

Erzählte Klänge

Hans-Jürgen Benedict

Erzählte Klänge

Musikbeschreibung
in der deutschen Literatur



EBVERLAG

Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Buch, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen bedürfen der schriftlichen Genehmigung des Verlags.

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlagmotiv: © ELENA - stock.adobe.com

Gesamtgestaltung: Rainer Kuhl

Copyright: © EB-Verlag Dr. Brandt
Berlin, 2018

ISBN: 978-3-86893-282-9

E-Mail: post@ebverlag.de

Internet: www.ebverlag.de

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

*„Im Verhältnis zur Musik ist alle Mitteilung durch
Worte von schamloser Art.“
(Nietzsche)¹*

¹ Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, 3. Bd., Darmstadt 1963, 610.

Inhaltsverzeichnis

1. Kapitel: Die Macht der Musik

1. Einleitung: Musikbeschreibung in der Literatur –
eine Annäherung ans Thema mit schönen Zitaten 11
2. Die Macht der Musik:
Heinrich von Kleist, *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*;
Johann Wolfgang von Goethe, *Novelle*; Gottfried Keller,
Das Tanzlegendchen; Rainer Kunze, *Orgelkonzert* 20
3. Erzählte Musik in E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck* und in den
Kreisleriana 38
4. Scurrile und scheiternde Musiker:
Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*; Franz Kafka, *Josefine die
Sängerin*; Theodor Storm, *Der stille Musikant*; Günter Grass,
Die Blechtrommel; Herrmann Burger, *Der Orchesterdiener*; Thomas
Bernhard, *Der Untergeher*; Patrick Süskind, *Der Kontrabass* 47
5. Musik gewordene Verführung: Mozarts *Don Giovanni*
E. T. A. Hoffmann, *Don Juan*; Sören Kierkegaard, *Entweder Oder*;
Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*; Theodor Storm,
Auf dem Staatshof; Hanns Josef Ortheil, *Die Nacht des Don Juan* 72
6. Musik – eingewoben in die Beziehungen der handelnden Figuren
bei Theodor Storm, *Immensee*; *Im Schloß*; *Eine Halligfahrt* 93

2. Kapitel: Neue Musik und rauschende Töne

1. Neue Musik als ingenüose Erfindung via Teufelspakt:
Von Goethes *Faust* zur mit Hilfe Adornos erzählten neuen
Musik in Thomas Manns *Doktor Faustus* 105
2. Neue Musik als Lebensprojekt:
Hans Henny Jahnn, *Fluß ohne Ufer. Die Niederschrift
des Gustav Anias Horn* 126
3. „Fülle des Wohllauts“:
Musikhören in Thomas Manns *Zauberberg*. Karl Valentin,
Im Schallplattenladen 132
4. Opernbesuch als Gesellschaftssatire:
Thomas Mann, *Wälsungenblut; Tristan*; Heinrich Mann,
Der Untertan 139
5. Musik als Divertimento im österreichischen Gesellschaftsroman:
Joseph Roth, *Radetzky marsch*; Robert Musil, *Der Mann ohne
Eigenschaften*; Heimito von Doderer, *Die Strudlhofstiege* 151

3. Kapitel: Musik nach dem Zivilisationsbruch

1. Musikhören als Vergebung für die Täter?
Hartmut Langes Erzählungen *Das Konzert* und *Waldsteinsonate* 163
2. Barrabas, Torschrei und die Wellen religiöser Musikalität –
Wolfgang Borcherts Forderung einer neuen Harmonielehre und
Heinrich Bölls Prozessionsatire 174

3. *Lieben Sie Brahms?* Brahms-Referenzen in Romanen der Nachkriegszeit:
Francoise Sagan; Alfred Andersch, *Die Rote*; Hartmut Lange, *Die Cellistin*; Kristine Bilkau, *Die Glücklichen* 178
4. Tröstet Sie Bach?
Siegfried Lenz, *Schweigeminute*; Peter Noll, *Diktate über Sterben und Tod* 183
- 4. Kapitel: Musikerromane**
1. Musikerromane und Fantasiemusiker:
Franz Werfel, *Verdi. Roman der Oper*; Peter Härtling, *Verdi. Roman in neun Fantasien*; Alissa Walser, *Am Anfang war die Nacht Musik*; Robert Schneider, *Schlafes Bruder* 193
2. Musik und Eifersucht. Schlimme erregende Musik
Leo Tolstoj, *Kreutzerersonate* 208
3. Die Rolle der Musik im Entwicklungsroman:
Elfride Jelinek, *Die Klavierspielerin*; Ulrich Treichel, *Tristanakkord* 214
- 5. Kapitel: „Wunderliche Musik“ – vermischte Musikdeutungen**
1. Musik im Hintergrund des Dramas – von der Intrige zur Sehnsuchtsbegleitmusik
Schiller, *Don Carlos*; Tschechow, *Drei Schwestern*; Horvath, *Kasimir und Karoline*; Demme, *Philadelphia* 223
2. „Staatsgefährliche Triller“ der Buffo-Musik –
Der Feuilletonist Heine über Rossini und Mendelssohn 231

