

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Anna Maria Olivari

‚Stimme‘ und ‚Dur und Moll‘ *
Intermedialität und Gender bei Mascha Kaléko

DOI: 10.25365/wdr-03-02-06

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

‚Stimme‘ und ‚Dur und Moll‘ *

Intermedialität und Gender bei Mascha Kaléko

- 1 Es scheint keine Begründung notwendig, das Werk Mascha Kalékos aus Sicht der musikliterarischen Intermedialität zu erforschen. Bereits ein erster, schneller Blick, der sich lediglich auf paratextuelle Elemente wie beispielsweise die Titel konzentriert, zeigt eine Vielzahl intermedialer Referenzen: So heißt eine Gedichtsammlung *Verse in Dur und Moll* (Kaléko 2012a: 293), Gedichte nennen sich etwa *Solo für Frauenstimme* (ebd.: 199), *Liebe, da capo ...* (ebd.: 83) und *Meditation eines Hof-Sängers* (ebd.: 25). An den Beispielen werden intermediale Markierungen erkennbar, die mit Irina Rajewsky (vgl. Rajewsky 2002: 111–113) zu einer näheren Analyse anregen sollten. Neben Gedichten für Erwachsene und Kinder veröffentlichte Kaléko auch Werbetexte für „die Hauszeitschrift der Deutschen Grammophon Gesellschaft“ (Kaléko 2012c: 213; vgl. Kaléko 2012a: 471–527). Möchte man ein solches Unterfangen zudem aus einem biografischen Blickwinkel heraus begründen, so könnte man sich beispielsweise nicht nur auf die vorher erwähnten Werbetexte, sondern etwa auch auf Kalékos Werke für das Kabarett berufen sowie auf das lange Eheverhältnis zu Chemjo Vinaver, einem Komponisten und Erforscher vor allem von jüdisch-chassidischer Musik (vgl. Fetthauer 2010; Patz 2014). Auch heben viele Rezensionen über Kalékos Werke die Musikalität ihres Schreibens hervor und sprechen z.B. vom „femininen Rhythmus“ (zit. in Kaléko 2012c: 113) oder von „knappe[r] heiter-melancholische[r] Wortmusik“ (Pinthus 1958).
- 2 Dennoch sind bis auf sehr wenige Ausnahmen (vgl. Petelin 2013) bisher kaum Forschungsbeiträge, die Kalékos Texte einer musikliterarischen Analyse unterziehen, erschienen. Noch 2018 kritisiert Meyer die marginale Rezeption Kalékos vonseiten der Literaturwissenschaft, oft aufgrund einer vermeintlichen Einfachheit der Texte, die eine Interpretation für unnötig erscheinen lasse (vgl. Meyer 2018: 12 u. 19). Im Rahmen dieses Beitrags ist es nicht möglich, sich den vielen intermedialen Referenzen in den Texten der Dichterin in dem Maße zu widmen, wie es wünschenswert wäre. Jedoch nimmt sich der vorliegende Beitrag der Forschungslücke anhand der beiden Analysewerkzeuge ‚Stimme‘ und ‚Dur und Moll‘ exemplarisch an. Die beiden Begriffe ermöglichen einerseits eine Analyse von Kalékos lyrischem Œuvre im Hinblick auf die Stimmen im Text sowie auf ihre Performanz und andererseits eine Rekonstruktion ihres poetologischen Verständnisses sowie ihrer gesellschaftskritischen Dimension, speziell in Bezug auf Geschlechterdifferenz. Hierzu greift der Beitrag auf die Ausführungen von Hélène Cixous zu Stimme und Gesang zurück (vgl. Cixous 1980). Gerade die Musik verstärkt die Thematisierung von Geschlechterdifferenz und lässt sich außerhalb von binären Denkschemata begreifen. Ein intermedialer und genderorientierter Gesamtblick auf Kalékos lyrisches Werk soll demnach eine Neulektüre der Werke der Dichterin offerieren. Durch die Bezüge zur Musik im Text und Paratext, speziell zu ‚Stimme‘ und ‚Dur und Moll‘ – so lautet die These des vorliegenden Artikels –, werden Hinweise auf die Performanz und auf das poetologische Verständnis vieler Gedichte gegeben.¹

