

STEFAN GASCH (HG.)

ÄSTHETIK DER  
INNERLICHKEIT  
MAX REGER  
UND DAS LIED  
UM 1900



HOLLITZER



Ästhetik der Innerlichkeit  
Max Reger und das Lied um 1900

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Othmar Wessely (Bd. 1–35)  
Fortgeführt von Theophil Antonicek und Elisabeth Th. Hilscher (Bd. 36–38)  
sowie von Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Bd. 39–44)

Herausgegeben von Michele Calella und Birgit Lodes

BAND 48

STEFAN GASCH (HG.)

Ästhetik der Innerlichkeit  
Max Reger und das Lied um 1900

# ÄSTHETIK DER INNERLICHKEIT

MAX REGER UND  
DAS LIED UM 1900

HERAUSGEGEBEN VON  
STEFAN GASCH

HOLLITZER



Gedruckt mit Unterstützung des  
Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien



Coverbild: Friedrich König (1857–1941), *Abendluft*, in *Ver Sacrum* 2 (1899), S. 4  
(<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1899/0046>)

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Heidelberg

Umschlaggestaltung: Gabriel Fischer

Satz: Imke Oldewurtel

Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.

Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Die Autorinnen und Autoren haben sich nach Kräften bemüht, alle Publikationsrechte einzuholen. Sollten dennoch Urheberrechte verletzt worden sein, werden die betroffenen Personen oder Institutionen gebeten, sich mit dem Herausgeber in Verbindung zu setzen.

© 2018 by HOLLITZER Verlag, Wien

ISBN 978-3-99012-536-6

ISSN 2617-3344

HOLLITZER



[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

## INHALT

STEFAN GASCH

Max Reger und das Lied um 1900 – Versuch einer Annäherung 7

JULIAN JOHNSON

Language, Music, and Desire:  
The Interior Landscape of the Lied around 1900 17

STEFAN KÖNIG

Zum Kontext von Max Regers „Jugendliedern“ ohne Opuszahl 39

ANNE HOLZMÜLLER

Sprache, Klang und Ausdruck im Lied um 1900.  
Eduard Mörikes *In der Frühe* bei Hugo Wolf und Max Reger 57

BERND ZEGOWITZ

„Aber Goethe ist auskomponiert.“  
Max Reger vertont Otto Julius Bierbaum 85

BERND EDELMANN

Ludwig Thuille und Richard Strauss. Liedschaffen unter Freunden 99

ELISABETH SCHMIERER

Conrad Ansorge im Liedschaffen der Jahrhundertwende 137

SUSANNE POPP

Von Narren und Philistern.  
Künstlerproblematik und Sozialkritik in Max Regers Liedern 155

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER

Andachtsmusik anno 1914: Regers Lieder op. 137 179

THOMAS AHREND

Innerlichkeit und Stimmung in Anton Weberns *Fromm* (1902) 197

INGRID SCHRAFFL

Alban Bergs Jugendlieder. Die autodidaktischen Anfänge 217

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FEDERICO CELESTINI                                                                       |     |
| Zu den Liedern Zemlinskys                                                                | 233 |
| DANIEL TIEMEYER                                                                          |     |
| Die Funktion des Klangs in Franz Schrekers frühen Liedern                                | 253 |
| LISA SMIT                                                                                |     |
| Where Music Meets the Eye:<br>Depicting and Illustrating Music around 1900. An Anthology | 273 |
| AUTORINNEN UND AUTOREN                                                                   | 293 |
| ABSTRACTS                                                                                | 297 |
| PERSONEN- UND WERKREGISTER                                                               | 303 |

Stefan Gasch

## **MAX REGER UND DAS LIED UM 1900 – VERSUCH EINER ANNÄHERUNG**

Geht man davon aus, dass sich die Modernität von Lyrik darin zeigt, auf welche Weise Emotionen in Gedichten gestaltet werden, so ist der Anspruch der „Innerlichkeit“ in den Werken der Dichter an der Wende zum 20. Jahrhundert sicherlich eine der zentralsten Indikatoren für die Aktualität der Texte jener Zeit. Innerlichkeit – wie auch Stimmung – schien den Dichtern der damaligen Zeit ein Bedürfnis, um der Qualität der nunmehr differenzierter und subtiler wahrgenommenen Emotionen Ausdruck verleihen und den – in einer zunehmend von Industrialisierung und dem Lärm der Großstadt geprägten Welt – sich rasant verändernden Zugängen zu Emotionen Rechnung tragen zu können. Mit einem solchen Blick auf die Text- und Liedkompositionen dieser Zeit, die den unterschiedlichsten künstlerischen Strömungen gemein ist und den die nachfolgenden Beiträge einnehmen möchten, rückt jener Anspruch der zeitgenössischen Künstler in den Vordergrund, der für eine adäquate Darstellung von Gefühlen und einen tieferen Blick unter die Oberfläche als zwingend notwendig erschien.

Mit der Bezugnahme auf die Werke Max Regers (1873–1916), dessen Todestag sich 2016 zum 100. Mal jährt, wird in den meisten der hier veröffentlichten Aufsätze ein weiterer Ankerpunkt zur Musik jener Zeit geschaffen. Eine solche Bezugnahme heißt freilich zunächst einmal überhaupt auf die Lieder Max Regers aufmerksam zu machen, um weitere Impulse für die Einordnung der noch kaum in einem breiteren Umfeld beforschten Liedsprache dieses neben Richard Strauss und Arnold Schönberg wichtigsten Wegbereiters der Moderne zu setzen. Dies mag in der Folge auch zu einer nachhaltigen Auseinandersetzung mit Regers Liedern im Besonderen und einer langfristigen Beschäftigung mit diesem wichtigsten Genre der Jahrhundertwende im Allgemeinen anregen. Denn trotz des immer wieder gezeigten Interesses an der Auseinandersetzung mit dieser Gattung, ist die musikwissenschaftliche Forschung noch weit davon entfernt, ein klares Bild dieses Genres in jener Übergangszeit zur



*Moderne* zeichnen zu können. Kaum untersucht wurde bisher der sich in dieser Zeit grundlegend verändernde Zugang der Textdichter zur Sprache, und ebenso wenig wurde die künstlerische Materialität des lyrischen Sprachklanges als eigener Forschungsgegenstand ernst genommen oder dieser gar in Bezug zur Umsetzung in Musik diskutiert.<sup>1</sup> Im Gegensatz zur Kunstgeschichte wurde in der Schwesterdisziplin Musikwissenschaft der Frage nach dem Lied als möglichem Ausdrucksmittel des von Sigmund Freud erschlossenen Unbewussten ebenso wenig nachgegangen, wie dem Verhältnis der Gattung Lied zu dem an der Wende zum 20. Jahrhundert nicht minder neuen Verständnis des menschlichen Körpers. Dabei fungiert das Klavierlied geradezu als Spiegel der sich verändernden Ästhetik des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts und als musikalischer Seismograph einer Epoche,<sup>2</sup> die durch einen Begriffs- und Stilpluralismus auf allen Ebenen des künstlerischen Schaffens geprägt ist. Das durch die Konstituenten Text, Musik und Stimme beschriebene Spannungsfeld bietet ideale Voraussetzungen für die Untersuchung einer musikalischen Gattung, die in ihrer Komprimiertheit ein Pulsmesser für jene Zeit war, in der die Gleichzeitigkeit der vielfältigsten künstlerischen Tendenzen auf verschiedensten Ebenen zu einer radikalen Abkehr von überkommenen Denkrichtungen, zum Bruch mit traditionellen Gestaltungsmustern, zur Gründung von neuen „Instrumenten“ der internationalen Avantgardekunst für ein neues Kunstideal und zum Ausloten neuer Arbeitsweisen und Themenbereiche führte.<sup>3</sup>

