

KUNST- MUSIK- UND THEATER- WISSENSCHAFT

Ich lö - se mich in tö - nen

sehr ausdrucksvoll

p

„Ich löse mich in tönen ...“

Zur Intermedialität bei Stefan George
und der Zweiten Wiener Schule

Calvin Scott

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Calvin Scott
„Ich löse mich in tönen ...“

Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Band 3

Calvin Scott

„Ich löse mich in tönen ...“

Zur Intermedialität bei Stefan George
und der Zweiten Wiener Schule

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

ISBN 978-3-86596-135-8

ISSN 1862-6114

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2007. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Zugl. Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München, 2007.

www.frank-timme.de

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde im März 2007 als Dissertation an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen und für die Veröffentlichung hier geringfügig überarbeitet. Sie entstand während meiner Teilnahme am Promotionsstudiengang „Literaturwissenschaft“ unter der Betreuung von Prof. Dr. Hendrik Birus, dem ich für seine anregenden Hinweise und stets hilfreiche Kritik sehr danke und der mich außerdem sehr dazu angehalten hat, das interdisziplinäre Angebot des Promotionsstudiengangs für meine Dissertation zu nützen. So konnte ich mir in den Lehrveranstaltungen des Zweitgutachters dieser Arbeit, Prof. Dr. Oliver Jahraus, einen Einblick in die unermesslichen Möglichkeiten der Luhmannschen Systemtheorie verschaffen.

Den anfänglichen Reiz, zu einer deutschen Universität zeitweilig zurückzukehren und eine Doktorarbeit zu schreiben, verdanke ich zum großen Teil den unterhaltsamen Diskussionen mit meiner bis vor einem Jahr in München wohnhaften Landsmännin Vanessa Manhire. Den Koordinatoren des Promotionsstudiengangs, Dr. Roger Lüdeke und Dr. Elfi Bettinger, gilt auch mein herzlicher Dank für ihr fachkundiges Begleiten des Reifeprozesses meiner Gedanken, der sich in den Doktorandenkolloquien des Studiengangs allmählich vollzog. Meinen Freunden Roswitha Devrient, Dr. Stefanie Diekmann, Monika Franz, Patricia Hofmann, Maarten Jansen, Dr. Ferdinand von Mengden, Dr. Ulla-Britta Vollhardt sowie den Mitstudierenden des Promotionsstudiengangs danke ich ebenso für ihre Ermutigung und menschliche Unterstützung während der letzten vier Jahre der Entstehung dieser Studie. Ganz besonderer Dank gebührt meiner Frau, Konstanze Artmann, die nicht nur die mühevollen Arbeit des Korrekturlesens auf sich nahm, sondern auch zusätzlich zu den täglichen und auch sehr lautstarken Forderungen unserer beiden kleinen Kinder auch meine dissertationsbedingten Stimmungsschwankungen geduldig ertrug.

München, August 2007

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
I Entwurf eines auditiven Intermedialitätsmodells.....	16
1.1 Das Sehen	16
1.2 Das Hören.....	20
1.2.1 Zeitlichkeit	22
1.2.2 Räumlichkeit.....	23
1.2.3 Ereignishaftigkeit.....	25
1.3 Auditive Intermedialität	26
1.3.1 Intermedialität: Prozeß und Ereignis	27
1.3.1.1 Medium und Form.....	30
1.3.1.2 Autopoiesis, Sprache und Musik.....	32
1.3.2 Rhythmus	38
1.4 Zusammenfassung und Ausblick	44
II Intermedialität bei Stefan George	46
2.1 Ohrenpoesie.....	46
2.1.1 Mündlichkeit und Schriftlichkeit.....	47
2.2 Reziprozität von Produktion und Vortrag	50
2.2.1 Das ›hersagen‹	53
2.2.2 Das ›gesetz‹.....	57
2.2.3 Inschriften	62
2.3. Intermediale Kristallisationspunkte.....	65
2.3.1 Übersetzung	66
2.3.1.1 ›Die Seele des Weins‹	68
2.3.1.2 ›Der Wein der Liebenden‹.....	72
2.3.1.3 Alban Bergs ›Der Wein‹.....	73
2.3.2 Instrumentieren	77
2.3.3 Harte Fügung	82
2.3.4 Sprechgesang	88
2.4 Zusammenfassung und Schlußfolgerungen	94

