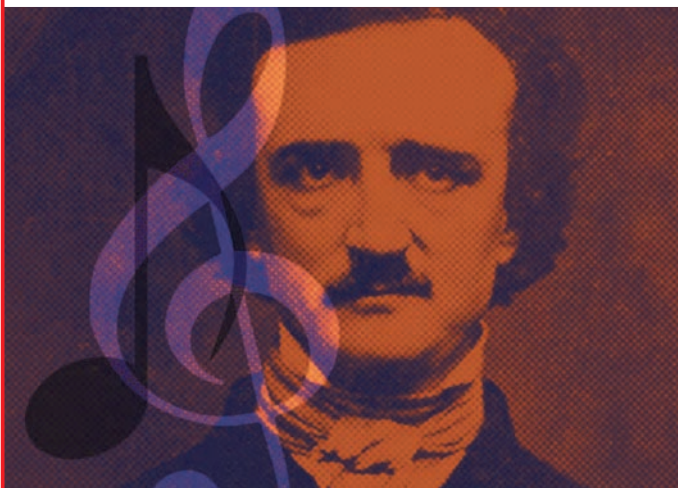


Gregor Herzfeld



Poe in der Musik

Eine versatile Allianz

WAXMANN

Poe in der Musik

Gregor Herzfeld

Poe in der Musik

Eine versatile Allianz



Waxmann 2013

Münster / New York / München / Berlin

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort.

Internationale Hochschulschriften, Bd. 590

Die Reihe für Habilitationen und sehr gute und ausgezeichnete Dissertationen

ISSN 0932-4763

ISBN 978-3-8309-7923-4

© Waxmann Verlag GmbH, 2013

Postfach 8603, 48046 Münster

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Christian Awerbeck, Münster

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

To Marie Louise

*Not long ago, the writer of these lines,
In the mad pride of intellectuality,
Maintained "the power of words" – denied that ever
A thought arose within the human brain
Beyond the utterance of the human tongue:
And now, as if in mockery of that boast,
Two words – two foreign soft dissyllables –
Italian tones, made only to be murmured
By angels dreaming in the moonlit "dew
That hangs like chains of pearl on Hermon hill,"
Have stirred from out the abysses of his heart*

(Edgar Allan Poe, 1847)

INHALT

DANK	9
ANNÄHERUNGEN	11
Vorgehen	11
‘Verbindung der Künste in einem Produkte‘	13
ATMOSPHERE.....	20
Haus	24
Landschaft	37
(City-)Soundscape	43
Mediale Räume.....	48
KONSTRUKTION.....	62
Maurice Ravel	62
Poe als Lehrer	62
Effekte	67
Exkurs: Zur Konstruktion des Schreckenseffekts bei Olivier Messiaen	76
Maschinen	79
Soundstyling.....	85
BIOGRAFIE.....	92
Historismus.....	100
Aktualität	103
Identifikation	108
GENDER.....	115
Zwei Frauenopern.....	118
Emanzipiert: <i>Ligeia</i>	120
Objekt von Männerfantasien: <i>Berenice</i>	124

SONG	133
Variationen über <i>Annabel Lee</i>	137
Sentimental Ballads	137
Country – Western – Folk	147
Singer-Songwriter	152
Subkultur – Szene	154
Gothic	154
Heavy Metal	162
 VERTONUNG	 174
<i>The Tell-tale Heart</i> – Melodram	176
<i>The Bells</i> – Chorgesang	180
Wortklang	180
Deutungen	184
<i>The Fall of the House of Usher</i> – Oper	188
<i>The Masque of the Red Death</i> – Tanz	192
Lyrik – Sinfonische Dichtung	197
 LITERATUR	 206
 NAMENREGISTER	 217

DANK

Wer die Schriften Edgar Allan Poes liebt, hat sie meistens früh, irgendwann zwischen dem zehnten und dem zwanzigsten Lebensjahr, kennengelernt. Viele der von mir befragten Komponisten haben angegeben, im Schulunterricht oder durch die Filme Roger Cormans auf sie aufmerksam geworden zu sein. In meinem Fall gebührt der Dank dafür meinem Bruder, Alexander Herzfeld, dessen zehnbändige Poe-Ausgabe zeitweise bei mir im Zimmer stehen durfte, bis ich mir eine eigene zulegen konnte; auch hat er mir The Alan Parsons Project sowie die Heavy Metal-Szene nahe gebracht, wovon ich nun profitieren konnte.

Das vorliegende Buch, das dank der Druckkostenübernahme durch die VG Wort erscheint, ist die durchgesehene Fassung einer Studie, die im Januar 2012 als schriftliche Habilitationsleistung im Fach Musikwissenschaft am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen wurde

Die Idee, meine literarische Begeisterung in eine wissenschaftliche Qualifikationsarbeit einzubringen, ging von meinem Beitrag zu einer „Langen Nacht der Wissenschaft“ an der FU Berlin aus, die Prof. Dr. Albrecht Riethmüller initiiert und begleitet hat. Seine Reaktion auf meine Ausführungen im Speziellen sowie seine gar nicht hoch genug einzuschätzende Unterstützung als Chef und Gesprächspartner im Allgemeinen, seine beispiellose Offenheit und sein Wissen darum, worauf es bei der Förderung von Mitarbeitern ankommt, waren unerlässliche Voraussetzungen für das Zustandekommen dieses Buches. Neben Albrecht Riethmüller wurden dankenswerterweise Prof. Dr. Michael Custodis (Universität Münster) und PD Dr. Friederike Wißmann (Universität Frankfurt a. M.) gutachterisch tätig. Am Seminar für Musikwissenschaft der FU haben die Freundinnen, Freunde, Kolleginnen und Kollegen Dr. Rebecca Wolf, Dr. Frédéric Döhl, Monika Schreiber und insbesondere Dr. Peter Moormann (mit seinem Gespür für „forcierten Nominalstil“ und seiner Freude am Gegenlesen) bei der Entstehung mit Rat und Tat geholfen; an anderen Institutionen waren es Beate Plugge, M.A. und Dr. Ursula Heckel vom Waxmann Verlag, Keith Pawlak, Kurator des Les Baxter-Archivs der University of Arizona, Tuscon, Michael Lanford (Washington University, St. Louis), Prof. Dr. Sara E. Selby (Waycross College Georgia), der „Assistent“ Prof. Dr. Wolfgang Schild (Universität Bielefeld) sowie die Mitarbeiter des Thalia Theaters Hamburg, der Verlage Ricordi (Hamburg), Chester Music (London) und Universal Edition (Wien).

Ohne den Forschungsaufenthalt an der Johns Hopkins University Baltimore wäre die Bekanntschaft mit einem Großteil der hier vertretenen Musik nicht oder nur unter erschwerten Umständen erfolgt. Der Fritz-Thyssen-Stiftung (Köln) sei für die Gewährung eines Reisestipendiums dorthin gedankt; vor Ort und im Vorfeld waren Kelly Spring (Special Collections Milton S. Eisenhower Library) und Prof. Dr. Andrew Talle (Peabody Institute) eine große Hilfe. Die freundliche und informative Korrespondenz mit den Komponisten und Musikern Prof. Heiner Goebbels, Frank Nimsgern, Gilad Hesse, Chris Boltendahl, Jered J. Gallagher und Andrew Powell hat manchen Gedanken bestätigt, vieles auch korrigiert.

