

Dieter Martin/Thomas Seedorf (Hgg.), *Lied und Lyrik um 1900*. (Klassische Moderne 16) Ergon, Würzburg 2010. 219 S., € 32,-.

Die Beziehungen zwischen Wort und Musik sind so alt wie die Dichtung selbst. Bei Homer beircen die Sirenen Odysseus, bei Ovid bezaubert Orpheus selbst die Tiere mit seinem Gesang; das eine Mal üben Musik und Wort eine dämonische, das andere Mal eine harmonisierende Kraft aus. Die antike Lyrik verbindet von jeher beide Künste miteinander: Der Lyriker war nicht nur Dichter, sondern auch Komponist. Dasselbe gilt für die Tragödiendichter des Klassischen Athen, die die von ihnen verfassten Chorlieder selbst vertonten. Seither übt die Beziehung beider Künste, des Worts und des Tons, eine unwiderstehliche Kraft auf Poeten und Komponisten aus, die vor allem seit der Renaissance die Humanisten darauf hinarbeiten ließ, die Trennung beider Sphären, die sich bis dahin vollzogen hatte, zu überwinden. Das Ergebnis ihrer Bemühungen um eine Wiederbelebung der antiken Tragödie ist die Oper, die wiederum im 19. Jahrhundert Wagner durch das Gesamtkunstwerk von Text und Musik mit überwältigendem Erfolg erneuerte. Wagner gehört damit auch zu den wenigen Künstlern, die mit einer Doppelbegabung für beide Künste deren Synthese glaubwürdig vollzogen.

Aus der komplexen und wechselhaften Geschichte der (Wieder-)Annäherung von Ton und Text greift der anzuzeigende Band mit dem Thema *Lied und Lyrik* einen kleinen, bedeutenden Teilaspekt heraus und kündigt an, beider Beziehung „um 1900“ zu untersuchen. Damit öffnet sich ein fruchtbares Feld, das in der allseits geforderten und betriebenen Interdisziplinarität bislang ein wenig zu kurz gekommen zu sein scheint. Während allerorten das Verhältnis von Wort und Bild ausführlich von Literatur- und Kunstwissenschaftlern beleuchtet wird, finden sich Literatur- und Musikwissenschaftler weit seltener zusammen. Anders in dem von Martin und Seedorf herausgegebenen Band, der hier eine Brücke schlagen könnte.

„Könnte“: Der Konjunktiv zeigt an, dass einige Einschränkungen verzeichnet werden müssen. Das beginnt zunächst mit dem irreführenden Titel, den die Herausgeber für ihren Band gewählt haben. *Lied und Lyrik um 1900*, das weckt Erwartungen an eine wenn nicht erschöpfende, so doch gewiss umfassende und umfängliche Behandlung des Themas. Tatsächlich wird der Leser nach dem Blick in das Inhaltsverzeichnis enttäuscht. Sämtliche Beiträge betrachten das Thema ausschließlich mit Bezug auf den deutschen Sprachraum. Bis zum Krieg von 1870/71 war zwar beispielsweise die französische Musik stark von deutschen Vorbildern beeinflusst, doch danach zeigte sie im Zuge der Abgrenzung vom Kriegsgegner auch in den Künsten mehr und mehr Innovationswillen, der gerade um 1900 bedeutende Leistungen hervorbrachte: Gabriel Fauré setzte mit *La bonne chanson* (1892–1894) nach Gedichten von Paul Verlaine einen Meilenstein. Gedichte von Verlaine begleiteten auch Debussy zeit seines Lebens und halfen ihm, sich vom Einfluss Wagners zu lösen, der noch in den *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887/1889) zu spüren ist; Maurice Ravel verfasste 1913 die *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* – weitere bedeutende Künstler und Werke ließen sich anfügen. Nun spräche wenig gegen einen Band, der die Beziehungen zwischen Lied und Lyrik allein am deutschen Sprachraum untersucht. Wenn allerdings von elf Beiträgen sich gleich drei mit Rilke beziehungsweise Schönberg befassen, dann darf man von einer gewissen Disproportionalität sprechen. Dabei wird man (so wünschenswert das auch erschiene) es verschmerzen können, dass beispielsweise Paul Heyse keinen Eingang in den Band gefunden hat, dessen Gedichte zu den am häufigsten vertonten seiner Zeit zählten. Schwerer wiegt dagegen, dass sowohl Gustav Mahler als auch Anton Webern praktisch nicht erwähnt werden, obgleich beide ungemein bedeutende Liedkompositionen hervorbrachten.

