne als Gratifikation und „nützliche Geschenke“³⁸³ den Musikern zugeworfen werden. Er macht daraus ein Geschäft, gleichzeitig geben ihm die Uhren im ungewohnten Terrain Sicherheit, denn sie entstammen seiner vertrauten Lebenswirklichkeit.³⁸⁴ Wie eng für BOGS die Beziehung zwischen Uhr und Leben ist, kann dem „für BOGS’ Weltanschauung zentrale[n] Bild vom „Uhrwerke des menschlichen Lebens“.“³⁸⁵ entnommen werden. Dort heißt es:

„[...] bleibt bei der Erfahrung, daß keine Sonne ins Leben als ein Uhrwerk scheinen darf, denn es könnte Staub mit hineinfliegen, und das Ausputzen oder Einschmieren kostet Geld. Ja selbst hineinzuhauchen ist gefährlich, damit das Werk nicht anlaufe und roste; darum laßt uns auch bei dieser Betrachtung, wie bei jeglicher, den Atem anhalten; denn, hauchte Gott gleich Seele in den Erdenkloß, dem es not tat, Adam zu werden, so geziemt es uns doch nur,

meines Nachtwächterhorns als ein aechtes antipoeticum empfehlen“ (2. Nachtwache). Gegen die leidenschaftliche Liebe zur Musik will sich BOGS im Sinne des Bonaventura mit einem solchen „antipoeticum“ helfen.“ Siehe hierzu auch das entsprechende Kapitel der vorliegenden Arbeit.

³⁸⁰BRENTANO, S. 876: Ziffernfeinde werden im Aufruf der Schützengesellschaft scharf kritisiert.

³⁸¹Ebd., S. 882; siehe auch LUBKOLL: *Mythos Musik* „Erstens geht es um das Phantasma der ‚Tollheit‘: um die Unterstellung einer zügellosen, anarchisch galoppierenden Phantasie, die durch das BOGSsche Musik-Erleben augenscheinlich freigesetzt wird. Im „untertänigsten Bericht über das verordnete Konzert“ wird die Vorstellung einer schwindelerregenden, ungeordneten (und daher subversiven) Sogkraft der Töne zwar suggeriert, zugleich aber auch gründlich durchkreuzt. Denn bei näherem Hinsehen handelt es sich gerade nicht um eine losgelöste „Poesie des gelehrten Unsinn“, um die kunstvolle Entfesselung der ‚Torheit‘; vielmehr wird gezeigt, daß die musikalischen Phantasien von vornherein sprachlich vorgeformt sind – sie sind auf geradezu banale Weise geprägt von literarischen Topoi und kulturell überlieferten (alltagsmythischen) Klischees. Zweitens wird mit der Rede über die ‚Tollheit‘ ein kulturelles Ausschließungsmuster vorgeführt: die Entgegensetzung von ästhetischer Phantasie und bürgerlicher Ökonomie, von Musikalität und Rationalität, von Wahnsinn und Normalität. [...] Das vermeintlich subversive Potential des Musikalischen erweist sich als ein ‚Phantom mit System‘: Es dient der Einbindung des Subjekts in einen (realen und verinnerlichten) Mechanismus von ‚Überwachen und Strafen‘ und es erlaubt, provoziert und programmiert die Wucherung abseitiger Phantasien im Felde der Wissenschaft und der Kunst. Die Musik als Kunstform wird bei Brentano/Görres im Kontext ihrer gesellschaftlichen Diskursivierung beleuchtet: Es geht um die Bestimmung, um die Kanonisierung und Kanalisierung der bürgerlichen Idee des Musikalischen, wie sie durch Institutionen vorangetrieben wird.“ (S. 182 f.). Siehe auch BIELITZ: *Jagdmusik und Jagd in der Musik*: „BOGS, der sich nichts sehnlicher wünscht, als in den als Beispiel bürgerlicher Nützlichkeit verstandenen Schützenverein einzutreten, ist von bürgerlichem Standpunkt her gesehen sehr suspekt durch seine unvermeidbare musikalische Erlebnisfähigkeit, die ihn erfaßt und überwältigt. BOGS ist übrigens ausschließlich durch seinen, ihm selbst unvermeidbaren musikalischen Enthusiasmus behindert.“ (S. 25)

³⁸²BRENTANO, S. 882

³⁸³Ebd.

³⁸⁴Während des Konzerts vergewissert sich BOGS mehrfach, ob seine Uhren noch da sind; siehe u. a. S. 887: „[...] ich griff nach meinen Uhren mit großer Angst, ich zählte, sie waren es alle, Gott sei Dank!“ Siehe auch SCHLECHTER: *Die Romantik*, S. 100: „Das äußere Sinnbild für die reine Nützlichkeit, die mit dem Brotstudium korreliert, ist die Uhr, die ohne Abweichung präzise die Zeit misst und BOGS beim visionären Konzert als Rettungsanker dient.“

³⁸⁵PRIGNITZ: *Bürgerliches Leben*, S. 141

mit dem Pflugschar das Erdenkloß zum Acker zu bilden, und mit grünender Furche die Scharte Adams auszuwetzen, weil unsre Seele das Metall ist, und wir nur durch dieses beleben und belebt werden können; es ist Feder und Gewicht an der Uhr und, wenn mans beim Lichte besieht, was aber behutsam geschehen soll, gar die Uhr selbst.“³⁸⁶

Die menschliche Seele ist für BOGS Metall, wie Uhren auch. Somit stehen Leben und Uhrwerk nicht nur in Verbindung miteinander, sondern das Leben ist ein Uhrwerk. Daher ist das Leben auch wie ein Uhrwerk zu behandeln (siehe BOGS' Gebrauchsanweisung):

„Das Leben sei vor dem Natürlichen („Sonne, „Staub“, „Athem“) sorgfältig abzuschirmen. [...] Das „Leben als ein Uhrwerk“ [...] funktioniert lediglich. Es ist empfindlich, könnte jederzeit Schaden nehmen und – das für BOGS ein entsetzlicher Gedanke – „kostet Geld“.“³⁸⁷

Eine lebensfeindlichere Vorstellung vom Leben ist kaum denkbar und dieser philiströse Gedanke vom Leben als Uhrwerk bietet daher eine geeignete Folie für ein rauschhaftes, d. h. vermeintlich gefährliches Erleben in der Auseinandersetzung mit Kunstpraxis.

BOGS bedarf seiner Rückversicherung, seiner Uhr-Lebens-Existenz, denn er erlebt in diesem Konzert eine derart phantastische Flut an musikalischen Eindrücken und Bildern, dass dies sein Fassungsvermögen übersteigt³⁸⁸ und schließlich auch pathologische Wirkungen zeitigt (siehe den satirischen Untersuchungsbericht der Ärzte).³⁸⁹ Das in den verschiedenen Konzerten aufgebotene Personal, das allesamt BOGS' Phantasie entspringt, ist sorgfältig arrangiert und stammt aus den unterschiedlichen Bereichen der den beiden Autoren zur Verfügung stehenden Literatur. Es finden sich ausgiebige Anleihen aus Christian Reuters *Schelmuffsky* (u. a. treten im BOGS die Dame Charmante auf, der Herr Bruder Graf mit seiner Vorliebe für ein Fässchen

³⁸⁶BRENTANO, S. 879 f.

³⁸⁷PRIGNITZ, S. 142. PRIGNITZ weist an dieser Stelle auf ein um 1800 viel diskutiertes Thema hin: Automaten, ihre Bewunderer und Kritiker: „Die Zeit war seit der Erfindung der mechanischen Uhr immer wieder in Verbindung mit einem Automatentheater dargestellt worden, wobei den Szenen häufig ein allegorischer Sinn zugrunde lag.“ (S. 143)

³⁸⁸An dieser Stelle scheint ein Blick auf TIECKS *Phantasien über die Kunst, Symphonien* angezeigt. Zitiert nach WELSH: *Hirnhöhlenpoetiken*, S. 182: „In der Instrumentalmusik [...] ist die Kunst unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst die Gesetze vor, sie phantasirt spielend und ohne Zweck [...]. Und dennoch schwimmen in den Tönen oft so individuell-anschauliche Bilder, so dass uns diese Kunst, möcht' ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangennimmt. Oft siehst Du Syrenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst Du wieder durch einen schönen, sonnglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abentheuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen in Dein Ohr, seltsame Lichter gehen an Dir vorüber.“ WELSH fährt fort: „Bei dieser gleichzeitigen Wahrnehmung von Tönen und Bildern durch die Musik handelt es sich um mehr als um ein synästhetisches Farbenhören und Tönesehen, wie es um 1800 im Zusammenhang mit der Verwandtschaft zwischen den Sinnesempfindungen verschiedener Sinnesorgane auf breiter Ebene debattiert und in klingenden Farben, duftenden Tönen und singenden Blumen poetisch umgesetzt wurde.“ Siehe auch WELSH: *Wie aus Tönen Bilder werden* (S. 169): „Beim Uhrmacher BOGS stellt sich die Wahrnehmung der Musik unmittelbar als visuelles Erlebnis ein. Von einer auditiven Wahrnehmung ist nicht mehr die Rede.“ Vgl. auch TADDAY: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung* (S. 127): „In der „BOGS“-Satire verliert die Musik allmählich ihre Sprache: Die bürgerliche Phantasie einer „absoluten Musik“ wird gesellschaftskritisch als mythische Phantasmagorie entlarvt.“ Zur Synästhesie im *BOGS* siehe auch BERGENGRUEN: *Das Geheimnis der vierten Hirnhöhle*, S. 185 ff.

³⁸⁹Siehe hierzu BERGENGRUEN: *Das Geheimnis der vierten Hirnhöhle* S. 187 ff.

Klebebier³⁹⁰ und natürlich Schelmuffsky selbst, der mit haarsträubenden musikalischen Übertreibungen und Parodien aufwartet, bzw. aus dessen Abenteuern auch von anderen berichtet wird).³⁹¹ Desweiteren werden Bibel-Stellen parodiert, u. a. Simson³⁹² und die Jona-Geschichte³⁹³, die sich in BOGS Phantasie durch die Musik scheinbar zu grotesksten Begebenheiten verändern³⁹⁴. Nur der Applaus vermag ihn in die Wirklichkeit zurückzuholen, wenn gleich sich diese Rückkehr in Form einer scharfen Satire manifestiert:

³⁹⁰BRENTANO, S. 885

³⁹¹Ebd., S. 889 „[Er] sagte, wie er damals zu Akra bei dem Mongol eine Sängerin gehört habe, die viel besser den Generalbaß auf der Leier gespielt, und eine Arie von den schwarzen Backen und roten Augen bis ins zwanzigmal gestrichene Ypsilon gesungen [habe].“ Bei REUTER liest sich die entsprechende Stelle folgendermaßen: „Sapperm. Wie kunte das Mensche schöne singen und mit der Leyer den General-Bass so künstlich darzu spielen, daß ich der Tebel hohlmer, die Zeit meines Lebens nichts schöners auf der Welt gehöret hatte. Kans nicht sagen, was das Mensche vor eine schöne Stimme zu singen hatte! Sie kunte der Tebel hol mer biß in das neunzehende gestrichene C hinauff singen und schlug ein trillo aus der Qvinte biß in die Oktave in einen Athen [sic] auf 200 Tacte weg und wurde ihr nicht einmahl sauer. Sie sung vor der Taffel eine Arie von den rothen Augen und den schwartzen Backen, daß es der Tebel hohlmer, überaus artig zu hören war.“ (Christian REUTER: *Schelmuffskys warhafftige curiöse und sehr gefährliche Reise zu Wasser und Lande*, S. 99 f.) Dieser Textvergleich zeigt sehr deutlich Brentanos Verfahren der Kontamination, auf die später noch einzugehen sein wird. OEHLER-KLEIN weist daraufhin, dass der „Schelmuffsky“ zu Brentanos Lieblingsbüchern gehörte (*Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie*, S. 262); siehe hierzu auch BERGENGRUEN (*Der große Mogol oder der Vater der Lügen des Schelmuffsky. Zur Parodie des Reiseberichts und zur Poetik des Diabolischen bei Christian Reuter*), S. 161-184. Brentano gehörte mit Arnim und den Grimms zu den Wiederentdeckern des Schelmuffsky. „Brentano geriet in solche Begeisterung über diese Fundgrube des Witzes und den Schelmuffsky-Stil, daß er in seinem Kreis eine echte Schelmuffsky-Manie kreierte, die jahrelang den Umgangston zwischen den Freunden mit prägte und von der die Korrespondenz nach dem Entdeckungsjahr 1804 und mehrere kleine Traktate im Schelmuffsky-Stil noch heute lebendiges Zeugnis geben.“ (*Schelmuffsky*, S. 196, Nachwort der Herausgeberin Ilse-Marie BARTH), siehe auch BERGENGRUEN: *Schelmuffsky trifft Soemmering*, S. 372: „Die Schelmuffsky-Geschichten im „Bogs“ sind weder Zitate noch Paraphrasen des von Brentano und den Grimms so verehrten „Schelmuffsky“ (dessen Autor, Christian Reuter, ihnen damals noch unbekannt war)[...]. Es handelt sich eher um Umdichtungen und Variationen, die im ‚Schelmuffsky-Kultus‘, den die Gebrüder Grimm, Arnim und Brentano in Gesprächen und Briefen auf der Grundlage des Barockromans auch an anderer Stelle betreiben, häufig vorkommen.“ Vgl. auch *Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen*, darin Nachwort, S. 172 f. „Die erzähltechnische Funktion der Schelmuffsky-Figur im BOGS, desillusionierend zwischen den Musikpartien den Uhrmacher mit der Wirklichkeit des Konzertsaals zu konfrontieren, entspricht genau der Rolle, die diese Figur bei Brentano in jenen Jahren spielte: die Schelmenrolle, ausgelebt auch in den Briefen an Arnim oder Görres, macht die Kluft zwischen der „poetischen Existenz“ und der Realität erträglich. [...] Clemens Brentano, soweit er Satiriker war, hat sich mit diesen plebejischen Schreibern identifiziert [gemeint ist der Grimmelshausen zugeschriebene „Satyrische Pilgram“], weil er die Gegenseite kannte: die zähe Feinsinnigkeit der ästhetischen Salons; barocke Derbheit dient als Maske, hinter der sich romantische Sensibilität und Verletzbarkeit verbergen kann – die Waldhornpartie des BOGS enthält, genau gelesen, diesen Schmerz hinter der Maske.“

³⁹²BRENTANO, S. 885

³⁹³„ein Walfisch erhob sich [...], hin fuhren wir alle in seinen Rachen, da saß Jonas, der sang und lobte Gott: ich sagte ihm, dass ich ein Uhrmacher sei, und dass es eben halb sieben geschlagen. „Gut“, sagte er, „nun werde ich gleich ausgespien; ich will Sie mit nach Ninive nehmen und für Geld sehen lassen.““ (Ebd., S. 884).

³⁹⁴LUBKOLL: „In der BOGS-Erzählung ist die musikalische Wahrnehmung von vornherein sprachlich vorgeprägt. Damit wird das Verhältnis von Musik und Sprache auf radikal neue Weise reflektiert. [...] In der BOGS-Satire kommt der Musik keine eigentlich selbständige Ausdrucksfunktion mehr zu. Sie ist weder unmittelbar noch hat sie eine Mittlerfunktion; sie ist vielmehr von vornherein gefangen in sprachlichen Vorgaben und bedingt durch eine institutionelle Vereinnahmung. Das Phantasma der Authentizität des Musikalischen wird in der BOGS-Erzählung auf zweifache Weise ironisch durchkreuzt.“

„Aber es erhob sich plötzlich eine solche Klatscherei, als wären alle Hände des Publikums deutsche Journale, und alle Finger Mitarbeiter; ich kam wieder zu Verstand [...].“³⁹⁵

Noch ist die akustische Prüfung nicht ausgestanden, das letzte Musikstück, das besondere Aufmerksamkeit verdient, steht aus:

„drei Waldhörner kündigten eine nahe Jagd an, und ich mußte die fettsten Leipziger Lerchen und Sinngedichte streichen lassen, und selbst meine Seele in die Flucht geben. Waldnacht in der Musik und leises Baumgeflüster, Quellenmurmeln, grüner Mut, grünes Blut in allen Adern rinnt; der Jäger aus Kurpfalz, der schnallt auf seinen Mantelsack und reitet durch den grünen Wald als Jäger aus Kurpfalz, ju ja ju ja lustig wollen wir leben, allhier auf grüner Heid. Fort, fort den Hörnern nach, den Jägern nach, Trarah, Trarah über Berg und Tal, schürz dich, Gredelchen, schürz dich, über Bäche, über Gräben, über Stock, über Stein, springen die Hasen und Hirschelein, und das Publikum hinterdrein, in die Waldnacht hinein. Rezensieren, kritisieren soll dir aus dem Kopf spazieren, wann ich sag, es bleibt dabei, es leb die edle Jägerei, he he he, Hirsch und Reh, sind nicht frei, vor dem Blei meiner Jägerei, so rief Frau Echo nach und der Kuckuck mit seinem Schreien macht fröhlich jedermann.“³⁹⁶

In dieser wilden Jagdfantasie geben die Hörner den Ton an. Zum unverzichtbaren Inventar der adeligen Jagdtradition gehörend, verkünden sie den Beginn der Hatz und eröffnen eine kunstvoll zusammengesetzte Zitatesammlung verschiedenster Volkslied- und anderer Texte. Dadurch entsteht nicht nur der visuelle Eindruck einer klangdurchwebten romantischen Idealumgebung (Hörner, leises Baumgeflüster, Quellenmurmeln), die Rhythmisierung beschleunigt den Textfluss zu einem gewaltigen Staccato.³⁹⁷ Die Stelle ist ein hervorragendes Beispiel für Brentanos

Zum einen erscheint das Musikerlebnis im bürgerlichen Kulturbetrieb als öffentliches Ereignis, das bestimmten Regeln und Funktionszuschreibungen unterworfen ist; zum anderen wird gezeigt, daß die Wahrnehmungen des reizbaren Musikliebhabers keineswegs seiner ureigensten inneren Ergriffenheit entspringen, sondern daß sie durchwegs literarischen Klischees und topologischen Vorgaben folgen.“ (S. 188). LUBKOLL verweist ebenfalls auf Abstraktionstendenzen durch die Präferenzierung der Harmonie gegenüber der Melodie, der Instrumental- gegenüber der Vokalmusik: „Dabei gewinnt das Vorbild der musikalischen Bauprinzipien immer mehr an poetologischer Relevanz und bestimmt die Machart auch der literarischen Texte. [...] Die *BOGS*-Erzählung von Brentano/Görres, die die musikalischen Phantasien als Diskurs-Effekte betrachtet, erprobt als erste der Musikerzählungen eine strukturelle Nutzbarmachung der Zeichenreflexion für die Strategie des Erzählens. Die Darstellung des *BOGS*'schen Hörerlebnisses folgt den Prinzipien der Wiederholung und der Variation; ausgebreitet wird ein Netz von Motivbeziehungen, die sozusagen ‚fluktuierenden Signifikanten‘ einer vielstimmigen Phantasie. Das Prinzip der Polyphonie wird zudem realisiert durch die Montage sich wechselseitig spiegelnder Erzähl- und Diskursinstanzen.“ (S. 287)

³⁹⁵BRENTANO, S. 891

³⁹⁶Ebd., S. 891 f.

³⁹⁷UTZ (*Das Auge und das Ohr im Text*, S. 248): „Mit einem gewaltigen Aufgebot an fantastischer Personifikation, an synästhetischen Formeln und an rhythmisiertem Sprachmaterial des Volksliedes, das die Prosa des Textes noch einmal rhythmisiert, löschen sie den sinnlichen Durst von Bogs und Leser, der sich am Anfang des Textes durch die juristendeutsche Wüste der Bürgergesellschaft durchkämpfen muß.“ Siehe auch LUBKOLL: „Außerdem kommt es gegen Ende des Konzert-Berichts, gleichsam zum ‚Finale‘, zu buchstäblichen ‚Verdichtungen‘ nicht nur des bis dahin verwendeten Motiv-Materials, sondern vor allem auch der musikalischen Ausdrucksmittel. Die gesamte Volkslied-Passage (BO 892 ff.) folgt regelmäßigen Metren und lebt zudem von permanenten phonetischen Wiederholungen: Assonanzen, Alliterationen, Endreimen.“, S. 195. Zu den Wirkungsweisen siehe auch BIELITZ: „Im Gegensatz zu den anderen Schilderungen des phantastischen Erlebens von Musik durch *BOGS*, das vor allem das Bild bzw. die Handlung in Bildern verwendet, die wie im Traum ineinander übergehen, wird die Schilderung der Jagdmusik, die auch damit direkt als eine Art der Kunstmusik erscheint, als ein mögliches musikalisches Ausdrucksmoment, durch die Poesie des Volkslieds in Bilder umgesetzt, der Unbestimmtheit der Wirkung von Musik entspricht die des volksliedhaften Gedichts. Möglich war dies durch die Existenz von Liedern

Gebrauch von Kontamination. Das Anzitieren, dabei wortwörtliche Übernehmen oder auch leichte Verfremden von Textpassagen anderer Autoren – wobei die verwendeten Texte gerade durch die dezente Bearbeitung gewissermaßen zur Kenntlichkeit entstellt sind und im neu arrangierten Kontext variable Sinnzusammenhänge ergeben – ist ein von Brentano als probat angesehenes und benutztes Stilmittel.³⁹⁸

Die „Jagdphantasie“ wird fortgesetzt:

„Da schwang der Jäger ins Jammertal sein Horn, sein Horn, sein traurig Horn.“³⁹⁹

Diese Stelle ist ein besonders interessantes Zitat. Es stammt aus der gerade ein Jahr zuvor erschienenen Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* und ist im ersten Teil der Sammlung als I 162 b „Aufgegebne Jagd. Frische Liedlein“ erschienen. Die Belegstelle dort lautet

„Ich schwing mein Horn ins Jammerthal“⁴⁰⁰

Der vorgebliche Dialog zweier Jäger ist nach Rölleke wohl doch ein Monolog, den Herzog Ulrich von Württemberg spricht und in dem er die ihm aufgezwungene Heirat beklagt.⁴⁰¹

Rölleke bietet eine interessante Erklärung für diese rätselhafte Einleitungszeile an:

„Textverderbnis der Vorlage zeigt der zerstörte Reim der Eingangsstrophe (v. 1/3) an; der ursprüngliche und sinnvollere Text: „Ich schnell (bringe zum Erschallen) mein Horn in Jammers Ton.“⁴⁰²

Demnach wäre ein Übersetzungsfehler die Ursache: Das Althochdeutsche „skalljan, skellan“, im Mittelhochdeutschen „schellen“ heißt „ertönen machen“⁴⁰³, wäre hier sicher besser platziert

zur Jagd, bzw. mit Inhalten, die der Jagd tragische Bedeutung geben, die Brentano also „nur“ zusammenfassen mußte. Sicher ist damit auch eine gewisse Naturnähe der Jagd gemeint.“ (S. 28, Fußnote 49)

³⁹⁸KASTINGER RILEY: *Kontamination und Kritik im dichterischen Schaffen Clemens Brentanos und Achim von Arnims*, S. 356: „Brentano imitiert hier nicht aus Mangel an eigenen Schaffensimpulsen, Sprach- oder Phantasiekrisen, sondern vielmehr aus dem ganz handwerkshaft anmutenden Bedürfnis, dem von Anderen angeschlagenen Motiv künstlerisch gerecht zu werden, und die in ihm angelegten poetischen Möglichkeiten zu erweitern und voll auszuwerten.“ Ebd. (zu Arnim und Brentano), S. 350: „Die Kontamination im Schaffen beider nimmt die verschiedensten Formen und Ausmaße an und erstreckt sich von Ähnlichkeiten im ästhetischen Denken, über den Gebrauch derselben Symbolik, zur tatsächlichen Abschrift ganzer Passagen.“ Im gleichen Aufsatz schreibt KASTINGER-RILEY von einem „für die Romantik typischen Schaffensprinzip“ (S. 352) und verweist auf FRÜHWALDS Untersuchung *Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815-1842)*, in der es auf S. 63 heißt: „Die Masse der auslösenden Impulse aber gehört dem literarischen Bereich an, das Quellenzitat, im Alter vermischt mit dem poetischen Selbstzitat, durchzieht Brentanos Werk.“ Zu Kontaminationen im BOGS siehe insbesondere auch STOPP: *Die Kunstform der Tollheit. Zu Clemens Brentanos und Joseph Görres` „Bogs der Uhrmacher“* S. 375: „Der Text wimmelt nur so von Anlehnungen, auch an eigene Werke beider Autoren, und von Kontrafakturen im Sinne ihrer immensen Belesenheit. [...] Er [BOGS] weiß jeden Stil nachzuahmen, den ironischen Erzählton Reuters im „Schelmuffsky“, den Volksbuch- und Märchenton, die bornierte Wichtigtuerei der Ärzte, die unbewußte Komik des Amtsstils. Er konnte in dem ihm sehr geläufigen Prosimetrum Lyrisches von Goethe verwenden, auch Liebeslieder und Jagdlieder aus dem Volke für die Stimmungsmalerei im Waldhornkonzert.“

³⁹⁹BRENTANO, S. 894

⁴⁰⁰*Des Knaben Wunderhorn*, FBA, Teil I, S. 153

⁴⁰¹*Des Knaben Wunderhorn*, FBA, Lesarten und Erläuterungen, S. 316 und *Des Knaben Wunderhorn*, Kommentierte Gesamtausgabe, Bd. 1, S. 465

⁴⁰²*Wunderhorn*, FBA, Lesarten, ebd.

als „schwingen“. Doch „schwingt“ oder „erschallt“ das Horn im weiteren Verlauf des Textes nicht, sondern es wird „auf einen über alle Hindernisse triumphierenden Liebestod hingewiesen“⁴⁰⁴:

„Und immer leiser, leiser sangen die Töne, als wollten sie die beiden Toten nicht erwecken.“⁴⁰⁵

Es ist die Fähigkeit des Horns durch seinen Klang raum- und zeitübergreifend zu wirken (siehe z. B. *Rolandslied*), die hier benannt wird; es singt ins Jenseits hinüber. Die Autoren des *BOGS* bedienen sich nun wiederum aus dem Schatz der Wunderhornsammlung und bearbeiten Passagen aus dem dort aufgezeichneten Lied *Die schwarzbraune Hexe* (I 34). Dort heißt es zu Beginn:

„Es blies ein Jäger wohl in sein Horn,
Wohl in sein, Und alles was er blies das war verlorn.“⁴⁰⁶

Das Lied endet folgendermaßen:

„Es wuchsen drey Lilien auf ihrem Grab,
Auf ihrem Grab,
Die wollte ein Reuter wohl brechen ab.
Hop sa sa sa, u. s. w.

Ach Reuter, laß die Lilien stahn,
Die Lilien stahn,
Es soll sie ein junger frischer Jäger han.
Hop sa sa sa, u.s.w.“⁴⁰⁷

Im *BOGS* liest es sich nun wie folgt:

„Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab, auf ihrem Grab, die wollte ein Engel wohl brechen ab, ach Engel laß die drei Lilien stahn, die Lilien stahn, es sollen sie drei Waldhornisten han, sie bliesen so freudig, so traurig ins Horn und alles was sie bliesen, das war verlorn. Da ward ich dermaßen gerührt und fing selbst an zu singen: Ach soll denn euer Blasen verloren sein, so mögens auch meine Sackuhren sein, Sackuhren sein, und riß eine heraus [...]“⁴⁰⁸

Es ist hier, im Vergleich zum Text im *Wunderhorn*, eine deutliche Verschiebung der Akzentuierung zugunsten der Musiker, insbesondere der Hornisten, zu verzeichnen: Ihnen

⁴⁰³*Deutsches Wörterbuch*, Bd. VIII, erschienen 1893, Bearbeiter: M. HEYNE, Sp. 2496, u. a. wird eine Stelle bei UHLAND belegt: „der wechter ob dem kasten den hellen tag verkunt, er tet sein hörnlein schellen“; vgl. auch LEXER: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, S. 181. Das Verb kann sowohl transitiv, als auch intransitiv erscheinen und heißt „schallen, tönen, laut werden, lärmern oder ertönen lassen, mit Schall treffen, betäuben, erschüttern, zerschmettern“. Tatsächlich heißt es bei UHLAND „Ich schell mein horn ins jamertal“ (*Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*, S. 481)

⁴⁰⁴FETZER: *Auf Flügeln des Gesangs*, S. 267

⁴⁰⁵BRENTANO, S. 893

⁴⁰⁶*Des Knaben Wunderhorn*, FBA, Teil I, S. 31, siehe auch Eichendorff HKA, Band I/1, S. 211, Schlusstrophe des Gedichts *Jäger-Katechismus*:

„Mein Schatz ist Königin im Walde,
Ich stoß` in`s Horn, in`s Jägerhorn!
Sie hört mich fern und naht wohl balde,
Und was ich blas`, ist nicht verlorn! -“

⁴⁰⁷*Des Knaben Wunderhorn*, FBA, Teil I, S. 32

⁴⁰⁸BRENTANO, S. 893

sollen die drei Lilien hören. Das „freudige, wie traurige Blasen“ bereitet die kurz danach erfolgende Ansprache BOGS' an die Musiker vor.⁴⁰⁹ Immer wieder auf die musikalischen Phantasien⁴¹⁰ Bezug nehmend, rät BOGS den Musikern, die er als „arme Künstler“⁴¹¹ anredet:

„Legt ab, legt ab eure Füllhörner, Wunderhörner, Zauberhörner, euer Treiben ist nicht gut, werdet Uhrmacher, kommt bei mir in die Lehre, ich will euch ein Lehrjahr schenken.“⁴¹²

Es ist das Verzaubernde, das Trauer wie Freude hervorbringen kann, das BOGS' Anstoß erregt. Instrumente, die solches vermögen, müssen Zauberhörner sein und dass neben Füllhörnern hier nun explizit auch Wunderhörner genannt werden, geschieht nicht nur, um auf das muntere Zitieren und Variieren aus dem Wunderhornschatz hinzuweisen – wobei unterstellt werden darf, dass dem Mitherausgeber Brenatnao nicht ungelegen gewesen sein dürfte der Wunderhornsammlung dadurch zu zusätzlicher Aufmerksamkeit zu verhelfen – sondern auch, um BOGS' tiefe Verunsicherung ob des Erlebten deutlich zu machen. Er will die Künstler in seine Sphäre überführen und sie mit einem Brotberuf ausstatten. Mit betörenden, verzaubernden Instrumenten kann BOGS nichts anfangen, „seine“ Hörner sind die zweckdienlichen Instrumente der Wächter und Hirten, sind gewissermaßen ‚Uhren-Hörner‘, also nützlich, berechenbar und ohne jeden ästhetischen Anspruch.

In dieser oppositionellen Verwendung leistet auch das Horn einen Beitrag zur deutlichen Philisterkritik von Görres und Brentano und hilft, die belächelte bürgerliche Ordnung zu karikieren.⁴¹³ Gleichzeitig ist es Gegenstand und zugleich Medium eines um 1800 einsetzenden

⁴⁰⁹*Des Knaben Wunderhorn*, FBA, Lesarten und Erläuterungen, S. 106: „Brentano bot die v. 7-8 und 35-40 variierend im BOGS unter Hinweis auf Füllhörner, Wunderhörner, Zauberhörner.“ Die Rezeptionsgeschichte dieser Zeilen ist erstaunlich: „EICHENDORFF zitiert in *Ahnung und Gegenwart* (I, 8) abweichend: „Und was ich blas, ist nicht verlorn. Ich glaube, ich blase gar schon aus den Knaben Wunderhorn“ (ebd.) Das „Versagen des Horns“, das GRÄTER mit dem Erscheinen der Zauberin (dem schwarzbraunen Mädchen) erklärt (ebd.), regte EICHENDORFF offenbar zu einem spielerischen Umgang mit dem Titel der Liedersammlung an. Interessanterweise wird hier nicht auf, sondern „aus“ des Knaben Wunderhorn geblasen, es geht demnach nicht bloß um das Eingangsgedicht, sondern um den – möglicherweise unbekümmerten – Umgang mit der gesamten Sammlung.

⁴¹⁰Dass diese Phantasien in ihrer sprachlichen Ausgestaltung nicht frei imaginiert, sondern vielmehr bewusst und kritisch gesteuert sind, dazu LUBKOLL an diversen Stellen, u. a. S. 289: „Der imaginäre Ort der musikalischen Phantasie erscheint dort gerade nicht mehr als Freiraum einer anarchischen und (vermeintlich einheitsstiftenden) Einbildung, sondern er erweist sich als ein diskursiv gesteuertes Zeichenspiel. Dieses ist erstens durchzogen von vorgegebenen Klischees (die, wie der Text schön zeigt, selbst in der ‚symbolischen Ordnung‘ nisten); und es unterliegt zweitens einem rasanten Selbstlauf, einer eigendynamischen Produktivität der Zeichen und Bilder.“

⁴¹¹BRENTANO, S. 894

⁴¹²Ebd., siehe auch UTZ: „In der diskreten Anspielung auf seine eigene Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ verpackt Brentano die Kritik über eine ebenso kunst- wie sinnenfeindliche Bürgerlichkeit; die funkelnde Satire ist in dieser Ansprache von Bogs an die Künstler mit Trauer grundiert.“ (S. 248)

⁴¹³SCHLECHTER: *Die Romantik*, S. 100 „In seiner Ausgestaltung als Bürger agiert der Philister als Antagonist des Menschen beziehungsweise der Romantik. Seinem Primat der Vernunft und der Nützlichkeit wird von Brentano und Görres als radikaler Gegenpol die Tollheit gegenübergestellt, die die bürgerliche Ordnung aufhebt.“

Interesses am Sprachcharakter der Musik, bzw. der Musikalität von Sprache⁴¹⁴ und somit an einem der wichtigsten ästhetischen Diskurse dieser Zeit beteiligt.⁴¹⁵

⁴¹⁴Siehe die zahlreichen theoretischen Schriften zur Ausdrucksästhetik, zum Verhältnis von Gesang und Instrumentalmusik, etc. von Michaelis, Forkel, Schubart und Sulzer et al, zusammengefasst und kommentiert bei LUBKOLL (S. 27-83)

⁴¹⁵LUBKOLL, S. 9 f.: „Immer geht es dabei um eine Problematisierung des dichterischen Mediums als Zeichensystem; Phantasien des Musikalischen stehen im Dienste einer umfassenden poetologischen Selbstreflexion. Der Ausflug in die benachbarte, fremde konkurrierende Welt der Töne erscheint als Form der *Sprachkritik* und *Sprachutopie*; im Lichte des Musikalischen erfolgt eine jeweils krisenhafte Neubestimmung des Verhältnisses von Subjekt und Sprache.“

7. „Ein Waldhörndel! Nu, mir ists recht.“ Ferdinand Raimund: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*

Im Bereich des Dramas sind Hörner selten anzutreffen. Wenn ein Horn erwähnt wird, dann meist als Bühnenanweisung. Es kündigt zwar oft eine Entwicklung, bzw. eine Änderung des Bühnengeschehens an (Ankunft des Herrschers, Signal für Verschwörer⁴¹⁶), wird aber sprachlich weiter kaum reflektiert. In Raimunds Stück hingegen, das er selbst eine „parodistische Zauberposse“ nennt, erscheint ein Horn, das – zumindest an einer Stelle – spricht und sich direkt an den Helden wendet.

Das Horn ist zusammen mit einer Schärpe und einem Stab Teil einer magischen Ausrüstung, die der Held des Werks, der Wiener Barometermacher Bartholomäus Quecksilber, auf einer Zauberinsel vorfindet.

„Zwei wichtige Elemente des Volksstücks der Raimundzeit waren Zauberwesen und Allegorie. Die Grenzen des Raumes sollten nicht mehr gelten, die Wunschträume der Zuschauer wurden mit Hilfe eines Heeres von Zauberern, Feen, Geistern in die Wirklichkeit umgesetzt. Sie blieben aber keine unnahbaren *Dei ex machina*, sondern lebten wie die Wiener, mit ihnen und unter ihnen.“⁴¹⁷

Dieses Verhältnis von Menschen und Geistern erinnert an archaische Vorstellungen. Der Raum ist durchdrungen von Göttern, Halbgöttern, Geistern aller Art, die aufgabenbezogen wirken und wie Menschen leben, lieben, streiten. Auch im *Barometermacher auf der Zauberinsel* sind die Geister durch ihre Aufgaben definiert, sie haben für die Erledigung bestimmter Vorgänge zu sorgen und grenzen dadurch ihre Zuständigkeitsbereiche ab. Gleichzeitig ist neben der professionellen Ressortenteilung aber auch immer Willkür in Bezug auf ihre Tätigkeiten vorhanden: Zwar muss die Fee Rosalinde alle hundert Jahre die bereits erwähnten Zauberdinge einem Menschen zur Verfügung stellen,⁴¹⁸ sie lässt sich dabei aber vom Zufall leiten und findet

⁴¹⁶Für die o. a. Verwendungen seien an dieser Stelle zwei Beispiele genannt:

KLEIST: *Die Hermannschlacht*, S. 245:

„(Man hört Hörner in der Ferne.)

EIN CHERUSKER (*tritt auf*):

Hermann, der Fürst kommt!“

GOETHE: *Der Groß-Cophta*, S. 82 f.:

„Es lassen sich in der Ferne zwei Waldhörner hören, die eine höchst angenehme Kadenz mit einander ausführen. [...]

MARQUISE Entsetzlich! Entsetzlich! Ich bin zu Grunde gerichtet. (*Die Waldhörner schweigen auf einmal, nachdem sie ein lebhaftes Stück geblasen.*) [...]

MARQUISE Wir sind zu Grunde gerichtet!

MARQUIS Wir sind verraten!

NICHTE Ich bin verloren!“

⁴¹⁷HADAMOWSKY: *Das Dramatische Werk*, in: RAIMUND: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, S. 93

⁴¹⁸Diese Regel wird nicht problematisiert, sondern gilt ungefragt. Siehe hierzu KIMBELL in der Einleitung zu seiner Übersetzung *The Barometer-Maker on the Magic Island*, S. 5 „The play opens enigmatically, started by a strange whim of fate. It is never explained why Fairy Rosalinde should have to lend her magic

in Quecksilbers Humor einen ausreichenden Grund, um ihn mit den magischen Gegenständen zu beglücken:

„FEE. Wenn mich meine Feenkraft nicht trägt, so ist es ein lebenslustiger Mensch, der dem Scherze huldigt; solche Menschen sind in der Regel nicht die schlimmsten.“⁴¹⁹

So erhält Quecksilber die Zaubersachen, die auf spektakuläre Weise – hier greift der Theatermann Raimund tief in die Inszenierungskiste – auf die Bühne gelangen:

„QUECKSILBER. [...] Schicksal! wenn du eine Ehre im Leibe hast, so laß mich nicht verhungern. (*man hört leise eine unterirdische Musik ertönen*) Was ist denn das? - Eine musikalische Akademie unter der Erd?

STIMME DES HORNES. Wer will auf mir blasen?

QUECKSILBER. Eine kuriose Frage!

STIMME DER SCHÄRPE. Wer will mich tragen?

QUECKSILBER. Den soll man tragen; der kann vielleicht 70 Zenten schwer sein.

STIMME DES STABES. Wer will mich schwingen?

QUECKSILBER. Jetzt will der wieder geschwinget sein? Was heißt denn das?

ALLE 3 STIMMEN ZUSAMMEN.

Geh blase!

Geh trage mich!

Geh schwinge mich!

Dein Glück wird es sein!

QUECKSILBER. Ich weiß nicht, was ich denken soll. Man kann sich dabei denken, was man will. Aber es soll mein Glück sein? Also frisch! Ich blase dich! Ich trage dich! Ich schwinge dich! herauf! herauf!

Donnerschlag. Musik. Es steigen drei Postamente aus der Erde, auf denen ein silbernes Waldhorn, eine schwarze Binde mit Zaubercharakteren, und ein goldenes Stäbchen liegen.

QUECKSILBER. Ein Waldhörndel! Nu, mir ists recht.⁴²⁰ Eine Binde mit Ochsenaugen garniert, und ein goldenes Ausklopfstaber! Ja, was sind denn das für Kindereien? einen Menschen so für einen Narren zu halten? Was ist denn das für ein unterirdischer Socius? Wenn er nur heraufkäme, ich nehme mir die Freiheit, und schlüge ihm mein Barometer am Kopf, daß die Scherben davonfliegen.“⁴²¹

Mit großem Bühnenaufwand erscheinen die drei Gegenstände, die in ihrer Bedeutung von Quecksilber, der lieber etwas zu essen hätte, nicht erkannt werden. Hilfskräfte der Fee Rosalinde erklären Quecksilber u. a. die Fähigkeiten des Horns:

gifts to a mortal every hundred years; it is enough that fate should decree it.” Siehe auch KIM: *Der Ernst von Ferdinand Raimunds Spielen*: „Warum aber diese Geschenke in einem solchen wiederkehrenden Rhythmus ausgeteilt werden mussten, war niemals problematisch gewesen. Man begnügte sich mit einem Verweis auf einen Spruch des Schicksals und war lange Zeit zufrieden damit.“ (S. 187)

⁴¹⁹RAIMUND, S. 116. Die Bewertung Quecksilbers als lebenslustigem Mensch ist zumindest rätselhaft, schließlich hat dieser Schiffsbruch erlitten, was auch nicht weiter ausgeführt wird. Siehe hierzu KIMBELL „The reason for Quicksilver’s journey and subsequent shipwreck is never clearly revealed; he is ruined and needs to seek his fortune, and that is sufficient.“, S. 5. Er ist mittel- und orientierungslos auf einer ihm unbekanntem Insel angelandet und mitnichten einer „der dem Scherze huldigt“. Doch dies wird übergangen: „Der Fiktions- und Handlungsbruch gelingt durch die Einführung der Spielebene des Zaubermärchens völlig glatt, und in gut hanswurstischer Manier regiert der Magen Quecksilbers Verstand. Die Rückbesinnung aufs Kreatürliche führt ihn über alle tragischen Klippen hinweg.“ (SONNLEITNER: *Sentimentalität und Brutalität*, S. 89)

⁴²⁰In der von Gustav Pichler 1977 edierten Ausgabe des Bergland-Verlags heißt es: „ein Waldhörndel? Nu, Stadthörndel hab´ ich schon genug getragen.“, zitiert nach Raimund-Almanach 2001, S. 9. Die Bedeutung von Stadthörndel ist unklar. Neben dem Stadt-Land/Wald-Gegensatz als witziger Opposition könnten sich die wahrscheinlich im Plural verwendeten Stadthörndel auch auf diverse Affären („Hörner aufsetzen“) beziehen; zumindest war Raimunds Leben in dieser Hinsicht nicht skandalfrei.

⁴²¹RAIMUND, S. 118

„Und dürstest du vielleicht einmal nach Kriegstaten,
So bringt ein Stoß ins Horn, dir tapfere Soldaten.“⁴²²

Schon bald hat der Barometermacher Gelegenheit, sich von der Wirkung des Horns zu überzeugen. Durch zu große Vertrauensseligkeit verliert er den Stab, der alles, was mit ihm berührt wird, in Gold verwandelt (König-Midas-Motiv)⁴²³, an die Prinzessin der Insel, in die Quecksilber sich verliebt hat und um deren Hand er wirbt. Nun soll das Horn ihm helfen, den magischen Gegenstand zurückzuerlangen: Nachdem der Barometermacher das Horn geblasen hat, erscheint eine „Schar von idealen Soldaten [...], die Leibgarde bildet sich von kleinen Husaren.“⁴²⁴ Schnell gelingt es dieser Truppe, den Palast zu erobern, doch das Ganze nimmt sich weniger als ein kühner militärischer Feldzug aus, als vielmehr eine Persiflage desselben. Quecksilbers Soldaten sind eine Zwergenarmee,⁴²⁵ dazu schwebt eine Kriegsgöttin herab, von vier Genien begleitet, die Fahnen schwenken und mit buchstabenverzierten Helmen das Wort *Sieg* bilden. All dies gehört in die Zauberbox des versierten Theatermachers und ist Teil von Raimunds Parodiekonzept.⁴²⁶

Ganz so harmlos wie hier scheinen mag, ist diese scheinbar lustige Szene indes nicht:

„Der betrogene Quecksilber ist erbost und ruft ‚Wenn ich nur hinein könnte, ich massakriert alles zusammen.‘ Mit seinem Horn bläst er sich eine Zwergenarmee herbei, die er gegen den verschlossenen Palast marschieren läßt: ‚Alles wird massakriert! Die Wiegen im Kind wird nicht verschont!‘ Der komische Versprecher stellt die von Musil beobachtete Verschränkung von Gemütlichkeit und Brutalität [‚Sentimentalität neben Brutalität des Menschen, nacheinander gezeigt und scheinbar achtlos zu einer Einheit gebunden, geben die wundervolle Szene eines großen Dichters‘] her: Der ohnmächtige Kleinbürger ist durch Zauberei in die Lage versetzt, sich an der Herrschaft, die ihn um seine Gaben gebracht hat, zu rächen.“⁴²⁷

Das Horn, das die Hilfstruppen herbeiholt, wird als militärisches Ordnungsmittel eingesetzt. Es ist nicht in einem musikalischen Kontext verortet, sondern dient als Zauberwaffe, die ohne ethische Konditionen funktioniert, um ganz und gar irdischen und profane Bedürfnisse mit – zumindest verbaler – Gewalt durchzusetzen.

Doch wie kommt das Horn in dieses Stück? Die Genese des Barometermachers ist eine erstaunliche und kuriose Geschichte: Ferdinand Raimund hatte durch seinen Vertrag als

⁴²²Ebd., S. 119

⁴²³KIM: *Der Ernst von Ferdinand Raimunds Spielen*, S. 158

⁴²⁴RAIMUND, S. 134

⁴²⁵Ebd., S. 135: „Wenn alles ab ist, kommt aus dem Tore einer von Tutus Leuten und versetzt Quecksilber mit dem Säbel einen Hieb auf die Schulter. Dieser hebt schnell den kleinen Husaren in die Höhe und dieser verteidigt Quecksilber mit dem Säbel bis in die Kulisse.“

⁴²⁶KIM verweist an dieser Stelle auf Bezüge zum Jesuitendrama: „Den in der Tradition des Zauberstücks eingeführten Zwergen entsprechen im barocken Jesuitenstück *Engel und Genien*. Ein Schlachtengemälde mit der Nymphe Lili als Kriegerin in einem Wolkenzelt beschließt auf barocke Weise den Akt.“, S. 196

⁴²⁷SONNLEITNER, S. 90. Weiter heißt es dort: „Der durch den Staatsbankrott und Entwertung des Papiergeldes ökonomisch in die Enge getriebene Handwerker und Kleingewerbler phantasiert im Theater von der Allmacht, die in eine bedrohliche Verfügungsgewalt über den Gegner umschlägt, der ihm das ‚goldene Staberl‘, Zeichen seiner Potenz, entwendet hat.“ Das Musil-Zitat ist auf S. 81 des Aufsatzes von Sonnleitner zu finden.