Die schwerste Last musste letztlich die Familie tragen, meine ältere Tochter Klara Marie und meine Frau Marie Louise Herzfeld-Schild, M.A. Letztere hat mit Eifer und Gedankenschärfe Vor-Fassungen gelesen und entscheidende Impulse für die Fertigstellung gegeben. Ihr ist die Schrift in großer Dankbarkeit zugeeignet.

Kleinmachnow, im März 2013

ANNÄHERUNGEN

Vorgehen

Leonard Bernstein war davon überzeugt, „dass das Königreich der Musik eine Unendlichkeit ist, in welcher des Komponisten Geist umherwandelt, sein eigenes Material suchend und seinen eigenen Weg, dieses zu formen“.¹ Der Ausspruch – er kommt einem künstlerischen Credo gleich – zeugt von dem Erstaunen über eine Eigenschaft der Musik: ihre Vielfalt, Variation, Vielseitigkeit, Wandelbarkeit, ihren Facettenreichtum – mit einem Wort, ihre Versalität. Eine scheinbar gegen Unendlich laufende Versalität blickt auch demjenigen entgegen, der sich mit den Spuren der Werke Edgar Allan Poes in der Musikgeschichte befasst. Allein die Quantität der Bezüge zu Poe lässt die Bedeutung des Einflusses ahnen, die dieser Literat auf Komponisten und Musiker ausgeübt hat. Listen nennen über 1200 Kompositionen;² die Dunkelziffer dürfte um ein Vielfaches höher ausfallen. An das Quantum ist ein bestimmtes Quale geknüpft, das mit der bloßen Häufigkeit auch eine extrem breite Streuung einher gehen lässt. Die Bandbreite reicht von Liedern im 19. Jahrhundert über Sinfonische Dichtungen und Ballette der Jahrhundertwende über diverse Formen des Musiktheaters im gesamten 20. Jahrhundert bis hin zu Songs und Alben aus Szenen der Popkultur wie Gothic oder Heavy Metal. Umso erstaunlicher ist es, dass eine musikwissenschaftliche Aufarbeitung dieses Rezeptionsphänomens bisher noch ausstand. Die Versalität der Allianz von Poe und Musik birgt jedoch vor allem eine methodische Schwierigkeit: Wie soll man umgehen mit dem Material, dessen Menge und Buntheit droht, jede monografische Behandlung von vorneherein zu einem ungeschickten Annäherungsversuch zu machen? Wie soll man die wissenschaftlichen Parameter der Vollständigkeit und Detailfreude sowie des Gedankenreichtums zur Deckung bringen, wenn allein die bibliografische Nennung allen Materials ein Buch füllen könnte und täglich mehr davon produziert wird? Hier wurde ein Weg gewählt, der die Schwierigkeit als Chance sehen möchte: Um überhaupt etwas Eingehendes über die Musik sagen zu können, muss ausgewählt werden. Daher bietet es sich an, eine radikale Eingrenzung vorzunehmen, die allerdings so beschaffen ist, dass sie den Gegenstand nicht einseitig und gleichsam monochrom wiedergibt, sondern deren Prinzip es ist, die Vielfältigkeit der Musik nach Poe weitgehend zu wahren und zu spiegeln. Die Buntheit bleibt darin durch entsprechende „Platzhalter“ aufgehoben, die wiederum detailliert beschrieben, analysiert, interpretiert in bestimmten Einzelbetrachtungen zu ihrem Recht kommen können. Um dem Gegenstand in seiner Versalität auch methodisch zu entsprechen, müsste die Methode

1 Leonard Bernstein, *Die unendliche Vielfalt der Musik* (Fernsehmanuskript), in: *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*, Mainz 1984, S. 30.

2 May Garrettson Evans, *Music and Edgar Allan Poe. A bibliographical study*, New York 1939, ²1968; Burton R. Pollin, *More Music to Poe*, in: *Music & letters* LIV /4, 1973, S. 391-404, *Music and Edgar Allan Poe. A Second Annotated Check List*, in: *Poe Studies* 15/1, 1982, S. 7-13, *Music and Edgar Allan Poe. A Third Annotated Check List*, in: ebd. 26/1, 1993, S. 41-58 und *Music and Edgar Allan Poe: A Fourth Annotated Check List*, in: ebd. 36, 2003, S. 77-100.

selbst von dieser vielseitigen Wandelbarkeit geprägt sein. Es liegt hier daher gerade kein cartesianisches Methodenmodell zugrunde, sondern eher eines, das an anderer Stelle als essayistisch bezeichnet wurde.³ Statt Vollständigkeit wird hier Exemplarität bevorzugt, statt einer Anordnung, die auf unbedingte Logik pocht, soll hier eine solche getroffen werden, die sich der Erscheinungs- oder Existenzweise der Exemplare anpasst, statt ihrer analytischen Zergliederung in kleinste Einzelteile sollen die jeweiligen Kontexte betont werden (was natürlich analytische Einlassungen nicht überflüssig macht), und an die Stelle des Anspruchs, zweifelsfreie Gewissheit zu erlangen, tritt die Forderung nach Stimmigkeit und Plausibilität der Ergebnisse. Mit der Wahl dieser Methode ist die Hoffnung verbunden, im Rahmen einer wissenschaftlichen Untersuchung möglichst nahe an die Gegenstände heranzutreten.

Die Nachteile, wohl auch inneren Widersprüche, eines solchen Vorgehens liegen auf der Hand. Um die Versalität zu spiegeln, also den Transfer eines ausgedehnten Makrokosmos von ästhetischen Gegenständen in den Mikrokosmos einer Untersuchung zu leisten, waren einige pragmatische Entscheidungen nötig. Es kann nicht das ganze, nicht einmal die Mehrheit des vorliegenden Materials berücksichtigt werden. Konkret gesagt fehlen hier Stücke wie Florent Schmitts Sinfonische Studie *Le Palais Hanté*, André Caplets „Conte fantastique“ *Le Masque de la Mort Rouge*, Darius Milhauds Ballettmusik *Les Cloches*, die Poe-Lieder Arthur Sullivans und John Philip Sousas, *The Bells* des Protestsängers Phil Ochs, *Poe: A Musical* von Jack Aaronson etc.; die Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Wenn Werke hier unberücksichtigt bleiben, bedeutet es nicht, dass damit ein Werturteil ausgesprochen werden soll. Entscheidend für die Aufnahme der besprochenen Stücke waren ihre Aussagekraft in speziellen am Aufbau der Untersuchung orientierten Punkten, die Möglichkeit zu einer gebündelten Darstellung oft mehrerer Facetten und schlicht auch ihre Verfügbarkeit. Ein weiterer Nachteil des gewählten Vorgehens ist, dass keines der Werke vollständig und mit der verdienten Detailfreude untersucht wird, sondern eine Konzentration auf ganz bestimmte Aspekte von Nöten war. In manchen Abschnitten schien ein kursorischer Durchgang durch mehrere Stücke geeigneter zu sein als eine ausführliche Würdigung weniger.