Für die genannten Einschränkungen mag es Gründe, sogar gute Gründe geben, und es ist freilich für jede Rezension eines beliebigen Buchs ein Leichtes, den Finger auf vermeintliche oder tatsächliche Lücken zu legen, die sich einfach immer und überall finden lassen. Wer zu einer Tagung einlädt und anschließend die Beiträge publizieren möchte, der weiß, welche Eigendynamik Themen und Teilnehmer schnell entwickeln können. Es wäre jedoch Sache der Herausgeber gewesen, mit ihrer Einleitung aufzufangen, was womöglich bei der Tagung zu kurz gekommen ist.

Dabei bietet das Buch durchaus einzelne sehr lesenswerte Artikel. Ein Sammelband liefert in der Regel naturgemäß Beiträge unterschiedlicher Qualität und unterschiedlichen Gewichts. So verdienstvoll mehr an der Erschließung von Material und Quellen orientierte Forschungen im Einzelnen auch sein mögen: Wenn sie nicht durch geeignete Fragestellungen zum Sprechen gebracht werden, wird ihr Potential verschenkt. Die Relevanz eines Themas wie „Lied und Lyrik“ liegt dabei ja nicht allein in forschungsimmanenten Interessen, sondern es hat, da sich das Lied als Kunstgattung noch immer großer Beliebtheit erfreut, auch eine große Bedeutung für ein breites musikliebendes Publikum.

Um nur einige der im Band versammelten Aufsätze hervorzuheben: Die Beiträge von Stefanie Steiner („keinerlei künstlerische Zwecke ...: Zum Volkston-Begriff um 1900“) sowie von Dieter Martin und Thomas Seedorf („Integration der Künste. Lied und Lyrik in Kultur- und Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende“) legen einen deutlichen Schwerpunkt auf das Material beziehungsweise dessen Erschließung. Die von Peter Horst Neumann („Singen um 1900 – mit dem Rücken nach vorn“) und Matthias Nöther („Poetische Ungeheuerchen“. Neuromantik und politischer Eskapismus im Melodram um 1900“) liefern demgegenüber eine interpretatorische Durchdringung des Themas, wie man sie sich anregender kaum vorstellen könnte. Den Beitrag von Neumann sollte jeder am Thema Interessierte an Stelle der Einleitung der Herausgeber lesen. Mit einer stilistischen Sicherheit und Gelassenheit, die von souveräner Beherrschung des Gegenstands herrührt, verdeutlicht der kurz nach der Tagung verstorbene Neumann an den Begriffen „Gemeinschaftlichkeit“, „Gedächtnis“ und „Kontinuität“ seine These, dass in Folge politischer Veränderungen das Singen um 1900 ein „Singen mit rückwärtsgewandtem Blick“ (S. 13) war. Ausgehend von Herders Auffassung zum Volkslied, das in Gemeinschaftlichkeit gründet, hebt er die zunehmende „epochale Beunruhigung“ (S. 17) hervor, die sich um die Wende zum 20. Jahrhundert durch solche Faktoren wie das rasante Wachstum der Städte und die enormen technologischen Entwicklungen in Spannung mit den politisch-monarchischen Systemen im Bürgertum ausbreitete. Sie mündete mit deutlich zivilisationskritischen Zügen in die „Wandervogel“-Bewegung und ihre Liederbücher wie den „Zupfgeigenhansel“, in dem sich „das einfache, Gemeinschaft stiftende und Zusammengehörigkeit bekräftigende Singen entschieden von jedem Kunstanspruch“ löste. Zu Kriegsbeginn 1914 konnte daraus „der militärische Gleichschritt werden“ (S. 18), mit dem die Jugend ins Feld zog. Unter Verwendung von und Berufung auf vor allem romantische Vorbilder (z. B. Eichendorff) bediente sich die neue Zeit der alten Lieder und begründete so „ein Singen ‚mit dem Rücken nach vorn‘“ (ebd.).

Auch der Beitrag von Matthias Nöther, dessen Thesen auf seiner Dissertation *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich* (Köln u. a. 2008) beruhen, ragt in dem Band hervor. Das Melodram, in dem Musik mit rezitativem Sprechgesang verbunden wird, darf man durchaus als randständige Kunstgattung bezeichnen, die um 1800 und dann noch einmal um 1900 eine Blütezeit erlebte. Als Gattung scheint das Melodram daher wenig Gewicht zu haben, und man möchte nicht vermuten, dass sich aus ihm Züge der Epoche herauslesen ließen, die für sie ebenso charakteristisch wie bislang wenig beachtet sind. Nöther gelingt es in seinem Beitrag, genau das zu leisten. Das Melodram ist ein