In dieser Zeit der Ablösung des Naturalismus durch eine „Mystik der Nerven“ und einen neuen Idealismus<sup>4</sup> nimmt das Lied eine scheinbar paradoxe

- 1 Nur langsam entwickelt sich hier ein Umdenken, das versucht Marginalisierungstraditionen entgegenzuwirken, die sowohl in philosophisch-philologischer Hinsicht, als auch in Gedicht- und Liedanalysen dem Klang seit dem 19. Jahrhundert eine eigene künstlerische Autonomie absprechen und ihn stattdessen dem geistigen Gehalt des Textes bzw. der musikalischen Vertonung unterordnen. Siehe hierzu Anne Holzmüller, *Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf*, Freiburg 2015 (Litterae 212).
- 2 Carl Dahlhaus, „Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche“, in ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden/Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 279–285. Vgl. auch Carl Dahlhaus, *19. Jahrhundert II: Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003 (Gesammelte Schriften 5), S. 320–328.
- 3 Mit den sich auch nachhaltig im öffentlichen Raum niederschlagenden Gründungen der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler (1891), der Münchner (1892) wie auch der Wiener Secession (1897) – um nur drei zentrale „Instrumente“ zu nennen – wehrten sich bildende Künstler nicht nur gegen die Dominanz der konservativen Kunstszene, sie opponierten damit auch gegen nationalstaatlich organisierte Künstlervereinigungen.
- 4 Vgl. hierzu Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, in ders., *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, hrsg. von Claus Pias, Weimar 2013 (Kritische Schriften 2), S. 129–134.

Entwicklung: War die Gattung bislang nicht nur durch ihre Form, sondern auch durch die sozialen Komponenten bestimmt, bei der die Funktion als Haus- und intime Bekenntnismusik und das Zusammenspiel von „Sänger, Dichter und Menschen“<sup>5</sup> eng ineinandergriffen, ja sogar eine zwingende Notwendigkeit der Vereinigung des Hörers mit dem Sänger gesehen wurde,<sup>6</sup> büßt sie jetzt diesen eigentlichen Charakter des bislang gewährten intimen Rahmens ein und wandert von den Salons in die Konzertsäle. Damit entsteht eine scheinbare Diskrepanz zwischen lyrischem Inhalt und dessen konzertanter Darstellungsweise. Der Widerspruch der „öffentlichen Einsamkeit“<sup>7</sup> zwischen der Darbietung intimer Gefühlsregungen vor großem Publikum und damit der vermeintlichen Präsentation von Emotionen mittels eines öffentlich zur Schau gestellten Pathos, führte scheinbar – in Zusammenhang mit dem sich verändernden Verhältnis von Individuum und Gesellschaft im Rahmen der neuzeitlichen Säkularisierungsprozesse – zu einer Entfremdung der Gattung von seinem ursprünglichen sozialen Ort.<sup>8</sup> Diese als Missverhältnis empfundene Relation zwischen lyrischem und dramatischem Wesen, zwischen nach innen gewandtem, monologisierendem Inhalt und nach außen gekehrter Darstellungsweise wurde vielfach (teilweise auch sehr emotional) diskutiert und führte noch im 20. Jahrhundert zu Verurteilungen wie jener von Paul Bekker, der „die Verpflanzung des Liedes in den Konzertsaal“ als „Verhängnis für die Entwicklung der Form“ ansah und vor allem in Hugo Wolfs subjektivistischen Deklamationsliedern eine „völlige Entartung des Liedes“ wahrnahm.<sup>9</sup>

5 Dies, wie auch das (alleinige) Singen in der Abendstunde empfiehlt Robert Schumann in seiner Rezension der *Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte* op. 1 von Robert Franz *Neue Zeitschrift für Musik* 19 (1843), S. 35.

6 Josef von Spaun: „Seine Lieder passen auch nicht für den Konzertsaal, für die Produktionen. Der Zuhörer muß auch Sinn für das Gedicht haben und mit ihm vereint das schöne Lied genießen, mit einem Wort: das Publikum muß ein ganz anderes sein als dasjenige, das die Theater und Konzertsäle füllt.“ Josef von Spaun, *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert (1858)*, in *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 2 1966, S. 147–164, hier S. 163.

7 Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten: Die Öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München 1981; s. auch Bernd Roeck, „Von intimer Öffentlichkeit zu öffentlicher Intimität. Über ein Paradigma der Moderne“, in *Öffentliche Einsamkeit: Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen in Verbindung mit Carmen Ottner, Köln 2009, S. 11–23.

8 Es resultierte ebenfalls in einem grundsätzlichen Strukturwandel der Aufführungssituation: Aufgrund der besonderen Affinität der Konzertsänger zur Opernpraxis fand eine Dramatisierung des Liedes statt, die auch mit einer größeren Professionalität von Pianisten einherging.

9 Bekker spricht sogar von „Blasphemie“, da er das Lied als eine „gesteigerte musikalische Individualkultur“ verstand. Paul Bekker, „Das Lied. Ein kritisches Fragment“, in *Klang*

Dennoch: Das Lied avancierte um 1900 zur zentralen Gattung der Zeit<sup>10</sup> und wird zum musikalischen Ausdrucksmittel eines „Zeitalter[s] der Erkenntnis“,<sup>11</sup> das geprägt ist von einer Abkehr von der als falsch erkannten Rationalität der menschlichen Handlungen und der Einsicht, dass das individuelle Handeln durch irrationale Gefühle bestimmt wird – eine Einsicht, die zum Bewusstwerden des eigenen Unbewussten und einem neuen Interesse an der Erforschung des emotionalen Innenlebens führte. Erst durch den nun als notwendig erachteten ungeschönten Blick unter die Oberfläche des menschlichen Wesens, des Bewusstwerdens der eigenen sublimen Gefühle, und das nach und nach erfolgende Abstreifen unnötiger Äußerlichkeiten konnte sich im Sinne des kommenden Expressionismus erstmals eine Erkenntnis der menschlichen, instinkthaften Triebe Bahn brechen.<sup>12</sup> Diese Auseinandersetzung mit dem Unbewussten, die ein dezidiertes Bemühen um die Darstellung einer echten Wahrheit zur Folge hatte, die wiederum durch die Artikulierung und Darstellung unterdrückter Gefühle mit zahlreichen Tabus bricht, ermöglichte in allen Lebens- und Kulturbereichen eine Auslotung neuer Ausdrucksformen.<sup>13</sup>

Das Klavierlied wird so zum idealen kompositorischen Experimentierfeld für eine solche erstmalige Selbstbetrachtung. Wie keine andere Gattung diente das Lied als Testlabor für kompositorische Ideen, die anschließend in größeren Formen weiterentwickelt werden konnten,<sup>14</sup> und wurde zu einer neuen

und Eros: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart 1922, Bd. 2, S. 284–293, hier S. 287 bzw. S. 291.

