Heft 3 (3. Jg.) / 2016

Mitteilungen

der Gottfried Benn-Gesellschaft e.V.

Gottfried Benn.

1886-1956

Mitteilungen der Gottfried Benn-Gesellschaft e.V.
Heft 3 (3. Jg.) 2016

Peter Lingens:
Gottfried Benn und die klassische Musik.
Ein Vortrag.
Gehalten auf Schloss Homburg am Main in Triefenstein
am 9. Juli 2016.

Impressum

Redaktion und Layout:
Dr. Nadine Schmidt, 57548 Kirchen,
und Dr. Peter Lingens, 60318 Frankfurt a. M.

Umschlagfoto:
Medaille auf Gottfried Benn von Klaus Weizenegger, 1972,
Sammlung Lingens

Copyright beim Autoren und bei
der Gottfried Benn-Gesellschaft e.V., vertreten durch den
1. Vorsitzenden Prof. Dr. Dr. Rainer Schmelzeisen,
79100 Freiburg i. Br.

Postanschrift
Gottfried-Benn-Gesellschaft e.V.
c/o Buchhandlung zum Wetzstein
Salzstraße 31
79098 Freiburg i. Br.

E-Mail: info@gottfriedbenn.de
Internet: www.gottfriedbenn.de

Vorbemerkungen

Nachstehende Ausführungen sind der Basistext des Vortrages „Gottfried Benn und die klassische Musik“, der am 9. Juli 2016 auf Schloss Homburg am Main in Triefenstein gehalten wurde. Dort hat der Cembalist und Fachmann für historische Tasteninstrumente Michael Günther mit einem kleinen Kreis von Literatur- und Musikerfahrenen einen Literarisch-Musikalischen Salon begründet. Bei diesen Veranstaltungen geht es jeweils um literarische Texte und Musikstücke, die sich aufeinander beziehen.

Für den Abend am 9. Juli 2016 – also 60 Jahre nach Benns Tod am 7. Juli 1956 – wurde der Verfasser (Mitglied der Gottfried Benn-Gesellschaft) vom Veranstalter Michael Günther gebeten, über „Gottfried Benn und Musik“ zu sprechen. Das Thema wurde auf „Gottfried Benn und die klassische Musik“ eingegrenzt und der Vortrag konzentrierte sich auf einige Gedichte, in denen Gottfried Benn Werke der klassischen Musik nennt.

Diese Gedichte und diese Nennungen wurden untersucht und in verschiedene Kategorien der Beziehung Text – Musik unterteilt. Die Erläuterungen zu den Texten wurden ergänzt durch das Spielen der folgenden Musikstücke:

„Frauenliebe und -leben“, op. 42 von Robert Schumann
Zweite Klaviersonate, op. 35 von Frédéric Chopin
„Litanei auf das Fest Allerseelen“, D. 343 von Franz Schubert
„Heimliche Aufforderung“, op. 27/3 und „Traum durch die Dämmerung, op. 27/3 von Richard Strauss
„Valse triste“, op. 44 von Jean Sibelius
„Träumerei“, op. 15/7 von Robert Schumann
Einige der Préludes, op. 28 von Frédéric Chopin
Kunst der Fuge, BWV 1080 von Johann Sebastian Bach

Die Vortragenden der Musikstücke waren:

Anna-Lucia Leone, Gesang
Michael Günther, Cembalo und Fortepiano
Julian Zalla, Fortepiano

Damit die Erkenntnisse aus diesem Vortrag nicht nach diesem Abend vergessen werden, wurde entschieden, eine Druckfassung des Vortrages als Heft in der Reihe „Mitteilungen der Gottfried Benn-Gesellschaft“ zu drucken. Die Kosten für den Druck übernahm der Veranstalter.

Michael Günther
[http://www.clavier-am-main.de]

Dr. Peter Lingens
[http://www.gottfriedbenn.de]

Rechtlicher Hinweis

Die Rechte für die Gedichte „Der Broadway singt und tanzt“, „Nachtcafé“, „Melodien“ und „Schumann“ liegen bei Klett-Cotta; der Abdruck wurde freundlich genehmigt.

Gewünschter Quellenhinweis:
Gottfried Benn. Sämtliche Gedichte. Klett-Cotta, Stuttgart 1998

Die Rechte für die Gedichte „Sankt Petersburg – Mitte des Jahrhunderts“, „Am Saum des nordischen Meers“, „Dann“ – und „Chopin“ liegen beim Arche Literatur Verlag; der Abdruck wurde freundlich genehmigt.

Gewünschter Quellenhinweis:
Statische Gedichte © Arche Literatur Verlag AG, Zürich 1948

Gottfried Benn und die klassische Musik

Meine sehr verehrten Damen, meine sehr geehrten Herren,

nachdem Gottfried Benn einer ihm bekannten Journalistin und Amateur-Musikerin einen Gedichtband geschenkt hatte, berichtete er seinem Bremer Brieffreund Oelze am 3. März 1951 Folgendes über deren Reaktion: „Frau Boveri schreibt mir, sie fände Gedichte unerträglich u vor allem *Lyrik!* Da sie eine grosse Musikkennerin ist, klassische Musik, antwortete ich: ‚verstehe durchaus, auch mir sagt Toska mehr als die Kunst der Fuge.'" (Oelze, II/2: 93–94)

Mit diesem Zitat haben Sie bereits gehört, was bisher zum Thema „Gottfried Benn und die klassische Musik" (allgemein) bekannt ist. Auch die meisten Benn-Kenner würden Ihnen dieses Zitat nennen, dann lange schweigen und sagen: Das Thema „Gottfried Benn und die klassische Musik" ist noch nicht erforscht. Hinzu kommt: dieses Zitat lesen und verstehen die meisten als Beleg dafür, dass Benn von klassischer Musik keine Ahnung gehabt habe und man sich mit dem Thema daher auch nicht beschäftigen müsse.

Tatsächlich ist dieses Thema weitgehend unerforscht.[1] Aber weil ich von Herrn Günther zu einem Vortrag vor Liebhabern klassischer Musik eingeladen bin, nehme ich es in Angriff. Notgedrungen nur kurz und auszugsweise, denn wir werden ja auch noch Musik hören.

Außer dem Thema „Benn und die klassische Musik" gibt es noch zwei Aspekte aus dem Musik-Bereich, die ich aber nicht behandeln werde: Erstens Benns Arbeit mit Paul Hindemith am Oratorium *Das Unaufhörliche*, für das Benn die Texte lieferte. Zweitens Benns Verhältnis zu Unterhaltungsmusik, Schlagern und Musik aus dem Radio. Dieser Bereich ist sicherlich der wichtigste, denn Benn hat vielfach Schlagertexte und Musik aus dem Radio in seine Gedichte eingebaut. Er war eben in Methoden und Themen ein eminent moderner Lyriker.

Was werde ich Ihnen heute Abend also darbieten? Grob gesagt drei Dinge:

Zunächst will ich Ihnen einige Fakten über Benns Musikkonsum und Musikgeschmack berichten sowie seine Urteile über Musik darlegen. Danach will ich Ihnen zeigen, wie er Bezüge zu klassischer Musik in seine Gedichte einbaut bzw. wie er Musik in seinen Gedichten einsetzt und zum Schluss noch einmal auf das Zitat über *Tosca* und *Die Kunst der Fuge* zurückkommen.

