



Thomas Martinec

UNSAGBARKEIT UND MUSIK IN DER POETIK UM 1900

Ein Beitrag zur Rezeption des
romantischen Musikbegriffs

Thomas Martinec

**Unsagbarkeit und Musik
in der Poetik um 1900**

Ein Beitrag zur Rezeption
des romantischen Musikbegriffs

**ROMBACH WISSENSCHAFT
REIHE MUSIK UND LITERATUR**

herausgegeben von Frieder von Ammon,
Hans-Joachim Hinrichsen und Ivana Rentsch

Band 2

Thomas Martinec

Unsagbarkeit und Musik in der Poetik um 1900

Ein Beitrag zur Rezeption
des romantischen Musikbegriffs

 **rombach**
wissenschaft

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Regensburger Universitätsstiftung Pro Uni PR.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-914-1 (Print)

ISBN 978-3-96821-915-8 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2023

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2023. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Einleitung	9
1. »weisheitvolle Ordnung von vielfachen einzelnen Tönen« Der romantische Musikbegriff in der poetologischen Tradition des Tons	21
1.1 »ein natuerlicher der Deutung gemaesser Ton« Der Sprachton als rhetorischer Schmuck in der frühneuzeitlichen Poetik	26
1.1.1 Natürlichkeit und Sonderstatuts des Sprachtons in der antiken Rhetorik	26
1.1.2 Der rhetorische Tonbegriff in der barocken Poetik	34
1.1.3 Die rationalistische Vernachlässigung des Sprachtons bei Gottsched	39
1.2 »ihre einzelnen Töne gehörig auszubilden« Der Sprachton als konstitutives Merkmal der Poesie in der sensualistischen Poetik	43
1.2.1 »Töne in der Zeit« als Bedingung der Illusion in Lessings <i>Laokoon</i>	44
1.2.2 Der Ton als Gattungskonstituente in Herders Poetik des Volksliedes und der lyrischen Dichtkunst	54
1.2.3 Der Ton in Klopstocks Analyse der Deklamation und in Moritz' Prosodie	59
1.2.4 Zwischenfazit mit einem Seitenblick auf Hölderlin: Der Ton zwischen Autonomie und mimetischer Funktion	67
1.3 »eine abgesonderte Welt für sich selbst« Der musikalische Ton als Voraussetzung figurativer Ordnungen in der romantischen Poetik	77
1.3.1 Die Darstellung des Unsagbaren durch die figurative Ordnung autonomer Töne in der Musik bei Wackenroder und Tieck	77
1.3.2 Die Anwendung des romantischen Musikbegriffs auf die Poesie bei Wackenroder, Tieck, Novalis und A. W. Schlegel	86

Inhalt

1.3.3 Die Aporie des romantischen Musik- und Poesiebegriffs am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns viertem <i>Kreislerianum</i>	97
1.4 Fazit: Der romantische Musikbegriff und das Unsagbare zwischen Tradition und Innovation des Tons in der Poetik	105
2. »jenes tief erregende in maass und klang« Form und Musik bei Stefan George	109
2.1 »la transposition, au Livre, de la symphonie« Vers und Musik in der Poetik des französischen Symbolismus	115
2.1.1 Die Musik als »sensible Form« in der Poesie	115
2.1.2 Die Beziehungen zwischen den Tönen in Mallarmés Poetik des »vers libre«	118
2.1.3 Der Klang als Eigenwert der Sprache in Valéry's Poetik der »poésie pure«	125
2.2 »innere verbindung« Die figurative Ordnung von Tönen und Begriffen in Georges symbolistischem Formbegriff	130
2.2.1 Form vs. Inhalt und Wirkung	130
2.2.2 Die Darstellung des Unsagbaren als Funktion der Form	135
2.3 »Musik ist dem dichterischen feind wie das dichterische ihr« Die Form des Vortrags im George-Kreis	139
2.3.1 Der Vortrag als »erscheinung eines dichterischen gebildes« in der Poetik des Hersagens	139
2.3.2 Das Hersagen als sakrale Inszenierung des Unsagbaren	147
3. »durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte« Sprache und Musik bei Hugo von Hofmannsthal	157
3.1 »eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache« Nietzsches epistemologischer Entwurf der poetischen Sprache	164
3.1.1 Die Unmöglichkeit der Erkenntnis durch Sprache	164
3.1.2 Die Möglichkeit der Intuition durch die poetische Metapher	169
3.2 »ein herrliches Kunstmittel, aber ein elendes Erkenntniswerkzeug« Mauthners empirische Untersuchung der »Wortkunst«	173