1. Stimme

- 3 Mascha Kalékos lyrische Texte wurden oft vertont oder vorgelesen, Letzteres auch von der Autorin selbst (vgl. Meyer 2018: 81–84 u. 408f.). Diesbezüglich ist in manchen Fällen die Rede von primärer Intermedialität (vgl. Wolf 2013: 345) wohl möglich, da Kaléko einige Texte speziell zum Vertonen schrieb und infolgedessen mit Musiker*innen zusammenarbeitete (vgl. Meyer 2018: 81f.). All dies scheint bereits für eine „Sangbarkeit“ (Burdorf 2015: 21) ihrer Texte zu sprechen. In diesem Beitrag soll der Fokus jedoch nicht auf den intermedialen Transpositionen von Kalékos Werken liegen. Vielmehr soll das Potenzial der Texte selber berücksichtigt werden, also das, was im Text und Paratext bereits eine gewisse Sangbarkeit sowie einen „liedartige[n] Charakter“ (ebd.) belegt. Unter dieser Prämisse soll eine kursorische, transdisziplinäre Gesamtanalyse der lyrischen Texte der Dichterin durchgeführt werden, die Intermedialität und Lyrikanalyse kombiniert und die sich zunächst des Analysewerkzeugs ‚Stimme‘ bedient.
- 4 Zunächst seien die Begriffe ‚Stimmen im Text‘ und ‚Performanz‘ skizziert. Dieter Burdorf entwirft ein vierstufiges Modell von Sprecher*innen und Adressat*innen „im Gedicht und im Umgang mit ihm“: „Stimmen im Text“, „Textstruktur“, „Textproduktion“ und „Performanz“ (ebd.: 204). Unter „Stimmen im Text“ listet Burdorf einerseits das „artikulierte[] Ich (bzw. Rollen-Ich oder Figuren-Ich)“ (ebd.), was die Sprecher*inneninstanzen angeht, andererseits die Adressat*innen der Sprecher*inneninstanzen auf. Die vierte Ebene der Performanz umfasst den*die Sprecher*in, der*die laut Burdorf sowohl der*die Autor*in oder ein*e Rezitator*in als auch ein*e Sänger*in sein kann, und die Hörer*innen und Zuschauer*innen. Die grundsätzliche Nähe der Lyrik zur Musik wird in diesem Modell mitberücksichtigt: Auf der Ebene der Performanz kann man sich nicht nur die Frage stellen, ob ein Gedicht vorzulesen, sondern auch, ob es vorzusingen ist. Infolgedessen scheint der Begriff der Stimme auf der ersten Ebene des Modells, der in der Musik etwa als ‚Frauenstimme‘ oder ‚Sopranstimme‘ dekliniert wird, besonders adäquat.
- 5 Im Folgenden seien in einem ersten Schritt die Stimmen im Text in die Analyse einbezogen. In einigen lyrischen Werken Kalékos wird durch „Intermedialitätssignal[e]“ (Rajewsky 2002: 82) der Eindruck erweckt, dass das artikulierte Ich des Gedichts mit einem*r Sänger*in korrespondiert. Zum Repertoire gehört beispielsweise ein „Hof-Sänger[]“ (Kaléko 2012a: 25), der, einmal wohlhabend, nun „vom Fensterapplaus / Der Küchenmädchen und von den Groschen der Hausbewohner“ (ebd.) lebt und witzigerweise „grad für Singen [...] nicht begabt“ (ebd.) war. Dann ist eine „Frauenstimme“ zu finden, die sich durch ein „Solo“ (ebd.: 199) an ihren Liebenden wendet. Dass es sich in diesem Fall um eine Sängerin, vielleicht sogar um eine Opernsängerin handeln könnte, bestätigen – außerhalb des Titels *Solo für Frauenstimme* – einige textuelle Indizien, etwa der Vergleich mit den Kulissen („Und alle Mauern sanken wie Kulissen“, ebd.) sowie der Vers „So starb ich tausend Mal“, die an die vielen weiblichen Opernfiguren der Musikgeschichte denken lässt, die aus Liebe starben, etwa Puccinis Tosca oder Wagners Isolde.
- 6 Der Vergleich mit dem Gesang wird in Kalékos Gedichten – folgt man Rajewskys intermedialem analytischen Prozedere (vgl. Rajewsky 2002: z.B. 111) – von den expliziten Systemerwähnungen angeregt, die somit zu einer intermedial orientierten Lektüre des Textes führen. Liegt die Konzentration zunächst einmal auf paratextuellen Elementen, wäre ein Beispiel dafür der Titel des vorher erwähnten Gedichts *Solo für Frauenstimme*: Bereits das Wort „Solo“ verweist auf das Medium der Musik, jedoch eher der instrumentalen (vgl. Fuller 2001) – die Ergänzung „für Frauenstimme“ platziert aber die Erwähnung in die Sphäre der Vokalmusik. Die Sammlung selbst, in der sich das Gedicht befindet, heißt *Lieder für Liebende* (Kaléko 2012a:195):² Es wirkt so, als handele es sich um einen Liedzyklus für Stimme und Instrument.

Dass diese Vermutung plausibel ist, wird vom Inhalt des ersten Gedichts der Sammlung *Weil du nicht da bist* unmittelbar bestätigt: Nicht nur kommt dort die Vorstellungswelt des Gesangs durch Verse wie „November singt in mir sein graues Lied“ zum Tragen, sondern es werden auch „[v]erstäubte Noten über dem Klavier“ (ebd.: 197) angesprochen. Die Stimme im Text, die erneut mit einer Sängerin korrespondieren könnte, scheint die Musik aus Liebesgründen vernachlässigt zu haben. Das erwähnte Klavier verstärkt den Vergleich mit romantischen Liedzyklen für Stimme und Klavier. Auch in einem weiteren Gedicht aus der Sammlung *Kommentar überflüssig* lautet der Schlussvers: „Das Lied ist aus. Die Melodie verklang“ (ebd.: 203) und deutet so erneut auf Lieder für Stimme und instrumentale Begleitung. In Kalékos Gedichten herrscht eine Simulation von Vokalmusik, die dazu führt, dass man die Stimmen im Text mit singenden Stimmen, ja sogar mit mehr oder weniger professionell ausgebildeten Sänger*innen in Zusammenhang bringen könnte.

- 7 Diese erste Feststellung ermöglicht eine Weiterführung der Analyse, und zwar in Hinblick auf die Ebene der Performanz. Kalékos Gedichte lenken die akustische Dimension des Textes stark. Wie zeichnet sich beispielsweise die Stimme des Hof-Sängers aus, will man das im Text hervorgerufene Erlebnis, sie zu hören, näher beschreiben? Wahrscheinlich als verstimmt und nicht besonders angenehm, da der Sänger aus Geldnot in Höfen singt, obwohl er dafür gänzlich unbegabt ist. Die Stimme von *Solo für Frauenstimme* ruft hingegen ein angenehmeres „Musikerlebnis“ hervor, selbst wenn sie die Einsamkeit einer Liebenden ausdrückt, was die intermediale Markierung „Solo“ verstärkt. Die Simulation von Vokalmusik in Kalékos lyrischen Texten bringt darüber hinaus mit sich, dass im Leser, der Leserin ein Bild der möglichen Performanz der Texte entsteht. Einer singenden Stimme scheint diesbezüglich nichts entgegenzustehen, selbst wenn es sich um Gedichtsammlungen für Kinder wie *Verse für Kinder und über Tiere* (ebd.: 712–731) handelt, die mit einem Gedicht beginnt, das den Titel *Zum Einsingen* (ebd.: 715) trägt: Dadurch wird die Vorstellung hervorgerufen, die gesamte Sammlung sei zum Singen gedacht und das erste Gedicht fungiere, vergleichbar etwa mit einer Tonleiter, als Einsingübung. Gérard Genette weist auf den „funktionalen Charakter“ von Paratexten hin (Genette 2019: 18, Hervorh. i.O.). Gleichmaßen lassen sich auch die Ergänzungen „in Dur“ bzw. „in Moll“ bei den komplementären Gedichten *Sonett in Dur* (Kaléko 2012a: 201) und *Sonett in Moll* (ebd.: 202), die vorgeben, wie die Texte vorzusingen sind, definieren.
- 8 Abgesehen von paratextuellen Aspekten lässt sich die „Musikalisierung der poetischen Rede“ (Lübköll 2010: 88) und speziell ihre Sangbarkeit bei Kaléko auch in der Lyrikanalyse aufzeigen. Betrachtet man z.B. Metrum und Rhythmus, so zeichnen sich Kalékos lyrische Werke durch ausgeprägte Regelmäßigkeit aus: In der Sammlung *Lieder für Liebende* sind die Gedichte hauptsächlich in Quartetten verfasst und werden ab und an mit einer ein- oder zweiversigen Coda beschlossen. Das Reimschema bleibt in den Texten jeweils konstant. Der Inhalt passt sich der Form an, was etwa in der bereits erwähnten Sammlung für Kinder, näherhin im Gedicht *Kleines Gebet*, zu Wortschöpfungen wie „abgezont“ (ebd.: 719) führt. Auch Wiederholungen sind fester Bestandteil ihres lyrischen Œuvres, so kommen die Worte „Weil du nicht da bist“ (ebd.: 197) im gleichnamigen, bereits zitierten Eingangsgedicht aus *Lieder für Liebende* insgesamt sieben Mal vor. Das Gedicht *Leierkastenwalzer* aus *Verse für Kinder und über Tiere* weist sogar einen Refrain, „Hm-tata Hm-tata Hm-ta-ta-ta / Der Leiermann ist da“ (ebd.: 720) auf. Die Lektüre (oder vielleicht besser: das Vorsingen) des Textes gelingt, wenn man sich an dem Dreiertakt des Walzers orientiert (zum Walzer vgl. Flotzinger 2016). So lautet die erste Strophe:

Horch Horch da spielt der Leiermann
Er orgelt schon im Hof nebenan
Den Walzer aus dem Alten Wien

Die Polka aus Berlin
Dann eine Oper und einen Choral
Und die Ballade vom Landwehrkanal
(ebd.)

- 9 An obigem Beispiel lässt sich zudem erkennen, wie die Autorin versucht, anhand von Metrum und Rhythmus Temposchwankungen, die für den Walzer typisch sind, für die Aufführung des Textes zu suggerieren. Zäsuren sind darüber hinaus oft zu finden und bewirken in der Lektüre etwa am Ende eines Gedichts ein Rallentando bzw. eine längere Pause vor dem Schluss – so z.B. in *Sonett in Moll*: „Im Traume nur siehst du es glühn und funkeln. – Ich spür es wohl, wie unsre Tage dunkeln“ (ebd.: 202). All die angesprochenen Eigenschaften von Kalékos lyrischen Texten scheinen „dem ästhetischen Anspruch [...] der mnemotechnischen Bewältigung“ (ebd.: 90), der nicht nur die Einprägsamkeit, sondern auch die Sang- und Vertonbarkeit der Texte selber fördert, zu dienen.
- 10 Um nun zu den eingangs vorgestellten Schritten der Analyse zurückzukehren, die sich – kurz gefasst – einerseits mit den Stimmen in Kalékos Texten, andererseits mit ihrer Performanz, sprich mit der Art der vortragenden Stimme, befassen, ergibt sich das folgende Zwischenfazit: Die Simulation von Vokalmusik wird so weit geführt, dass im Paratext und im Text oft eine Assoziation der textinternen Stimmen mit Sänger*innen hervorgerufen wird. Es kommt aus intermedialer Sicht zu einer Systemkontamination, nämlich zu einer „Modifikation des kontaktnehmenden in Richtung auf das kontaktgebende System“ (Rajewsky 2002: 133, vgl. auch 118–149). Des Weiteren scheint das Vorsingen der Texte, vielleicht auch mit instrumentaler Begleitung, anlässlich einer Aufführung sehr geeignet. Es sei hier ein weiterer Aspekt, der zudem als Anknüpfungspunkt zum nächsten Abschnitt fungiert, erwähnt: In Kalékos lyrischem Œuvre dominieren weibliche Stimmen. Der Hof-Sänger zählt zu den wenigen Ausnahmen. Die Markierung des Geschlechts erfolgt sowohl paratextuell, wie am bereits erwähnten Gedicht *Solo für Frauenstimme* erkennbar wird, als auch durch die Sprache im Text: Beispielsweise wendet sich das artikulierte Ich von *Sonett in Dur* an einen „Liebste[n]“ (Kaléko 2012a: 201), der in Kalékos Texten niemals zu Wort zu kommen scheint, obwohl sich seine Präsenz durch rhythmisch ähnliche Geräusche, etwa „das Pochen“ (ebd.: 198) des Herzens oder das Verhalten seines Schrittes (vgl. ebd.: 200) wahrnehmen lässt.

2. Dur und Moll

- 11 Peter Benary fasst die vielen Bedeutungen und historischen Ausprägungen von ‚Dur und Moll‘ folgendermaßen zusammen:

Dur und Moll werden in der nachantiken und mittelalterlichen Terminologie bezogen auf die genera (γένη), auf Ganz- und Halbton (re-mi und mi-fa), auf deren Position in Tetrachord und Hexachord, auf große und kleine Terz über einem Ton oder im Quintraumen sowie auf die Tonstufen *h* und *b* (*b durum* und *b molle*), später auf Dreiklang, Tonleiter, Tongeschlecht und Tonalität. Dur und Moll als Tongeschlechter zu bezeichnen, geht auf die antiken (diatonischen, chromatischen oder enharmonischen) γένη zurück und entspricht als Übersetzung des lat. genus (Gattung) der dualen oder polaren Auffassung von Dur und Moll (Benary 2016: I. Begriff, Hervorh. i.O.).