I. Benns Musikkonsum und Musikgeschmack

Gottfried Benn wurde 1886 geboren und wuchs in sehr bescheidenen Verhältnissen als Pfarrerssohn in Sellin, östlich der Oder, heute Polen, auf. Protestantische Kirchenmusik hörte er jeden Sonntag, natürlich in schlichtester Form, ansonsten war sein Vaterhaus völlig „amusisch" wie er am Ende seines Lebens in dem wunderbaren Gedicht *Teils-Teils* (SW I: 317) berichtet. Ins Gymnasium wurde er nach Frankfurt an der Oder geschickt, und von dort ging er an die Universität in Marburg und die militärärztliche Akademie in Berlin. Er wurde kurz Soldat und versuchte dann als Arzt eine Anstellung zu finden, bevor der Erste Weltkrieg begann und er einige Jahre Truppenarzt in Brüssel wurde.

In das Frühjahr 1914 – als er noch eine Anstellung suchte – fällt die erste Episode, die Benns Begegnung mit klassischer Musik überliefert. Er hatte als Schiffsarzt angeheuert und fuhr nach New York. Zwar war er nur sechs – zudem arbeitsreiche – Tage dort, aber der 27-Jährige schaffte es, in der Met eine Aufführung mit Caruso zu besuchen. Er erinnerte sich Jahrzehnte später: „ich hörte seine wahrhaft arielhafte, arionschöne Stimme" – ansonsten fand er ihn „klein und dickbäuchig". (SW V: 143)

Will man sich ansonsten über Benns Musikkonsum informieren, muss man seine Briefe lesen. Für alle Themen – über Literatur, Politik, bis hin zu Musik – bieten sich die Briefe an den Bremer Kaufmann Dr. Friedrich Wilhelm Oelze an, die Benn dem Freund zwischen 1932 und 1956 schrieb. Für Mitteilungen aus dem persönlichen Bereich, darunter zähle ich auch den Musikkonsum, kann man zudem die Briefe an Benns zahlreiche Geliebte nutzen. Vor allem in der Zeit zwischen April 1935 und Juni 1937, als er Berlin verlassen musste und in Hannover als Berufssoldat Dienst in der Wehrmacht leistete, schrieb er

fast täglich an seine Freundinnen Tilly Wedekind und Elinor Büller – die Damen liefen parallel und wussten nichts voneinander.

Die 1930er Jahre sind also für unser Thema aufgrund der Briefe besser belegt als andere Jahrzehnte – und man darf auch nicht vergessen, dass die 1940er Jahre durch Krieg und Not geprägt waren und Benn vor allem ums Überleben kämpfte. Ich berichte hier also beispielhaft aus der Hannoveraner Zeit.

In den 27 Monaten, die er in Hannover war, sah Benn mehrere Opern, darunter von Verdi den *Maskenball* und *Die Macht des Schicksals* und von Rossini *Angelina*.[2] Er sah die Operetten *Zigeunerbaron* von Johann Strauss (Sohn) und *Olly Polly* mit Musik von Walter Kollo. Wie gefiel ihm das?

An Elinor Büller schreibt er am 7. April 1935: „Gestern ‚Zigeunerbaron' ganz nett. Gute Aufführung. Opernhaus sehr anständig. 4 Ränge. Publikum sehr mäßig." (EB: 31)[3] Am 2. September 1935 schreibt er Tilly Wedekind: „Sonnabend abend im Mellini-Theater: ‚Olly Polly' von Kollo. Großer Schmarren, Operette, aber gut gespielt, Blödsinn." (TW: 94).

Im Herbst 1935 war Benn außerdem in Verdis *Ein Maskenball*. Er schreibt darüber an Oelze: „Schöne Musik! Greuliche Sängerin; aber *eine* Melodie (im Anfang des 5. Aktes, als Richard allein in der Nacht sitzt) die ist wohl überirdisch, zauberhaft, ohne Gleichen. 5 oder 6 mal kommt sie, jedesmal war ich beängstigt, weil soetwas nicht dauern kann, u sie dauerte auch immer nur ¼ Minute. (Ich bin unmusikalisch, vermutlich ist es Kitsch für den Musiker u. Pianisten.)" (Oelze I: 82)[5]

Im Dezember 1935 bekennt er Tilly Wedekind, „noch nicht wieder in der Oper" gewesen zu sein. (TW: 138)

Im Februar 1936 schreibt Benn an Oelze: „Gestern Abend war ich in ‚Macht des Schicksals'. Keine gute Aufführung, keine schönen Stimmen, aber so interessante Musik. Sehr viel Schwermut in Verdi, nicht? Unauflösliche Hintergründe fast, im ernsthaften Sinne, u. vorne ein Hahn, wenn man ihn aufdreht, laufen Melodieen heraus. Pardon, *Sie* sind Fachmann für Musik, ich Laie." (Oelze I: 108)

Fachmann oder nicht. Zumindest scheint Benn die populären Opern, die damals zur Aufführung kamen, gesehen, gehört oder zumindest gekannt und auch ein Gefühl dafür entwickelt zu haben. Dies baut er auch in seine Texte ein. So fragt der Sprecher in dem Prosastück

Der Radardenker vom Herbst 1949 treffend: „Das Terzett aus dem Rosenkavalier – woher nimmt es seinen Zauber […] ?“ (SW V: 69)

II. Benns Urteile über Musik und Musiker

Diese wenigen Aussagen über Besuche in der Oper – es wird mehr gegeben, als ich heute Abend darstellen kann – werden ergänzt durch sehr dezidierte Urteile über Musik und Komponisten. Allerdings sind es insgesamt sehr wenige Stellen, denn in den 749 Briefen Benns an Friedrich Wilhelm Oelze werden an kaum 40 Stellen circa 20 der großen Komponisten klassischer Musik genannt, viele davon nur wegen ihres Lebensalters (für den Vortrag *Altern als Problem für Künstler*). Zwei der größten, Haydn und Mozart, kommen in Benns Briefen an Oelze gar nicht vor, Beethoven und Schubert je einmal und das in anderem Zusammenhang als dem Musikalischen. Über Brahms schreibt Benn nur kurze Repliken, weil Oelze ihn spielte und schätzte. Richard Strauss wird zweimal am Rande erwähnt. Wagners *Walküre* taucht zwischen den Briefpartnern kurz als für bürgerliche Hörer ungeeignete Musik auf.[6]

Nur über Bach schreibt Benn im Juli 1950 eine längere Passage. Ich schlug den Band an der entsprechenden Stelle hoffnungsvoll auf, so wie Sie nun sicher auch hoffen. Doch es geht in der Passage fast ausschließlich um Protestantismus. Und wenn Sie einmal über das Zitat Benns über Bach etwas hören sollten, vergessen Sie es gleich, es hat nichts mit Musik zu tun. Es ist aber schockierend genug, um Aufmerksamkeit zu erregen – und daher lese ich es natürlich vor. Es stammt vom 17. Juli 1950 und lautet gekürzt: „[…] Bach? Wer ist das eigentlich? Für mich hätte er nicht zu existieren brauchen, ich habe nie das Geringste von ihm gesehn, gehört, geschmeckt, gefühlt.“ (Oelze II/2: 50)

Es gibt aber auch drei Aussagen Benns, die deutlich mehr mit seinem Musikgeschmack und seiner Meinung über Musik zu tun haben. Ich stelle sie chronologisch vor:

Am 5. Februar 1944 schreibt Benn als Reaktion auf eine Bemerkung Oelzes über Tschaikowsky: „Ich habe mich sooft gefragt, ob es erstklassige Musik ist, gerade die Pathétique, zu der ich starke

innere Beziehungen empfinde. Ich bin gänzlich unzuständig in dieser Richtung […] ich gehe beinahe davon aus, dass die Musik, die mich tief erregt – u. das geschieht sehr oft – keine erstrangige Musik im Sinne der Produktion ist. Aber mir genügt diese Musik, sie bewegt mich, bewegt Dinge in mir, trägt mich.“ (Oelze I: 352)

An Pfingsten 1946 – bitte rufen Sie sich die Zustände im Berlin des Jahres 1946 vor Augen – reagiert Benn auf eine Bemerkung Oelzes über Musik und Malerei. Benn schildert dabei den Hunger des Auges nach Farben und Verdrängung der Monotonie durch die Malerei, um dann über die andere Kunstform zu sagen: „Nichts davon befriedigt mehr die Musik, die, zierlich u. verworren oder eine Art Schlangenpfuhl, uns nur stärker an das völlig verwahrloste Innere unserer sogenannten Existenz bindet. Von Sibelius bis Peter Kreuder, das muss man noch gelten lassen; aber wo es ernst wird, da muss man lachen! Als ob es überhaupt noch so etwas wie eine innere Sammlung um solch Getöse wie Musik gäbe, zu der Frömmigkeit u. Mythologie u. vielleicht noch Barock gehörte, aber heute, in diesem erbarmungslosen Nichts, Rien du Tout, Niente, Nitschewo ist Musik Spielerei, weiches und schiefes Verfahren.“ (Oelze II/1: 36–37)

In Antwort auf die Mitteilung von zwei Zitaten von Strawinsky und Manet schreibt Benn am 23. Januar 1949 an Oelze, diese „bestätigen mir eine alte Beobachtung, nämlich dass die Maler intellektueller sind als die Musiker, die Maler sind die Physiker in der Académie des Arts, die Musiker die Botaniker […] – die Maler arbeiten offenbar bewusster und trancendenter, die Musiker pflanzlich, man kann auch sagen: naiv.“ (Oelze II/1: 173)[7]

Man muss zu solchen Briefstellen auch wissen, dass Benn – der sich selbst gern als Paria beschrieb – seinen Brieffreund Oelze – den er stets als Gentleman ansprach – gern schockierte, indem er ihm Dinge wie die gerade zitierten um die Ohren haute. Dass Benn natürlich viel mehr Gefühl für und Wissen über Musik hatte, kann man an seinen Gedichten erkennen, zu denen wir im nächsten Teil kommen.

III. Bezüge zur klassischen Musik in Benns Gedichten?

Ich werde die Verwendung oder Nennung von Musik in Benns Gedichten in vier Kategorien unterteilen: Erstens eine Kategorie, in der es nicht eigentlich um Musik geht, sondern um Musik-Worte und Szenen, die in einen Text montiert sind, und so etwas mitteilen, das nicht unbedingt mit klassischer Musik, sondern eher mit Kultur, Gesellschaft oder Show zu tun hat. Zweitens eine Kategorie, in der Text und Musik einen Kontrast bilden, in der Musik als Mittel der Kontrastierung eingesetzt wird. Das klingt banal, ist aber sehr kunstvoll und setzt beim Leser Musikkenntnis voraus. Drittens eine Kategorie, in der die Texte eine Reflexion, ein tiefes Verstehen und Einfühlen in das Wesen der Musik durch den Dichter belegen. Die vierte Kategorie umfasst eine Sonderfunktion, die ich an dieser Stelle noch nicht verrate.

Alle Kategorien bzw. die dort von mir hineinsortierten Gedichte sind auch Testfälle für eine wenig bekannte Äußerung Benns. Er selbst hat nämlich die Bedeutung von Musik für sich und seine Dichtung 1952 in einem Brief an den Germanisten und Romanisten Wolfgang Butzlaff offen gelegt: „Aber für mich ist Musik keine Kunst als solche, sondern nur (oder sogar) ein Stimulans, eine Ausgraberin von Versen u. Vorstufen zu Versen.“ (Butzlaff 2000: 242 und 245) Alle folgenden Gedichte können zeigen, wie Musik als Stimulans wirkt, aber eben auf ganz verschiedene Weise.

III.a Kategorie eins: Musik-Worte und Szenen

Als erste Kategorie habe ich eine Gruppe von Gedichten angekündigt, in denen es nicht eigentlich um Musik geht, sondern um Musik-Worte und Szenen, die in einen Text montiert sind, und so Aspekte von Kultur und Gesellschaft transportieren.

Das 1943 entstandene Gedicht *Sankt Petersburg – Mitte des Jahrhunderts* (SW I: 209–211) gehört zu denjenigen, in denen Benn Fundstücke aus seiner Lektüre zu einem eigenen Text montiert. In Strophe drei und vier beschreibt er ein Konzert, hier einige Auszüge:

Vormittagskonzert im Engelhardtschen Saal,
Madame Stepanow,
die Glinkas „Das Leben für den Zaren“
kreiert hatte, schreit unnatürlich,
Worojews Bariton hat schon gelitten.

Oder

Und dann die russischen Bässe: ultratief,
die normalen Singbässe vielfach in der Oktave
verdoppelnd,
das Contra-C rein und voll,
aus zwanzig Kehlen
ultratief.

Das Gedicht entstand bei der Lektüre von Dostojewskis *Schuld und Sühne*. Wie Sie leicht gemerkt haben werden, geht es in diesen Stellen nicht um Musik als solche, es geht nicht um die Oper *Ein Leben für den Zaren*, sondern es geht zunächst einmal um die Beschreibung einer Musikdarbietung, einer Gesellschaft, einer Szenerie. Die Beschreibungen charakterisieren für Benn Sankt Petersburg zur Mitte des 19. Jahrhunderts, aber sie sagen wenig über seine Haltung zu der erwähnten Musik. Die Beschreibungen müssen ihn nicht einmal innerlich sehr beschäftigt haben, denn die Fakten dazu hat er sich aus diversen Quellen zusammengesucht[8] – man kann auch sagen abgeschrieben. Etwas deutlicher noch wird dieses Verfahren und die innere Distanz zur erwähnten Musik beim nächsten Text.

Das 1953 entstandene Gedicht *Der Broadway singt und tanzt* trägt den Untertitel *Eine magnifique Reportage*. (SW I: 287–288) In Strophen eins und vier schildert Benn wiederum eine Musikaufführung bzw. die Arbeiten an einer Oper oder deren Aufführung:

1) Das Debüt der Negersängerin als Wahrsagerin
Ulrika im Maskenball,
bisher nur als Lieder- und Arienvirtuosin bekannt,
nun mit großem Orchester und berühmten Stimmen:
„glückte vollendet“.

4) Noah und seine Familie – die ganze Sintflut,
die Fahrt der Arche bis zum Aufstoßen,
„der bekannte Patriarch“
eine „im tiefsten Sinne spannende Haltung“
„fast betäubend“,
dem Komponisten wurden die Songs
per Telefon von New York nach St. Moritz vorgespielt
(allerlei! Arche-Noah-Songs!)