Schauspieler die Möglichkeit einer Benefizvorstellung, d. h. einer Aufführung, bei der alle Einkünfte dem Schauspieler gehörten. Er beauftragte 1823 den Theaterdichter Karl Meisl ihm für diese Benefizvorstellung ein neues Stück zu schreiben. Als Vorlage diente das Märchen *Prinz Tutu* oder, wie es im Original heißt, *Die Prinzessin mit der langen Nase*. Es ist 1810 im dritten Band der Sammlung *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* erschienen, herausgegeben von Wieland.⁴²⁸

Meisl jedoch kam mit der Arbeit nicht voran und legte Raimund nur einen Entwurf des ersten Aktes vor, der Titel sollte *Horn, Beutel und Kappe* lauten.⁴²⁹ Raimund hat das Stück unverzüglich umgestaltet und ausgearbeitet und musste sich sogar gegen den Vorwurf des Plagiats verteidigen.⁴³⁰ Im Zuge dieser Umarbeitung ersetzt Raimund den ursprünglich vorgesehenen Titel durch den wesentlich werbewirksameren Titel *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*. Für den Kontext dieser Arbeit ist vor allem bedeutsam, dass die ursprünglich vorgesehenen Zaubergaben – zumindest für Meisl – derart prominent waren, dass sie sogar als Titel für das Stück Reklame machen sollten. Diese Akzentverschiebung ist nicht unbedingt mit einem Bedeutungsverlust der Zaubergegenstände verbunden, am wenigsten für das Horn, das als einziges der Wunderdinge auch in Raimunds Stück wieder mitwirken kann. Yong-Ho Kim hat in seiner Dissertation auf die Dreizahl der Zaubergaben hingewiesen, denen er die Funktion von Talismanen zuschreibt.⁴³¹ Neben Horn, Stab und Schärpe werden als beliebte Zauberrequisiten bei Raimund, seinen Vorgängern und Zeitgenossen u. a. aufgeführt: Zauberstern, Zauberblume, Zauberspiegel, Zauberkrone, Wünschelrute, Zauberpulver, Ähren und Kugeln, Zauberhaar, Zaubertrank, Mantel und Kappe. Bei Instrumenten werden, außer dem Horn, genannt: Zither und Fagott, Trommel, Glockenspiel und Flöte (Schikaneder).⁴³² Dass nun durch Raimunds Umformung das Horn als einziger magischer Gegenstand weiterhin verwendet wird, zeigt, dass es für die ästhetische Ausgestaltung des Stücks von besonderer Bedeutung war

⁴²⁸Wieland hat das Märchen nicht selbst verfasst, sondern es ist, wie er im Vorwort erklärt, „der Erfindung und Ausführung nach meinem edeln Freunde, dem Herrn von E.“ zuzuschreiben. (WIELAND: *Dschinnistan*, S. XII). Siehe auch NOWITZKI: „Märchen“, in: *Wieland-Handbuch*, S. 223. „Hinter der angeführten Abkürzung verbirgt sich Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel, der zum Weimarer Hofkreis gehörte und bei Gelegenheit als Erzähler und Übersetzer hervortrat. Im Bewußtsein des Publikums aber war das Märchen ein Werk Wielands, denn Geist und Charakter der Erzählung zeigen ein Bild der Welt, das Wieland als sein eigenes Bild erkannte. So hat auch Raimund, obwohl er um das Vorwort wußte, das Märchen immer Wieland selbst zugeschrieben.“ (THURNHER: *Raimund und Wieland*, S. 320). Diese Beobachtung ist auch für die Bedeutung des Horns wichtig: Durch die vermeintliche ‘Tatsache’, dass ein Märchen von Wieland dieser Komödie als Vorlage diente, wird dadurch auch an Wielands populärstes Werk, *Oberon*, erinnert und Quecksilbers Horn ist unschwer als eine Parodie des Oberon-Horns zu verstehen.

⁴²⁹Nachwort von Jürgen HEIN in der Ausgabe *Raimund-Almanach 2001* „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“, S. 65

⁴³⁰Ebd.

⁴³¹KIM, S. 195. Auf Seite 200 wird die Zahlenmagie thematisiert: „Bestimmte Zahlen können Glück oder Unglück verheißen, wie die drei Zaubergaben im *Barometermacher auf der Zauberinsel*.“

⁴³²Ebd., S. 195. Auch die Zauberflöte (Schikaneder/Mozart) entstammt der *Dschinnistan*-Sammlung Wielands, beigetragen von dessen Schwiegersohn Johann August Jakob Liebeskind (NOWITZKI, S. 223)

und sich seine Funktion nicht darauf beschränkte „Möglichkeiten zu wirkungsvollen Verwandlungseffekten auf offener Bühne“⁴³³ zu erzielen.

Raimund übernimmt aus Wielands Vorlage Motive wie die drei Wundergaben; dort ist es u. a. ein „kleines Horn von geringem Metall“⁴³⁴, das der Held – ein Königssohn – als Teil seines vermeintlich enttäuschenden Erbes erhält. Die Handlungszüge entsprechen in weiten Teilen der Vorlage, und dennoch sind formbedingte Differenzen und andere Unterschiede zwischen beiden Werken wichtig. Bei Wieland ist ein Prinz der Held des Geschehens, bei Raimund ein Jedermann, ein Wiener Barometermacher. Dort erhält einer die Wundergaben als Teil des väterlichen Erbes, hier durch „eine gütige Fee, welche die Ungerechtigkeit der Welt durch ihr Dazwischentreten auszugleichen bestrebt ist.“⁴³⁵ Doch Thurnhers milde Einschätzung greift nach Meinung des Verfassers zu kurz. So wohlwollend ist die „gütige Fee“ nicht. Wie zuvor gezeigt, unterliegt auch sie einem nicht näher erklärten Regelwerk, das beispielsweise die allhundertjährige Vergabe der Zaubermittel determiniert. Volker Klotz hat dieses „Bedingungssystem“⁴³⁶ ausführlich analysiert:

„Die Gesamthandlung wie die jeweiligen Einzelhandlungen des Personals, der Ablauf des Dialogs wie die Erscheinungsweise der übernatürlichen Vorkommnisse: sämtliche dramatischen Elemente unterdrücken ihre denkbaren kausalen, temporalen, konsekutiven, konzessiven, finalen Beziehungen. Andersrum: was in dem Stück geschieht; was getan und gelitten wird; was gesprochen und gesungen wird; was erscheint und verschwindet; all das erfolgt kaum je, weil etwas ist, während etwas ist oder nachdem etwas gewesen ist, obwohl etwas ist, damit etwas sei. Weder den Betroffenen auf der Bühne noch dem Publikum werden einleuchtende, aus Erfahrung herzuleitende Ursachen, Folgen, Einschränkungen, Zwecke geliefert. Stattdessen beugt sich jegliches Geschehen dem totalen Gesetz des Wenn/Dann.“⁴³⁷

Durch die Einbeziehung des Märchenhaften, durch die Vermischung von Märchen- und Realwelt⁴³⁸ auch mittels der Weiterentwicklung und Umdeutung des doppelstöckigen Theodizee-Modells des barocken Jesuitendramas⁴³⁹, gelingt es Raimund geschickt der allgegenwärtigen Zensur zu entgehen.⁴⁴⁰

⁴³³KIM, S. 196

⁴³⁴WIELAND: *Die Prinzessin mit der langen Nase*, S. 68

⁴³⁵THURNHER, S. 322

⁴³⁶KLOTZ: *Dramaturgie des Publikums*, S. 73

⁴³⁷Ebd., S. 67 Weiter heißt es auf S. 79 „Was den Leuten im Alltag widerfuhr, begegnete ihnen, metaphorisch umgesetzt, in Raimunds Stücken wieder: haltlos und ohne Richtschnur einer unberechenbaren, anonymen Umwelt ausgesetzt zu sein, worin gigantische Kämpfe zwischen unbekanntem Mächten nach unbekanntem Regeln ausgetragen werden. Ohne ihn zu fragen, setzen die Mächte den Einzelnen ein oder gehen unachtsam über ihn hinweg. Er muß sich regen in einem großen, unabsehbaren Getriebe, dessen Grund und Ziel ihm verborgen sind.“

⁴³⁸Ebd. S. 75. Siehe auch HEIN und MEYER: *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien*: „Er verlegte die Märchenhandlung mittels parodistischer Verwienerei nach Wien“, S. 25

⁴³⁹KLOTZ, S. 64 ff.; vgl. auch WIMMER *Ferdinand Raimunds Zauberspiele*, S. 6 ff. WIMMERS Analyse fällt, im Gegensatz zu KLOTZ' Diagnose, zurückhaltend aus. Die auf S. 6 gestellten Fragen „Welche Funktion haben all die Zauberer, Feen und Allegorien in Raimunds Stücken, und wie verhält sich dieser Apparat zu den barocken Theaterregeln und –teufeln, zu den barocken Allegorien? Ist der nicht-reale Bereich dieser späten Zauberspiele nur äußerliche und zugleich indirekte barocke Reminiszenz, oder bedient sich der Autor eines barockähnlichen Instrumentariums, um spezifische Aussagen zu machen?“

Was Raimund betreibt, ist demnach nicht bloß die Umarbeitung eines scheinbar harmlosen Märchenstoffes in eine Bühnentaugliche Fassung, sondern Verspottung, Parodie, kritische Reflexion und in gewissem Maße Aufklärung und Erziehung, immer unter dem doppelten Zwang, vor der Kontrolle der Zensurinstanzen einerseits und der Publikumserwartung auf der anderen Seite bestehen zu müssen.

Auch die Zaubergaben, die nicht durch Verdienst, sondern ausschließlich durch Feengunst erworben und dann durch Leichtfertigkeit verloren werden,⁴⁴¹ tragen diese Umdeutung mit.

Nach dem Stab büßt Quecksilber auch das Horn an die Prinzessin ein, nachdem er ihr dessen Wirkungsweise erklärt hat. Er ist entschlossen, beide Gegenstände zurückzuerobern, bedarf dazu aber fremder Hilfe. In dieser Situation bemerkt er die Kammerzofe Linda, sein weibliches Gegenstück in der Komödie. Diese Figur fehlt bei Wieland und ist deutlichstes Zeichen der anderen Akzentuierung Raimunds:

„Das Wunderbare ist nicht der Zauber, durch den der Held an eine höhere Welt gebunden ist, sondern das menschliche Herz, das er erst durch das Geschehen erkennen lernt. Dadurch wird die Welt des naiv Unmoralischen überwunden, das Ganze endet nicht tragisch, sondern versöhnlich. In Linda, der Kammerzofe, findet der Barometermacher jenen Schatz, den ihm die drei Zaubergaben nicht zu schenken vermochten. Der Zauber wird entzaubert, am Schluß triumphiert das einfache Gemüt, das sich durch Gold nicht blenden und durch Macht nicht verführen läßt, sondern in wandelloser Treue den Geliebten durch alle Stürme der Anfechtungen steuert. So ist aus Wielands Märchen von der Prinzessin mit der langen Nase Raimunds Antimärchen von der treuen Zofe geworden.“⁴⁴²

Bevor es aber zum versöhnlichen Schluss kommt, scheitert Quecksilbers Rückeroberungsversuch seines Besitzes, er muss vielmehr auch den Verlust der dritten Zaubergabe erleiden. Erst durch einen Zaubertrick, an dem Linda gehörig mitwirkt, kann der Barometermacher als Wunderheiler verkleidet bei Hofe erscheinen und durch List die Herausgabe der magischen Gegenstände erreichen:

„QUECKSILBER (*hebt schnell die Gaben von der Erde auf*). Sie gehören auch mein! (*er stoßt ins Horn und wirft die Maske ab. Ideale Krieger erscheinen unter der Musik.*) Schützt

finden auf S. 7 eine ernüchternde Antwort: „Im ‚Barometermacher‘ sind weder metaphysische noch moralische Prinzipien erkennbar, es geht nur mehr um Zauber- und Verwandlungseffekt.“ Und auf S. 9 heißt es: „In einem lediglich auf Theaterwirkung bedachten Stück finden sich isoliert und ohne Verbindung mit dem dramatisierten Geschehen einige Elemente, die an spirituelle Komponenten der barocken Ordensdramatik erinnern, sie sind einerseits im Format deutlich reduziert, ja werden zu Unverbindlichkeiten, andererseits stehen sie bezuglos nebeneinander, ja sie stehen einander im Weg.“

⁴⁴⁰Hierzu ausführlich SONNLEITNER, S. 87 „Raimund bedient sich erfolgreicher Strategien der Absicherung und Immunisierung seiner Texte gegen die bürokratischen Eingriffe, indem deren Oberflächenstruktur einen Gehalt zudeckt, der die ideologischen Harmonisierungen transgrediert und für ein aufmerksames Publikum zumindest potentiell lesbar und übersetzbar wäre, für ein Publikum, dem die durch die Zensur verursachten Einschränkungen und erzwungenen Konfinierungen vermutlich ebenso geläufig waren wie den Autoren [...] Die durch die Zensur erzwungene kommunikative Devianz und Kodierung mündet bei Raimund in die allegorische Indirektheit theatralischer Kommunikation, indem er durch die unverfänglichen phantastischen Transpositionen der Zaubermärchen jene ‚Euphemisierungsarbeit‘ erbrachte, die die institutionellen Beschränkungen wieder aufzubrechen gestattete.“; vgl. auch OBERMAIER: *Raimund und die Zensur*, S. 40-54

⁴⁴¹WIMMER, S. 7: „Quecksilber erhält seine Gaben durch Zufall, verliert sie durch Dummheit und gewinnt sie durch Betrug zurück.“

⁴⁴²THURNHER, S. 323

mich! Kennen Sie mich? - Aus dem Quacksalber ist der Quecksilber geworden. Ich nehme zurück, um was Sie mich betrogen haben, und Ihnen lass' ich Ihr falsches Herz und Ihre lange Nase.“⁴⁴³

Mit einem echten Wiener „Schlussgesang“, einem fröhlichen Hymnus auf die Frauen, die Männer, das Leben, das vor allem dann lebenswert ist, „wenn man brav Geld nimmt ein“⁴⁴⁴ endet das Stück. Es ist ein Sieg der einfachen Seelen, ein Plädoyer für Nicht-Korruption und Distanz zur Macht. Weitaus prosaischer ist das Ende des ‚wielandschen‘ Märchens:

„Indem der Prinz diese Worte aussprach, schlang er den Zaubergürtel um den Leib und wünschte sich mit dem Horn und dem Beutel in sein Reich zurück.“⁴⁴⁵

Die böse Prinzessin hat ihre Strafe (die lange Nase)⁴⁴⁶ erhalten – es wirkt, als habe der Prinz lediglich einen Auftrag erledigt. Dennoch muss der Schluss für ihn ungleich weniger zufriedenstellend ausfallen als für das glückliche Paar des Mittelmaßes⁴⁴⁷ in der Komödie. Der Prinz hat sein Eigentum verloren und wiedererhalten und während eines schmerzlichen Erkenntnisprozesses einsehen müssen, dass die Zukünftige falsch, gierig und durch seine finale Zauberei schließlich auch noch entstellt ist. Dieses braucht Quecksilber und Linda nicht zu kümmern: Sie haben einander gewonnen und benötigen die Zauberdinge nicht mehr. Außer, um dem Schlussbühnenbild mit goldenen Hügeln, silbernen Quellen und Tempeln sowie Bäumen mit goldenen Früchten ein „imposantes Tableau“⁴⁴⁸ zu beschenken. Gleichwohl bleibt zum Schluss ein fader Nachgeschmack, vor allem wenn man die gesellschaftliche Implikation, jene Gratwanderung, die gleichzeitig zwischen Publikumsgeschmack, Zensurvorgaben, unterhaltsamen Belehrungsversuchen und ökonomischem Erfolg unternommen wird, auf ihre Wirksamkeit befragt:

„Bleibt zu fragen, ob er [Raimund] dem Publikum zur erregend inszenierten Bühnenmetapher der akuten Bedrängnisse auch noch Auswege vorspielte. Er hat es versucht. Mit gleichem Ernst, aber geringer Überzeugungskraft. Es sind eher Ausreden als Auswege, die der eben noch aufgerührten Mitleidenschaft ausgerechnet mit quietistischer Reglosigkeit kommen. Sedidativ-Rezepte für ein Verhalten, das die zeitgenössischen Verhältnisse nicht überwinden, sondern verdrängen oder rückgängig machen möchte. Womit Raimund am Ende die Theatergänger nach Hause schickt, ist eine fadenscheinige Suggestion vom Glück trotz alledem. Die Mächte und ihre Kämpfe, die über die Köpfe der Menschen hinwegtoben, sind säuberlich in gute und böse geschieden, und die guten haben gesiegt.“⁴⁴⁹

Wie ist in diesem Zusammenhang die Verwendung des Horn-Motivs zu bewerten? Das Horn erinnert nicht nur aufgrund der angeblich wielandschen Märchenvorlage an das Horn, das Hüon

⁴⁴³RAIMUND, S. 166

⁴⁴⁴Ebd., S. 168

⁴⁴⁵WIELAND: *Dschinnistan*, S. 98

⁴⁴⁶KIM weist hier auf den Bezug zur *Commedia dell'arte* hin: „Der mit der Nase verbundene Zauber wird auf dem Theater zu einem sichtbaren Bestandteil der *Commedia dell'arte*.“ (S. 175)

⁴⁴⁷Quecksilber und Linda wirken wie eine Parodie auf das ‚ideale Paar‘ aus dem *Oberon*, Amanda und Hüon.

⁴⁴⁸RAIMUND, S. 167

⁴⁴⁹KLOTZ, S. 86

vom Elfenfürst Oberon überreicht bekommt. Auch die Wirkungsweise beider Instrumente ist ähnlich: Dem das Instrument Spielenden wird Beistand aus dem Reich der Geister gewährt. Gleichwohl ist ein wesentlicher Unterschied auszumachen: Die Hilfeleistung ist im *Oberon* an Bedingungen geknüpft, denn das Horn prüft durch seine Zauberkraft nicht nur diejenigen, die seinen Ton hören und dann entsprechend verzaubert werden, auch der Bläser darf sich nur in höchster Not und im Rahmen eines moralischen Prüfungseinsatzes seiner bedienen.

Jene Einschränkung entfällt bei Raimund. Ungeachtet der Intention des Bläusers werden diesem Hilfstruppen zur Verfügung gestellt, eine effektive, aber parodistische Zaubermee schützt und unterstützt den Hornbläser. Insbesondere der Verzicht auf die Prüfung der ethischen Disposition kann jedoch zum ambivalenten Verwendung und zum gefährlichen Missbrauch führen. Somit ist auch das Zauberhorn Teil einer Theaterwelt, in der ‚gut‘ und ‚böse‘ zwar noch als Parteien erscheinen, „doch das Gute ist weder moralisch qualifiziert, noch handelt es entsprechend.“⁴⁵⁰.

Der Verlust des Glaubens an den Ernst der Symbolik des Horns ist offenkundig. Wie schon in der Entwicklung vom *Rolandslied* zu Wieland ist auch später im Übergang von Wieland zu Raimund festzustellen, dass die einst feste und eindeutige Symbolik nicht mehr trägt. Gleichwohl bietet sie aber Möglichkeiten für eine erweiterte Verwendung in der Literatur, die Raimund und andere aufgreifen und im literaturgeschichtlichen Prozess weiterentwickeln.

⁴⁵⁰WIMMER, S. 7

8. „... von seinem Tuthorn, und was dranhängt.“ Wilhelm Raabe: *Das Horn von Wanza*

Wollte man den Inhalt dieses Werks in einem Satz zusammenfassen, so ließe sich sagen, dass es vom Besuch eines Göttinger Studenten namens Bernhard Grünhage bei seiner ihm bis dahin unbekanntem Tante, Frau Rittmeisterin Sophie Grünhage, in der Kleinstadt Wanza während der Semesterferien handelt. Gleichzeitig werden Erfahrungen, Erwartungen und Hoffnungen artikuliert und Themen wie Liebe, Leben, Freundschaft und Tod, gesehen und erlebt von verschiedenen Generationen, aus entsprechend unterschiedlichen Perspektiven behandelt. Eine wesentliche Rolle spielen die ambivalenten Bewertungen von Altem und Neuem – gerade am Beispiel des Horns wird dies paradigmatisch durchgeführt. In diesem Zusammenhang dienen zwei Personen und zwei mit ihnen verbundene Ereignisse als chronologische Säulen und als Ausgangspunkt für Reflexionen.

In den Tagen und Wochen, als Bernhard Grünhage in Wanza weilt, kann seine Tante auf ein Jubiläum zurückblicken – ebenso der städtische Nachtwächter Marten Marten: Sie kam als jungverheiratete, achtzehnjährige Rittmeistergattin in Wanza am selben Abend an, als Marten dort zum ersten Mal seinen Nachtwächterdienst versah. Nach einer mehrtägigen, gespenstischen Fahrt mit einem hornblasenden Postillion, mit Wagenbruch, Kälte und anderen Unannehmlichkeiten⁴⁵¹ erreichte Sophie Grünhage mit ihrem Mann halbtot zu nächtlicher Stunde Wanza, wo Martens Horn und Stimme erste akustische Lebenszeichen für sie sind.⁴⁵² Durch seine hilfreiche, freundliche Art, durch die er sich deutlich vom Rittmeister unterscheidet, sowie seinem Angebot Sophie Grünhage zur Seite zu stehen, wird sein erstes Auftreten von ihr als positiv geschildert – es bildet die Grundlage für die fünfzigjährige Freundschaft der beiden über alle Unterschiede des gesellschaftlichen Standes hinweg. Im Zusammenhang des nächtlichen Kennenlernens wird Martens Hornruf zwar nicht hervorgehoben, dennoch ist klar

⁴⁵¹RAABE: *Das Horn von Wanza*, S. 333. Die Rittmeisterin vergleicht ihre 'Brautfahrt' gleich zweimal auf dieser Seite mit derjenigen in BÜRGER'S *Lenore*: „[...] wie fuhren wie Lenore bei Bürger.“, „[...] ich war wie in einem Schwindel, und immer war's mir, als jagte was neben dem Wagen – Reiter oder Gespenster – wie bei Bürger.“ RAABE übernimmt Schreckensmotive, wie z. B. die Raben („Aber der Raben flatterten freilich genug über uns“, S. 334) und fügt neue visuelle und akustische Eindrücke ein, wie den Postillion, der anfängt „auf seinem Bock in sein Horn zu blasen, vorzüglich durch jedes nachtschlafende Dorf, in dem nun alle Hunde wach wurden und sich gern in den Speichen verbissen hätten, doch mehr aus Ärger als aus unbändigem Spaß.“ Durch den Bezug zur berühmten Gespensterballade wird eine negative Konnotation erreicht: Es ist deutlich, dass die Erzählerin die Fahrt zu ihrem zukünftigen Heim weniger als angenehme Brautfahrt, sondern als eine Entführung in den Tod empfunden hat; vgl. BÜRGER: *Lenore*, S. 138-145

⁴⁵²RAABE, S. 334: „Da hörte ich zum ersten Mal das Horn und die Stimme Martens. Er rief die zwölfte Stunde, und zwar in der Nacht vom achtundzwanzigsten auf den neunundzwanzigsten September achtzehnhundertneunzehn. Und horcht, er ruft eben jetzt wieder.“ Der letzte Satz ist ein Beispiel für die bereits angesprochene Kontinuität: Wie schon vor fast fünfzig Jahren ruft Marten just im gleichen

erkennbar, dass er sich wohltuend von dem des Postillions, der als Geisterkutscher für eine entsprechende akustische Untermalung sorgte, abhebt. Dass das „Horn von Wanza“, das Nachtwächterhorn Martens, einen besonderen Wohlklang gehabt hat, darf aufgrund der weiteren Informationen, die der Leser über dieses Instrument erhält, bezweifelt werden. Für Sophie Grünhage jedoch wurde das Horn durch die Begegnung mit Marten in ihrer ersten Nacht in Wanza zum Zeichen von Zivilisation, zum Symbol für menschliches, anständiges Verhalten.⁴⁵³

Diese Einschätzung wird von anderen Bürgern Wanzas offensichtlich nicht geteilt, denn Marten darf aufgrund einer behördlichen Anweisung sein Instrument nicht mehr für den Dienst benutzen:

„Richtig, da ruft Marten Marten die Zwölfte! Daß er dabei nicht mehr in sein altes Horn tuten darf, ist von dem hochweisen Magistrat eine so dumme Neuerung, daß ich mich wirklich jetzt so kurz vor dem Bette nicht mehr darüber ärgern darf.“⁴⁵⁴

Die besondere Beziehung Martens zu seinem früheren Dienstinstrument wird offenkundig, als er sich, wegen des Dienstjubiläums zum Bürgermeister bestellt, über seine Arbeit auslässt. Er, der als Waise und Außenseiter einen schweren Stand hatte⁴⁵⁵ und nur durch wohlmeinende Unterstützer und aufgrund einer Kriegsverletzung den städtischen Posten erhielt, wünscht sich zu seinem Jubiläum das Folgende:

„‘Mein Horn möchte ich wieder in meinem Dienst blasen dürfen und wär’s auch nur für eine einzige Nacht!’ platzte der Alte heraus. ‘Der Magistrat hat gewißlich seine Gründe gehabt, und Mode mag es auch schon lange nicht mehr gewesen sein; aber mir ist doch eigentlich

Moment, in dem von seinem ersten Dienst erzählt wird. Die Vergangenheit ist gegenwärtig und wird durch die Kontinuität der Personen und ihrer Handlungen bewahrt.

⁴⁵³Vgl. MÜLLER: *Nachwort*, S. 198: „Der Rittmeister treibt die Postillione zu immer schnellerem Tempo an und läßt sich auch durch die Nächte hin aufreizend blasen, greller motivischer Kontrast zu dem milden Blasen Martens, dessen Hornstoß und Stimme der halbohmächtigen jungen Frau in der Nacht ihrer Ankunft in Wanza – es ist die Nacht vom 28. auf den 29. September 1819 – rettender Trost ist [...]“. Hier wird bereits angelegt, was sich einem roten Faden gleich durch den Roman zieht: Das nachbarschaftliche Kümmern um den Anderen: „Das aus der Wahrnehmung des anderen und der Kultur der Nachbarschaftlichkeit abgeleitete Ideal bürgerlicher Solidarität, das als ‚Zeit für den anderen‘ und Wissen um die Geschichtlichkeit sozialer Ordnungen immer auch eine zeitmoralische Komponente besitzt, erweist sich als die moralische Folie von Raabes Zeitkritik und darin als ein Leitmotiv seines Werks.“ (GÖTTSCHE: *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*, S. 16 f.)

⁴⁵⁴RAABE, S. 342. Es wird im Text in Zusammenhang mit dem „Horn von Wanza“ oft das Verb „tuten“ verwendet. Dies geschieht, um es von einem Instrument zur Erzeugung von Musik abzugrenzen und es seinen eingeschränkten klanglichen Fähigkeiten sowie seiner Bestimmung als Signal- und Informationsübermittler entsprechend festzulegen. Dass im hier genannten Zitat ausgerechnet Sophie Grünhage das Verb „tuten“ benutzt, steht nicht im Gegensatz zur zuvor gemachten Bemerkung. Ihr ist nicht an einer ästhetischen Bewertung des Hornklangs gelegen; sie unterhält vielmehr eine persönliche Beziehung zum Horn und dessen Bläser. Daher kann sie wenig charmant vom Tuthorn sprechen und gleichzeitig kritisieren, dass dessen Klang nun nicht mehr in Wanza zu hören ist. Vgl. auch MÜLLER (*Nachwort*), S. 191

⁴⁵⁵RAABE, S. 373. In semiotischer Hinsicht interessant, aber nicht im Sinne der Ausrichtung dieser Arbeit bedeutsam, ist hierbei Folgendes: Marten war – was ihm viel Spott unter seinen Altersgenossen eintrug und ihn zu einem Verbrechen (Pferdediebstahl) verleitete, um der ganzen Misere seiner Situation zu entkommen – beim örtlichen Schinder als Knecht angestellt. Dieser Mann trug den Familiennamen „Rasehorn“ (S. 357). Und noch ein, in onomastischer Hinsicht interessantes ‚Horn‘ ist zu entdecken: Bernhard Grünhage, der in Göttingen studiert, stammt aus „Gifhorn“ (S. 387).

meine halbe Seele damit genommen worden, und ich gehe seit der Zeit, da ich nur pfeifen und rufen darf, als ein halber Mensch herum.“⁴⁵⁶

Wenn Marten das Verbot, das Horn spielen zu dürfen, als Verlust seiner halben Seele benennt, zeigt dies deutlich, dass das Horn für ihn weit mehr ist als ein Attribut seines Berufs. Dieses Instrument ist für Marten konstitutiv geworden und gehört entscheidend zu dem, was ihn ausmacht. Die Beziehung zu seinem ehemaligen Arbeitsgerät, das auf Magistratesanordnung durch eine Pfeife ersetzt wurde, ist eng: Begeistert berichtet er, dass er das Instrument über viele Jahrzehnte ohne Reparatur geblasen habe. Es stamme schon aus den Dienstzeiten seines Vorvorgängers und habe mehr als hundert Jahre seinen Dienst versehen. Es sei ein Objekt der städtischen Tradition, ein Gegenstand, der für Ruhe, Ordnung und Sicherheit während der Nacht bürge, daher

„[...] wenn Sie und die Stadt und die halbe Bürgerschaft mir in dieser Michaelinacht dieses Jahres neunundsechzig wirklich und wahrlich eine Freude antun wollen, so lassen Sie mich mein altes Tuthorn wieder blasen und setzen Sie es wieder ein in sein altes gutes Recht.“⁴⁵⁷

An dieser Stelle lohnt ein Blick auf einen sachgeschichtlichen Bezug: Offensichtlich handelt es sich bei der vorgenommenen Ersetzung von Horn durch Pfeife innerhalb des fiktionalen Geschehens um einen Vorgang, der einen realgeschichtlichen Bezug hat. Maschner berichtet in *Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen* auf Seite 120 von ähnlichen Vorgängen:

„Auf die Verwendung des Horns bei nächtlichen Bewachungen wurde in der Grafschaft Bentheim um die Jahrhundertwende verzichtet, weil der stündliche Klang des oft arg malträtierten Horns nicht zu ertragen war.“ Hier wurde das Horn durch die Ratsche abgelöst. In Schüttorf blies der erste Nachtwächter zur vollen Stunde, zur halben Stunde wurde von seinem Begleiter geratelt und gesungen. Später ersetzte man das Horn durch eine Flöte, das Horn wurde nur noch als Notsignal gebraucht. [...] In Vegesack ersetzte das Horn die vorher verwendeten Ratschen, das später wiederum von einer Pfeife abgelöst wurde.“

Neben der persönlichen Bindung Martens zum Diensthorn, die auch von Einwohnern Wanzas wahrgenommen wird („Aber Sie können auch jüngere Leute [...] fragen, ob sie sich aus ihren Nächten nicht auch noch auf des Meister Marten altes Tuthorn besinnen!“⁴⁵⁸), betont Marten einen Rechtsanspruch, den das Horn seiner Meinung nach besitzt. Aus seiner Sicht wird der von ihm erbetene Gebrauch in der Jubiläumsnacht durch die Tradition gerechtfertigt wie durch die offensichtlich gute Qualität des Instruments und die Zugehörigkeit zu seinem Amt:

„Sehen Sie mal“, sagte er, „es ist ja wohl Eigentum der Stadt, das Horn; aber abgefordert hat es mir keiner als mal Putferkel, der städtische Schweinehirte, und dem hätte ich es nicht hingegen und überlassen, und wenn’s mich zu dem Dienst mein Leben gekostet hätte.“⁴⁵⁹

Wanzas Bürgermeister Dorsten, den Bernhard Grünhage als Göttinger Verbindungsbruder kennt und der das städtische Amt trotz nicht bestandener Examensprüfung dank des Beistands

⁴⁵⁶Ebd., S. 373

⁴⁵⁷Ebd., S. 374; vgl. auch S. 376: Bernhard erzählt seiner Tante von Martens Wunsch und charakterisiert dessen ehemaliges Dienstutensil als „sein altes treues Horn“.

⁴⁵⁸Ebd., S. 374

⁴⁵⁹Ebd., S. 373

der Rittmeisterin bekam, verspricht Martens Antrag in der Magistratssitzung zur Sprache zu bringen und ihn zu unterstützen:

„[...] und solange ich Bürgermeister in Wanza bin, tute ich mit Ihnen in *ein* Horn.“⁴⁶⁰

Diese Unterstützung signalisierende Redensart erscheint im Roman an mehreren Stellen; Raabe nimmt das Horn-Motiv auf und lässt die Freunde Martens ihre Zustimmung dadurch formulieren, daß sie mit ihm in *ein* Horn tuten. Natürlich stimmt auch seine alte Freundin Sophie Grünhage zu⁴⁶¹ und nimmt das alte Horn und dessen Abschaffung als Nachtwächterinstrument zum Ausgangspunkt für einen Modernitätsdiskurs, der traditionelle Bewahrung gegen moderne ästhetische Normen stellt:

„[...] Doch davon ist jetzt nicht die Rede, sondern von Martens Wanzaer Tuthorn, das ein hochweiser Magistrat aus ästhetischen Gründen nicht mehr anhören konnte und gradeso für uns altes Volk den Naseweis spielte wie zum Exempel ihr Schulmeister jetzo mit der deutschen Muttersprache. [...] Es mag an andern Orten vielleicht besser sein, aber hier in Wanza ist jedesmal, wenn von Geschmackssachen die Rede gewesen ist, grade das Gegenteil herausgekommen und die Welt nur noch ein bißchen nüchterner geworden. Das Nachtwächterhorn hatte aber nicht bloß hier in Wanza, sondern in jedwedem Orte in Deutschland einen guten, treuherzigen Klang. Dafür haben sie nun dem Marten Marten eine schrille Pfeife eingehändigt, um darauf seinen Kummer und die Stunden auszupfeifen. Freilich, freilich, viel richtiger und ästhetischer ist das und mit eurer neuen Orthographie und deutschen Sprachverbesserung ganz im Einklang. Ich bin nur eine alte Frau und kann mich also täuschen; aber – Kind, Kind, scheinen tut es mir doch so, als ob die Welt von Tag zu Tag schriller würde und ihr es gar nicht abwarten könntet, bis ihr sie auf dem Markt, in den Straßen und auf dem Papier am schrillsten gemacht habt.“⁴⁶²

Das Nachtwächterhorn steht mit seiner Tradition und seinem klanglichen Spektrum, in das man beispielsweise „die Wehmut hineintuten“⁴⁶³ kann (bei der Pfeife ist es bloß noch der Kummer), für einen liebgewonnenen Anachronismus, der für Sophie Grünhage ein Stück Lebensqualität bedeutet. Dieser Anachronismus ist einem nicht näher präzisierten Fortschritt entgegengesetzt und von jenem, wo immer möglich, verdrängt und durch Neues, dem Zeitgeist Angemesseneres, vermeintlich Fortschrittlicheres, ersetzt worden.

Das Horn ist in dieser Erzählung nicht das einzige Objekt der Lebenswelt in Wanza, das Opfer der modernen Zeiten und ihre Veränderungen wurde, auch die Beleuchtung der kleinen Stadt ist von Kerzenlicht auf Petroleum umgestellt worden. Dass jedoch die aktuellen Innovationen nicht imstande sind, das passend zu ersetzen, was an Bedeutung und Identifikation mit den alten Realien verbunden ist, zeigt sich auch an anderer Stelle: Dorsten denkt darüber nach, wie Marten Marten und Sophie Grünhage bildlich dargestellt werden könnten:

⁴⁶⁰Ebd., S. 375

⁴⁶¹Ebd., S. 378: „Ja, das ist wahrhaftig ein Wunsch, den er noch auf dem Herzen haben konnte; und was mich anbetrifft, so tute ich da wahrlich mit ihm in *ein* Horn.“

⁴⁶²Ebd., S. 379 f.

⁴⁶³Ebd., S. 370. Es ist zu beachten, dass neben der Realie Nachtwächterhorn „die neuen Orthographie und deutsche Sprachverbesserung“ als Beispiele für Modernisierungen genannt werden, die negative Effekte zeitigen. Dies korrespondiert mit dem Verlust, die „Wehmut hineintuten“ zu können durch das abgeschaffte Horn und indiziert ein Fehlen an adäquaten Möglichkeiten, Empfindungen artikulieren zu können. Das Horn-Motiv bietet somit auch einen Bezugspunkt für Sprachkritik.

„Mit der Photographie oder derartigen modernen Kunststücken war den beiden nicht recht beizukommen; aber da existiert in Neu-Ruppin eine Mann, der könnte es vielleicht.“⁴⁶⁴

Der Neu-Ruppiner Bilderbogen wäre die einzige würdige Darstellungsmöglichkeit, denn was

„weiß das altkluge Volk auf der Höhe seines ästhetischen Kunstgeschmacks davon, *wie bunt* die Welt dem richtig sehenden Auge sich darstellt?! ...“⁴⁶⁵

Die schnelle, aber flüchtige Photographie, die jedoch die Vielgestaltigkeit der Welt nur unzureichend darzustellen vermag, die statt des Horns eingesetzte Pfeife, deren schriller Klang sicher besser zu hören ist, aber dennoch merkwürdig beziehungslos und der Lebenswirklichkeit entfremdet bleibt, sind Objekte der hier geübten Kritik an unreflektierter Fortschrittsgläubigkeit.

Berhard Grünhage stimmt seiner Tante zu⁴⁶⁶ und lässt das Nachtwächterhorn von Wanza hochleben. Die kurzfristige Rehabilitierung des Horns ist auch Gegenstand einer Teerunde mit Marten, Sophie und Bernhard Grünhage sowie der achtzigjährigen blinden Thekla Overhaus. Letztgenannte hat sich stets besonders für Marten eingesetzt. Während des Gesprächs wird das Horn-Thema auf höchst raffinierte Weise eingeführt:

„Na, wer sattelt nun seinen Hippogryphen zum Ritte ins alte romantische Land?“ würde unser guter Bürgermeister sagen“, sprach die achtzigjährige Blinde lächelnd. „Wer hebt von meinen Augen den Nebel ... das heißt, was gibt es Neues in Wanza, Fiekchen?“

„Jedenfalls bringst du mich mit deinem alten Wieland und seinem Oberon sofort auf das richtige Feld“, meinte die Frau Rittmeisterin. „Es klingt mit lieblichem Ton das elfenbeinerne Horn, und alle ergreift die wilde Lust zu tanzen; ganz Wanza hebt sich schon auf die Zehenspitzen und probiert die Kniegelenke; aber ein wahres Glück ist es doch, daß mein Herr Neffe hier heute morgen bei dem Narrenkonvivium auf dem Rathaus zugegen gewesen ist, sonst wüßte ich wahrscheinlich noch nicht das geringste von der ganzen Geschichte. Sie sind und bleiben ein alter Narr, Marten.“

„Wovon redet du denn eigentlich, Fiekchen?“

„Nun, von seinem Tuthorn, und was dranhängt. [...]“⁴⁶⁷

Wielands *Oberon*-Verse, die hier ironisch gebrochen werden, treten an dieser Stelle in mehreren Funktionen auf, die alle zum Ziel haben, das Lächerliche, Alberne zu entlarven. Zunächst dient das durchaus gutmütige Zitieren des ersten Buchs des *Oberon* durch Fräulein Overhaus und der Bezug zu Dorsten dem Nachweis, dass dessen Manie, bei sämtlichen passenden und unpassenden Gelegenheiten mit einem gelehrten Zitat aufzuwarten, der Aufmerksamkeit der hochbetagten Dame nicht entgangen ist. Ungleich schärfer fällt die Kritik der Rittmeisterin aus: Die Versammlung der Horn-Protagonisten bezeichnet sie als „Narrenkonvivium“, der wilde, unfreiwillige Tanz der Nonnen und Mönche aus dem zweiten Gesang

⁴⁶⁴Ebd., S. 352

⁴⁶⁵Ebd., S. 353

⁴⁶⁶Ebd., S. 381 „Das Horn des Meisters Marten Marten haben sie abgeschafft, weil es ihnen viel zu sonor durch die Nacht klang [...]“. Das Wort „sonor“ weist auf die onomatopoetischen Qualitäten des „tutenden Horns“ hin. Diese Wortkombination hat wohlklingende lange, dunkle Vokale, im Gegensatz zur „schrillen Pfeife“ mit ihren kurzen, hellen Vokalen.

⁴⁶⁷RAABE, S. 387

des *Oberon*⁴⁶⁸ karikiert die Vorbereitungen der Unterstützer von Martens Wunsch. An dieser Stelle wird etwas offenkundig, was Irene Stocksiecker di Maio richtig beobachtet hat:

“In keeping with the general lack of absolutes in the work, which gives rise to the use of the multiple perspective, the horn symbol fails to achieve common meaning to all characters.”⁴⁶⁹

Ebenso wie die Rittmeisterin Martens Wunsch respektiert und befürwortet, erkennt sie zugleich den närrischen Charakter dieses Wunsches, und dessen Unangemessenheit. Gerade sie, für die Martens Horn und Stimme erste zivilisatorische Boten in Wanza waren, weiß deren Klang sehr zu schätzen, ist aber gleichzeitig zu sehr Realistin, als dass sie an eine Umsetzung von Martens Wunsch glauben könnte. Um nun nicht aus ihrer Rolle der harten, aber gerechten und realistischen Grande Dame zu fallen, sieht sie es daher als ihre Aufgabe durch die *Oberon*-Verse und weitere Bemerkungen das Närrische der ganzen Angelegenheit sichtbar zu machen.

„Sophie too, who supports Marten’s wish to blow the horn in celebration also refers to it as ‘das dumme Tuthorn’ (S. 436). As in *Der Dräumling*, the nature of the symbol has changed. It is neither universal, nor absolute, and the humorous treatment of it – either by choice of symbolic object or the way to which it is referred – serves to deflate it, makes it relative.”⁴⁷⁰

Im Gegensatz zur Rittmeisterin entwickelt Bernhard Grünhage kein ambivalentes Verhältnis zu Martens Wunsch. Überwältigt von den Geschichten der Alten, in denen auch das Horn nicht fehlt,⁴⁷¹ durchläuft es für Bernhard eine seltsame Metamorphose und wird für ihn immer mehr zu einem Wunderding, mit dem sich alte Zeiten heraufbeschwören lassen. Es gerät ihm zu einem Zaubergegenstand, der einen in die lebendig gewordene Vergangenheit reisen lässt:

„Das Tuthorn, das Nachtwächterhorn hat man zwar in Wanza wie überall sonst abgeschafft, aber der alte Zauberer, der Meister Marten Marten, stößt doch hinein und rundumher wird alles wieder lebendig, was dem Schuljungen von heute, nämlich mir, lieber Marten, längst und für immer abgetan, verblaßt, begraben und vermodert war. Immer bunter und doch auch immer deutlicher werden einem die alten Historien, die unsere Väter und Mütter, unsere Onkel und Tanten in Ärger und Behagen an ihren lebendigen Leibern durchzumachen hatten. Das Horn von Wanza soll leben, Marten Marten; und nun tun Sie mir den einzigen Gefallen und erzählen Sie ruhig weiter und fragen Sie nicht mehr, ob ich auch verstehe, was Sie erzählen! Jawohl, Sie können sich darauf verlassen, daß ich jetzt ziemlich genau weiß, weshalb meine Frau Tante, die Frau Rittmeisterin Grünhage, und Fräulein Thekla Overhaus sich dann und wann in betreff meines seligen Herrn Onkels in die Haare geraten, wenn sie zu Anfang der Kaffeervisite oder Teegesellschaft auch noch so einträchtig in *ein* Horn geblasen haben. Was aber Sie und Ihr Horn angeht, Marten, so verpfände ich Ihnen hiermit mein Wort: wir holen Sie ab von Wanza, wenn wir demnächst das neue Deutsche Reich fertigbringen. Sie werden mit in den allgemeinen Tusch hineintuten – weiß Gott, ’s gehört dazu! – es gehört unbedingt dazu, und ohne es fehlt der ganzen Jubelmusik etwas ganz Hauptsächliches!“⁴⁷²

⁴⁶⁸Vgl. WIELAND: *Oberon*, S. 190 f.; siehe auch das entsprechende Kapitel dieser Arbeit

⁴⁶⁹STOCKSIECKER DI MAIO: *The Multiple Perspective: Wilhelm Raabe’s Third Person Narratives of the Braunschweig Period*, S. 98

⁴⁷⁰Ebd.

⁴⁷¹RAABE, S. 394: So erzählt Marten beispielsweise von seinen Diensten bei der Rittmeisterin und erwähnt deren Ankunft in Wanza aus seiner Sicht. Auch um eine nächtliche Trinkrunde aufzulösen wird das Horn zur Durchsetzung der nachtwächterlichen Autorität eingesetzt, siehe S. 398

⁴⁷²Ebd., S. 412 f.

Nicht nur in die Vergangenheit entführt Martens Horn den jungen Enthusiasten, es ist ihm auch ein Garant für eine vermeintlich glorreiche Zukunft. Etwas Neues, das auf Altem gründen soll, wird durch das alte, gänzlich unmoderne Horn geadelt: Die scheinbare Überzeitlichkeit des archaischen Instruments ist für Bernhard Grünhage ein besseres Omen für die Zukunft als ein Produkt der Moderne es sein könnte. An dieser Stelle ist das Horn mit starker Symbolkraft beladen, die sich sowohl auf Reisen in eine längst tot geglaubte vergangene Welt erstreckt, als auch Optionen für zukünftige Pläne, Ideen und Ideologien bietet.

Als Parodie auf die militärischen Ambitionen, Träume und Hoffnungen, die in Bernhard Grünhages Utopie mitklingen, ist der Einsatz der Wanzaer Spieß- und Bürgergarde zu verstehen, die überhaupt nur einen einzigen großen Einsatz hatte: Den Brand des Overhausschen Pavillons. Von Marten „ausgetutet“⁴⁷³ greift die Truppe unter Leitung des Rittmeisters Grünhage derart umfassend ein, dass auch der Garten des Anwesens verwüstet wird und der Kommandant wegen dieser lächerlichen Überreaktion von Fräulein Overhaus, als sie ihn am nächsten Morgen beim Wäscheaufhängen trifft, verspottet wird:

„Mein Fräulein aber sah nur den Herrn Rittmeister und schüttelte den Kopf und meinte: ‘Da möchte ich doch jetzo in dein Horn stoßen, Marten - tut, tuuuut - tut!’ - Über der Hecke aber ruft sie doch nur: ‘Guten Morgen, Herr Kommandant, und nochmals schönsten Dank für die gute Hülfe heute nacht; da hat man ja wirklich mal wieder gesehen, was ein Mann und Kriegermann in der rechten Stunde wert ist!’“⁴⁷⁴

Der Rittmeister überlebt diesen Spott nicht. Das eigene Versagen vor Augen, die eigene Lächerlichkeit durch das imitierte Militärsignal und den unechten Dank vorgeführt, stiehlt er sich davon und wird in Martens Zimmer, wo er sich öfter mit Marten zum Diskutieren, Rauchen und Trinken zurückgezogen hatte,⁴⁷⁵ von diesem später tot aufgefunden:

„Der Nachtwächter von Wanza weckte ihn nicht mehr auf, und wenn er ihm sein Horn dicht an das Ohr gehalten hätte.“⁴⁷⁶

Das Horn wird hier standesgemäß als militärisches Signalinstrument für einen abgedankten napoleonischen Offizier verwendet. Es entwickelt jedoch, während Marten sich auf die Suche nach dem vermissten Rittmeister macht, für den Suchenden auch eine geheimnisvolle,

⁴⁷³Ebd., S. 416

⁴⁷⁴Ebd., S. 417

⁴⁷⁵Martens Dienstzimmer im Turm ist für den Rittmeister ein Rückzugspunkt, insbesondere dann, wenn er sich von seiner Frau gepiesackt fühlte, deren Freundin Thekla Overhaus mithalf, den Rittmeister „zu ducken“ (Raabe, S. 389). Auch Sophie Grünhage hatte einen privaten Raum, in den sie sich zurückzog, wenn sie mit ihrem Mann nicht zurechtkam: „Diese Giebelstube war ihr Refugium, in das sie sich vor dem Landknechtsgemahl, dem ‚königlich-westfälischen Ungetüm‘ (80), dem ‚versoffenen grauen Satan‘ (81) flüchtete.“ (MÜLLER, *Nachwort*, S. 196). Diese „Schutzräume“ haben eine wichtige Funktion: Sie ermöglichen nicht nur den temporären Schutz vor dem Partner in einer problematischen Beziehung; sie „fungieren [auch] als Orte der Selbstbehauptung und Identitätssicherung gegenüber einer als antinomisch erfahrenen Welt.“ (GRÄTZ: *Kuriose Kulturhistorie. Raabes unzeitgemäßer Umgang mit einem Geschichtskonzept*; S. 57); vgl. auch GRÄTZ: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 434

⁴⁷⁶RAABE, S. 423

unheimliche Komponente. Marten denkt über den Einsatz der letzten Nacht nach und rekapituliert währenddessen sein eigenes Schicksal:

„[...] und plötzlich wird es auch mir ganz flau, und ich glaube, hätte mir da einer mein Nachtwächterhorn in die Hand gegeben und gesagt: ‘Marten, blas!’, so wäre ich vor meinem eigenen Schall wie vor einem Gespenst in der hellichten Mittagssonne in die Kniee geschossen.“⁴⁷⁷

Geisterhaft, wie aus einer anderen Welt scheint das Horn durch seinen Klang Schatten zu beschwören, und es ist daher auch nicht verwunderlich, dass Marten sehr viel später, gerade in dem Moment, in dem er nach dem Dienst das Horn an die Wand hängt, den Geist des Rittmeisters sieht.⁴⁷⁸ Das Horn wird zum Medium, mit dessen Hilfe Verbindungen in andere Zeiten und Welten geknüpft werden können – vielleicht sogar in die Zukunft, wie der Student Grünhage meint.