III Intermedialität bei der Zweiten Wiener Schule	97
3.1 Atonalität	97
3.2 Arnold Schönbergs Streichquartett op. 10	100
3.3 ›Musikalische Prosa‹	104
3.4 ›Sprechende‹ Melodien: Anton Weberns George-Lieder op. 3	111
3.4.1 ›Dies ist ein Lied‹.....	111
3.4.2 ›Im Windesweben‹.....	117
3.4.3 ›An Bachesranft‹.....	121
3.4.4 ›Im Morgentaun‹.....	125
3.4.5 ›Kahl reckt der Baum‹.....	128
3.4.6 Zusammenfassung.....	129
3.5 ›Concealed vocality‹: Alban Bergs <i>De profundis clamavi</i>	135
3.6 Die Tätigkeit des Hörens.....	140
 Schlußbetrachtung	 144
 Literaturverzeichnis.....	 147
 Diskographie	 158

Anhänge

- I. ARNOLD SCHÖNBERG: *Das Buch der hängenden Gärten op. 15/Nr. 14*
© Copyright 1914, 1941 by Universal Edition AG, Wien/UE 5338

- II. ANTON WEBERN: *Fünf Lieder op. 3/Nr. 1*
© Copyright 1921 by Universal Edition AG, Wien/UE 6645

- III. ALBAN BERG: *Die geheime Stimme aus der Lyrischen Suite*
© Copyright 1999 by UE Publishing Musikverlags GmbH/UE 70017

Zur Zitierweise: George-Gedichte werden nach den von der Stefan-George Stiftung herausgegebenen *Sämtlichen Werken* Stefan Georges nachgewiesen. Die römischen Ziffern geben das Band, die arabischen die Seite an. Aus der Zeitschrift *Blätter für die Kunst* wird nach dem reprographischen Neudruck der Originalausgabe zitiert (abgekürzt BlfdK, Jahr, Folge, Band, Seite).

Die übrigen Literaturverweise geben jeweils in Klammern nach dem Verfasseramen das Jahr der Veröffentlichung an. Anschließend stehen gegebenenfalls in römischen Ziffern die Bandnummer und in arabischen die Seitennummer der im Literaturverzeichnis angeführten Ausgabe.

Einleitung

Wort oder Ton?
FLAMAND: Sie wird es entscheiden!
OLIVIER: (immer leise, aber bestimmt) Prima le
parole – dopo la musica!
FLAMAND: (heftig) Prima la musica – dopo le
parole!
OLIVIER: Ton und Wort
FLAMAND:sind Bruder und Schwester.
OLIVIER: Ein gewagter Vergleich!

– Richard Strauss »CAPRICCIO«

Die vorliegende Studie nähert sich einem alten Wettstreit in der Absicht zu veranschaulichen, wie keine der daran beteiligten Kunstformen – Dichtung und Musik – ihn gewinnen könnte, ohne daß die eine der anderen dazu verhülfe. Denn sie sind tatsächlich ›Geschwister‹, die sich auch sehr ähneln. Sie gingen beide aus der antiken *Musikē* – der ›musischen Betätigung‹ in der altgriechischen Sprache¹ – hervor und entwickelten sich erst im Verlauf der europäischen Kulturgeschichte zu jeweils eigenständigen Kunstformen:

Aus der ursprünglichen Einheit ist eine Zweiheit geworden; aus der *Musikē* sind Dichtung und Musik entstanden. Erst jetzt, erst innerhalb der abendländischen Geschichte, ist es möglich geworden, Musik und Sprache streng voneinander zu trennen. Von nun an besteht aber auch, gleichsam als Erinnerung an den gemeinsamen historischen Ursprung, die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen.²

Diese ›Neigung‹ machte sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts besonders bemerkbar: Die Autoren der deutschen Romantik strebten nach einer musikalischen ›Naturpoesie‹, und die Komponisten der Zeit trachteten nach einer ›erzählenden‹ Musik.³ So bemühten sich die französischen Symbolisten am Ende des

¹ Nach dem Münchner Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades bezieht sich der Begriff der »μουσική« prinzipiell auf den musikalischen »Klangleib« der altgriechischen Sprache, der auf deren besonderer Quantitätsrhythmik beruhte (d.h. auf einer Sprachrhythmik, die durch die Aufeinanderfolge von langen und kurzen, anstatt von betonten und unbetonten Silben bestimmt wird). Siehe Georgiades (1958), S. 45f. sowie ders. (1977), S. 51 und S. 134f.