- 10 Der Durchbruch der Konzertform des Liederabends, der Liederzyklen als ästhetische Einheit begriff (von Eduard Hanslick 1860 noch als „Experiment“ abgetan) und diesen zu einer öffentlichen Reputation verhalf, geschah in Wien schließlich am Ende der 1870er Jahre. Hugo Wolf sah sich 1887 sogar zu der Beschwerde genötigt: „Liederabende sind in neuester Zeit nachgerade epidemisch geworden. Alles, was singt und klingt und nicht klingt, will heutzutage vom Podium herab zwitschern und jubilieren.“ Hugo Wolf, *Kritiken im Wiener Salonblatt*, mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer unter Mitarbeit von Isabella Sommer, 2 Bde., Wien 2002, Bd. 1: S. 199.
- 11 Eric Kandel, *Das Zeitalter der Erkenntnis: Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*, München 2014.
- 12 Erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an Sigmund Freuds Behandlungsmethoden der freien Assoziation und der Traumdeutung.
- 13 Carl Schorske spricht hier vom Problem der Schwachheit der Gefühle und der Kraftlosigkeit der Sinne, bei der die Grenzen zwischen dem eigenen Selbst und den anderen, zwischen dem Inneren und Äußeren verwischt sind, so dass Traum und Realität miteinander verschmolzen. Carl Schorske, *Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1981, S. 333–335.
- 14 Erwähnt sei in diesem Zusammenhang beispielsweise Arnold Schönbergs Brief an Richard Dehmelt, in dem er am 13. Dezember 1912 schreibt: „Leute, die meine Musik kennen, werden Ihnen [...] bestätigen können, daß in meinen ersten Versuchen, Ihre Lieder zu komponieren, mehr von dem steckt, was sich in Zukunft bei mir entwickelt hat, als in manchen viel späteren Kompositionen.“ Joachim Birke, „Richard Dehmelt und Arnold Schönberg – Ein Briefwechsel“, *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 279–285, hier S. 282. Dass das Lied eine

musikalischen Sprache für den Ausdruck der innersten Gefühle und Gedanken. Bedingt durch die intermediale Kopplung von Musik und Lyrik, durch eine auf das Wesentliche beschränkte und synchron artikulierte Musik-Sprache werden im Klavierlied jener Zeit daher die aktuellen Tendenzen in Komposition, Lyrikliteratur und soziokulturellen Denkrichtungen sichtbar und es wird Ausdrucksform einer nie gekannten Sinnlichkeit. In ihm ließen sich die Forderungen nach der Ästhetik einer neuen Innerlichkeit und das sich etablierende Verständnis einer neuen Emotionalität zu einem bis dahin unerhört fokussierten neuen Blick unter die Oberfläche vereinen.<sup>15</sup>

Max Regers 100. Todestag war daher eine mehr als willkommene Gelegenheit für die Diskussion eines Repertoires, das der musikwissenschaftlichen Forschung noch immer zahlreiche Forschungsmöglichkeiten bietet. Die Kontextualisierung von Regers hoch komplexen Liedkompositionen mit den Werken seiner Zeitgenossen öffnet so den Blick für ein Liedschaffen, das bislang als unverstanden vernachlässigt wurde.<sup>16</sup> Denn obwohl Max Reger mit seinem stark chromatisch angereicherten Stil, seinen komplexen Modulationen, die die Funktionstheorie von dur-moll-tonaler Musik aufzulösen scheinen, wie auch seinen aperiodischen Melodiebildungen zu einem der wichtigsten Vertreter der musikalischen Moderne zählt, waren seine mehr als 300 Lieder bis heute kaum Gegenstand einer breiteren Untersuchung. Reger teilt dieses Schicksal allerdings mit anderen. Auch die Lieder der zur selben Zeit wirkenden Gruppe der „Münchener Schule“, der sich konstituierenden „Wiener Schule“ oder anderer Komponisten der Zeit wie Alexander von Zemlinsky oder Conrad Ansoerge wurden bislang kaum in einen größeren Gattungsdiskurs einbezogen oder in

Schlüsselrolle im Werk sämtlicher Komponisten um 1900 einnahm, liegt freilich auch an den strukturgebenden Parametern wie Ausdrucksgehalt, Syntax und Form des Textes, die oftmals ein Gerüst für einen einfacheren Einstieg in die künstlerische Produktivität offerierten.

15 Dies hinderte die zeitgenössischen Kritiker allerdings nicht daran, gerade diese neue Gefühlsintensität und den gesteigerten Ausdruck als Problem zu sehen. So etwa Rudolf Louis: „Die bevorzugte Form des modernen Liedes ist die Steigerung, die [...] das Anwachsen und Abdämmen der Gefühlsintensitäten in ein dynamisches *Crescendo* und *Diminuendo* umsetzt.“ Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909, S. 220f.

16 Neben den hier versammelten Aufsätzen wurden weitere zentrale Werkgruppen und Aspekte des Liedes um 1900 bei der vom 23.–26. September 2016 veranstalteten Tagung am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien zur Diskussion gestellt. So präsentierte Oswald Panagl einen einführenden Überblick über die *Liedpoetik um 1900: Analogien*, Christian Schaper lieferte einen Beitrag zu Richard Strauss („... mehr Einblick in die Werkstatt des Meisters als in seine Seele“? Ästhetische Positionierungen in Strauss' Liedern um 1900: *Anomalien, Metaphern, Allegorien, Symbolik*), Christian Glanz diskutierte *Anders- und Gegenwelten in den Liedern Gustav Mahlers* und Nikolaus Urbanek schlug schließlich die Brücke in die frühe Atonalität (*Auf dem Weg in die neue Musik: Schönbergs George-Lieder*, op. 15).

einer synthetisierenden Sichtweise begriffen bzw. fruchtbar gemacht. Wie sehr Regers Lieder am Puls der Zeit waren, wurde erstmals durch das von Susanne Popp und ihren Kollegen erarbeitete *Reger Werk- und Quellenverzeichnis* deutlich,<sup>17</sup> sodass spätestens seit diesem Zeitpunkt der von Ernst Bloch<sup>18</sup> gemachte und bis heute verbreitete Vorwurf der Ungebildetheit Regers nicht länger haltbar ist. Besonders die zwischen 1899 und 1904 entstandenen frühexpressionistischen Liedopera zeigen, wie modern Reger war, sei es in der Wahl der Texte, auf die er durch aktuelle Kunstzeitschriften (*Jugend*, *Sonnenblumen*, *Die Gesellschaft*, etc.) aufmerksam wurde, sei es in dem von ihm immer auch gesuchten persönlichen Kontakt mit Dichtern wie Richard Dehmel oder Stefan Zweig.<sup>19</sup>