Inhalt

3.2.1 Die Unmöglichkeit der Erkenntnis durch Sprache	173
3.2.2 Die »musivische« Sprache der Poesie und ihr »Klangwert«	179
3.3 »ohne Worte soll er mir's sagen, sein Ton soll mir's sagen« Der ästhetische Zugang zu einer unsagbaren Welt bei Hofmannsthal	183
3.3.1 Begriffsverlust und »Offenbarung« des Unsagbaren in <i>Ein Brief</i>	183
3.3.2 Die begriffsfreie Darstellung des Unsagbaren in den <i>Briefen des Zurückgekehrten</i>	193
3.4 »Shakespeare hat in diesem Sinn lauter Opern geschrieben« Romantische Vorstellungen von Musik in Hofmannsthals Überlegungen zur poetischen Sprache	200
3.4.1 Symbolistische Grundlagen von Hofmannsthals Rezeption des romantischen Musikbegriffs	200
3.4.2 Ton und musikalisches Verfahren in Hofmannsthals Überlegungen zur poetischen Sprache	206
4. »Die Dinge singen hör ich so gern« Metaphysik und Musik bei Rainer Maria Rilke	217
4.1 »verkörperte Musik« Schopenhauer und die Musik als »Abbild des Willens selbst«	221
4.1.1 Musik und Wille	221
4.1.2 Musik vs. Poesie	224
4.2 »aprioristische Befähigung [...] zur Gestaltung des Drama's« Poesie und Musik bei Richard Wagner	225
4.2.1 Die Verbindung von Poesie und Musik im »Drama der Zukunft«	225
4.2.2 Die Musik als Voraussetzung des Dramas	229
4.3 „Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung“ Nietzsches Herleitung der Poesie aus dem »Geiste der Musik«	231
4.3.1 Tragödie und Musik	231
4.3.2 Poesie aus dem »Geiste der Musik«	238
4.4 »Ursache aller Kunst« Rilkes metaphysischer Musikbegriff	243
4.4.1 Die Polarität des Musikbegriffs in Rilkes Auseinandersetzung mit der <i>Geburt der Tragödie</i>	243

Inhalt

4.4.2 Die Polarität von Rilkes persönlichem Verhältnis zur Musik	248
4.5 »zu jenem tiefsten Grunde seines Tönens« Der metaphysische Musikbegriff in Rilkes Poetik	256
4.5.1 Musikalische Metaphern und die Vernachlässigung der Töne	256
4.5.2 Die Musik als »Wahrheit« und als deren Bedrohung	262
5. »Ich wollte die Sprache hier selber fallen lassen« Musik und die Überwindung der Wortsprache in Poetiken des avantgardistischen Lautgedichts	275
5.1 »Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne« Die Musik als Vorbild in Kandinskys Ästhetik des autonomen Materials	278
5.1.1 Das »Geistige« und die Überwindung des Gegenständlichen in der Kunst	278
5.1.2 Der »reine Klang des Wortes« als Ansatz einer Poetik des Lautgedichts	284
5.2 »aber das Wort ist eine Sache für sich geworden« Hugo Balls Poetik des Tonmaterials	288
5.2.1 Dada und die Autonomisierung des Tonmaterials	288
5.2.2 Die Autonomie des Materials als poetologisches Problem: sprachlicher Laut vs. musikalischer Ton	293
5.3 »Erst die Kunst, und dann das Klavierspiel« Strategien der Autonomisierung sprachlicher Laute	297
5.3.1 Raoul Hausmanns Poetik der »Anti-Töne«	298
5.3.2 Rudolf Blümmers Poetik der »Absoluten Dichtung«	302
5.3.3 Kurt Schwitters' Poetik der <i>ursonate</i>	307
Schluss	315
Literaturverzeichnis	327
1. Quellen	327
2. Forschungsliteratur	332
Siglenverzeichnis	359

Einleitung

Die Poetik um 1900 postuliert in verschiedenen Zusammenhängen die Existenz einer verborgenen Welt, die als geheimnisvoll und rätselhaft, zugleich als erregend und überwältigend ausgegeben wird. Mit der Hinwendung zu einem solchen »Weltgeheimnis«, wie Hofmannsthal es im Titel seines berühmten Gedichts formuliert,¹ setzt sie sich nicht nur von einer Tradition ab, in der die Dichtkunst als Nachahmung (Mimesis) von etwas galt, das den Betrachtenden bereits bekannt ist,² sondern sie kritisiert auch die Funktionsweise einer Sprache, die über das Unbekannte hinweggeht,

1 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe* [im Folgenden SWKA], hrsg. von Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 1975–2022, Bd. I, S. 43.