Doch können die Vorteile vielleicht über diese Lücken hinweg trösten. In die zur Unübersichtlichkeit neigende Vielfalt wird eine gewisse Ordnung projiziert, die sich an Schlagworten (das Wort „Kategorie“ hat eine allzu restriktive Konnotation) orientiert, welche wiederum am Werk Poes und seiner literaturwissenschaftlichen Aufarbeitung entwickelt wurden: Atmosphäre, Konstruktion, Biografie, Gender, Song und Vertonung. Dass hier nicht die Chronologie der Entstehung, sondern systematisch aufzufassende Aspekte den roten Faden der Untersuchung bilden, bringt den Vorzug mit sich, auch Anhaltspunkte für weitere nicht berücksichtigte Stücke zu liefern. Da die sechs Schlaglichter so ausgewählt wurden, dass sie ein recht breites Panorama von Poes Œuvre beleuchten, werden sie sich einzeln oder in Kombination auf die meisten Kompositionen nach Poe übertragen lassen. Ein weiterer Vorzug ist, dass trotz des Zusammenhangs der Perspektiven untereinander hier kein hermetisches System von Kategorien vorliegt. Die Lemmata

3 Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: *Noten zur Literatur* (= Gesammelte Schriften, Bd. 2), Frankfurt a. M. 1997, S. 9-33.

verstehen sich als Vorschläge, den Bestand zu sortieren; Modifikationen und Ergänzungen werden aber bei fortschreitender Quellenerschließung notwendig sein. Die Stichpunkte dienen dem Zweck, die Vielfalt soweit einzudämmen, dass sie monografisch behandelt werden kann; sie sollen den ästhetischen Gegenständen dienen, indem sie helfen, diese zu erschließen, und nicht umgekehrt sollen die Gegenstände einem theoretischen oder systematischen Zweck gehorchen, als dessen Beispiele sie herhalten müssten. Insofern wurden auch theoretische und literaturwissenschaftliche Diskussionen zwar ausgiebig herangezogen, doch versteht sich die Untersuchung weder so, dass sie einen literaturwissenschaftlichen Forschungsanteil berge, noch so, dass sie über die Musikwissenschaft hinaus reichende Theorieprobleme auf neuartige Weise löse. Poe wird aus dem Blickwinkel der Musikgeschichte und im Einklang mit Erkenntnissen aus anderen Disziplinen, wie Literaturwissenschaft, Ästhetik und Sozialwissenschaften, betrachtet, was in diesem Umfang und in dieser Ausführlichkeit erstmals geschieht.

„Verbindung der Künste in einem Produkte“

Wenn auch Komponisten und Musikformen hier im Mittelpunkt stehen, bei denen ein Poe-Bezug zu verzeichnen ist, so soll im Rahmen dieser Hinführung nicht verschwiegen werden, dass musikalische Poe-Rezeption auch bereits ein literaturinternes Thema ist. Denn im selben Maße, wie Poe den Ton („tone“) zu einer zentralen Dimension seiner Poetik macht und – Autoren der Romantik folgend – in seinen Schriften eine deutliche Nähe zur Musik sucht, haben auch Dichter nach ihm und im Anschluss an ihn daran gearbeitet, ihren Texten eine „condition musicale“ zu verleihen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der französische Symbolismus sich aus zwei Hauptquellen speist: aus dem musikalischen Dichter Poe und dem dichtenden Musiker Richard Wagner. Die gegenseitige Annäherung von Musik und Dichtkunst war eines der großen Themen des 19. und 20. Jahrhunderts weit über den Symbolismus hinaus. Doch wie kommt es zu dieser Annäherung und welche Rolle spielt Poe dabei?

Immanuel Kant, der Vielen als unmusikalisch gilt, legte einen Grundstein, indem er in seiner *Kritik der Urteilskraft* „der Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte“⁴ einige Paragraphen widmete und folgendes schrieb:

Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinen lässt, nämlich die Tonkunst setzen [...]. Der Reiz derselben, der sich so allgemein mitteilen lässt, scheint darauf zu beruhen, dass jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der dann in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Ton ausgedrückt wird; und dass, so wie die Modulation gleichsam eine allge-

4 So die Überschrift zum Paragraphen 52 aus Kants *Kritik der Urteilskraft*. Verwendet wurde hier der Nachdruck der dritten Originalausgabe von 1799, Hamburg 1993. Die Seitenzahlen beziehen sich im Folgenden auf die originale Paginierung.

meine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekte ausübt.⁵

Musik und Dichtung respektive Sprache werden hier zusammengerückt; tertium comparationis ist der Ton. Da wir Kant keine Äquivokation unterstellen wollen, müssen wir davon ausgehen, dass der Ton, der „die Musik macht“, und der Ton, der die Sprache macht, hier dieselbe Sache bedeuten. Zunächst macht Kant die Einschränkung, dass es – wenn die Verwandtschaft von Musik und Sprache in den Blick genommen wird – um Reiz und Bewegung des Gemüts geht. Der gemeinsame Ton drückt Affekte aus und bringt diese beim Hörer hervor. Und während Musik diesbezüglich als Sprache der Affekte gilt, ist bei der Dichtung zusätzlich die Dimension des Sinns oder der Idee damit verbunden: Der Ton ist dem Sinn angemessen, ja er vermag es, die Idee der Sprache auszudrücken.

Um dahinter zu kommen, was mit diesem Ton gemeint sein könnte und wie er die von Kant zugemutete Leistung erbringt, bietet sich der Blick auf die Dichtungstheorie Poes an. Poe wird – ebenso wie Kant – nicht im Kanon der Musikästhetiker geführt, wenngleich er doch immer als musikalischer Dichter gilt. Wer sich auf seine Musikreflexionen einlässt, gerät stets in Versuchung, sie als eine Schrumpfform romantischer Musikästhetik zu verstehen, die mit Rudimenten einer klassischen Liedästhetik versetzt ist. Und wenn auch beides, romantische und klassische Musikauffassungen bei Poe, dem angeblich „europäischsten der amerikanischen Dichter“ der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, anzutreffen sind, so wird doch deutlich, dass er eine Stoßrichtung verfolgt, die weder mit E. T. A. Hoffmann noch mit Johann Gottfried Herder oder Johann Wolfgang Goethe zusammenstimmt. Denn anders als seine romantischen Kollegen sucht Poe in der Musik nicht „dasjenige Element einer neuen Poesie“, „von dem aus der höchste Punkt des Absoluten sichtbar wird“.⁶ Doch geht seine Einschätzung zugleich über eine die Dichtung bloß belebende Funktion, die etwa Goethe einer Vertonung beimisst, hinaus, wenn er die Musik als „the most entrancing of the Poetic moods“⁷ bezeichnet und in ihr ein Vorbild für den Dichter erblickt.