In Wanza selbst wird das Horn in offizieller Funktion allerdings nicht mehr zu hören sein, denn

„[...] wir mit den unsrigen sind abgeblitzt an dem Verstande des verruchten Philisternestes; es ist nichts mit dem Horn von Wanza, Marten Marten!“⁴⁷⁹

Dorsten muss zugeben, dass genau das eingetreten ist, was die Rittmeisterin in ihrem Urteil bereits während der Teerunde kritisiert hatte:

„Eine nette Sitzung war’s, in der ich mich Ihnen zuliebe, Marten, und Ihres abgeschmackten Hornes wegen wieder mal zum Narren habe machen lassen!“ berichtete der Bürgermeister mit sozusagen behaglichem Verdruß.⁴⁸⁰

Fast drei Seiten nimmt die Rede des Lichtziehers und Seifenfabrikanten Tresewitz ein, der im Magistrat die Opposition gegen Martens Begehren anführt und dessen Beitrag Dorsten nun vor Marten und Bernhard Grünhage vorführt.⁴⁸¹ Tresewitz’ Hauptkritikpunkt ist die angebliche Unangemessenheit des Wunsches. Nicht, dass Marten für seine treuen Dienste keine Anerkennung verdient hätte, aber mit der Reetablierung des Horns stelle sich Wanza der Welt gegenüber als zurückgeblieben bloß:

„[...] erst noch mal sich’s ein bißchen überlegen und überdenken, ehe man sich möglicherweise vor seiner Zeit und Mitwelt gottsträflich blamiert und ganz Wanza nachher womöglich vor ganz Deutschland zum Gespött und Amüsemang wird, was auch schon dagewesen ist. Denn wieso? Alabonnör mit der Pietät; aber weit kommt man denn doch grade nicht damit und zumal in städtischen Angelegenheiten, wo man immer am besten in der Geschichtsschreibung oder der Zeitung damit wekommt, wenn man eben abgetan sein läßt, was abgetan ist. [...] Aber, meine Herren, daß wir andern uns deshalb vor dem Universum, und reichte dasselbige auch nur bis Sondershausen, blamieren sollen, kann er

⁴⁷⁷Ebd., S. 419

⁴⁷⁸Ebd., S. 426

⁴⁷⁹Ebd., S. 428

⁴⁸⁰Ebd., S. 429 Auch Dorsten, der einer der eifrigsten Verfechter von Martens Wunsch ist, nennt an dieser Stelle dessen Horn „abgeschmackt“. Bei ihm ist offensichtlich ebenfalls ein Bedeutungsverlust des Symbols eingetreten.

⁴⁸¹Was scheinbar wie eine Parodie auftritt, ist tatsächlich kühl kalkuliert: „Der Bürgermeister, der überstimmt wurde, wiederholt nun die ganze Rede des Bürgervorstehers, der dadurch in mimetischer Drastik in die Erzählebene tritt und zwar so fließend wörtlich, als verläse er ein stenographische Protokoll [...] Gerade in der wörtlich wiedergegebenen Rede stellt sich der Vorsteher in seiner ganzen anmaßenden Erbärmlichkeit bloß, in der er zugleich die Honoratioren repräsentiert.“ (MÜLLER, *Nachwort*, S. 205 f.)

[Marten] und der Herr Burgemeister doch eigentlich nicht von uns verlangen. Denn wieso? Stimmt das Horn noch mit der heutigen Jahreszahl und gegenwärtigen Kultur, so verpflichte ich mich hierdurch und aus Achtung vor unserm Herrn Burgemeister, Marten zu seinem Jubiläum ein silbern Mundstück aus meiner Tasche draufsetzen zu lassen. Stimmt es aber nicht, so, glaube ich, haben wir schon damals unser allermöglichstes an ihm geleistet, als wir es hier an ebendiesem Tische Marten Marten auf sein Ersuchen zum Andenken behalten ließen und nicht, wie der Vorschlag war, es ihn an Putferkel, unsern Schweinehirten abgeben ließen zur fernern nützlichen Verwendung als kommunales Eigentum [...]. Bedenken Sie mal, meine Herren, wenn wir Marten diesen Gefallen täten und sein abgeschafft Horn für unsere nächtliche Ruhe wieder einführen und nachher vielleicht vom *Horn von Wanza* in der Welt gesprochen würde?! Ich glaube, alle Seife, die ich in meinem Laden und Geschäft augenblicklich in Disposition habe, wüsche uns dies nicht ab! Noch liegt Wanza nicht an der Eisenbahn, aber wie bald vielleicht mit Gottes und der Regierung Hilfe? Und da sehe ich denn heute schon wie mit meinen leiblichen Augen, wie sich auf unserer Station die reisende und intelligente Menschheit aus'm Kupeefenster hängt, wenn die Schaffner uns ausgerufen haben, und sagt: 'Guck, das ist also Wanza, wo sie das Horn von Wanza wieder eingeführt haben!' [...] Fünfundzwanzig bar aus der Stadtkasse und ein Diplom, das ist's, was ich nobel nenne und passend: aber sein Gelüste von wegen Wiedereinsetzung seines Tuthornes nenne ich eine Dummheit, und damit soll er uns vom Leibe bleiben, Ihre und der Frau Rittmeistern gewiß achtbare und sinnvolle Gefühle in allen Ehren, Herr Burgemeister! Und nun, wenn keiner sonst noch was zu bemerken hat, trage ich auf Schluß der Verhandlung über diesen Antrag an. Denn wieso? Ich meine, dieses hochselige Horn von Wanza hat uns allmählich doch wohl lange genug um die Ohren geklungen, und ich habe meine kostbare Zeit für mein eigen Geschäft zu Hause lieber als für solches Allotrium hier auf dem Rathause!⁴⁸²

Tresewitz, der Industrielle und Fortschrittsgläubige, sieht in der – auch kurzzeitigen – möglichen Wiedereinsetzung des Horns einen Sieg des Rückschritts, der Unmoderne, der Vergangenheit. Der Spott der fortschrittsorientierten Welt käme durch dieses Treiben über Wanza; der Schaden wäre nicht wiedergutzumachen. Auf diese gewaltige Übertreibung, die in der Vision von der spottenden „intelligenten Menschheit“ ihren komisch-dramatischen Höhepunkt findet, reagiert Marten ganz gelassen, indem er sein Horn hervorholt und es Dorsten übergibt:

„Wenn ich es so angucke, komme ich mir selbst ganz erhaben vor! Denn – wieso? sagt Herr Fabrikant und Seifensieder Tresewitz; – nämlich ganz feste muß die heutige hohe Kultur hier bei uns in Wanza, mit Respekt zu sagen, noch nicht auf den Beinen stehen, wenn es menschenmöglich ist, daß ich armer alter Kerl sie noch damit über den Haufen blase. [...] Und denn, sehen Sie mal, ich will meinen Gesang grade nicht loben, aber zu dem guten alten Instrumente gehörte er doch auch; und wenn einer jahrelang allnächtlich die Bürgerschaft gewarnt hat, auf die Erleuchtung zu passen und die Feuer und das Licht zu bewahren, so will er doch gewißlich nicht seinen letzten Odem dazu verwenden, es in Wanza ganz auszublasen.“⁴⁸³

Mit sanfter Kulturkritik und aus scheinbaren Selbstschutzgründen vertraut Marten dem Bürgermeister sein Instrument an, damit in der Stadt der Fortschritt nicht aufgehalten und deswegen Martens Seele „vor Sankt Cyprians Kirchhofe und der Jüngsten-Gerichts-Trompete“⁴⁸⁴ nicht in Schwierigkeiten gerate. Diese jenseitsgerichtete Dimension kommt in Martens Übergaberede noch einmal zur Sprache: Marten bittet darum, das Horn in seinen Sarg zu legen, so sei es vor Putferkel geschützt.

⁴⁸²RAABE, S. 430-432

⁴⁸³Ebd., S. 434

⁴⁸⁴Ebd., S. 434

Denn

„kommt es mal zur Auktion über meine Hinterlassenschaften und Sie, Herr Burgemeister, oder die Frau Rittmeistern greifen nicht rasch zu, so kriegt es Putferkel doch noch in seine Tatzen und bläst es mir zum Tort durch die Kirchhofstür bis in den kühlfesten Grund der Erde hinein.“⁴⁸⁵

Als Parodie, als Travestie der „Jüngsten-Gerichts-Trompete“ will Marten hier das Horn verstanden wissen. Sein Entschluss „[...] na, dann lassen wir’s um Gottes willen ja beim alten, das heißt in diesem Fall beim neuen!“⁴⁸⁶ dokumentiert durch feinen Wortwitz, dass sich Marten nicht um die Alt-Neu-Antithetik schert. Sein Wunsch hat für ihn weder mit Fortschritt noch mit Rückwärtsgewandtheit zu tun, ist frei von jeder Ideologie, weswegen er Ideologien unbekümmert parodieren kann. Das Horn ist für Marten nicht eindeutig symbolisch festgelegt und bedeutungsgeladen wie für den Fortschrittler Tresewitz einerseits und den Zukunfts- und Vergangenheitsschwärmer Bernhard Grünhage andererseits. Für Marten hat sein Horn vor allem persönlichen Symbolwert, der auf einer mehrere Jahrzehnte dauernden Arbeitsbeziehung basiert. Dass es darüber hinaus zum Wanzaer Politikum avancieren könnte, liegt weder in Martens Vorstellungsbereich, noch in seinem Interesse. An keiner Stelle des Werks spricht er vom „dummen“ oder gar „greulichen“ Tuthorn, wie dies seine alte Freundin Sophie tut, aber letztlich ist es ihm gleich, ob seinem Wunsch seitens der städtischen Verwaltung entsprochen wird oder nicht.

Dennoch ist es ein kleiner Triumph und eine persönliche Genugtuung, als das alte Nachtwächterhorn doch noch einmal erklingt:

„Sie sollten aber allesamt noch einmal zusammenfahren, und diesmal heftiger denn zuvor. ‘Tut - Tuut!’ erscholl es in der Tür des Festgemaches, und da stand Marten Marten, nachdem er für diese Nacht sein Amt an seinen Kollegen abgegeben hatte, und blies das Horn von Wanza nicht als städtischer Nachtwächter, sondern als ganz einfacher Privatmusikante.“⁴⁸⁷

Die von der Fortschrittsfraktion befürchtete Provokation, die Wanzas Zunkunft angeblich hätte gefährden können, ist ausgeblieben und trotzdem konnte sich Marten des alten Klangs wieder erfreuen. Er ist aus dem funktionalen, berufsständischen Zusammenhang herausgetreten und genießt die Freude, das Horn trotz aller Hemmnisse – und für jedermann akzeptabel – zu blasen:

„No longer do acts have symbolic validity for the whole community; the act is private and has meaning only to an individual and a few of his intimates.“⁴⁸⁸

Das Horn nimmt in Raabes Erzählung einen wichtigen Platz ein. Es ist Teil des Romantitels und wirkt als konstitutives Verbindungselement für die verschiedenen Zeitebenen:

⁴⁸⁵Ebd., S. 435

⁴⁸⁶Ebd., S. 434

⁴⁸⁷Ebd., S. 449

⁴⁸⁸STOCKSIECKER DI MAIO, S. 98

„Einzelne Realien werden nicht allein als kulturgeschichtliche Besonderheiten ausdrücklich hervorgehoben, sondern erhalten zugleich eine zentrale textstrukturierende Funktion. So verklammert das ausrangierte Nachtwächterhorn, dem der Roman *Das Horn von Wanza* seinen Titel verdankt, die Erzählgegenwart mit den eingelagerten biographischen Vergangenheiten. Im Roman wird das Nachtwächterhorn zu einem „zeichenhaften Requisit“, das in seiner leitmotivischen Wiederkehr eine wichtige narrative Verknüpfungsfunktion erfüllt. Es bildet eine Art Schaltstelle des Erzählens, fungiert als Ausgangspunkt von erinnernden Rückblicken und wird narrativ zum Bindeglied zwischen verschiedenen Zeitebenen.“⁴⁸⁹

Das Horn hilft zeitkritische Reflexionen zu organisieren, indem sich an ihm eine Auseinandersetzung über Modernität entzündet. Gleichzeitig ist es der wichtigste Bestandteil eines Zeichensystems,⁴⁹⁰ das die Konstitution privater Memorialkultur herstellt. Diese erscheint jedoch nicht in Form eines artifiziellen, musealen Sammelns und Archivierens, auf Grundlage von Bewertung und Systematisierung, sondern ist assoziativ, zufällig und vor allem höchst individuell. Katharina Grätz erkennt hier das Kuriositätenkabinett und nicht das durch strenge Ordnungsprinzipien organisierte Museum⁴⁹¹. Es ist eine „Poesie des Plunders“.⁴⁹²

„Diese Form des Sammlens läßt sich als Reflex auf die Auflösung des bildungsbürgerlichen Wertekanons deuten: Minderwertiger Nippes und kulturhistorische Relikte wie etwa das Nachtwächterhorn spielen eine bedeutendere Rolle als gediegene Kunstgegenstände.“⁴⁹³

Wichtiger als das Moment des Bewahrens von vermeintlich Wertvollem, um dies dann der Nachwelt übergeben zu können, ist die Erbauung an der sinnlichen und poetischen Kraft von Gegenständen⁴⁹⁴, die einen persönlichen Bezug zum Handlungsträger besitzen und dadurch zur

⁴⁸⁹GRÄTZ: *Kuriose Kulturhistorie*, S. 54 f. GRÄTZ fährt fort: „Als narrative Klammer dienen solche kulturhistorischen Realien aber nicht allein, weil sie verschiedene Zeit- und Erzählebenen zusammenführen, sondern auch, weil sie als Relikte von kulturhistorischer Bedeutung einen Zusammenhang stiften können zwischen privater Biographie und geschichtlichen Ereignissen. (S. 55); vgl. auch MÜLLER (*Nachwort*, S. 190), der im Nachtwächterhorn ein „gegenständliches Signum von motivischem Gewicht“ erkennt sowie GRÄTZ (*Musealer Historismus*, S. 431 f.). Zum „zeichenhaften Requisit“ siehe auch POTTHAST: *Historische Romane und ästhetischer Historismus. Text-Bild-Relationen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 338 ff. sowie POTTHAST: *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, S. 49

⁴⁹⁰Auch die Potpourrivase, die Sophie Grünhage von ihrer Freundin Thekla Overhaus geschenkt bekam, und in die verschiedene Figuren im Laufe der Erzählung ihre Nase stecken, gehört zu diesem Arsenal an Erinnerungsstücken (siehe auch MÜLLER: *Nachwort*, S. 197)

⁴⁹¹GRÄTZ: *Kuriose Kulturhistorie*, S. 60 f.; siehe auch GRÄTZ: *Musealer Historismus*, S. 442: „Entscheidend ist, daß Raabe seine Kuriositätenkabinette ganz bewußt vor der Folie der aktuellen Geschichts-, Kultur- und Kunstwissenschaft entwirft, daß er die zeitgenössischen Musealisierungstendenzen sehr genau registriert und mit seinen literarischen Entwürfen darauf reagiert. Indem er die Auseinandersetzung mit einem verdinglichten Gegenwarts- und Vergangenheitsbezug in seine Texte hineinträgt, nimmt er eine zugleich kritische wie produktive Haltung gegenüber der zeitgenössischen Wirklichkeit ein, die sich in mortifizierender Weise dem Alten zuwendet.“ Durch diesen Befund ist Grätz' These zu Beginn ihres Aufsatzes *Kuriose Kulturhistorie* (S. 49) belegt: „Bisweilen wird das Etikett ‚kulturhistorisch‘ gar der gesamten Handlung angeheftet: „die Geschichte wird von jetzt an historisch wie kulturhistorisch merkwürdig“ heißt es im Roman *Das Horn von Wanza* (S. 356). Ein ironischer Unterton ist bei derartigen kulturhistorischen Verweisen oder Exkursen allerdings kaum zu überhören. Raabe, so möchte ich in meinem Beitrag zeigen, greift das Paradigma der Kulturhistorie auf, um es spielerisch zu unterwandern.“

⁴⁹²GRÄTZ: *Kuriose Kulturhistorie*, S. 59

⁴⁹³Ebd.

⁴⁹⁴GRÄTZ: *Musealer Historismus*, S. 441

Identitätsstiftung und –sicherung beitragen. Dabei sollte nicht übersehen werden, dass es sich meist – wie auch beim Horn von Wanza – um Realien handelt, die funktionslos geworden sind:

„Erst die Entbindung aus früheren Arbeits- und Herstellungszusammenhängen – die Ausblendung der ehemaligen Funktion – schafft die Voraussetzung für die Verklärung dieses Relikts.“^{495c}

Derart vielgestaltig und vielschichtig eingesetzt, ist das Horn von Wanza ein unverzichtbarer Bestandteil des gleichnamigen Romans.

⁴⁹⁵GRÄTZ: *Kuriose Kulturhistorie*, S. 56

9. „Horn und Kelch sind zwei Alterthümer, mit Tugenden und Kräften begabt.“ Conrad Ferdinand Meyer: *Die Richterin*

In Conrad Ferdinand Meyers 1885 erschienener Novelle *Die Richterin* sind ein Horn und ein Becher wichtige Handlungsträger. Sie sind Teil eines Erbes und legitimieren den jeweiligen Besitzer. Die Handlung ist komplex und kaum in wenigen Sätzen darstellbar. Meinhard Prill hat das Geschehen für seinen Artikel in Kindlers Literaturlexikon wie folgt zusammengefasst. Schauplatz der Handlung ist neben Rom vor allem Rätien zur Zeit Karls des Großen.⁴⁹⁶ Dort regiert auf Schloss Malmort Stemma Judiatrix, die Karl 801 um Hilfe gegen die Lombarden bittet:

„Dieser schickt den Höfling Wulfrin, der einst, als sein Vater, Graf Wulf, seine Mutter verstoßen hatte, zu Karl dem Großen geflohen war. Graf Wulf hatte danach die junge Stemma geheiratet, die aber den jungen Kleriker Peregrin liebte, der deshalb von ihrem Vater ermordet worden war. Als Graf Wulf auf seinem heimischen Kastell eintraf, reichte Stemma ihm einen Begrüßungstrunk, an dem er starb. Sie gebar in der Folgezeit ein Mädchen namens Palma novella, als deren Vater sowohl Peregrin als auch Graf Wulf in Frage kommen. Allein führt Stemma nun das Land und erwirbt sich als ‚*Richterin*‘ Ansehen. Dessen ungeachtet bleibt jedoch der Makel über den ungeklärten Tod des Grafen Wulf an ihr haften, und als Wulfrin nun, nach sechzehn Jahren, im Auftrag Karls des Großen, bei ihr eintrifft, fordert sie ihn auf, sie vor ihrer Dienerschaft und vor ihren Gefolgsleuten von der Schuld am Tod seines Vaters freizusprechen. Wulfrin erfüllt diese Forderung ohne innere Anteilnahme und Überzeugung.

Ihre eigentliche Dynamik erhält die Fabel durch die scheinbar inzesthafte Liebe, die sich zwischen Wulfrin und Palma entwickelt. Die von Wulfrin selbst empfohlene Verbindung Palmas mit dem Gelehrten Gnadenreich bringt ihm seine Liebe, die er im Gegensatz zu Palma als Sünde empfindet, zu Bewußtsein; er schickt die Schwester über die Berge nach Hause, während er den Weg durch eine Schlucht einschlägt [...]. Als er Palma, die den ihr zugewiesenen Weg verlassen hat, in der Schlucht begegnet, scheint Wulfrin sich im Affekt ihrer entledigen zu wollen, um sie dann doch zu retten [...]. Zurückgekehrt, kündigt Wulfrin Stemma an, er werde sich vor dem Kaiser wegen seiner Liebe zur Schwester verantworten. Palma erkrankt kurz vor der Ankunft des Kaisers schwer, und Stemma fühlt sich gezwungen, ihrem Stiefsohn die Wahrheit zu enthüllen. Sie hat Wulfrins Vater auf Geheiß ihres Geliebten Peregrin getötet, der auch der Vater Palmas ist. Palma hat dieses Geständnis zufällig mitgehört und ihr Zustand verschlechtert sich daraufhin in einem

⁴⁹⁶Zu Meyers mehrfacher Änderung von Handlungsort und -zeit und die dabei leitende Motivation siehe FEHR: *Conrad Ferdinand Meyer: Auf- und Niedergang seiner dichterischen Produktivität im Spannungsfeld von Erbanlagen und Umwelt*, S. 159 ff.: „Für Conrad Ferdinand Meyer war die historische Absicherung seiner Erzählprosa eine unabdingbare Voraussetzung seines Darstellungsstils. Die Faszination, die historische Phänomene, mehr noch historische Persönlichkeiten, auf ihn ausübten, war notwendige Voraussetzung seiner dichterischen Leistungen. [...] Mit der Novelle ‚Die Richterin‘ (1885) war es ganz anders bestellt. Hier war die innere Problematik zuerst und lange voraus da, und für diese innere, völlig unhistorische Problematik suchte er eine geeignete Kulisse, oder besser Kulissen, die ihm erlauben würden, tief bedrängende, unheimliche Dinge, von denen er nicht loskam, in einem in sich selber stimmigen Erzählraum zu objektivieren. Und weil diese Problematik mehr als irgendeine andere seine unmittelbare geistig-seelische, ja seine ganze menschliche Wirklichkeit betraf, mußte er, wenn er einigermaßen ungeschoren in seiner persönlichen und gesellschaftlichen Umgebung weiterexistieren wollte, alles verfremden, damit er umso mehr sein Eigenstes aussagen konnte. Was Wunder, daß er für diese innere Wirklichkeit einen möglichst fernen historischen Raum suchte.“; vgl. auch OSBORNE: *Vom Nutzen der Geschichte. Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers*. „[...] die Handlung beginnt nämlich kurz nach der Krönung Karls des Großen im Jahre 800, was *Die Richterin* zu Meyers historisch entferntester Novelle machte.“ (S. 119)

lebensbedrohlichen Maße; nun gesteht Stemma vor dem Kaiser ihre Tat und tötet sich selbst. Der Kaiser adoptiert Palma; Wulfrin kündigt an, das Mädchen nach seiner Rückkehr aus der Schlacht zu heiraten.⁴⁹⁷

Gleich zu Beginn der Novelle wird Wulfrin über ein „seltsam gewundenes Hifthorn“⁴⁹⁸, das er bei sich trägt, von Gnadenreich als Landsmann und als Person identifiziert; bereits an dieser Stelle ist das Horn mit dem Bedeutungsaspekt Legitimation konnotiert:

„Jetzt gingen sie freundlich nebeneinander, wenn auch nicht mehr Hand in Hand. Die des Palastschülers [Wulfrin] war auf das Hifthorn geglitten, das der Bischofsneffe [Gnadenreich] mit aufmerksamen Blicken betrachtete. ‘Das hier kommt aus dem Gebirge’, sagte er.

‘So’, machte der Behelnte. ‘Aus welchem Gebirge?’

‘Aus unserm, Landsmann. [...] Daß du es wissest, ich bin Graciosus [...] oder auf deutsch Gnadenreich, und du bist Wulfrin, Sohn Wulfs, wenn dieses Hifthorn dein Erbteil ist, wie ich vermute.’⁴⁹⁹

Meyer nimmt im weiteren Verlauf das Horn-Motiv auf und spielt damit, indem er ein anderes Horn einführt, um danach zum Wulfenhorn zurückzukehren: Wulfrin und Graciosus wollen sich in einer Wirtschaft erfrischen, aber Wulfrin, der der Palastschule Karls angehört, darf sich nur so weit entfernen „als das Horn reicht, wann Herr Karl die Schule zusammenruft.“⁵⁰⁰ Dadurch wird aus dem Gegenstand, der Wulfrin als Angehörigen einer bestimmten Schicht und eines bestimmten Hauses ausweist und ihm somit bestimmte Rechte und Freiheiten⁵⁰¹ sichert, ein Instrument der Disziplinierung, der er sich unterwerfen muss: Das Horn wird zum Ordnungsinstrument, das zur Pflicht ruft.

Wulfrin berichtet seinem rätischen Landsmann, nachdem dieser ihm von Wulfrins Schwester Palma novella erzählt hat (von deren Existenz Wulfrin nichts wusste), von seinem Erbstück, das ihm ein treuer Diener nach seiner Flucht nach Rom mitgebracht hat. Doch das Erbe ist nicht komplett:

„Der Wulfenbecher, der dazu gehört, obschon er heidnisch ist – das Horn ist biblischen Ursprungs –, blieb auf Malmort und mag dort bleiben, bis ich freie, und das hat Weile. [...] Beide, Horn und Kelch, sind zwei Altertümer, mit Tugenden und Kräften begabt. Den Becher gab einem Wölfling ein Elb oder eine Elbin von denen im Hinterrhein. Solang eines Wolfes Weib ihn ihrem Wolfe kredenzt und den dareingegrabenen Spruch ohne Anstoß hersagt, einmal vorwärts und einmal rückwärts, gefällt und mundet sie dem Wolfe. Über das Hifthorn sind die Meinungen geteilt. Nach den einen ist es gleichfalls ein elbisches Geschenk, und vor dem Burgtor bei der Rückkehr geblasen, zwingt es die Wölfin zu bekennen, was immer sie in Abwesenheit des Gatten gesündigt hat. Andere dagegen behaupten, daß ein Wolf im Gelobten Lande das Horn mit seinem Schwert aus dem erstarrten Pech und Schwefel des Toten Meeres grub. So ist es ein im Getümmel zur Erde

⁴⁹⁷PRILL: „Die Richterin“, S. 620 f.

⁴⁹⁸MEYER: *Die Richterin*, S. 7

⁴⁹⁹Ebd., S. 7 f.

⁵⁰⁰Ebd., S. 8

⁵⁰¹Auch wenn man bei einer weitgehend in der Schweiz spielenden Handlung an das ‚Horn von Uri‘ denken mag, das sowohl in Schillers *Wilhelm Tell* wie in Fontanes *Vor dem Sturm* mit Gedanken der Freiheit und Selbstbefreiung assoziiert wird, so gibt es in der Schweiz dennoch keine ähnlich konnotierte ‚Wulfenhorn-Tradition‘, wie Werner FLACHS (Autor des Buchs *Das Jagdhorn*) dem Verfasser telefonisch versicherte.

gestürztes Harschhorn, von denen, welche die himmlischen Haufen bliesen zum Gericht über Sodom und Gomorra.“⁵⁰²

Wulfrin berichtet weiter von der angeblichen Unwirksamkeit des Bechers⁵⁰³ und lobt sein Horn: „Übrigens ist es das beste Hifthorn im Heere. Das ruft!“⁵⁰⁴ Gnadenreich verwendet nun das Horn wieder als Insignie des Wulfengeschlechts und spricht Wulfrin nicht mit dessen Namen an, sondern verkündet: „An den Herrn des Hifthorns habe ich einen Auftrag.“⁵⁰⁵ Das formale Anliegen wird nicht an das Individuum Wulfrin gerichtet, sondern an den durch das Horn ausgezeichneten Wulfenerben. Dieser will sich der Aufforderung, nach Malmort zu kommen, um Stemma von dem Mordvorwurf freizusprechen, widersetzen und betreibt familiäre Vergangenheitsbewältigung, indem er Gnadenreich vom Ableben seines Vaters erzählt:

„[Der Vater kommt von einem Rachezug nach Hause.] Er stößt ins Horn, der Sitte gemäß. Sie tritt ins Tor, sagt den Spruch und kredenzt den Wulfenbecher, den ihr der Vater in Chur nach wölfischer Sitte als Morgengabe gereicht hatte. Kredenzt ihn mit drei Schlücken. Der Arbogast, der durstig daneben stand, hat sie gezählt: drei herzhaftige Schlücke. Der Vater nimmt den Becher, leert ihn auf einen Zug und haucht die Seele aus.“⁵⁰⁶

⁵⁰²MEYER, S. 9 f. An dieser Stelle eröffnen sich interessante Bezüge zu Wielands *Oberon*: Wiederum erscheinen ein Horn und ein Becher institutionell miteinander verbunden als Prüfinstanzen, die u. a. weibliche Treue testen, ganz im Sinne der bereits beschriebenen arturischen ‘Treue-Test-Horn-Tradition’. Auch der phantastische Ursprung der beiden „mit Tugenden und Kräften begabten“ Gegenstände ist ähnlicher Art und Struktur wie im *Oberon*: Dort gibt der Elfenkönig Becher und Horn an Hüon, hier sind es Elben (=Elfen). Ein anderer Erklärungsversuch verortet das Horn sogar als um ein vom Himmel gefallenes, ehemals himmlisches Instrument der Tubaengel, was seinen „biblischen Ursprung“ erklärt. Auch die Magie des geheimnisvollen Spruchs, der, um ihn noch rätselhafter und schicksalsschwerer zu machen, vor- und rückwärts zu sagen ist, gehört zum Instrumentarium des Phantastischen. WÜNSCH: *Die realitätsschaffende Kraft des Wortes. Zu C.F. Meyers „Die Richterin“* nennt Horn und Becher „magisch-semiotische Objekte“: „Diese Klasse von Objekten wäre also in dem Sinne magisch, daß sie nicht nur wie die ikonischen Zeichen eine Realität abzubilden, sondern sogar eine Realität hervorzubringen verspräche. Hinzu kommt, daß es zu beiden Objekten eine ätiologische Sage gibt. [...] Die Ursprungssagen, die die magische Macht des semiotischen Objektes verbürgen, berufen sich, soweit diese Ursprünge heidnische wären, auf Entitäten, die in dieser christianisierten Welt eigentlich nicht geglaubt werden dürften.“ (S. 91 f.)

⁵⁰³WÜNSCH weist auf S. 92 darauf hin, dass das Horn wirkungslos blieb: „Zwar blies der Comes ins Horn, aber Stemma gestand nichts.“ Da aber beide Gegenstände in enger Beziehung zueinander stehen konstatiert WÜNSCH an gleicher Stelle: „Die erzählte Geschichte illustriert die Wirkungslosigkeit dieser magischen Objekte“.

⁵⁰⁴MEYER, S. 11. Diese Aussage erinnert an Olifant, das Horn Rolands, das sich durch seinen Klang vor allen anderen Hörnern des christlichen Heeres auszeichnet. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang die zeitliche Nähe: Sowohl das *Rolandslied* als auch *Die Richterin* spielen zur Zeit Karls des Großen, ebenso Wielands *Oberon*.

⁵⁰⁵Ebd., S. 11

⁵⁰⁶Ebd., S. 13 Horn und Becher sind mehr als Erkennungszeichen eines Sippenoberhaupts. Sie sind unmittelbar verwoben mit dem rätselhaften Tod von Wulfrins Vater und daher für Wulfrin negativ konnotiert. Letzteres gilt aber nur für den Becher, denn dieser war – wenn überhaupt – das Behältnis für das Gift. Über das Horn als Treueprüfungsinstrument wird an dieser Stelle nichts mitgeteilt, es wird nur sein pflichtgemäßer Einsatz in einem Ritus beschrieben. Dass Wulf infolge körperlicher Anstrengung gestorben sein könnte, was Gnadenreich als Option vorschlägt, lehnt Wulfrin entschieden ab (S. 14):

„Und mit fliegender Lunge ins Horn gestoßen, vergiß nicht!“ höhnte Wulfrin.

‘Er triefte und keuchte’ –

‘Er lechzte wie eine Bracke!’ überbot ihn Wulfrin.“

Die familiären Bindungen und Umstände holen Wulfrin jedoch spätestens in jenem Augenblick wieder ein, in dem Gnadenreich von Wulfrins Schwester Palma novella u. a. Folgendes berichtet:

„‘Wann der Bruder kommt’ – ‘Das gehört dem Bruder’ – ‘Das muß man den Bruder fragen’ – davon werden ihr die Lippen nicht trocken. Jedes Hifthorn jagt sie auf, sie springt nach deinem Becher und damit an den Brunnen. Sie wäscht ihn, sie reibt ihn, sie spült ihn.’
‘Warum, Narr?’
‘Weil sie ihn dir kredenzen will und dein Vater sich daraus den Tod getrunken hat.’“⁵⁰⁷

Das Wulfenhorn kommt am Ende des ersten Kapitels zum Einsatz und hat dort einen spektakulären Erfolg:

„Jetzt griff der Kaiser rechts nach dem Hifthorn, um die ganze Schule zusammenzurufen und ihr seine Befehle zu geben. Es mangelte. Er hatte es im Palaste vergessen oder absichtlich zurückgelassen, um der Messe als ein Friedfertiger beizuwohnen. ‘Deines, Troztkopf!’ gebot er, und Wulfrin hob sich sein Hifthorn über das Haupt. Karl betrachtete es eine Weile. ‘Es ist von einem Elk’, sagte er, hob es an den Mund und stieß darein. Da gab das Horn einen so gewaltigen und grauenhaften Ton, daß nicht nur die Höflinge aus allen Ecken und Enden des Kapitols hervorstürzten, sondern auch, was sich ringsum von römischem Volke gehäuft hatte, erstaunt und erschreckt die Köpfe reckte, als nahe ein plötzliches Gericht. Karl aber stand wie ein Cherub.“⁵⁰⁸

Was das Volk von Rom hier erschrecken lässt, ist eine Ahnung vom Jüngsten Gericht. Denn wie Karl das Wulfenhorn mit gewaltigem und grauenhaftem Ton geblasen hat, müssen sich die Menschen die Einleitung der Apokalypse vorgestellt haben.

⁵⁰⁷MEYER, S. 16. Die Schwester will die dynastische Tradition wahren, ohne sie allerdings richtig verstanden zu haben: Sie ist nicht Wulfrins Frau, steht also außerhalb des Horn-Becher-Ritus’. Siehe auch OSBORNE, S. 135: „Ihre Absicht ist es, ihn, den Träger des Wolfshorns, im Malmort mit dem Kelch willkommen zu heißen, und zwar als Frau, die ihren heimkehrenden Mann begrüßt, wie im ersten Kapitel beschrieben wurde.“ Bereits an dieser Stelle wird zumindest ein leicht und spielerisch illegitimer, wengleich noch nicht auf ein Inzestverhältnis hindeutender, Umgang mit den Gegenständen, die den rechtmäßig Verheirateten vorbehalten sind, eingeführt. Dieser Eindruck wird durch den Namen Wulfrin hier noch verstärkt. Palma novellas Wunsch erinnert an den ersten Aufzug der *Walküre*, in dem Siegmund, der sich wenig später als „Wölfling“ (S. 528) vorstellt, von Sieglinde gelobt wird. Nicht nur die Namenähnlichkeit („Wölflings“ Vater nannte sich „Wolfe“) ist bemerkenswert, auch der Empfang mit einem Trinkhorn (S. 524), deutet auf Parallelen hin:

„SIEGLINDE. Erquickung schaff ich.
Sie nimmt schnell ein Trinkhorn, geht damit aus dem Hause, kommt zurück und reicht das gefüllte Trinkhorn Siegmund.
Labung biet ich
dem lechzenden Gaumen:
Wasser, wie du gewollt!
Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Als er ihr mit dem Haupte Dank zuwinkt, haftet sein Blick mit steigender Teilnahme an ihren Mienen.“ (S. 524)
„SIEGLINDE *geht nach dem Speicher, füllt ein Horn mit Met und reicht es Siegmund mit freudiger Bewegtheit.*
Des seimigen Metes süßen Trank
mögst du mir nicht verschmähn.
SIEGMUND. Schmeckst du mir ihn zu?
Sieglinde nippt am Horne und reicht es ihm wieder. Siegmund tut einen langen Zug, indem er den Blick mit wachsender Wärme auf sie heftet. Er setzt so das Horn ab und läßt es langsam sinken, während der Ausdruck seiner Miene in starke Ergriffenheit übergeht.“ (S. 525)

Alle die *Walküre* betreffenden Textstellen sind zitiert nach: WAGNER: *Alle Libretti*

⁵⁰⁸MEYER, S. 20

„Und der siebente Engel blies seine Posaune [...].“⁵⁰⁹

Auch das Bild des hornblasenden Cherubs passt an dieser Stelle ganz ausgezeichnet:

„In der darstellenden Kunst (z. B. auf Miniaturen der Bibel, auf Evangeliaren) gilt Tuba, Horn und Olifant als Symbol der göttlich-übernatürlichen Stimme, als Signum des übermenschlich Numinosen. Tuba- bzw. Olifantengel als göttlich-königliche Herolde, die das Erscheinen Christi ankündigen, ebenso wie Tubaengel auf Darstellungen, die das Thema von Christus, dem Weltenrichter, das Jüngste Gericht also, gestalten, werden mit dem 12. Jh. dominierend.“⁵¹⁰

In der Literatur gibt es weitaus frühere Belege für den Horneinsatz im Zusammenhang mit Christi Aufbruch im Himmel, bzw. mit dem Weltgericht. So heißt es in Otrfrids *Evangelienbuch*:

„So séhent se mit githúinge/quéman thara zi thíngel//fon wólkonon hérasun/then selben ménnisgen sun://Sine éngila ouh in alawár:/sie blásent iro horn thar://thaz dúent sie iogilícho/filu kráftlích.“⁵¹¹

Oder an anderer Stelle im gleichen Werk, das Jüngste Gericht betreffend:

„Thaz íst ouh dag hórnesh/joh éngilliches gálmes,//...“⁵¹²

Bereits im *Muspilli* lassen sich für diesen Zusammenhang Belege nachweisen:

„Der Dichter des *Muspilli* (vor 876?) spricht ebenfalls nur von einem Horn, dem himmlischen Horn, das erschallt, wenn der Weltenrichter aufbricht, um über Tote und Lebende zu urteilen (*Muspilli*, 73-75: ‘So daz himilisca horn kilutui uuiridit, //enti sih der suanari/ana den sind arheit/[der dar suannan scal/toten enti lepenten], //denne heuit sih mit imo herio meista, //...’). Diese Beschreibungen sind mit den Himmelsdarstellungen im *Evangelienbuch* Otrfrids die frühesten Belege für Instrumente in der deutschsprachigen Literatur überhaupt.“⁵¹³

Meyer konstruiert eine eigenwillige Komik, indem er einen profanen Zusammenhang (ein Hornsignal als ‘Schulgong’) mit einem heilsgeschichtlichen Vorgang von höchster Relevanz in Verbindung bringt.

Zu Beginn des zweiten Kapitels, das die Handlung nach Rätien verlagert, malt sich Palma novella die Ankunft des Bruders aus. Sie spült den Becher und sagt den „zaubertüchtigen

⁵⁰⁹Off. 11,15

⁵¹⁰RÜTTEN, S. 62, Fußnote 118. WÜNSCH weist auf den hier durch den Hornton implizierten Zusammenfall von weltlicher und jenseitiger (nicht kanonischer) Gerichtsbarkeit hin: „Als er in Wulfrins Horn bläst, ist die Wirkung beim Volk „als nahe ein plötzliches Gericht. Karl aber stand wie ein Cherub.“ (HKA 12, S. 174), wodurch er zugleich zum nicht nur weltlichen, sondern auch jenseitigen Rechtsrepräsentanten wird.“ (S. 89). LAUMONT (*Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers*) weist darauf hin, dass die „doppelte Konnotation als Gerichtshorn oder gar Gerichtsposaune [...] verstärkt [wird], als Karl der Große Wulfrins Instrument benutzt, um seine Schule zusammenzurufen, hier schon mit deutlicher Anspielung auf Apokalypse bzw. Jüngstes Gericht.“ (S. 277)

⁵¹¹OTFRID von Weissenburg: *Evangelienbuch*; Buch IV, Kap. 7, 39-42

⁵¹²Ebd., Buch V, Kap. 19, 25

⁵¹³BARTELS: *Musik in deutschen Texten des Mittelalters*, S. 95

Spruch⁵¹⁴ auf. Teil ihrer gespielten Willkommensinszenierung ist es, einen Hornklang zu hören und entsprechend zu reagieren:

„Das Horn klingt! Oder wäre es möglich, daß er mich still beschliche? mit heimlichen Schritten? Aber nein, er will ja nichts von mir wissen – wenn Graciosus nicht seinen Scherz mit mir getrieben hat. Das Horn dröhnt! Ich ergreife den Becher, fliege der Mutter voran – oder noch lieber, sie ist verritten, und ich bin Herrin im Hause – jetzt naht er, jetzt kommt er! Ihr Herz pochte. Sie begann zu zittern und zu zagen. ‘Er ist da! er ist hinter mir!’ Sie wendete sich zögernd erst, dann plötzlich gegen das Burgtor.“⁵¹⁵

Auch an dieser Stelle baut Meyer eine scharfe ironische Brechung ein, denn es steht keineswegs der ersehnte Bruder vor der Tür, sondern ein „armseliger Pickelhering“⁵¹⁶. Er ist ein Lombarde, der Palma berichtet, dass die Lombarden Wulfrin gefangengenommen haben und nun Lösegeld für ihn verlangen. Im Rahmen seiner Festsetzung sollten Informationen aus Wulfrin gepresst werden, die jener aber nicht preisgab. Als der Lombardenherzog ihn hinrichten will, rettet eine mit einem Lombarden verheiratete Rätierin Wulfrin:

„Bei der durchlöcherten Seite Gottes’, heulte sie, ‘der arme Herr trägt das Wulfenhorn und ist kein anderer als der Sohn des Comes, der im Steinbild auf Malmort liegt. Seine leibliche Schwester, Herrin Palma, hat mir von ihm erzählt, von klein an und in einem fort ohne Aufhören. Du darfst nicht sterben’, wendet sie sich an den Gebundenen, ‘das wäre ihr ein großes Leid und tötete ihr das Herzchen. Denn wisse, du bist ihr Herzkäfer, wenngleich sie dich noch nie mit Augen gesehen hat. Sende hin, und sie löst dich mit ihrem ganzen Geschmeide. Es sind köstliche Sachen. All ihr Kleinod hat die Richterin dem Kinde, sobald es seinen Wuchs hatte, gespendet und dahingegeben.“⁵¹⁷

Erneut dient das Horn als Erkennungszeichen, das sich hier – richtig gedeutet – als lebensrettend für Wulfrin erweist. Durch das Horn als Sohn des Grafen ausgezeichnet, kann er sich von seiner Familie freikaufen lassen. Dass Palma novella dies tut und sie dadurch zu Wulfrins Lebensretterin wird, erweitert die Beziehung der einander noch unbekanntem Geschwister um eine weitere Dimension.

⁵¹⁴MEYER, S. 22. Sie buchstabiert nicht nur den Spruch, sondern schreibt ihn „sich deutlicher in das Herz [...], als er mit erblindeten Lettern in das Silber gegraben stand. Der Spruch aber lautete folgendermaßen:

‘Gesegnet seiest du!
Leg ab das Schwert und ruh!
Genieße Heim und Rast
Als Herr und nicht als Gast!
Den Wulfenbecher hier
Dreimal kredenz ich dir!
Erfreue dich am Wein!
Willkomm ...’

Hier schloß entweder der zaubertüchtige Spruch oder dann kam noch etwas gänzlich Unleserliches, wenn es nicht zufällige Male der Verwitterung waren.“ (S. 21 f.)

Der Spruch ist nur fragmentarisch erhalten, denn der unvollkommene Reim der letzten Zeile zeigt an, dass etwas fehlt. Durch diese Leerstelle erfährt der gesamte Ritus von Horn, Becher, Willkommen, Treue eine weitere Steigerung ins Geheimnisvolle.

⁵¹⁵Ebd., S. 22 f.

⁵¹⁶Ebd., S. 23

⁵¹⁷Ebd., S. 25

Wulfrin führt sich später mit einem jähren Hornstoß in der Morgenfrühe bei Mutter und Schwester ein, was Stemma nicht gefällt.⁵¹⁸ Palma novella holt den Becher und will ihn dem Bruder kredenzen, wird aber von ihrer Mutter daran gehindert:

„Da aber die Stemma den Kelch, der dem Comes den Tod gebracht, in den Händen ihres Kindes erblickte und den frischen Mund über seinem Rand, empfand sie einen Ekel und einen tiefen Abscheu. Mit sicherm Griffe bemächtigte sie sich des Bechers, den das überraschte Mädchen ohne Kampf und Widerstand fahren ließ, führte ihn kredenzend an den eigenen Mund und bot ihn dem Höfling mit den einfachen Worten: ‘Dir und dieser zum Segen!’ Wulfrin leerte den Becher ohne jegliche Furcht.“⁵¹⁹

Die Judiatrix durchbricht hier das vorgesehene Ritual und verletzt bewusst das dynastische Protokoll, das mit dem Hornstoß seinen ordnungsgemäßen Beginn genommen hatte. Sie kann den Regelverstoß begründen, denn sie macht darauf aufmerksam, dass es die Aufgabe einer Ehefrau ist, den Trank zu kredenzen und belegt dies mit Hilfe des Bechers:

„Stemma wies ihm die Inschrift des Bechers. ‘Siehe, es ist der Spruch eines Eheweibes’, sagte sie. ‘Davon lese ich nichts’, meinte er.
‘Erfreue dich am Wein!
Willkomm ...!’
Der Finger der Richterin zeigte das Verwischte, aus welchem für ein genauer prüfendes Auge noch drei Buchstaben leserlich hervortraten, ein i, ein K, ein l. Wulfrin erriet ohne Mühe:
‘Willkomm im Kämmerlein!’
‘Du hast recht, Frau’, lachte er.“⁵²⁰

Die Regelverletzung der Herrin von Malmort ist demnach berechtigt, denn Palma novella ist sich der möglichen Bedeutung der fehlenden Worte nicht bewusst.

Bedeutsam für die Erschließung des Horn-Motivs ist die Begegnung Wulfrins mit dem Vater, respektive mit dessen Grabmal:

„Da lag ihm der Vater, die Linke am Schwert, die Rechte am Hifthorn, die steinernen Füße ausgestreckt. Wulfrin betrachtete die rohen aber treuherzigen Züge nicht ohne kindliches Gefühl. Das abgebildete Hifthorn erblickend, hob er in einer plötzlichen Anwandlung das wirkliche, das er an der Seite trug, vor den Mund und tat einen kräftigen Stoß. ‘Fröhliche Urständ!’ rief er dem in der Gruft zu.
‘Laß das!’ verbot die Richterin, ‘es tönt häßlich.’“⁵²¹

Das Horn verbindet zwei Wulfengenerationen auch über den Tod hinweg. Indem Wulfrin das Zeichen seiner Abstammung nimmt und damit seinen verstorbenen Vater grüßt, schickt er sich – trotz aller gegenteiligen Aussagen – an, dessen Erbe anzutreten. Davor fürchtet sich Stemma.

⁵¹⁸Ebd., S. 42 f.: „Der gewaltsame Tagruf beleidigte das feine Ohr der Richterin“. Der Hornruf, der in der Tradition des standesgemäßen Begrüßungsrituals steht, will der Richterin nicht behagen. Es scheint, als würden mit Wulfrins Erscheinen, das sie ja selbst erbeten hatte, Ereignisse eintreten oder sich wiederholen, die sich ihrer Kontrolle entziehen und die sie deshalb fürchtet. Daher unterbricht sie auch das von Palma ersehnte und durchgeführte Begrüßungszeremoniell.

⁵¹⁹Ebd., S. 43

⁵²⁰Ebd., S. 44

⁵²¹Ebd.

Durch das Horn werden ihr unliebsame Erinnerungen geweckt: Der Vater ist durch seinen Sohn präsent und dadurch ist auch ihre geliebte Tochter in Gefahr.

Ein weiteres Mal übt das Horn die Funktion der Identifikation und der Legitimation seines Trägers aus. Wulfrin wird dem versammelten Gesinde als Bruder Palmas vorgestellt.⁵²² Eine alte, taube Frau, die bezeichnenderweise den Namen der Prophetin Sibylle trägt, versteht die Worte der Stemma nicht und glaubt, dass Wulfrin der künftige Gatte Palmas sei und lobt dessen Aussehen. Dies ist ein weiteres Zeichen, das auf eine illegitime Beziehung zwischen Bruder und Schwester hindeutet, ohne, dass sich eine solche bereits entwickelt hätte.

Lustlos macht sich Wulfrin daran, die Richterin vor dem versammelten Gesinde freizusprechen.