Gerade wie Benn hier die Schilderungen aus der Reportage über die – im Übrigen nicht explizit benannte – Oper *L'arche de Noé* von Antoine Banès montiert, zeigt, wie wenig ernst er diese Schilderung und diese Oper nahm. Mit ziemlicher Sicherheit hat er das Stück auch nie gehört. Ihn faszinierte hier also nicht die Musik, sondern die in den Quellen gefundenen Kommentare über die Proben und das Vorspielen der Musik am Telefon.[9]

Was ich mit diesen beiden Beispielen verdeutlichen wollte ist, dass selbst das genaue Benennen eines Musikstückes oder eine Beschreibung seiner Aufführung noch lange nichts mit Musikerfahrung oder Musik als solcher zu tun haben müssen. In der nächsten Kategorie aber wird dieses Anführen von Musikstücken wesentlich mehr in die Tiefe gehen und wichtiger Bestandteil für das Verstehen der Gedichte werden.

III.b Kategorie zwei: Kontrast zwischen Text und Musik

Die zweite Kategorie ist eine, in der Text und Musik einen Kontrast bilden, in der Musik als Mittel der Kontrastierung eingesetzt wird. Bekannte Beispiele hierfür sind das Gedicht *Nachtcafé* und *Am Saum des Nordischen Meers*.[10]

Sein berühmtes, 1912 veröffentlichtes Gedicht *Nachtcafé* (SW I: 19) enthält die Beschreibung von Musikern und Gästen in einem billigen Nachtcafé in Alt-Moabit, wobei die Musiker mit ihren Instrumenten und die Gäste mit ihren Defekten und Krankheiten gleichgesetzt werden. In das Gedicht baut Benn zwei Anspielungen auf Musikstücke ein. Das Gedicht beginnt mit den Zeilen:

824: Der Frauen Liebe und Leben.
Das Cello trinkt rasch mal. Die Flöte
rülpst tief drei Takte lang: das schöne Abendbrot.
Die Trommel liest den Kriminalroman zu Ende.

Die Angabe „Der Frauen Liebe und Leben" bezieht sich auf *Frauenliebe und -leben*, den Liederzyklus von Robert Schumann, op. 42. Die sechste Strophe des Benn-Textes lautet:

B-moll: die 35. Sonate
Zwei Augen brüllen auf:
Spritzt nicht das Blut von Chopin in den Saal,
damit das Pack drauf rumlatscht!
Schluß! He, Gigi! –

Es geht hier um die zweite Klaviersonate op. 35 von Frédéric Chopin, nicht um die 35. Sonate. Benn wusste aber sehr genau, dass er die *Trauermarschsonate* meinte[11] – und warum er diese Stücke hier einbaute: Benn nutzt die Erwähnung bzw. die Aufführung von etwas so Hohem wie *Frauenliebe und -leben* in einer billigen Abschleppkneipe – in der Besucher wie folgt beschrieben werden: „Bartflechte kauft Nelken, Doppelkinn zu erweichen" –, um den radikalen Gegensatz fühlbar zu machen und zu verdeutlichen, dass es an diesem Ort eben nicht um der Frauen reine Liebe, sondern der Frauen käufliche Liebesgunst geht. Den *Liederzyklus op. 42* von Schumann und die *zweite Klaviersonate op. 35* von Chopin an einem Ort, der ansonsten nur ekelerregend und verkommen ist, zu spielen, ist von Benn genauso schockierend und unpassend gemeint, wie die ganze Szenerie, die er in *Nachtcafé* beschreibt. „Spritzt nicht das Blut von Chopin in den Saal" offenbart diese Haltung gegenüber dem unpassenden Auditorium.[12]

Zur Erläuterung des Gedichtes *Am Saum des nordischen Meers* muss ich etwas ausholen: Als Benns erste Frau Edith im November 1922 verstorben war, lernte Benn auf der Rückreise von der Beerdigung die dänische Opernsängerin Ellen Overgaard kennen. Er begann ein Verhältnis mit ihr und gab ihr bald seine kleine Tochter, nun Halbwaise, zur Betreuung und Erziehung mit nach Dänemark. In den folgenden Jahrzehnten war Benn einige Mal bei den Overgaards zu Gast im Haus am Saum des nordischen Meers. Das Gedicht (SW I: 159–160), ent-

standen über den langen Zeitraum von 1930 bis 1935, beschreibt ein Konzert mit deutschen Schubertliedern im großbürgerlichen dänischen Haus der Opernsängerin und ihres Mannes. Der Dichter bemerkt die Wirkung der Musik auf die anderen Gäste. Er beschreibt diese Gäste zunächst als „die gierige weiße Rasse", „die Ladies, die erlauchten, geschmückt mit Pelz und Stein" und schildert ihre Finanzkraft und ihre Geschäfte mit Worten wie „die Peitsche durch Niggerwunden, die Dollars durchs Opiumfeld", und er kontrastiert dies mit der Erfahrung von Musik bzw. der Wirkung von Musik auf solche Menschen. Ich zitiere nur die dritte Strophe von sechsen:

Die Stimme singt – ohne Fehle,
fremde Worte sind im Raum:
„ruhe in Frieden, Seele,
die vollendet süßen Traum –"
vollendet –! und alle trinken
die Schubertsche Litanei
und die Räuberwelten versinken
von Capetown bis Shanghai.

Wenn Sie Franz Schuberts *Litanei auf das Fest Allerseelen* (D. 343) kennen, vielleicht im Ohr haben, dann ist der Kontrast zwischen den von Benn beschriebenen „Gangstern aus dem Norden" (SW I: 418) und dieser zarten, überirdischen Musik kaum größer vorstellbar. In Strophe fünf heißt es noch: „die Lieder […] machen die Macht zur Beute" – das trifft es. Kann man besser und ergreifender die reinigende, die verändernde Wirkung von Musik auf Zuhörer beschreiben, als Benn es in diesem Text tut?[13]

Ich komme jetzt schon zu einem zentralen Ergebnis: Das Verhältnis Text – Musik ist in diesen Gedichten ein zweifaches, ein sich ergänzendes: Benn nutzt die Erwähnung von Musikstücken nicht um der Musik willen, sondern um mit der Erwähnung der Musikstücke etwas in seinem Text deutlich zu machen. In diesem Fall einen Kontrast. Aber man kann diese Kontrastierung von Textstelle und erwähntem Musikstück natürlich nur erkennen und somit die Gedichte verstehen, wenn man die Musikstücke kennt. Somit wird ein außerhalb des Textes und des Lesevorganges stehendes Element, nämlich ein Musikstück

(das man hören muss), zum Wegweiser, ja zum Tor zur Bedeutung des Textes. Ohne Musikkenntnis, kein Textverständnis.

Dieses Verfahren belegt außerdem, dass Benn ein überraschend guter Musikkenner gewesen sein muss. Man sieht: Nicht alles, was der Briefeschreiber Benn formuliert, gilt für den Dichter Benn.

III.c Kategorie drei: Tiefes Verstehen und Einfühlen in das Wesen der Musik

Dieser Aspekt der Musikkenntnis Benns zeigt sich auch in der nächsten Kategorie. Denn als Kategorie drei hatte ich Texte angekündigt, in denen der Dichter zu einem Einfühlen, einem tiefen Verstehen oder auch zu einer Reflexion über das Wesen der Musik gelangt.