Der Ton („tone“) ist vielleicht *der* zentrale Begriff in Poes Dichtungskonzept. Er bezeichnet keine akustisch definierte Schwingung und daher auch keine distinkte Tonhöhe im engeren, diastematischen Sinne. Gemeint ist vielmehr der Klang („tone“ als „sound“) der Sprache, die Assoziationskraft und die darin vermittelte Stimmung („tone“ als „mood“, siehe das Kapitel „Atmosphäre“ der vorliegenden Studie). Im Allgemeinen sind Herkunft und Sinn des Worts „Ton“ nicht eindeutig bestimmt, sondern es ergibt sich vielmehr ein weites etymologisch-semantisches Feld: Mit „tone“ wird zunächst das klangliche Element überhaupt bezeichnet; etwa der Klang einer Wortsilbe, eines Worts, auch die Melodie eines Satzes oder der klangliche Duktus eines ganzen Textes. Hier wird der Bezug zur Poetik virulent, denn „tone“ ist auch „a particular style in discourse or writing,

5 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 218f. / A 216f.

6 Barbara Naumann, „*Musikalisches Ideen-Instrument*“. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990, S. 7.

7 Poe, *The Poetic Principle*, in: *The Fall of the House of Usher and other Writings*, London 1986, S. 505.

which expresses the person's sentiment or reveals his character“;⁸ als solcher ist er „a state or temper of mind; mood, disposition“.⁹ Er ist ungradlinig auf die griechischen Begriffe „phoné“ oder „phthongos“ zurückführbar, die allerdings sowohl mit „tone“ als auch mit „note“, „sound“ oder „voice“ zu übersetzen sind.¹⁰ Zum Klanglichen der Sprache gesellen sich hier das Musikalische und das Stimmliche. In seinem Werkstattbericht, der *Philosophy of Composition*, gibt Poe an, mit der Festlegung des Ziels oder des Schlusses einer Erzählung oder eines Gedichts zu beginnen, und dann die Ereignisse (einer Kurzgeschichte) und insbesondere den Ton auf dieses Ziel auszurichten. Im Bereich der Lyrik besteht das Ziel weniger in der Präsentation von bestimmten Handlungsvorgängen, sondern für Poe geht es um die Herstellung von Schönheit. „Beauty“ fällt für Poe weder in den Bereich von Wahrheit („truth“) als der Erhebung des Intellekts noch in den Bereich von Leidenschaft („passion“) als der Erhebung des Herzens, sondern in den Bereich des Wohlgefallens oder Genusses („pleasure“) als der Erhebung der Seele. Als angestrebtes Ziel eines Gedichts ist Schönheit ein Effekt, eine Wirkung, die sich eingestellt, wenn man die richtigen Mittel zu ihrer Herstellung gefunden und verwendet hat (siehe das Kapitel „Konstruktion“ dieser Studie). Das wichtigste, vorzüglichste Mittel zur Produktion des Effekts von Schönheit ist der angemessene Ton. Für Poe gilt es als ausgemacht, dass Schönheit in höchster Potenz die Seele zu Tränen rührt und daher ein Ton der Trauer, der Melancholie „der legitimste aller poetischen Töne“ ist.¹¹ Es soll hier nicht um die inhaltliche Bestimmung des Trauertons für die Darstellung von Schönheit gehen, sondern das Augenmerk richtet sich auf die Form der Bestimmung: Der Ton wird von der affektiven Reaktion auf Schönheit (das Ausbrechen in Tränen) abgeleitet und zwar nicht selbst als ein Affekt, aber als eine Stimmung (die Melancholie) definiert. Hierauf setzt der Dichter seine kreative Apparatur in Gang, um mit größter Zielstrebigkeit und Präzision jene Stimmung, den Ton der Trauer, zu evozieren. Wer ihn dabei beobachtet, wird die Musikalität seines Vorgehens bemerken. Denn wenn auch hier keine Äquivokation bei der Verwendung des Worts „tone“ vorliegt, dürften sich die Maßnahmen, die Poe ergreift, um seinem Gedicht den gewünschten Ton zu verleihen, als solche erweisen, die musikalischen zumindest analog sind. Hier kommt zunächst das Medium ins Spiel. Denn auch wenn es dem Dichter um die Verbindung von Wörtern geht, so wird schnell deutlich, dass die Gedichte nicht im Stillfür-sich-Lesen ihre Bestimmung finden, sondern im Vortrag vor einer Zuhörerschaft. Auch für Kant war die Dichtung eine redende Kunst und nur deshalb ergab sich eine Verwandtschaft zur Tonkunst. Poe war berühmt für seine Rezitationen in abgedunkelten Räumen, die zeitgenössischen Berichten zufolge „die Zuhörer“ glauben machten, „die Geräusche fallenden Regens und vom im Winde ächzenden Zweigen zu vernehmen [...]“. Die Kraft seines Vortrags war so unglaublich intensiv, daß man kaum Atem zu holen wag-

8 Online-Version des *Oxford English Dictionary* (http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0869900#m_en_gb0869900).

9 Ebd.

10 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Phoné*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 7, zweite, neubearbeitete Auflage hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. und Stuttgart 1997, Sp. 1588-1590.

11 „Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones“, Poe, *Philosophy of Composition*, in: *The Fall*, S. 484.

te“.¹² Manche Poe-Interpreten wollten daraus ableiten, dass Poe seine Gedichte eher sang als vorlas.¹³ Zumindest konzipierte er seine Texte für die vortragende Stimme und folgerichtig bemühte er sich in der Ausarbeitung weniger um dem Leser strukturell auffallende Aspekte, als um dem Hörer klanglich vernehmbare Eigenschaften. Der erste, von ihm in *Philosophy of Composition* theatralisch genannte Effekt ist der Refrain; ein Klang im Gedicht, der immer wiederkehrt und der umso geeigneter ist, je kürzer er ausfällt. Bei der Wahl des Refrainworts steht seine Klanglichkeit, also seine Zusammensetzung aus Vokalen und Konsonanten, ganz im Vordergrund. Zur melancholischen Stimmung passen dunkle Vokale wie „o“ und „u“ und stimmvolle Konsonanten wie „r“ und „l“. So kann Poe die Wahl der Wörter „nevermore“ (für *The Raven*) und „Ulalume“ (für das gleichnamige Gedicht) begründen. Und weiter gibt er vor, erst nachdem er das Wort „nevermore“ gefunden hatte, sich den Plot für seine monotone Wiederholung ausgedacht zu haben. Dieser wiederum musste mit Themen um Trauer und Melancholie verbunden werden. Eine schmerzlich vermisste, verstorbene Geliebte und ein Rabe, der auf jede Frage des Hinterbliebenen das Wort „nevermore“ krächzt, lässt Poe als geradezu logische Konsequenz seiner Versuchsanordnung erscheinen. Das ganze Gedicht kann demnach als Variationen in der Anwendung („variation in the application“) des Klangeffekts, der diesem Refrainwort zukommt, verstanden werden. Der Vogel ahmt die menschliche Sprache nach. Das Tier, das dieses Wort – so rationalisiert das lyrische Ich – bei seinem Vorbesitzer phonetisch erlernt haben mag, trifft damit aber, ohne es zu wissen, die Empfindungen und Stimmung seines Gastgebers: „The raven addressed, answers with its customary word, ‘Nevermore’ – a word which finds immediate echo in the melancholy heart of the student“.¹⁴ Man könnte ergänzen, dass das resonierende Wort das melancholische Gemüt überhaupt erst artikuliert.