Phänomen des bürgerlichen Eskapismus aus der Politik nach 1890, der von Historikern schon lange diagnostiziert wurde. Kunst diente im Allgemeinen als Rückzugsort einer Innerlichkeit, die irrationale Züge trug. Diese Irrationalität findet sich auch in der zeitgenössischen Auffassung von Sprache wieder, wie Nöther am Beispiel des Reichskanzlers von Bülow zeigt: Seine Reden, „die man fast musikalisiert nennen kann, weil sie bis zum Anschlag mit parasprachlichen Mitteln der Rhetorik aufgeladen sind, entstanden paradoxerweise unter einem herrschenden Sprachverständnis, das die Rhetorik als Disziplin verachtete. Die Tatsache, dass Sprachklang, Tonfall, Sprechtempo und Stimmgebung im Diskurs persuasive Mittel sein können, lag im toten Winkel einer technikgläubigen Gesellschaft, in welcher Sprache als logisches System aufgefasst wurde“ (S. 122f.). Die Stimm- und Sprechästhetik, die bei von Bülows Reden an den Tag tritt, zeigt ihren Zusammenhang mit dem Melodram darin, dass beide die beschriebene irrationalistische Auffassung von Sprache teilen: „Der Rolle der Rhetorik im politischen Diskurs der Zeit entspricht die Rolle der Musik in den zeitgenössischen Melodramen“ (S. 124). Die melodramatische Komposition soll untergründig wirken, ihr Wirkmechanismus – wie der der rhetorischen Mittel in der Politik – dabei unbemerkt bleiben. Im Ergebnis führt das dazu, dass sowohl das rezitative Melodram wie die politische Rede den charismatischen Sprechkünstler begünstigen. Nöthers Argumentation überzeugt deshalb, weil sie einerseits schlüssig erklären kann, wie das Melodram um 1900 seine Auferstehung feiern konnte, und andererseits bei zeitgenössischen Tondokumenten öffentlicher Reden die auffällige Musikalisierung verständlich macht.

Mit Peter Philipp Riedl, der in seinem Beitrag die „Semantik des Unsagbaren. Über das Verhältnis von Sprache und Musik in der Lyrik um 1900“ behandelt, ließe sich daher in leichter Abwandlung des bekannten Diktums Wittengesteins sagen: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man singen“ (S. 49). Das Unsagbare gehört nicht nur im Melodram, sondern seit der Romantik zum Kernbestand von Dichtung überhaupt. Ausgehend von Klopstock legt Riedl überzeugend dar, dass der Schlüssel zum Verständnis eines Gedichts immer weniger in dem gesucht wird, was es aussagt, sondern „gerade in dem, wie dasjenige gesagt wird, das an sich unsagbar ist“ (S. 50). Damit treten in der Lyrik zunehmend Versmaß, Strophenbau, Reim und Rhythmus in den Blickpunkt, also alle nichtsprachlichen Ausdrucksmittel. Diese Entwicklung führt im 19. Jahrhundert dazu, dass Musik gar als „das ästhetische Ziel aller Künste“ (S. 50) erscheinen konnte. Riedl unterstreicht seine These mit einem Zitat von Walter Pater („*All art constantly aspires towards the condition of music*“ [Hervorhebung im Original]) und belegt sie schließlich exemplarisch und überzeugend an Hofmannsthals *Lebenslied* und Trakls *Kaspar Hauser Lied*.

Wie komplex und innerlich vielfältig sich diese Entwicklung vollzieht, macht der Beitrag von Antonia Egel, „Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert“. Rilkes Sprach-Musik“ deutlich. Obgleich vielfältige Berührungspunkte zwischen der Musik und Rilkes Lyrik bestehen (wobei ihm hier die Lektüre von Nietzsches *Geburt der Tragödie* wichtige Anstöße zur Auseinandersetzung gegeben hat), sieht der Dichter doch beide Künste eher in einem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen. Er verhält sich skeptisch gegenüber Vertonungen von Gedichten, ja gegenüber der Musik als solcher, wie er in den *Marginalien zu Friedrich Nietzsche* schreibt: „Der Lyriker bedarf ja *nicht* der Musik, um zu schaffen, sondern nur jenes rhythmischen Gefühls, das schon nichtmehr des Gedichts bedürfte, wenn es sich erst in Musik ausspräche“ (S. 65). Das spannungsvolle Verhältnis von Ton und Text wandelt sich bei Rilke in den späten *Sonetten an Orpheus* (1922) dahingehend, dass das Gedicht die instrumentale Musik geradezu überflüssig macht: „Das Wort wird also selbst musikalisch und das Gedicht entfernt sich von der Musik, die ihm hinzugefügt werden kann, also von der Vertonung; es vereinsamt, wie Rilke sagt“ (S. 65). Nicht zufällig wählt Rilke daher Orpheus als Thema seines Gedichtzyklus. Mit ihm, dem Sänger, in dessen Mythen die Künste schon immer zu einer synästhetischen Einheit verschmol-

zen, kehrt Rilke an den Anfang der Gattungsgeschichte zurück, die im Gesang Sprache und Musik uranfänglich verknüpfte.