Regers Lieder mit dem Liedschaffen seiner Komponistenkollegen in den Großstädten München und Wien gegenüberzustellen, hat seine Berechtigung: Beide Städte waren wichtige Kulturräume für die Entwicklung neuer künstlerischer Ideen und den Aufbruch in ein neues künstlerisches Zeitalter, und zu beiden Städten hatte Reger eine enge Beziehung: 1901 zog er nach München, wo er schon bald auf Konfrontation mit dem Kreis der von 1898 bis 1907 agierenden Münchner (Komponisten)Schule um Ludwig Thuille ging; in Wien konzertierte Reger mehrfach als Klavierbegleiter bei Liederabenden, suchte den Kontakt zum Hugo-Wolf-Verein und wurde auch noch nach seinem Tod von Arnold Schönberg und den anderen Komponisten der Wiener Schule für seine höchst moderne, die Tonalität aber niemals verlassende Tonsprache hoch geschätzt. Letzteres zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass Reger der am meisten gespielte Komponist in Schönbergs „Verein für musikalische Privat-aufführungen“ war.

Der hier gebotene – freilich immer nur Ausschnitt bleibende – synchrone Blick auf die Lied-Landschaft um 1900, der grundlegende Prinzipien wie Textwahl und -gliederung und eine Untersuchung der Klavier- und Singstimmenbehandlung berücksichtigt, lässt individuelle Absichten eines jeden Komponisten hinsichtlich des Ausdrucks einer tieferen Verbindung zwischen lyrischem Empfinden und musikalischer Umsetzung sichtbar werden, sodass vor einem solchen Hintergrund letztlich auch die zeitgenössische Bedeutung von Regers

17 *Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, im Auftrag des Max-Reger-Instituts hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, 2 Bde., München, 2010 [2011].

18 *Geist der Utopie*, München/Leipzig 1918.

19 Siehe hierzu die umfassende Neubewertung des Komponisten und seiner Textdichter von Susanne Popp, „Wechselwirkungen: Max Reger und die Literatur seiner Zeit“, in *Annäherungen an Max Reger*, hrsg. von Martina Sichardt, Hildesheim u.a. 2014 (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Schriften 8), S. 77–103.

Liedœuvre präzisiert werden kann. Erst auf lange Sicht aber kann ein musiksemiotisches Konzept entworfen werden, das dabei hilft auszuloten, ob und wie sich die neue Ästhetik der Innerlichkeit um 1900 in den Liedkompositionen dieser Zeit niederschlägt. Erst auf lange Sicht wird also verständlich werden, welche „Ausblicke in bisher fast unentdeckte seelische Zustände und Konflikte“<sup>20</sup> Reger in seinen Liedvertonungen anstrebte und meinte, kompositorisch gemeistert zu haben.<sup>21</sup>

Wie schon Hugo Wolf hat auch Reger den Primat der autonomen Dichtung und das Problem der musikalischen „Überhöhung“ eines in sich geschlossenen Textes, die diesem die Eigenständigkeit abspricht, erkannt. Seine bewusste Zurückhaltung gegenüber den klassischen Dichtern wird aus dieser Sicht ein wenig besser verständlich. Sie zeugt von Regers sensiblem Umgang mit Sprachmaterialität und bereits „auskomponiertem“ Sprachklang und stellt die um 1900 auftretende neue Wahrnehmung von Lyrik, die die Eigengültigkeit des Textes ernst nimmt und das Zurücktreten der Musik hinter diesen fordert, eindringlich unter Beweis. Mehr noch als in früheren Jahrzehnten scheint sich am Ausgang des 19. Jahrhunderts ein sensibles Bewusstsein für die akute Gefahr der „Zerstörung“ eines Gedichtes durch das Hinzufügen von Musik zu etablieren.<sup>22</sup> Die Loslösung von einem tradierten Liedverständnis wie sie Wolf beabsichtigt hatte, steht dabei am Beginn einer neuen Liedauffassung, die nun die „strenge, herbe, unerbittliche Wahrheit, die Wahrheit bis zur Grausamkeit“ zum obersten Prinzip auf der Suche nach dem zugrundeliegenden Sinn des Textes erklärte<sup>23</sup> und der sich im Ausdruck dieser Wahrheit auch nicht vor einer bislang ungekannten Radikalität in der Verwendung der Mittel scheute.<sup>24</sup> Im Vordergrund steht nun ein sensibles Suchen nach Lösungsmöglichkeiten im Umgang mit dem Text, das bewusst zwischen dem Erfassen des Klangs der Sprache und dem Ausdruck der Emotion differenziert. In Konsequenz führte

20 Brief Regers an Ella Kerndl vom 1. Oktober 1900 (Meininger Museen).

21 Am 8.2.1902 schreibt Reger schließlich an Eugen Spitzweg, er hätte die „Fähigkeit, alle erdenklichen psychologischen Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder zu bringen, ganz erreicht.“ (Bayerische Staatsbibliothek München).

22 „Poesie und Musik sind wie innig verschmolzene Schwestern, wobei der Musik etwas ‚Vampyrartiges‘ innewohnt und sie ihrem Opfer den letzten Blutstropfen aussaugt.“ Hugo Wolf, Brief vom 16. Juni 1896 an Rosa Mayreder, in ders., *Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des „Corregidor“*, hrsg. von Heinrich Werner, Wien u.a. 1921, S. 82.

23 Hugo Wolf: „Oberstes Prinzip in der Kunst ist mir strenge, herbe, unerbittliche Wahrheit, Wahrheit bis zur Grausamkeit.“, *Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann*, hrsg. von Edmund Hellmer, Berlin 1903, S. 13.

24 Bezeichnenderweise war gerade dies der Grund für die Ablehnung der Drucklegung von Wolfs Liedern im Verlag Breitkopf & Härtel. Vgl. Edward F. Kravitt, *Das Lied: Spiegel der Spätromantik*, Hildesheim etc. 2004, S. 18.

dies zu einem Sprengen von Grenzen hinsichtlich Form, Melodik und Harmonik, was schließlich den grundsätzlichen Wandel der Gattung Lied seit der Goethezeit mit sich brachte und zu einer neuen Klanglichkeit führte, einer „psychologisierenden Klangrede“,<sup>25</sup> die beim Zuhörer wie Interpreten alle Sinne gleichermaßen ansprach und – wie etwa bei Regers *Schmied Schmerz* op. 51/6 – auch eine physische Erfahrung des Singens wie des Empfindens bedeuten konnte.