Poe legt unmissverständlich dar, dass es die Musik ist, die aufgrund ihrer begrifflichen Unbestimmtheit („indeterminacy“) das „poetic sentiment“ oder die „poetic mood“ ganz unverstellt ausdrückt. Ein solches Setting fordert daher nicht nur den Rezitatoren, sondern auch oder vor allem Komponisten und Sänger heraus. Als Beispiele einer gelungenen Verbindung von Dichtung und Musik führt Poe Barden, Minnesänger und den irischen Dichtersänger Thomas Moore an, die ihre Gedichte durch Musik vervollkommen hätten. Weiter Poe macht auch deutlich, an welche Art von Musik er dabei denkt; nicht gelehrte, „scientific music“, die nur die Ohren des Kenners erfreue.¹⁵ Die Empfindung würde hier von der Vernunft überwältigt. Demgegenüber hätten die Advokaten einfacher Melodien und Harmonien das ungleich bessere Argument. In einer späten Marginalie spricht Poe über das Song-Writing, womit er die Komposition kurzer Gedichte im Hinblick auf ihre musikalische Adaptation „in the vulgar sense“ meint, und das in der Popularität seine Be-

12 James A. Harrison, *The Life and Letters of Edgar Allan Poe*, zitiert nach Frank T. Zumbach, *Edgar Allan Poe. Eine Biographie*, München 1986, S. 540.

13 Charmenz S. Lenhart, *Poe and Music*, in: *Musical Influence on American Poetry*, Athens (GA) 1956, S. 127.

14 Poe, *Philosophy of Composition*, S. 491.

15 Poe, *The Rationale of Verse*, in: *Southern Literary Messenger* 14, Oktober 1848, S. 580.

währungsprobe finde.¹⁶ Vieles spricht dafür, dass Poe sich in späteren Jahren zunehmend als Verfasser von Song Lyrics verstand (siehe das Kapitel „Song“); sicherlich nicht in den umfangreichen Dichtungen wie *The Raven* oder *The Bells*, aber in zahlreichen kürzeren Gedichten wie *Annabel Lee* oder *Eldorado*. Dieses Selbstverständnis wäre keine zu vernachlässigende Marotte, sondern eine plausible Konsequenz der skizzierten Dichtungstheorie, die in allem danach strebt, sich der Musik anzunähern, eine Art Mimesis der benachbarten Kunstform zu betreiben.

Dass es bei einer solchen Begegnung der Künste vielleicht nicht immer um Literatur und Musik im engeren Sinne, sondern eher um eine – wie auch immer verstandene – „poetische Idee“ respektive um eine „musikalische Klanglichkeit“ ging, hat Albrecht Riethmüller unterstrichen:

Ähnlich wie bei der „Poetisierung der Musik“ nicht an einen festumrissenen Begriff von Literatur zu denken ist, sondern an das sich dem Begriff weitgehend entziehende romantische „Poetische“, so auch ist bei der „Musikalisierung des Verses“ nicht an einen engen Begriff von Musik zu denken, sondern einerseits an die Akzentuierung des Klanglichen als eines eigenständigen kompositorischen Parameters, andererseits an die Annäherung kompositorischer Verfahren an musikalische, wenigstens soweit dies in der Sprache möglich ist und zur Zeit des jeweiligen Autors im Blickfeld liegen konnte.¹⁷

Im Sinne dieser Einschränkung konnte Poe zum Vorreiter einer „Musikalisierung des Verses“ werden, die sich mit der Strömung des französischen Symbolismus verband. Charles Baudelaire hatte zwei Erlebnisse erweckender Qualität: die Lektüre von Poes Schriften (an deren Übersetzung er sich noch zu Lebzeiten des Amerikaners machte) und etwas später die Bekanntschaft mit der Musik Wagners. Es drängt sich die Frage auf, was Poe und Wagner zusammenbringt, damit sie Baudelaire derart faszinieren konnten. Poe legte, wie bereits erwähnt, größtes Augenmerk auf das Soundstyling seiner Texte. Darin erblickte er eine Anverwandlung musikalischer Gestaltungsweisen, die ihm einzigartig und imitierenswert vorkamen, da sie in der Lage seien, das Gemüt des Hörers direkt und ohne über den Umweg des Intellekts zu affizieren. Sprache öffne sich dadurch nicht nur für den Klang, sondern auch für andere sinnlich-stimmungsmäßige Eindrücke. In *The Poetic Principle* erwähnt Poe explizit „the manifold forms, and sounds, and odours, and sentiments, [...] and colours [...] and sights“,¹⁸ von welchen der Schönheitssinn des Menschen „gegrüßt“ werde. Eine ähnliche Idee hatte Wagner. Er geht (etwa in *Oper und Drama*) von einer dichterischen Verstandessprache und einer musikalischen Gefühlssprache aus, die zu seiner Zeit leider unnatürlich getrennt worden seien, im Ursprung aber – die antike Tragödie lege davon Zeugnis ab – einen zusammengehörigen Ausdruckskomplex gebildet hätten. Das Musikdrama habe nun die Aufgabe, mit einer Sprache, die sich des Klangs in besonderer Behandlung von Vokalen und Konsonanten wieder annimmt, und einer Musik, die sich in ihrer Bestimmtheit fast auf der Höhe von Sprache befindet, jene verlorene Ein-

16 Poe, *Marginalia* April 1849, zuerst erschienen im *Southern Literary Messenger*, Abdruck als *Song-Writing*, in: Poe, *The Fall*, S. 493-496.

17 Albrecht Riethmüller, *Rainer Maria Rilke: Gong. An den Grenzen von Sprache und Musik*, in: *Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht*, Laaber 1996, S. 192.

18 Poe, *The Poetic Principle*, S. 505.

heit wiederherzustellen. Visuelle Eindrücke wie Farben, Licht, Bewegung und Minenspiel der Schauspielersänger trügen das Ihre dazu bei. Bei beiden – Poe und Wagner – konnte Baudelaire daher Gedanken zu einer synästhetischen, von geheimen und offenen Korrespondenzen durchzogenen Kunst finden, wie sie ihm selbst als Ideal vorschwebte. (Man lese hierzu zum Beispiel sein Gedicht mit dem programmatischen Titel „Correspondences“ aus den *Fleurs du Mal*.)