In dem bis Ende 1944 entstandenen, wunderbaren Liebesgedicht *Dann* (SW I: 190), in dem ein alternder Mann seine Liebe zu einer mit ihm gealterten Frau beschreibt, werden zwei Lieder von Richard Strauss angeführt. Die Stelle in der zweiten von drei Strophen lautet gekürzt: „Der Bogen einst, dem jeder Pfeil gelungen, […] die Cymbel auch, die jedes Lied gesungen: – ‚Funkelnde Schale', – ‚Wiesen im Dämmergrau –'". Die Nennung von zwei Musikstücken ist der Schlüssel zum Verständnis. Denn gemeint ist offenbar, dass es im Leben der beiden jede Spielart der Liebe gab. Das erfasst man aber nur, wenn man die Lieder von Strauss kennt, ja sogar trotz der veränderten Titel[14] erkennt: Das stürmische Liebeslied *Heimliche Aufforderung*[15] und das zurückhaltende Liebeslied *Traum durch die Dämmerung*.[16] Sie bilden zwischen sich jene Spannweite der gedachten Liebesarten – ohne sie zu nennen. Auch hier muss man tatsächlich die komponierte Musik der Lieder hören, um ihren unterschiedlichen Charakter zu erfassen. Oder wie am Schluss des letzten Abschnittes gesagt: ein außerhalb des Textes und des Lesevorganges stehendes Element, nämlich ein Musikstück, wird zum Wegweiser. Hier liegt aber kein Kontrast zwischen Text und Musik vor. Vielmehr transportiert das Wesen der Musikstücke die Information in den Text. Die Musik ergänzt den Text. Bleibt die Ergänzung hier noch schwebend zwischen den Musikstücken, kommt es im nächsten Text zu einem tiefen Verstehen des Sprechers.

Sie hatten den Namen Sibelius schon im Zusammenhang dessen gehört, was man 1946 noch gelten lassen müsse. Tatsächlich hat sich Benn schon im Februar 1936 und noch einmal im Dezember 1952 mit dem 1904 entstandenen *Valse triste*, op. 44 von Jean Sibelius, beschäftigt und in die beiden Gedichte *Valse triste* (SW I: 68–69) und *Melodien* (SW I: 257) eingebaut. Wir stehen also vor einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit einem Musikstück. Kommt es im Gedicht von 1936 nur als kurze Erwähnung vor, ist es im Gedicht von 1952 das tonangebende Thema. Schon in Zeile eins von *Melodien* heißt es: „Ja, Melodien – da verbleicht der Frager", und ist nicht mehr er selbst; nach einem Blick über die ganze Welt erkennt der Sprecher in Strophen vier bis sechs:

Du bist nicht früh, du bist nicht später,
wahrscheinlich, daß du gar nichts bist,
und nun Sibelius' Finnenlied im Äther:
Valse triste.

Alles in Moll, in con sordino
gelassenen Blicks gelassener Gang
von Palavas bis Portofino
die schöne Küste lang.

Ja, Melodien – uralte Wesen,
die tragen dir Unendlichkeiten an:
Valse triste, Valse gaie, Valse Niegewesen
verfließend in den dunklen Ozean.

Nach der Erkenntnis „Du bist nicht früh, du bist nicht später, wahrscheinlich, daß du gar nichts bist" kommt also eine Musik ins Spiel: „und nun Sibelius' Finnenlied im Äther: Valse triste". Was ist diese Musik? Einen Gegensatz zum vorher Gesagten bringt sie nicht. Sie bringt aber auch keine klare Bestätigung. Die Musik bringt in Moll und con sordino ein Moment der Gelassenheit. Noch einmal ein Blick auf die Méditerranée[17] – Benns Sehnsuchtslandschaft –, und dann tragen die Melodien die Unendlichkeit heran, und alles verfließt im „dunklen Ozean".[18]

Waren in Strophe zwei noch Zebras und Antilopen auf der Flucht, verschoben in Strophe drei noch Eruptionen ganze Kontinente,[19] so

klingt das Gedicht nun sehr ruhig und sanft aus. Die Stimmungen in Text und Musik überlagern und ergänzen sich.

Sie alle kennen eine Kunstform, in der Handlung und Musik eine Einheit bilden bzw. die Musik die Handlung unterstreicht und ergänzt. Ich meine den Film. Benn war ein begeisterter Kinogänger. Ich möchte behaupten, er nutzt Musikstücke in seinen Texten so, wie im Film die Filmmusik genutzt wird: sie unterstreicht die Emotionen und lenkt das Verstehen. Allerdings bietet er zum Gedicht keine klingende Musik, sondern er nennt das Stück nur und erwartet dabei, dass der Leser die Musik kennt.

Das ist keine unbekannte Haltung des Dichters. Benns Gedichte sind von Bildungsgut beladen. Sie fließen über von Wissen über antike Mythologie und Literaturgeschichte, über Naturwissenschaften wie Physik und Botanik, über Politik und Zeitgeschehen. Alles das muss der Leser kennen – und deshalb sind seine Gedichte für heutige Leser, die z.B. nicht mehr die griechische und lateinische Literatur und Kultur in der Schule lernten, so schwer zu verstehen.

Kommen wir zu einem einfacheren Beispiel, in dem die Musikkenntnis gleichwohl gefordert ist. Während in *Melodien* (SW I: 257) in die schon strömenden Gedankengänge ein Musikerlebnis einbricht (in Strophe vier bis sechs), ist im nächsten Gedicht die Musik von Anfang an Auslöser für Gedankengänge. Es ist das oft als Kitsch gescholtene[20] Gedicht *Schumann* (SW II: 81), im November 1955 entstanden, das die „Träumerei" op. 15/7 des Komponisten zum Thema – besser: als Auslöser – hat. Es lautet:

Schumann

Wie bist du darauf gekommen,
wie kamen die Töne dir bei,
wo aufgestiegen, erglommen
F-dur, die Träumerei?

War es die Frühe, die leere,
in der die Träume vergehn,
oder war es die Nacht, die schwere,
in der die Träume geschehn?

Waren Stunden, tränenerbebende,
oder Stunden des Glückes dein –
eine alles-zusammen-erlebende
muß es gewesen sein,

noch heute sendet sie Streifen
aus Einst und Immer und Nie,
wenn wir ans Radio greifen
F-dur – die Rêverie.

Der Bau aus vier Strophen zu je vier Zeilen mit dem Reimschema ABAB ist relativ einfach, auch der Inhalt erschließt sich schnell: Benn führt hier ein fiktives Gespräch mit dem Komponisten Schumann und fragt den Künstlerkollegen in Strophe eins: „Wie bist du darauf gekommen" und dann beschreibt er in den Strophen zwei und drei Situationen, in denen einem Dichter oder Komponisten wohl Inspirationen kommen: „War es die Frühe, die leere, in der die Träume vergehn" etc. In Strophe vier dann beschreibt er sein eigenes Empfinden der Musik gegenüber als eine Melodie „aus Einst und Immer und Nie" und schließlich nennt er die Situation, in der er das Stück hörte: nämlich im Radio und beantwortet damit die Frage „Wie bist du darauf gekommen" für sich selbst und dieses Gedicht: nämlich beim Radio hören – was für Benn eine häufige Inspirationsquelle war.