Wie Reger an solch einer neuen Ausdrucksintensität arbeitete, lässt sich an seinen oft zitierten Äußerungen ebenso ablesen, wie an dem nicht weniger oft gemachten, letztlich jedoch einseitigen Vergleich mit Richard Strauss. Regers Lieder weisen bereits um 1900 jene Ausdrucksmerkmale auf, die wenige Jahre später auch in anderen künstlerischen Bereichen zum Inbegriff eines neuen Stils – des Expressionismus – werden sollten. Die Konzeption seiner Lieder, in denen die Singstimme aufgrund ihrer dichten Verflechtung mit der vielstimmigen Klavierbegleitung eine immer stärkere instrumentale Rolle zukommt, steht nicht nur Strauss' großflächig-atmosphärischen Liedprinzipien entgegen, sie nimmt auch Kurt Hillers 1911 geforderten Bruch mit jener Sanglichkeit vorweg, die seit Goethe als Inbegriff des Lyrischen gegolten hatte.<sup>26</sup> Als früher Vertreter des literarischen Expressionismus fordert er zudem die Entwicklung neuer individueller Ausdrucksformen und einer neuen Emotionalität, in der der Naturbezug für den lyrischen Text nicht mehr von zentraler Bedeutung ist – jedenfalls nicht in den als „idyllisch“ erlebbaren Momenten. Hillers Forderungen werden jedoch insofern erst spät gegenüber einem breiten Publikum artikuliert, als sich die Abkehr von „Waldesgrün und Lerchensang“ bereits in den Liedkompositionen eines Reger, Schönberg oder Webern vollzogen hatte und die Natur nicht mehr den Inhalt, sondern den Rahmen für die eigene Gefühlswelt und Stimmung bildete.<sup>27</sup> Naturbilder werden zum individuellen Ausdruck von Seelenbewegungen, sodass in deren Artikulierung durch die menschliche Stimme eine Verschränkung von Außen- und Innenwelt erfahren wird.

Weder aber kann diese Zeit der massiven Umbrüche verstanden werden ohne den auch im Lied vorzufindenden Stilpluralismus zu begreifen, noch darf das Lied jener Zeit ohne den Hintergrund der ästhetischen Ideen der Romantik gesehen werden, in denen es zwar wurzelt, die es jedoch radikal transformiert und adaptiert. Es gilt also nicht zu fragen, inwiefern Musik es ermöglicht,

25 Manfred Osten, „Hugo Wolfs Goethe-Vertonungen oder der Komponist als Psychologe der Poesie“, *Musicologica Austriaca* 26 (2007), S. 65–70, hier S. 68f.

26 Kurt Hiller, „Gegen ‚Lyrik‘“, *Der Sturm* 52 (1911), S. 314f.

27 Siehe hierzu etwa Julian Johnson, *Webern and the Transformation of Nature* (Cambridge, 1999).



Gefühle darzustellen, sondern um eine kritische Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Erneuerungspotential der „modernen“ Künstler um 1900, die mit Hilfe neuer Ausdrucksformen eine autonome Wort- und Klangkunst beabsichtigen. Im Hinblick auf das Klavierlied heißt das, sich mit den neuen Funktionen von Gesang und Begleitung auseinanderzusetzen, bei der dem Klavier als Träger des musikalischen Ausdrucks die Reduktion oder sogar Preisgabe des melodischen Primats der Singstimme zugunsten einer deklamatorischen Eindringlichkeit zum (subjektiven) Ausdruck der „inneren Wahrheit“ gegenübersteht.<sup>28</sup>

Erst im völligen Verständnis dieser vielschichtigen Abhängigkeiten und der wechselseitigen Beeinflussung der verschiedenen Künste tritt die Bedeutung des Klavierliedes im Kontext der höchst komplexen Strömungen des *Fin de Siècle* deutlicher hervor und die Werke werden nicht mehr nur als einzelne, verschwindend kleine und frei im Raum schwebende Partikel der Musikkultur jener Zeit wahrgenommen, sondern als Gradmesser für ein neues Lyrikverständnis, das sich der „Ursprungsdiagnostik zwischen Wort und Lied“ bewusst ist<sup>29</sup> und Musik als eigenständige Form von Lyrik begreift.



Ein großer Dank sei dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien für die großzügige Gewährung eines Druckkostenzuschusses ausgesprochen. Michele Calella und Birgit Lodes sei herzlich für die Aufnahme der Publikation in die Reihe der *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* gedankt. Ein besonderer Dank gilt vor allem Frau Mag.<sup>a</sup> Imke Oldewurtel für ihre stets hilfreichen Ratschläge und ihre äußerst umsichtige und geduldige Erstellung der Druckvorlage. In gleicher Weise sei den Autorinnen und Autoren und dem Verlag Hollitzer, namentlich Frau Mag.<sup>a</sup> Sigrun Müller, für die gute Zusammenarbeit gedankt.

Wien, im August 2018

Stefan Gasch

28 Erst das Ende des Ersten Weltkrieges sollte durch die Diskreditierung dieser Subjektivität im Zeichen einer „Neuen Sachlichkeit“ das Ende des „psychologischen Liedes“ und den Wandel der Gattung mit sich bringen. Theodor W. Adorno, „Situation des Liedes“, in ders., *Musikalische Schriften* 5, Frankfurt am Main 1984, (Gesammelte Schriften, Bd. 18) S. 345–353, hier S. 346.

29 Ebda.





Julian Johnson

## LANGUAGE, MUSIC, AND DESIRE: THE INTERIOR LANDSCAPE OF THE LIED AROUND 1900

### Introduction

It is generally agreed that, around 1900, Lieder composition reflects profound changes taking place not only in musical language but across all the arts. It is also broadly agreed that these developments in aesthetic forms reflect equally profound changes in models of subjectivity and what we might call modes of experiencing and knowing the world. In this chapter I want to go further, however, and explore the idea that the Lied not only *reflected* such major shifts in culture, society and consciousness, but was itself a highly important medium for the *articulation* of those changes. Further still, I want to suggest that in song we find a unique exploration of the tensions at the heart of social and aesthetic modernity—in particular, that, in its reconfiguring of the relation of words and music, song plays out a constitutive crisis of the modern age. My concern is less with the obvious differences between musical styles than the ways in which different composers take part in a shared project and respond to a common problem. In other chapters of this volume, colleagues explore both the topics of lyric poetry around 1900 and their treatment in the songs of Max Reger, Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, Ludwig Thuille, Alban Berg and Anton Webern. Rather than attempt some grand survey of this huge field I want, instead, to pursue a single idea, which has a bearing on the songs of all of these composers.

What is song, if not a site for the play of difference between words and music? Song makes resonant the gaps and overlaps between the signifying function of language and the sensuous, sonic presence of music. But song often tends to mask this constitutive tension in which it is made; it gives the impression that music *reinforces* the meaning of words rather than pulls in a different direction. This is a deception practised on listeners by the performer, on performers by the composer, and on the composer by music itself. Around 1900, however, the

Lied increasingly exposes and reveals this tension. This has to do with changes in both poetry and music. Part of the problem for our enquiry is that, while modernist poetry and music have been exhaustively studied separately, their relation—as explored through song—remains far less understood. In a French context for example, the so-called ‘musicalization’ of poetry in Baudelaire, Verlaine and Mallarmé has been exhaustively discussed by literary theorists and historians. But what happens when this highly musicalized poetry meets actual music, in song? And, at the same time, what happens to music when it finds its song texts in a kind of poetry that works more and more like music itself? Put another way, what does music do when all the other arts (to borrow Walter Pater’s famous phrase) are busy aspiring ‘to the condition of music’?