- 12 In diesem Beitrag dient ‚Dur und Moll‘ als Analysewerkzeug, um die Untersuchung des ersten Abschnitts weiterzuführen und dementsprechend auf das poetologische Gesamtbild von Kalékos lyrischem Werk einzugehen: Welche Art von Lyrik zeichnet sich durch die Gedichte aus? Inwieweit spielt Musik in diesem Rahmen eine Rolle? Des Weiteren ermöglicht dieses zweite Analysewerkzeug, die intermediale Lyrikanalyse mit einer genderorientierten Perspektive zu kombinieren: Musik verstärkt in Kalékos lyrischem Œuvre sowohl poetologische als auch genderbezogene Aspekte, vor allem rund um das Thema der Geschlechterdifferenz.
- 13 Um mit den poetologischen Komponenten zu beginnen, sei hier als Erstes auf das Titelblatt von Kalékos Rowohlt-Erstaussgabe von *Verse für Zeitgenossen* (1958) hingewiesen (vgl. Kaléko 2012a: 221). Dort wird die Dichterin als Muse mit der Lyra abgebildet, die für die Natur (in diesem Fall: zwei Frösche, ein wenig Gras, ein paar Vögelchen) ihre Verse singt. Es kann jedoch nicht von einem Locus amoenus im Stil Petrarcas die Rede sein: Kaléko sowie die Vögelchen sitzen auf Strommasten, die ein Symbol für den technischen Fortschritt und die Aktualität der Sammlung darzustellen scheinen, was die Ergänzung „für Zeitgenossen“ im Titel verstärkt. Dieses Porträt der Dichterin drückt noch einmal aus, was etwa die vorher genannten Gedichte *Sonett in Dur* und *Sonett in Moll* sowie die Gedichtsammlung *Verse in Dur und Moll* als auch das Gedicht *Kein Neutöner* (ebd.: 301) bereits ins Zentrum stellen: Kalékos Lyrik offenbart sich als eine Art von Lyrik, die ihre Nähe zur Musik sucht und explizit deklariert (dazu vgl. etwa Asmuth 1976: 133–136). Das schließt den Rückgriff auf traditionelle Formen wie die Form des (Liebes-)Sonetts ein, laut Burdorf die einzige, „die in der neueren deutschen Lyrik vom Barock bis heute mit nur geringen Unterbrechungen häufig verwendet wurde“ (Burdorf 2015: 119). Um zu signalisieren, dass das Wort ‚Sonett‘ wie im 17. Jahrhundert als ‚Klinggedicht‘ interpretiert wird (vgl. ebd.), verdeutlicht der Titel, dass der Text in einer Dur- bzw. Moll-Tonart zu singen und zu begleiten ist. Obwohl die Gedichte nicht der Form „eine[s] klassischen Sonett[s]“ (Kaléko 2012b: 595) entsprechen, wie dies bei Kaléko oft der Fall ist und was die Autorin selbst im vorigen Zitat aus einem Brief an Wolfgang Weyrauch betont (vgl. auch Meyer 2018: 269f.; Kaléko 2012c: 39), gibt es hier immerhin eine zweiteilige Struktur und gereimte Verse.
- 14 Freie Verse sind bei Kaléko allerdings selten zu finden: Aus formaler Perspektive orientiert sich das Gesamtwerk an der lyrischen Tradition der gebundenen Rede. Diese letzte Feststellung wird vom wiederholten Bezug auf ‚Dur und Moll‘ noch stärker hervorgehoben: Benary führt weiter aus, dass ‚Dur und Moll‘ „im Rahmen der funktionalen Harmonik seit etwa 1850 in ein Endstadium“ (Benary 2016: III. Entwicklung) geraten, also immer mehr an Bedeutung verlieren. Nicht zufällig heißt ein poetologisches Gedicht Kalékos *Kein Neutöner*, das oft aus einer biographistischen Lesart heraus als die Antwort der Dichterin auf ihre zeitgenössischen Tendenzen in der Lyrik gedeutet wird (vgl. Scholz 2013: 11–13; Rosenkranz 2007: 190–195). Erneut steht hier die Verwandtschaft von Musik und Lyrik im Vordergrund, selbst wenn es darum geht, die Poesie der Nachkriegszeit zu definieren. Das artikulierte Ich, das als Selbstinszenierung Kalékos gelesen wurde, spricht über die Art und Weise, wie Gedichte geschrieben werden sollen und vergleicht sich dabei mit den Komponist*innen, die sich gegen die Neue Musik wehren – man denke etwa an Hans Werner Henzes Positionen gegen diejenigen von Nono und Stockhausen in Darmstadt (vgl. dazu Olivari 2021: 294; Bielefeldt 2003: 40). Das artikulierte Ich singt nämlich, „wie der Vogel singt“ (Kaléko 2012a: 301), gehört „keiner Schule an“ (ebd.) und fühlt sich „ganz unmodern“ (ebd.): „Zwar liest man meine Verse gern, / doch werden sie – verstanden!“ (ebd.), lauten die Schlussverse. Bis zum Ende der zweiten Strophe, in der von „der deutschen Dichtung“ (ebd.) die Rede ist, könnte das artikulierte Ich sowohl ein Komponist (wegen des Titels *Kein Neutöner*) als auch ein Sänger sein (das artikulierte Ich

ist sowohl im Paratext als auch im Text männlich konnotiert). Die bereits erwähnten Schlussverse ordnen es jedoch eher in die Sphäre der Poesie ein, obwohl das Gedicht für eine prinzipielle Austauschbarkeit von Dichten, Singen und Komponieren plädiert.

15 Vergleichbar etwa zu Burdorfs Analyse von Ingeborg Bachmanns *Keine Delikatessen*, lässt sich hier der Text als literarisches Werk und losgelöst von allen biographistischen Deutungen als poetologisches Gedicht lesen (vgl. Burdorf 2015: 198). Noch ausdrücklicher wird hier für eine einfache, sangbare Poesie plädiert, die sich, obwohl sie in einem postmodernen Kontext entsteht, an der Tradition orientiert – die Hinweise „vom Lärm umringt“ und „Großstadtspatz“ (ebd.) deuten wie im Fall des vorher erwähnten Rowohlt-Titelblattes mit den Strommasten ein urbanes, zeitgenössisches Setting an.³ Um den Konnex zwischen Musik und Lyrik nochmals hervorzuheben, werden die Tendenzen in der Lyrik um 1960 und die darauf bezogenen Diskussionen mit der Situation im Musikbereich verglichen: Die lyrische Tradition, die bei Kaléko etwa durch den Rückgriff auf die Form des Liebessonetts und die Vorliebe für gereimte Verse auftaucht, wird, so wie die musikalische Tradition, für die ‚Dur und Moll‘ stehen, verteidigt.⁴

16 Als letzten Punkt dieses Abschnitts soll eine weitere Konstante in Kalékos lyrischem Werk skizziert werden: Die Thematisierung von Geschlechterdifferenz, die durch die Musik und speziell den wiederholten Bezug auf ‚Dur und Moll‘ noch stärker zum Tragen kommt. Birgit Wartenpfehl interpretiert die Funktion wie folgt:

Die Thematisierung von Geschlechterdifferenz dient als Mittel der Kritik an bestehenden Herrschaftsverhältnissen. Sie ist Ausdruck liberaler Forderungen nach Gleichheit und Freiheit aller Menschen auf der Grundlage der weiblichen Differenz und knüpft hierbei an die sexuelle/biologische Differenz zwischen den Geschlechtern an; im Sinne der Anerkennung der besonderen weiblichen Lebensumstände, die gekennzeichnet sind durch die lange Geschichte der wirtschaftlichen, politischen und körperlichen Entrechtung der Frauen. Andererseits ist die Geschlechterdifferenz eine zu dekonstruierende Kategorie, da sie als binärer Code das gesamte „Diskursuniversum“ (List 1995) durchdringt und die Thematisierung von Differenzen nur innerhalb von Entweder-oder-Schemata zulässt (Wartenpfehl 2000: 17).