Jeanne Rosselet war der Auffassung, wenn Baudelaire Poes französischer Prophet war, sei Stéphane Mallarmé sein Hohepriester gewesen.¹⁹ Damit ist gemeint, dass in der Dichtergeneration nach Baudelaire Poes Ruf zu einer festen, fast heiligen Institution wurde. Zu Beginn der 1860er Jahre reiste Mallarmé, nach seinem Schulabschluss, nach England, „pour mieux lire Poe“.²⁰ Er übersetzte insbesondere dessen Gedichte, inklusive *The Raven*. Auch er war von Poes „musikalischer“ Poesie, insbesondere vom Klangeffekt durch Rhythmik und Refrain, etwa in des Raben „nevermore“ begeistert: „Le ‚jamais plus‘ est un effet immense en américain [...] c’est un des plus beaux mots anglais par son idée si triste, et c’est un son lugubre qui imite admirablement le croassement guttural du sinistre visiteur“.²¹ Und auch Mallarmé wollte in Wagners Gesamtkunstwerk die Vorahnung seines eigenen, absoluten Sprachkunstwerks sehen. Der Weg führt abermals von Poes „Musikalität“ über Wagners Ideen zu einem eigenen Konzept.

Poe was the literary genius who had been able to do with words what Mallarmé came to acknowledge Wagner could also do with Music-Drama: to precompose the performance effects of the phonetic and semantic aspects of language – its *son* and *sens* – so thoroughly that the ideas contained in his words appeared to expand infinitely through the words’ ‘natural’ accompaniment through sound, rhythmic profile and harmonic interplay.²²

Der musikalische Effekt von Sprache wird allerdings nicht mehr allein dem Genuss unterstellt; er soll einen übergeordneten Sinn stiften, den die „poesie pure“ analog zur absoluten Musik in ihrer bloßen Selbstreferenzialität finde. Insofern suchte Mallarmé nach einem Werk, das ihm in aller Entfernung von Realität und Alltag sogar zum Zweck seines Daseins werden sollte.²³

Nach einer Phase der Anverwandlung von Poes Gedichten in Songs für den Salon und andere gesellige Gelegenheiten, die bereits kurz nach dem Tod des Dichters im englischsprachigen Raum begann und globalisiert eigentlich bis heute anhält (vgl. das Kapitel „Song“), waren es um 1900 vor allem von der symbolistischen Ästhetik eingenommene Komponisten (Claude Debussy, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Sergej Rachmaninoff, Nikolaj Mjaskowski etc.), die aus dieser Position heraus ambitionierte, programmatische Musikwerke nach Sujets und Texten Poes verfassten. Sie vollzogen mit dem symbolistisch gelesenen Poe eine Crossover-Bewegung, die nicht die Grenzen von „hoch“ und „niedrig“

19 Jeanne Rosselet, *Poe in France*, in: *Poe in Foreign Lands and Tongues*, hg. von John C. French, Baltimore 1941, S. 6.

20 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, hg. von Bertrand Marchal, Bd. 1, Paris 1998, S. 788.

21 Mallarmé zitiert nach Henri Mondor, *Mallarmé lycéen*, Paris 1954, S. 324.

22 Heath Lees, *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*, Aldershot 2007, S. 117.

23 So Paul Valéry über seinen Lehrer, nach: Walter Schmiele, *Dichter über Dichtung in Briefen, Tagebüchern und Essays*, Darmstadt 1955, S. 159.

überschreitet, sondern im Sinne der ursprünglichen Verwendung des Begriffs die Grenzen des eigenen Genres, der eigenen Kunst. Der Rekurs auf Texte, auf den Klang von Wörtern und die davon evozierte Stimmung, die wiederum mit Farben, Gerüchen und Geschmäcken assoziiert werden können, steht im Dienste des bereits von Poe eingeklagten „tone“. Dieses synästhetische Crossover begleitet viele, nicht nur die symbolistisch inspirierten Kompositionen nach Poe mit einer gewissen Stetigkeit. Es lenkt den Blick (das Gehör) auf besonders reichhaltige, orchestrale Farbgebungen (etwa bei Joseph Holbrooke, Maurice Ravel, Olivier Messiaen, The Alan Parsons Project oder Einojuhani Rautavaara) oder auf Stücke, die im multimedialen Bereich angesiedelt sind (wie Scores für Poe-Verfilmungen, Soundkulissen für Poe-Hörbücher oder für die Videospiele *The Dark Eye* und *Midnight Mysteries: The Edgar Allan Poe Conspiracy*). Crossover, Synästhesie und die Kompatibilität der Textinhalte mit Themen, die junge und reife, „klassisch“ und „populär“ ausgerichtete, konservativ und experimentell gesinnte, existenziell und vergnüglich veranlagte Musiker sowie deren Publikum ansprechen, erfüllen sowohl die notwendige als auch die hinreichende Bedingung dafür, nicht allein eine versatile musikalische Rezeption in der Vergangenheit angestoßen zu haben, sondern dies auch aktuell und anhaltend zu leisten. Kaum ein Dichter des 19. Jahrhunderts hat auch heute noch so viele Fans unter den Musikern und Musikhörern wie Poe. Gründe und Kontexte dieses Kultstatus gilt es im Folgenden zu ermitteln. Einen wesentlichen und daher eröffnenden Faktor stellt die besondere, für musikalische Ohren wohl am deutlichsten zu vernehmende Atmosphäre dar, die Poes Texte abstrahlen.

ATMOSPHÄRE

In Rezensionen, Kritiken und Beschreibungen von Musikstücken, die sich auf Texte Edgar Allan Poes eingelassen haben, wird häufig behauptet, das betreffende Stück habe zum Ziel, die poesche Atmosphäre (oder beziehungsweise Stimmung, entsprechend „atmosphere“ oder „mood“²⁴) einzufangen. Stellvertretend dafür kann die Literaturwissenschaftlerin Claire McGlinchee angeführt werden, die räsionierte, es sei „the mood only of the story, or possibly rather the mood in which the literary work left the composer“, welche für solche „musikalischen Übersetzungen“ ausschlaggebend sei.²⁵ Die in dieser These enthaltenen Voraussetzungen und die sich ergebenden Konsequenzen sollen Thema dieses Kapitels sein. Voraussetzungen sind die zwei Annahmen, dass es eine angemessene musikalische Umsetzung einer Poe-Vorlage sein kann, ihre Atmosphäre wiederzugeben, und dass dies auch möglich sei. Konsequenzen ergeben sich vor allem für das Verständnis einer solchen Musik, bei der es folglich weniger auf den harmonischen oder formalen Bauplan als solchen, als vielmehr auf den atmosphärischen Wert und die Elemente ankommt, die diesen konstituieren. Die verschiedenen Ebenen der musikalischen Gestaltung wie Harmonik, Rhythmik, Melodik, Instrumentation etc. finden ihren Sinn nicht in sich, etwa als hauptsächlich strukturell aufzufassende Kompositionsprinzipien, sondern sie stehen dabei im Dienste der zu schaffenden Atmosphäre; etwas, dem mit einer entsprechenden analytischen Einstellung begegnet werden sollte.