2 Die »Freude an Nachahmungen«, die Aristoteles als eine der beiden Ursachen »für die Entstehung von Dichtung als Kunst« identifiziert, beruht auf einem Vergleich zwischen Darstellung und Dargestelltem, denn wenn man »etwas nicht schon früher einmal gesehen hat, wird seine Darstellung nicht als solche Lust bereiten [...]«. Aristoteles, *Poetik*, übers. u. erläutert v. Arbogast Schmitt, Berlin 2008, [= Ders., *Werke in deutscher Übersetzung*, begründet v. Ernst Grumach, hrsg. von Hellmut Flashar, Berlin 1956ff., Bd. 5], 1448b5, 1448b1, 1448b15. Der reproduktive Charakter der Mimesis darf allerdings nicht dazu verleiten, deren produktive Aspekte auszublenden. So ist der nachgeahmte Gegenstand lediglich einer von drei konstitutiven Aspekten der Mimesis, denn Nachahmungen unterscheiden sich »voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d.h. nicht im selben (Darstellung-)Modus nachahmen« (1447a15). Poesie ist dabei diejenige Kunst, die als Medium »Rhythmus, Musik und Vers« (1447b25) einsetzt, als Gegenstand »handelnde Menschen« (1448a1) verwendet und entweder »im Modus des Berichts eines Erzählers« erscheint, oder »alle (Charaktere) als Handelnde und Akteure auftreten [lässt]« (1448a20). Zeigt sich bereits in der Ausdifferenzierung, dass zwei von drei Kriterien an die Poesie, nicht aber an deren Gegenstände gebunden sind, so wird der produktive Zugriff auf die Welt zudem dadurch hervorgehoben, dass die beiden Ursachen der Mimesis auf deren Subjektseite, also der menschlichen »Natur«, ausgemacht werden: »Denn das Nachahmen ist ein Teil des dem Menschen von seiner Natur her eigentümlichen Verhaltens, und zwar von Kindheit an [...], und auch, dass alle Freude an Nachahmungen empfinden (, gehört zur Natur des Menschen)« (1448b5). Die Produktivität der Mimesis wird zudem dadurch hervorgehoben, dass sie ausdrücklich gegen ihre eigenen Gegenstände abgegrenzt wird: »Von den Dingen nämlich, die wir selbst nur mit Widerwillen anschauen, betrachten wir Abbildungen, und zwar gerade, wenn sie mit besonderer Exaktheit gefertigt sind, mit Vergnügen, wie zum Beispiel die Gestalten abscheulichster Kreaturen und toter Körper« (1448b10). Mit anderen Worten: Das Vergnügen hat seinen Ursprung in der Mimesis, nicht aber in deren Gegenständen, zumal dann nicht, wenn diese *in natura* Verdruss bereiten. Vgl. hierzu ausführlich den Kommentar von Arbogast Schmitt, S. 204–229.

Einleitung

indem sie auf bekannte Vorstellungen verweist. Während immer wieder betont wird, dass das Eigentliche der Poesie nicht in deren semantischer Bedeutung liege, sondern in etwas, das mehr sage als Worte, wird die semantische Bedeutung der Sprache geradezu als Bedrohung einer Welt aufgefasst, die als unsagbar gilt.

Weder das Postulat einer solchen Welt noch das Problem ihrer sprachlichen Darstellung waren um 1900 neu. Schon in der Romantik hatte man über eine »Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt [...]«,³ nachgedacht und die Idee einer Sprache entwickelt, die in der Lage sei, diese Welt darzustellen, obwohl sie sich doch wegen ihrer kategorischen Differenz zur »äußern Sinnenwelt« der Repräsentation durch Wörter entziehen musste. Entwickelt wurde diese Idee allerdings nicht aus der Sprache der Poesie heraus, sondern vielmehr in Auseinandersetzung mit der Musik: Von ihr wurde behauptet, dass sie durch die melodische, harmonische und rhythmische Ordnung ihrer Töne eine »Sprache« schaffe,⁴ die nicht die empirische Welt nachahme, sondern eine geheimnisvolle Welt auf ebenso geheimnisvolle Weise darstelle; eine solche Sprache wurde von der Poetik zugleich mit Verfahren in Verbindung gebracht, mit denen eine mimetisch ungebundene Ordnung auch im poetischen Text konstituiert werden sollte, um das Unsagbare sagbar zu machen.

Führt man sich das anhaltende Interesse der Poetik an diesen Verfahren rund hundert Jahre später vor Augen, so mag der Eindruck entstehen, dass die Musik in diesem Zusammenhang ihre herausragende Bedeutung eingebüßt hat. Denn anders als die bildende Kunst tritt sie in poetologischen Entwürfen um 1900 nur noch am Rande, implizit oder auch gar nicht mehr auf; und im Unterschied zu vielen Romantikern äußern sich prominente Poetologen der Jahrhundertwende über die Musik mehrfach distanziert, bisweilen sogar offen ablehnend: »Musik ist dem dichterischen feind [...]«, meint etwa Robert Boehringer,⁵ wenn er den angemessenen Vortrag von Gedichten im Sinne Stefan Georges erörtert, und Hugo von Hofmannsthal gesteht im Briefwechsel mit Richard Strauss, dass er »ein

3 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Beethovens Instrumental-Musik, in: Ders., Sämtliche Werke in sechs Bänden [im Folgenden SWKV], hrsg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985ff., Bd. II/1, S. 52.

4 Ebd., S. 55.

5 Über Hersagen von Gedichten, in: Jahrbuch für die geistige Bewegung 2 (1911), S. 77f.