² Georgiades (1958), S. 53.

³ Vgl. di Stefano (1997).

Jahrhunderts auch um die ›Musikalisierung‹ von Dichtung. Ihr Manifest faßt der Lyriker Paul Valéry 1920 rückblickend zusammen:

Ce qui fut baptisé: le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes [...] de ›reprendre à la Musique leur bien‹. [...] [N]ous étions nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux.⁴

Den Einfluß des französischen Symbolismus auf das Musikalitätsverständnis des deutschen Dichters Stefan George hat der Germanist Wolfgang Osthoff in seiner 1989 erschienenen materialreichen Studie *Stefan George und ›Les deux Musiques‹* sehr detailliert erforscht. Dabei weist er v.a. unter Berufung auf die Schriften und Briefe Stéphane Mallarmés nach, wie die Musikalisierungsbestrebungen der symbolistischen Dichter in Frankreich auf einer besonderen *agonalen* Vorstellung zweier unterschiedlicher Klangarten beruhten. Diese Vorstellung geht explizit aus einem Brief Mallarmés an Paul Valéry vom 5. Mai 1891 hervor:

La musique proprement dite, que nous devons piller, démarquer, si la nôtre propre tue est insuffisante, suggère ce tel poème [...].⁵

Von diesen ›deux musiques‹ (›*la musique proprement dite*‹ und ›*la nôtre tue*‹) meint die zweite – ›*la nôtre tue*‹ (›*unsere eigene verstummte*‹) – ›*la Poésie*‹, die wiederum der Instrumentalmusik (›*la musique proprement dite*‹) deren Mittel entreißen oder ›plündern‹ darf, um eine klangreiche ›musikhaltige‹ Versharmone zu realisieren. Aufgrund dieses von den französischen Symbolisten empfundenen Spannungsverhältnisses zwischen der ›Musik‹ der Sprache und der ›absoluten‹ Instrumentalmusik verhielt sich George grundsätzlich ablehnend gegenüber der Vertonung von seinen Gedichten. Denn bei Versen, »die Musik schon in sich tragen«, wäre deren Vertonung nichts anderes als eine tautologische ›Belastung‹.⁶ Wie wirkt und wie klingt aber eine solche ›Musik‹, die

⁴ Valéry (1920), S. 105-106.

⁵ Zitiert nach Osthoff (1989), S. 254.

⁶ George zitiert nach Osthoff (1989), S. 17. Mallarmé reagierte ähnlich auf das Vorhaben Debussys, sein Gedicht *L'Après-midi d'un Faune* in Musik zu setzen: »Je croyais l'avoir fait moi-même!« Siehe ebd., S. 264.

(sprachliche) Verse ›in sich tragen‹? Ida Coblenz schreibt Anfang 1892 in einem Brief an George über ihre Lektüre von dessen 1890 erschienenen und ihr auch zgedachten *Hymnen*:

Sie haben etwas ganz Eigenartiges: der Klang der einzelnen Strophen hat sich mir eingepägt, nachdem ich sie einmal gelesen, ehe ich die einzelnen Worte behalten hatte. Das Ganze ist wirklich ein ›Melodienstrom‹. Ich stelle die Klangschönheit der Gedichte über ihren Inhalt [...].⁷

Die neuartige Affinität dieser Gedichte zur Musik betont sie dann noch deutlicher in ihren unveröffentlicht gebliebenen, autobiographischen Aufzeichnungen:

Als ich nun das Bändchen George Gedichte [die *Hymnen*] in die Hand nahm, da hörte ich neue Musik. Ich las diese Gedichte genau wie ich Clavier spielte und wußte *sofort*, daß diese Gedichte so und nicht anders gelesen sein wollten und daß das eine neue Kunst sei.⁸

So wird ein wesentlicher Themenkomplex der vorliegenden Studie darin bestehen, diese besondere Musikalität – den ›Melodienstrom‹ der Georgeschen Lyrik – näher zu beschreiben, zu analysieren und dabei auch zu rekonstruieren, wie der Dichter ›*la musique proprement dite*‹ konkret ›geplündert‹ haben könnte, um musikalische Wirkungen zu erzielen. So wird der Agon zwischen ›Ton‹ und ›Wort‹ von der Seite des ›Wortes‹ aus profiliert. Von der Seite des ›Tons‹ wird er dann anschließend im Zusammenhang mit einem entscheidenden, zeitgleichen Moment der abendländischen Musikgeschichte beleuchtet: Alle Komponisten der sogenannten Zweiten Wiener Schule – d.h. Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg – beschäftigten sich mit der Lyrik Stefan Georges, allerdings in jeweils unterschiedlichen Phasen ihres Schaffens. Der Wendepunkt Schönbergs und Weberns von der Tonalität zur ›freien Atonalität‹ ist durch das Vertonen lyrischer Texte markiert, von denen die Mehrzahl der Feder Stefan Georges entstammt. Alban Bergs George-Vertonungen sind hingegen Spätwerke, bei denen es sich um Baudelaire-Übertragungen handelt. Vor allem

⁷ Stefan George - Ida Coblenz: *Briefwechsel*, S. 29.

⁸ Aus der ersten handschriftlichen Fassung der Erinnerungen von Ida Dehmel (née Coblenz). Zitiert nach Osthoff (1989), S. 31.

Schönberg und Webern verhalf die Auseinandersetzung mit der Lyrik Georges zum Durchbruch in eine neue musikalische Klangwelt. Den entscheidenden Schritt wagte Schönberg in seinem 1908 komponierten Zweiten Streichquartett: Im fast vollständig ›tonalitätsfreien‹ vierten Satz vollzieht er in Verbindung mit dem George-Gedicht *Entrückung* aus *Der siebente Ring*, das er von einer zusätzlich ins Quartett eingeführten Vokalstimme singen läßt, den Übergang in die freie Atonalität. Es entfallen die Tonartvorzeichen. So wird der Eingangsvers des Gedichtes – »Ich fühle luft von anderem planeten« – ein Sinnbild für die Loslösung der Musik von der bisherigen Gravitationskraft der Tonalität:

Der andere Planet hieß für Schönberg aber nicht nur George, sondern er war die Welt des absolut gesetzten isolierten Klanges, einer ›musique pure‹, welche die kadenzmäßige Bestimmtheit der Akkordfolge aufhob und somit auf die wesentlichsten Bindungen an traditionelle Kompositions- und Hörgewohnheiten verzichtet.⁹

Auch Anton Webern verzichtet in seinen in den selben Jahren (1907/08) entstandenen Vertonungen von fünf Liedern aus Georges *Der siebente Ring* darauf, eine Tonartbezeichnung an den Beginn seiner Kompositionen zu setzen und betritt, genauso wie Schönberg, in Verbindung mit der Lyrik Georges musikalisches Neuland. Bedingt durch die Auflösung bisheriger formbildender Strukturen der Musik – d.h. der Polaritäten von Konsonanz und Dissonanz, Tonika und Dominante, Melodik und Rhythmik usw. – bezogen diese ersten atonalen Kompositionen ihre Kohärenz von einer *externen* Instanz, d.h. von einer Textvorlage. Die Musik hing, wie Webern anmerkt, »mit einem tragenden Text zusammen [...] also eigentlich mit etwas *Außermusikalischem*.«¹⁰ Die kompositorischen Entscheidungsprozesse von Note zu Note, von Takt zu Takt hingen teils von der semantischen Aussage, teils von der Lautgestalt des ›tragenden‹ Gedichtes ab. Die Hinwendung Georges zur Musik und die Orientierung Schönbergs und Weberns an seiner Lyrik spiegeln also zwei Seiten ein und desselben ›intermedialen‹ Komplexes wider: Das Erneuerungs- bzw. Erweiterungsmoment der Dichtung wird durch ihre Nähe zur Musik und dasjenige der Musik durch ihre Gebundenheit an die Dichtung verwirklicht. Davon ausgehend, daß es sich bei die-

⁹ Stern (1989), S. 131-132. Dazu auch Schäfer (2005), S. 203f.