Music historians know very well what happens to music around 1900. It, too, stages its own resistance to inherited forms and grammars and the importance of song-writing to this process is well documented. Schoenberg’s move to atonality, one could suggest, is far better understood by examining his pre-1914 settings of Richard Dehmel and Stefan George than in re-telling familiar stories about a historical progression towards the total chromatic, or the emancipation of the motif from Bach to Brahms. The key works through which Schoenberg and his circle moved into atonality are songs, songs whose texts blend expressions of intense desire with images of nature and landscape in which the boundaries of the speaking self are increasingly fragmented. But such topics are surely central to the whole genre of the Lied—after all, Brahms and Schubert are not short on desire, and Wolf and Schumann hardly lack interiority. Which brings us back to the question: how and why does the Lied around 1900 change in the ways that it does?

### *Stimmung*

In a famous essay of 1899, ‘Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst’, Alois Riegl set out the idea that modern art centres on a kind of contemplative experience occasionally afforded us by nature.<sup>1</sup> His essay opens by evoking the experience of being on an alpine summit and contemplating the landscape below. Held in the viewer’s gaze, the landscape emerges as a self-contained continuity of light and colour, a harmonious whole at rest within itself. Such experiences in nature, Riegl comments, are only ever momentary—the slightest movement or small event will break this harmonious *Stimmung*. But what is rare in everyday life, becomes a central topic of the artwork, hence a renewed

1 Alois Riegl, ‘Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst’, *Graphische Künste* 22 (1899), 47–56.

fascination across the arts, in the 1890s, with the topic of landscape. Its essential elements, Riegl tells us, are ‘Ruhe und Fernsicht’. In one sense, Riegl was simply identifying an artistic current that had become increasingly important in the preceding decades—the shift from landscape painting either as historicism or as realism, to landscape painting as something self-sufficient, an approach that made the ordinary sense of place into something extraordinary and luminous, from Monet and French impressionism to the specifically Austrian phenomenon of ‘Stimmungs-Impressionismus’. But Riegl also offers an analysis of the significance of this move, in which the content of art changes from a mimetic representation of things (objects, people, places, events) to something less tangible—the light and space between things, the mood that arises from the configuration of the whole. Riegl relates this to the idea of devotion.

It is astonishing how often these characteristics define the texts chosen by composers for song-setting around 1900. The young Webern copied out poems by Ferdinand Avenarius in his diary in 1899 and went on to set others, all of which have this quality of a poetic self, merged with a self-contained and containing landscape.<sup>2</sup> Examples abound in the songs of Max Reger, such as his settings of Otto Bierbaum’s *Flieder* and *Traum durch die Dämmerung* in the Op. 35 songs of 1899, or his setting of Dehmel’s *Waldseligkeit* in 1901. Countless examples can be found in the songs of Richard Strauss, the young Alban Berg or Alexander Zemlinsky. The opening of Schoenberg’s *Gurre-Lieder*, which began life as a song cycle for voice and piano, exemplifies the idea.

My first musical example, however, comes from a composer who resolutely ignored the new generation of lyric poets. Written two years after Riegl’s essay, Mahler’s *Ich bin der Welt abhanden gekommen* might nevertheless be taken as exemplary in its creation of a musical *Stimmung*. Indeed, we might be tempted to hear it as a demonstration of musical *Stimmungs-Impressionismus*, not least because its composition was contemporary with Mahler’s access to a circle of Austrian painters facilitated by his engagement to Alma Schindler—principally through her step-father Carl Moll, but, by association at least, also to her late father, Emil Jakob Schindler. But Mahler’s choice of text, a poem by Friedrich Rückert dating from 1821, reminds us that the lyric impulse of composers around 1900 has its roots in something much older. Mahler’s focus on Rückert certainly reflected his resistance to contemporary poets,<sup>3</sup> but it also

2 See Susanne Rode-Breymann, trs. Mary Whittall, “... gathering the divine from the earthly ...”. Ferdinand Avenarius and his significance for Anton Webern’s early settings of lyric poetry’, in Kathryn Bailey (ed.), *Webern Studies* (Cambridge, 1996), 1–31, at 4f.

3 See, for example, Mahler’s comments on Maeterlinck in a letter to Alma of 1 April 1903: ‘These stupid fools – every one of them – they look for hidden meanings in the world [...] as if they were searching for lice.’ Henry-Louis de La Grange and Günther Weiss, trs.

underlines a continuity of interest that runs back to Schumann and Schubert, Rückert, Eichendorff and Mörike.

*Ich bin der Welt abhanden gekommen*

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange von mir nichts vernommen,  
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält,  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgewimmel,  
Und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in mir und meinem Himmel,  
In meinem Lieben, in meinem Lied.

Friedrich Rückert (1788–1866)

Rückert's poem appears in a collection titled *A Spring of Love* [*Liebesfrühling*] and, as Camilla Bork notes, is 'embedded within a group of four poems dealing with the lyrical self's withdrawal into itself from the world'.<sup>4</sup> The opening line is wonderfully suggestive. A native German speaker might take for granted that the modal verb form 'bin' anticipates the past participle 'gekommen' at the end of the sentence but, to my own English ears, there is a rich accumulation of meanings in the slow unfolding of the line: 'Ich bin' already emphasises, above all else, the space of being (there is no urgency of becoming here). 'Ich bin der Welt' directs us to the proposition of a relationship: what am I to the world? 'abhanden gekommen' (it turns out), a form of words that beautifully underlines a lack of agency. This is not the result of decisive action—I have not done anything; rather, something has happened to me. It is less that I have broken off my contact with the world, but that the world has mislaid me like a missing book. I have become mislaid by the world.

This passivity and absence of agency is embodied from the start of Mahler's song in the nature of its harmonic space (see Example 1). Utterly diatonic, the continuous suspension of the 2nd and 6th degrees of the scale in the opening bars make for a quasi-pentatonic set in which tonal functions are at best residual.

Antony Beaumont, *Gustav Mahler: Letters to his Wife* (London, 2004), 116.

4 Camilla Bork, trs. Irene Zedlacher, 'Musical Lyricism as Self-Exploration: Reflections on Mahler's "Ich bin der Welt abhanden gekommen"', in Karen Painter (ed.), *Mahler and His World* (Princeton, 2002), 179–72, 116.