Einleitung

musikalischer Analphabet« und »eigentlich unmusikalisch« sei;⁶ Rainer Maria Rilke schließlich attestiert sich nicht nur ebenfalls die »dichteste Unfähigkeit« in musikalischen Fragen,⁷ sondern attackiert die Musik zudem als »Verrat«⁸ und »Verführung«.⁹

Das distanzierte, manchmal auch ablehnende Verhältnis der genannten Autoren zur Musik, dem nicht selten eine intensive und zumal affirmative Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst gegenübersteht, hat in der Forschung bisweilen dazu geführt, dass man sich mit Blick auf das Verhältnis der Poesie zu einer unsagbaren Welt auf die Rolle der bildenden Kunst konzentrierte und dabei die Bedeutung der Musik für die Poetik der Jahrhundertwende vernachlässigte. So steht einer Fülle von Beiträgen über die Bedeutung der bildenden Kunst in diesem Zusammenhang eine überschaubare Anzahl an Arbeiten über den poetologischen Stellenwert der Musik gegenüber.¹⁰ Hinzu kommt, dass dieser Stellenwert mehrfach ausdrücklich bestritten wurde. Mario Zanucchi etwa widmet »Georges Ablehnung der Musik« ein eigenes Kapitel seiner Studie zum französischen Symbolismus in der deutschen Lyrik.¹¹ Indirekt stellt auch Antonia Eder in ihrem Beitrag zum *Hofmannsthal-Handbuch* die poetologische Relevanz der Musik in Frage, indem sie die These bekräftigt, Hofmannsthal habe in der Zusammenarbeit mit Richard Strauss »neue ästhetische Freiheiten« in der »Überschreitung des Textes durch das Medium der Musik« gefunden;¹² hierdurch gerät der Impuls der Musik aus dem Blick, den Hofmannsthal bereits *vor* der Zusammenarbeit mit Strauss für

6 13. Dezember 1912 u. 22. März 1923, in: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1952, Lizenzausgabe München 1990, S. 205 u. S. 491.

7 An Magda von Hattingberg, 4. Februar 1914, in: Rainer Maria Rilke, Magda von Hattingberg, Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«, hrsg. von Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg, Frankfurt a.M. 2000, S. 35.

8 Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*, in: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden [im Folgenden KA], hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Frankfurt a.M., Leipzig 1996, Bd. 4, S. 171.

9 An Marie von Thurn und Taxis, 17. November 1912, in: Rainer Maria Rilke, Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, hrsg. von Ernst Zinn, Zürich 1951, Bd. 1, S. 235.

10 Literaturangaben, die diese Gewichtung der beiden Nachbarkünste bestätigen, findet man in den betreffenden Abschnitten der vorliegenden Studie.

11 Mario Zanucchi, Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923), Berlin, Boston 2016 (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature, Bd. 52), S. 329–333.

12 Antonia Eder, Richard Strauss, in: Mathias Mayer, Julian Werlitz (Hrsg.), Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2016, S. 59–63, hier S. 59.

Einleitung

seine Überlegungen zu Problemen produktiv gemacht hatte, die im poetischen Text *selbst* liegen. Die herausragende Bedeutung der Musik für Rilke schließlich wurde in Antonia Egels Monografie über *Rilkes musikalische Poetik* zwar umfassend gewürdigt¹³ und in dem Tagungsband zu *Rilkes Musikalität* bestätigt;¹⁴ lange Zeit dominierte aber auch hier die Sicht, die George C. Schoolfield im Titel seines viel zitierten Beitrags auf den Punkt brachte: *Rilke and Music. A Negative View*.¹⁵

Einen Sonderstatus beansprucht in diesem Zusammenhang Winfried Eckels *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik*.¹⁶ Es ist gerade das Verdienst dieser Studie, die paradigmatische Bedeutung der Musik für die Literatur der europäischen Moderne hervorgehoben zu haben; daher verdankt ihr die vorliegende Untersuchung wichtige Anregungen.¹⁷ Zugleich aber fällt auf, dass Eckels Monografie ausschließlich Autoren untersucht, die für eine intensive Auseinandersetzung mit der Musik prominent sind. Dabei handelt es sich um E.T.A. Hoffmann, Percy B. Shelley, Stephane Mallarmé, Vertreter der avantgardistischen Lautpoesie und Thomas Mann. Dieser Auswahl liegt ein offenkundiges Kriterium zugrunde: Untersucht werden Autoren, die sich in ihren literarischen Texten und poetologischen Reflexionen explizit mit der Musik auseinandersetzen; Stefan George, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke können in diesem Rahmen keine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Hierdurch aber geraten nicht nur Poetiken aus dem Blick, für die die Musik auch ohne deren explizite Erwähnung zentral ist, sondern es entsteht zudem der Eindruck, dass sich eine »Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik« ausschließlich aus solchen Texten konstituiert, die sich offen mit der Musik auseinandersetzen.