Die sich bei Rilke abzeichnende Überlegenheit des Worts über die Musik wird bei Stefan George noch deutlicher hervorgehoben, wie Gunilla Eschenbach herausarbeitet („Musik als emotiver Verstärker in Stefan Georges ‚Sänge eines fahrenden Spielmanns‘“). Der Musik wird „mangelnde Intellektualität und ein Übergewicht an Sinnlichkeit vorgeworfen“, weshalb man sie im George-Kreis „die unterste aller Künste“ nannte (S. 132). Die Musik dient lediglich dazu, die emotionale Absicht des Worts beziehungsweise des Sprechers zu unterstreichen, weshalb sie einzig die Funktion eines emotiven Verstärkers zugesprochen bekommt, also in eine rein dienende Funktion rückt. Dass sich hinter diesem ästhetischen Gefälle auch ein Machtgefälle verbirgt, ist die sich ebenso überzeugend wie bei George wenig überraschend ergebende Konsequenz: „Gemäß seiner Imitatio-Theorie kann es George auch gar nicht darum gehen, von einem gleichrangigen Künstler vertont zu werden“, vielmehr müsse sich jede Vertonung von Georges Lyrik darum bemühen, seinen „lebensrythmus‘ aufzugreifen“ (S. 136).

Während Andreas Meyer in seinem Beitrag „Rilke vertonen im Krieg. Arnold Schönbergs *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22“ in minutiöser Lektüre die zögerlich-ambivalente Haltung des Komponisten im Ersten Weltkrieg herausstreicht und in dem Zyklus „eine präzise Kurve der Säkularisierung“ (S. 101) sieht – „von Dowsons Goldgrund-Gedicht an *Seraphita* über den unerschütterlichen Monotheismus von *Alle welche dich suchen*“ und die Bewegung ins Ungewisse am Ende des dritten Liedes bis zur Auslieferung an ein planloses Schicksal“ (S. 101) –, deutet Stefan Schmid („Probleme der Gattung an der Schnittstelle von Wort und Musik. Überlegungen zu Schönbergs *II. Streichquartett* op. 10“) die neuartige Gattungsmischung von Lied und Streichquartett im Sinne eines Konkurrenzverhältnisses. Der Bruch, den Schönberg in seiner Komposition vollzog, indem er – wie das Titelblatt bereits ankündigt – Quartett und Sopranstimme miteinander verband, führte bei der Uraufführung am 21. Dezember 1908 zu einem Skandal und machte es zum Gründungsdokument der atonalen Musik.

Vornehmlich an einer Vertonung des Gedichts *Wir beide wollen springen* von Otto Julius Bierbaum versucht Christian Schaper in seinem Beitrag „Von der Tiefe der Oberfläche. Zu zwei Liedern von Richard Strauss im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Jugend*“ den unter anderen von Adorno gegen Strauss erhobenen Vorwurf der ‚geschmeidigen Illustrationstechnik‘ abzumildern und die seinen Kompositionen gern unterstellte Oberflächlichkeit zu relativieren. Während Schaper trotz aller von Strauss selbst beschworenen ‚Genieästhetik‘ die Zielgerichtetheit der Produktionen betont und damit deren Ernsthaftigkeit herausstreicht, gelingt es ihm doch, wie er am Schluss selbst einräumen muss, der „allfälligen Beschwörung des Illustrativ-Jugendstilhaften“ nur „ein wenig den Wind aus den Segeln zu nehmen“ (S. 157).

Der Beitrag von Matthias Wiegand („Im Nachklang des *Frühlingsrauschens*. Christian Sinding und die deutschsprachige Lyrik seiner Zeit“) behandelt den einstmals populären, heute wenig beachteten norwegischen Komponisten mit germanophilen Neigungen.

Der Leser, der weder eine Einführung in die Thematik von Lied und Lyrik um 1900 sucht noch eine umfassende Gesamtdarstellung erwartet, kann in dem Band einige lesenswerte bis sehr lesenswerte Beiträge finden. Die Herausgeber hätten gut daran getan, das Thema in eben den großen Kontext stellen, den der Titel ankündigt. Oder sie hätten einen anderen Titel wählen sollen. So aber bleibt als Fazit: Als Gesamtband nur mit Einschränkungen zu empfehlen.