Dies läuft nicht ohne einen inneren Konflikt für ihn ab, denn

„so überzeugt er von der Unschuld der Richterin war und so erleichtert, mit einer häßlichen Sache fertig zu sein – dennoch vernahm er aus seinem Innern einen Vorwurf, als hätte er den Vater durch Unmut und seine Hast preisgegeben und beleidigt.“⁵²³

Die Richterin macht sich Wulfrins Unentschlossenheit zunutze und befreit sich auf ihre Weise:

„So stand er regungslos, während die Richterin langsam auf ihn zutrat, sich an seiner Brust emporrichtete und ihm Kette und Hifthorn leicht über das Haupt hob. ‘Als Pfand meiner Freiebung und unseres Friedens’, sagte sie freundlich. ‘Ich kann seinen Ton nicht leiden.’ Und sie schritt durch den Hof die Stufen hinunter und hinaus auf die Bastei und schleuderte das Hifthorn mit ausgestreckter Rechten in die donnernde Tiefe.“⁵²⁴

Nur durch Vernichtung des Gegenstands, der sie immer wieder an den Tod ihres Gatten erinnert und dessen Ton sie zwingt Rechenschaft abzulegen, kann die Richterin Frieden und Ruhe finden. Der Verlust des Horns zerstört jedoch Wulfrins Identität und Legitimation. Die Richterin hat das Horn nicht als wiedereinlösbares Pfand an sich genommen, sondern Wulfrins Bezug zu seinem Vater und seinem Erbe empfindlich gestört.⁵²⁵

Wulfrin fühlt sich, als er den Verlust realisiert, verloren und verhöhnt:

⁵²²Ebd., S. 48: „So ungefähr hatten es sich die Knechte und Mägde schon zurechtgelegt, denn die Ähnlichkeit Wulfrins mit dem steinernen Comes war unverkennbar, nur daß sich der Vater in dem Sohne beseelt und veredelt hatte, des Hifthorns an der Seite Wulfrins zu geschweigen, das anschauliches Zeugnis gab von seiner Abstammung.“

⁵²³Ebd., S. 51

⁵²⁴Ebd.

⁵²⁵OSBORNE (*Vom Nutzen der Geschichte*) weist auf die Überlegenheit Stemmas bei diesem ersten Treffen hin sowie auf die „Loslösung Wulfrins von Palma novella und vom Einfluß seines Vaters – letzteres wurde durch das Wegnehmen des Horns veranschaulicht.“ (S. 142). KITTLER (*Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers*) sieht im Horn ein hohes psychologisches Potential; der Verlust des Gegenstands hat entsprechende Wirkungen und hohen Symbolwert: „Herkunft und Gebrauch weisen das Horn also als Instrument und Symbol des patris potestas aus: Wie schon der Name Wulfrin Identität mit dem Vater Wulf und dem Clan der Wölflinge überhaupt bezeugt, dem der Tiernamen offenbar wie sein Signifikant (Totem) angehört, so ist das Wulfenhorn das Sprachrohr, das die Macht der Ahnen auf den jeweiligen Stammhalter bringt. Daß Stemma es Wulfrin raubt und in den Abgrund wirft, kann nur insoweit mit Freud „ein echt kindlicher Klagepunkt“ heißen, als der Phallos Signifikant patrilinearer Transaktionen und sekundärer Identifikation mit dem Vater ist. Stemmas Raub symbolisiert ebenso sehr ein archaisches Matriarchat, wie die Wiedergewinnung des Horns Wulfrin den Sprechakt ermöglicht, der im Namen des Vaters Betrug und Herrschaft der Mutter beendet.“ (S. 285)

„In den betäubenden Abgrund blickend, der das Horn verschlungen hatte, hörte er unten einen feindlichen Triumph wie Tuben und Rossegewieher.“⁵²⁶

Es scheint, als lache die geisterhafte, unheimliche Natur über ihn und verspote ihn.

Der Verlust des Hifthorns, Wulfrins Rangabzeichen, wird von Gabriel, einem jungen Bediensteten der Richterin, wahrgenommen, der den Wulfensohn nach Pratum (Gnadenreichs Besitz) führt, wo Gnadenreich um Palma werben soll/will. Es ist derselbe Gabriel, der das Horn für Wulfrin wiederfindet, während jener zunächst Elfen an der Arbeit glaubte:

„Da sah er Elb oder Elbin tauchen. Es schwamm weiß im Strome, ein Nacken schimmerte, und jetzt hob der blanke Arm ein Hifthorn in die Höhe, das der Mond versilberte. Er erkannte sein entwendetes Erbteil und trat ohne Hast und Erstaunen dem freundlichen Wesen nahe.

‘Herr Wulfrin’, jubelte eine Knabenstimme, ‘freue dich! Glück über dir! Ich halte dein Horn’, und Gabriel, der sein Hirtenhemde wieder umgeworfen hatte, sprang zu ihm empor. [...] Er schüttelte das Horn und ließ das Wasser sorgfältig aus der Bauchung abtropfen. ‘Wenn es nur nicht verdorben ist!’ Er hob es an den Mund und stieß darein, daß die Berge widerhallten. ‘Hier, Herr!’ sagte er. ‘Wahrhaftig, es hat ihm nichts getan. Ein wackeres Schlachthorn!’⁵²⁷

Wulfrins Heil ist wiederhergestellt; auf wunderbare Weise hat er sein Horn zurückbekommen und damit sowohl Identität als auch dynastische Legitimation wiedererlangt.⁵²⁸ Die phantastischen Umstände der Rettung sowie die Tatsache, dass der für immer verloren geglaubte Gegenstand keineswegs in seinem Klangvermögen beeinträchtigt ist, lassen ihn jenseitigen Beistand vermuten⁵²⁹ und er beschließt daher, den Vater aus seinem Grab zu erwecken:

„Es ist ein Glaube, daß der Tote aus dem Grabmal mit seinen Kindern redet. Ich wage es! Ich blase ihn wach!“⁵³⁰

Die Richterin stört das nächtliche Getön nicht nur, es ist zugleich ein Beleg dafür, dass sie sich der Vergangenheit auf diese Weise nicht entledigen konnte. Sie muss vielmehr den Ton, „den sie haßte und den sie vernichtet zu haben glaubte“⁵³¹, erdulden. Wie eine Gerichtstrompete erscheint er ihr, während sie mit sich und ihren Taten hadert. Die Assoziation mit dem Herannahen des Jüngsten Gerichts ist angesichts der folgenden Passage nur zu verständlich:

„Ihr [der Richterin] antwortete ein erschütternder Ruf, der aus allen Wänden, aus allen Mauern drang, als werde die Posaune geblasen über Malmort.“⁵³²

⁵²⁶MEYER, S. 51

⁵²⁷Ebd., S. 80 f.

⁵²⁸OSBORNE bemerkt hier auch eine Entwicklung Wulfrins, der sich der Stemma widersetzt hat und Aufklärung über die Vaterschaft Palma novellas forderte. „Die Bedeutung dieses Wandels als Schritt zur Reife und Selbständigkeit wird durch die beinahe sofortige und miraculöse Zurückerstattung des Horns verdeutlicht. Damit ist die Verbindung zwischen Wulfrin und seinem Vater wiederhergestellt, und an diesen wendet er sich nun, um bei ihm Rat und Unterstützung zu suchen.“ (S. 142)

⁵²⁹MEYER, S. 81 f.

⁵³⁰Ebd., S. 82

⁵³¹Ebd.

⁵³²Ebd., S. 83. Zur nicht unproblematischen Interaktion der verschiedenen Protagonisten an dieser Stelle merkt KITTNER (*Der Traum und die Rede*) an: Dass „die Grabesstatue des Comes aber „schweigt“ zeigt, daß es nur der Mutter möglich und vorbehalten ist, die symbolische Funktion des Vaters – seinen von Wulfrin in bezug auf Palma erfragten Namen – zu nennen, weshalb erst das Zusammenspiel beider Instanzen Sozialisation ausmacht. In der Novelle geschieht dies Zusammenspiel so, daß Wulfrins Frage,

Nicht nur die Gerichtsposaune ist hier vorstellbar, es scheint noch ein anderer Wirkungsmechanismus zu greifen: Durch das Blasen seines Instruments ist auch der Comes wieder präsent und mit ihm/durch ihn die Erinnerung an die Tat der Richterin. Wie auch Rolands Horn nach dessen Ableben weiter gewaltig klingt und den Helden dadurch unbesiegt erscheinen lässt, wird durch den Klang des Wulfenhorns eine Verbindung zu Wulf hergestellt. Daher ist der Richterin der Klang des Instruments so außerordentlich verhasst. Ihre Worte erinnern an den ‘Heidenkaisers’ Paligan, der den Klang von Rolands Horn nicht mehr ertragen kann, und deshalb seine Truppen auffordert, Olifant zum Schweigen zu bringen.⁵³³

Eine weitere Deutungsmöglichkeit ergibt sich aus den Eindrücken der Judiatrix. Wiederholt wird die gewaltige Wirkung des Klanges auf die Richterin und ihre Umgebung geschildert:

„Hatte der grauenhafte Ton in Tat und Wahrheit diese Luft, diese Räume, diese Mauern erschüttert? [...] Wieder schütterte Malmort in seinen Tiefen, stärker noch als das erstmal. Da war kein Zweifel mehr, es war das Wulfenhorn, das sie mitten in Gischt und Sturz geschleudert und in unzugängliche Tiefen hatte versinken sehen.“⁵³⁴

Die Erschütterung, die die gewaltige steinerne Festung durch ein Instrument erfährt, erinnert an die Posaunen von Jericho. Die Judiatrix muss befürchten, dass ihr Haus, ihr Lebenswerk, ihre Fürsorge für Palma in sich zusammenbricht, wenn sie Wulfrin in seinem schaurigen Werk⁵³⁵ fortfahren lässt. Umso fataler ist es, dass, durch den zweiten Hornstoß geweckt,⁵³⁶ Palma nachts der Mutter folgt und dadurch deren Geständnis dem steinernen Comes gegenüber erfährt. Das Horn des Grafen, von Wulfrin zum Klingen gebracht, hatte Palma aus dem Schlaf gerissen und zur unfreiwilligen Zeugin gemacht. Aus dem Jenseits hat der tote Graf über das Horn und durch seinen Sohn als Hornbläser Einfluss auf das Schicksal seines Hauses genommen.

auf die er selbst und unmittelbar vom toten Vater keine Antwort erhält, von der Mutter, obwohl oder weil sie nur den Signifikanten der Frage (den Hornruf), nicht ihren Sinn hört und gar nicht die Adressatin ist, beantwortet wird.“ (S. 285 f.). Vgl. auch LAUMONT, S. 277: „Endgültig zur Posaune des Gerichts wird das Hifthorn für Stemma, als Wulfrin damit seinen Vater aus dem Grab „wachblasen“ will und Stemma dadurch zur lauten Preisgabe ihres Geheimnisses an Palma getrieben wird.“ Siehe auch JÄGER: *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert*, S. 288: „Der Ton des Wulfenhorns, das Wulfrin von seinem Vater geerbt hat und das Stemma glaubte zerstört zu haben, treibt sie an den Rande des Wahnsinns. Das Symbol des Toten erschüttert sie mehr als das Schicksal ihrer Kinder. Sie meint, der Tote selbst würde sie provozieren.“

⁵³³Vgl. das entsprechende Kapitel in dieser Arbeit sowie RL, 8174-8176:

„Er sprach, daz ez menske nescolte
niemer gefüeren.
er mächt in übele gehoeren.“

⁵³⁴MEYER, S. 83 f.

⁵³⁵Wulfrins Totenbeschwörung, in der er im wahrsten Sinne des Wortes versucht, dem Horn ‘steinerweichende Töne’ zu entlocken, ist aus Sicht des Verfassers in der Tat als schaurig zu bezeichnen; vgl. MEYER, S. 84:

„Hätte sie durch Dielen und Mauern blicken können, so sah sie den bleichen Wulfrin, der an der Gruft des Vaters kniete, ins Horn stieß, ihn rührend beschwor, ihm herzlich zusprach, Rede zu stehen. Sie hätte gesehen, wie Wulfrin, da der Stein schwieg, das Horn zum andern Male an den Mund setzte und endlich verzweifelt über die Mauer sprang.“

⁵³⁶Ebd., S. 85

Doch das Horn kann auch zum Instrument und zum Klang der Versöhnung werden. Nach dem Mordgeständnis der Richterin dem Kaiser gegenüber, ihrer Aussage, dass Wulfrin und Palma novella nicht den gleichen Vater haben, also keine Geschwister sind, und dem anschließenden Selbstmord Stemmas ist der Weg frei für die neue Generation. Gnadenreich verzichtet auf Palma novella, Wulfrin will um sie werben. Karl der Große billigt dieses und adoptiert Palma, damit sie unter seiner Fürsorge lebt, bis Wulfrin zurückkommt:

„Dieser folge mir ins Feld! Gott entscheide! Kehrt er zurück und stößt er ins Horn, so freue dich, Palma novella, fülle den Becher und vollende den Spruch.“⁵³⁷

Die Tradition von Wulfenhorn und Wulfenbecher soll fortgeführt werden. Da die alten Protagonisten nicht mehr leben und mit ihnen ihre Taten verschwunden sind, tritt an ihre Stelle ein neues Paar. Allerdings an anderem Orte, denn Karl schließt seinen Spruch⁵³⁸ (und beendet das Werk) mit folgenden Worten:

„Dann entzündet Rudio die Brautfackel und schleudert sie in das Gebälke von Malmort!“⁵³⁹

Meyer setzt, wie gezeigt, das Horn in dieser Novelle in vielfältigen Funktionen ein und bedient sich dafür verschiedener Erzähltraditionen. Er übernimmt teilweise Bekanntes, das er psychologisch verdichtet und neu arrangiert und durch dieses Arrangement einen Weg für neue Sinnzusammenhänge öffnet. Dabei reicht die Spannweite von Bezügen zur biblischen Offenbarung und zur Tradition der Posaunen von Jericho über das *Rolandslied* und die arturische Treueprüfungsbecher/-horn-Tradition bis hin zu Wielands *Oberon*.

Bedeutungselemente all dieser Werke und der Hörner aus diesen Werken sind im Wulfenhorn vorhanden und werden entsprechend freigesetzt: Das Erkennungs- und Legitimationszeichen, das den Träger, wenn es erkannt und anerkannt wird, sogar vor dem Tod beschützt, dessen Ursprung geheimnisvoll-phantastisch ist, das unzerstörbar scheint und einen Zerstörungsversuch geradezu unwirklich unbeschadet übersteht, das dem dynastischen Eheritual dient und dessen Klang gewaltige Wirkung hat und bis ins Jenseits zu schallen scheint⁵⁴⁰ – all diese Dimensionen sind hier zu finden.

Eine besondere Beachtung verdient das Verhältnis Horn-Becher. Hierzu liegen zwei Interpretationen vor, die vorgestellt und kritisch gewürdigt werden.

⁵³⁷MEYER, S. 96

⁵³⁸Zum Akt des Richtens siehe WÜNSCH S. 93 „Der Akt des Richtens ist aber ein sozialer Akt, der für den oder die Gerichtete(n) Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zur gegebenen sozialen Ordnung hat.“ Karl der Große aber „steht außerhalb der Ordnung“, daher vermutet LAUMONT (S. 279), „dass der notorische Ehebrecher auch einen anderen Anspruch auf sie erhebt, wie ihn das Schlußbild subtil andeutet: ‚Karl aber trat zu Palma und hüllte sie in den Mantel.‘“

⁵³⁹MEYER, S. 96. WÜNSCH sieht in der „Vernichtung des Negativraums Malmort“ eine Reaktion auf die „Relevanz des Semiotischen“, das sich durch zahlreiche Sprechakte manifestiert. (S. 96)

⁵⁴⁰Siehe KITTLER S. 285: „Wulfrin [ist] mit einer Art Sprachrohr ausgestattet, das seine Stimme ins Übermenschliche steigert: mit dem Wulfenhorn [...] das Wulfenhorn [ist] das Sprachrohr, das die Macht der Ahnen auf den jeweiligen Stammhalter bringt.“

Christof Laumont erkennt hierin ein entscheidendes strukturelles Moment:

„Beglaubigen die überlieferte Zusammengehörigkeit von Horn und Becher einerseits ein genealogisches Modell aufgrund eines traditionellen Geschlechterverhältnisses, so trennt sich andererseits der ‚Doppelfalke‘ der Novelle in die beiden Falken zweier verwobener Geschichten, die in der Trennung der Schicksale am Schluß zu ihrem eigenen Recht und Ende kommen: Stemma löst ihres von dem ihrer Tochter und Wulfrins. Die Betrachtung der Novelle als Doppelfalke macht die von Meyer ausgelöste und von der Forschung übertrieben diskutierte Frage, ob denn nun das Gewissen oder die Mutterliebe die treibende Kraft Stemmas und der Handlung sei, zum Scheinproblem: Bezogen auf Stemma ist die Novelle eine Geschichte des richtenden Gewissens, bezogen auf Stemma und Wulfrin eine Geschichte der siegenden Mutterliebe: Für das erste steht das Horn des Gerichts, für das zweite der Becher der Liebe.“⁵⁴¹

Für Peter von Matt sind Horn und Becher autobiographisch in Bezug auf Meyer zu deuten und vor diesem Hintergrund poetologisch motiviert:

„Die Zeichen sind einfach und fest. Ihre Bedeutung ist mehrfach und gleitend. Das eine Ding kann ein Bündel von Sinnsträngen vereinigen, die untereinander durchaus widersprüchlich sein mögen. Der Becher meint das Weibliche, das Horn das Männliche. Wie das Weibliche in der Novelle tödlich und erlösend ist, trägt der Becher bald Gift, bald Wein. Wie das Männliche gefährdet und triumphierend ist, wird das Horn in den Abgrund geworfen und kehrt rächerisch zurück. Gemeinsam ist Becher und Horn die Beziehung zum Mund, zum „Mündlichen“. [...] Die beiden Dinge sprechen also leibhaftig immerzu von Hochzeit, Frevel und Gericht. In ihnen kommentiert nicht nur die Dichtung das Geschehen, sondern sie spricht auch über sich selbst: über ihre eigene letzte Beschaffenheit. Das Horn ist Meyers Poesie, seine Poesiefähigkeit. Es erschüttert die Welt, wenn es tönt. [...] Die Selbstverständlichkeit, mit der sich Palma und Wulfrin auf Becher und Horn berufen, sich ihrer als des unverzichtbaren Besitzes versichern, bezeugt allen Enthüllungen zum Trotz die Geschwisterschaft. Zwar wirft die Richterin das Horn einmal in die Schlucht: So hat die biographische Mutter das Dichten Meyers mit allen Mitteln zu verhindern gesucht, so unerbittlich verworfen. In der Novelle beseitigt es die Mutter und ruft die Schwester mit dem Becher. Die Begegnung von Horn und Becher, das am häufigsten genannte Geschehen des Werks, spiegelt die Vereinigung der Geschwister in der poetischen Produktion, einer Hochzeit der Rede. Diese hält in ihrem Vollzug über sich selbst Gericht und spricht sich frei.“⁵⁴²

Beide Deutungen erkennen das ambivalente Verhältnis der Gegenstände zueinander und ihren symbolhaltigen Charakter. Problematisch ist aus Sicht des Verfassers, dass Laumonts Deutung auf eine Trennung der Dingsymbole hinausläuft, die einhergeht mit dem Schicksal Stemmas einerseits und Palmas und Wulfrins andererseits. Die hier vorgenommene scheinbar eindeutige Zuschreibung (Horn des Gerichts auf der einen Seite, Becher der Liebe auf der anderen) ist zu starr und wird daher der Mannigfaltigkeit der poetischen Deutungsmöglichkeiten nicht gerecht.

Vielmehr sich der Verfasser von Matts Aussage, dass die Bedeutung mehrfach und gleitend sei, anschließen. Diese Feststellung macht es sich durchaus nicht leicht, auch wenn dies auf den ersten Blick so scheinen mag. Es geht nicht um Beliebigkeit, sondern um die Anerkennung der vielfältigen semiotischen Möglichkeiten, mit denen die Gegenstände beladen sein können und die Meyer kunstvoll, nicht widerspruchsfrei, aber stets beeindruckend, einsetzt. In der

⁵⁴¹LAUMONT, S. 277 f.

⁵⁴²VON MATT *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, S. 234 f.

Gleichsetzung des Horns, dessen Ton die Welt erschüttert, mit Meyers Poesie, seiner Poesiefähigkeit, die welterschüttend wirken kann, ist von Matt eine besonders markante und ästhetisch überzeugende Interpretation des Horn-Motivs gelungen.

10. „Doch was sind Luren?“ Theodor Fontane: *Luren-Konzert*

Luren-Konzert

In Kopenhagen, groß und gesperrt,
Am Saal-Eingange stand: *Luren-Konzert*.

Und an meinen Gastfreund jener Tage
Richte voll Neugier ich die Frage:
»Sage, was meint das? Bis Fausts Lemuren
Reicht es gerade. Doch was sind Luren?«

»Luren, in Tagen der Goten und Geten,
Hießen unsre Nordlands-Trompeten,
Hörner waren's, von sieben Fuß Länge,
Schlachtruf waren ihre Klänge,
Die Luren, lange vor Gorm dem Alten,
Übers Moor und über die Heide schallten ...
Wo der Steindamm sich hinzieht, stieben die Funken,
In den Sumpf ist Roß und Troß versunken,
Und versunken unter die Binsen und Gräser
Waren zuletzt auch die Lurenbläser.
Da lagen sie. Bis zu zweitausend Jahren
Sind Nebel und Wind drüber hingefahren,
Eines Tags aber grub man, und Schwert und Knauf
Und die Luren auch stiegen wieder herauf,
Herauf aus dem Moorgrund unterm Rasen,
Und auf diesen Luren wird heute geblasen.«

Ein tret' ich. Im Saal, an Estrad und Wand,
Sitzen schöne Frauen, die Fächer in Hand;
Luftig die Kleider, kokett die Hüte,
Vorn an der Brust eine Heidekrautblüte,
So sitzen sie da; Lorgnon und Gläser
Richten sich auf die Lurenbläser.

Das sind ihrer drei. Blond-nordisch ihr Haar,
Keiner über dreißig Jahr,
An die Brüstung jetzt sind sie herantreten,
Hoch heben sie langsam ihre Trompeten,
Und die Luren, so lang in Tod gebunden,
Haben aufs neue Leben gefunden.

Es fallen die Schwerter, es klappen die Schilde,
Walküren jagen, es jagt Brunhilde,
Von der Toten hochaufgetürmtem Wall
Aufwärts geht es nach Walhall.

Und nun verklingt es; die Köpfe geneigt,
Lauscht noch alles, als alles schon schweigt.

Draußen am Eingang, groß und gesperrt,
Las ich noch einmal: *Luren-Konzert*.⁵⁴³

⁵⁴³FONTANE: *Gedichte* (Sammlung 1898), S. 59f.

Das Gedicht *Luren-Konzert* entstand im Sommer 1895; die erste Veröffentlichung erfolgte in der Zeitschrift *Pan* (Ausgabe 1, Heft 4, S. 215 f.) und anschließend wurde das Gedicht in die Sammlung der Gedichte von 1898 aufgenommen.⁵⁴⁴ In der summarischen Übersicht des Tagebuchs von 1895 notiert Fontane:

„Im Sommer schreibe ich allerlei Gedichte, von denen die besseren teils 95 teils 96 im „Pan“ erscheinen.“⁵⁴⁵

Dass er *Luren-Konzert* nicht nur für ein besseres Gedicht hielt, wird aus dem Brief Fontanes an Ludwig Pietsch vom 3. Februar 1898 deutlich, in dem Fontane *Luren-Konzert* als seinen „besonderen Stolz“⁵⁴⁶ bezeichnet. Die übrigen in die Sammlung von 1898 neu aufgenommenen 13 Gedichte⁵⁴⁷ behandeln, im Gegensatz zur Rubrik „Bilder und Balladen“, die geographisch gegliedert ist,⁵⁴⁸ höchst unterschiedliche Themen und bieten daher keine Interpretationshilfe für *Luren-Konzert* an. Auch die Forschung hat sich bisher diesem Gedicht nicht gewidmet; meist wurden und werden als Untersuchungsgegenstand von Fontanes Lyrik die historischen Gedichte herangezogen.⁵⁴⁹ Daher muss zunächst das Gedicht allein als Ausgangspunkt für eine Interpretation dienen.

In 16 Versen⁵⁵⁰ wird im Gedicht dargelegt, was Luren sind, aus welcher Zeit sie stammen, wo sie geblasen wurden und warum sie verstummen. Die geographische wie auch die zeitliche Verortung im Gedicht entspricht dem allgemeinen Kenntnisstand. Von Bedeutung ist hierbei insbesondere, dass der scheinbare Zeitbezug nicht durch ein Datum, sondern durch einen Namen hergestellt wird, der dem vertrauten Fontane-Leser bekannt ist, denn dem dänischen König Gorm hat Fontane bereits in seiner ‚Tunnel-Zeit‘ ein Gedicht gewidmet.⁵⁵¹ Es ist an dieser Stelle auf eine weitere Referenz an das Gedicht *Gorm Grymme* hinzuweisen: Das formelhafte „Ein tret' ich“ in *Luren-Konzert* korrespondiert mit „Eintritt Gorm Grymme“⁵⁵² im gleichnamigen Gedicht. In beiden Gedichten bewirkt die Formel eine Handlungsveränderung: Während in *Luren-Konzert* die Erklärung endet und das lyrische Ich den Ort des eigentlichen

⁵⁴⁴Ebd., S. 473

⁵⁴⁵FONTANE: *Tagebücher*, S. 1210

⁵⁴⁶FONTANE: *Gedichte*, S. 474

⁵⁴⁷Ebd., S. 433

⁵⁴⁸Ebd., S. 486. Fontane schreibt am 16. Mai 1889 an seinen Verleger: „Den Hauptteil des Buches werden die Balladen ausmachen, deren so viele sind, daß sie als Balladen I. II. III. auftreten; erst nordische, dann englisch schottische, dann deutsche.“

⁵⁴⁹Siehe u. a. CLASSEN: „Altpreussischer Durchschnitt?“ *Die Lyrik Theodor Fontanes*

⁵⁵⁰Auf den Begriff Strophe wird an dieser Stelle bewusst verzichtet, da eine solche Gliederung aufgrund der zumindest willkürlich scheinenden Anordnung der Verse nicht als sinnvoll erscheint.

⁵⁵¹FONTANE: *Gorm Grymme*, in: *Gedichte*, S. 488, Tunnel-Lesung am 3. Dezember 1864, Erstdruck in *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, Jg. 5, Bd. 10, 1873, S. 283 f., abgedruckt in den Gedichtsammlungen seit 1875. JESSEN macht in seiner Dissertation (*Theodor Fontane und Skandinavien*) darauf aufmerksam, dass Fontane ausschließlich in *Luren-Konzert* den „in der Geschichte gebräuchlichen Beinamen benutzt“ (S.144), also „Gorm der Alte“ und nicht „Gorm Grymme“. Jessen moniert an früherer Stelle (S. 129) die „sprachlich unmögliche Form Gorm Grymme“ und äußert Unsicherheiten in Bezug auf eine Bewertung von Fontanes Kenntnissen nordischer Sprachen (S. 129-131).

⁵⁵²FONTANE: *Gedichte*, 10. Auflage, 1905, S. 92

Geschehens betritt, ist die Veränderung in *Gorm Grymme* wesentlich drastischer: Der König erscheint.

„Es zittert sein Gang,
Er schreitet wie im Traum,
Er starrt die schwarze Hall’ entlang.“⁵⁵³

Er weiß sogleich, dass der geliebte Sohn tot ist und ihm dies niemand mitzuteilen wagt, da Gorm Grymme zuvor gewarnt hatte:

„Wer je mir spräche ‚er ist todt‘,
Der müßte sterben zur Stund.“⁵⁵⁴

In *Luren-Konzert* wird in der „Erklärung“ weiter ausgeführt, dass Luren als Kriegsinstrumente eingesetzt wurden und möglicherweise im Kampf („stieben die Funken“) mit dem gesamten Heer im Sumpf versunken sind. Erst Ausgrabungen haben sie wieder an das Tageslicht befördert, so dass nun erneut auf ihnen geblasen werden kann. Insgesamt ist dies eine ebenso plausible wie prosaische Erklärung, derer das lyrische Ich, sofern man es mit Fontane in Verbindung bringt, gar nicht bedurfte. Die Verse

„Sage, was meint das? Bis Fausts Lemuren
Reicht es gerade. Doch was sind Luren?“

sind hingegen ein Musterbeispiel für das „selbstironische Understatement“⁵⁵⁵ des alten Fontane. Denn als Fontane 1864 Dänemark besuchte,⁵⁵⁶ stattete er in Kopenhagen auch dem Museum der nordischen Altertümer einen Besuch ab und berichtete 1865 darüber ausführlich in seinem Aufsatz *Kopenhagen*.⁵⁵⁷ Dort führte er den Leser von Raum zu Raum, plauderte ausgiebig und in detail über die Ausstellungsgegenstände (Grabungsfunde) und kritisierte das System der Einteilung in Stein-, Bronze- und Eisenzeitalter.⁵⁵⁸ Das Museum ist der Ort, an dem präsentiert wird, was zuvor ausgegraben wurde:

„Eines Tags aber grub man, und Schwert und Knauf
Und die Luren auch stiegen wieder herauf“

Es ist daher umso erstaunlicher, dass Fontane im *Kopenhagen*-Aufsatz neben Waffen und Schmuckgegenständen nicht jene Instrumente erwähnte, die man, zumindest dem Text des Gedichts folgend, hier ebenfalls hätte erwarten dürfen. Denn, wie das Nationalmuseum (Nachfolgerin des Museums für nordische Altertümer) dem Verfasser auf Anfrage schriftlich bestätigte, gehörten Luren zur Zeit von Fontanes Besuch dort zum Ausstellungsprogramm.

⁵⁵³Ebd.

⁵⁵⁴Ebd., S. 91

⁵⁵⁵RICHTER: *Die späte Lyrik Theodor Fontanes*, S. 133

⁵⁵⁶Fontane unternahm 1864 in Zusammenhang des Deutsch-Dänischen Kriegs zwei Studienreisen nach Dänemark: „Sein Interesse beschränkte sich keineswegs auf die militärischen Vorgänge“ (NÜRNBERGER: *Fontanes Welt*, S. 208)

⁵⁵⁷FONTANE: *Kopenhagen*, insbesondere S. 689-696, siehe auch JESSEN: *Theodor Fontane und Dänemark*, S. 229 f.

Ebenso war es seinerzeit üblich, dass auf Nachbildungen der Luren öffentliche Konzerte gegeben wurden. Fontane könnte also Luren gesehen und möglicherweise auch gehört haben.

Diese These steht in Widerspruch zu Jessens Annahme:

„Eine Erinnerung an Kopenhagen ist das Gedicht „Lurenkonzert“. Ob er [Fontane] allerdings ein Lurenkonzert gehört hat, ist mehr als fraglich. In seiner Schilderung vom Tivoli und von der Alhambra spricht er von „Hornkonzerten“. Man könnte das auf die Luren beziehen, ohne jedoch den Beweis dafür antreten zu können. In dem Tagebuch seiner Dänemarkreise ist nichts derartiges vermerkt.“⁵⁵⁹

Der Verfasser ist der Ansicht, dass hierdurch weder etwas bewiesen noch widerlegt werden kann. Auch wenn kein unmittelbarer und konkreter realgeschichtlicher Bezug herzustellen ist, kann Fontane in Kopenhagen die eine oder andere akustische Inspiration für das Gedicht erfahren haben, möglicherweise durch Hornkonzerte, möglicherweise durch Lurenkonzerte, möglicherweise durch ganz andere Quellen. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass lyrische Sprache nur bedingt Bezug nimmt auf Sprache, die außerhalb poetischer Zusammenhänge steht: Die Luren im Gedicht müssen keine Luren sein, wie wir sie aus Ausgrabungen kennen. Sie können im Kontext des Gedichts einen anderen Sinnzusammenhang haben und eine spezifische ästhetische Motivation verkörpern, die auf außerpoetisches Sprechen nicht oder nur eingeschränkt bezogen werden kann. Daher helfen Belege, Indizien und Verortungsansätze, die sich nicht aus dem Gedicht selbst ergeben, nur bedingt weiter.

Im Gedicht bedarf das lyrische Ich einer Erklärung, die aber nicht auf der Sachebene interessant ist. Die Erläuterung des „Gastfreunds jener Tage“ stellt eine spannungsreiche Beziehung zum Konzertgeschehen dar. Dieses wird mit milder Ironie als konventionelles Ereignis mit korrekt gekleidetem und interessiertem weiblichen Publikum geschildert, das sich zur Verbesserung der Wahrnehmung auch optischer Hilfsmittel („Lorgnon und Gläser“) bedient. Das florale Ornament jedoch, das der Verschönerung der Trägerin dienen soll, die Heidekrautblüte an der Brust, verweist direkt auf die Luren, deren Töne

„lange vor Gorm dem Alten,
Übers Moor und über die Heide schallten.“

Es sind vor allem die Lurenbläser, die durch ihr Tun eine Brücke zum Vergangenen, sogar zum Mythos herstellen. Sie, deren Alter mit unter 30 Jahren recht genau fixiert ist, können durch das Blasen der Luren eine Verbindung in die sehr lange zurückliegende, legendäre Vergangenheit⁵⁶⁰ herstellen.

⁵⁵⁸FONTANE: *Kopenhagen*, S. 692 f.

⁵⁵⁹JESSEN: *Theodor Fontane und Skandinavien*, S. 144. In *Kopenhagen* heißt es im Teil über den Vergnügungspark *Tivoli* auf S. 710 „Hornmusik und Lumbyisches Konzert“

⁵⁶⁰Mit „lange vor Gorm dem Alten“ ist daher hier auch kein konkretes Datum angeführt, sondern es wird auf eine urzeitliche Vergangenheit verwiesen: Gorm der Alte (ein ehemaliger jütländischer Häuptling, der fälschlicherweise lange als erster König Dänemarks angesehen wurde) ist ein mutmaßlicher legendärer Staatsgründer. Seine Frau Thyra soll die Errichtung des Danewerk veranlasst haben (eine

Mehr noch: Der Ton der Luren vermag eine Jenseitigkeit hervorzubringen, die alle schweigen lässt:

„Und nun verklingt es; die Köpfe geneigt,
Lauscht noch alles, als alles schon schweigt.“

Die Luren sind in gewissem Sinne das Gegenteil der apokalyptischen Gerichtstrompeten. Sie, die selbst tot waren,⁵⁶¹ können aus dem Jenseits in die Gegenwart klingen:

„so lang in Tod gebunden,
Haben aufs neue Leben gefunden“

In diesem Zusammenhang ist es erforderlich, auf die Verwendung der Zeiten einzugehen. Das Gedicht beginnt im Präteritum. Mit der Frage an den Gastfreund wird das Präsens eingeführt, das in der sich anschließenden Erklärung wieder in ein Präteritum verwandelt werden muss, da von Vergangenem berichtet wird. Doch der letzte Vers der Erzählung leitet wieder über in das Präsens („Und auf diesen Luren wird heute geblasen.“), das bis zum Ende des Konzerts durchgehalten wird. Der Schluss hingegen wird wieder in der Vergangenheit erzählt. Bemerkenswert ist hierbei, dass, was sich während des Konzerts durch den akustischen Reiz der Luren scheinbar optisch wahrnehmbar ereignet, ebenfalls in der Gegenwartsform geschrieben ist:

„Es fallen die Schwerter, es klappen die Schilde,
Walküren jagen, es jagt Brunhilde,
Von der Toten hochaufgetürmtem Wall
Aufwärts geht es nach Walhall.“

Die durch die Luren und ihre Bläser evozierte Gegenwart des Vergangenen wird erst durch die erneute Lektüre der Konzertankündigung gebrochen. Bis zu diesem Zeitpunkt ist das Vergangene gegenwärtig. Gleichwohl wird diese Vergangenheitsbeschwörung nicht ohne Ironie dargestellt. Die jagenden Walküren und die nach Walhall stürmende Brunhilde lesen sich wie eine Parodie auf Richard Wagner und dessen *Ring des Nibelungen*. Dies gibt Gelegenheit über Fontanes Verhältnis zu Wagner und dessen Werk nachzudenken, wengleich der Wagner-Bezug in etlichen Prosawerken Fontanes wesentlich deutlicher und ausgeprägter ist.⁵⁶² In diesem Zusammenhang interessieren weniger die beiden Fluchten Fontanes vor Wagner und dem Wagner-Kult (1877 in Eisenach und 1889 in Bayreuth)⁵⁶³, als vielmehr Fontanes

Befestigungsanlage der Dänen gegen die Sachsen und slawischen Stämme, größtes archäologisches Denkmal Nordeuropas und zugleich dänisches Nationaldenkmal). Ihre Runensteine und Grabhügel gehören zur Anlage von Jelling (UNESCO-Weltkulturerbe).

⁵⁶¹Das Begrabensein wird mehrfach und deutlich ausgeführt: „versunken unter die Binsen und Gräser“, „Moorgrund unterm Rasen“. In ihrer Totenruhe haben ihnen weder Wind noch Wetter etwas antun können; unbeschadet lassen sie nun die Vergangenheit akustisch wahrnehmbar werden.

⁵⁶²Zu „L' Adultera“ siehe z. B. JUNG: *Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes „L' Adultera“*, insbesondere S. 117-148

⁵⁶³SCHERFF-ROMAIN: 'N.N.' ist nicht Gottfried Kinkel, sondern Richard Wagner, S. 40 f.

unmittelbares Verstehen vom Nukleus der Ring-Tetralogie, das er 1881 in einem Brief an Karl Zöllner folgendermaßen zusammenfasste:

„Erster Fundamentalsatz: An der Gier, an dem rücksichtslosen Verlangen hängt die Sünde, das Leid, der Tod. Wer den Goldring der Nibelungen hat, der hat ihn immer nur zum Unheil und Verderben. Zweiter Fundamentalsatz: Die Götter sind gebunden und regieren nur durch Vertrag. Auch dem Himmel kann gekündigt werden. Wächst der Mensch, so sinken die Götter; der eigentliche Weltenherrscher ist der freie Geist und die Liebe.“⁵⁶⁴

Zwar bekundet Fontane mehrfach spöttisch seine Distanz zu Wagners Musik,⁵⁶⁵ dennoch darf

„seine prinzipielle Offenheit gegenüber allen politischen und kulturellen Strömungen des 19. Jahrhunderts, eine Offenheit, die allerdings nicht mit Standpunktlosigkeit verwechselt werden darf“⁵⁶⁶

nicht übersehen werden.

Helmuth Nürnberger weist in Zusammenhang mit Fontanes künstlerischer Verarbeitung seiner kritischen Beschäftigung mit Wagner in *L'Adultera* darauf hin, dass es sich

„ja nicht um eine generelle Entscheidung für oder gegen seine [Wagners] Kunst [handelte], sondern, wie stets bei Fontane, um das Einzelphänomen, also auch das einzelne Werk.“⁵⁶⁷

Fontane bedient sich in *Luren-Konzert* nicht beliebig, sondern sehr bewusst und präzise aus dem reichen Schatz des Wagnerschen Mythenarsenals. Dies geschieht gleichwohl ohne damit eine spezifische ästhetische Position zu Wagners Werk zu dokumentieren, sondern, um mithilfe der Hintergrundfolie des Walkürenritts eine bestimmte künstlerische Wirkung für das Gedicht zu erzielen. Daher ist der ‚Walkürenritt‘ des Gedichts weniger Kritik an oder Parodie auf Wagners Opernzyklus, sondern eine fruchtbare Auseinandersetzung mit einem Moment des Wagnerschen Werks. Fontane nutzt den Verweis auf die Walküren für eine Akzentuierung, bei der das Militärische (Schwerter und Schilder) und die wilde furiose Aufwärtsbewegung der

⁵⁶⁴Zitiert nach GEGROR-DELLIN: *Richard Wagner*, S. 360. GREGOR-DELLIN fährt fort: „So konnte ein Mann, der von Musikdramatik, Kunstwerk der Zukunft und Wagners Heilslehre nicht das geringste verstand und wusste, noch im Bismarck-Reich den sozial-utopischen und materialistisch-religionskritischen Gehalt des Rings einzig und allein aus dem Text herauslesen.“ Hierzu siehe auch NÜRNBERGER, S. 318 f.

⁵⁶⁵JUNG, S. 121

⁵⁶⁶HORCH: *Ansichten des 19. Jahrhunderts. Theodor Fontanes Verhältnis zu Richard Wagner und dem Wagnerismus*, S. 312. Dort heißt es weiter: „Das Stichwort ‚Ambivalenz‘, das hier oft ins Spiel gebracht wird, verdeckt eher das entscheidende Prinzip, aus dem Fontanes Denken und Sprache leben: das Prinzip des Widerspruchs nämlich, das immer in Aktion tritt, wo Verfestigungen, Dogmatisierungen, gleich welcher Provenienz die Vielfalt des Lebens, der gesellschaftlichen Realität einzuengen drohen. Fontanes Skepsis gegenüber Wagners Hang zur Ideologisierung, zur Propagierung einer ‚verkappten Religion‘, die Ablehnung vor allem der wagnerischen Sektenbildung, der Apostel, die ‚nicht müde werden von ‚neuem Evangelium‘, ‚neuer Weltanschauung‘, ‚neuem Lebensinhalt‘ etc. zu faseln“, wo doch im Fall des Wagnerschen Werks lediglich von Innovation der Dramaturgie und musikalischen Sprache die Rede sein sollte, ist eine Konsequenz aus der auch in einem Leben voller Widersprüche und „Hilfskonstruktionen“ durchgehaltenen Grundeinstellung Fontanes. Sobald jedoch der Antiwagnerianismus dogmatisch und dem einzelnen Werk gegenüber ungerecht zu werden droht, stellt sich Fontane auf die Seite Wagners: die Wahrheit ist konkret, nicht das Allgemeine, sondern das Besondere rückt in Fontanes künstlerischer und ethischer Wertordnung an die erste Stelle.“ (S. 312 f.)

⁵⁶⁷NÜRNBERGER, S. 321

Walküren in feinem Kontrast zum gesitteten Verhalten der Konzertbesucher stehen, die dem imaginierten Spektakel geneigten Kopfes lauschen.

Es sind jene zarten Zwischentöne, die die Qualität des Gedichts bestimmen: Fontane versteht es durch behutsames Kontrastieren von Vergangenen und Gegenwärtigem, von Schlachtenlärm und bürgerlicher Konzertkultur detail- und kenntnisreich, aber gleichzeitig auch zurückgenommen und mit sanftem Spott jene eigenartige Atmosphäre zu gestalten, die durch die Luren erst erzeugt wird: die seltsame Gleichzeitigkeit von mythischer Vorzeit und Gegenwart. Der Tempuswechsel ganz am Ende ermöglicht ein Rekapitulieren des Gehörten: Erst draußen und in der Vergangenheitsform kann das lyrische Ich Distanz gewinnen und spiegelt als Selbstvergewisserung den Beginn des Gedichts, in dem es den Anschlag „Luren-Konzert“ liest.

Nach Kenntnis des Verfassers gibt es keine weiteren Belege für Luren im Gesamtwerk Fontanes. Durch ihr solitäres Erscheinen im Gedicht *Luren-Konzert* kann ihnen daher nicht der Rang eines Schlüssel-Motivs des Dichters zugesprochen werden. Gleichwohl ergeben sich innerhalb des Gedichts interessante literarästhetische Aspekte, die nicht ungenannt bleiben sollen. Durch das Luren-Motiv setzt der gereifte Dichter Vergangenes und Gegenwärtiges in Beziehung zueinander. Selbst nahezu ewiges Begrabensein kann nicht verhindern, dass die Klänge der Luren wieder tönen. Dies geschieht in höchst unterschiedlichen Konstellationen: Statt auf dem Schlachtfeld erklingen die Luren nun im Konzertsaal; statt der „gotländischen“ Krieger sind die Zuhörerinnen Damen der Kopenhagener Gesellschaft. Die Qualität des Dargebotenen indes ändert sich nicht: Der Klang überdauert die Zeiten. Diese intensive Bezugnahme auf Vergangenheit und Gegenwart ist nicht untypisch für Fontanes Werk. Immer wieder gibt es sowohl im lyrischen Schaffen, als auch in Prosawerken Beziehungen zwischen Vergangenen (alte Familiensagen, Flüche, Zeichen), die in Verbindung mit dem Gegenwärtigen stehen.

Durch kräftige und farbige lyrische Sprache gelingt es Fontane mittels der Töne der Luren eine längst untergegangene Welt wieder auferstehen zu lassen und somit eine Gleichzeitigkeit von Vergangenen und Gegenwärtigem zu erreichen, die auch die Frage implizieren könnte, welche Bedeutung die Vergangenheit für die Gegenwart haben kann bzw. haben soll.

Die Magie der einst versunkenen Klänge ist zeitlich begrenzt: Zwar versuchen die Zuhörerinnen, deren Köpfe geneigt sind, um intensiv erleben zu können, noch zu lauschen, als bereits alles verklungen ist und schweigt, und um somit das Vergangene wenigstens einen Augenblick länger in die Gegenwart zu retten – allein, der Zauber ist verflogen. Diese auferstandene Welt nordischer Krieger scheint seltsam unzeitgemäß in der Gegenwart der Konzertbesucherinnen. Das Konzert der Luren ist ein Normverstoß gegen Kultiviertheit, gegen ein ritualisiertes Ordnungssystem. Es wirkt seltsam exotisch und durch den Rückgriff auf die uralten Instrumente wie aus der Zeit gefallen. Gleichzeitig spiegelt es auch das zeitgenössische

Interesse an jenen vermeintlichen Urzuständen, wie z. B. die Forschungsreisen Darwins und anderer zeigen. Dennoch bleibt ein verstörender Eindruck, denn das Archaische und Barbarische, das in den Tönen der einst toten Instrumente mitklingt, passt so gar nicht in den Konzertsaal des 19. Jahrhunderts.

Die doppelte Perspektive, die Fontane mittels der leicht ironischen und virtuos gestalteten scheinbaren Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Gegenwärtigem einnimmt und die sich des Öfteren in seiner Alterslyrik finden lässt, ermöglicht es ihm, eine besonders spannungsreiche Atmosphäre aufzubauen, die jedoch wieder dezent ironisch gebrochen wird und somit deutlich macht, dass es nicht Sache des lyrischen Ich ist, sich in unreflektiertem Schwärmen an den neuen, alten Tönen zu ergehen.