17 Viele Gedichte belegen, dass Geschlechterdifferenz in Kalékos Texten häufig thematisiert wird: Bekannt ist etwa das Gedicht *Die Frau in der Kultur* (Kaléko 2012a: 385f.). Ähnlich zu Virginia Woolfs in feministischen Kontexten weit rezipierten Essay *A Room of One's Own* beklagt das Gedicht die marginale Rolle der Frau im kulturellen Bereich, die nicht so produktiv und einfallsreich wie z.B. Petrarca sein kann, da sie sich bei der Arbeit ständig unterbrechen muss, um mal „den Säugling trockenulegen“ (Kaléko 2012a: 385) oder das Gemüse zu putzen. Zweifellos werden im Gedicht bestehende Herrschaftsverhältnisse kritisiert, Geschlechterdifferenz erscheint allerdings als dualistisch: Weiblichkeit wird als Supplement von Männlichkeit begriffen (vgl. Günter 2014: 99).

18 ‚Dur und Moll‘ kann vergleichbar zur Geschlechterdifferenz als binärer Code angesehen werden, der ebenfalls einem Entweder-oder-Schema entspringt. Etymologisch betrachtet liegt es auf der Hand, dass Dur von *durum* und Moll von *molle* abgeleitet wird. Abgesehen davon, dass die beiden Begriffe noch einmal ein Beweis für Roland Barthes Beobachtung sind, dass die Musik „aus natürlicher Neigung“ (Barthes 1990: 269) durch die Sprache „sofort ein Adjektiv“ (ebd.) erhält, lohnt es sich, den beiden Adjektiven Aufmerksamkeit zu schenken: Dur wird mit Stärke und Härte und Moll mit Schwäche und Weichheit in

Verbindung gebracht. Gioseffo Zarlino, Musiktheoretiker und Komponist der Renaissance, erweitert das Repertoire an Adjektiven und bezeichnet die durale Quintteilung als *allegra* (fröhlich), die mollare als *mesta* (traurig) (vgl. Benary 2016: Entwicklung).

- 19 In der zu Beginn dieses Abschnitts vorgelegten Definition von ‚Dur und Moll‘ rekurren zudem Termini wie „genera“ und „Tongeschlechter“ (ebd.: I. Begriff), die ein Beweis dafür sind, dass ‚Dur und Moll‘ so wie das Wort ‚Gender‘ oder auch ‚Genre‘ auf das lateinische Wort ‚genus‘, das für das grammatikalische Geschlecht steht, zurückgeführt werden können (vgl. Nieberle 2013: 76). Sowohl in der Musiktheorie als auch in der Lyrikanalyse tauchen Begriffe auf, etwa ‚weibliche‘ und ‚männliche‘ Kadenz, die geschlechtlich konnotiert sind (vgl. ebd.: 85f.). In Bezug auf Geschlechterdifferenz führt Nieberle weiter aus, dass die „Unterschiede argumentativ miteinander verschränkt [werden], so dass biologische Unterschiede mit sozialem Rollenverständnis und psychischer Kondition erklärt werden und vice versa“ (ebd.: 136), und nennt als Beispiel „weibliche Schwäche versus männliche Stärke“ (ebd.), also gerade die Attribute, die die Etymologie von ‚Dur und Moll‘ ausmachen. Des Weiteren verwendet Kaléko die Ergänzung „in Dur“ und „in Moll“ nicht nur für eine Gedichtsammlung, sondern auch für zwei Gedichte (das bereits erwähnte Gedicht *Sonett in Dur* und das Gedicht *Sonett in Moll*), die in Sonettform sind: Ein Sonett besteht bekanntermaßen aus zwei *ungleichen* Teilen. In den beiden Gedichten findet sich diese Struktur wieder, denn sie sind je aus drei Quartetten und einem Distichon zusammengesetzt. Der Verzicht auf die abschließenden beiden Terzette so wie etwa in der englischsprachigen Tradition dieser Gedichtform rückt die Zahl zwei und die Asymmetrie der Gedichtform noch mehr in den Vordergrund. Sowohl durch die Wahl der Form als auch durch den intermedialen Bezug auf ‚Dur und Moll‘ wird die Konstruktion eines unausgewogenen, dualistischen Geschlechterverhältnisses verstärkt. Inhaltlich hat man es nämlich mit einem Liebessonett zu tun, in dem sich eine weiblich konnotierte Stimme⁵ an ihren männlich konnotierten Geliebten wendet und über die Etappen ihrer Liebesbeziehung nachdenkt.
- 20 Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: Durch die Analyse der Funktion des intermedialen Bezugs auf ‚Dur und Moll‘ konnte ein poetologischer Aspekt des lyrischen Gesamtwerkes Mascha Kalékos noch deutlicher herausgearbeitet werden, der bereits im ersten Abschnitt durch die Anwendung des Werkzeugs ‚Stimme‘ aufgetaucht war, nämlich die starke Affinität von Lyrik und Musik. Kalékos Lyrik vergleicht durch den Bezug auf ‚Dur und Moll‘ die Tendenzen im lyrischen Bereich mit denen im Musikbereich und plädiert für die Orientierung an der lyrischen Tradition der gebundenen Rede, selbst in einem postmodernen Kontext. Darüber hinaus dient der intermediale Bezug auf ‚Dur und Moll‘ als Verstärkung eines weiteren, wiederholt vorkommenden Aspektes von Kalékos lyrischen Texten: die Thematisierung von Geschlechterdifferenz. ‚Dur und Moll‘ dienen demnach als Mittel der Kritik sowohl an den Tendenzen der Lyrik um 1960 als auch an bestehenden Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern. Bedeutet dies nun, dass sich Kalékos Gesamtwerk eines binären Codes bedient, der mit Wartenpfehl „die Thematisierung von Differenzen nur innerhalb von Entweder-oder-Schemata“ (Wartenpfehl 2000: 17) zulässt und daher bei gleichzeitiger Kritik doch eine symbolische, traditionell phallogozentrische Ordnung weiter reproduziert (vgl. Nieberle 2013: 135; Butler 2007: 18)? Um diese Frage zu beantworten, soll im nächsten Abschnitt erneut das Werkzeug ‚Stimme‘ angewandt werden.