Example 1. Gustav Mahler, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, bb, 1–10

Instead of directed motion, the slowly unfolding lines are suspended within a globally-contained space. It is, of course, a *locus classicus* of musical *Innigkeit*, joining Mahler directly to Schumann: being dead to the world is the precondition of the interiority that both poem and song elaborate. The third stanza of Rückert's poem explicitly defines this space as that of love and of art—conveniently for Mahler, the last phrase is 'in meinem Lied'. Song is the space where I live 'in meinem Himmel'. In Rückert's poem, 'Himmel' rhymes with 'Weltgewimmel' two lines earlier. But Mahler famously changed this to 'Weltgetümmel'. Why? Camilla Bork says that the new word 'suggests a loud and boisterous sonority'.<sup>5</sup> Certainly, it changes a visual image to an aural one, moving from a picture of the swarming crowd to the noise of its bustle. This was an important idea for Mahler, whose personal sensitivity to everyday noise is well documented.<sup>6</sup> For him, as for Alois Riegl, the preconditions of the cultivation of 'Stimmung' were also 'Ruhe und Fernsicht'. And so too for Rückert, who follows 'Ich bin gestorben dem Weltgewimmel' with 'und ruh' in einem stillen Gebiet'. Mahler's response to the second line is to create a sense of moving from passivity (I have become mislaid by the world) to a more focused sense of agency: the poem becomes a directed and focused act of contemplation. In poetry,

5 Bork, 'Musical Lyricism as Self-Exploration', 163. Peter Altenberg makes a similar opposition between a 'Ruhe-Idylle' and a sense of an 'irren, ehrgeizigen, rastlos, stupiden Weltgetümmel'.

6 Natalie Bauer-Lechner gives an account of the measures that had to be taken, during the summer months she spent with Mahler and his sister Justine in Steinbach, to ensure the composer was not disturbed by the noise of the local farmers, tourists, and even the birds. See Natalie Bauer-Lechner, trs. Dika Newlin, ed. Peter Franklin, *Recollections of Gustav Mahler* (London, 1980), 36 and 56.

and in song, one actively *makes* silence and space. And this is key to the new art to which Riegl alludes, which is not simply a reproduction or representation of stillness or distance, but a *making* of such a space, a way of looking and listening that defines a certain kind of landscape but at the same time induces a certain kind of consciousness or way of being. It is precisely this active making that Mahler foregrounds in the song *Blicke mir nicht in die Lieder* and precisely this sense of space which he explores in *Ich atmet' einen linden Duft*.

Tempo I *pp*

Ich bin ge-storben dem Welt-ge-tümmel und ruh' in einem stil - len Ge-  
*My soul but listens for Nature's stev-en, whose charms my st-ient soul e-ver*

*pp*

rit. to e espress. *pp*

biet. Ich leb' al - lein in mei-nem Him -  
*throng. I live a - lone in mine own Heav -*

Example 2. Mahler, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, bb. 43–50

Here, in the third stanza of *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, he finds expression for the dissonant gap that remains between part and whole, self and all-embracing *Stimmung*. The act of becoming-still is caught in the movement of the vocal line outside of the contained pentatonic, to the B-flat in bar 45 for the word 'ruh' (see Example 2). This is a defining moment of the song, the exquisite paradox that peace is a kind of dissonance to the world; what is longed for jars with the world. And then, once again, the same thing occurs on 'stilen', this time including the dissonant 7th (the *A* heard within the piano chord). It is surely this dissonance that provokes the turning chromatic figure that follows in the piano right hand (bb. 48f.), a version of what has already been heard

at the end of the previous stanza (bb. 38–39). In the orchestral version, this is given to the solo violin. The chromatic figure, complete with turn figure, is the trace of desire in a song otherwise withdrawing from desire.

The poem, suggests Camilla Bork, ‘speaks precisely of the disconnect between self and reality implied by the lyrical self.’<sup>7</sup> And this, as she underlines, was a defining question for contemporary Viennese intellectuals; she points to Ernst Mach and his critique of language (originally found in the *Beiträge zur Analyse der Empfindung* of 1886), but one might also point to the work of Edmund Husserl whose *Logische Untersuchungen* first appeared in 1901. Indeed, the phenomenological *epoché* so central to Husserl’s thought, might be understood as closely related to the self-contained moment of experience cultivated by lyric poetry and Lieder more generally.

My interest here is not with song as a kind of cultivation of a *Stimmung* into which the listener is simply enfolded, nor indeed with landscape poetry that envelops the viewing subject without gap or distance. That can certainly be found in Lieder around 1900—Webern’s first youthful efforts at song-writing exemplify this kind of naiveté (these are juvenilia and were not meant to be published). I am far more interested in how the Lied stages and reflects on this gap, not least through the relation of music and poetry itself.

In his essay ‘On Lyric Poetry and Society’ [*Rede über Lyrik und Gesellschaft*] of 1957, Theodor Adorno famously insisted that this highly subjective form of poetry is also utterly social. And when Adorno anticipates the response his essay will elicit, for bringing together lyric poetry (‘the most delicate, the most fragile thing that exists’) with ‘the bustle and commotion’ of the world, he almost seems to be referencing *Ich bin der Welt abhanden gekommen*.<sup>8</sup>

The “I” whose voice is heard in the lyric is an “I” that defines and expresses itself as something opposed to the collective, to objectivity; it is not immediately at one with the nature to which its expression refers. It has lost it, as it were, and attempts to restore it through animation, through immersion in the “I” itself.<sup>9</sup>

In other words, lyric poetry is one that ‘creates the illusion of nature emerging from alienation’, a task that is the work of poetic language itself. And it does so, argues Adorno, in the way that the poem constructs what is not present as a kind of dissonance (hence that dissonant B<sup>b</sup> in Mahler’s song). It is precisely this dissonant gap, insists Adorno, that preserves the possibility of what it images.

7 Bork, ‘Musical Lyricism as Self-Exploration’, 163.

8 Theodor W. Adorno, trs. Shierry Weber NicholSEN, ‘On Lyric Poetry and Society’ (1957), in *Notes to Literature* (New York, 1991), 37–54, at 37.

9 *Ibid.*, 41.



To demonstrate his point, Adorno discusses first a poem by Mörike and then one by Stefan George. The latter, *Im Windesweben* from *Der siebente Ring*, was set by Anton Webern and published as op. 3/2 (Adorno goes on to say that it was only through such musical settings that these poems were ‘rescued from the frightful cultural conservatism of the George circle’).<sup>10</sup> And it is to Webern’s op. 3 George settings I turn next—not to privilege either the composer or the poet over any others that define the Lied around 1900, but simply by way of an example of how the Lied itself, at this time, is highly reflective about the relation of music and language and the way in which it opens up gaps within and between them.