Die erste Voraussetzung betrifft nicht nur musikalische Umsetzungen der Texte Poes, sondern auch diese Texte selbst. Wenn es stimmt, dass eine atmosphärische Adaptation den Texten angemessen sei, dann in erster Linie deshalb, weil die Vorlagen selbst bereits ein hohes Maß an atmosphärischen Werten aufweisen. Poe hat dies selbst reflektiert und in einer Art Theorie der Dichtung oder Poetik dargelegt. Sie ist in Literaturkritiken (zu Nathaniel Hawthornes *Twice-told Tales* und zu Henry W. Longfellow's *Poems and Ballads*) und vor allem in seinen Essays *Philosophy of Composition* und *The Poetic Principle*

24 Die Begriffe Atmosphäre und Stimmung können weder synonym verwendet noch klar voneinander unterschieden werden. Das, was sie bezeichnen, trifft sich in einem großen Feld der Überschneidung. An den Rändern frant das Feld jedoch in Bedeutungsdimensionen aus, die u. a. darin bestehen, dass von Atmosphären dann gesprochen wird, wenn eine von Objekten (wie Landschaften, Gebäuden, Städten, Orten) ausgestrahlte Qualität gemeint ist, während der Sprachgebrauch Stimmungen als Erlebnisqualität von Subjekten einordnet. Daher würde man in einer Formulierung wie „das Haus verbreitet eine unheimliche Stimmung“ das Unheimliche als eine von bestimmten Eigenschaften des Hauses bewirkte Erlebnisqualität für das Subjekt pointieren, während die „unheimliche Atmosphäre des Hauses“ eben diese Eigenschaft selbst bezeichnet. Dieser feine Unterschied wird in anderen Beispielen des Sprechens allerdings nicht gemacht, etwa wenn von der friedlichen Stimmung einer Landschaft oder von der guten Atmosphäre bei einem Gespräch die Rede ist. Ein entscheidendes Merkmal von beiden scheint ihr Status zwischen Subjekterlebnis und Objektattribut zu sein, der hin und wieder nach keinem eindeutigen Kriterium stärker in die eine oder andere Richtung ausschlägt.

25 Claire McGlinchee, *American Literature in American Music*, in: *The Musical Quarterly* (im Folgenden MQ) 31, 1945, S. 101.

festgehalten. Darin bestimmt Poe die Herstellung von Schönheit („beauty“) als den Sinn und Zweck des Dichtens. Diese zunächst fast redundant, zumindest banal wirkende These erhält ihren besonderen Akzent, wenn man erstens bedenkt, dass es in weiten Kreisen des literarischen Umfelds von Poe als ausgemacht galt, dass nur die Wiedergabe einer übergeordneten, unirdischen, göttlichen Wahrheit oder eines moralischen Prinzips, nicht aber „bloße“ Schönheit die Rechtfertigung zum Dichten gebe. Zweitens steht Poe mit der Überzeugung, letztere lasse sich in einer Art Herstellungsprozess anfertigen und nicht lediglich in geheimnisvoller Inspiration empfangen, quer zu vielen Ästhetikkonzepten des beginnenden 19. Jahrhunderts.²⁶ Mit „beauty“ – das macht die deutliche Abgrenzung zu Wahrheit („truth“) und Moral („morals“) klar – meint Poe nicht jene ontologische Schönheit, welche die philosophische Tradition im Verbund mit dem Wahren und dem Guten sah, sondern eine psychologisierte Form.²⁷ Als solche wird sie nicht gewusst, sondern durchaus in Anlehnung an Affekt- und Gefühlspoetiken des 18. Jahrhunderts erlebt und gefühlt: „Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears“.²⁸ Sie ist weniger Angelegenheit des Dargestellten (des schönen Objekts) als vielmehr des sie auffassenden Gemüts (des Dichters und seines Lesers). Daraus zieht er zwei Schlüsse: Erstens, dass es eine Stimmung sei – Poe verwendet hier auch synonym zu „mood“ lesbare Termini wie „tone“, also „Färbung“ oder auch „Tonart“ –, die diese Schönheit verkörpere, und identifiziert diese zweitens, da sie ja Tränen auslöse, mit der Melancholie: „Melancholy is the most legitimate of all the poetical tones“.²⁹ Melancholie als die herausragende poetische Stimmung – Poe nennt sie auch schlicht „poetic sentiment“ – sei der zentrale Gehalt aller Künste.³⁰

The Poetic Sentiment, of course, may develop itself in various modes — in Painting, in Sculpture, in Architecture, in the Dance — very especially in Music — and very peculiarly, and with a wide field, in the composition position of the Landscape Garden.³¹

26 Vgl. Ulrich Horstmann, *Ansätze zu einer technomorphen Theorie der Dichtung bei Edgar Allan Poe*, Frankfurt a. M. 1975.

27 Ebd., S. 102ff.

28 Poe, *The Philosophy of Composition*, S. 484.

29 Ebd.

30 Diese Bestimmung Poes trifft auch insofern zu, als Melancholie in verschiedenen geschichtlichen Epochen eine stets vorhandene, teilweise auch die vorherrschende Stimmung war. Sie bildet eine von verschiedenen möglichen Konstanten im Lebensgefühl, was sich natürlich auch in der Kunst und insbesondere in der Musik niederschlägt, ob als Ausdruck der spätmittelalterlichen Hofkultur und entsprechenden Chansons, als „englische Krankheit“ wie sie von Robert Burton im 17. Jahrhundert beschrieben wurde und etwa in Songs von John Dowland hörbar ist, oder als Vanitas-Gedanke des Barock, als romantisches Lebensgefühl etc. Vgl. zu zahlreichen Aspekten der Beziehung Musik und Melancholie Daniel Lettgen, „...und hat zu retten keine Kraft.“ *Die Melancholie der Musik*, Mainz 2010.

31 Poe, *The Poetic Principle*, S. 506. Auch August Wilhelm Schlegel, den Poe rezipiert hat, bezeichnet „die Angemessenheit harmonischer und kontrastierender Eindrücke zur Hervorbringung einer Stimmung“ in der Landschaftsdarstellung als „musikalische Einheit“, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, 1. Teil: *Die Kunstlehre* (1801-1802), Heilbronn 1884, S. 203.