11. „Du hast einen sonderbaren Ton in dir.“ Alfred Henschke, gen. Klabund: *Bracke*

1918 erschien der Eulenspiegel-Roman *Bracke* des 28jährigen Alfred Henschke, der sich den Schriftstellernamen Klabund zugelegt hatte. Bereits mit der Namenwahl des titelgebenden Helden Bracke zeigt sich der besondere und individuelle Zugriff Klabunds:

„Klabund setzte mit dem Namen seines Helden gleich ein Zeichen: Bracke – das ist lateinisch *reiculus* ‚der Ausgestoßene‘, ‚der Untaugliche, der von dem Guten abgesondert wird‘.“⁵⁶⁸

Eigenwillig, frei und unbekümmert verfährt Klabund auch mit der Stoffwahl in Hinblick auf historische Präzision.⁵⁶⁹ Er nimmt Anleihen bei verschiedenen Eulenspiegel-Vorlagen, u. a. „Hans Clawerts Werckliche Historien“ (1587), verfasst von Bartholomäus Krüger, dem Stadtschreiber von Trebbin⁵⁷⁰, und dem Eulenspiegel-Volksbuch von 1519, dessen Helden Klabund in der von ihm verfassten *Deutschen Literaturgeschichte in einer Stunde* folgendermaßen charakterisiert:

„Eulenspiegel tritt auf als Richter der Menschheit: er richtet sie mit einem schiefen Zucken seines Mundes, mit der sofortigen Realisierung ihrer Ideen, deren Wert und Möglichkeit dadurch ad absurdum geführt werden. Er ist zugleich tief- und leichtsinnig. Seine Späße exemplifizieren das Chaos. Sie dozieren bis zur Brutalität das Bibelwort: Der Mensch ist aus Dreck gemacht.“⁵⁷¹

⁵⁶⁸ROLOFF: *Klabunds Roman „Bracke“* (1918), S. 36. Siehe auch *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Sp. 289,28, Lieferung 2 borg-buchstab, Erscheinungsjahr 1854, Bearbeiter: J. GRIMM: „BRACK [Lfg. 2,2], n. *reiculum*, ausschusz, was als untauglich in seiner art von dem guten ausgeschossen, abgesondert, ausgebrackt wird“

⁵⁶⁹ROLOFF: *Bracke*, S. 32 f.: „[...] dass er gelegentlich scheinbar rücksichtslos und ungeniert gegen die geschichtliche Wirklichkeit zu Gunsten einer höheren poetischen Aussage verstieß, hat ihn wenig gekümmert und gestört, obwohl er andererseits ein beschlagener Kenner von Literatur und Geschichte war. Historisches Nachrechnen hat da keinen Sinn – es zerstörte nur die Geschlossenheit der Texte.“ Vgl. auch GILMAN: *Form und Funktion. Eine strukturelle Untersuchung der Romane Klabunds*, S. 81: „Die Wahl des weisen Narren Till Eulenspiegel als Vorlage für seinen größten Roman zeigt wieder einmal Klabunds Unbekümmertheit um historische Genauigkeit, wenn er auch bei der Gestaltung seines zentralen Charakters darauf baute, daß ihm der Leser mit bestimmten eigenen Assoziationen, Kenntnissen oder Begriffen entgegen kommen würde. Vielleicht sollte ihm auch die Auswahl eines Stoffes, der für den Leser schon eine gewisse symbolische Substanz hatte, bei der Überwindung der zersetzenden Wirkung des modernen Lebens helfen, indem sie ihm eine faßbare Welt voller Phantasie lieferte.“

⁵⁷⁰Ebd., S. 8 f., siehe auch GROTHE: *Klabund. Leben und Werk eines Dichters*, S. 56, sowie SCHUMANN: *Eulenspiegel im 20. Jahrhundert – am Beispiel von Klabunds Roman Bracke*“, S. 312. Schumann weist in diesem Zusammenhang auch auf die Widmung des Buches hin: „Der Bracke Roman ist nicht nur „dem Gedächtnis des märkischen Schalks Hans Clauert“ gewidmet, Klabund bezeugt dessen Gegenwärtigkeit zudem mit dem Hinweis, „daß von ihm viele Geschichten in der Mark noch umgehen“ und „auch da und dort in diesem Buch verwendet sind.“ Vgl. auch MERIDIES: *Klabunds Eulenspiegelroman „Bracke.“ Zum 50. Todestag des Dichters*, S. 26

⁵⁷¹KLABUND: *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde*, S. 26. Hierzu auch ROLOFF, S. 33: „Diese Charakteristika erscheinen wie Leitbegriffe für die Konzeption der Bracke-Figur: Richter der Menschheit – die Ideen der Menschen, der Welt ad absurdum zu führen – die Ambivalenz von scheinbarem Leichtsinne und tatsächlichem existentiellen Tiefsinn – und vor allem: die Späße exemplifizieren das Chaos der Welt.“

Klabund benutzt mit verschiedenen Gedichten von Hans Sachs eine weitere Quelle aus dem 16. Jahrhundert⁵⁷² und verwendet des Weiteren Passagen aus seinen eigenen Heiligenlegenden.⁵⁷³ Bei aller recht sorgenfreien Kompilation legt Klabund Wert auf die Eigenständigkeit seiner Dichtung, wenn er sich in einem Brief vom 22. Januar 1918 an seinen Mentor Walther Heinrich zu „einer gewissen Beziehung zwischen Bracke und Eulenspiegel bekennt, aber mehr in literarisch-struktureller Weise“⁵⁷⁴:

„Eine technische Frage: Sie halten es doch für völlig einwandfrei, wenn ich Legenden und Anekdoten aus dem Volk in einem solches Volksbuch derartig verwende, wie ich es getan habe? Ich habe gewichtige Anwälte: Goethe (Brief an Kestner über Clavigo) und Shakespeare (Caesar usw.) – die es nicht anders hielten, von Boccaccio gar nicht zu reden. Wie denken Sie? Der Eulenspiegel ist mein Buch: trotz dieser Entlehnungen.“⁵⁷⁵

Klabunds Anspruch auf die Eigenständigkeit seines Werks scheint insbesondere durch die Qualität seiner Innovation berechtigt: Es gelingt ihm, aus den verschiedenen Vorlagen etwas gänzlich Neues zu erschaffen. Gilman zeigt dies in einem Vergleich einer Anekdote, die Klabund von Bartholomäus Krüger übernommen hat, sehr deutlich⁵⁷⁶ und Roloff betont, dass Klabund die Anleihen „in seiner Darstellung völlig neu poetisch funktionalisiert und sie über die Anregung hinaus weit erhöht.“⁵⁷⁷

In verschiedenen miteinander oft unverbundenen Episoden wird im *Bracke*-Roman eine Biographie von Geburt bis zum Tod des Protagonisten erzählt.⁵⁷⁸ Äußerste Raffung und Verdichtung, („rigorose Verknappung“)⁵⁷⁹ sind Kennzeichen dieser Darstellungsform, ebenso der hemmungslose Umgang mit Zeitabläufen. So souverän und gelassen historische Tatsachen eingeflochten, ausgelassen oder abgeändert werden, bedient sich Klabund der Zeit:

⁵⁷²GILMAN: *Form und Funktion*, S. 84f.

⁵⁷³Ebd., S. 88, sowie ROLOFF, S. 35. VON KAULLA weist in *Brennendes Herz Klabund. Legende und Wirklichkeit*, S. 88f. darauf hin, dass Klabund einen Roman zu Johann Christian Günther plante, der Fragment blieb, dennoch nachweisbar in den *Bracke Roman* einfluss (vgl. die Thematisierung des Vater-Sohn-Konflikts).

⁵⁷⁴ROLOFF, S. 34

⁵⁷⁵GILMAN, S. 82

⁵⁷⁶Ebd., S. 83 f.

⁵⁷⁷ROLOFF, S. 35. Er fährt fort: „Sie haben bei Klabund eine menschliche Tiefendimension erhalten, die für die Vorlagen völlig undenkbar war.“

⁵⁷⁸Ebd., ROLOFF beschreibt Klabunds Kompositionsprinzip als ein „narratives Verfahren, wie wir es aus dem 16. Jahrhundert kennen, wo biographisch strukturierte Heldenromane zwar mit der Geburt des Helden beginnen und mit dem Tod enden, das dazwischenliegende Interludium des Lebens aber mit einzelnen Begebenheiten ausstatten, die causal und temporal unverbunden sind, wohl aber mittelbar eine starke Aussage, und zwar implizit machen.“ (S. 35) Klabund ist es gelungen, sich in seinem Kompositionsprinzip durchaus der Vorlage zu nähern, ohne dadurch seine eigene inhaltliche Akzentuierung aufzugeben. Vgl. hierzu auch GILMAN, S. 85-88, insbesondere S. 87. GILMAN nennt hier Klabunds Verfahren „Volksbuch-Technik“.

⁵⁷⁹HEYL: *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*, S. 183. RUF ergänzt die Beobachtung der Verknappung und Verdichtung um die Feststellung, dass die Zeit im Roman sehr schnell vergeht, sehr schnell vergehen muss, da ein komplettes Leben vorgestellt wird: „[Es] vergeht die Zeit rasant, voran schreitend über Jahre, konziser: der Zeitraum erstreckt sich stets über ein ganzes Menschenleben, von Anfang bis zum Ende.“ *Umherschweifend erzählen. Über die nomadischen Narrationen des letzten dichtenden Vaganten Klabund*, S. 131

„[Er] rafft die Zeitfolge, springt in der Zeit – man könnte auch sagen: er wandert durch die Zeit – und ermöglicht dadurch eine deutliche Beschleunigung des Erzähltempo.“⁵⁸⁰

Entscheidend ist, dass die episodenhafte, am Volksbuch orientierte Erzählstruktur, die Schilderung einer kompletten Biographie, die Verknappung, der Einsatz zahlreicher literarischer Formen⁵⁸¹ und der eigenwillige Umgang mit Zeit nicht aus sich selbst heraus begründet werden, sondern konstitutive Elemente zu Erreichung des Ziels sind,

„einen biographisch orientierten Roman zu konzipieren, der das Leiden eines Menschen an der Welt zum Ausdruck bringt.“⁵⁸²

Auch der Einsatz des Horn-Motivs ist fest verankerter Teil des strukturellen Romanbauplans, trotz der verschiedenartigen Verwendungen, die es innerhalb des Romans aufweist. Zuerst begegnet dem Leser das Horn innerhalb einer Vorstellung des ersten Ortes der Handlung, des kleinen Städtchens Trebbin. Kurz vor der Geburt Brackes, die durch einen Lachkrampf seiner Mutter zwei Monate vor dem errechneten Geburtstermin stattfindet⁵⁸³, entwirft Klabund scharf beobachtend und dennoch zurückgenommen ein Kleinstadtpanorama:

„Trebbin ist eine kleine Stadt im Märkischen.

Kinderspielzeug.

Man erwacht in den winzigen Gassen und meint, Augenaufschlag bedeute: ganze Welt, ganze Sonne, ganzer Mond. Kiefer ist Traum aller Kiefern. Mutter: Mutter aller Mütter.

Auge erblickt den Kirchturm: kahl gewachsen. Baum aus rotem Sandstein. Maikäferflug erscheint, zu Pfingsten unter den Obstbäumen schwirrend. Seiltänzertruppe schwankt auf dünnen Seilen läppisch.

Gleich einem Dachfenster klappt das Auge zusammen, und das Ohr öffnet sich wie ein Scheunentor ererbten Klängen:

Pferdegetrappel an rostiger Karosse. Horn des Nachtwächters im violetten Abend. Brunnengeplätscher unter Sternen. Liebesseufzer hinter schattiger Gardine. Gespräch der Alten über Erde und Himmel, Krieg und Frieden, Braubier und Speck auf braven Bänken unterm Torgeböge.“⁵⁸⁴

Wie die Darstellung einer Miniaturwelt wirkt dies, gewissermaßen eine märkische Spielzeug-eisenbahnwelt. Ein in sich geschlossenes Gebilde, das zunächst mit dem Auge erkundet wird, erst danach findet der Übergang zu einem anderen Wahrnehmungsorgan statt, dem Ohr. Die Klänge, die das Ohr wahrnimmt, sind ererbt, somit blind vertraut: Das Auge kann sich ruhig schließen und die Orientierung dem Ohr überlassen. Das Ohr vernimmt ein Kaleidoskop von Klängen, die klischeehafter an Romantik erinnern wollend kaum sein könnten. Das von

⁵⁸⁰RUF: *Umherschweifend erzählen*, S. 132 RUF führt auf der gleichen Seite verschiedene Verwendungen Klabunds von Zeitsprüngen auf: „Klabund bedient das gesamte Spektrum elliptischen Erzählens“, explizite und implizite Ellipsen werden hier ebenso genannt wie aufbauende Rückwendungen, Expositionen und Einschübe narrativer Anachronie.

⁵⁸¹HEY‘L: *Geschichtsdenken und literarische Moderne*, S. 183. HEY‘L nennt hier insbesondere Legende, Anekdote, Märchen und Mythos und sieht in der Verwendung dieser Formen, „die zwar der romantischen und realistischen Tradition durchaus bekannt sind, im veränderten Horizont [...] Indizien nachhistorischer Geschichtsinterpretation.“

⁵⁸²ROLOFF, S. 36

⁵⁸³Auslöser für den Lachkrampf war die öffentliche Vorführung eines fahrenden Künstlers, eines Schnellläufers mit seiner Seiltänzertruppe, die Brackes Mutter beobachtete. Bereits mit der Geburt Brackes ist eine Verbindung zu fahrendem Volk, zu Vaganten angelegt.

Klabund hier vorgeführte akustische Arsenal könnte leicht in ein oder zwei Eichendorff-Gedichten untergebracht werden: Pferdegetrappel, Horn des Nachtwächters, Brunnengeplätscher, Liebesseufzer. Gleichzeitig versichern sich die Alten im Gespräch der Vertrautheit mit ihrer Welt; Braunbier und Speck sind die kulinarische Erfüllung der bürgerlichen Sphäre. Dieses Panoptikum scheinbar romantischer geschlossener Bürgerlichkeit bildet den Kontrast zum Erscheinen Brackes. Zu früh geboren, für nicht lebensfähig gehalten, wird er der Störenfried der bürgerlichen Idylle. Ein Kind, das

„im Gefolge sich kräftiger und stärker erweisen sollte als alle Athleten, alle Bürger Trebbins und manche Herren und Fürsten der Welt und das mit einem Lächeln seiner Augen, einem schiefen Zucken seines Mundes einen Kurfürsten und Kaiser selbst zu Boden zwang.“⁵⁸⁵

Das Horn des Nachtwächters, eines Amtes, das Klabund später selbst einmal ausüben wird, ist an dieser Stelle Teil der inszenierten pseudoromantischen, kleinbürgerlichen Welt.

Die Wahrnehmung des Lebens mittels des Gehörs ist entscheidend für Bracke – immer wieder finden sich im Roman Hinweise hierauf.⁵⁸⁶ Die wichtigste Passage für den Beleg dieser Feststellung ist eine eingeschobene Geschichte eines italienischen Grafen, der im Verlauf des Romans immer wieder auftauchen wird:

„Es lebte in der Stadt ein italienischer Conte namens Gaspuzzi; der war aus Mailand gebürtig und viele Jahre alt, die niemand zu zählen vermochte.

Er hauste in einem ärmlichen Zimmer des Gasthauses zum Stern; darin war nichts als ein Bett, eine Bank, ein Stuhl und ein Kleiderhaken; im Winter aber wehte eine solche Kälte in seiner Kammer, daß er wohl wochenlang im Bett blieb, denn das Zimmer besaß keinen Ofen.

Man hatte den Conte nie weder essen noch trinken sehen, und wunderliche Gerüchte gingen über ihn um.

Es hieß, daß er von der Musik lebe, denn überall, wo Musik zu hören war, sei es in der Kirche das Orgelspiel oder das Dudelsackpfeifen der Komödianten, war der Conte anzutreffen und stand, den Kopf leicht seitwärts geneigt und lauschte.

Da er aber vermögenslos und zu arm war, ein musikalisches Instrument zu besitzen, hatte er sich unbeholfene Zeichnungen von Instrumenten verfertigt, die hingen nun an den kahlen Wänden seines Zimmers: da hingen Bratsche, Flöte, Zimbel, Orgel, Handharmonika und Dudelsack.

Er aber hatte viele Notenblätter italienischer Musik, weltliche und kirchliche, die verstand er ganz ohne Vermittlung eines Instrumentes zu hören, und las sie, in seinem Bette spitz zusammengekauert, verzückt mit den Händen taktierend.

Als der Conte Bracke zum erstenmal begegnete, da trat er auf ihn zu und sprach:

„Bleibe stehen!“

Und der Knabe stand.

Da neigte er den Kopf und lauschte wie einem Musikstück.

⁵⁸⁴KLABUND: *Bracke. Ein Eulenspiegel-Roman*, S. 10 f.

⁵⁸⁵Ebd., S. 11 f. Das „schiefe Zucken seines Mundes“ stimmt wörtlich mit einer Formulierung aus der Eulenspiegel-Charakterisierung in Klabunds *Literaturgeschichte* überein.

⁵⁸⁶Ebd., S. 17. Bracke hörte seinem Vater zu, der mit seinen Holzpantoffeln auf den Fußboden klopft: „Bracke lauschte dem Geräusch der klappernden Holzsohlen. Es dünkte ihm von einer dumpf geahnten Gesetzmäßigkeit und einem harmonischen Rhythmus gleichartig wiederkehrender Töne. Klappert weiter, ihr Sohlen, bis ich Worte zu eurem Geräusch gefunden und Sinn zu eurem Singen. Er vergaß völlig die Gegenwart seines Vaters. Er dachte: Worte! und begann sinnlos zum Geräusch der Pantoffeln zu schreien: „Hei ... hei ... hei ... hei ...““

Dann sprach er: ‚Du hast einen sonderbaren Ton in dir. Du bist nicht wie andere Menschen. Du singst. Laß hören‘, und er legte sein Ohr an des Knaben Brust und horchte wie in einen Brunnen hinein.

Er schnellte den Kopf in die Höhe:

‚Moll und Dur widerstreiten. Die Skala deiner Töne ist groß. Nicht überspannen! Ach! Nun lächelst du! Wie süß das klingt.‘⁵⁸⁷

Brackes Außenseiterposition wird auch hier deutlich: Es ist dem Wissenden möglich zu hören, dass Bracke anders ist, anders klingt. Der wiederum versucht sich mit seiner Umgebung zu arrangieren, möchte „etwas Exzellentes prästieren“.⁵⁸⁸ Doch er gerät mit seinem Vater in Konflikt über bürgerliche Konventionen, denn Bracke verkehrt mit den Geächteten der Gesellschaft, mit Schindern und Abdeckern, später auch mit Huren und Mördern. Nach einer ersten Zeit als ruheloser Wanderer im Wald, tritt er in einen Lehrberuf ein: Er wird Uhren- und Brillenmacher:

„Da sah er durch mancherlei optische Instrumente die Welt bald riesengroß, bald zwerghoch, bald zwerghoch.

An den Uhren arbeitend, ziselierend und bastelnd, gelang es, die Zeit stillestehen zu lassen oder, durch Korrektur der Räderwerks das Tempo beschleunigend, in Tagen Jahre dahinzusausen. Plötzlich, den Zeiger verlangsamend, in die Vergangenheit zu entgleiten.

So ward er bei dem Uhren- und Brillenmacher vieler Dinge kundig und sann, indem er die Zeiten regelte und die Stunden klingen ließ, auf Zukunft, Gegenwart, Vergangenheit und alle Ewigkeiten.“⁵⁸⁹

⁵⁸⁷Ebd., S. 23 f.

⁵⁸⁸Ebd., S. 22. Dies wird ihm von einem Arzt geraten und Bracke betet sogar dafür, „dass Gott ihn möge einst etwas Exzellentes prästieren lassen.“ (S. 23)

⁵⁸⁹Ebd., S. 26 In der Ausgabe von 1929 (*Gesammelte Werke*, Phaidon-Verlag Wien) wird an die soeben zitierte Passage folgendermaßen angeknüpft:

„Uhren, Uhren zu verkaufen!
 Viele Zeiten,
 Alle Zeiten,
 Hunderttausend Ewigkeiten
 Sind schon wieder abgelaufen –
 Horch: am Sims der Frühlingswind –
 Und der Sturm
 Um den Turm
 Endet Winters Leid und Streit –
 Es beginnt
 Eine neue Zeit!
 Möchte nicht ein jeder wissen,
 Was es hoch vom Baum geschlagen –
 Frühlingswolken wehn wie Flocken –
 Sind die Knospen ausgeschlagen,
 Klingen bald die Blütenglocken –
 Uhren kann der Mensch nicht missen,
 Laubumwunden,
 Die die Stunden
 Und – sogar die Wahrheit sagen –
 Uhren, Uhren, Kreaturen,
 Gottesuhren –
 In uns allen tackt und tickt es,
 Gottes Uhrwerk – uns beglückt es –
 Strömt im Baum der Saft,
 Schwillt in Flut des Meeres Kraft,
 Ziehn die Sterne ihre Runden,

Die Parallelen zu *BOGS* wie auch zu den *Nachtwachen* sind auffällig. Durch die Beherrschung von Zeit und Optik werden Kontrolle und Manipulation für Bracke möglich; d. h. er wird zumindest dieser Möglichkeiten kundig. Doch Bracke setzt diese Fähigkeiten nicht ein, sondern thematisiert sie mit aufklärerischem Impetus.⁵⁹⁰

Brackes Wissen um die Welt und sein Leiden an ihr lassen ihn nicht ruhen. Er zieht nicht nur stets rastlos daher,⁵⁹¹ sondern versucht aufzuklären und die Menschen aufzurütteln:

„Bracke kaufte von einem invaliden ungarischen Soldaten eine Trompete. Mit dieser zog er von Stadt zu Stadt, blies die Leute zusammen und sagte ihnen nur diese drei Worte:
Schmach!
Scham!
Schande!“⁵⁹²

Dass Bracke an dieser Stelle sich nicht eines Horns, sondern einer Trompete bedient, ist nicht von Belang.⁵⁹³ Entscheidend ist die Verwendung: Er bläst die Menschen zusammen und nutzt die Kraft des Blechblasinstruments in doppelter Hinsicht: Mittels seines Instruments versammeln sich die Menschen, das „Zusammenblasen“ kann aber auch als physisch durchaus bedrohlich verstanden werden, als apokalyptisches Umwehen. Es ist in erster Linie diese Bedeutungsvariante, die mit Brackes Worten korrespondiert. Diese Worte sind auf das Essentielle beschränkt, es gibt keine Handlungsanweisung, wie zu verfahren sei, da sich jene erübrigt. In „Schmach! Scham! Schande!“ sind Diagnose und Therapie bereits vereint; die

Schlägt das Herz die roten Stunden,
Bis das Werk einst abgelaufen –
Grinsend höhnen die Lemuren:
Uhren, Uhren,
Uhren, Uhren zu verkaufen!“

⁵⁹⁰ So z. B. im Gespräch mit dem Kurfürsten (S. 38):

„Was ist sein Handwerk?“ fragte der Kurfürst.
„Ich bin Brillenmacher.“
„Floriert sein Gewerbe?“

„Meine Hauptkundschaft, Herr, sind die armen Leute, die schlecht zahlen. Sie brauchen soviel Brillen und Vergrößerungsgläser, um in den Brotkrumen, die sie zu fressen haben, Brotlaibe zu sehen. Sie sind gehalten, statt durch den Magen durch die Augen satt zu werden.“

„Und die vornehmen Herren, die gut zahlen – brauchen keine Brillen?“

„Nein“, sagte Bracke, „die Fürsten und Grafen sehen ihrem eigenen Gesindel alles durch die Finger, so daß sie keiner Brille bedürfen. Sie sprechen Recht aus ihrem beschränkten und herrischen Kopf, anstatt die Pandekten zu studieren, so daß sie zum Lesen ebenfalls keine Brille nötig haben.“

„Er soll mir eine Brille verfertigen.“

„Herr, eine rosenrote, nicht wahr? Denn Ihr wollt die Welt rosenrot im Morgen- und Abendrot sehen.“ „Mach' Er mir eine schwarze Brille“, der Kurfürst verfinsterte sich, „ich will von dieser Welt bald nichts mehr wissen.“

Bracke erhob die Stirn.

„Weil sie von Euch so wenig wissen will?““

⁵⁹¹ Zum Vagabundentum Brackes und Klabunds siehe den gesamten bereits zitierten Aufsatz von RUF.

⁵⁹² KLABUND: *Bracke*, S. 31

⁵⁹³ GILMAN schreibt, mit Bezug auf eine andere Stelle, aber das gleiche Instrument meinend, von einem „ungarischen Horn.“ (S. 90)

Aufforderung, sich des Falschen bewusst zu werden und einen anderen Weg einzuschlagen schon enthalten. Der apokalyptische Kündler beschränkt sich auf das Wesentliche.

Eine wichtige moralische Konditionierung für seine Tätigkeit als Aufklärer hat Bracke bereits kurz nach seiner Geburt erfahren: In einer phantastischen Szene, die über plumpe Antikenparodie weit hinausgeht, sondern sich gleichermaßen kunstreich und humorvoll konstruiert bildungsbürgerlich vorhandenen Kenntnisse bedient, besuchen die neun Musen Brackes Mutter, die im Wochenbett liegt, um als Patinnen das Kind mit Begabungen auszustatten. Als Gabe für Bracke überbringt Melpomene, die Muse der tragischen Dichtung und des Trauergesangs ihr Patengeschenk:

„Damit legte sie die kleine silberne Keule auf die Bettdecke.
Das Kind begann im Tarum zu weinen.
„Ich nenen sie Ananke, diese kleine Keule, sie wird Eures Sohnes Hammer sein zum goldenen Amboß: Schmerz und Andacht. Ich habe sie aus Silber gewählt. Meinen früheren Patenkindern mußte das graue Eisen für Hammer und Amboß genügen.“⁵⁹⁴

Polyhymnia, die als letzte Muse auftritt, betont die Verbundenheit der Musen mit Bracke und benennt die Konsequenzen aus der Belehnung mit Tugenden und mit der Keule als Patengeschenk:

„„Dein Sohn, Mutter, ist nicht dein Sohn allein: er ist unser aller Sohn: er wird weinen und tanzen, Flöte spielen, lachen und die silberne Keule schwingen lernen.“⁵⁹⁵

Durch die kleine silberne Keule ist ein deutlicher emblematischer Bezug zur Gestalt des Herkules angelegt: Bracke wird herkulisch aktiv werden und als Held der Tugend und der Aufklärung wirken.

Dies zeigt sich auch als mehrere Plagen die Region heimsuchen, darunter eine gewaltige Flut:

„Bracke hüpfte mit wehenden Haaren auf den Giebel des venezianischen Kaufhauses und schrie im fahlen Mondschein, während Wolken rasend oft vorübertrieben und ihn verdunkelten:
„Tut Buße! Tut Buße! Denn das Reich der Hölle ist nahe herbeigekommen.“⁵⁹⁶

Mit scharfen Worten beschwört er endzeitliche Zustände:

„Das Eismeer trat über seine Ufer. Erratische Blöcke zermalmen den blühenden Garten. Kometen schleifen feurige Schwänze wie Trauerschleppen durch die Straßen [...]“⁵⁹⁷

Bracke ruft auf zu Pflicht, Wahrheit und Geständnis:

⁵⁹⁴KLABUND: *Bracke*, S. 14

⁵⁹⁵Ebd., S. 15. Die hervorgehobene Bedeutung Polyhymnias wird nicht nur dadurch ersichtlich, dass sie als letzte Muse auftritt und von Brackes Mutter nicht mit ihr bekannten Frauen assoziiert wird wie die anderen Musen, sondern, dass sie mit ihrem Erscheinen die Wünsche, die Gaben und das Handeln der Musen in sich zu bündeln scheint: „Da trat die letzte der Frauen, das Antlitz im Schleier verhüllt, ans Bett. Die Bürgerin Bracke erinnerte sich nicht, sie je gesehen zu haben, doch dünkte es ihr, als vereine sie Sprache, Kleidung und Gebärde, Tugend und Freundschaft aller acht in sich und als müsse es süß sein, eine solche Freundin zu haben.“ Ebd.

⁵⁹⁶Ebd., S. 121 f.

⁵⁹⁷Ebd.

„Es gilt unsere Schuld in die Welt zu pauken, zu posaunen, zu läuten, zu zischeln und zu heulen.“⁵⁹⁸

Horn/Posaune/Trompete dienen nicht nur dazu, die Menschen zu sammeln, um sie mit ihren Fehlern zu konfrontieren; sie fungieren auch in entgegengesetzter Weise, indem durch sie, die lauten Instrumente, die Schuld bekannt und bekanntgemacht wird.⁵⁹⁹ Dieses Gebot des Schuld-
eingeständnis' und der Läuterung ist universell zu verstehen: Niemand soll sich dem entziehen, gleich welchen Standes. Dies korrespondiert mit Brackes wiederholten Versuchen, der Obrigkeit Vernunft und Menschlichkeit nahezubringen: Hierzu enthält das Werk mehrere Episoden mit dem brandenburgischen Kurfürsten. In Wien erschüttert Bracke den Kaiser mit seiner Weisheit. In Anspielung auf Luther

„schlug [Bracke] an das Tor des Stephansdoms folgende Thesen:

Volk wach auf!

Kaiser wach auf!

Es wird nicht Friede auf Erden sein und unter den Menschen, ehe nicht des Kaisers Majestät friedlich geworden ist. Erkennt, Herr Kaiser, die Zeit! [...]“⁶⁰⁰

Es folgt ein flammender Aufruf gegen Gottesgnadentum und Untertanenprinzip und für Bruderliebe und Menschenrechte. Dieser Aufruf stimmt wörtlich mit einem offenen Brief an Kaiser Wilhelm II. überein, den Klabund am 3. Juni 1917 in der Neuen Zürcher Zeitung veröffentlichte, in dem er den Kaiser zum Frieden auffordert.

In der Forschung sind die Parallelen zwischen Brief und Roman diskutiert worden und es wurde versucht, dadurch einen Bezug zwischen Autor und Werk herzustellen.⁶⁰¹ Nach Meinung des Verfassers ist Hans-Gert Roloff zuzustimmen, der feststellt, „dass wir es im Bracke-Roman mindestens zu einem großen Teil mit chiffrierter politischer Auseinandersetzung Klabunds zu tun haben.“⁶⁰² Er fährt fort:

“In Bracke mischen sich künstlerische und kognitive Kräfte zu einer besonderen intellektuellen Fähigkeit. Er ist nach Klabund der Intellektuelle, der ungebundene seriöse Bruder Eulenspiegels. Die poetische Chiffrierung des Intellektuellen und seiner Aufgaben und Möglichkeiten sind bis hier im *Bracke* umrissen worden. In der Realität versuchte es Klabund mit seinen Manifesten – sie blieben allerdings ohne Wirkung.“⁶⁰³

Die divergierenden Verwendungen des Horns im *Bracke*-Roman werden um eine weitere Variante ergänzt, die in Zusammenhang mit Brackes Bemühungen um Fürstenerziehung, um Vernunft und Frieden steht. Bracke tötet den Kurfürsten auf dessen wiederholtes Verlangen:

⁵⁹⁸Ebd.

⁵⁹⁹Bracke fordert nicht nur ein Schuldeingeständnis, sondern auch die entsprechenden Konsequenzen: „Dünke sich niemand zu niedrig, seine Schuld zu bekennen. Niemand zu hoch. Schwört ab dem Taumel. Bekennt euch straff. Bäumt euch zum neuen Willen einer neuen Zeit. [...] Es darf nicht sein: das Gute in der Anschauung haben und begreifen, und schlecht handeln, schlecht sein.“ (S. 123)

⁶⁰⁰Ebd., S. 86

⁶⁰¹So z. B. bei SCHUMANN, der in Bracke einen „Held[en] des 20. Jahrhunderts [sieht], der bis an die Grenzen der Identität an die Gedankenwelt Alfred Henschkes angenähert wurde.“ (S. 316)

⁶⁰²ROLOFF, S. 42

⁶⁰³Ebd.

„Der Kurfürst fiel tot um.
 Bracke hob das Horn des Kurfürsten und stieß hinein. Er riß von einem Gebüsch einen
 Zweig ab.
 Das Heer, ein Ährenfeld von Lanzen, rauschte vor dem Zelt des Feldherrn.
 Bracke stieß noch einmal ins Horn. Dann winkte er mit dem Zweig und sang die Worte
 mehr, denn er sie sprach:
 „Friede ... Friede ...“
 Die Soldaten sanken, die Lanzen umklammernd, in die Knie.“⁶⁰⁴

Das Hilfsmittel des endzeitlichen Mahners wird zum irenischen Verkündigungsinstrument. Das gleiche Horn, das noch vor kurzem im Besitz des Despoten war und dessen Klänge die Menschen in den Krieg getrieben haben, verkündet ihnen nun den Frieden. Mehr singend als sprechend ruft Bracke den neuen, ersehnten Zustand aus und nutzt hierbei die Fähigkeit des Horns zu singen. Gemeinsam sagen Bracke und das Horn eine neue Zeit an, unterstützt vom Zweig als optisches Signal.

Eine weitere Verwendungsmöglichkeit des Instruments ist im *Bracke*-Roman zu finden. Zu den bereits erwähnten Plagen zählt auch eine Invasion von Insekten:

„Es brach eine Plage von Ungeziefern über die Stadt herein.
 Wanzen, Schwaben, Flöhe, Russen, Tausendfüßler, Kellerasseln, Franzosenkäfer bevölkerten Stube, Küche und Keller, so daß man nicht gehen und stehen konnte, ohne auf die winzigen Bestien zu treten.
 Da stellte sich Bracke am Röhrkasten auf den Predigtstein, mitten auf den Marktplatz, das Antlitz nach dem venezianischen Kaufhaus gerichtet, und blies in seine ungarische Trompete.
 Beim ersten Ton schon wurden die Insekten unruhig, beim zweiten begannen sie aus Türritzen, Mauerspalt, Fensterlöchern zu kriechen.
 Da blies Bracke zum drittenmal.
 Die Türen wurden in den Häusern aufgerissen, und ein ekelhafter Haufe des Ungeziefers quoll braun und grünlich auf die Gasse.
 Da wartete nun Bracke, bis ihn die ersten, die flinken Franzosenkäfer, erreicht hatten. Und schritt, dem Ungeziefer voran, unaufhörlich blasend, an die Oder.
 Dort, wo die Furt ist, an den steilen Wänden bei Goskar, tauchte er in den Strom.
 Das Ungeziefer folgte ihm und ersoff elend.
 Er aber entstieg der Furt heil am andern Ufer. Aus Dankbarkeit gestattete ihm der Magistrat, fürder das Wappen von Crossen zu führen – jedoch mit einer Wanze über den gezackten Mauern.“⁶⁰⁵

Die Töne des Instruments locken die Insekten aus ihren Verstecken, sie folgen den Tönen des „unaufhörlich“ blasenden Bracke und werden schließlich ertränkt. Die Anlehnung an die Geschichte des Rattenfängers von Hameln ist offensichtlich. Diese Parallele gehört zu den zahlreichen Verweisen auf die Welt der Legenden, Mythen und Märchen. Im *Bracke*-Roman treten u. a. Doktor Faust in Gestalt des türkischen Eulenspiegels Nassr-ed-din, Ahasver in Gestalt des Conte Gaspuzzi, Rübezahl und Rotkäppchen auf.⁶⁰⁶ Auch in der Sphäre der Märchen und Mythen kann das Instrument eine besondere Aufgabe erfüllen, in dem seine Töne

⁶⁰⁴KLABUND: *Bracke*, S. 109

⁶⁰⁵Ebd., S. 118 f.

⁶⁰⁶Rotkäppchen wird namentlich nicht genannt, aber die Geschichte des Mädchens, das dem durch schlesische Wälder irrenden Bracke begegnet, erinnert an das Märchen (S. 148 f.). Die anderen Figuren

betörend auf die wirken, die vernichtet werden sollen. Die Töne verführen, aber es ist eine gefährliche Verlockung. Gleichzeitig bedeutet diese Tat die Rettung für die Bewohner Crossens. Das Phantastische des Geschehens wird dadurch verstärkt, dass Bracke „durch die Flut heil am andern Ufer wieder dem Strome [entstieg].“ Wie in einer Heilsgeschichte oder in einer Heiligenlegende vernichtet Bracke nicht nur die Bedrohung sondern überwindet auf wundersame Weise unverletzt eine natürliche Barriere.

Auch kurz vor Brackes eigenem Tod kommt das Instrument noch einmal zum Einsatz. Bracke unterhält sich mit einer vorüberziehenden Vogelscheuche:

„Was habt Ihr denn da für ein goldenes Ding an dem Strick hängen?“
 „Das ist meine ungarische Trompete.“
 Und Bracke blies die paar Töne eines Chorals.
 Die Vogelscheuche nickte anerkennend mit dem Hut.
 „Ausgezeichnet! Könnt Ihr auch Orgel spielen, die Register ziehen, die Bälge treten?“
 Bracke schüttelte das Haupt.
 „Nun – Ihr werdet es da oben bald lernen. Die heilige Cäcilie spielt vortrefflich Orgel – während der heilige Mauritius ihr die Register zieht und der heilige Franziskus ihr die Bälge tritt.“⁶⁰⁷

Die Vogelscheuche weist auf Brackes bevorstehenden Tod hin, auf das Musizieren der heiligen Cäcilie und des heiligen Petrus. Diese Selbstreferenz ist bedeutsam, denn sowohl Cäcilie als auch Petrus wurden bereits im Text eingeführt, an Brackes fröhlichster Stunde, seinem Hochzeitstag. Als dort die Musik ausbleibt, denkt er an die musikalischen Heiligen (namentlich Cäcilie und Johannes), als Petrus erscheint und die Hochzeitsgäste mit seinem Geigenspiel erfreut.⁶⁰⁸ Der Tod wird vermenschlicht. Bracke, der schon im Schnee liegt, freut sich auf den Umgang mit den Himmelsbewohnern und gedenkt mit diesen so umzugehen, wie mit den Menschen:

„Ein Heiliger? Ich werde ewig die Sonne um meinen Scheitel tragen als Heiligenschein. Helligkeit wird um mich sein und Wärme in mir. Ja, mein Herr Holzhals, mein Herr Ohnekopf – ich werde mit den Engeln Würfel spielen und werde ein Heiliger werden. Sankt Peter wird mir mit der Geige zum Tanz aufspielen, und ich werde selig sein in der Seligkeit.“⁶⁰⁹

Die Töne seines Instruments überwinden die Grenzen der irdischen Welt. Sie stellen eine Verbindung zu einer Jenseitigkeit dar, die mithilfe der Musik vertraut gemacht wird und nichts Angstvolles, Fremdes, Schreckliches zu sein braucht. Die Heiligen haben bereits auf der Erde musiziert, nun kann Bracke mit ihnen im Himmel verkehren.

erscheinen an verschiedenen Stellen des Romans; besonders häufig Graf Gaspuzzi, dessen Identität erst vergleichsweise spät geklärt wird (S. 127 f.).

⁶⁰⁷Ebd., S. 152

⁶⁰⁸Ebd., S. 52 f.

⁶⁰⁹Ebd., S. 153

Doch dem Schelmenroman kann ein solches Ende des Helden nicht gut tun, daher findet sich ein anderer Schluss. Dieser beginnt mit einer Zusammenfassung wichtiger Romanfiguren. Bracke trifft mit ihnen

„zugleich an den Acheron an die Stelle, an der Charon die Seelen der Abgeschiedenen überzusetzen pflegt.“⁶¹⁰

Das Boot aber ist zu schwer geladen.

„Da sprang Bracke auf das Bugbrett, breitete die Arme und jauchzte:
„Ich rette euch, ihr Brüder, vor der Unsterblichkeit!“ Und sprang über Deck in den dunklen Fluß und ward nicht mehr gesehen – in diesem und in jenem Leben nicht.“⁶¹¹

Begleitet haben ihn Gestalten aus diesem und aus jenem Leben, aus der scheinbar realen märkischen Welt und der phantastischen Welt. Es waren ein Henker, ein Mörder, ein Abdecker, ein Narr, ein Türke, ein italienischer Conte, ein Holzhacker und ein Brandstifter.⁶¹²

Dem Epilog in der Ausgabe der Deutschen Buchgemeinschaft (1925) ist die Episode von Sankt Jemand und Sankt Niemand vorangestellt, die Geschichte zweier Pilger, die sich auf der „Landstraße des Lebens“⁶¹³ treffen, über Leben und Tod und deren Beziehung zueinander sprechen und schließlich wieder voneinander scheiden:

„Sankt Jemand und Sankt Niemand gaben einander die Hand zum Abschied. Der eine schritt bergauf, der andere bergab. Sie sahen sich noch mehrmals um. Endlich verschwanden sie zu gleicher Zeit: der eine hinter einem Felsen der Höhe, der andere tief im Tal. Die Sonne versank, und leise begann das Horn des Mondes im Abend zu tönen.“⁶¹⁴

Hier sind Bilder, die wie Versatzstücke aus romantischen Texten wirken, zusammenmontiert, die am Ende einer modernen Eulenspiegel-Erzählung im pseudohistorischen Gewand zunächst nicht unmittelbar zu vermuten sind. Andererseits jedoch korrespondiert auch dieses Überraschungsmoment mit jener spielerischen Montagetechnik, die es Klabund ermöglicht, Volksbuch und Aufklärung, Märchen, Mythos und biographisches Erleben miteinander zu verknüpfen. Dadurch kann sich der Bedeutungshorizont des Horns in diesem Roman um ein weiteres Element erweitern. Wieder werden Auge und Ohr angesprochen, wieder werden sie nacheinander stimuliert: Zuerst geht die Sonne unter, danach meldet sich ihr Gegenstück, der Mond, auf eine enigmatische Weise akustisch durch das Tönen des Horns des Mondes.

Im Facettenreichtum seiner verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten ist das Horn im Bracke-Roman weit mehr als nur ein immer wiederkehrendes Element, das mit stets gleicher Bedeutung beladen ist. Es warnt, befreit von Plage, ist Friedenskündiger, Verbindungsmittel zum

⁶¹⁰Ebd.

⁶¹¹Ebd., S. 153 f.

⁶¹²Ebd.

⁶¹³Ebd., S. 334

⁶¹⁴Ebd.

Jenseits und zur Welt des Phantastischen. Es ist gleichermaßen Repräsentant von Idylle wie Mahner im Sinne einer ethischen Kategorie. Es besitzt ästhetische Qualitäten, die jedoch nur dann zu entdecken sind, wenn die ethische Motivation des Bläusers stimmt: Von Bracke geblasen, steht es immer im Dienst von Aufklärung, Moral und Menschlichkeit. Es ist ein Instrument der Tugend, ein Hilfsmittel der Besserung der Mitmenschen und somit funktioneller Bestandteil der Romanarchitektur.

12. „Nicht hört´ ich sein Horn! Der bleiche Held, nicht bläst er´s mehr“ Hörner bei Richard Wagner

Denkt man an eine Verwendung des Horn-Motivs bei Richard Wagner, so drängt sich alsbald die Vorstellung Siegfrieds auf. Aber neben diesem Hauptprotagonisten gibt es in Wagners Werken weitere Personen, die mit einem Horn in Verbindung gebracht werden können. Dies geschieht z. B. durch ein Horn, das sie als Zeichen ihres Ranges tragen und das sie als Angehörige eines bestimmten Standes ausweist. So bei Lohengrin, der laut Bühnenanweisung bei seinem Erscheinen auf dem vom Schwan gezogenen Nachen „ein kleines goldenes Horn zur Seite“⁶¹⁵ trägt. Dadurch entspricht Lohengrin exakt jener Beschreibung, die zuvor die entrückte Elsa in der Vision ihres Verteidigers im anstehenden Gotteskampf formuliert hat:

„In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert,
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke wert.
Mit züchtigem Gebaren
Gab Tröstung er mir ein:
Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!“⁶¹⁶

Das Horn Lohengrins ist nicht an eine bestimmte Person gebunden, sondern es kann weitergegeben werden. Es ist jedoch von entscheidender Bedeutung, dass der rechtmäßige Besitzer das Instrument erhält, denn auch dieses Horn ist mit einer besonderen Funktion ausgestattet. Darum übergibt Lohengrin bei seinem Abschied, der dadurch erzwungen wurde, dass Elsa gegen das Frageverbot verstieß, ihr einige Gegenstände, verbunden mit dem Auftrag, diese an ihren totgeglaubten Bruder weiterzugeben, dessen Rückkehr Lohengrin vorhersagt:

„Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst du ihm geben.
Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,
in wildem Kampfe dies Schwert ihm Sieg verleih:
doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Not befreit.“⁶¹⁷

Dieses Inventar ist nicht unbekannt. Das Horn, das Hilfe bringen soll, erinnert sowohl an *Oberon* als auch an den *Barometermacher auf der Zauberinsel*. Worin die Hilfe bestehen soll,

⁶¹⁵WAGNER: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur, S. 18

⁶¹⁶Ebd., S. 13 Bereits hier sind die hohen moralischen Qualitäten Lohengrins präfiguriert, „tugendlich[e] Reine“ und „züchtige[s] Gebaren“, die einem ritterlichen Tugendideal entsprechen und somit einen deutlichen Kontrast zum Verräterpaar Friedrich und Ortrud bewirken.

⁶¹⁷Ebd., S. 74

wird nicht weiter ausgeführt, doch nach der dieser Passage vorausgegangenen Gralserzählung darf davon ausgegangen werden, dass die Gralsgemeinschaft Unterstützung – in welcher Form auch immer – leisten wird.⁶¹⁸ Das Horn ist das Medium, um diesen Beistand zu erbitten. Darum ist es unerlässlich, dass der Richtige das Horn bläst: Es ist, wie im *Oberon*, eine ethische Konditionierung Voraussetzung, um die Hilfe abrufen zu können. Die Dingsymbole Horn, Schwert und Ring, denen Lohengrin bei deren Übergabe an Elsa eine Funktion gibt, verweisen über sich selbst hinaus auf eine zweite Wirklichkeit, auf eine ideale Welt, die unter bestimmten Voraussetzungen in die Welt der Menschen eingreift, um dort Unrecht zu heilen. Doch diese Entsendung unterliegt bestimmten Bedingungen:

„Selbst wer von ihm [dem Gral]
Zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil’ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkannt.“⁶¹⁹

Auch in der Gralsgemeinschaft gelten strenge Regelungen und sie kann nicht wie Oberon freigiebig Hilfe zuerkennen bzw. im umgekehrten Fall die Verfügbarkeit der Hilfsinstrumente einschränken. Das moralische Bedingungsgefüge gilt für die Gralswelt und die Menschenwelt. Das Horn, das aus der Gralswelt durch seinen Träger in die Welt der Menschen übersandt wird, ist die Brücke, die beide Sphären miteinander verbinden kann.

Die weiteren Einsätze des Horns im *Lohengrin* sind konventionell: Die vier Heerhornbläser⁶²⁰ des Königs kündigen mit dem „Königsruf“ die Ankunft des Königs oder eine Mitteilung des Regenten an,⁶²¹ blasen unter Anleitung des Heerrufers zum Gotteskampf⁶²² und Hörner sind an der Gestaltung von Festmusiken beteiligt.⁶²³ Der Gotteskampf folgt einem klaren Zeremoniell, das vom Heerrufer mitgeteilt wird und dann mit militärischer Präzision abläuft. Die Verwendung der Hörner in diesem Zusammenhang erinnert sowohl an die Heerschau im *Rolandslied* als auch an das Gerichtsverfahren in der *Richterin*.

In *Tristan und Isolde* gibt es keine Bühnenanweisung für Hörner. Gleichwohl ist die Besetzungsliste bemerkenswert, denn neben vier Hörnern im Orchester schreibt Wagner für die

⁶¹⁸Lohengrin erklärt in der Gralserzählung kurz vor seinem Abschied, dass der Gral ausschließlich von einer Gemeinschaft moralisch einwandfreier Ritter verwaltet wird („es ward, dass sein [des Gralsgefäßes] der Menschen reinste pflegen“, *Lohengrin*, S. 70)

⁶¹⁹Ebd.

⁶²⁰ Wagner hatte präzise Vorstellungen von Klang und Aussehen der Heerhörner: „Die Instrumente der vier Heerhörner müssen besonders angefertigt werden: sie spielen durch die ganze Oper eine nicht unwichtige Rolle ... Es müssen dies 4 messingene, lange, posaunenartige Instrumente sein, von der allereinfachsten Form, ungefähr wie wir sie auf Kirchengemälden von den Auferweckungsendeln geblasen sehen ...“ zitiert nach „*Goldene Klänge im mystischen Grund*.“ *Musikinstrumente für Richard Wagner*, Katalog, S. 32. Auf S. 33 des Ausstellungskatalogs ist ein Exemplar der nach Wagners Wünschen entwickelten ‚Lohengrin-Königstrompete‘ abgebildet.

⁶²¹WAGNER: *Lohengrin*, S. 7, S. 41, S. 42, S. 66

⁶²²Ebd., S. 16, S. 17, S. 25

⁶²³Ebd., S. 28 f.

Bühnenmusik auf dem Theater „sechs Hörner (nach Möglichkeit zu verstärken)“⁶²⁴ vor. Diese werden zu Beginn des zweiten Aufzugs eingesetzt:

„Als Kennzeichen der Jagdgesellschaft König Markes erscheint eine Gruppe von Hörnern, die auf dem Theater geblasen werden sollen und, indem sie sich immer weiter in die Tiefe des Bühnenraums zurückziehen, den Eindruck des sich Entfernens der Jäger hervorrufen. Den Hörnern auf der Bühne treten nun an sehr bemerkenswerter Stelle die Hörner des Orchesters mit gleicher Motivik gegenüber. Dabei sind zur deutlichen Abhebung die Hörner des Orchesters gedämpft, also im Klang von den „normal“ spielenden „Jagd“-Hörnern unterschieden. Bezieht sich der „normale“ Hornklang auf die reale Jagd und ihr Davonziehen, so entspricht der gedämpfte Klang einer irrealen von der Realität der Jagdgesellschaft getrennten Ebene.“⁶²⁵

Diese Veränderung der Bezugsebenen hat Konsequenzen für das Bühnengeschehen, da eine Auseinandersetzung zwischen Isolde und Brangäne darüber beginnt, ob die Hörner noch zu hören sind:

„ISOLDE. Hörst du sie noch?
Mir schwand schon fern der Klang.
BRANGÄNE. Noch sind sie nah:
Deutlich tönt's da her.
ISOLDE *lauschend*. Sorgende Furcht
Beirrt dein Ohr;
Dich täuscht des Laubes
Säuselnd Getön',
das lachend schüttelt der Wind.
BRANGÄNE. Dich täuscht deines Wunsches
Ungestüm,
zu vernehmen was du wahnst: –
ich höre der Hörner Schall.
ISOLDE *wieder lauschend*. Nicht Hörnerschall
tönt so hold;
des Quelles sanft
rieselnde Welle
rauscht so wonnig da her:
wie hört' ich sie,
tosten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell:
der meiner harrt
in schweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah dir schallten,
willst du ihn fern mir halten?“⁶²⁶

Isolde will den Hörnerklang nicht wahrhaben und wird wie Brangäne, aber auch der Zuhörer, Opfer der äußerst geschickten Klang-Verwirrung, die Wagner an dieser Stelle inszeniert. Denn in beiden Fällen von Isoldes vermeintlicher akustischer Täuschung („des Laubes säuselnd Getön“ und „des Quelles sanft rieselnde Welle“) wird

„das Klangband der Hörnergruppe orchestral zurückgestuft. Im ersten Fall werden die sechs Hörner auf vier, im zweiten Fall dann nur auf eines reduziert, dessen letzter Ton vom unisono einsetzenden Tremolo der Streicher förmlich verschluckt wird.“⁶²⁷

⁶²⁴WAGNER: *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur, S. 5

⁶²⁵VOSS: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 190, siehe auch VOSS: *Über die Anwendung der Instrumentation auf das Drama bei Wagner*, S. 175

⁶²⁶WAGNER: *Tristan und Isolde*, S. 44 f.