Dieser Eindruck bedarf einer kritischen Revision. Um den vollen Umfang, in dem Vorstellungen von Musik für die Poetik der Jahrhundertwende produktiv geworden sind, sichtbar zu machen, distanziert sich die

13 Antonia Egel, »Musik ist Schöpfung«. *Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg 2014 (Klassische Moderne, Bd. 23).

14 Verf. (Hrsg.): *Rilkes Musikalität*. Göttingen 2019 (Palaestra, Bd. 348).

15 George C. Schoolfield, *Rilke and Music. A Negative View*, in: James M. MacGathery (Hrsg.), *Music and German Literature*, Columbia 1992, S. 269–291. Zur Gegenposition, die bei Erscheinen von Schoolfields Beitrag bereits entwickelt war, vgl. die Literaturangaben in der Einleitung zum Rilke-Kapitel der vorliegenden Studie.

16 Winfried Eckel, *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik; Ein Beitrag zur Poetik der Figuration*. Paderborn 2014.

17 Vgl. vor allem das erste Kapitel dieser Arbeit.

Einleitung

vorliegende Arbeit von dem gängigen Ansatz, nur solche poetologischen Überlegungen einzubeziehen, in denen sich eine unmittelbare und zumal affirmative Auseinandersetzung mit der Musik zu erkennen gibt, und bezieht ebenso Vorstellungen von Musik ein, die bereits vorab entwickelt und dann in verschiedenen Zusammenhängen tradiert worden waren, bis sie schließlich auch ohne unmittelbare Auseinandersetzung mit der Musik poetologisch produktiv werden konnten. Auf diese Weise sollen wichtige Voraussetzungen für eine Poetik ermittelt werden, die Vorstellungen von Musik einbezieht, um eine Welt darstellbar zu machen, von der sie selbst behauptet, dass sie mit den Mitteln der traditionellen Sprache nicht darstellbar sei.

Poetologische Überlegungen zur Musik sind so alt wie die Poetik. Spätestens seitdem Aristoteles die Poesie als diejenige Kunst bestimmt hatte, die als Medium »Rhythmus, Musik und Vers« verwendet,¹⁸ war die Musik in verschiedenen poetologischen Zusammenhängen immer wieder Thema; das gilt für die Antike ebenso wie für die Neuzeit.¹⁹ Wenn die vorliegende Studie ausgerechnet in der Romantik ansetzt, um Vorstellungen von Musik zu identifizieren, die in der Poetik um 1900 produktiv wurden, so bestätigt sie eine wichtige Zäsur in der Geschichte des Verhältnisses von Poetik und Musik. Dabei lässt sie sich von Eckels These leiten, dass der

Wechsel der Leitkunst, der Austausch von Malerei gegen Musik, nur das Indiz eines grundsätzlicheren poetologischen Paradigmenwechsels ist: einer Neuorientierung, die nicht allein die Literatur der Romantik, sondern die der mit der Romantik anhebenden Moderne insgesamt bis heute bestimmt [...]. Die Erhebung der Musik zum literarischen Vorbild und die in ihrem Gefolge zu beobachtenden Veränderungen der Literatur [...] müssen als Ausdruck eben jenes geschichtlichen Umbruchs begriffen werden, infolgedessen die Literatur gegenüber der Mimesistradition ein neues, poetisches Selbstverständnis und parallel dazu neue, a-mimetische Verfahrensweisen ausbildet, in denen sie ihre Autonomie gegenüber allen vorgegebenen Ordnungen behauptet.²⁰

In seiner Darstellung des hier skizzierten »Paradigmenwechsels« um 1800 konzentriert sich Eckel auf die Veränderung des rhetorischen Figurbegriffs und die damit einhergehende Ablösung des Anspruchs auf Repräsentation. Diente die kunstvolle Anordnung von Wörtern in rhetorischen

18 Poetik, 1447b25.

19 Zu Antike und Frühneuzeit vgl. Kapitel 1.1 der vorliegenden Studie.

20 Eckel, *Ut musica poesis*, S. 14.

Einleitung

Figuren dazu, den Sinn der Rede wirkungsvoll auszuschnücken, so erlangt diese Anordnung seit der Romantik zunehmend Autonomie, denn sie wird nun als Ordnung angesehen, die ihren Sinn nicht durch die Repräsentation gewinnt, sondern in sich selbst trägt: »Verfahren der Repräsentation und der Figuration treten seit der Romantik tendenziell auseinander. Der Versuch, eine vorgegebene Welt zu repräsentieren, wird nicht vollständig aufgegeben, aber er sieht sich nun mit dem Anspruch konfrontiert, in den Figurationen der Sprache eine Welt autonom zu entwerfen.«²¹