Was genau Melancholie eigentlich ist, wie präzise sie sich theoretisch bestimmen lässt, muss hier einstweilen offen bleiben. Es soll nicht um eine allgemeine oder philosophische Definition des Phänomens selbst gehen, sondern um die Tatsache, dass bei Poe eine Stimmung ins Zentrum gerät, und darum, wie er sie in seinen Texten vermittelt. Zum Hintergrund sei lediglich bemerkt, dass um 1800 die Melancholie aufklärerischen Konzepten vom alleinigen Glück durch Vernunft entgegentrat. Als kreatives, aber dunkles Vermögen behauptete sie sich gegen einen sonnenklaren Optimismus, der bisweilen Kunst durch Ratio zu ersetzen drohte.³² Melancholisch zu sein, „galt nicht nur als *die* Künstlerkrankheit, sondern geradezu als notwendige Bedingung der Künstlerexistenz“.³³ Für Poe dagegen war die Melancholie zunächst ein konkretes Gefühl der Schwermut, die denjenigen befällt, der einen geliebten Menschen verloren hat, der in seiner Trauer also mit dem Thema Tod konfrontiert wird, während die Bewältigung wenig Aussicht auf Erfolg zu haben scheint. Der poesche Melancholiker leidet unter einem vernebelten Geist, während die Sinne in einem solch hohen Maße empfindlich und empfänglich sein können, dass sie ein Einfallsstor für Wahnvorstellungen und alle möglichen Fixierungen bilden. Dieser scharfsinnige Schwermütige ist vor allem zu *einem* nicht in der Lage: klar zwischen Einbildung und Realität, zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden.

Im obigen Zitat ist es besonders aufschlussreich, dass Poe zwei Künste eigens hervorhebt: die Musik und die Gartengestaltung. Dabei stellt sich die Frage, wie erstere, welche mit nicht-materiellen Gegenständen wie Tönen und Rhythmen arbeitet, und letztere, die sehr handfeste Objekte wie Pflanzen, Grünflächen und Steine arrangiert, zusammengedacht werden sollen. Es geht ihm dabei nicht allgemein, wie Helmut Schmidt-Garre meint, um „das Kunstvolle der Parks“.³⁴ Die Passage bekommt ihren Sinn, wenn man sich vor Augen führt, dass der Kern des poetischen Gefühls die Stimmung beziehungsweise Atmosphäre ist. Die Konstitution von Atmosphären verdankt sich ebenso sehr einer objektiven, sie dinghaft auslösenden Seite, wie ihres perzeptiven, mithin subjektiven Gegenstücks. Atmosphärische Landschaften changieren zwischen Naturbeschreibung und Seelenoffenbarung. Für die Kunst der Gartenlandschaftsgestaltung hat Gernot Böhme hervorgehoben, dass sie über ein explizites und praktisches Wissen um die Herstellung von Atmosphären verfüge, was er an Christian Cay Lorenz Hirschfelds Abhandlung *Theorie der Gartenkunst* (fünf Bände von 1779 bis 1785) exemplifiziert. Der Landschaftsgestalter arrangiere die Elemente der Natur so, dass sie Stimmungen wie heiter, leicht, düster oder melancholisch beim Betrachter hervorrufen. Schon Hirschfeld sah darin ein Modell, das sich auf andere Künste wie Malerei oder Poesie übertragen ließe. Poe, der Hirschfelds Werke offenbar nicht kannte, damit aber indirekt durch seine Rezeption der Ideen Fürst Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau in Kontakt kam,³⁵ griff diese Anregung auf, was vor allem seine Erzählung *The Domain of Arnheim* bezeugt. Dort fungiert die Parkgestal-

32 Lettgen, *Die Melancholie der Musik*, S. 161ff.

33 Ebd., S. 163.

34 Helmut Schmidt-Garre, *Edgar Allan Poes Musikästhetik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 132/8, 1971, S. 416.

35 Linda Parshall, *Hirschfeld, Pückler, Poe. The Literary Modeling of Nature*, in: *German Historical Institute Bulletin Supplement* 4, 2007, S. 149-169.

tung als Exempel kreativer Tätigkeit als dem Streben nach Schönheit. In Poes Poetik bildet Musik hingegen nicht bloß ein Exempel, sondern das Paradigma: „It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles – the creation of supernal Beauty“.³⁶ Diese Vorrangstellung begründet Poe mit dem hohen Maß an *Unbestimmtheit* („indeterminacy“ respektive „indefiniteness“), das er der Musik einräumt. Begriffe aus dem Feld Vagheit, Suggestivität, Ambiguität haben für Poe – wie für die Dichter der Romantik – deshalb zentrale ästhetische Relevanz, weil sie als Folge der (beklagten) Einsicht in die Unmöglichkeit, höhere Bereiche der Wahrheit (des Absoluten) begrifflich adäquat zu repräsentieren, an die Stelle von Exaktheit, Eindeutigkeit und Präzision rücken. Im Gegensatz zu der romantischen Sehnsucht eines Novalis oder Wordsworth umreißen sie bei Poe aber nicht die dichterische Aufgabe einer unendlichen Annäherung an das (transzendente) Ideal. Er bewegt sich in diesen Gefilden, um lediglich den Effekt einer von ihnen ausgelösten Stimmung beim Leser zu erzeugen. Poetische, musikalische Unbestimmtheit dient also keinem höheren, quasi oberhalb ihrer selbst liegenden Zweck, sondern einzig der Herstellung von schönen (vorzugsweise melancholischen) Wirkungen. In vielem wirken hier Musikauffassungen des 18. Jahrhunderts nach. Immanuel Kant, der bei Ästhetikern im Verruf steht, der Musik zu wenig zuzutrauen, da er es wagt, zu fragen, ob sie als bloß angenehm, mehr als Genuss denn als Kultur zu bezeichnen sei,³⁷ verwies auf die grundsätzliche Bedeutung ihrer Affektivität. Zusammen mit der „Farbenkunst“ sei die Musik eine Kunst des schönen Spiels der Empfindungen. Schön deshalb, weil sie Harmonie und Proportion der affektiven Vermögen herstelle; in diesem Sinne spricht Kant auch von Stimmung, wenn er konstatiert, Musik könne „nichts anderes als die Proportion der verschiedenen Grade der Stimmung (Spannung) des Sinns, dem die Empfindung angehört, d.i. den Ton desselben betreffen“.³⁸ Im beginnenden 19. Jahrhundert allerdings löste sich der Begriff der Stimmung von der Vorstellung von Proportion und Harmonie. Hegel sah die Bedeutung der Stimmung für die Kunst bereits darin, Signum der subjektiven Innerlichkeit zu sein, von der die Musik, vollends aber die lyrische Poesie geprägt seien, was zu gegenseitiger Unterstützung ermuntere:

Ist nun aber die innere Subjektivität der eigentliche Quell der Lyrik, so muß ihr auch das Recht bleiben, sich auf den Ausdruck rein innerlicher Stimmungen, Reflexionen usf. zu beschränken, ohne sich zu einer konkreten, auch in ihrer Äußerlichkeit dargestellten Situation auseinanderzulegen. In dieser Rücksicht erweist sich selbst das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüts, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Äußerung der Heiter-

36 Poe, *The Poetic Principle*, S. 506.

37 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 218 / A 216. Auf einen die Kategorie des „musikalischen Genusses“ wieder aufgreifenden Strang der Musikästhetik verweist allerdings Albrecht Riethmüller, *Musikästhetik und musikalischer Genuss* (1981), in: *Annäherungen an Musik. Studien und Essays*, hg. von Insa Bernds, Michael Custodis und Frank Hentschel, Stuttgart 2007, S. 155-190.

38 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 211 / A 209.