Wagner spielt mit verschiedenen Möglichkeiten der akustischen Beeinflussung: Er mischt gedämpfte und normal spielende Hörner, verändert die Besetzung durch Reduktion für einzelne Passagen und lässt die Bühnenmusik sich immer weiter entfernen.⁶²⁸ Insbesondere durch die zuletzt genannte Maßnahme verstärkt er den Fernklang des Horns, der einer der herausragenden Charakteristika des Instruments darstellt,⁶²⁹ um wesentlich ein „akustisches Vexierspiel“⁶³⁰ zu befördern.

Gerald Fink hat in seiner Dissertation deutlich gemacht, dass Isolde und Brangänes Gespräch über die vermeintliche Nähe oder Ferne der Hörner entscheidend ist, denn

„am Ende der zitierten Zwiesprache wird klar, dass das Thematisieren der Hörnerklänge auch für den dramatischen Fortgang der Oper wichtig ist: Erst, wenn der Jagdtroß weit genug entfernt ist, kann Isolde die Leuchte löschen und damit das Zeichen geben, dass Tristan sich ohne Gefahr nähern kann. So wird von der Bühnenmusik auch der Handlungsfortgang vorangetrieben.“⁶³¹

Wagners geschicktes Spiel⁶³² mit den spezifischen Fähigkeiten des Horns ermöglicht eine Veränderung im Bühnengeschehen, es „geht also um die subjektive Anverwandlung eines ursprünglich von außen stammenden Klangs.“⁶³³

Neben der bereits beschriebenen Fernwirkung verdient vor allem der Einsatz des Dämpfers Beachtung. Hierdurch wird eine Klangfarbenänderung erzielt, deren Wirkung nicht zu unterschätzen ist. Egon Voss hat in seiner ausführlichen Untersuchung zur Instrumentation Richard Wagners festgestellt:

„Die Dämpfung, zumal im pianissimo, „verfremdet“ den Klang des Horns, entfernt ihn von seiner „normalen“ und „natürlichen“ Eigenart. Der Klang gibt sich nicht als der des Horns zu erkennen.“⁶³⁴

In der bereits zuvor genannten Kombination von Besetzungsreduktion, veränderter Fernwirkung und Klangfarbenveränderung liegt die spezifische Qualität und die besondere Faszination

⁶²⁷FUHRMANN: *Allwissend? – Perspektiven des Orchesters in Richard Wagners Musikdramen*, S. 89

⁶²⁸*Tristan und Isolde*, S. 44 Regieanweisung: „[Brangäne] späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach.“. Siehe auch RÖBLER: *Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners „Tristan und Isolde“*, S. 180 f.

⁶²⁹VOSS: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 179: „Das Horn verfügt über einen besonders weichen, gleichsam konturlosen Ton. Sein Klang ist sehr viel weniger präsent als der anderer Instrumente des Orchesters. Carl Maria v. Weber hat diese Eigenschaft „das in der Natur begründete, leichtere in der Ferne schallende des Horns“ genannt. Dieser eigentümliche Fernklang lässt Töne, die das Horn ausführt, wie aus einer entfernten oder tiefer kommenden Schicht erscheinen.“

⁶³⁰WALD / FUHRMANN: *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, S. 124

⁶³¹FINK, Gerald: *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition. Richard Wagners Musik auf dem Theater*, S. 167

⁶³²FUHRMANN S. 90: „Dieses so oft bewunderte Meisterstück der Transformation von Klangfarben und Bewegungsmustern, des auskomponierten Verklingsens und Verschwimmens ist zugleich ein Lehrstück der Transformation in Sachen Orchesterperspektivik.“

⁶³³WALD / FUHRMANN, S. 124

⁶³⁴VOSS: *Studien*, S. 187

dieses Einsatzes der Hörner auf und vor der Bühne in Verbindung mit dem von ihnen beeinflussten Bühnengeschehen.

Wagner hat der Partitur des *Tristan* einen Text vorangestellt, in dem er die ausschließliche Verwendung des Ventilhorns rechtfertigt. Egon Voss weist auf die Bedeutung dieses Texts hin, da jene Rechtfertigung einmalig bei Wagner ist:

„Wagner hat weder die Einführung der Ventiltrompete noch die zu seiner Zeit vorgenommenen Änderungen an den Holzblasinstrumenten zu rechtfertigen versucht, obgleich auch dabei klangfarbliche Veränderungen und Verluste an spezifischem Eigenkolorit hinzunehmen waren. Einer der Gründe für diese Rechtfertigung ist wohl darin zu sehen, daß auf den ursprünglichen Ton des Horns nicht gut verzichtet werden konnte, weil er als „Stimme“ der Natur aufgefaßt wurde und die Ursprünglichkeit der Natur vermittelte bzw. vermitteln sollte.“⁶³⁵

Vor dieser Einschätzung, die im Anschluss kommentiert wird, bietet Voss Wagners Rechtfertigungstext:

„Die Behandlung des Hornes glaubt der Tonsetzer einer vorzüglichen Beachtung empfehlen zu müssen. Durch die Einführung der Ventile ist für dieses Instrument unstreitig so viel gewonnen, dass es schwer fällt, diese Vervollständigung unbeachtet zu lassen, obgleich dadurch das Horn unleugbar an der Schönheit seines Tones, wie namentlich auch an der Fähigkeit, die Töne weich zu binden, verloren hat. Bei diesem großen Verluste müßte allerdings der Komponist, dem an der Erhaltung des echten Charakters des Hornes liegt, sich der Anwendung der Ventilhörner zu enthalten haben, wenn er nicht andererseits die Erfahrung gemacht hätte, dass vorzügliche Künstler durch besonders aufmerksame Behandlung die geeigneten Nachteile f a s t bis zur Unmerklichkeit aufzuheben vermochten ...“⁶³⁶

Wagner hat sich ausführlich mit Klangfärbungen beschäftigt und sehr präzise definiert, wie etwas zu spielen ist, damit der von ihm beabsichtigte Klang erreicht werden kann.⁶³⁷ Er hat für seine Klanganforderungen neue Instrumente erfunden oder Umbauten angeregt.⁶³⁸ Voss liefert im Nachwort zum Textbuch des *Tristan* hierfür folgenden Beleg (zum „lustigen Reigen“ des Hirten vor V. 2070):

„Das Englischhorn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstruments, wie das Alpenhorn, hervorbringen; es ist daher zu raten, je nach Befund des akustischen Verhältnisses, es durch Oboen und Klarinetten zu verstärken, falls man nicht, was das Zweckmäßigsten wäre, ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird.“⁶³⁹

⁶³⁵Ebd., S. 179

⁶³⁶Ebd., S. 178

⁶³⁷Dass Wagner hierbei bis an die Grenzen des technisch Möglichen ging und auch Rand- und Extemlagen der Instrumente nutzte, zeigt VOSS an einem Zitat von Hans Richter, der zur Entstehung des Schlusses des zweiten Aktes der *Meistersinger* (Hörner in hoher Lage und schnellem Tempo) berichtete: „Ein einziges Mal kam er [Wagner] mit einer noch nassen Seite seiner Partitur auf mein Zimmer und fragte mich: ‚Glauben Sie, dass diese Phrase auf dem Horn in diesem schnellen Tempo gespielt werden kann? Ist sie nicht zu schwierig?‘ Es war die Stelle aus dem Finale des zweitens Aktes, wo das Horn das Thema von Beckmessers Ständchen aufnimmt. Ich sah die Passage an und versicherte ihm: ‚Gewiss kann es gespielt werden, aber es wird seltsam und näselnd klingen.‘ ‚Vorzüglich!‘ rief Wagner aus, ‚das ist gerade, was ich beabsichtigt habe. Es wird sicher die gewünschte Wirkung machen.‘“ (Ebd., S. 191).

⁶³⁸Eine gelungene Übersicht hierzu bietet die Ausstellung *Goldene Klänge im mythischen Grund – Musikinstrumente für Richard Wagner* im Leipziger Grassi-Museum für Musikinstrumente.

⁶³⁹Zitiert nach VOSS: *Nachwort zum Textbuch „Tristan und Isolde“*, S. 124 f.

Aus Sicht des Verfassers ist die Konstruktion der Wagnertube Wagners Antwort auf den klanglichen Verlust, den das Ventilhorn im Vergleich zum Naturhorn erleidet. Dabei wird man zugestehen müssen, dass die sogenannte Wagnertube keine originäre Erfindung des Komponisten ist.⁶⁴⁰ Gleichwohl machte er sich die ab ca. 1840 einsetzenden vielfältigen Bemühungen um entsprechende Innovationen zu Eigen und beobachtete sowohl die Entwicklungen von Adolphe Sax in Paris als auch die anderer Instrumentenbauer ganz genau.⁶⁴¹ Schließlich setzten sich jene Instrumente durch, die in der Gestalt eines Baritons, aber mit Waldhorn-Mundstück (Trichter-mundstück) produziert wurden.

„Besonders erfolgreich wurde das Modell der Firma Gebr. Alexander aus Mainz. Ab 1890 belieferte diese die Bayreuther Festspiele mit meisterhaft gefertigten Wagnertuben.“⁶⁴²

Der Spezialist für Blechblasinstrumente Wilhelm Altenburg berichtet in einem Zeitschriftenaufsatz aus dem Jahr 1911 von Wagners Besuchen 1862 in Mainz beim Schott-Verlag und beim Instrumentenbauer Alexander:

„Es wurden mannigfache Versuche gemacht, um ein neues Ausdrucksmittel von der gedachten Klangfarbe zu finden. Darin liegt die eigentliche Genesis der Wagnertuben. Man könnte sie weitgebaute Waldhörner in elliptischer Baritonform nennen. Bezeichnend für Wagner bleibt es, dass er lange vor der Aufführung der Nibelungen-Tetralogie oder einzelner Teile derselben die neuen Instrumente in seiner Partitur bereits verwendete, obgleich sie nur erst in seiner Phantasie, aber noch nicht in Wirklichkeit vorhanden waren.“⁶⁴³

Der letzte Satz dieses Zitats verdient besondere Aufmerksamkeit.⁶⁴⁴ Denn Altenburg benennt hier die herausragende Meisterschaft Wagners in der Perspektivierung von Neuem. Wagner komponiert Musik für ein Instrument, das es noch gar nicht gibt, und verfügt zugleich über eine präzise Vorstellung davon, wie dieses Instrument zu klingen hat. Gleichzeitig muss er der festen Überzeugung sein, dass dieses Instrument mit den von ihm imaginierten Klangeigenschaften gebaut werden kann und auch gebaut werden wird, damit der intendierte Klang bzw. der neue Gesamtklang innerhalb des Orchesters erzeugt werden kann.

Im *Ring des Nibelungen* ist der Hauptprotagonist für das Hornspielen natürlich Siegfried. Er ist als einziger Darsteller in der Lage, sein Auftrittsmotiv selbst auf einem Instrument zu spielen, als „sein eigener Herold“.⁶⁴⁵ Siegfrieds Werden in der Welt, sein Schöpfungsakt, das

⁶⁴⁰AHRENS: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, S. 49 f.

⁶⁴¹HEISE: *Ergänzende Anmerkungen zum Katalog „Goldene Klänge im mystischen Grund“*. *Musikinstrumente für Richard Wagner.*, S. 3 f.

⁶⁴²Ebd., S. 5

⁶⁴³ALTENBURG: *Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik*, S. 1106

⁶⁴⁴Im Katalog zur Ausstellung *„Goldene Klänge im mystischen Grund.“ Musikinstrumente für Richard Wagner* wird auf S. 26 dieser Satz Franz Anton Alexander, dem Inhaber der Firma Alexander zugeschrieben.

⁶⁴⁵WALD / FUHRMANN, S. 158. Zur Umsetzung auf der Bühne siehe Anno MÜNGEN: *Waldvogels Gesang und Siegfrieds Spiel. Sichtbare und unsichtbare Bühnenmusik*: „Siegfrieds Instrument ist das Horn, das

Neuschmieden von Nothung, geht einher mit einem akustischen Kraftakt, dem Singen der Schmiedelieder. Beidem ist eine direkte Naturverbundenheit, gepaart mit Naivität und Kraft, gemein, die auch durch das Horn transportiert wird.⁶⁴⁶ Die bereits bekannte Verbindung von Hornspiel und Gesang ist hier von fundamentaler Bedeutung, da sie maßgeblich an der Konstituierung von Siegfrieds Persönlichkeit beteiligt ist. Dieser Befund korrespondiert mit der ausführlichen Analyse, die Egon Voss vorgelegt hat:

„Der Hornruf, der ihn begleitet – und zwar ungleich mehr als das in der Walküre exponierte Siegfried-Motiv – spiegelt gleichsam Siegfrieds musikalischen Bewusstseinszustand wider. Dieser Hornruf ist mehr ungeformtes musikalisches Material [...].“⁶⁴⁷

Voss betont nicht nur die „besondere Verbundenheit mit der Natur“, die durch Siegfrieds Hornruf veranschaulicht werden soll:

„Das Ungeformt-Elementare entspricht dem ebenso wie die Wahl des Horns, das zumindest seit Webers Freischütz das Klangsymbol für Wald und Natur ist.“⁶⁴⁸

Siegfrieds archaische Musik ist selbst Natur, daher „spricht die Natur auf sie an.“⁶⁴⁹ An anderer Stelle hat Voss die ursprünglichen Wurzeln dieser Vorstellungen freigelegt:

ihm wie ein Attribut zugeordnet ist und mit dem er wilde Tiere anlocken kann. Er lässt nun seine eigene Musik hören: Siegfrieds Hornruf sowie das Siegfriedmotiv. Auch hier ist das wirkliche Horn vom Theater aus zu spielen, während der Darsteller des Siegfried bloß vorgibt, zu musizieren. Hier muss wie zuvor beim Englischhorn ein – heute würde man in Anknüpfung an die Fimterminologie sagen – Synchronisationseffekt erreicht werden.“ (S. 265). Siehe auch FINK (*Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition*, S. 95): „Mit dem Hornsolo des Siegfried, wie es erstmals im gleichnamigen Werk in der zweiten Szene des dritten Aktes und dann auch in der *Götterdämmerung* auftritt, verlässt Wagner diese Tradition: Das Bühneninstrument wird zum Erkennungszeichen einer einzelnen Person, und als solches tritt es auch in der *Götterdämmerung* immer wieder auf und illustriert nicht nur eine gewisse Szene.“

⁶⁴⁶WALD / FUHRMANN, S. 159: „Wagner greift dafür auf die in Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* 1772 prägnant formulierte Vorstellung zurück, dass die Menschen das Singen noch vor dem Sprechen gelernt hätten und es als unmittelbarer Empfindungslaut und Wesensausdruck verstanden werden müsse. Solchen Ur-Lauten eignet als positive Seite ihrer Naivität, die Egon Voss in Siegfrieds Musik hauptsächlich hört, zugleich auch eine besondere, sympathetische-magische Kraft: Wie Siegfried sich mit dem Horn den Bären (und später den Wurm) anlockt, gelingt die Neuschmiedung Nothungs erst mit dem es beschwörenden Lied.“ WALD / FUHRMANN weisen an der gleichen Stelle darauf hin, dass jene naive Affektierung Siegfrieds, die insbesondere durch die Hörner hör- und fühlbar wird, zugleich für Parsifal, zumindest zu Beginn, gilt: „Das ihm [Parsifal] zugeordnete Hörner-Motiv, das seinem persönlichen Erscheinen auf der Bühne sogar vorausgeht und uns als eine Art musikalische Mauerschau den Schuss auf den Schwan vergegenwärtigt, trumpft ganz ähnlich munter-unbekümmert, „frisch und keck“ (CT II 207) auf und führt ein angeborenes Heldentum, aber auch eine weitgehende Naivität – die Torheit eben – vor. Hier sind Siegfried und Parsifal noch Brüder in der Schlichtheit ihres Gemüts und der naturnahen Kindheit, die sie teilen.“ Siehe auch VOSS (*Studien zur Instrumentation Richard Wagners*), S. 178: „Auch im *Parsifal* werden Ursprünglichkeit und Naivität Parsifals, seine „Natürlichkeit“, durch den Klang des Horns eindringlich gemacht.“ Zur Rolle der Hörner beim Singen der Schmiedelieder siehe MÖSCH: *Klangkunst versus Kothurn. Zum Vokalprofil des Heldischen in Wagners „Siegfried“*: „Wagner nutzt Hörner hier nicht nur in ihrer Rolle als Klangvermittler oder im Sinne eines „Hornpedals“, sondern er zieht mit ihnen die Konturen des Satzes nach: Die Hörner verstärken vieles, was an dieser Musik gestisch geprägt ist. Gleichzeitig umreißt Wagner durch die häufige Zuordnung von Hörnern (ergänzt oft durch tiefe Holzbläser) und Singstimme die Klangfarbe, die er sich von Siegfried wünscht: Das Horn ist keineswegs nur Instrument des Helden auf der Szene, es ist ihm auch nicht nur motivisch zugeordnet (Horn-Ruf), sondern als Klangkorrespondenz im Orchester.“ (S. 200)

⁶⁴⁷VOSS: *Wagner und kein Ende*, S. 198

⁶⁴⁸Ebd., S. 199

⁶⁴⁹Ebd.

„Die Tatsache, dass das Horn das Vermögen besitzt, Tiere herbeizulocken, gemahnt an archaisches Vorstellungsgut und an volktümlichen Aberglauben. Ganz von Ferne klingen Züge an, die in archaischer Zeit für Tierhorn und Knochenflöte gleichermaßen charakteristisch sind. [...] In Märchen und im volkstümlichen Aberglauben erscheinen Zauberinstrumente, die als Nachfahren des Tierhorns und der Knochenflöte archaischer Zeit gewertet werden können. Siegfrieds Horn erinnert an Taminos Flöte wie an das Horn Oberons und zugleich an Vorstellungen von Zauberhörnern, die dem Jäger das jeweils gewünschte Wild herbeilocken.“⁶⁵⁰

Das Moment des Archaischen, Ursprünglichen ist nach Ansicht des Verfassers richtig erfasst, gleichwohl greift der direkte Bezug zum *Oberons*-Horn zu kurz, da hier dessen spezifische ethische Konditionierung nicht aufgegriffen wurde.

Als Zwischenbilanz wäre festzuhalten: Siegfried konstituiert sich mittels Gesang und Hornruf selbst. Er ist naiv und hat keine Vorstellung von sich und versucht sich in der Welt zu bewähren. Dies betreibt er durch Heldentaten, indem er durch das Naturinstrument Horn Tiere anlockt (Bär und Wurm), um diese zu erlegen.⁶⁵¹ Es ist ein erhebliches Entwicklungspotenzial für das Naturkind Siegfried auszumachen. Dieses wird tatsächlich genutzt, unter der Mitwirkung von Horn und Schwert. Beide musikalischen Motive verschmelzen miteinander, als Siegfried mit dem neu geschmiedeten Schwert den Amboss zerschlägt.⁶⁵² Durch diesen heroischen Akt der Zertrümmerung dessen, was bisher Symbol seiner ungeliebten Heimstätte bei Mime war, wird Siegfried frei für weitere Entwicklungsmöglichkeiten. Dazu gehört, dass er versucht, sich sein Motiv anzueignen:

„Zwischen den Varianten und Ausspinnungen des Hornrufs lässt er – durch Pausen abgesetzt – das Helden-Motiv ertönen. Siegfried erprobt sich in der Erinnerung an sein Spiegelbild hier neu, erst zögernd (nur die erste Hälfte des Motivs erklingt), dann bestimmter (er spielt das gesamte Motiv).“⁶⁵³

Wald / Fuhrmann haben Siegfrieds Entwicklungsschritte analysiert⁶⁵⁴ und dabei die Bedeutung des Hornrufs und dessen Veränderungen herausgearbeitet:

„Doch auch der Hornruf, das Schwert-Motiv und selbst das Wanderlied haben Anteil an Siegfrieds Bildungsroman. Hornruf und Schwert-Motiv begleiten im zweiten Akt namentlich Siegfrieds pantomimische Aktionen, den Kampf mit dem Drachen, den Passus nach der Ermordung Mimes. In dem Moment, als Siegfried Fafner das Schwert ins Herz stößt, verschmelzen die Trompeten und eine Posaune dem Hornruf ähnlich wie am Ende des ersten Aktes mit dem Schwert-Motiv – einmal mehr folgt hier die Tat auf ihre musikalisch vermittelte Ankündigung. In dieser Form wird das Motiv in diesem Akt präsent bleiben. Es verdeutlicht wohl Siegfrieds verändertes Selbstgefühl. Im dritten Akt dient Siegfried sein Horn dann nur noch, um auf ihm spielend die Waberlohe zu durchschreiten – eine Szene, die an die *Zauberflöte* gemahnt, wie der *Siegfried* ja seiner märchenhaften Anlage auch

⁶⁵⁰VOSS: *Studien zur Instrumentation*, S. 177

⁶⁵¹DREYFUS: *Siegfrieds Männlichkeit*, S. 81: „Wie Siegfried selbst bekennt, hat dieser Hornruf einen ganz bestimmten Zweck:

Nach bess’rem Gesellen sucht‘ ich,
als daheim mir einer sitzt.

Er wünscht sich einen besseren Gefährten als Mime, und das Horn wirbt im wahrsten Sinne des Wortes um einen verlässlichen Kameraden.“

⁶⁵²WALD / FUHRMANN, S. 164

⁶⁵³Ebd., S. 165

⁶⁵⁴Mehrfach ist in diesem Zusammenhang von einem „Bildungsroman“ die Rede, so z. B. auf S. 162.

deutliche Züge einer Komödie verdankt und zugleich wird die märchenhafte Dreizahl beschworen: Zum dritten Mal nach Bär und Wurm ruft Siegfried sich „ein liebes Gesell“. Bald tritt dem Hornruf das Siegfried-Motiv zur Seite und löst ihn schließlich ganz ab. [...] Erst in der *Götterdämmerung* kehrt der Hornruf zurück: Die Abschiedsszene mit Brünnhilde durchzieht eine pathetische Weiterentwicklung und rhythmische Dehnung dieses Motivs, die Wolzogen das „Heroenthema“ nannte. [...] Zu seiner Rheinfahrt lässt Siegfried sein Horn schon wieder auf die alte Weise erschallen. Das Heroenthema ist also dem der Welt entrückten Siegfried in der Vereinigung mit Brünnhilde vorbehalten, dem Helden vor der Beschädigung durch die falsche, berechnende Welt.“⁶⁵⁵

Auch Voss betont die Veränderung des Hornrufs durch die Begegnung mit Brünnhilde: Während Siegfried zunächst die Waberlohe noch furchtlos mit Siegfried-Motiv und Hornruf durchschreitet,⁶⁵⁶ ist durch Brünnhildes Erscheinen eine neue Entwicklungsstufe bei ihm erreicht, die sich auch musikalisch manifestiert:

„Die Diatonik des Hornthemas (Sie ist mir ewig) ist im Gegensatz zum Hornruf nicht die des bloßen Materials.“⁶⁵⁷

Diese neue Entwicklungsstufe und ihre Entsprechung im Hornmotiv wird aber nicht durchgehalten: Sie bleibt auf die Szene Siegfrieds und Brünnhildes im Vorspiel und auf den sogenannten Trauermarsch im 3. Akt beschränkt.

„Die gesamte übrige Handlung spart das neue Thema aus; „Siegfrieds Rheinfahrt“ bereits kehrt wie demonstrativ zur ursprünglichen Form des einfachen Hornrufs zurück, und neben diesem spielt im weiteren Verlauf nur mehr das Siegfried-Motiv eine Rolle. Das kann nur heißen, daß jener durch das veränderte Thema bezeichnete gewandelte Siegfried von seiner Wandlung nichts mit hinübernimmt in die Welt, in die er sich vom Walkürenfelsen aus begibt. Oder anders ausgedrückt: Das gewandelte Thema beschreibt einen Zustand, der nur auf dem Walkürenfelsen bei Brünnhilde und auch nur einen Augenblick lang besteht. Da er im sogenannten Trauermarsch als Höhe- und Zielpunkt der Entwicklung gefeiert wird, muß man annehmen, daß er als Höhe- und Zielpunkt von Siegfrieds Existenz gemeint ist: die Begegnung mit Brünnhilde, die Erfahrung der Liebe als Gipfel. Hier und nur hier kommt Siegfried zu sich. [...] Daß der zum neuen Thema gewandelte Hornruf auf die Szene auf dem Walkürenfelsen beschränkt bleibt (rein musikalisch betrachtet eine seltsame Ökonomie) besagt, dass Siegfried, als er an den Hof der Giebichungen kommt, auf eine ältere Stufe seiner Entwicklung zurückfällt. Man könnte auch sagen, er sei der Welt, in die er zieht, seinem neuen, gerade erst erreichten Wesen entfremdet.“⁶⁵⁸

Die Entwicklung von Siegfrieds Hornruf zu einem Höhepunkt und wieder zurück sowie die spätere Reminiszenz im sogenannten Trauermarsch ist das Spiegelbild der Entwicklung des Helden, vom törichten Waldkind bis zum durch die Liebe verwandelten strahlenden Helden, der anschließend dem Trug der Welt zum Opfer fällt. Wie sowohl von Wald / Fuhrmann als auch von Voss dargestellt, kann Siegfried seine neue Entwicklung nicht in die Welt der Menschen hinüberretten: Er bläst seinen alten Hornruf und dieser ist inzwischen sein Signum, sein

⁶⁵⁵Ebd., S. 167 f. Zur Entwicklung Siegfrieds und seiner Musik siehe auch JANZ: *Wagner, Siegfried und die (post-heroische) Moderne*, S. 34-37, der u. a. darauf hinweist, dass die Musik Siegfrieds „nicht vom Prozess der Selbsthistorisierung ausgenommen ist, den das Leitmotivverfahren mit sich bringt“ und dies u. a. mit Veränderungen des Hornrufs belegt (S. 35).

⁶⁵⁶VOSS: *Wagner und kein Ende*, S. 200

⁶⁵⁷Ebd., S. 201

⁶⁵⁸Ebd., S. 204

unmissverständliches Markenzeichen. Der alte Hornruf des Drachentöters wird verstanden und gedeutet und sein Bläser wird von den Giebichungen sogleich als Siegfried identifiziert:

„*SIEGFRIEDS Horn läßt sich von Ferne vernehmen – Sie lauschen.*
GUNTHER. Vom Rhein her tönt das Horn.
HAGEN *ist an das Ufer gegangen, späht den Fluß hinab und ruft zurück.*
In einem Nachen Held und Roß:
der bläst so munter das Horn.-

Ein gemächlicher Schlag
wie von müß'ger Hand
treibt jach den Kahn
gegen den Strom;
so rüstiger Kraft
in des Ruders Schwung
rühmt sich nur der,
der den Wurm erschlug: -
Siegfried ist's, sicher kein andrer!“⁶⁵⁹

Was nun folgt, ist die pervertierte Umkehrung dessen, was sich zu Beginn der *Walküre* abgespielt hat, als Sieglinde Siegmund mit Wasser aus dem Trinkhorn labte.⁶⁶⁰ Auch Siegfried bekommt ein Trinkhorn gereicht; Gutrune begrüßt ihn damit als Gast des Hauses. Siegfried trinkt daraus und denkt zuvor an Brünnhilde:

„*SIEGFRIED neigt sich ihr [Gutrune] freundlich, und ergreift das Horn. Er hält es gedankenvoll vor sich hin, und sagt leise:*
Vergäß' ich alles
was du gabst,
von einer Lehre
lass'ich nie: –
den ersten Trunk
zu treuer Minne,
Brünnhilde, bring' ich dir!“⁶⁶¹

Das Treuebekenntnis Siegfrieds ist jedoch wirkungslos, da die Giebichungen ihm einen Vergessenstrank kredenzt haben: Sogleich vergisst Siegfried Brünnhilde und wird von wilder Leidenschaft zu Gutrune ergriffen. Die alte Tradition des Treueprüfungshorns wird hier an exponierter Stelle und mit höchst dramatischer Konsequenz fortgeführt und dramaturgisch verdichtet, indem Siegfried und Gunther nur kurze Zeit später Blutsbrüderschaft aus einem Trinkhorn trinken. Zuvor hat Siegfried Gunther zugesichert, für ihn Brünnhilde, die er vergessen hat, erobern zu wollen, wenn er dafür nur Gutrune bekommt, was Gunther gerne verspricht. Siegfried hat die Treueprüfung des Horns gleich zweifach nicht bestanden: Durch den Vergessenstrank bricht er seinen Treuschwur Brünnhilde gegenüber und durch die Blutsbrüderschaft mit Gunther bindet er sich auf Grundlage falscher und vorgespielter Tatsachen und muss dafür mit dem Leben bezahlen.

⁶⁵⁹WAGNER: *Der Ring des Nibelungen*, S. 342

⁶⁶⁰Im Rahmen dieser Arbeit bereits im Kapitel *Die Richterin* kurz dargestellt.

⁶⁶¹WAGNER: *Der Ring des Nibelungen*, S. 346 f.

Die nächsten Verwendungen des Horns in Bühnenanweisungen und im Text sind konventionell: Hagen ruft das Heer der Giebichungen mit einem großen Stierhorn zusammen, Heerhörner antworten aus verschiedenen Gegenden und die Mannen der Giebichungen sammeln sich und fragen

„Was tost das Horn?
was ruft das Heer?“⁶⁶²

Hagen weist die Mannen an, die Hochzeitsvorbereitungen zu treffen und dabei auch das Trinkhorn zu füllen, um durch Rausch den Segen der Götter für das Hochzeitspaar zu erbitten.⁶⁶³ Mit Hörnern wird der Hochzeitsruf zur unseligen Doppelhochzeit zwischen Siegfried und Guttrune sowie Gunther und Brünnhilde geblasen;⁶⁶⁴ mit Jagdhörnern verständigen sich Siegfried und die anderen Teilnehmer einer Jagdgesellschaft.

Von besonderem Interesse für diese Arbeit ist die Wiederaufnahme der Treueprüfung durch ein Trinkhorn. Dies wird sorgsam vorbereitet als Spiegelung der einstmals scheinbar frohen und unbekümmerten Blutsbrüderschaftsszene im ersten Aufzug der *Götterdämmerung*.

SIEGFRIED. Seit langem acht' ich
des Lallens nicht mehr.
Er trinkt und reicht dann sein Horn GUNTHER.
Trink, Gunther, trink!
Dein Bruder bringt es dir.

GUNTHER *gedankenvoll und schwermütig in das Horn blickend*.
Du mischtest matt und bleich:-
dein Blut allein darin!

SIEGFRIED *lachend*.
So misch' ich's mit dem deinen!

Er gießt aus GUNTHERS Horn in das seine, so daß es überläuft.
Nun floß gemischt es über:
der Mutter Erde
laß das ein Labsal sein!

GUNTHER *seufzend*.
Du überfroher Held!“⁶⁶⁵

Offensichtlich sind Freude und Unbekümmertheit verschwunden, lediglich Siegfried scheint dies nicht zu bemerken. Brünnhildes Anklage im zweiten Aufzug und Siegfrieds Schwur an Hagens Speer haben eine Atmosphäre des Misstrauens geschaffen, die auch durch die scheinbar fröhliche Jagdgesellschaft nur mühsam überblendet wird. Auf Hagens Aufforderung („So singe, Held“)⁶⁶⁶ berichtet Siegfried von seinem Leben und seinen Abenteuern. Es ist zutiefst ironisch,

⁶⁶²Ebd., S. 376

⁶⁶³Ebd., S. 379

⁶⁶⁴Ebd., S. 399

⁶⁶⁵Ebd., S. 410 f.

⁶⁶⁶Ebd., S. 412

dass Siegfried stolz davon erzählt, wie er einst durch einen Tropfen des Drachenbluts in die Lage versetzt wurde, die Sprache des Waldvogels zu verstehen, der ihn vor Mimes Gifttrank warnte. Gleichzeitig konnte er Mimes wahre Absichten trotz dessen Verstellung vernehmen und sich schützen, indem er Mime sogleich umbrachte. Durch seinen doppelten Eidbruch in der Blutsbrüderschaftsszene hat Siegfried sich um die Fähigkeit gebracht, entsprechende Gefahren zu erkennen. Nichts kann ihn davor schützen, noch einmal aus dem Trinkhorn zu trinken, das von Hagen zuvor präpariert wurde:

„HAGEN, *nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt.*
Trink erst, Held,
aus meinem Horn:
ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle!“⁶⁶⁷

Die Wirkung des Vergessenstranks vom ersten Aufzug ist nun aufgehoben, Siegfried berichtet von Brünnhilde und wird von Hagen erschlagen. Das Trinkhorn zur Treueprüfung wird zweimal missbräuchlich eingesetzt. Es dient nicht dem ursprünglichen Zweck, sondern wird zum Gefäß für Betrug, Verrat und schließlich Tod. Damit hat Wagner die uralte Tradition dieses Motivs auf eine neue Stufe geführt. Die radikale Modernisierung des Treueprüfungsinstruments zeigt überdeutlich, dass auf Tradition und archaische Überlieferung kein Verlass mehr möglich ist. Das alte Symbol der Gastfreundschaft und der Ehrerbietung kann auch missbraucht werden. Falsche Verwendung führt nicht zur vorurteilsfreien Prüfung, sondern zum Untergang.

Es ist erstaunlich, dass im großen Mythos des Rings des Niblungen die lange Bedeutungstradition des Treueprüfungshorns gründlich entmystifiziert wird. Dramaturgische Notwendigkeit erfordert eine radikale Neudeutung und einen entschiedenen Traditionsbruch.

Gleichzeitig jedoch wird die Linie des Horns als Signum und Erkennungszeichen auch für den inzwischen toten Siegfried fortgeführt. Mehrfach glaubt Guttrune, Siegfrieds Horn zu hören, als sie auf ihn wartet⁶⁶⁸ und schließlich die Rückkehr erlebt:

„GUTRUNE *in großer Angst.*
Was geschah, Hagen?
Nicht hört' ich sein Horn!

HAGEN. Der bleiche Held,
nicht bläst er's mehr;
nicht stürmt er zum Jagen,
zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!“⁶⁶⁹

⁶⁶⁷Ebd., S. 415

⁶⁶⁸Ebd., S. 418 f.

⁶⁶⁹Ebd., S. 420

An seinem Hornton sollte Siegfried erkannt werden. Alle, die ihn vor und nach der ersten Begegnung mit Brünnhilde erlebt haben, kennen jedoch nur den, musikalisch betrachtet, nicht sonderlich interessanten Hornruf des Waldkinds, bzw. des Helden Siegfried:

„Dieser Hornruf ist mehr ungeformtes musikalisches Material, nämlich Dreiklang und Tonleiter, als prägnant artikuliertes Thema, nicht spezifisch gestaltetes Symbol für einen individuellen Charakter, sondern eine über- und vorindividuelle Formel, wie der Jagdruf der Giebichungen, der – Absicht oder Zufall – im Grunde nichts anderes ist als eine modifizierte Umkehrung von Siegfrieds Hornruf, deutlich hörbar vor allem zu Beginn des 3. Aktes der *Götterdämmerung*.“⁶⁷⁰

Im sogenannten Trauermarsch, besser Trauermusik, wird noch einmal jenes ‚Siegfried-Helden-Thema‘ aufgegriffen, das in der Begegnung mit Brünnhilde erklang und das seitdem nicht mehr zu hören war. Aus dem Hornruf ist ein heroisches Motiv geworden:

„Die rhythmische Schärfung, insbesondere die Synkopierung, nimmt dem Horn-Motiv den natürlichen Fluss und die Einfachheit, also gleichsam Naivität und Unbekümmertheit, und versieht es über Glanz und Pathos hinaus mit einem Ernst, wie er – so ließe sich vielleicht sagen – den erwachsenen Mann auszeichnet. Diese neue Gestalt des Horn-Motivs bleibt Siegfried bezeichnenderweise aber nicht erhalten, wird im Folgenden vielmehr konsequent vermieden; sie erklingt erst wieder nach Siegfrieds Tod, im sogenannten Trauermarsch, der aber nicht mehr Gegenwart ist, sondern ein Blick zurück.“⁶⁷¹

Das Publikum hat teil an Siegfrieds Werdegang: Das veränderte Horn-Motiv zeigt deutlich den nie wieder erreichten Höhepunkt seiner Existenz im Zusammensein mit Brünnhilde. Seine Rückkehr in die Menschenwelt mit dem ursprünglichen und vermeintlich so typischen Siegfried-Hornruf ist keine Weiterentwicklung, sondern ein Rückschritt. Dadurch relativiert sich sein ‚Versagen‘ bei den Giebichungen: Nicht der durch Brünnhilde zum wahren Mann gewordene Siegfried tritt dort auf, sondern der ehemals wilde aber zugleich naive Drachentöter, der nicht in der Lage ist, die List seiner Umgebung zu durchschauen.

Siegfrieds Hornruf ist ein wichtiger Begleiter seiner Entwicklung und seiner Seelenzustände. Veränderungen werden in der Musik aufgenommen oder durch sie vorbereitet. Somit ist keinesfalls von einem statischen Motiv oder Leitmotiv auszugehen, dessen sematischer Gehalt stets gleich bleibt.⁶⁷² Dies entspricht auch aktuellen Ergebnissen zur Motivforschung bei Wagner. So weist Peter Rügenapp auf die verschiedenen Funktionen und Veränderungsmöglichkeiten von Leitmotiven hin:

„Leitmotive können in unterschiedlicher Relation zum Text und zur Szene stehen. Sie weisen auf das Geschehen hin, wenn ihre Bedeutung mit der des Textes bzw. eines Wortes oder mit dem Auftritt einer Person korrespondiert. Neben solcher „verdoppelnden“ Verwendungsweisen nehmen die Motive kommentierende Standpunkte zur Haltung ein,

⁶⁷⁰VOSS: *Wagner und kein Ende*, S. 198

⁶⁷¹VOSS: *Kommentar zu „Der Ring des Nibelungen“*, S. 530. Vgl. auch WALD / FUHRMANN, S. 203: „In Es-Dur steht nun auch das letzte Thema dieser Trauermusik, der gelegentlich als „Siegfried-Helden-Thema“ bezeichnete, rhythmisch gedehnte und klanglich massiv gesteigerte Kopf von Siegfrieds Hornruf. Nur an zwei Stellen der *Götterdämmerung* ist dieses Thema in dieser Form zu hören: Im Vorspiel während des Duettts Siegfried – Brünnhilde und hier in der Trauermusik.“

⁶⁷²Darauf wies DAHLHAUS bereits vor über 40 Jahren hin: „Von einer Leitmotivtechnik Wagners zu sprechen, als handle es sich um ein fest umrissenes und in den Grundzügen immer gleiches Verfahren, bedeutete allerdings eine grobe Vereinfachung.“ (*Zur Geschichte der Leitmotivtechnik*, S. 17)

wenn sie Beziehungen zu Ereignissen knüpfen, die nur mittelbar mit dem momentanen Geschehen zusammenhängen, oder wenn sie aufgrund einer signifikanten Veränderung ihrer Gestalt der Bühnenaktion eine bestimmte Färbung verleihen. Die Plastizität der Wagnerschen Motive ermöglicht es, daß bereits kleine Veränderungen als semantisch bedeutsam aufgefaßt werden können.“⁶⁷³

Der letzte Satz dieser Beobachtung ist für eine Bewertung des Horns als Motiv besonders wichtig, denn durch die Formbarkeit des musikalischen Motivs werden Entwicklungsschritte, Befindlichkeiten und Taten des hornblasenden Protagonisten kommentiert und begleitet. Dabei sind Wiederholungen, Intensivierungen und Varianten bedeutungstragend.⁶⁷⁴ Wagners souveräner und radikal neuer Umgang mit der Treueprüfungstradition, der Einsatz der Wagnertuben zur Klangvervollkommnung und die Elastizität des Horns in Siegfrieds Entwicklungsstadien bei gleichzeitigem leitmotivischem Einsatz zeigen eindrucksvoll die Prominenz des Horns als Bedeutungsträger. Insbesondere durch den Traditionsbruch, der den Missbrauch ermöglicht, wird eine deutliche, ja radikale Modernisierung erreicht: Selbst die heiligen Gefäße der Vergangenheit können missbräuchlich eingesetzt werden und keine Tradition schützt davor.

Gleichzeitig gelingt es Wagner durch virtuosen Einsatz auf der Bühne und im Orchester eine vollkommene Identifikation Siegfrieds mit seinem Instrument zu erreichen. Hier wird eine Verbindungslinie von Rolands Olifant bis zu Siegfrieds Horn erkennbar: An ihren Tönen werden die hornblasenden Helden unzweifelhaft von den anderen Akteuren identifiziert. Beide sind ohne ihr Horn nicht vorstellbar.⁶⁷⁵ Es legitimiert sie und ist die akustische Manifestation ihres Heldenlebens. Gleichwohl ist diese heldische Existenz bei Wagner zum Scheitern verurteilt: Der hornblasende Heroe versagt in der korrupten Welt und geht in ihr unter.

Für die Verwendung des Horns ergeben sich durch Wagners kühne Erweiterungen und Brüche neue Optionen: Im Sinne einer grenzüberschreitenden, modernen Ästhetik werden mit Tönen Geschichten erzählt und neue semantische Bezüge hergestellt, die weit über den Wortsinn hinausweisen und durch die faszinierende Amalgamierung aus Archaik, Rohheit und Radikalität bisher unerschlossene Bedeutungshorizonte eröffnen, die in die Moderne führen.

⁶⁷³RÜMENAPP: *Zur Rezeption der Leitmotivtechnik Richard Wagners im 19. Jahrhundert*, S. 23

⁶⁷⁴ROCH: *Leitmotivik und thematische Arbeit in Wagners Ring*, S. 230: „Sie [die Leitmotive] sind emblematische Kürzel, die stets einen ganzen Hof musikalischer Strukturverwandtschaften, Gefühlsanalogien und Bedeutungshorizonte mit sich bringen, d. h. sie bedeuten immer mehr, als sie von ihrer musikalischen Substanz her sind.“

⁶⁷⁵Mit Dimensionen von Dinglichkeit in Zusammenhang mit Heldenfiguren befasste sich auch eine internationale Tagung unter dem Titel „Heroes and Things. Heroisches Handeln und Dinglichkeit“ des SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunktionen von der Antike bis zur Moderne“ der Universität Freiburg, die im November 2015 stattfand. Im „Call for Papers“ heißt es dazu: „Mit ihrer Körperlichkeit haben Heldenfiguren selbst eine materielle Dimension, die ihr Handeln beeinflusst. Heroisches Handlungsvermögen ist aber auch mit der dinglichen Welt verkoppelt und in positiver wie negativer Weise durch Artefakte und andere Objekte, Technologien und Medien sowie deren Strukturen determiniert. Heroisches Handlungsvermögen, so die Grundthese der Konferenz, manifestiert sich in spannungsvollen Assemblagen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure, im komplexen Interagieren von Heldenfiguren und der Wirkungsmacht von Dingen, derer sie sich bedienen, gegen die sie vorgehen oder mit denen sie sogar verschmelzen: von der Keule des Herakles bis zum ‚Maschinenhelden‘.“ Siehe in diesem Kontext auch AURNHAMMER / BRÖCKLING: *Einleitung*, insbesondere S. 9-12.

III Zusammenfassung – Von *Roland* zu *Siegfried* und darüber hinaus

Die Einzeluntersuchungen haben gezeigt, dass das Horn in den betrachteten literarischen Werken in großer Vielfalt eingesetzt wird. Die Breite der Verwendungen reicht vom ausschmückenden und bühenwirksam inszenierten „Waldhörndl“ in Raimunds Komödie über das „Horn von Wanza“, das als Diskurs- und Streitobjekt der Belange von Jung und Alt, von Funktionalität und Ästhetik und auch mit einer deutlich formulierten Zivilisationskritik ein wesentliches Nebenmotiv darstellt, bis zu Rolands Olifant und dessen reicher Rezeption in der europäischen Literatur.

Das Horn als Verbindungsorgan zu Feen- und Elfenwelten (*Oberon* und *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*) ist ebenso anzutreffen wie das profane Arbeitsgerät des städtischen Nachtwächters (*Das Horn von Wanza*) und das dynastische Standesattribut des Adligen (*Rolandslied* und psychologisch verdichtet auch in *Die Richterin*), das *Wunderhorn* der Romantik⁶⁷⁶ erklingt genauso wie das zum Erkennungszeichen verklärte Waldhorn in *Franz Sternbalds Wanderungen*.

Als nicht statisch verhaftete, sondern sich weiterentwickelnde und dennoch zugleich auf den Ursprung all dessen verweisende Kontinuitäten innerhalb der literarischen Horntradition lassen sich die mit Wunderkraft in Akustik oder Taten begabten Hörner ausmachen: Dazu zählen Hörner in den alten, keltischen Lais, deren Tradition teilweise in der Artusepik (Treueprüfungshorn) fortgeführt wird, ebenso wie Rolands Olifant oder das Horn Oberons. Gleichzeitig wird deutlich, dass im Laufe der Zeit die Funktion der mittelalterlichen Dingsymbolik und die Instanz des Treueprüfungshorns Bedeutungsverluste erfahren hat – bereits im ‚Wunderhorn‘ wird die Treueprüfungssymbolik nicht mehr benötigt. Richard Wagner schließlich bricht radikal mit ihr und eröffnet durch den Bruch mit dieser Traditionslinie die Möglichkeit zu neuer ästhetischer Verwendung, die die Leistung und das Scheitern eines Individuums (Siegfried) in den Mittelpunkt stellt. Siegfried hat zwar eine ähnlich intensive motivische Beziehung zum Horn wie Roland, dennoch ist ihm durch den Wegfall einer ideologischen Konditionierung (gemeint ist die Kreuzzugsideologie und die Idealisierung des christlichen Helden im *Rolandslied*) ein freierer Umgang auch mit dem Horn möglich, der sich in

⁶⁷⁶WINDISCH-LAUBE erkennt in seiner Dissertation dem Horn zu, ein „Romantik-Signum oder besser: Signum des Romantischen“ zu sein. *Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel. Zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 301. Allerdings ist seinem Befund, dass das Horn als Signum des Romantischen Bestandteil der Topik des Windharfensymbols sei (ebd.) nur eingeschränkt zuzustimmen. In der hier vorliegenden Arbeit hofft der Verfasser gezeigt zu haben, dass das Horn-Motiv in der Literatur über eigene Symbolgehalte verfügt und nicht lediglich durch die Korrespondenz mit anderen Symbolen konstituiert wird.

musikalischen Entwicklungslinien (Veränderung des Hornrufs) manifestiert. Sowohl die Veränderung von Siegfrieds Signalruf zu einem wesentlich ausgereifteren Klang als Spiegel seiner Persönlichkeitsentwicklung, als auch die Rückkehr zur alten Signalverwendung, zeigen deutlich die Optionen unterschiedlicher Verwendungsmöglichkeiten durch den Wegfall einer unverrückbaren motivischen Fixierung.

Als weiterer Befund der vorliegenden Untersuchung lässt sich festhalten, dass das Oberonshorn häufig Bezugspunkt für die spätere Verwendung des Horn-Motivs ist. Der in ihm angelegte semantische Gehalt ist wirkungsmächtig und geeignet, weit über das eigene Werk hinauszudeuten. Die spezifische poetische Qualität und ästhetische Disposition des Horns im *Oberon* haben sich als tragfähig erwiesen, um in anderen Werken – unverändert und ausgerichtet an deren jeweiliger Erzählhaltung – weiterzuwirken. Der Erfolg der Rezeptionsgeschichte des Oberon-Stoffs auch in Musik und bildender Kunst ist, wie im entsprechenden Kapitel dargelegt, auch der Wirkung des Oberonshorns geschuldet.

Brackes Horn, das ebenfalls eine Verbindung zum Jenseitigen herstellen kann, weist eine deutliche ethische Konditionierung auf und der Narr und Ausgestoßene Bracke wird durch das Spielen des Instruments zum Mahner, Warner und Friedenskundler und er kommt dadurch dem ihm von den Musen aufgegebenen Auftrag zu herkulischem Wirken nach.