Vor dem Hintergrund des hier skizzierten Zusammenhangs von sprachlichen und musikalischen Figurationen will die vorliegende Studie eine Entwicklung sichtbar machen, deren zentrale Bedeutung für die romantische Vorstellung von Musik bislang vernachlässigt wurde. Es handelt sich dabei um die Verschiebung des poetologischen Tonbegriffs seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die romantische Vorstellung von einer figurativen Ordnung der Instrumentalmusik baut auf der Idee auf, dass die Töne, die diese Ordnung konstituieren, autonom sind, also in keinem mimetischen Verhältnis zur Welt stehen. Im ersten Kapitel der Untersuchung soll gezeigt werden, weshalb diese Idee, die auf den ersten Blick die Musik betrifft, ausgerechnet in *poetologischen* Kontexten entwickelt wurde. Dabei wird die These vertreten, dass die romantische Vorstellung von autonomen Tönen in der Musik durch die Verabschiedung der frühneuzeitlichen Vorstellung von rhetorisch-funktionalen Tönen in der Poesie vorbereitet wurde. Im Laufe dieser Entwicklung gewannen Töne eine gewisse Autonomie, denn sie dienten nicht mehr nur der Ausschmückung von Nachahmungen, sondern konstituierten zugleich poetische Prozesse und Formen durch ihre Anordnung. Vor diesem Hintergrund erscheint die Auseinandersetzung der romantischen Poetik mit der Musik als eine Verlagerung des Interesses am Ton der Sprache auf das Gebiet der Musik, die nicht zuletzt dadurch motiviert wurde, dass man sich dort eine Autonomie von Tönen vorstellen konnte, die die Sprache (damals) nicht zuließ.

Die poetikgeschichtlichen Voraussetzungen des romantischen Musikbegriffs in die Untersuchung einzubeziehen, ist wichtig, weil hierdurch die bereits skizzierte Distanz der Poetik um 1900 zur Musik in einem anderen Licht erscheint. Der Eindruck, dass die Musik für die romantische Poetik

21 Ebd. S. 16.

Einleitung

zentral, für die der Jahrhundertwende aber marginal gewesen sei, weil sich die Romantiker äußerst intensiv, prominente Autoren der Jahrhundertwende aber nur am Rande mit ihr auseinandersetzten, ändert sich grundlegend, wenn man sich vor Augen führt, dass schon die romantische Poetik kein genuin musikalisches Interesse an der Musik hatte, sondern ein literarisches. Was auf den ersten Blick als Orientierung an der Musik erscheint, war in Wirklichkeit die Konstruktion eines Musikbegriffs, der von vorneherein mit dessen poetologischer Funktionalisierung in Zusammenhang stand. Vor diesem Hintergrund erscheint die Distanz der Poetik um 1900 gegenüber der Musik nicht länger als Abkehr von der Nachbarkunst, sondern als ein anderer Modus jener Selbständigkeit, die poetologische Überlegungen zur Musik seit jeher – auch in der Romantik schon – zu erkennen geben.

Diesem Umstand trägt die vorliegende Studie dadurch Rechnung, dass sie die Untersuchung des romantischen Musikbegriffs und seiner poetikgeschichtlichen Voraussetzungen nicht in einen eigenen Teil auslagert, sondern ihr ein (umfangreiches) Kapitel widmet, das in der Hierarchie der Argumentation auf derselben Stufe steht wie die Kapitel zur Jahrhundertwende; auf diese Weise sollen die Unterschiede zwischen poetologischen Überlegungen zur Musik um 1800 und solchen um 1900 relativiert und die eigentlichen Verbindungen zwischen beiden historischen Bereichen sichtbar gemacht werden. Vor dem Hintergrund des bisher skizzierten Verhältnisses der Poetik zur Musik wird zudem darauf verzichtet, von ›musikalischer Poetik‹ zu reden. Dieser Terminus bietet zwar die Möglichkeit, die herausragende Relevanz der Musik für bestimmte poetologische Vorstellungen hervorzuheben,²² er erweckt aber auch den Eindruck, dass sich die betreffenden poetologischen Entwürfe aus der Eigengesetzlichkeit der Musik als einer benachbarten, selbständigen Kunst herleiten, indem sie eine musikalische Praxis, die unabhängig von der Poesie existiert, reflektieren und in sich aufnehmen. Genau das ist nicht der Fall; stattdessen wirkt die Poetik an dem Entwurf eines Musikbegriffs mit, den sie zugleich für ihre eigenen Zwecke instrumentalisiert. Sie ist daher keineswegs musikalisch, sondern bringt vielmehr einen Musikbegriff und eine Vorstellung von Musik hervor, die poetologisch sind.

22 In diesem Sinne wird er etwa von Antonia Egel in »*Musik ist Schöpfung*«. *Rilkes musikalische Poetik* verwendet, um auf die lange Zeit vernachlässigte Bedeutung der Musik in Rilkes Werk aufmerksam zu machen.