Diese Musik also berührte Benn so sehr, dass er ein Gedicht über deren Entstehung verfassen musste. Daher ist dieses Gedicht ein Beispiel für Kategorie drei, für die ein Einfühlen in Musik oder eine Reflexion über Musik als konstituierend gesetzt wurde. Wie hatte Benn 1944 über Musik an Oelze geschrieben: „sie bewegt mich, bewegt Dinge in mir". (Oelze I: 352) Oder noch deutlicher an Butzlaff: „Aber für mich ist Musik […] ein Stimulans, eine Ausgraberin von Versen u. Vorstufen zu Versen." (Butzlaff 2000: 242 und 245)

Die Texte sagen aber noch mehr, und zwar über Benns Gefühle gegenüber solcher Musik. In *Schumann* sendet die Musik „Streifen aus Einst und Immer und Nie" – im Gedicht *Melodien* heißt es: „Ja, Melodien […] tragen dir Unendlichkeiten an." In beiden Gedichten wird Musik also als zeitaufhebend oder zeitauslöschend beschrieben. Das ist vermutlich ein Gefühl, das Benn beim Hören dieser Musik entwickelte. Und vermutlich war für den Musikhörer Benn dies die höchst

mögliche Wirkung von Musik. Fern stand Benn Musik wirklich nicht. Wie weit eine Identifikation mit Musik gehen kann, mag das nächste Beispiel zeigen.

III.d Kategorie vier: Das Porträt des Dichters als Musiker

Chopin

Nicht sehr ergiebig im Gespräch,
Ansichten waren nicht seine Stärke,
Ansichten reden drum herum,
wenn Delacroix Theorien entwickelte,
wurde er unruhig, er seinerseits konnte
die Notturnos nicht begründen.

[…]

Brustkrank in jener Form
mit Blutungen und Narbenbildung,
die sich lange hinzieht;
stiller Tod
im Gegensatz zu einem
mit Schmerzparoxysmen
oder durch Gewehrsalven:
Man rückte den Flügel (Erard) an die Tür
und Delphine Potocka
sang ihm in der letzten Stunde
ein Veilchenlied.

Nach England reiste er mit drei Flügeln:
Pleyel, Erard, Broadwood,
spielte für 20 Guineen abends
eine Viertelstunde
bei Rothschilds, Wellingtons, im Strafford House
und vor zahlreichen Hosenbändern;
verdunkelt von Müdigkeit und Todesnähe
kehrte er heim
auf den Square d‘Orleans.

Dann verbrennt er seine Skizzen
und Manuskripte,
nur keine Restbestände, Fragmente, Notizen,
diese verräterischen Einblicke –
sagte zum Schluß:
„meine Versuche sind nach Maßgabe dessen vollendet,
was mir zu erreichen möglich war.“

Spielen sollte jeder Finger
mit der seinem Bau entsprechenden Kraft,
der vierte ist der schwächste
(nur siamesisch zum Mittelfinger).
Wenn er begann, lagen sie
auf e, fis, gis, h, c.

Wer je bestimmte Präludien
von ihm hörte,
sei es in Landhäusern oder
in einem Höhengelände
oder aus offenen Terrassentüren
beispielsweise aus einem Sanatorium,
wird es schwer vergessen.

Nie eine Oper komponiert,
keine Symphonie,
nur diese tragischen Progressionen
aus artistischer Überzeugung
und mit einer kleinen Hand.

Das Gedicht *Chopin* (SW I: 180–181) entstand bis Ende 1944. Benn selbst hielt es für „alt im Stil“, „ein Gedicht im lyrischen Sinne“; den Lebenslauf im Gedicht hielt er jedoch für „etwas echt Modernes“. (Oelze I: 377) Woher aber hatte Benn die Angaben über Chopin, z.B. den Fingersatz beim Klavierspiel? Er hatte schon 1928 das neuerschienene Buch von Guy de Pourtalès *Der blaue Klang. Friedrich Chopins Leben* gelesen (SW I: 439). (Man wüsste gern warum!) Aus diesem Buch holte er sich die biographischen Fakten, die er zum Gedicht umbaute.[21] Ein von Benn oftmals genutztes Verfahren, wir sahen es schon bei den Gedichten *Sankt Petersburg – Mitte des Jahrhunderts* und *Der Broadway singt und tanzt*. Hier in *Chopin* passiert jedoch etwas völlig anderes: Während die russische

Nationaloper und erst recht die Oper *L'Arche de Noé* von Antoine Banès dem Berliner Dichter herzlich egal gewesen sein dürften, hatte Benn ein ganz anderes Verhältnis zu Chopin, über den er lange nachdachte.

Das auch 1944 ins Gedicht aufgenommene Zitat „meine Versuche sind nach Maßgabe dessen vollendet, was mir zu erreichen möglich war" hielt Benn „für das Abschiedswort eines wahren Künstlers, der das Fragmentarische des Individuellen erlebt" habe. So hielt Benn es schon 1928 in seiner *Totenrede für Klabund* fest. (SW III: 198) Das Buch von de Pourtalès „gefiel mir gut" schrieb er noch 1936 an Oelze. (Oelze I: 124) In den Gedichten *Nachtcafé* von 1912 (SW I: 19), in *Chopin* von 1944 (SW I: 180) und in *Teils – teils* von 1954 (SW I: 317) taucht Chopin auf; im teilweise biographischen Gedicht *Teils – teils* sogar als schmerzhafte Fehlstelle „In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs / wurde auch kein Chopin gespielt / ganz amusisches Gedankenleben". (SW I: 317) Also eine Jahrzehnte andauernde Beschäftigung mit Chopin.

Benns enger Freund Friedrich Wilhelm Oelze hielt das Gedicht *Chopin* sogar für eine „verschlüsselte Selbstdarstellung" und bezog das vor allem auf: „Nicht sehr ergiebig im Gespräch, Ansichten waren nicht seine Stärke, Ansichten reden drum herum" und „nur keine Restbestände, Fragmente, Notizen, diese verräterischen Einblicke". (Oelze I: 9)

Ich selbst habe schon immer bei den Wendungen „verdunkelt von Müdigkeit" oder „Nie eine Oper komponiert, keine Symphonie, nur diese tragischen Progressionen" an die von Benn oft thematisierte Müdigkeit und daran denken müssen, dass er keinen großen Roman verfasst hat und seine Gedichte oft von großer Melancholie durchzogen sind. Daher erscheint mir Oelzes Deutung sehr nachvollziehbar.[22] Andere Deutungen sind natürlich möglich.[23]

Auf jeden Fall machten die jahrzehntelange Beschäftigung und die evtl. Selbstdarstellung das Gedicht *Chopin* für Benn besonders wichtig. So erschien es 1948 in der Schweizer Ausgabe der „Statischen Gedichte" erst, nachdem Benn beim Verleger gegen dessen Ablehnung „auf das Bestimmteste protestiert" hatte. (Oelze II/1: 111 und 120) In seiner ersten Publikation nach über 10 Jahren, mit der Benn wieder an die literarische Öffentlichkeit trat, durfte Chopin nicht fehlen. Zu deuten, warum Chopins Musik oder Chopins Leben für Benn wichtig war, müsste Spekulation bleiben. Ich habe Ihnen alle bekannten Textstellen

und Zitate dazu präsentiert, es sind zu wenige für eine Aussage. Aber erinnern wir uns an das Gedicht: „Wer je bestimmte Präludien von ihm hörte, […] wird es schwer vergessen.“ Reicht das nicht?

Schluss

Und damit komme ich zum Schluss noch einmal auf das Geplänkel zwischen Boveri und Benn und das oben genannte Zitat über *Tosca* und die *Kunst der Fuge*. Ich schulde Ihnen noch eine Erklärung, wie es dazugekommen war und was Benn damit meinte.