Völlig anders ist das Horn im *BOGS* und den *Nachtwachen* disponiert. In beiden Werken steht das Horn für Außerzeitlichkeit und wird dadurch zum Gegenobjekt der Zeitmessinstrumente. Darüber hinaus spiegelt das satirisch verwendete Horn im *BOGS* als Objekt des aufkommenden Interesses am Sprachcharakter der Musik nicht nur einen der wesentlichen ästhetischen Diskurse seiner Zeit, sondern ist auch konstitutiver Bestandteil der von Görres und Brentano kunstvoll arrangierten Philisterkritik. Noch ungewöhnlicher ist die Erweiterung des Bedeutungsspektrums des Horns in den *Nachtwachen*: Jeder zeitlichen und räumlichen Einschränkung enthoben, ist das Horn in den *Nachtwachen* sowohl ein Therapiemittel als auch eine apokalyptische Kündigungsinstanz. Diese wirkt jedoch derart energiegeladend, dass dadurch an den Grundfesten der bestehenden Ordnung gerüttelt wird: Als Konsequenz bleibt nur noch das Verbot. Dem Nachtwächterhorn wird von seinem Spieler mehrfach das bedeutungsgeladene Attribut „ächtches antipoeticum“ verliehen⁶⁷⁷ – eine radikalere satirische Zuspitzung, insbesondere in poetologischer Hinsicht, ist kaum denkbar. Diese Bezeichnung dokumentiert die Bedeutung des Horns für die Texterschließung und rechtfertigt zugleich die bewusste

⁶⁷⁷HAMILTON: *Musik, Wahnsinn und das Außerkraftsetzen der Sprache*, S. 125. Hamilton weist darauf hin, dass der Nachtwächter „seine Runden dann beginnt, wenn die Welt der Vernunft schlafen geht. Der Wächter ist besessen von Musik, die er ausdrücklich als ein Mittel gegen dichterische Ambitionen betrachtet, als „Antipoeticum“.“

Beschränkung der Untersuchung auf das Horn-Motiv innerhalb dieses hermetischen und komplex strukturierten Texts.

Zwei weitere Bedeutungsaspekte sollen an dieser Stelle genannt werden: Zum einen ist das Horn fester Bestandteil der Synästhesiekonzepte in den untersuchten romantischen Werken (vor allem im *BOGS* und in *Franz Sternbalds Wanderungen*). Zum anderen muss auf die Entzeitlichung des Hornklangs hingewiesen werden: Das Horn steht – wie bereits kurz dargestellt – nicht nur im Gegensatz zu den Instrumenten der Zeiterfassung (vor allem bei *BOGS*, *Nachwachen* und *Bracke*). Auch Raabes Kritik am mangelnden Bewusstsein im Umgang mit Althergebrachtem, mit Vorstellungen und Artefakten vergangener Zeiten, wird durch Martens Horn und dessen überzeitlichen Klang, bzw. durch den Verlust desselben überaus deutlich: Das Horn wird Gegenstand und sogar Akteur eines Modernitätsdiskurses, der sich mit der Bedeutung von Vergangenen für die Gegenwart auseinandersetzt und der auch in Fontanes *Luren-Konzert* anklingt.

Mannigfaltige religiöse Dimensionen des Horns werden durch die Jahrhunderte weitertransportiert und bei gleichzeitiger Veränderung, Umformung und Neuinterpretation dennoch – zumindest teilweise – bewahrt. Dabei ist zu beachten, dass sowohl heidnische als auch christliche Traditionsstränge fortgeführt werden, z. B. durch Gjallarhorn, Tubaengel, und die Posaunen des Jüngsten Gerichts.

In *Luren-Konzert* von Fontane werden die uralten Instrumente wieder geblasen; sie stellen eine Verbindung zu Vergangenen her und scheinen, einst in einer Schlacht untergegangen und begraben, nun wieder auferstanden. Gleichwohl bleibt eine gewisse, dezent satirisch angelegte Irritation, ob des Unzeitgemäßen dieser Töne der Vergangenheit. Gleichzeitig leistet das Gedicht einen Beitrag zum zeitgenössischen Interesse an Exotischem und Barbarischem und findet im Konzert der Luren dafür eine adäquate Plattform.

Zumindest für eine Gattung (Höfischer Roman, vertreten durch 30 ausgewählte Werke, u. a. *Iwein*, *Parzival*, *Tristan*, *Lanzelet*, *Jüngerer Titurel*) und einen dadurch begrenzten Zeitraum (1150-1314) liegt seit einigen Jahren mit der, bereits im *Rolandslied*-Teil dieser Arbeit zitierten, Dissertation von Astrid Eitschberger eine Arbeit vor, die die Verwendung von Instrumenten in der Literatur untersucht und auch statistisch auswertet. Das Horn führt mit 17%, bzw. 161 Belegen die Instrumentenliste vor der Harfe (13,3%, 121 Belege) und der Busine (12,7%, 120 Belege) an. Eitschberger nennt die „speziellen Funktionen bei der Jagd, im Krieg, bei den städtischen Wächtern und seinem Prestigewert für die Ritter“⁶⁷⁸ als Gründe für die Spitzenposition des Horns. Neben der Harfe, dem Königsinstrument, hat das Horn unter allen

⁶⁷⁸EITSCHBERGER, S. 309

Instrumenten das höchste soziale Ansehen und deshalb neben der umfangreichen literarischen Rezeption auch reichen Eingang in heraldische Darstellungen (Wappen, Helmzier) gefunden.

Die Vielfalt der verwendeten Einsatzmöglichkeiten des Horns in den in dieser Arbeit untersuchten Werken lässt eine eindimensionale Antwort auf die Frage ‘Was ist das Horn in der deutschen Literatur?’ nicht zu. So vielgestaltig die Hörner in ihren unterschiedlichen Zusammenhängen erklingen – jeweils einem spezifischen poetischen Interesse der Autoren unterliegend – so sind sie dennoch einigen Konstanten verhaftet. Manche semantischen und symbolischen Muster und Vorstellungen sind seit dem Auftreten von Hörnern als ersten Instrumenten in deutscher Literatur überhaupt,⁶⁷⁹ also seit über 1.100 Jahren, zwar nicht unverändert gleich geblieben, dennoch haben sie sich in Teilen bis zum heutigen Tag erhalten. Auch die zeitgenössische Autorin Zoë Jenny ist dem Zauber des Horns verfallen und lässt ihre Leser an der Magie des Hornklangs teilhaben, der wie kein anderer Natur, Ferne, Nähe und sogar andere Welten vorstellbar oder erinnerbar macht. Ihr im Jahr 2000 erschienener Roman *Der Ruf des Muschelhorns* endet mit den Worten:

„Ihr Atem strömte durch das weiße Gehäuse, die Verlängerung ihrer Stimme, und sandte einen trompetenhaften Ruf aus. Manchmal blickten Menschen in die Richtung, aus der der Ruf des Muschelhorns kam, als hörten sie ein Signal aus einer anderen Welt und blieben, mitten im Lärm der Stadt, kurz stehen.“⁶⁸⁰

Gleichzeitig ist deutlich geworden, dass es im Lauf der Zeit eine Tendenz zur Auflösung der einstmaligen semiotischen Verbindlichkeit und Stabilität des Horn-Motivs (*Rolandslied*) gibt. Die dereinst feste Bedeutungszuschreibung löst sich insbesondere in der Romantik auf: Der Einsatz des Horns als Symbol verändert sich hin zum allegorischen Gebrauch, deutlich erkennbar im *Oberon*, später auch in *Die Richterin* oder im *Bracke*-Roman.

Von großer Bedeutung ist das Erscheinen des Horns in der Literatur als musikalische Repräsentanz des Natur- und Kulturraums Wald.⁶⁸¹ Hierbei ist ein deutliches Auseinanderklaffen zwischen der Lebenswirklichkeit vergangener Epochen und der literarischen Darstellung festzustellen: Hornklang wird in der literarischen Verwendung aus den unmittelbaren Lebensbezügen und den alltagsfunktionalen Bedingungen herausgelöst, ästhetisiert und idealisiert. Das ‚Brausen‘, das ‚Zauberische‘, die Echoeffekte nehmen mehr und mehr Raum ein und entwickeln sich immer stärker zum festen poetologischen Topos, der in vielerlei Varianten bis in die Gegenwart erhalten bleibt. Die scheinbare Außerzeitlichkeit des Hornklangs, die viele Protagonisten der hier vorgestellten Werke verwirrt, begeistert, erstaunt,

⁶⁷⁹Im althochdeutschen *Muspilli*, siehe BARTELS, S. 95

⁶⁸⁰JENNY: *Der Ruf des Muschelhorns*, S. 123 f.

⁶⁸¹BIELITZ (*Jagdmusik und Jagd in der Musik*) hat hierfür die zutreffende Formel „Tonraum im Waldraum“ geprägt.(S. 13)

betäubt, verlockt, bezaubert,⁶⁸² reißt auch im 21. Jahrhundert Menschen aus ihrem Alltagsgeschäft und kann eine Ahnung von Außerweltlichem, Fremdem, Sehnsuchtsvollem geben.

Die Entkopplung der literarischen Hörner von der Wirklichkeit der die Verfasser umgebenden Welt wird auch in einem zweiten Aspekt manifest: Die literarischen Werke referieren nicht auf die Fortschritte im Instrumentenbau sondern transportieren stattdessen Klangwelten alter, archaischer Instrumente. Einzig bei Richard Wagner wird der Zwiespalt zwischen dem alten, als ‚echt‘ empfundenen Klang und den neuen technischen Möglichkeiten sowie den gewaltigen Herausforderungen durch seine Kompositionen thematisiert. Er löst das Dilemma durch Innovation, durch die Erfindung und den Einsatz eines neuen Instruments.

Durch die Fokussierung auf den Klang vergangener, vermeintlich besserer Zeiten, wird das Horn zum Transporteur seliger Erinnerung, die gleichzeitig aber auch den tatsächlichen oder scheinbar erlittenen Verlust artikuliert. Durch seinen Klang wird das Horn zum Füllhorn der Reminiszenz. Ein Beispiel hierfür ist das von Paul Hindemith verfasste Gedicht *Zwiegespräch* in der *Sonate für Althorn und Klavier* (1943):

„Das Posthorn, Zwiegespräch

Hornist

Tritt uns, den Eiligen, des Hornes Klang
nicht (gleich dem Dufte längst verwelkter Blüten,
gleich brüchigen Brokats entfärbten Falten,
gleich mürben Blättern früh vergilbter Bände)
als tönender Besuch aus jenen Zeiten nah,
da Eile war, wo Pferde im Galopp sich mühten,
nicht wo der unterworfen Blitz in Drähten sprang;
da man zu leben und zu lernen das Gelände
durchjagte, nicht allein die engbedruckten Spalten.
Ein mattes Sehnen, wehgelaunt Verlangen
entspringt für uns dem Cornucopia.

Pianist

Nicht deshalb ist das Alte gut, weil es vergangen,
das Neue nicht vortrefflich, weil wir mit ihm gehen;
und mehr hat keiner je an Glück erfahren,
als er befähigt war zu tragen, zu verstehen.
An dir ist's, hinter Eile, Lärm und Mannigfalt
das Ständige, die Stille, Sinn, Gestalt
zurückzufinden und neu zu bewahren.“⁶⁸³

⁶⁸²Dem Nachtwächter ergeht es nicht anders als dem heidnischen und dem fränkischen Heer, Franz Sternbald erlebt solches genauso wie die Richterinnen oder die Mönche und Nonnen im *Oberon* sowie satirisch zugespitzt und verdichtet die Protagonisten im *BOGS* und den *Nachtwachen*.

⁶⁸³Zitiert nach der Partitur, deren Einsichtnahme dem Verfasser dankenwerterweise durch das Hindemith Institut Frankfurt am Main ermöglicht wurde. SCHADER (*Absolute Musik und Biographie. Paul Hindemiths textbezogene Instrumentalkompositionen*) erkennt im Posthorn den „Repräsentant einer verklärten Vergangenheit“ (S. 46), der gleichzeitig einer unsicheren Gegenwart entgegensteht, die zum Handeln zwingt. „Auf diese [vom Horn vorgetragene] Beschreibung, die inhaltlich den Texten der übrigen Kompositionen entspricht, trifft unvermittelt die Antwort des Pianisten, die als erste innerhalb aller unterlegten Texte der Lethargie des in der Erinnerung Verhafteten initiative Züge entgegengesetzt.“ (ebd.)

Die Vielfalt der Verwendungen des Horns in den untersuchten literarischen Werken hat deutlich gemacht, dass es keine festgefügte Systematik gibt, in der Symbolgehalt und Funktion des Horns eingetragen werden könnten. Somit hat sich die im Kapitel „Motivbegriff“ dargelegte Methode der individuellen Betrachtung als zielführend erwiesen. Spezifische ästhetische Haltungen in den einzelnen Werken bieten dem Horn eine Palette an Funktionsvarianten, die wiederum im Kontext des jeweiligen Werks zu befragen und zu analysieren sind. Die vorliegende Arbeit hat versucht, einige Entwicklungslinien aufzuzeigen. Auch diese sind keinem Schematismus verhaftet, sondern zeigen neben Konstanten auch diverse Brüche, Bedeutungsverschiebungen und Neubewertungen auf, die zu Veränderungen und Erweiterungen des semantischen Gehalts führen. Jene eigentümliche Mischung aus langen Traditionslinien sowohl in Realgeschichte wie in literarischer Verwendung einerseits und individueller ästhetischer Positionierung samt der damit einhergehenden Bedeutungs- und Funktionsverdichtung, -verlagerung, -veränderung andererseits, macht die besondere Faszination des Horns in den untersuchten Werken aus.

Hierbei ist festzustellen, dass insbesondere Klang und Form einen besonderen Stellenwert haben: Denn sie – und nicht nur die lange kulturgeschichtliche Tradition des Horns als Gefährte und Begleiter bei der Jagd, bei kultischen Handlungen und repräsentativen Zeremonien – haben dem Horn jene breiten symbolischen Dimensionen ermöglicht, die „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“⁶⁸⁴ reichen, von den Tubenengeln bis zum Horn des Nimrod im letzten Höllenkreis.

Die vielfältigen Möglichkeiten des Horns und der damit zusammenhängende semantische Reichtum werden möglicherweise durch die Betrachtung des Horns als androgynem Instrument⁶⁸⁵ besser verstehbar. Es sei an dieser Stelle kurz an die Einleitung und an das *Sternbald*-Kapitel der vorliegenden Arbeit erinnert, in der die Androgynität des Instruments bereits kurz thematisiert wurden. Sein gleichermaßen konischer wie zylindrischer Bau erlaubt dem Horn fanfareskes Schmettern genauso hervorzubringen wie den runden, verlockenden Klang des schmeichelnden Verführers. Die runde, muschelhafte, weibliche Form, die sich an das phallisch

SCHADER weist darauf hin, dass das „Horn für den Affekt der Trauer um das Vergangene steht“ (S. 48) und kann in sämtlichen Texten, die Hindemith zum Ausgangspunkt der Instrumentalkompositionen macht, wesentliche Bezüge zur Biographie des Komponisten ausmachen: „So dokumentieren alle Texte, die Paul Hindemith seinen Instrumentalkompositionen zugrunde legt, trotz der zeitlichen Abstände zueinander, den Status des Emigranten in unterschiedlichen Situationen, als „Verfemten“, „Verstoßenen“ und schließlich als „Fremdgewordenen“.“ (ebd.).

⁶⁸⁴GOETHE: *Faust*, Vorspiel auf dem Theater, S. 21

⁶⁸⁵Diese Überlegung verdankt der Verfasser dem Hornisten Peter Steidle.

gebogene (männliche) Tierhorn anschließt – beide zusammen verleihen dem Hornklang strahlenden Glanz und samtene Weichheit zugleich.⁶⁸⁶

Eine hervorragende Präsentation dieser Fähigkeiten bietet das 1949 komponierte Hornkonzert von Paul Hindemith. Mit dem vom Komponisten verfassten und im dritten Satz des Konzerts vom Horn zu deklamierenden Gedicht,⁶⁸⁷ das den Bogen zu Tennysons einleitendem Gedicht aus der Serenade von Benjamin Britten schlägt, endet die vorliegende Arbeit. Durch den Gedichtvortrag des Instruments während des Spiels wird an eine weitere wichtige Funktion des Bedeutungsträgers Horn erinnert, an seine Fähigkeit, zu singen. Diese Verbindung von Horn und Stimme wird vor allem im *Sternbald* deutlich:

„Zeittypisch ist die Aussage, dass ein Zusammenhang bestehe zwischen Gesang und Instrument. Ein musikästhetischer Topos der Zeit lautet: Nur der mit einer guten Gesangsstimme Begabte könne auch wirkungsvoll ein Instrument spielen.“⁶⁸⁸

Der Text und der Klang des deklamierenden Hornes gemeinsam ermöglichen es Hindemith, durch ihre Kombination neue ästhetische Formen zu schaffen. Die Magie des Horns, seine Fähigkeit, Archaisches wiederauferstehen zu lassen und längst Vergangenes wieder gegenwärtig zu machen sowie die Beschwörung des Naturzaubers, die das Horn hervorzubringen vermag, hat Hindemith nicht nur in seiner Komposition meisterhaft zum Klingen gebracht, sondern ebenso überzeugend in Worte gefasst:

„Mein Rufen wandelt
In herbstgetönten Hain den Saal,
Das Eben in Verschollnes,
Dich in Gewand und Brauch der Ahnen,
In ihr Verlangen und Empfahn dein Glück.
Gönn teuren Schemen Urständ,
Dir Halbvergessener Gemeinschaft,
Und mir mein tongestaltnes Sehnen.“⁶⁸⁹

⁶⁸⁶Ganz anders verhält sich dies bei einem weiteren Blasinstrument: EISENMANN hat in ihrer Dissertation *Fanfare, Jazz und Jericho? Die Symbolik der Trompete* ausführlich dargelegt, dass die Trompete über Jahrhunderte ausschließlich mit Männlichkeit konnotiert war, S. 155 ff. sowie S. 318 f.

⁶⁸⁷DEL MAR: „Kommentar“, S. 7: „The horn declaims a short poem (the words of which are quoted in the score at the beginning of the section) in such a way that the note values correspond with the syllables of the verses. It is not intended that the poem should be additionally recited by a speaker [...]. The words are by the composer himself and try to translate in terms of definite meaning the curiously nostalgic character of the tone of the French horn.“

⁶⁸⁸GÖRNER: *Stimmenzauber*, S. 43

⁶⁸⁹BRÜCHLE / JANETZKY, S. 282

IV Literaturverzeichnis

Textausgaben

- ARNIM, Achim von: *Hollin's Liebesleben*, in: ders.: *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützeler, u. a., Bd. I, herausgegeben von Paul Michael Lützeler = Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 39, Frankfurt am Main, 1989, S. 9-99
- BRENTANO, Clemens: *Briefe*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, herausgegeben von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, u. a., Bd. 31: Briefe, Dritter Band, 1805-1807, herausgegeben von Liselotte Kinshoffer, Stuttgart/Berlin/Köln, 1991
- BRENTANO, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Ulrich Breuer, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz, Bd. 21,1 (Prosa VI, 1): Satiren und kleine Prosa, herausgegeben von Maximilian Bergengruen, Wolfgang Bunzel, Renate Moering, Stefan Nienhaus, Christine Sauer, Hartwig Schultz, Stuttgart, 2013
- BRENTANO, Clemens und GÖRRES, Joseph: *Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene KONZERT-ANZEIGE. Nebst des Herrn BOGS wohlgetroffenem Bildnisse und einem medizinischen Gutachten über dessen Gehirnzustand*, in: *Werke* (Brentano), herausgegeben von Friedhelm Kemp, Bd. 2, München, 1968
- BRENTANO, Clemens und GÖRRES, Joseph: *Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene KONZERT-ANZEIGE. Nebst des Herrn BOGS wohlgetroffenem Bildnisse und einem medizinischen Gutachten über dessen Gehirnzustand*, mit einem Nachwort von Armin Schlechter, Heidelberg, 2006
- BÜRGER, Gottfried August: *Lenore*, in: *Bürgers Gedichte in zwei Teilen*, Erster Teil: Gedichte 1789, herausgegeben von Ernst Cosentius, Berlin/Leipzig/Wien, ²1914, S. 138-145
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, herausgegeben von Carl Wesle, Dritte, durchgesehene Auflage, besorgt von Peter Wapnewski = Altdeutsche Textbibliothek, begründet von Hermann Paul, fortgeführt von Georg Baesecke und Hugo Kuhn, herausgegeben von Burghart Wachinger, Bd. 69, Tübingen, 1985
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Dieter Kartschoke, Stuttgart, 1993
- Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Kritische Ausgabe (3 Bde.), herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke, Stuttgart, 1987
- Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Ludwig Achim v. Arnim und Clemens Brentano, Teil I, in: Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, herausgegeben von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, u. a.,

- Bd. 9, 1, Lesarten und Erläuterungen, herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart/Berlin/Köln, 1975
- Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Ludwig Achim v. Arnim und Clemens Brentano, Teil II, in: Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, herausgegeben von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, u. a., Bd. 9, 2, Lesarten und Erläuterungen, herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1977
- Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Ludwig Achim v. Arnim und Clemens Brentano, Teil III, in: Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, herausgegeben von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, u. a., Bd. 9, 3, Lesarten und Erläuterungen, herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart/Berlin/Köln, 1978
- Des Knaben Wunderhorn*, von L. Achim v. Arnim und Clemens Brentano, in zwei Teilen herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Karl Bode, Erster Teil, Berlin/Leipzig/Wien, o. J.
- Deutsche Sagen*, herausgegeben von den Brüdern Grimm, Ausgabe auf der Grundlage der ersten Auflage, ediert und kommentiert von Heinz Rölleke = Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 116, Frankfurt am Main, 1994
- Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*. Theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet von Christoph Martin Wieland, Dritter Band, Winterthur, 1810
- EICHENDORFF, Joseph von: *Gedichte*, in: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historische-kritische Ausgabe, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und herausgegeben von Hermann Kunisch und Helmut Koopman, Bd. I/1 Gedichte, Erster Teil, Text, herausgegeben von Harry Fröhlich und Ursula Regener, Stuttgart/Berlin/Köln, 1993
- EICHENDORFF, Joseph von: *Gedichte*, in: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historische-kritische Ausgabe, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und herausgegeben von Hermann Kunisch und Helmut Koopman, Bd. I/3 Gedichte, Zweiter Teil, Verstreute und nachgelassene Gedicht, Text, herausgegeben von Ursula Regener, Tübingen, 1997
- EICHENDORFF, Joseph von: *Sämtliche Gedichte und Versepen*, herausgegeben von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main/Leipzig, 2007
- FONTANE, Theodor: *Gedichte*, Stuttgart, Berlin, ¹⁰1905
- FONTANE, Theodor: *Gedichte*, Sammlung 1898, Aus der Sammlung ausgeschiedene Gedichte, herausgegeben von Joachim Krueger und Anita Golz = Große Brandenburger Ausgabe, herausgegeben von Gotthard Erler, Gedichte, Bd. 1, Berlin, ²1995
- FONTANE, Theodor: *Kopenhagen*, in: ders.: *Werke, Schriften und Briefe*, herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abteilung III: Erinnerungen, Ausgewählte Schriften und Kritiken, Bd. 3: Reiseberichte und Tagebücher, Teilband 1: Reiseberichte, herausgegeben von Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Heide Streiter-Buscher, München, 1975, S. 677-727
- FONTANE, Theodor: *Tagebücher*, in: ders.: *Werke, Schriften und Briefe*, herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abteilung III: Erinnerungen, Ausgewählte Schriften und Kritiken, Bd. 3: Reiseberichte und Tagebücher, zweiter Teilband: Tagebücher, herausgegeben von Helmuth Nürnberger und Bernhard Zand, unter

- Mitwirkung von Isabella Borinski, Gotthard Erler und Heide Streiter-Buscher, München, Wien, 1997
- FONTANE, Theodor: *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13*, in: ders.: *Werke, Schriften und Briefe*, herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abteilung I: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes, Bd. 3, herausgegeben von Helmuth Nürnberger, München, ³1990, S. 5-712
- Gedichte von Emanuel Geibel*, Stuttgart, ¹¹⁶1891
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Der Groß-Cophta*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, herausgegeben von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 4.1 Wirkungen der Französischen Revolution, 1791-1797, I, herausgegeben von Reiner Wild, München/Wien, 1988, S. 9-93
- GOETHE, Johann Wolfgang: „*Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, herausgegeben von Achim von Arnim und Clemens Brentano“, in: ders.: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12: Schriften zur Literatur, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Hans Joachim Schrimpf, München, 1988, S. 270-284
- GOETHE Johann Wolfgang: *Faust*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vierzig Bände, herausgegeben von Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, u. a., I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd 7/I: *Faust*. Texte, herausgegeben von Albrecht Schöne = Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 114, Frankfurt am Main, 1994
- JENNY, Zoë: *Der Ruf des Muschelhorns*, Frankfurt am Main, 2000
- KERNER, Justinus: *Die Reiseschatten*, eingeleitet und mit Textvarianten und Anmerkungen herausgegeben von Walter P. H. Scheffler, Stuttgart, 1964
- KLABUND: Bracke. *Ein Eulenspiegel-Roman*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, in Zusammenarbeit mit Ralf Georg Bogner, Joachim Grage und Julius Paulus herausgegeben von Christian von Zimmermann, Bd. 1 Romane der Erfüllung, herausgegeben von Christian von Zimmermann, Heidelberg, 1999, S. 5-155
- KLINGEMANN, August: *Nachwachen von Bonaventura*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Jost Schillemeit = insel taschenbuch, Bd. 89, Frankfurt am Main, 1974
- KLEIST, Heinrich von: *Die Hermannsschlacht*, in: ders.: *Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer, Wolfgang Barthel, Anita Golz, u. a., Berlin/Weimar, 1978, S. 240-348
- LOHENSTEIN, Daniel Casper von: *Grossmüthiger Feldherr Arminius*, Erster Teil, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1689, Theil I, Buch 1-9, herausgegeben und eingeleitet von Elida Maria Szarota = Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts, unter Mitwirkung namhafter Germanisten herausgegeben von John D. Lindberg, Bd. 5, Erster und Zweiter Teil, Bern/Frankfurt am Main, 1973
- MEYER, Conrad Ferdinand: *Die Richterin*, Stuttgart, 1986
- MÜLLER, Wilhelm: *Gedichte*, in: ders.: *Werke, Tagebücher, Briefe* (Bd. 1), herausgegeben von Maria-Verena Leistner, mit einer Einleitung von Bernd Leistner, Berlin, 1994
- Otfrids Evangelienbuch*, herausgegeben von Oskar Erdmann, 5. Auflage besorgt von Ludwig Wolff = Altdeutsche Textbibliothek, Bd. 49, Tübingen, 1965
- RAABE, Wilhelm: *Das Horn von Wanza*, in: ders.: *Werke*, Braunschweiger Ausgabe, Bd. 14, herausgegeben von Karl Hoppe, Göttingen, ²1967

- RAIMUND, Ferdinand: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, herausgegeben im Auftrag der Raimundgesellschaft von Gottfried Riedl = Raimund-Almanach 2001, herausgegeben von der Raimundgesellschaft, Wien, 2002
- RAIMUND, Ferdinand: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel. Zauberposse mit Gesang und Tanz in zwei Aufzügen, als Parodie des Märchens: Prinz Tutu*, in: ders.: *Werke in zwei Bänden*, herausgegeben und eingeleitet von Franz Hadamowsky, Bd. I, Salzburg/Stuttgart/Zürich, 1971, S. 111-168
- RAIMUND, Ferdinand: *The Barometer-Maker on the Magic Island and The Diamond of the Spirit King*, Translated with an Introduction and Notes by Edmund Kimbell = *Austrian Culture*, Vol. 23, New York/Washington D.C./Baltimore, 1996
- REUTER, Christian: *Schelmuffskys warhaftige curiöse und sehr gefährliche Reise zu Wasser und Lande*, herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Stuttgart, 1997
- TENNYSON, Alfred: *The Princess*, Newcastle, 2009
- TIECK, Ludwig: *Die Töne. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken. Erster Abschnitt. Anhang einiger musikalischer Aufsätze von Joseph Berglinger, Nr. VIII*, in: Wilhelm Heinrich WACKENRODER: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. I: *Werke*, herausgegeben von Silvio Vietta, Heidelberg, 1991, S. 233-239
- TIECK, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, in: *Tiecks Werke in vier Bänden*, herausgegeben sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen von Marianne Thalmann, Bd. I, München, 1963, S. 701-986
- UHLAND, Ludwig: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen 1/2. Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, Bd. 3/4, Reprograf. Nachdruck d. Ausg. Stuttgart, Cotta, 1866 u. 1869, Hildesheim, 1968
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken. Erster Abschnitt. Anhang einiger musikalischer Aufsätze von Joseph Berglinger, Nr. I*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. I: *Werke*, herausgegeben von Silvio Vietta, Heidelberg, 1991, S. 201-204
- WAGNER, Richard: *Alle Libretti*, Vollständige Texte und Bilddokumente zu allen 13 Opern, mit Einführungen und einem Nachwort von Dieter Zöchling = *Die bibliophilen Taschenbücher*, Nr. 345, Dortmund, 1982
- WAGNER, Richard: *Der Ring des Nibelungen*, Textbuch mit Varianten der Partitur, herausgegeben und kommentiert von Egon Voss, Stuttgart, 2009
- WAGNER, Richard: *Lohengrin*, Textbuch mit Varianten der Partitur, herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart, 2001
- WAGNER, Richard: *Tristan und Isolde*, Textbuch mit Varianten der Partitur, herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart, 2003
- Weltchronik* - RUDOLF VON EMS / *Karl der Große* - DER STRICKER, Text und Kommentare von Edmund Theil, Bozen, 1986
- WIELAND, Christoph Martin: *Geschichte des Agathon*, in: ders.: *Werke*, herausgegeben von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, Bd. 1, München, 1964, S. 375-826
- WIELAND, Christoph Martin: *Oberon*, in: ders.: *Werke*, herausgegeben von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, Bd. 5, bearbeitet von Hans Werner Seiffert, München, 1968, S. 162-381

Sekundärliteratur

- Achim von Arnim 1781-1831*. Ausstellung. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 30.06 bis 31.12.1981, Katalog herausgegeben von Detlev Lüders, Frankfurt am Main, 1981
- AHRENDT, Dieter: *Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik* (Habil.-Schr. Marburg), Tübingen, 1972
- ALBERT, Claudia: *Tönende Bilderschrift. Musik in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts* = Hermeia. Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, herausgegeben von Dietrich Harth, Monika Schmitz-Emans, Burckhard Dücker, Bd. 5, Heidelberg, 2002
- ALEWYN, Richard: *Ein Fragment der Fortsetzung von Tiecks „Sternbald“*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, herausgegeben von Detlev Lüders, 1968, S. 58-68
- ALTENBURG, Wilhelm: *Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 31, 1911, S. 1105-1107
- ANDERMATT, Michael: *Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk* (Habil.-Schr. Zürich), Frankfurt am Main/Bern/Berlin, 1996
- ARNIM, Achim von / BRENTANO, Clemens: *Freundschaftsbriefe I, 1801 bis 1806*, vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz = Die andere Bibliothek, herausgegeben von Hans Magnus Enzensberger, Bd. 157, Frankfurt am Main, 1998
- ARNIM, Achim von / BRENTANO, Clemens: *Freundschaftsbriefe II, 1807 bis 1829*, vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz = Die andere Bibliothek, herausgegeben von Hans Magnus Enzensberger, Bd. 158, Frankfurt am Main, 1998
- ADLER, Alfred: *Rückzug in epischer Parade. Studien zu Les Quatre Fils Aymon, La Chevaliere Ogier De Danemarche, Garin Le Loherenc, Raoul De Cambrai Aliscans, Huon De Bordeaux* = Analecta Romanica. Beihefte zu den Romanischen Forschungen, herausgegeben von Fitz Schalk, Heft 11, Frankfurt am Main, 1963
- AHRENS, Christian: *Hörner*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4: Hamm-Kar, Kassel/Basel/London, 1996, Sp. 61-416
- AHRENS, Christian: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel, 1986
- ARNKIEL, Trogillus: *Außführliche Eröffnung / I. Was es mit der Cimbrischen ... Völcker ... Götzendienst ... u. d. gl. ... vor eine Bewandniß gehabt ... II. Eine Erklärung / was es für eine Beschaffenheit mit dem in Ao. 1639. bey Tundern gefundenem ... Wunder=Horn ... gehabt haben möge. III. Was die Cimbrischen ... Völcker vor Gräber und Töpffe / worinnen sie die Asche der verbrandten Körper verwahret gehabt ... IV. Endlich auch / wie diese Völcker ... zum ... Christlichen Glauben gebracht ... In vier Theile beschrieben ...*, Hamburg, 1703
- AUERBACH, Erich: *Rolands Ernennung zum Führer der Nachhut des fränkischen Heeres*, in: ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, ⁶1977, S. 95-119

- AURNHAMMER, ACHIM / BRÖCKLING, Ulrich: *Einleitung*, in: *Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte*, herausgegeben von Achim Aurnhammer und Ulrich Bröckling = Helden – Heroisierungen – Heroismen, herausgegeben von Ronald G. Asch, Barbara Korte und Ralf von den Hoff im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948 an der Universität Freiburg, Bd. 4, Würzburg, 2016, S. 9-19
- BARTELS, Kerstin: *Musik in deutschen Texten des Mittelalters* = Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 1601 (Diss. Göttingen), Frankfurt am Main/Berlin/Bern, 1997
- BAUERHORST, Kurt: *Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* = Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, herausgegeben von Paul Merker und Gerhard Lüdtke, Bd. 13a, Berlin/Leipzig, 1932
- BAUMANN, Hella: *Das Horn als Symbol*, ungedruckter Vortrag, in englischer Übersetzung erschienen als *The Horn as a Symbol*, in: *The Horn Call*, Vol. XI, No. 2, April 1981, S. 40-48 sowie in einer neuen, von Cecilia Cloughly besorgten Übersetzung in *The Horn Call*, Vol. XXVIII, No. 2, August 1998, S. 37-42
- BEKKER, Balthasar: *Die Bezauberte Welt: Oder Eine gründliche Untersuchung des Allgemeinen Aberglaubens* usw., IV. Buch, Amsterdam, 1693
- BELLER, Manfred: *Stoff, Motiv, Thema*, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, herausgegeben von Helmut Brackert und Jörn Stückrath, Reinbek, ⁵1997, S. 30-39
- BENZ, Richard: *Die Welt der Dichter und die Musik*, Düsseldorf, ²1949
- BERGENGRUEN, Maximilian: *Das Geheimnis der vierten Hirnhöhle. Zum zirkulären Zusammenhang von Physiologie, Tetralogie und Synästhesie in Brentanos und Görres' „Bogs“*, in: *Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos*, herausgegeben von Ulrike Landfester und Ralf Simon, Würzburg, 2009, S. 185-206
- BERGENGRUEN, Maximilian: *Der große Mogol oder der Vater der Lügen des Schelmuffsky. Zur Parodie des Reiseberichts und zur Poetik des Diabolischen bei Christian Reuter*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 126, 2007, S. 161-184
- BERGENGRUEN, Maximilian: *Schelmuffsky trifft Soemmering. Brentano und Goerres „Bogs“ als teuflische Parodie*, in: *200 Jahre Heidelberger Romantik*, herausgegeben von Friedrich Strack = Heidelberger Jahrbücher 2007, Bd. 51, herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde der Universität Heidelberg e.V., Heidelberg, 2008, S. 369-387
- BIELITZ, Mathias: *Jagdmusik und Jagd in der Musik. Anmerkungen zur Geschichte der kompositorischen Reaktion auf Jagd und Jagdklang und zur Frage von Jagdmusik im Mittelalter*, Neckargemünd, 2000
- BLACKALL, Eric A.: *The Novels in the German Romantics*, Ithaca/London, 1983
- BODE, Karl: *Die Bearbeitung der Vorlagen in Des Knaben Wunderhorn = Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie*, herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt, Bd. LXXVI (Diss. Berlin), Berlin, 1909
- BÖNING, Thomas: *Widersprüche. Zu den „Nachtwachen. Von Bonaventura“ und zur Theoriedebatte* = Rombach Wissenschaft - Reihe Litterae, herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 38, Freiburg i. Br., 1996
- BOSSE, Heinrich / NEUMEYER, Harald: *‘Da blüht der Winter schön’. Musensohn und Wanderlied um 1800* = Rombach Wissenschaft - Reihe Litterae, herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 35, Freiburg i Br., 1995

- BRAEUER-EWERS, Ina: *Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura* (Diss. Berlin), Paderborn/München/Wien, 1995
- BRAULT, Gerard J.: *The Song of Roland. An Analytical Edition. Vol. I: Introduction and Commentary*, London, 1978
- BRECHT, Christoph: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks* = Studien zur deutschen Literatur, herausgegeben von Georg Braungart, Eva Geulen, Steffen Martus und Martina Wagner-Egelhaaf, Bd. 126, (Diss. Tübingen). Tübingen, 1993
- BRINKMANN, Richard: *Nachtwachen von Bonaventura. Kehrseite der Romantik* = Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung, Bd. 31, Pfullingen, 1966
- BRÜCHLE, Bernhard / JANETZKY, Kurt: *Kulturgeschichte des Horns*, Tutzing, 1976
- BRÜCKER, Fritz: *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur* = Giessener Beiträge zur Romanischen Philologie, herausgegeben von D. Behrens, Heft 19 (Diss. Gießen), Gießen, 1926
- BRZOVIĆ, Kathy: *Bonaventura's Nachtwachen. A Satirical Novel* = Studies in Modern German Literature, herausgegeben von D. G. Brown, Bd. 36, New York/Bern/Frankfurt am Main, 1990
- BURWICK, Roswitha: *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim* = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, begründet von Bernhard Ten Brink und Wilhelm Scherer, NF herausgegeben von Stefan Sonderegger, Bd. 91 (215), Berlin/New York, 1989
- BUSCH-SALMEN, Gabriele / SALMEN, Walter / MICHEL, Christoph: *Der Weimarer Musenhof. Dichtung, Musik und Tanz, Gartenkunst, Geselligkeit, Malerei*, Stuttgart/Weimar, 1998
- CLASSEN, Jens Erik: „Altpreuussischer Durchschnitt?“ *Die Lyrik Theodor Fontanes* = Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, herausgegeben von Herbert Kraft, Bd. 29 (Diss. Münster), Frankfurt am Main/Bern/Berlin, 2000
- Clemens Brentano 1778-1842*. Ausstellung. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 05.09 bis 31.12.1978, Katalog herausgegeben von Detlev Lüders, Frankfurt am Main, 1978
- CLOOT, Julia: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik* = Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, begründet als Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker von Bernhard Ten Brink und Wilhelm Scherer, herausgegeben von Ernst Osterkamp und Werner Röcke, Bd. 17 (251), (Diss. Berlin), Berlin/New York, 2001
- CLOUGHLY, Cecilia L.: *The bridge of sound: The horn in the writings of Joseph von Eichendorff*, (B.A. Thesis, Oberlin College), ungedruckt, 1965
- DAEMMRICH, Horst S. / DAEMMRICH, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen/Basel, ²1995
- DAGEFÖRDE, Heinrich: *Die Sage vom Oldenburger Horn* = Oldenburger Studien, Bd. 5 (Diss. Göttingen), Oldenburg, 1971
- DAHLHAUS, Carl: *Zur Geschichte der Leitmotivtechnik*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, herausgegeben von Carl Dahlhaus = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 23, Regensburg, 1970, S. 17-36
- DANCKERT, Werner: *Unehrlische Leute. Die verfemten Berufe*, Bern/München, 1963
- DAVIES, Paul: *Music in the "Nachtwachen"* = American University Studies, Series I Germanic Languages and Literature, Vol. 94, New York/San Francisco/Bern, 1991

- DEBON, Günther: *Das Heidelberger Jahr Joseph von Eichendorffs*, Heidelberg, 1991
- DEBON, Günther: *Eichendorff, Heidelberg und die Blaue Blume*, in: *Heidelberger Jahrbücher*, herausgegeben von der Universitäts-Gesellschaft Heidelberg, Bd. XXXIV, Berlin/Heidelberg/New York, 1990, S. 53-70
- DEL MAR, Norman: *Kommentar*, in: *Booklet zur CD Dennis Brain (Horn): Richard Strauss: Die zwei Hornkonzerte, Philharmonia Orchestra, Wolfgang Sawallisch; Paul Hindemith: Hornkonzert, Philharmonia Orchestra, Paul Hindemith*, S. 6-8
- DELOREZ, Renée Lodewyk Mauriti: *Götter und Mythen der Germanen*, Einsiedeln/Zürich/Köln, 1963
- Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm GRIMM, Bd. 2, Lieferung 2 borg-buchstab, bearbeitet von Jacob Grimm, Leipzig, 1854
- Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm GRIMM, Bd. 10 = Bd. 5, H – Juzen, bearbeitet von Moritz Heyme, Leipzig, 1877, Nachdruck München, 1984
- Deutsches Wörterbuch*, herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Vierzehnter Band, II. Abteilung: WILB-YSOP, Leipzig, 1960
- DI STEFANO, Giovanni: *Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*, in: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, herausgegeben von Albert Grier und Gerold W. Gruber, Frankfurt am Main, 1995, S. 121-143
- Dichter der deutschen Romantik. Zeugnisse aus dem Besitz des Freien Deutschen Hochstifts*. Ausstellung. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 15.06. bis 15.09.1976, Katalog herausgegeben von Detlev Lüders, Frankfurt am Main, 1976
- Die Bibel*, nach der Übersetzung Martin Luthers, mit Apokryphen, revidierte Fassung von 1984, herausgegeben von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart, 1999
- DREYFUS, Laurence: *Siegfrieds Männlichkeit*, in: *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposions 22.-25. Oktober 2009*, herausgegeben von Tobias Janz = Wagner in der Diskussion, herausgegeben von Udo Bernbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Hans R. Vaget, Bd. 5, Würzburg, 2011, S. 75-103
- EBERHARDT, Otto: *Eichendorffs ‚Marmorbild‘. Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs III*, Würzburg 2006
- EBERHARDT, Otto: *Figurae. Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs IV*, Würzburg, 2011
- ECKEL, Winfried: *Bildersturm und Bilderflut in der Literatur der Romantik. Beobachtungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck*, in: *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, herausgegeben von Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz, Bielefeld, 2001, S. 211-228
- EHMANN, Wilhelm: *Tibilustrium. Das geistliche Blasen. Formen und Reformen*, Kassel/Basel, 1950
- EISENMANN, Isabel: *Fanfaren, Jazz und Jericho? Die Symbolik der Trompete im 20. Jahrhundert* (Diss. Karlsruhe), Marburg/L., 2006
- EISERT, Kristina: *Kunst und Künstlerwerdung in Gottfried Kellers „Der grüne Heinrich“ und Ludwig Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“*, Marburg/L., 2008
- EITSCHBERGER, Astrid: *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters = IMAGINES MEDII AEVI - Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung*, herausgegeben von Horst Brunner, Edgar Hösch, Rolf Sprandel, u. a., Bd. 2 (Diss. Würzburg), Wiesbaden, 1999

- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart/Weimar, 1996
- ESSEN, Karsten: *Standhafte Zinnsoldaten. Motivstudien zu Andersen, Wagner, Thomas Mann und Tomasi di Lampedusa* = Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 599, (Diss. Mainz), 2007
- FARKAS, Philip: *Die Kunst der Blechbläser (Ansatzgrundlagen)*. Deutsch von Peter Steidle, Kirchheim, 1980
- FEHR, Karl: *Conrad Ferdinand Meyer: Auf- und Niedergang seiner dichterischen Produktivität im Spannungsfeld von Erbanlagen und Umwelt*, Bern/München, 1983
- FEILCHENFELDT, Konrad: *Zur Entstehung der romantischen Liedersammlung aus der Verseinlage im Roman der Jahrhundertwende 1800: „Des Knaben Wunderhorn“ als Beispiel*, in: *Das „Wunderhorn“ und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*, Heidelberger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, herausgegeben von Walter Pape = Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Bd. 5, Tübingen, 2005, S. 21-33
- FETZER, John: *„Auf Flügeln des Gesangs“*. *Die musikalische Odyssee von Berlinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion*, in: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, herausgegeben von Steven Paul Scher, Berlin, 1984, S. 258-277
- FITZPATRICK, Horace: *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London/New York/Toronto, 1970
- FLACHS, Werner: *Das Jagdhorn – seine Geschichte von der Steinzeit bis zur Gegenwart*, Zug, 1994
- FLEIG, Horst: *Literarischer Vampirismus: Klingemanns „Nachtwachen von Bonaventura“* = Studien zur deutschen Literatur, herausgegeben von Wilfried Barner, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann, Bd. 83, Tübingen, 1985
- FORSTER-HAHN, Françoise: *Ramberg, Wieland und Göschen: Johann Heinrich Rambergs Illustrationen zu „Oberon“*, in: *Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983*, herausgegeben von Hansjörg Schelle, Tübingen, 1984, S. 473-491
- FRENZEL, Elisabeth: *In Eichendorffs thematischer Mitte. Über den Motivkomplex des Gedichts „Die Heimat“*, in: *Motiv und Themen romantischer Naturdichtung. Textanalysen und Traditionszusammenhänge im Bereich der skandinavischen, englischen, deutschen, nordamerikanischen und russischen Literatur; Bericht über Kolloquien der Kommission für Literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1981-1982*, herausgegeben von Theodor Wolpers = Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, Nr. 141, Göttingen, 1984, S. 201-228
- FRENZEL, Elisabeth: *Stufen der deutschen Naturlyrik von Brockes bis Eichendorff. Erkenntnis und poetische Erfassung der außermenschlichen Umwelt*, in: *Motiv und Themen romantischer Naturdichtung. Textanalysen und Traditionszusammenhänge im Bereich der skandinavischen, englischen, deutschen, nordamerikanischen und russischen Literatur; Bericht über Kolloquien der Kommission für Literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1981-1982*, herausgegeben von Theodor Wolpers = Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, Nr. 141, Göttingen, 1984, S. 190-200
- FRENZEL, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* = Kröners Taschenausgabe, Bd. 301, Stuttgart, 1992
- FRENZEL, Elisabeth: *Stoff- und Motivgeschichte* = Grundlagen der Germanistik, herausgegeben von Hugo Moser, mitbegründet von Wolfgang Stammer, Bd. 3, Berlin, 1966

- FRENZEL, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* = Realienbücher für Germanisten, Abt. E: Poetik, Stuttgart, 31970
- FRÜHWALD, Wolfgang: „Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder“, in: *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, herausgegeben von Walter Jens, Studienausgabe, Bd. 1 (Aa-Az), München, 1996
- FUHRIMANN, Daniel: *Herzohren für die Tonkunst. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts* = Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 134, Freiburg i. Br., Berlin, 2005
- FUHRMANN, Wolfgang: *Allwissend? – Perspektiven des Orchesters in Richard Wagners Musikdramen*, in: *wagnerspectrum*, herausgegeben von Udo Bernbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Hans R. Vaget, Heft 1/2012, 8. Jg., S. 85-102
- GAJEK, Bernhard: *Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst*, in: *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*, herausgegeben von Wolfdietrich Rasch = Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 6, Frankfurt am Main, 1970, S. 35-56
- GARMANN, Gerburg: *Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks. Traumreise und Individuationsprozeß aus romantischer Perspektive*, Opladen, 1989
- GEITH, Karl-Ernst: *Das deutsche und das französische „Rolandslied“*. Aspekte einer Beziehung, in: *Chanson de Roland und Rolandslied*, herausgegeben von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewock = Greifswälder Beiträge zum Mittelalter, Bd. 57, Serie Wodan, Bd. 70, Greifswald, 1997, S. 59-71
- GELZER, Florian: „Die Quintessenz aller Abentheuer der Amadise und Feen-Mährchen.“ *Die Rehabilitierung des Romanesken in Wielands Verserzählungen*, in: *Wieland-Studien*, herausgegeben von Klaus Manger und vom Wieland-Archiv Biberach, Bd. 5, Heidelberg, 2005, S. 54-65
- GELZER, FLORIAN: *Klelia und Sinibald* in: *Wieland Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, herausgegeben von Jutta Heinz, Stuttgart/Weimar, 2008, S. 242-247
- GELZER, Florian: *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland* = Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, herausgegeben von Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann, Jan-Dirk-Müller und Friedrich Vollhardt, Bd. 125 (Diss. Tübingen), Tübingen, 2007
- GELZER, Florian: *Oberon*, in: *Wieland Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, herausgegeben von Jutta Heinz, Stuttgart/Weimar, 2008, S. 227-237
- GEULEN, Hans: *Zeit und Allegorie im Erzählvorgang von Ludwig Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 49, N.F. 18, 1968, S. 281-298
- GILMAN, Sander L.: *Form und Funktion. Eine strukturelle Untersuchung der Romane Klabunds* (Diss. New Orleans), Frankfurt am Main, 1971
- GÖRNER, Rüdiger: *Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik*. Die Salzburger Vorlesungen II, Freiburg i. Br./Berlin/Wien, 2014
- GÖSSMANN, Wilhelm: *Naturverständnis als Kunstverständnis, Goethe – Eichendorff – Droste*, in: *Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung*, herausgegeben von Wilhelm Gössmann und Christoph Hollender, Paderborn/München/Wien, 1995, S. 27-60
- GÖTTSCHE, Dirk: *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*, Würzburg, 2000