Einleitung

Der Terminus ›musikalische Poetik‹ erscheint im Rahmen der vorliegenden Untersuchung auch deshalb ungeeignet, weil er die Differenz zwischen den unterschiedlichen Qualitäten und Intensitäten der Auseinandersetzung mit der Musik um 1800 (explizite Auseinandersetzung mit musikalischen Phänomenen) und um 1900 (implizite Anwendung eines musikalischen Verfahrens) entweder nivelliert oder in einer Weise aufrecht erhält (›musikalische‹ vs. ›unmusikalische Poetik‹), die es unmöglich machen würde, ihn auf die Poetik um 1900 anzuwenden. Wie wichtig es ist, einen Zugriff auf die Bedeutung der Musik für diese Poetik zu entwickeln, der differenzierter ist als die Rede von der ›musikalischen Poetik‹, wird vor allem dann deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die oben bereits erwähnte Skepsis gegenüber der Musik keineswegs symptomatisch für eine ›unmusikalische Poetik‹ ist. Sie richtet sich nämlich gegen verschiedene Aspekte der musikalischen Praxis, nicht aber gegen das figurative Verfahren, das die Romantiker in Auseinandersetzung mit der Musik entwickelt hatten. Wenn Boehringer die Musik zur Feindin der Poesie erklärt, hat er ihre weiten Melodien im Blick, durch die er das tendenziell monotone Vortragsideal Stefan Georges bedroht sieht, nicht aber das Verfahren, in dem sich ein geheimnisvolles Gesetz zu erkennen geben soll. Hofmannsthal schränkt seine Strauss mitgeteilte Einschätzung, dass er unmusikalisch sei, implizit auf technische Fragen ein, denn er betont zugleich, dass er »Stilgefühl, das Gefühl für Kongruenz und Inkongruenz«²³ habe und »für das musikalische Schöne [...] sehr empfänglich« sei.²⁴ Ebenso bezieht Rilke seine »dichteste Unfähigkeit« in musikalischen Fragen auf das Unvermögen, zu singen und sich eine Melodie zu merken; poetologische Vorstellungen von einem Verfahren aber, das auf der Grundlage romantischer Entwürfe als a-mimetisch aufgefasst wird, bleiben von dieser Kritik ausgenommen.

Dass die Poetik der Jahrhundertwende oft nur noch Spuren von Musik zu erkennen gibt, liegt auch darin begründet, dass sie sich kaum noch direkt mit romantischen Vorstellungen auseinandersetzt, sondern diese über verschiedene Traditionen rezipiert, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet haben. Daher erscheint es sinnvoll, die Rezeption des romantischen Musikbegriffs in poetologischen Überlegungen von George, Hofmannsthal und Rilke vor dem Hintergrund derjenigen Tradition zu untersuchen, die für das jeweils behandelte Problem zentral ist.

23 An Strauss, 13. Dezember 1912, in: Strauss, Hofmannsthal, Briefwechsel, S. 205.

24 An Strauss, 22. März 1923, in: Ebd., S. 491.

Einleitung

Sowohl die Traditionen als auch die poetologischen Entwürfe, zu denen sie um 1900 führen, entwickeln sich teilweise parallel und teilweise in Wechselwirkung, indem sie den Zusammenhang von Unsagbarkeit und Musik in der Poesie aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Fragestellungen in den Blick nehmen. Aus diesem Grund sind sie weder kategorisch gegeneinander abzugrenzen noch in eine streng chronologische Ordnung zu bringen. Wenn die einzelnen Kapitel sie dennoch weitgehend separat darstellen, so geschieht dies in erster Linie, um den verschiedenen Akzentuierungen Rechnung zu tragen, durch die sich die ausgewählten Entwürfe auszeichnen.

Zunächst werden Stefan Georges Überlegungen zur poetischen Form in die Tradition der symbolistischen Poetiken von Stephane Mallarmé und Paul Valéry gestellt (zweites Kapitel). Im Zentrum der Untersuchung wird dabei die Vorstellung stehen, dass die Poesie das Unsagbare darstellen kann, indem sie ihre Worte in eine Ordnung bringt, die der romantischen Vorstellung von Instrumentalmusik entspricht. Hugo von Hofmannsthals Entwurf einer poetischen Sprache wird dann in der Tradition der Sprachkritik von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner untersucht (drittes Kapitel). Dabei wird die Vorstellung im Zentrum stehen, dass sich »Wahrheit« allein in den nicht-referentiellen Aspekten der Sprache, wie zum Beispiel dem Ton der Rede, zu erkennen geben kann; im Hintergrund dieses Sprachkonzepts soll die romantische Idee autonomer Töne in der Musik sichtbar gemacht werden, in denen sich das Unsagbare äußert. Rainer Maria Rilkes Vorstellung von der metaphysischen Qualität der Poesie wird schließlich in die Tradition der Musikphilosophie und -ästhetik von Arthur Schopenhauer, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche gerückt (viertes Kapitel). In diesem Zusammenhang soll gezeigt werden, wie sich die romantische Vorstellung von einer Metaphysik der musikalischen Töne in die Vorstellung von einer metaphysischen Musik verwandelt, die sich dadurch auszeichnet, nicht hörbar zu sein.