3. Und wieder Stimme

- 21 In diesem dritten Schritt der Analyse, der die Ergebnisse von Abschnitt eins und zwei durch die erneute Anwendung des transmedialen Werkzeugs ‚Stimme‘ zu abstrahieren versucht, soll auf Hélène Cixous’ Schriften zurückgegriffen werden. Die wissenschaftlichen Texte – oder „halb-wissenschaftliche[n]“ (Moi 1989: 121), wie sie Toril Moi definiert – von Cixous kreisen um das weibliche Schreiben, die sogenannte *écriture féminine*, und widmen sich dabei den „Beziehungen zwischen Frauen, Weiblichkeit, Feminismus und der Produktion von Texten“ (vgl. ebd.). Zwischen Motiven und Themen, die in Kalékos Werk auftauchen und die in den vorigen Abschnitten bereits angerissen wurden, und denen, die Cixous in ihren Texten anspricht, lassen sich einige Parallelen beobachten. Zunächst einmal, dass sich in den Texten beider Autorinnen wiederholt Mutter-Metaphern auffinden lassen bzw. Mütterlichkeit oft ins Zentrum gestellt wird. Was Kalékos lyrisches Œuvre angeht, so lässt sich hier beispielsweise erneut auf Gedichte wie *Die Frau in der Kultur*, die das Muttersein explizit thematisieren, verweisen. Bezüglich der Texte von Cixous ist in diesem Kontext zu erwähnen, dass darin ein „namenlose[r], mit Muttermilch und Honig gefüllte[r], präödpale[r] Raum als Quelle des Gesangs“ dargestellt wird, „der in allem weiblichen Schreiben widerhallt“ (Moi 1989: 136). Es wird so oft z.B. auf die Stimme und die Brüste der Mutter sowie auf die Muttermilch und das Fruchtwasser Bezug genommen (vgl. Cixous 1980: 53), dass die Brustwarze der Mutter sogar „als präödpales Penis-Symbol“ (Moi 1989: 140) interpretiert wurde.
- 22 Zweitens stellt, wie eingangs betont, die Definition weiblichen Schreibens ein Hauptanliegen von Cixous dar. Mit diesem Zweck greift sie wiederholt auf die Binäropposition Männlichkeit/Weiblichkeit, „zwei Systeme, zwei Ökonomien“ (Cixous 1980: 71), zurück. Diese Dichotomie sei keineswegs mit der Opposition Mann/Frau gleichzusetzen, so Cixous:
- Das schreibende Subjekt ist dann offenbar dasjenige, das Männlichkeit oder Weiblichkeit einschreibt, das etwas von beidem einschreibt oder eher das eine als das andere und Unentscheidbares etc. Ich sage ‚das schreibende Subjekt‘, denn tatsächlich ist es nicht zwangsläufig eine Frau oder ein Mann, auch wenn soziologisch gesehen ein Mann oder eine Frau unterzeichnen [...] (ebd.: 71f.; Hervorh. i.O.).
- 23 Cixous stützt sich in ihren Arbeiten auf Derrida und sieht dementsprechend Differenz als *différance* an: Differenz wird nicht durch Binarismen, sondern vielfältig und heterogen gedacht (vgl. ebd.: 71; Moi 1989: 125). Bereits diese Feststellung ermöglicht, die Thematisierung von Geschlechterdifferenz in Kalékos Werk abseits einer Entweder-oder-Perspektive zu deuten. Es gibt jedoch einen dritten Aspekt, der im Folgenden angesprochen werden soll und der einerseits für eine gewisse gedankliche Korrespondenz zwischen Kaléko und Cixous spricht, andererseits noch stärker die Möglichkeit anbietet, Geschlechterdifferenz bei Kaléko außerhalb von binären Denkschemata anzusiedeln.
- 24 Dieser dritte Aspekt rückt die ‚Stimme‘ in den Mittelpunkt. Weibliche Schrift muss Cixous zufolge „vom Körper ausgehen“ (ebd.: 89): „Ein Frauentext bildet instinktiv viel mehr Körper als Bilder aus“ (ebd.: 81), führt sie weiter aus, da der Körper „nicht beschränkt wie beim Mann, der in der Kastrationsangst befangen ist“ (ebd.: 83), sei.⁶ Kommunikation wird unter Frauen durch ein „Körpergedächtnis [...], eine Übertragung durch den Körper, die unendlich intensiv ist“ (ebd.: 85), ermöglicht. Wie erfolgt diese Übertragung in einem weiblichen Text? „Das deutlichste Kennzeichen eines weiblichen Textes“, schreibt Cixous, stelle „seine phonetische Seite“ (ebd.) dar, denn er sei „für die Stimme geschaffen [...]“ (ebd.). Die akustische Dimension steht hier wie in Kalékos Gedichten im Fokus: Bei der Analyse literarischer Werke geht Cixous der Frage

„W e r singt?“ (ebd.: 59; Hervorh. i.O.) nach, da „[e]in Text der Weiblichkeit [...] mit geschlossenen Augen geschrieben“ werde und infolgedessen auch „mit geschlossenen Augen gelesen werden“ (ebd.: 82) sollte. In einem weiblichen Text gilt es also, „Stimm-Wege“ (ebd.: 78) nachzuverfolgen: „Wie man weiß, ist die Stimme etwas vollkommen Unvorhersehbares, sie zieht ihre Bahnen, schwingt in den Raum, hält inne, sie kommt außer Atem oder schöpft Atem, sie ist endlos, d.h. sie hat kein Ziel, sie geht, sie will“ (ebd.).

- 25 Oft versteht Cixous Stimme als Gesang, sogar als polyphonen Choral (vgl. ebd.: 65; 81). Des Weiteren erläutert Moi, dass Cixous, „die Frau zur Quelle des Lebens, der Kraft und Energie erklärt und die Entstehung einer neuen, weiblichen Sprache begrüßt, die unaufhörlich die patriarchalen, binären Schemata untergräbt, in denen Logozentrismus und Phallogentrismus zusammenwirken“ (Moi 1989: 125).
- 26 Mit der selbstverständlichen, jedoch wichtigen *reservatio*, dass es sich hierbei um unterschiedliche Gattungen handelt (lyrische Texte bei Kaléko, [halb-]wissenschaftliche bei Cixous), kann Folgendes festgehalten werden: Der erneute Rückgriff auf das Werkzeug ‚Stimme‘, insbesondere darauf, wie es bei Cixous angesehen wird, ermöglicht die Binäroptionen, die Kalékos Œuvre durchziehen und die durch den intermedialen Bezug auf ‚Dur und Moll‘ in verstärkter Form zum Tragen kommen, aus einer anderen Perspektive zu lesen. Diese Oppositionen, wie in Abschnitt eins und zwei herausgearbeitet, betreffen sowohl die Geschlechterdifferenz (Mann/Frau) als auch poetologische Aspekte (neue/alte Tendenzen in der Lyrik). „Stimme, Sprechen und Gesang“, schreibt Nieberle, „verweisen auf das Vorsymbolische, das sich der Bedeutungsstiftung über die binäre Differenz entzieht“ (Nieberle 2013: 51). In diesem Kontext verwundert es kaum, dass Kalékos Gesamtwerk die Affinität von Lyrik und Musik programmatisch deklariert. Dadurch wird auf das Vorsymbolische ebenfalls verwiesen, also nicht nur auf eine Art von Lyrik, die Cixous als „[g]eschrieben, passiv, fixiert“ (Cixous 1980: 24) definieren würde, sondern auch auf die orale Tradition des Vortragens lyrischer Texte mit instrumentaler Begleitung. Stimme und Gesang arbeiten bei Kaléko dem binären Denken entgegen. In dieser Hinsicht sei erneut auf die beiden Sonette, die in diesem Artikel mehrfach angesprochen wurden, nämlich *Sonett in Dur* und *Sonett in Moll*, Bezug genommen: Diese beiden Texte befinden sich innerhalb einer Sammlung, die den Titel *Lieder für Liebende* trägt. Die Sammlung ist die Makrostruktur, die erneut Stimme und Gesang an exponierte Stelle rückt und somit die in den Titeln der Gedichte enthaltenen Binarismen außerhalb von Entweder-oder-Denkschemata platziert.