- GREGOR-DELLIN, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München, 1980
- GRÄTZ, Katharina: *Kuriose Kulturhistorie. Raabes unzeitgemäßer Umgang mit einem Geschichtskonzept*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2007*, im Auftrag des Vorstands herausgegeben von Ulf-Michael Schneider und Silvia Serena Tschopp, Tübingen, 2007
- GRÄTZ, Katharina: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe* (Habil-Schr. Freiburg i. Br.), Heidelberg, 2006
- GRÖF, Siegfried: *'Fremd bin ich eingezogen' ... Fremdheitserfahrungen in der erzählenden Literatur der Frühromantik. Unter besonderer Berücksichtigung von Ludwig Tiecks „William Lowell“ und „Franz Sternbalds Wanderungen“* = Wissenschaftsskripten, Reihe 1, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 1, Gießen, 1996
- GRÖNBECH, Wilhelm: *Nordische Mythen und Sagen*, Jena, 1930
- GROTHE, Wilhelm: *Klabund – Leben und Werk eines Dichters*, Berlin, 1933
- GRÜTZMACHER, Curt: *„Franz Sternbalds Wanderungen“*, in: *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, herausgegeben von Walter Jens, Studienausgabe, Bd. 16 (St-Va), München, 1996, S. 571-573
- HAAG, Ruth: *Noch einmal. Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura*, in: *Euphorion*, 81, 1987, S. 286-297
- HÄNTZSCHEL, Günter: *„Des Knaben Wunderhorn“ im Kontext der Anthologien des 19. Jahrhunderts*, in: *Das „Wunderhorn“ und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*, Heidelberger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, herausgegeben von Walter Pape = Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Bd. 5, Tübingen, 2005, S. 49-58
- HÄNTZSCHEL, Günter: *Johann Heinrich Voß in Heidelberg. Kontroversen und Mißverständnisse*, in: *Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewusstsein und Kulturpolitik um 1800*, herausgegeben von Friedrich Strack = Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien, Bd. 12, Stuttgart, 1987, S. 301-321
- HAMELMANN, Hermann: *Oldenburgisch Chronicon etc.*, Oldenburg, 1599
- HAMMERSTEIN, Reinhold: *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* = Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Reinhold Hammerstein, Bd. 6, Bern, 1974
- HAMMERSTEIN, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München, 1962
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* = Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde, Abteilung I: Aberglaube, Berlin/Leipzig, 1931/1932
- HARTMANN, Tina: *Musik*, in: *Wieland-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, herausgegeben von Jutta Heinz, Stuttgart/Weimar, 2008, S. 72-73
- HEIN, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, ³1997
- HEIN, Jürgen / MEYER, Claudia: *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele* = QUODLIBET, Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, herausgegeben von Jürgen Hein, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, Bd. 7, Wien, 2004
- HEINITZ, Wilhelm: *Instrumentenkunde*, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, herausgegeben von Ernst Bücken, Bd. 6, Wiesbaden, 1979, S. 1-159

- HEISE, Birgit: *Ergänzende Anmerkungen zum Katalog „Goldene Klänge im mystischen Grund“. Musikinstrumente für Richard Wagner*, Leipzig, 2013
- HEYDE, Herbert: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, 1987
- HEYDE, Herbert: *Hörner und Zinken*, Leipzig, 1982
- HEY‘L, Bettin: *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik* = Studien zur deutschen Literatur, herausgegeben von Wilfried Barner, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann, Bd. 133, (Diss. München), Tübingen, 1994
- HILLER, Albert: *Das große Buch vom Posthorn*, Wilhelmshaven, 1985
- HILMAR-VOIT, Renate: *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900* (Diss. Wien), Tutzing, 1988
- HINCK, Walter: *Volksballade – Kunstballade – Bänkelsang*, in: *Balladenforschung*, herausgegeben von Walter Müller-Seidel = Neue Wissenschaftliche Bibliothek, Literaturwissenschaft, Bd. 108, Königstein/Ts., 1980, S. 61-75
- Historic Brass Society Journal*, Vol. 4, 1992
- HOEFFNER, Ernest: *The Breton Lais*, in: *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, herausgegeben von Roger Sherman Loomis, Oxford/London, 1959, S. 112-121
- HOFFMEISTER, Gerhart: *Bonaventura: Nachtwachen (1804/05)*, in: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, herausgegeben von Paul Michael Lützel, Stuttgart, 1981, S. 194-212
- HOFMANN, Michael: *Reine Seelen und komische Ritter. Aspekte literarischer Aufklärung in Christoph Martin Wielands Versepik* (Habil.-Schr. Bonn), Stuttgart/Weimar, 1998
- HÖRANDNER, Edith: *Glückssymbole*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, herausgegeben von Manfred Lurker = Kröners Taschenausgabe, Bd. 464, Stuttgart, 1979, S. 189-190
- HORCH, Hans-Otto: *Ansichten des 19. Jahrhunderts. Theodor Fontanes Verhältnis zu Richard Wagner und dem Wagnerismus*, in: *Fontane-Blätter*, Band 6, Heft 3 (Heft 41 der Gesamtreihe), 1986, S. 311-324
- HORI, Misako: *Das Wunderhorn. Zur konzeptionellen Bedeutung der Titelpuffer zu Achim von Arnims und Clemens Brentanos Liedersammlung Des Knaben Wunderhorn* = Helikon, Beiträge zu deutschen Literatur, herausgegeben von Wulf Segebrecht, Bd. 33, (Diss. Bamberg), Frankfurt am Main/Berlin/Bern, 2007
- HORVATH, Roland: *Die Entwicklung des Hornes als Soloinstrument und sein Niederschlag auf die Hornliteratur*, Hausarbeit aus Musik = Wiener Waldhornverein, Literaturserie, Bd. 4, Wien, 1967
- HORVATH, Roland: *Mozart und das Horn*, Hausarbeit zur Erlangung der Lehrbefähigung = Wiener Waldhornverein, Literaturserie, Bd. 5, Wien, 1975
- JÄGER, Andrea: *Die historischen Erzählungen Conrad Ferdinand Meyers. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert* (Habil.-Schr. Bochum), Tübingen/Basel, 1998
- JÄGER, Andrea: *Conrad Ferdinand Meyer zur Einführung*, Hamburg, 1998
- JANETZKY, Kurt: *Seriöse Kuriositäten am Rande der Instrumentenkunde*, Tutzing, 1980
- JANETZKY, Kurt: *Vom steten Wandel der Beziehungen zwischen Hornisten, ihren Instrumenten und ihrer Musik*, in: *Aus der Werkstatt eines Hornisten. Gesammelte Aufsätze von Kurt Janetzky*, herausgegeben von Michael Nagy, Wien, 1993, S. 93-109

- JANETZKY Kurt: *Zur Geschichte des Horns. Vom Signal bis zum Konzertstück für vier Hörner und Orchester von Robert Schumann*, in: *Aus der Werkstatt eines Hornisten. Gesammelte Aufsätze von Kurt Janetzky*, herausgegeben von Michael Nagy, Wien, 1993, S. 10-21
- JANETZKY, Kurt / BRÜCHLE, Bernhard: *Das Horn. Eine kleine Chronik seines Werdens und Wirkens*, Mainz/London/New York, 1984
- JANZ, Rolf-Peter: *Romantische Kritik der Vernunft: Friedrich Schlegels „Lucinde“ und Bonaventuras „Nachtwachen“*, in: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit*. Ein Symposium, herausgegeben von Wolfgang Wittkowski, Tübingen, 1988, S. 367-386
- JANZ, Tobias: *Wagner, Siegfried und die (post-heroische) Moderne*, in: *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposions 22.-25. Oktober 2009*, herausgegeben von Tobias Janz = Wagner in der Diskussion, herausgegeben von Udo Bernbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Hans R. Vaget, Bd. 5, Würzburg, 2011, S. 9-39
- JESSEN, Karsten: *Theodor Fontane und Dänemark*, in: *Fontane Blätter*, Bd. 4, Heft 3 (Heft 27 der Gesamtreihe), 1978, S. 226-245
- JESSEN, Karsten: *Theodor Fontane und Skandinavien* (Diss. Kiel), Kiel, 1975
- JUNG, Winfried: *Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes „L' Adultera“* (Diss. Münster), Stuttgart, 1991
- HAMILTON, John T.: *Musik, Wahnsinn und das Außerkraftsetzen der Sprache*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Andrea Dortmann = Manhattan Manuscripts, herausgegeben von Eckart Goebel mit Paul Fleming und John T. Hamilton, Bd. 5, Göttingen, 2011
- KAMINSKI, Nicola: *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*, Paderborn/München/Wien, 2001
- KARSTÄDT, Georg: *Horninstrumente*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, herausgegeben von Friedrich Blume, u. a., Bd. 6: Head-Jenny, Kassel/Basel/London, 1957, Sp. 724-756
- KARSTÄDT, Georg: *Laßt lustig die Hörner erschallen. Eine kleine Kulturgeschichte der Jagdmusik*, Hamburg/Wien, 1964
- KASTINGER RILEY, Helene M.: *Frühromantische Tendenzen bei Ludwig Achim von Arnim. Erläuterungen anhand von zwei unbekanntem frühen Manuskripten*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1980, S. 272-299
- KASTINGER RILEY, Helene M.: *Kontamination und Kritik im dichterischen Schaffen Clemens Brentanos und Achim von Arnims*, in: *Colloquia germanica*, 13, Nr. 4, 1980, S. 350-358
- KATRITZKY, Linde: *A Guide to Bonaventura's "Nightwatches" = Ars Interpretandi – The Art of Interpretation*, herausgegeben von Raymond Gay-Crosier, Vol. 9, New York/Washington D.C./Baltimore, 1999
- KÄUSER, Andreas: *Schreiben über Musik. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie* = Figuren, herausgegeben von Heinrich F. Plett und Helmut Schanze, Bd. 6 (Habil.-Schr. Siegen), München, 1999
- KÄUSER, Andreas: *Ut pictura poesis – ut musica poesis. Modifikationen und Modalitäten von Anschaulichkeit um 1800*, in: *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, herausgegeben von Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz, Bielefeld, 2001, S. 229-247

- KAYSER, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern/München, 1973
- KERTZ-WELZEL, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder / Tieck und die Musikästhetik der Romantik* (Diss. Saarbrücken), St. Ingbert, 2000
- KIELHOLZ, Jürg: *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur* = Europäische Hochschulschriften, Reihe I Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 57, Bern/Frankfurt am Main, 1972
- KIM, Yong-Ho: *Der Ernst von Ferdinand Raimunds Spielen. Unter besonderer Berücksichtigung der Traditionsbezüge und der gesellschaftlichen Funktion seines Theaters* = Europäische Hochschulschriften, Reihe I Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1269 (Diss. Berlin), Frankfurt am Main/Bern/New York, 1991
- KITTLER, Friedrich A.: *Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers* = Gegenwart der Dichtung, herausgegeben von Gerhard Kaiser, Bd. 4 (Diss. Freiburg i Br.), Bern/München, 1977
- KLOTZ, Volker: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, Würzburg, 1998
- KOPF, Gudrun: *Zeit-Ordnung: Eine Geschichte der Stechuhr* (Diplomarbeit Bauhaus-Universität Weimar) Weimar, 2002
- KRÄMER, Jörg: *Eine Singschule der Poesie? Musikabilität und Medialität in „Des Knaben Wunderhorn“* in: *Von Volkston und Romantik. Des Knaben Wunderhorn in der Musik*, herausgegeben von Antje Tumat und dem Internationalen Musikfestival Heidelberger Frühling unter Mitarbeit von Caren Benischek, Heidelberg, 2008, S. 61-93
- KRÖPLIN, Eckart: *Richard Wagner. Musik aus Licht. Synästhesien von der Romantik bis zur Moderne. Eine Dokumentdarstellung, Teil I* = Wagner in der Diskussion, herausgegeben von Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Hans R. Vaget, Bd. 6, Würzburg, 2011
- KROPP, Ruthild: *Konstanz und Wandel der Pferdedarstellung in der neueren deutschen Literatur. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des Pferdes* = Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, herausgegeben von Dieter Kafitz, Franz Norbert Mennemeier, Erwin Rotermund und Bernhard Spies, Bd. 47 (Diss. Mainz), Frankfurt am Main/Berlin/Bern, 2002
- KÜPPER, Peter: *Unfromme Vigilien. Bonaventuras „Nachtwachen“*, in: *Festschrift für Richard Alewyn*, herausgegeben von Herbert Singer und Benno von Wiese, Köln/Graz, 1967, S. 309-327
- KUNITZ, Hans: *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch, Teil VI: Horn*, Leipzig, 1961
- LAUMONT, Christof: *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers*, Göttingen, 1997
- LENGELSEN, Monika: *Bild und Wort. Die Federzeichnungen und ihr Verhältnis zum Text in der Handschrift P des deutschen Rolandsliedes* (Diss. Freiburg i Br.), Dortmund, 1972
- LEUSCHNER, Pia-Elisabeth: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik* = Stiftung für Romantikforschung, Bd. IX (Diss. München), Würzburg, 2000
- LÖHR, Katja: *Sehnsucht als poetologische Prinzip bei Joseph von Eichendorff* = *Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 461 (Diss. Heidelberg), Würzburg, 2003

- LOHRE, Heinrich: *Von Percy zum „Wunderhorn“*. Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland = Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausgegeben von Alois Brandl und Erich Schmidt, Bd. XXII (Diss. Berlin), Berlin, 1902
- LUBKOLL, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800* = Rombach Wissenschaft - Reihe Litterae, herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 32, Freiburg, i. Br., 1995
- LURKER, Manfred: *Zur Symbolbedeutung von Horn und Geweih unter besonderer Berücksichtigung der altorientalisch-mediterranen Überlieferung*, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung*, NF, Bd. 2, herausgegeben von Ernst Thomas Reimbold, Köln, 1974, S. 83-104
- MAEHDER, Jürgen: *Ernst Florens Friedrich Chladni, Johann Wilhelm Ritter und die romantische Akustik auf dem Wege zum Verständnis der Klangfarbe*, in: *Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposiums 2007*, herausgegeben von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl = Wort und Musik, Salzburger akademische Beiträge, herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher, Oswald Panagl, Bd. 70, Anif/Salzburg, 2009, S. 107-122
- MAEHDER, Jürgen: *Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, herausgegeben von Wolfgang Frühwald, Franz Heiduk, Helmut Koopmann, Würzburg, Bd. 38, 1978, S. 9-31
- MAHLING, Christoph-Hellmut: *Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Walter Salmen = Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 24, Kassel/Basel/Tours, 1971, S. 103-136
- MANGER, Klaus: *Disgression im Epos. Wielands „Oberon“*, in: *Wieland-Studien*, herausgegeben von Klaus Manger und vom Wieland-Archiv Biberach, Bd. 4, Heidelberg, 2005, S. 110-119
- MANNHARDT, Wilhelm: *Germanische Mythen, Forschungen*, Berlin, 1858
- MARTIN, Dieter: *Fliegende Blätter: Eine „Wunderhorn“-Quellengruppe zwischen Literalität und simulierter Oralität*, in: *Das „Wunderhorn“ und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*, Heidelberger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, herausgegeben von Walter Pape = Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Bd. 5, Tübingen, 2005, S. 35-48
- MASCHER, Ekkehard: *Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen* = Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 4, Hildesheim/Zürich/New York, 1986
- MATT, Peter von: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München, Wien, 1994
- MAYER, Hans: *Wielands „Oberon“*, in: *Christoph Martin Wieland*, herausgegeben von Hansjörg Schelle = Wege der Forschung, Bd. 421, Darmstadt, 1981, S. 189-204
- MENDE, Emilie: *Stammbaum der europäischen Blechblasinstrumente in Bildern seit dem frühen Mittelalter*, Moudon, 1978
- MERIDIES, Wilhelm: *Klabunds Eulenspiegelroman „Bracke“*. Zum 50. Todestag des Dichters, in: *Eulenspiegel-Jahrbuch 1979* (19. Jg.), herausgegeben vom Freundeskreis Till Eulenspiegel e.V., Schöppenstedt, 1979, S. 25-30
- Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*, herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart, 21990

- MIELKE, Andreas: *Zeitgenosse Bonaventura* = Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnerscher und Cornelius Sommer, Bd. 132, Stuttgart, 1984
- MINIS, Cola: *Über Rolands Horn, Burgers „Passio Rotolandi“ und Konrads „Roland“*, in: ders.: *Zur Vergegenwärtigung vergangener philologischer Nächte* = Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, herausgegeben von Cola Minis, Bd. 46, Amsterdam, 1981
- MITTENZWEI, Johannes: *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*, Halle/S., 1962
- MOERING, Renate: *Arnims künstlerische Zusammenarbeit mit Johann Friedrich Reichardt und Louise Reichardt. Mit unbekanntem Vertonungen und Briefen*, in: *Neue Tendenzen der Arnimforschung. Edition, Biographie, Interpretation, mit unbekanntem Dokumenten*, herausgegeben von Roswitha Burwick und Bernd Fischer = Germanic Studies in America (Supersedes German Studies in America), founded by Heinrich Meyer, edited by Katharina Mommsen, No. 60, Bern/Frankfurt am Main/New York, 1990, S. 198-288
- MOERING, Renate: *Castor und Pollux. Arnim und Brentano in ihren Projekten mit Reichardt*, in: *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren, Korrespondieren, Publizieren*, herausgegeben von Walter Salmen, Hildesheim/Zürich/New York, 2003, S. 431-452
- MÖSCH, Stephan: *Klangkunst versus Kothurn. Zum Vokalprofil des Heldischen in Wagners „Siegfried“* in: *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposions 22.-25. Oktober 2009*, herausgegeben von Tobias Janz = Wagner in der Diskussion, herausgegeben von Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Hans R. Vaget, Bd. 5, Würzburg, 2011, S. 183-215
- MÖLK, Ulrich: *Motiv, Stoff, Thema*, in: *Das Fischer Lexikon Literatur*, herausgegeben von Ulfert Ricklefs, Bd. 2, Frankfurt am Main, 1996, S. 1320-1337
- MORLEY-PEGGE: *The French Horn. Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique*, London/New York, 1973
- MÜLLER, Hans von: *„Des Knaben Wunderhorn“*. *Die Entstehungsgeschichte des Werkes. Mit einem Nachwort von Hans Fürstenberg*, in: *Philobiblon. Eine Vierteljahresschrift für Buch- und Graphik-Sammler*, im Auftrag der Maximilian-Gesellschaft herausgegeben von Ernst L. Hauswedell, Jg. 2, Heft 1, 1958, S. 82-104
- MÜLLER, Joachim: *Nachwort*, in: Wilhelm RAABE: *Das Horn von Wanza*. Eine Erzählung, herausgegeben von Hans-Werner Peter = Kommentierte Klassiker, herausgegeben von Hans-Werner Peter, Bd. 1, Braunschweig, 1986, S. 184-208
- MÜLLER, Johannes Edmund Viktor: *Arnims und Brentanos romantische Volkslied-Erneuerungen. Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik des 'Wunderhorns'* (Diss. Rostock), Hamburg, 1906
- MÜLLER, Karl Alexander von: *Das Erbe des neunzehnten Jahrhunderts*, in: ders.: *Deutsche Geschichte und deutscher Charakter. Aufsätze und Vorträge*, Berlin/Leipzig, 1926, S. 56-91
- MÜLLER, Ruth E.: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht in Verbindung mit Reinhold Brinkmann, Carl Dahlhaus, Kurt von Fischer, u. a., Bd. 30 (Diss. Berlin), Stuttgart, 1989
- MUNGEN, Anno: *Waldvogels Gesang und Siegfrieds Spiel. Sichtbare und unsichtbare Bühnenmusik*, in: *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposions 22.-25. Oktober 2009*, herausgegeben von Tobias Janz = Wagner

- in der Diskussion, herausgegeben von Udo Bernbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Hans R. Vaaget, Bd. 5, Würzburg, 2011, S. 259-269
- Musikalisches Füllhorn. Aufsätze zur Musik. Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Bernd Baselt = Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Wissenschaftliche Beiträge 1990/13 (G 18), Halle/S., 1990
- NAHREBECKY, Roman: *Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis* = Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, herausgegeben von Alois M. Haase, Bd. 86, Bonn, 1979
- NAUMANN, Barbara: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik* (Diss. Berlin), Stuttgart, 1990
- NEITZERT, Lutz: *Die Geburt der Moderne, der Bürger und die Tonkunst. Zur Physiognomie der veröffentlichten Musik* (Diss. Marburg), Stuttgart, 1990
- NELLMANN, Eberhard: *Pfaffe Konrad*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, herausgegeben von Kurt Ruh, zusammen mit Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger, u. a., Bd. 5, Berlin/New York, 1985, Sp. 115-131
- NEUSS, Erich: *Das Giebichensteiner Dichterparadies. Johann Friedrich Reichardt und die 'Herberge der Romantik'* = Hallische Nachrichten-Bücherei, Bd. 9, Halle/S., 1933
- NOWITZKI, Hans-Peter: *Märchen*, in: *Wieland-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, herausgegeben von Jutta Heinz, Stuttgart/Weimar, 2008, S. 210-227
- NÜRNBERGER, Helmut: *Fontanes Welt*, Berlin, 1997
- OBERMAIER, Walter: *Raimund und die Zensur*, in: *'besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch'. Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 4. – 5. Oktober 2004, herausgegeben von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein = Wiener Vorlesungen, Konservatorien und Studien, herausgegeben für die Kulturabteilung der Stadt Wien von Hubert Christian Ehalt, Bd. 18, Wien, 2006, S. 40-54
- OEHLER-KLEIN, Sigrid: *Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie* = Soemmerring-Forschung. Beiträge zur Naturwissenschaft und Medizin der Neuzeit, herausgegeben von Gunter Mann, Jost Benedum und Werner F. Kümmel, Bd. VIII (Diss. Gießen), Stuttgart, 1990
- OSBORNE, John: *Vom Nutzen der Geschichte. Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers* = Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 32, Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte, Bd. 5, Paderborn, 1994
- OSOLS-WEHDEN, Irmgard: *Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland* = Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, herausgegeben von Fritz Wagner und Wolfgang Manz (Habil-Schr. Berlin), Hildesheim, 1998
- OTT-MEIMBERG, Marianne: *Kreuzzugsepos oder Staatsroman? Strukturen adeliger Heilsversicherung im deutschen Rolandslied* = Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 70 (Diss. München), Zürich/München, 1980
- PFEIFFER, Harald: *Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* = Buchreihe der Stadt Heidelberg, im Auftrag der Stadt Heidelberg herausgegeben von Rudolf Benl, Bd. I, Heidelberg, 1989

- POTTHAST, Barbara: *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, Göttingen, 2007
- POTTHAST, Barbara: *Historische Romane und ästhetischer Historismus. Text-Bild-Relationen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp, Berlin/New York, 2002, S. 323-341
- PREISENDANZ, Wolfgang: *Die Kunst der Darstellung in Wielands „Oberon“*, in: *Christoph Martin Wieland*, herausgegeben von Hansjörg Schelle = Wege der Forschung, Bd. 421, Darmstadt, 1981, S. 205-231
- PRIGNITZ, Christoph: *Bürgerliches Leben im Zeichen der Uhr. Bemerkungen zu einer literarischen Kontroverse um 1800 in Deutschland*, Frankfurt am Main, 2005
- PRILL, Meinhard: *„Die Richterin“*, in: *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, herausgegeben von Walter Jens, Studienausgabe, Bd. 11 (Ma-Mo), München, 1996, S. 620-621
- REICHERT, Ursula: *Musik in Heidelberg: Die Zeit der Romantik*, in: *Musik in Heidelberg 1777-1885*, Eine Ausstellung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, Heidelberg, 1985, S. 43-120
- RELLEKE, Walburga: *Ein Instrument spielen. Instrumentenbezeichnungen und Tonerzeugungsverben im Althochdeutschen, Mittelhochdeutschen und Neuhochdeutschen* = Monographien zur Sprachwissenschaft. In Verbindung mit Herbert Kolb und Klaus Matzel herausgegeben von Rudolf Schützeichel, Bd. 10, (Diss. Münster), Heidelberg, 1980
- RENNER, Gerhard: *„... da streiten sich die Leut herum ...“ oder Warum wir eine neue Raimund-Ausgabe brauchen*, in: *‚besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch‘. Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 4. – 5. Oktober 2004, herausgegeben von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein = Wiener Vorlesungen, Konservatorien und Studien, herausgegeben für die Kulturabteilung der Stadt Wien von Hubert Christian Ehalt, Bd. 18, Wien, 2006, S. 55-70
- REUTER, Christoph: *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte, Ursache, Wirkungen* = Systematische Musikwissenschaft, herausgegeben von Jobst P. Fricke, Bd. 5 (Habil.-Schr. Köln), Frankfurt a. M./Berlin/Bern, 2002
- RIBBAT, Ernst: *Ludwig Tieck: „Franz Sternbalds Wanderungen“* in: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, herausgegeben von Paul Michael Lützel, Stuttgart, 1981, S. 58-74
- RIBBAT, Ernst: *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie* (Habil.-Schr. Münster), Kronberg/Ts., 1978
- RICHTER, Karl: *Die späte Lyrik Theodor Fontanes*, in: *Fontane in heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks. Zehn Beiträge*, herausgegeben von Hugo Aust, München, 1980, S. 118-142
- RICKES, Joachim: *Führerin und Geführter. Zur Ausgestaltung eines literarischen Motivs in Christoph Maria Wielands „Musarion oder die Philosophie der Grazien“* = Europäische Hochschulschriften, Reihe I Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1161 (Diss. Düsseldorf), Frankfurt am Main/Bern/New York, 1989
- RICKES, Joachim: *Motivgeschichte – eine unmoderne Disziplin? Überlegungen zu einer (ge)wichtigen Neuerscheinung*, in: *Wirkendes Wort*, 47. Jg., Heft 3, 1997, S. 489-501
- RICKLEFS, Ulfert: *Das „Wunderhorn“ im Licht von Arnims Kunstprogramm und Poesieverständnis*, in: *Das „Wunderhorn“ und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit*,

- Schriftlichkeit, Performanz*, Heidelberger Kolloquium der Internationalen Armin-Gesellschaft, herausgegeben von Walter Pape = Schriften der Internationalen Armin-Gesellschaft, Bd. 5, Tübingen, 2005, S. 148-194
- RICKLEFS, Ulfert: *Kunstthematische und politische Rahmenbildung in „Des Knaben Wunderhorn“*, in: *200 Jahre Heidelberger Romantik*, herausgegeben von Friedrich Strack = Heidelberger Jahrbücher 2007, Bd. 51, herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde der Universität Heidelberg e.V., Heidelberg, 2008, S. 119-159
- RICKLEFS, Ulfert: *Polemische Textproduktion. Bemerkungen zum Literaturstreit der Gruppe um Voss mit den Romantikern*, in: *200 Jahre Heidelberger Romantik*, herausgegeben von Friedrich Strack = Heidelberger Jahrbücher 2007, Bd. 51, herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde der Universität Heidelberg e.V., Heidelberg, 2008, S. 343-367
- RIEDEL, Herbert: *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung* (Diss. Bonn), Bonn, 1959
- RIESER, Ferdinand: *„Des Knaben Wunderhorn“ und seine Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik*, Dortmund, 1908, Nachdruck 1983
- RIETHMÜLLER, Albrecht: *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, in Verbindung mit Carl Dahlhaus, Kurt von Fischer, Walter Gerstenberg, u. a., Bd. XV, Wiesbaden, 1976
- ROCH, Eckard: *Leitmotivik und thematische Arbeit in Wagners Ring*, in: *Richard Wagners „Ring des Nibelungen“: Musikalische Dramaturgie, Kulturelle Kontextualität, Primär-Rezeption* = Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, herausgegeben von Klaus Hortschansky, Bd. 20, Schneverdingen, 2004
- RÖLLEKE, Heinz: *Anmerkungen zu „Des Knaben Wunderhorn“*, in: *Clemens Brentano, Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift*, 1978, herausgegeben von Detlev Lüders = Freies Deutsches Hochstift, Reihe der Schriften, Bd. 24, Tübingen, 1980, S. 276-294
- RÖLLEKE, Heinz: *Die Titelpuffer zu „Des Knaben Wunderhorn.“ Richtigstellungen und neue Funde*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1971, S. 123-131
- RÖLLEKE, Heinz: *Gustav Mahlers „Wunderhorn“-Lieder. Textgrundlagen und Textauswahl*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1981, S. 370-378
- ROLOFF, Hans-Gert: *Klabunds Eulenspiegelroman „Bracke“ (1918)*, in: *Eulenspiegel-Jahrbuch 2001*, im Auftrag des Freundeskreises Till Eulenspiegel e.V. herausgegeben von Hans-Joachim Behr, Bd. 41 = Tagungsband des Symposiums *Die Rezeption des Eulenspiegel-Stoffes im 20. Jahrhundert* am 30.09.2001 im Till-Eulenspiegel-Museum Schöppenstedt, 2001, S. 31-43
- ROSSBACH, Matthias: *Der Mainzer Hofmusiker und Komponist Giovanni Punto. Untersuchungen anhand der zur Verfügung stehenden Notenausgaben*, Wissenschaftliche Hausarbeit zum Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, ungedruckt, Mainz, 1981
- RÖBLER, Susanne: *Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners „Tristan und Isolde“* (Diss. München), München, 1989
- ROTTENAICHER, Alois: *Die Entwicklung und Verwendung des Horns von 1650-1850*, Künstlerische Prüfung für das Lehramt an den Gymnasien in Bayern, ungedruckt, München, 1979
- RÜMENAPP, Peter: *Zur Rezeption der Leitmotivtechnik Richard Wagners im 19. Jahrhundert* = Veröffentlichungen zur Musikforschung, herausgegeben von Richard Schaal, Bd. 19 (Diss. Hamburg), Wilhelmshaven, 2002

- RÜTTEN, Raimund: *Symbol und Mythos im altfranzösischen „Rolandslied“* = Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, herausgegeben von Rudolf Sühnel, Harri Meier, Herbert Kolb, u. a., Beiheft 4, Braunschweig, 1970
- RUF, Oliver: *Umschweifend erzählen. Über die nomadischen Narrationen des letzten dichtenden Vaganten Klubund*, in: *Unterwegs. Zur Poetik des Vagantentums im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue, Köln/Weimar/Wien, 2008, S. 127-144
- SALMEN, Walter (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert* = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Regensburg, 1965
- SALMEN, Walter: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* = Die Musik im alten und neuen Europa. Eine Schriftenreihe, herausgegeben von Walter Wiora, Bd. 4 (Habil.-Schr. Saarbrücken), Kassel, 1960
- SALMEN, Walter: *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Freiburg i. Br./Zürich, 1963
- SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie. Paul Hindemiths textbezogene Instrumentalkompositionen*, in: *Die Musikforschung* 45, 1992, Heft 1, Kassel, S. 36-51
- SCHAEFER, Klaus: *Christoph Martin Wieland* = Sammlung Metzler, Bd. 295, Stuttgart, 1996
- SHELLE, Hansjörg: *Einleitung*, in: *Christoph Martin Wieland*, herausgegeben von Hansjörg Schelle = Wege der Forschung, Bd. 421, Darmstadt, 1981, S. 1-31
- SCHERFF-ROMAIN, Käthe: *'N.N.' ist nicht Gottfried Kinkel, sondern Richard Wagner*, in: *Fontane-Blätter*, Band 5, Heft 1 (Heft 33 der Gesamtreihe), 1982, S. 27-53
- SCHILLEMEIT, Jost: *Bonaventura. Der Verfasser der „Nachtwachen“*, München, 1973
- SCHINKEL, Eckhard: *„süßer Traum des Poeten“: der Freiballon. Zu den Möglichkeiten und Grenzen der Motivuntersuchung* = Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, herausgegeben von Helmut Kreuzer und Karl Riha, Bd. 7 (Diss. Münster), Frankfurt am Main/Bern/New York, 1985
- SCHLECHTER, Armin: *Die Romantik in Heidelberg. Brentano, Arnim und Görres am Neckar*, Heidelberg, 2007
- SCHLECHTER, Armin: *Ediertes und nicht ediertes „Wunderhorn“-Material – Zu den Primärquellen von „Des Knaben Wunderhorn“*, in: *200 Jahre Heidelberger Romantik*, herausgegeben von Friedrich Strack = Heidelberger Jahrbücher 2007, Bd. 51, herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde der Universität Heidelberg e.V., Heidelberg, 2008, S. 101-118
- SCHLECHTER: *Zwischen Politik, Philologie und Dichtung. Editorische Positionen Arnims und Brentanos und die Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“*, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft. Forum für die Erforschung von Romantik und Vormärz*, herausgegeben von Wolfgang Bunzel und Uwe Lemm, Bd. 24/25, 2012/2013, S. 83-98
- SCHMID, Werner: *Arbeitszeiterfassung mit Uhren. Ein historischer Rückblick*, in: *Jahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Chronometrie*, Bd. 39, Stuttgart, 2000, S. 97-111
- SCHMID, Werner: *Die Entwicklungsgeschichte der Wächter-Kontrolluhr*, in: *Jahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Chronometrie*, Bd. 38, Stuttgart, 1999, S. 113-119
- SCHMITT, Franz Anselm: *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Eine Bibliographie*. Begründet von Kurt Bauerhorst, Berlin, ²1965
- SCHOOLFIELD, George C.: *The Figure of The Musician In German Literature* = University of North Carolina Studies in the Germanic languages and literatures, Vol. 19 (Diss. Princeton), Chapel Hill, 1956

- SCHUMANN, Klaus: *Eulenspiegel im 20. Jahrhundert – am Beispiel von Klabunds Roman „Bracke,“* in: *Welt und Roman. Visegráder Beiträge zur deutschen Prosa zwischen 1900 und 1933*, herausgegeben von Antal Mádl und Miklós Sayámosy = *Budapester Beiträge zur Germanistik*, Bd. 10, Budapest, 1983, S. 311-319
- SCHULTZ, Hartwig: *Clemens Brentano und Joseph Görres. Anmerkungen zur Biographie einer Freundschaft* = *Koblenzer Hefte für Literatur*, Heft 2, Koblenz, 1981
- SCHWINN, Holger: *Kommunikationsmedium Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano in den Jahren 1801 bis 1816* = *Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 1635 (Diss. München), Frankfurt am Main/Berlin/Bern, 1997
- SCHWINN, Holger: *Zwischen Freundschaftsbund und Produktionsgemeinschaft. Die „Liederbrüder Clemens Brentano und Ludwig Achim von Arnim,“* in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft. Forum für die Erforschung von Romantik und Vormärz*, herausgegeben von Wolfgang Bunzel und Uwe Lemm, Bd. 24/25, 2012/2013, S. 61-82
- SENGLE, Friedrich: *Von Wielands Epenfragmenten zum „Oberon“*. Ein Beitrag zu *Problem und Geschichte des Kleinerepos im 18. Jahrhundert*, in: *Christoph Martin Wieland*, herausgegeben von Hansjörg Schelle = *Wege der Forschung*, Bd. 421, Darmstadt, 1981, S. 45-66
- SIMON, Ralf: *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München, 2011
- SONNLEITNER, Johann: *Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Poetik des Indirekten*, in: *Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst*, herausgegeben von Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien, 2001, S. 81-96
- SPIEWOK, Wolfgang: *Der Verrat des Genelon/Genelun in der „Chanson de Roland“ und im „Rolandslied“ des Konrad*, in: *Das „Rolandslied“ des Konrad. Gesammelte Aufsätze von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok* = *Reineckes Taschenbuch-Reihe*, Bd. 15, Greifswald, 1996, S. 73-79
- SPIEWOK, Wolfgang: *Die „Rolandslied“-Adaptionen am welfischen Hof*, in: *Das „Rolandslied“ des Konrad. Gesammelte Aufsätze von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok* = *Reineckes Taschenbuch-Reihe*, Bd. 15, Greifswald, 1996, S. 19-23
- SPINOLA, Julia: *Füllhorn seiner Lust. Holder Lenz aufgefrischt: Kremer und Eschenbach in Frankfurt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17.04.2000
- STAUDER, Wilhelm: *Einführung in die Instrumentenkunde*, Wilhelmshaven, 1974
- STEIG, Reinhold / GRIMM, Hermann: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Erster Band: Achim von Arnim und Clemens Brentano*, Stuttgart/Berlin, 1894, Nachdruck Bern, 1970
- STEIG, Reinhold / GRIMM, Hermann: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Zweiter Band: Achim von Arnim und Bettina Brentano*, Stuttgart/Berlin, 1913, Nachdruck Bern, 1970
- STEIG, Reinhold / GRIMM, Hermann: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Dritter Band: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart/Berlin, 1904, Nachdruck Bern, 1970
- STEIG, Reinhold: *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, Stuttgart/Berlin, 1914, Nachdruck Bern, 1969
- STOCKSIECKER DI MAIO, Irene: *The Multiple Perspective: Wilhelm Raabe's Third Person Narratives of the Braunschweig Period* = *German Language and Literature Monographs*, Wolfgang W. Moelleken (General Editor), Vol. 11 (Diss. Louisiana State University), Amsterdam, 1981

- STOPP, Elisabeth: *Die Kunstform der Tollheit. Zu Clemens Brentanos und Joseph Görres' „Bogs der Uhrmacher“*, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978*, herausgegeben von Detlev Lüders = Freies Deutsches Hochstift, Reihe der Schriften, Bd. 24, Tübingen, 1980, S. 359-376
- STRACK, Friedrich: *Arnim, Brentano und das „Wunderhorn“*, in: *Heidelberg im poetischen Augenblick. Die Stadt in Dichtung und bildender Kunst*, herausgegeben von Klaus Manger und Gerhard vom Hofe, Heidelberg, 1987, S. 121-151
- SUPPAN, Wolfgang: *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik = Musikpädagogik. Forschung und Lehre*, herausgegeben von Sigrid Abel-Struth, Bd. 10, Mainz/London/New York, 1984
- TADDAY, Ulrich: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart/Weimar, 1999
- The Boko of Duke Huon of Bordeaux* = Early English Text Society, Extra Series, Bde. 40, 41, 1882, 1883, herausgegeben von Sidney Lazaesus Lee, Reprinted as one volume, New York, 1981
- The Horn Call Annual*, No. 9, 1997
- THURNHER, Eugen: *Raimund und Wieland*, in: *Sprachkunst als Werkgestaltung*, Festschrift für Herbert Seidler, herausgegeben von Adolf Haslinger, Salzburg/München, 1966, S. 317-333
- TREDER, Dorothea: *Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit* (Diss. Greifswald), Greifswald, 1933
- TRIEDER, Simone: *Dichtergarten Giebichenstein. Romantiker in Halle = Mitteldeutsche Kulturhistorische Hefte*, herausgegeben von Peter Gerlach und Moritz Götze, Bd. 9, Halle/S., 2006
- TROUSSON, Raymond: *Les Études de Thèmes: Questions de Méthode*, in: *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, herausgegeben von Raymond Trousson und Adam John Bisanz, Bd. 1.1, Stuttgart, 1980, S. 1-10
- TUMAT, Anja: *„In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons“*. *Die Dichtung der Heidelberger Romantik in der Musik*, in: *200 Jahre Heidelberger Romantik*, herausgegeben von Friedrich Strack = Heidelberger Jahrbücher 2007, Bd. 51, herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde der Universität Heidelberg e.V., Heidelberg, 2008, S. 161-182
- Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen. Satiren der Heidelberger Romantik* (Clemens Brentano / Joseph Görres), herausgegeben von Michael Glasmeier und Thomas Isermann, Berlin, 1988
- UTZ, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München, 1990
- VALK, Thorsten: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, (Habil.-Schr. Freiburg i. Br.), Frankfurt am Main, 2008
- VÖLKER, Ludwig: *„Komm, heilige Melancholie“*. *Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1983
- VÖLKER, Ludwig: *Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölty bis Benn*, München, 1978
- VOGEL, Martin: *Musiktheater XI. Cagliostro, Goethes Groß-Cophta = Orpheus*. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, herausgegeben von Martin Vogel, Bd. 78, Bonn, 1995

- VOSS, Egon: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 24, Regensburg, 1970
- VOSS, Egon, *Über die Anwendung der Instrumentation auf das Drama bei Wagner*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, herausgegeben von Carl Dahlhaus = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Regensburg, 1970, S. 169-175
- WALD, Melanie / FUHRMANN, Wolfgang: *Ahnung und Erinnerung - Die Dramaturgie der Leit-motive bei Richard Wagner*, Kassel, 2013
- WARNATSCH, Otto: *Der Mantel, Bruchstück eines Lanzeletromans des Heinrich von dem Türilin, nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone* = Germanistische Abhandlungen, herausgegeben von Kurt Weinhold, Bd. II, Breslau, 1883
- WELSH, Caroline: *Die Akte des Uhrmachers*, in: *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*, herausgegeben von Christoph Hoffmann und Caroline Welsh, Berlin, 2006, S. 61-77
- WELSH, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800* = Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 114, Freiburg i. Br., 2003
- WELSH, Caroline: *Wie aus Tönen Bilder werden. Zur Figuration der Musik und ihrer Kritik*, in: *Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800*, herausgegeben von Caroline Welsh, Christina Dongowski, Susanna Lulé = Stiftung für Romantikforschung, Bd. XVIII, Würzburg, 2001, S. 169-187
- WILSON, Daniel W.: *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die ‚Türkenoper‘ im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands ‚Oberon‘, Lessings ‚Nathan‘ und Goethes ‚Iphigenie‘* = Kanadische Studien zur deutschen Literatur, herausgegeben von Armin Arnold, Michael S. Batts, Hans Eichner, Bd. 30, New York/Bern/Frankfurt am Main, 1984
- WIMMER, Ruprecht: *Ferdinand Raimunds Zauberspiele* = Eichstätter Hochschulreden, Bd. 44, München, 1984
- WINDISCH-LAUBE, Walter: *Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel. Zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert* = Musik im Kanon der Künste, herausgegeben von Ulrike Kienzle und Thomas Lindner, Bd. 3 (Diss. Frankfurt a. M.), Mainz, 2004
- WINKELMANN, Johann Justus: *Des Oldenburgischen Wunder - Horns Ursprung / usw.*, Bremen, 1684
- WISBEY, Roy A.: *A complete Concordance to the Rolandslied (Heidelberg Manuscript) with word indexes to the fragmentary manuscripts by Clifton Hall* = Compendia Computer-Generated Aids to Literary and Linguistic Research, Vol. 3, Leeds, 1969
- WÜNSCH, Marianne: *Die realitätsschaffende Kraft des Wortes. Zu C. F. Meyers „Die Richterin“*, in: *Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Beiträge des Kilchberger Kolloquiums*, herausgegeben von Rosemarie Zeller = Beihefte zum Euphorion, H. 35, Heidelberg, 2000, S. 77-95
- ZAREMBA, Michael: *Christoph Martin Wieland. Aufklärer und Poet. Eine Biographie*, Köln/Weimar/Wien, 2007
- ZIMMERMANN, Christian von: *Klabautermann und Vagabund: Eine Einführung zu Klabund*, in: *Klabautermann und Vagabund: Eine Einführung in Leben und Werke Klabunds (1890-1928)*. Begleitheft zur Kabinett-Ausstellung in der Schwartzschen Villa vom 30. August bis 10. Oktober 2003, herausgegeben vom Bezirksamt Steglitz-Zehlendorf, Abteilung

Bildung, Kultur, Sport und Bürgerdienste, Kultur- und Bibliotheksamt (KuBi), FB Kultur, Berlin, 2003, S. 5-18

ZIMMERMANN, Christian von: *Klabund – Vom expressionistischen Morgenrot zum Dichter der Jazz-Zeit. Eine biographische Skizze*, in: *Klabund. Werke in acht Bänden*, in Zusammenarbeit mit Ralf Georg Bogner, Joachim Grage und Julius Paulus herausgegeben von Christian von Zimmermann, Bd. 8, Aufsätze und verstreute Prosa, herausgegeben von Joachim Grage und Christian von Zimmermann, Berlin, 2003, S. 411-456

Internetquellen

FINK, Gerald: *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition. Richard Wagners Musik auf dem Theater* (Diss. Würzburg), 2008, https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/files/2719/fink_dissertation.pdf, aufgerufen am 17.03.2016, 21:13 Uhr

Heroes and Things. Heroisches Handeln und Dinglichkeit, Internationale Tagung des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne“, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Call for Papers, http://www.sfb948.uni-freiburg.de/dateien/dokumente/sfb948_cfp_heroes_and_things.pdf, aufgerufen am 20.06.2015, 17:42 Uhr

Abbildungsverzeichnis

- 1 Schneckenhorn, in: BRÜCHLE, Bernhard / JANETZKY, Kurt: *Kulturgeschichte des Horns*, S. 21
- 2 Lure, in: ebd., S. 33
- 3 Olifant, in: ebd., S. 63
- 4 Inventionshorn, in: ebd., S. 165
- 5 Goethes Zeichnung, in: BUSCH-SALMEN, Gabriele / SALMEN, Walter / MICHEL, Christoph: *Der Weimarer Musenhof. Dichtung, Musik und Tanz, Gartenkunst, Geselligkeit, Malerei*, S. 59
- 6 Omnitonisches Horn, in: JANETZKY, Kurt: *Seriöse Kuriositäten am Rande der Instrumentenkunde*, S. 102
- 7 Ventilhorn, in: HEYDE, Herbert: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 133
- 8 Weltgerichtsdarstellung (Ausschnitt) aus dem Perikopenbuch Heinrichs II., in: HAMMERSTEIN, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Anhang
- 9 Hornblasende Nereide, aus: Stuttgarter Psalter, um 830, Biblia Folio 23, fol. 79^r, Illustration zu Ps. 68, 2: Die Wasser der Tiefe, in: HAMMERSTEIN, Reinhold: *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im*, Anhang
- 10 Hornblasende Heiden (Hs P RL), in: LENGELSEN, Monika: *Bild und Wort. Die Federzeichnungen und ihr Verhältnis zum Text in der Handschrift P des deutschen Rolandsliedes*, Anhang
- 11 Genelun vor Karl (Hs P RL), in: ebd., Anhang
- 12 Roland zerschlägt Olifant, in: ebd., Anhang
- 13 Roland zerschlägt Olifant, 22^r, Ms. germ. fol. 623, in: *Weltchronik - Rudolf von Ems / Karl der Große - Der Stricker*. Text und Kommentare von Edmund Theil, S. 79
- 14 Dürer: Kampf zwischen Tritonten und Nereiden, in: BRÜCHLE / JANETZKY: *Kulturgeschichte*, S. 22
- 15 Arnims Skizze, in: RÖLLEKE, Heinz: *Die Titelpuffer zu „Des Knaben Wunderhorn“*. Richtigstellungen und neue Funde, Anhang
- 16 Titelpuffer zum ersten Band von *Des Knaben Wunderhorn*, in: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Kritische Ausgabe (3 Bde.), Bd. I
- 17 Brentanos Skizze zum zweiten Band von *Des Knaben Wunderhorn*, in: BRENTANO, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 31: Briefe, Dritter Band, 1805-1807, S. 630
- 18 ‘Oldenburger Wunderhorn’ aus WINKELMANN: *Des Oldenburgischen Wunder-Horns Ursprung / usw.* Vorlage zum Titelpuffer von Wh-Band II, in: RÖLLEKE: ‘Die Titelpuffer’, Anhang
- 19 Titelpuffer zum zweiten Band von *Des Knaben Wunderhorn*, in: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Kritische Ausgabe (3 Bde.), Bd. II

- 20 Ausgabe von *Des Knaben Wunderhorn* von Birlinger und Crecelius, in: HILMAR-
VOIT, Renate: *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositions-
material bis 1900*, Frontispiz
- 21 Ausgabe von *Des Knaben Wunderhorn* von Birlinger und Crecelius, in: ebd., S. 25