Die poetologischen Überlegungen zum Lautgedicht, die abschließend vor dem Hintergrund von Wassily Kandinskys Ästhetik einer abstrakten Kunst untersucht werden (fünftes Kapitel), fallen zwar aus dem historischen Rahmen der Studie heraus, da sie in Dada und Expressionismus an gestellt wurden; auch unterscheiden sie sich mit Blick auf die Problemlage von den Poetiken der Jahrhundertwende, da sie eine explizite und zumal äußerst intensive Auseinandersetzung mit der Musik zu erkennen geben. Dennoch werden sie in die Untersuchung einbezogen, weil sie ebenfalls romantische Vorstellungen von Musik produktiv machen, um Verfahren

Einleitung

zu entwickeln, mit denen das Unsagbare im Gedicht dargestellt werden kann. So soll die Einbeziehung der Lautpoesie noch einmal verdeutlichen, dass die Überlegungen der Jahrhundertwende an einem Zusammenhang von Poetik und Musik partizipieren, der nicht nur lange vor ihnen bereits konstituiert wurde, sondern auch nach ihnen noch produktiv geblieben ist.

Die Untersuchung der Rezeption romantischer Vorstellungen von Musik in der Poetik um 1900 soll schließlich auch dazu beitragen, einen sinnvollen Zugriff auf zwei Probleme zu entwickeln, die für die Poetik der Jahrhundertwende charakteristisch sind. Das erste besteht in der semantischen Unschärfe zentraler poetologischer Begriffe, durch die sich die Rede vom Unsagbaren im Grunde selbst bestätigt; ihr Gegenstand wäre ja nicht unsagbar, wenn sie ihn klar benennen könnte. Beispiele hierfür sind die »tieferer meinung«,²⁵ die George im Gedicht findet, der »Hintergedanke«,²⁶ den Hofmannsthal im Ton der Rede hört, und der »Überfluß Gottes«,²⁷ den Rilke mit Musik in Verbindung bringt – allesamt kunstvolle Formulierungen, deren genaue Bedeutung schwer zu bestimmen ist. Das zweite für die Poetik der Jahrhundertwende charakteristische Problem liegt in der hochgradigen Widersprüchlichkeit, die wichtige Überlegungen zu einer Poesie des Unsagbaren zu erkennen geben. Berühmtestes Beispiel hierfür ist der Wortreichtum, mit dem Lord Chandos sein Verstummen begründet;²⁸ aber auch der enigmatische Charakter der Ausführungen, mit denen George den Wert der Dichtung »klären« möchte,²⁹ und Rilkes Begeisterung für alles in der Musik, was man nicht hören kann,³⁰ fallen in diese Kategorie.

Die begriffliche Unschärfe und die Widersprüchlichkeit poetologischer Überlegungen zur Darstellung des Unsagbaren können einerseits Anlass zu esoterischen Spekulationen bieten, andererseits dazu einladen, die Plausibilität solcher Ideen mit den Mitteln der Logik anzufechten: Was hat eine Poetik zu sagen, deren Begriffe sich nicht hinreichend deutlich bestimmen lassen? Welchen Sinn kann eine poetologische Programmatik für sich beanspruchen, die sich an zentralen Punkten in unauflösbare Wi-

25 Blätter für die Kunst, 2. Folge, 2. Band (1894), S. 33.

26 Briefe des Zurückgekehrten, in: SWKA XXXI, S. 159.

27 KA IV, S. 171.

28 Vgl. hierzu Kapitel 3.3.1 der vorliegenden Studie.

29 Vgl. Kapitel 2.3.2.

30 Vgl. Kapitel 4.5.1.

Einleitung

dersprüche verstrickt? Betrachtet man die Poetik der Jahrhundertwende aber vor dem Hintergrund ihres Verhältnisses zur Musik und der romantischen Vorstellungen, die sich hierin äußern, so erscheinen ihre Probleme vielmehr als Ausdruck einer Aporie, an der kein Weg vorbeiführt; denn jeder Versuch, der Poesie mit den Mitteln der Sprache über ihre eigenen Grenzen hinwegzuhelfen, muss zwangsläufig in Widerspruch mit sich selbst geraten. In dieser Situation sieht die vorliegende Untersuchung ihre Aufgabe nicht darin, das Unsagbare, mit dem sich die Poetik auseinandersetzt, nachträglich auf den Begriff zu bringen, und die Widersprüche, die sich dabei auftun, doch noch aufzulösen. Vielmehr wird es darum gehen, die Voraussetzungen zu reflektieren, unter denen um 1900 der Versuch unternommen wird, eine Poesie zu entwerfen, die das Unsagbare darstellen kann. Im Zentrum dieser Voraussetzungen steht der Musikbegriff der romantischen Poetik.