Zunächst einmal *Tosca*. Was bedeutete *Tosca* für Benn? Er führt diese Oper in zwei seiner Gedichte an, beide Male ähnlich: in *Doppelkonzert* von 1935 – der Titel hat übrigens nichts mit gleichnamigen Musikstücken zu tun – lautet die Wendung: „Tosca –: Ausdrucksstürme“. (SW I, 162) In *Kleiner Kulturspiegel* von 1951 lautet die Zeile: „Tosca (1902) ist immer noch die Leidenschaft“.[24] (SW II, 150) Tosca also. Nur diese Oper kommt zweimal in seinen Gedichten vor. Warum eigentlich? – Seine Lieblingsoper war doch *La Bohème* von Puccini.[25] Aber Benn hatte sein spezielles Tosca-Erlebnis: Als er im April 1914 kurz in New York war, hörte er in der Metropolitan Opera *Tosca* mit Caruso als Caravadossi,[26] die Partie der Tosca sang Geraldine Farrar. Die Zeitung „The New York Times“ berichtete darüber, das Publikum sei in Begeisterungsstürme ausgebrochen und charakterisierte die Szene mit: „Nothing like it has ever been witnessed at the opera house“.[27] Dieses *Tosca*-Erlebnis war für Benn natürlich unvergesslich. Noch Jahrzehnte später erinnerte er sich auch an den Sänger: „ich hörte seine wahrhaft arielhafte, arionschöne Stimme“. (SW V: 143)

Wir sehen also: eine Opernaufführung von 1914 (vielleicht auch noch eine spätere?), ein Gedicht von 1935, ein autobiographischer Text von 1949/50, Briefe von 1951, ein Gedicht von 1951, ein Vortrag von 1951: überall *Tosca*.

Nun zu der Bemerkung über die *Kunst der Fuge*. Der Zusammenhang ist dieser: Benn, der größte deutsche Lyriker des 20. Jahrhunderts, hatte seiner Bekannten Magret Boveri einen Sammelband mit Gedichten verschiedener Autoren geschenkt; und sie hatte am 31. März 1951 geantwortet, dass sie „für Gedichte kein Organ habe, für Lyrik schon gar

nicht.“ (Boveri 2003: 91) Benns Antwortschreiben an die Autorin ist nicht überliefert. Jedoch berichtet Benn seinem Bremer Brieffreund Dr. Friedrich Wilhelm Oelze am 3. April 1951 Folgendes: „Frau Boveri schreibt mir, sie fände Gedichte unerträglich u vor allem *Lyrik!* Da sie eine grosse Musikkennerin ist, klassische Musik, antwortete ich: ‚verstehe durchaus, auch mir sagt Toska mehr als die Kunst der Fuge.‘“ (Oelze, II/2: 93–94) So weit, so kurz.

Benn aber nahm selbst kurze Aussagen anderer gern auf, um darüber nachzudenken und sie in seine eigenen Texte einzuarbeiten. Auch nun übernahm Benn diese knappe Aussage ausgerechnet in seinen wichtigsten poetologischen Text, die *Probleme der Lyrik* auf. Dieser Vortrag von 1951 beschreibt – grob gesagt – was moderne Lyrik ist und unter welchen Bedingungen sie entsteht. Gleich zu Anfang[28] stellt Benn fest: „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht. Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt […] das ist dann vielleicht ein Gedicht.“ (SW VI: 10) Das Gedicht ist für Benn ein Produkt. Um diese These zu verdeutlichen, berichtet er nun von der Aussage seiner Bekannten und führt seine Antwort an: „ich verstehe Sie durchaus, mir zum Beispiel sagt Tosca mehr als die Kunst der Fuge.“ Und er fügt an „Das soll heißen, auf der einen Seite steht das Emotionelle, das Stimmungsmäßige, das Thematisch-Melodiöse, und auf der anderen Seite steht das Kunstprodukt. Das neue Gedicht, die Lyrik ist ein Kunstprodukt. Damit verbindet sich die Vorstellung von Bewußtheit, kritischer Kontrolle, und, um gleich einen gefährlichen Ausdruck zu gebrauchen, auf den ich noch zurückkomme, die Vorstellung von ‚Artistik‘.“(SW VI: 10) Das neue Gedicht ist also so kunstvoll wie die *Kunst der Fuge*. Warum sollte Benn aber das neue Gedicht – für das er stand wie kein zweiter – mit dem angeblich negativen Vergleich (*Tosca* sage ihm mehr als die *Kunst der Fuge*) herabsetzen?

Es geht hier nämlich überhaupt nicht um besser oder schlechter, sondern nur um einen grundsätzlich anderen Charakter: Ausdruckssturm gegen durchdachte Konstruktion. In beiden Teilen des Zitates geht es um Stimmung auf der einen und um kontrollierte Produktion auf der anderen Seite. Mit Musik hat das überhaupt nichts zu tun. Sie sehen, mit seiner Aussage über *Tosca* und die *Kunst der Fuge* wollte Benn überhaupt nichts über Musik sagen, er wollte einen Teil seiner Lyrik-

theorie daran entwickeln und klar machen. Für unser Thema ist aber interessant, dass er ausgerechnet zwei Musikstücke anführt, um über sein Fachgebiet, die Lyrikproduktion zu sprechen. Das konnte er nur, weil ihm der Charakter und das Wesen dieser Musikstücke so vertraut war. Vielleicht war Benn doch ein „Fachmann für Musik"?

Literaturhinweise

Primärliteratur

Boveri

Gottfried Benn – Margret Boveri. Briefwechsel 1949–1956. (Hrsg. von Berbig, Roland und Herbst, Nele). In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens, Heft 5 (2003), S. 63–126.

EB

Gottfried Benn. Briefe an Elinor Büller 1930–1937. (Gottfried Benn Briefe, Bd. 5, hrsg. von Marguerite Valerie Schlüter). Stuttgart 1992.

Oelze I–II/2

Gottfried Benn. Briefe an F. W. Oelze. (Hrsg. von Steinhagen, Harald und Schröder, Jürgen). Wiesbaden und München 1977–1980.

SW I–VII/2

Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. (Hrsg. von Schuster, Gerhard und Hof, Holger). Stuttgart 1986–2003.

TW

Gottfried Benn. Briefe an Tilly Wedekind 1930–1955. (Gottfried Benn Briefe, Bd. 4, hrsg. von Marguerite Valerie Schlüter.) Stuttgart 1986.

Sekundärliteratur

Butzlaff 2000

Butzlaff, Wolfgang: Gottfried Benn – Sänger ohne Musik? In: Butzlaff, Wolfgang: Goethe. „Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost."

Gesammelte Studien zu Werk und Rezeption. (Germanistische Texte und Studien Band 66) Hildesheim, Zürich, New York 2000, S. 243–270.

Goebel 2013

Goebel, Rolf J.: Transposing Music: An Intermedial Perspective on German Modernist Poetry. In: The German Quarterly 86 (2013), 3, S. 294–310. [Zu „Chopin“ S. 301–303].

Hannum 1972

Hannum, Hunter G.: Gottfried Benn's Music. In: Peitz, Wolfgang (Hg.): Denken in Widersprüchen. Korrelarien zur Gottfried-Benn-Forschung (Materialien zur deutschen Literatur 3). Freiburg 1972, S. 282–299.

Hof 2011

Hof, Holger: Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis. Eine Biographie. Stuttgart 2011.

Karcher 2006

Simon Karcher: Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertold Brecht – ein Vergleich. Würzburg 2006, S. 139–141.