### Anton Webern:

#### *Fünf Lieder aus ‘Der siebente Ring’ von Stefan George op. 3*

The songs of Webern have been discussed at length over several decades—witness the work of Reinhard Gerlach on the *Dehmel-Lieder*,<sup>11</sup> Elmar Budde on the Op. 3 *George-Lieder*,<sup>12</sup> Susanne Rode-Breymann on the Avenarius settings,<sup>13</sup> and Anne Schreffler on the *Trakl-Lieder*.<sup>14</sup> I do not engage critically here with this extensive literature but confine myself to examining, a few key moments in Webern’s Op. 3 songs. My purpose is simple: to think about how song itself is reflective about the relation between language and music.<sup>15</sup>

One of the most startling aspects of the Op. 3 songs, composed in 1907/1908, is the immense distance travelled since Webern’s earliest songs just a few years earlier which are often confined to musical clichés of landscape evocation. The earliest are entirely in the vein of Riegl’s idea of a *Stimmungs-Impressionismus*. Webern’s settings of Ferdinand Avenarius’s *Vorfrühling* (1899) and Gustav Falke’s *Fromm* (1902) exemplify the idea of a self-contained landscape viewed with a quasi-sacred devotion. His setting of Richard Dehmel’s *Tief von fern* (1901) hinges on Riegl’s two core ingredients – ‘Ruh und Fernsicht’. Just like the earlier *Vorfrühling*, it appears to confine itself to the elaboration of a self-contained space. It foregrounds the inaction of going nowhere and saying nothing.

10 *Ibid.*, 50.

11 Reinhard Gerlach, ‘Die Dehmel-Lieder von Anton Webern. Musik und Sprache im Übergang zur Atonalität’, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1970 (Berlin, 1971), 45–100.

12 Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder Op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 9 (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1971).

13 Rode-Breymann, “... gathering the divine from the earthly ...”.

14 Anne C. Schreffler, *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl* (Oxford, 1994).

15 The discussion here supplements my earlier exploration of these songs in Julian Johnson, *Webern and the Transformation of Nature* (Cambridge, 1999), 95–8.

Given the complete transformation of Webern's songs within a period of about five years, the *Fünf Lieder nach Gedichten von Richard Dehmel*, dating from 1906 to 1908, are clearly crucial for our understanding. All five songs are concerned with the conditions of *Stimmung* as set out by Riegl, but—unlike Webern's earlier clichéd versions of this idea—these songs explore the idea of the threshold between interiority and exteriority, and the notion of an exchange or interchange across this threshold. Thus, in *Am Ufer* the sinking of the sun into the sea is mirrored by the rising of the soul towards the stars. Similarly, in *Himmelfahrt*, the night floats down in order to raise up the soul. In both *Nächtliche Scheu* and *Helle Nacht* the union is embodied in the metaphor of a kiss, part of Dehmel's exploration of the meeting of an eroticised landscape and an externalisation and spatialisation of the erotic body. Such is the background to Webern's Op. 3 settings of Stefan George in which a saturated chromaticism, the traditional vehicle of musical desire, becomes the vehicle for blurring the threshold between self and world. Let's consider these five songs, one by one.

In the first song, as so often in Webern, brevity has to do with the elaboration of a single moment and a single space (like that of the garden referenced in the poem). This music has nothing to do with discourse, argument or narrative. That said, it is structured as a miniature ABA form in which the opening and closing sections mirror those of the poem. In the central B section, a series of fragile rising sequences carries a vestigial sense of desire without object or resolution. The piano responds (in bb. 6–7) with the kind of proliferating texture Webern will later use in his 12-note music for the heterogeneous life of nature.<sup>16</sup> As with so many of George's poems this one creates a sense of self-contained space in its mode of intimate address to some un-named 'you'. The musicologist Dai Griffiths once characterised the dialogue of voice and piano in this song as that between a patient and her analyst in a Freudian scene.<sup>17</sup> His detailed account fixes on the way the piano listens to the voice, takes up its pitch material and offers it back in reworked form. But the dialogue is also in the movement between the piano as a detached other (note the literally detached opening chords) and the subsequent engagement with the voice in its own lyrical responses.

In that sense, the song is asymmetric since it ends not with the detached chords with which it began, but with a drawn-out lyrical echo in the piano of the voice's final phrase. The vestigial subject and the landscape are joined here by a shared *Stimmung*, but one constructed across a demarcated space of

16 See for example, the *Zwei Lieder* op. 19 or the *Drei Gesänge aus "Viae inviae" von Hildegard Jone* op. 23 and *Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone* op. 25.

17 Dai Griffiths, 'Song Writing: Poetry, Webern, and Musical Modernism' (PhD Thesis, Kings College London, 1993).

exchange: the voice addresses the piano (which is here both landscape and beloved) but the piano responds. The gap between them is one into which the voice grows, by expanding into the harmonic and resonant space created by the piano. In other words, the song constructs a threshold space in which the identity of part and whole move back and forth towards each other. On the one hand there is the vocal line and the linear motif, on the other hand, the harmonic space and vertical resonance of the piano.

The next song, *Im Windesweben*, is a song of absence and desire. There is a kind of continuity here with the previous song, whose 'von kindischen Wähnen' (b. 3) finds an echo in the opening vocal phrase of the second song: 'Im Windesweben' (bb. 1–2). The poetic similarity is underlined by Webern's musical setting—the phrase in the first song forms an [01346] set and the second, an [01236] set—in other words, both are five-note cells contained within the interval of a diminished 5th. A further connection is found between the lyrical rising-sixth phrases that characterise the middle section of the first song (bb. 5–7) which, in the second song, are now heard in the imitative counterpoint of the piano (bb. 1–2). The busy texture of the second song is also carried over from the central section of the previous one. Whereas the first song is a closed ABA form, however, the second takes the idea of its central section and expands it to make a wedge shape, a giant crescendo that ends with a violent breaking off. The voice literally exceeds its own lyrical phrases to reach upwards to the high  $a^2 \flat$  and  $a^2$  natural, before the piano rips up the entire song with the force of a physical gesture—marking, as it were, the powerful physical desire expressed in the poem, of living each day longing for 'your eyes and your hair'.

*An Bachesranft*, the third song, draws the listener into a landscape. But George's poem does not present the fullness of a *Stimmung* in which subject and landscape are merged, but rather a kind of absence as the foil for a longed for presence – hence the 'perhaps' of spring's arrival. The heated voice of the previous song is here much cooler, but the quality of greater objectivity is interleaved with more sonorous and sensuous phrases ('ein Vogel', 'ein Leuchten', 'er wärmt uns'). Nevertheless, the lyrical voice is then reduced to a kind of degree zero for the setting of 'Das Feld ist brach' (bb. 9–10) and 'der Baum noch grau' (bb. 10–11).

Example 3. Anton Webern, *Dies ist ein Lied für dich allein* op. 3/I

## II.

Sehr fließend. (♩ = 100) *Bewegtester Ausdruck.* *ppp*

Gesang. *Im*

Klavier. *ppp* *ppp*

Win - des - we - ben war mei - ne Fra - ge nur Träu - me - rei.

Nur Lä - cheln war was du ge - ge - ben. Aus

*espress.* *p* *pp*

Example 4. Anton Webern, *Im Windesweben* op. 3/2



nas - ser Nacht ein Glanz ent - facht - Nun drängt der

*ppp* *rit.* *accel.* *pp* *ppp* *pp*

Tempo I.

Mai, nun muß ich gar um dein

*p* *pp* *p*

Aug' und Haar al - - le Ta - ge in Seh - - nen le - ben.