4. Fazit und Ausblick

- 27 Die vorliegende Untersuchung hat anhand der Analysewerkzeuge ‚Stimme‘ und ‚Dur und Moll‘, die aus intermedialen Bezügen in Kalékos lyrischem Werk resultieren, gezeigt, dass es sich lohnt, die Texte der Dichterin aus intermedialer Perspektive zu analysieren, vor allem wenn man – wie von Rajewsky vorgeschlagen (vgl. Rajewsky 2002: 111) – nicht nur die Bezüge auflistet, die auf das Medium Musik verweisen, sondern auch ihre Funktion in den Blick nimmt. Mithilfe des transmedialen Werkzeugs ‚Stimme‘ wurde beispielsweise deutlich, dass die Simulation von Vokalmusik in Kalékos Gedichten so weit geführt wird, dass oft eine Assoziation der Stimme im Text mit einem*r Sänger*in entsteht. Es kommt zu einer Systemkontamination mit dem System der Vokalmusik, die textuell und paratextuell hergestellt wird und zudem zur Folge hat, dass auf der Ebene der Performanz eine singende Stimme sehr passend erscheint.
- 28 Diese enge Verwandtschaft von Lyrik und Musik konnte im zweiten Schritt der Analyse, die auf das intermediale Werkzeug ‚Dur und Moll‘ zurückgreift, bestätigt werden. In Kalékos Werk sind sowohl zwei Gedichte jeweils mit dem Titel *Sonett in Dur* und *Sonett in Moll* wie auch die Gedichtsammlung *Verse in Dur und Moll* zu finden. Dieser wiederholte Bezug weist auf eine Art von Lyrik hin, die sich als

musikaffin bekennt, und verstärkt zugleich die Auffassung, die beispielsweise im poetologischen Gedicht *Kein Neutöner* im Vordergrund steht, dass Lyrik zugänglich sein und sich an der Tradition orientieren soll. Die damaligen Diskussionen im Bereich der Lyrik werden auf diese Weise mit den Positionen im Bereich der Musik, wo ‚Dur und Moll‘ in ein Endstadium geraten sind, verglichen. Darüber hinaus wird eine weitere Thematik durch ‚Dur und Moll‘ verstärkt, die Kalékos Gesamtwerk durchzieht, nämlich die Geschlechterdifferenz. Die Thematisierung von Geschlechterdifferenz dient zwar dazu, bestehende Machtverhältnisse zu hinterfragen, führt jedoch oft zu einem binären Entweder-oder-Denken. Im dritten Schritt wurde das Werkzeug ‚Stimme‘ erneut angewandt und anhand der Schriften von Cixous und ihrer Auffassung weiblichen Schreibens gezeigt, dass doch der starke Rückgriff auf Stimme und Gesang bei Kaléko der Thematisierung von Differenzen ermöglicht, sich einer binären, phallogozentrischen Denkweise zu entziehen.

- 29 Boris Previšić plädiert aus literatur- und kulturtheoretischer Perspektive, Polyphonie und Stimmung zusammenzudenken (Previšić 2014: 122). In Bezug auf Kalékos lyrisches Werk, kann von einem intermedialen und genderorientierten Blickwinkel aus gesagt werden, dass ‚Stimme‘ und ‚Dur und Moll‘ ebenfalls zusammenzudenken sind. Ihre kombinierte Anwendung in der Analyse offeriert neue Lektüren und konturiert bereits existierende Interpretationen. Vor allem ist es dadurch möglich, eine Lesart von Kalékos Gedichten zu versuchen, die – ohne einen biographistischen Interpretationsansatz anzustreben – dennoch einem Zitat der Autorin Rechnung trägt: „Und auch sonst halte ich es mit den Franzosen – in diesem Fall Verlaine: ‚De la musique avant toute chose‘“ (Kaléko 2012a: 835). Dieser Beitrag schließt demnach mit der Hoffnung, dass ‚Musik‘ in Kalékos Texten in der Forschungsliteratur immer stärker in den Fokus gerückt und für literatur- und kulturwissenschaftliche Analysen fruchtbar gemacht wird.

Literaturverzeichnis

- Asmuth, Bernhard (1976): *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*. 4., verb. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Barthes, Roland (1990): *Die Rauheit der Stimme* [1972], in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 269–278.
- Benary, Peter (2016): *Art. Dur und Moll* [1995] (=Laurenz Lütteken (Hg): *MGG Online*). Abgerufen von www.mgg-online.com/mgg/stable/12517, Zugriff am 2.11.2021.
- Bielefeldt, Christian (2003): *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld: transcript.
- Burdorf, Dieter (2015): *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3., aktual. u. erweitert. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Butler, Judith (2007): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990]. New York/London: Routledge.
- Cixous, Hélène (1980): *Weiblichkeit in der Schrift*. Übers. v. Eva Duffner. Berlin: Merve.
- Fetthauer, Sophie (2010): *Chemjo Vinaver* (=Claudia Maurer Zenck/Peter Petersen (Hg.): *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Hamburg: Universität Hamburg). Abgerufen von www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003706, Zugriff am 2.11.2021.
- Flotzinger, Rudolf (2016): *Art. Walzer* [1998] (=Laurenz Lütteken (Hg): *MGG Online*). Abgerufen von www.mgg-online.com/mgg/stable/15018, Zugriff am 2.11.2021.
- Fuller, David (2001): *Solo* (it. ‚alone‘, ‚only‘) (=Grove Music Online). Abgerufen von www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026159, Zugriff am 02.11.2021. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.26159
- Genette, Gérard (2019): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gess, Nicola (2010): *Intermedialität reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler*, in: *Poetica* 1–2 /40, S. 139–168.