Raabe 1986

Paul Raabe: Gottfried Benn in Hannover 1935–1937. Seelze-Velber 1986.

Ries 2014

Thorsten Ries: Verwandlung als anthropologisches Motiv in der Lyrik Gottfried Benns- Textgenetische Edition ausgewählter Gedichte aus den Jahren 1935 bis 1953. Band 1 (Exempla Critica. Historisch-kritische Einzelausgaben zur neueren deutschen Literatur 4). Berlin, Boston 2014. [Zu „St. Peterburg …“ siehe S. 327–594]

Riethmüller 1988

Riethmüller, Albrecht: Die Macht der Töne als die Ohnmacht Gottfried Benns. In: Dahlhaus, Carl; Miller, Norbert (Hrsg.): Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. München 1988, S. 29–45.

Soerensen 1960

Nele Poul Soerensen: Mein Vater Gottfried Benn. Wiesbaden 1960.

Die des Italienischen mächtigen LeserInnen möchte ich noch auf folgenden Aufsatz hinweisen, wenngleich ich ihn nicht nutzen konnte:

> Valtolina, Amelia Giuseppina: „Rêverie“ in fa maggiore. La costruzione musicale del verso nella poesia di Gottfried Benn. In: Rivista di letterature moderne e comparate 66, 2013, 2, S. 171–185.

Endnoten

1 Die m.E. beste Studie ist die von Butzlaff 2000; ich danke Prof. Dr. Sigurd Brieler (Gottfried Benn-Gesellschaft) für seinen Hinweis darauf.
2 Raabe 1986: 38.
3 Vgl. auch TW: 48.
4 Vgl. EB: 92.
5 Vgl. auch TW: 102.
6 Nach Erinnerung seiner Tochter schätzte Benn den italienischen Komponisten Enrico Toselli (1883–1926). Auch er findet zwischen den Freunden keine Erwähnung. Vgl. Nele Poul Soerensen: Mein Vater Gottfried Benn. Wiesbaden 1960. S. 19.
7 Pflanzlich naiv, seine Richtung findend wie eine Ranke, „nach Rankengesetz“. (Oelze II/1: 377)
8 Ries 2014.
9 Zum Gedicht siehe auch Karcher 2006: 139–141.
10 Korrekterweise muss ich darauf hinweisen, dass schon Hunter G. Hannum in seinem Aufsatz *Gottfried Benn's Music* an den Gedichten *Nachtcafé* und *Am Saum des nordischen Meers* deutlich gemacht hat, wie Benn Musik nutzt, um Gegensätze herzustellen. (Hannum 1972: 285–287) In seinen Worten: „when he wishes to oppose a […] milieu […] with a vision of what he considers ideal, he typically invokes music as representative of that vision.” (Hannum 1972: 285) – Auch Butzlaff erwähnt beide Gedichte in diesem Zusammenhang; vgl. Butzlaff 2000: 248 und 265.
11 In den ersten Druckfassungen hatte Benn sich zudem noch vertan und statt B-Moll fälschlich H-Moll geschrieben, vgl. SW I: 356.
12 Was aber die Benn-Forschung vor allem interessierte und eine wahre Lawine von Deutungen und Kommentaren losgetreten hat, war die Nummer 824. Denn diese Nummer stimmt nicht mit dem Werkverzeichnis Schumanns überein. Man überlegte gar, ob es sich um einen Gesetzesparagraphen handeln könnte etc. (SW I: 356) Die Lösung ist jedoch eine ganz andere. In diesem von Benn besuchten Café hatte dieses Musikstück die Nummer 824; also eine Nummer, die sich die Musiker zuriefen oder die auf den Notenblättern geschrieben war. Mitteilung von F.W: Oelze an Dr. Friedrich Flemming (Gottfried Benn-Gesellschaft) in einem Telefonat im März 1978; Kopien der Telefonnotiz und Korrespondenz im Besitz des Verfassers.

13 Siehe zu Erläuterungen und Hinweisen SW I: 416-421. – Siehe auch die Interpretation von Wolfgang Butzlaff in; Butzlaff 2000: 265–266.
14 Er benennt die Gedichte hier so, wie er sie vielleicht privat nannte oder besprach, wenn er mit Tilly Wedekind, der das Gedicht gewidmet war (vgl. SW I: 456), eine Platte auflegte.
15 Die erste Zeile des Liedes op. 27/3 lautet: „Auf, hebe die funkelnde Schale empor zum Mund".
16 Die erste Zeile des Liedes op. 29/1 lautet: „Weite Wiesen im Dämmergrau".
17 Palavas liegt an der südfranzösischen, Portofino an der ligurischen Küste.
18 Klingt hier das Leben aus? Ich meine ja. – Hunter G Hannum weist darauf hin, dass die Zeile „verfließend in den dunklen Ozean" stark an den Schluss des Gedichtes *Untergrundbahn* (SW I: 26) erinnert: „ein Sterben hin in des Meeres erlösend tiefes Blau." (Hannum 1972: 290) Siehe auch die Interpretation des Gedichtes *Melodien* durch Hannum auf S. 288–291 und 296 seines Aufsatzes. – Völlig verfehlt dagegen die Interpretation von *Melodien* durch Riethmüller 1988, vor allem auf S. 32–34.
19 Die Musik in *Valse triste* wird kurz vor Ende noch einmal sehr unruhig und aufgeregt.
20 Der Dichter Karl Krolow nannte das Gedicht ein „Zeugnis von bestürzender Peinlichkeit", vgl. Butzlaff 2000: 259.
21 Umbauen ist hier das richtige Verbum, denn Wolfgang Butzlaff weist darauf hin, dass z.B. die Angaben über die Fingerstellung im Buch von de Pourtalès und im Gedicht unterschiedlich sind, vgl. Butzlaff 2000: 258.
22 Wolfgang Butzlaff sieht ebenfalls ein „verschlüsseltes Selbstbekenntnis" und hebt auch die Analogie der musikalischen und literarischen Kurzformen hervor, vgl. Butzlaff 2000: 251 und 258.
23 Rolf J. Goebel hebt darauf ab, Benn habe mit dem Gedicht, die intuitive, die autonome und die an den Schöpfer gebundene und zudem unerklärliche Kunst thematisieren wollen vgl. Goebel 2013: 301–303.
24 Übrigens bezieht sich das Jahr 1902 auf die deutsche Erstaufführung, die eigentliche Uraufführung war 1900.
25 Soerensen 1960: 19.
26 Hof 2011: 139.
27 [http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=56950&limit=2500&xBranch=ALL&xsdate=&xedate=&theterm=New%2FReview&x=0&xhomepath=&xhome=], 6.12.2015. Demnach war die Aufführung am 22.4.1914, Hof 2011 schreibt dagegen 23.4.1914.
28 In der Audio-Veröffentlichung des Vortrages ist dieses Zitat übrigens nicht enthalten. Es fehlen die Zeilen S. 9, Z. 30 bis S. 10, Z. 23 von SW VI, vgl. die CD bei Zweitausendeins: „Gottfried Benn. Das Hörwerk 1928–56", erweiterte Neuauflage 2007, Track 65. Ob Benn die Passage um Tosca etc. beim Vortrag wegließ – oder ob die Redakteure des aufnehmenden Hessischen Rundfunks oder die späteren Herausgeber der CD diesen Teil herausschnitten –, kann ich natürlich nicht beurteilen, ich vermute aber Letzteres.