¹⁰ Webern (1960), S. 57. (Hervorhebung des Verf.)

sen Grenzüberschreitungen zwischen ›Ton‹ und ›Wort‹ prinzipiell um *auditiv* wahrzunehmende Phänomene handelt, bedarf deren Analyse einer theoretischen und methodologischen Grundlage, die in der Lage ist, die Besonderheiten des Akustischen adäquat zu berücksichtigen und gleichzeitig auch den Eigengesetzlichkeiten von Sprache und Musik jeweils gerecht zu werden. Darum soll im folgenden aus einer Kritik an der stark visuell geprägten, semiologischen Ausrichtung bisheriger Ansätze zu musikalisch-literarischer Intermedialität heraus ein alternatives, genuin auditives Intermedialitätskonzept entworfen werden.

I Entwurf eines auditiven Intermedialitätsmodells

1.1 Das Sehen

Ein wesentliches Charakteristikum bisheriger Intermedialitätsforschung ist ihre Tendenz, die Untersuchung derjenigen Wechselwirkungen zwischen »konventionell als distinkt angesehene[n] Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien«¹¹ zu bevorzugen, die *visuell* rezipiert werden können.¹² Dies hängt zwar mit ihrer Nähe zur Diskussion um die Verbreitung und kulturelle Wirkung modern-technischer Möglichkeiten des Sehens – d.h. des Photographierens, des Films, des Fernsehens usw. – zusammen, heißt aber, daß die »neue[n] Dimensionen des Erlebens und Erfahrens«¹³, die sie öffnet, sich letztendlich als betont visuellen Charakters erweisen. Auch in der Literaturwissenschaft solle die Beschäftigung mit ›Intermedialität‹ primär darauf abzielen zu ergründen, »in welcher Weise und mit welchen ästhetischen Produktionen die Literatur sich mit der okular-zentristischen europäischen Tradition, mit der Hegemonie der Visualität, die mit der Entwicklung von Fotografie [*sic*] und Film unaufhaltsam schien, auseinandergesetzt hat und weiter auseinandersetzt.«¹⁴ Diese Vorrangigkeit des Visuellen hatte zur Folge, daß das Kommunikationsmedium ›Sprache‹ primär als schriftlicher Text bzw. als räumliche Aneinanderreihung visueller Zeichen behandelt wird. In der Intermedialitätsforschung steht sie grundsätzlich als Zeichensystem im Vordergrund. Als Klang bzw. als individueller lautlicher Äußerungsakt ist sie bis jetzt weitgehend unbeachtet geblieben: Die ›*langue*‹ wurde bisher eindeutig privilegiert zuungunsten der ›*parole*‹.¹⁵ Bei der Betrachtung von ›intermedialen‹

¹¹ Wolf (2001), S. 284: Nach Wolf bezeichnet ›Intermedialität‹ »die intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier verschiedener, konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien.« Rajewsky definiert den Begriff ähnlich als »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.« Siehe Rajewsky (2002), S. 19f.

¹² Vgl. Paech (1998), S. 16: »Es handelt sich bei den Analysen von Intermedialität jeweils um materiale Kulturanalysen der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Theater, Fotografie und Film [...]«

¹³ Müller (1995), S. 83.

¹⁴ Brüggemann (2000), S. 25.

¹⁵ Die Unterscheidung Saussures von ›*langue (sociale & essentielle)*‹ und ›*parole (individuelle, accessoire & accidentelle)*‹ wird hier gebraucht im Sinne einer allgemeinen Dichotomie von ›*Struktur*‹ und ›*Ereignis*‹ [vgl. Luhmann (1997), S. 195] bzw. ›*Schema*‹