- Günter, Manuela (2014): Jenseits von Kunst, Arbeit und Muße: Weibliches Schreiben 1800/1900, in: Anja Lemke/Wilhelm Weinstock (Hg.): Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Paderborn: Fink, S. 99–122.
- Horn, Wolfgang (2016): Art. Zarlino, Gioseffo [2007] (=Laurenz Lütteken (Hg.): MGG Online). Abgerufen von www.mgg-online.com/mgg/stable/13870, Zugriff am 02.11.2021.
- Kaléko, Mascha (2012a): Werke, in: dies.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. u. kommentiert v. Jutta Rosenkranz. Bd. 1. München: dtv.
- Kaléko, Mascha (2012b): Briefe 1932–1962, in: dies.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. u. kommentiert v. Jutta Rosenkranz. Bd. 2. München: dtv.
- Kaléko, Mascha (2012c): Kommentar, in: dies.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. u. kommentiert v. Jutta Rosenkranz. Bd. 4. München: dtv.
- List, Elisabeth (1995): Stichwort: Geschlechterdifferenz, in: Information Philosophie 1, 1995, S. 41–44.
- Lubkoll, Christine (2010): Rhythmus und Metrum, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. 2., überarbeitete Aufl. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, S. 87–104.
- Meyer, Julia (2018): „Zwei Seelen wohnen, ach, in mir zur Miete“. Inszenierungen von Autorschaft im Werk Mascha Kalékos. Dresden: Thelem.
- Moi, Toril (1989): Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie [1985]. Übers. v. Elfi Hartenstein/Sylvia James/ Ellen Schlootz. Bremen: Zeichen und Spuren.
- Nieberle, Sigrid (2013): Gender Studies und Literatur: Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Olivari, Anna Maria (2021): Doktor Faustus (ver-)stimmen. Kompositionen zu Thomas Manns Roman. Berlin: Metzler.
- Patz Sievers, Evelyn (2014): Mascha Kaléko und Chemjo Vinaver im Exil zwischen Alltagslyrik und chassidischer Synagogalmusik, in: Marisa Siguan/M. Loreto Vilar/Rosa Pérez Sancáz (Hg.): WortKulturen TonWelten. Festschrift für Alfonsina Janés Nadal zum 70. Geburtstag. Marburg: Tectum, S. 225–241.
- Petelin, Stefanie (2013): Mascha und Mahler ... Die intermediale Beziehung von Mascha Kaléko und Gustav Mahler in *Die dritte Sinfonie* (Gedicht im Unterricht), in: Informationen zur Deutschdidaktik 4/13, S. 104–108.
- Pinthus, Kurt (1958): Die zweitbesten Namen. Dichterin der Großstadt – Sentiment und Zynismus, in: Die Zeit 33, 15.8.1958.
- Previšić, Boris (2014): Polyphonie und Stimmung. Musikalische Metaphern zur Aktualisierung der Literatur- und Kulturtheorie, in: Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): Faszinosum ‚Klang‘. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis. Berlin/München/Boston: de Gruyter, S. 120–135.
- Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke.
- Rosenkranz, Jutta (2007): Mascha Kaléko. Biografie. 6. Aufl. München: dtv.
- Scholz, Ingeborg (2013): „Kein Neutöner“. Mascha Kaléko: Motivik und Darstellungsform in einer Auswahl ihrer Gedichte. Bonn: Bernstein.
- Wartenpfful, Birgit (2000): Dekonstruktion von Geschlechtsidentität – Transversale Differenzen. Eine theoretisch-systematische Grundlegung. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Wolf, Werner (2013): Intermedialität, in: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5. erweitert. u. aktual. Aufl., Stuttgart: Metzler, S. 344–346.
- Wolf, Werner (2018 [2008]): The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature, in: Walter Bernhart (Hg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Leiden/Boston: Brill Rodopi, S. 127–152.
- Woolf, Virginia (2015): A Room of One's Own [1929]. Hg. v. David Bradshaw /Stuart N. Clarke. Chichester/Malden/Oxford: Wiley Blackwell.

Anmerkungen

- 1 Zu den Effekten von Intermedialität vgl. Gess 2010: insb. 141, 152 u. 156–158; Olivari 2021: 19f.
- 2 Es existieren diverse Fassungen der Sammlung *Lieder für Liebende* (vgl. Kaléko 2012c: 432–455): In diesem Beitrag steht die erste Fassung aus dem Jahr 1945, die in den USA als zweiter Teil des Werkes *Verse für Zeitgenossen* veröffentlicht wurde, im Fokus (vgl. ebd.: 434).
- 3 „Ich singe, wie der Vogel singt“ ist zudem ein Goethe-Zitat (Gedicht *Der Sänger* aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*), vgl. Kaléko 2012c: 115.



- 4 Es sei hier am Rande erwähnt, wie Kaléko in einem autobiografischen Dokument aus dem Nachlass den Terminus ‚Neutöner‘ definiert: „Ach ja, die ‚Neutöner‘, jene Sklaven des ‚freien Verses‘ (vers libre). Der abgetragene Expressionismus von 1920 auf neu ‚gewendet““ (Kaléko 2012a: 835).
- 5 Die Zuschreibung ist im Fall der weiblichen Stimme durch die Lektüre von nur diesen beiden Gedichten keineswegs eindeutig, sondern erst nach der Lektüre weiterer Gedichte aus derselben Sammlung, *Lieder für Liebende*, möglich.
- 6 Zu Recht unterstreicht Moi, dass trotz des benutzten Differenzbegriffs und der Präzisierungen, wie weibliche und männliche Schrift zu verstehen sind, wohl zu den Widersprüchen in den Schriften von Cixous gehört, dass sie doch manchmal zu einem gewissen Biologismus neigen (vgl. Moi 1989: 134).

Zusammenfassung

Der Beitrag widmet sich dem lyrischen Werk Mascha Kalékos aus intermedialer und genderorientierter Perspektive. Dies erfolgt durch die kombinierte Anwendung der Werkzeuge ‚Stimme‘ und ‚Dur und Moll‘, die aus intermedialen Markierungen in den Texten der Autorin hervorgehen. Die beiden Werkzeuge ermöglichen es, Kalékos Texte im Hinblick auf verschiedene Aspekte in den Blick zu nehmen, etwa Stimmen im Text, Performanz, poetologisches Verständnis und spezifische Auffassung von Differenz.

Abstract

The present article deals with Mascha Kaléko's poetic oeuvre from an intermedial and gender-oriented perspective. With this goal the tools ‚Stimme‘ (voice) and ‚Dur und Moll‘ (major and minor), which result from intermedial markings in the texts of this author, are combined in the analysis. The applied tools allow an analysis of Kaléko's poems on many points of view, e.g. textual voices, performance, poetological understanding, and specific view on diversity.

Schlagwörter: Intermedialität, Gender, Lyrik, Differenz

Author

Anna Maria Olivari
TU Dortmund