3. Der empfindsam-kluge Deuter musikalischer Werke Theodor W. Adorno	238
4. Musik und Musiker im Gedicht: Clemens Brentano, <i>Nachklänge Beethovenscher Musik</i> ; Eduard Mörike, <i>Ach nur einmal noch im Leben</i> ; Johann Wolfgang von Goethe, <i>Aussöhnung</i> ; Theodor Storm, <i>Hyazinthen</i> ; Gottfried Benn, <i>Chopin</i> ; <i>Schumann</i> ; Ingeborg Bachmann, <i>Wunderliche Musik</i>	246
5. Lontano. Erzählter Klang in Jean Pauls <i>Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal</i> und seiner <i>Selberlebensbeschreibung</i>	259
Nachklang – ein kleines Résumé	263
Beschriebene Musikstücke	266
Danksagung.....	271

1. Kapitel

Die Macht der Musik

„Ist doch Musik die Kunst, in der sich alle Menschen als Kinder eines Sterns erkennen sollen.“ (Theodor Storm, *Eine Halligfahrt*)²

1. Einleitung

Musikbeschreibung in der Literatur –
eine Annäherung ans Thema mit schönen Zitaten

Die häufigen Darstellungen von klassisch-romantischer Musik in den literarischen Werken des 19. und 20. Jahrhunderts waren der Anlass, der Frage des erzählten Klangs in der Literatur genauer nachzugehen. Wie sieht die Musikdarstellung in der (in diesem Buch bis auf wenige Ausnahmen) deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts aus? Einige Themen drängten sich bald auf – „die Gewalt der Musik“ (mit Kleist zu sprechen), die literarische Auswirkung von Mozarts Don Giovanni, der „Opern aller Opern“, die skurrilen, beschädigten Musikergestalten von Grillparzers *Der arme Spielmann* über Storms *Der stille Musikant* bis zu Thomas Bernhards Figuren. Weiter der Opernbesuch in satirischer Darstellung bei den Brüdern Mann, der dämonische Musiker Leverkühn und sein Teufelspakt bei Thomas Mann, der Autodidakt Gustav Anias Horn bei Hans Henny Jahnn, das besondere Interesse für Brahms seit Sagans Bestseller *Aimez vous Brahms?*, die fast religiöse Verehrung Bachs. Einige fiktionale Musikerromane (*Schlafes Bruder*) und Biographien (*Verdi* von Werfel) kommen in meiner Darstellung ebenso vor wie musikalische Erziehungsromane (*Die Klavierspielerin* und *Tristanakkord*). Einen eigentümlichen Kontrast bilden die Musikfeuilletons des eher unmusikalischen Heine und des musiktheoretisch besonders beschlagenen Theodor W. Adorno. Ein kurzer Blick auf die Musikdarstellung in Dramen und Schau-

² Theodor Storm, *Eine Halligfahrt*, in: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Frankfurt/M. 1987, Bd. 2.

spielen sowie die Analyse einiger Beispiele lyrischer Musikbeschreibung runden die Darstellung ab.

Man sieht – das ist keine systematisch angelegte Untersuchung. Es ist eine Auswahl, geleitet von persönlichen Vorlieben und Lektüre- wie Hörerfahrungen eines langen Lebens als Leser und Musikfreund. Sie beansprucht natürlich keine Vollständigkeit. Sie ist geleitet von der Frage, wie gelingt es den Schriftstellern, Klänge zu erzählen und Töne zu beschreiben. Und: was sagt die gehörte oder gespielte Musik über die handelnden Personen aus? Ich habe die analysierten Texte ausführlich zitiert bzw. referiert, weil ihre Kenntnis nicht immer vorausgesetzt werden kann. Ich habe dann die mit Musikhören und Musikausübung sich beschäftigenden Passagen in der erzählenden Literatur dahingehend geprüft, ob und wie es ihnen gelingt, dem Geheimnis der jeweiligen Musik näherzukommen.³ Und das unter der Voraussetzung, dass auch Schriftsteller es nicht leicht haben, in Worten auszudrücken, was sich den Worten entzieht, eben die besondere Sprache der Musik. Ich war also auf der Suche nach dem schriftstellerisch-poetischen Mehrwert in der Schilderung von Musik, etwa im Unterschied zu den Artikeln in Programmheften, die sich oft in der Mitteilung von biographischen Fakten, Kuriosa der ersten Aufführungen der Werke und mit blumigen Vergleichen überladenen Kurzbeschreibungen der jeweiligen Musikstücke ergehen. Gibt es eine besondere Ausdrucksfähigkeit in der erzählenden Literatur hinsichtlich der Erfassung musikalischer Werke und des Wesens der Musik? Was bedeuten Musikhören und Musikausübung für die handelnden Personen?

In der *Odyssee* Homers ist der Gesang der Sirenen jene Stelle, an der die Rolle der Musik in der Literatur zum ersten Mal verführerisch klingend aufscheint. Während er seinen Gefährten Wachs in die Ohren stopft, damit sie nicht von dem Belcanto der Mischwesen in Abgründe verlockt werden, lässt sich Odysseus selber am Mast festbinden. So kann er dem Gesang der Sirenen lauschen, ohne ihrer todbringenden Verführung zu

³ Literaturwissenschaftliche Literatur habe ich in der Regel nicht zu Rate gezogen, Ausnahmen: Theodor Storm, die Kurzartikel in Kindlers Neuem Literaturlexikon sowie der Kommentarband zu Thomas Manns *Doktor Faustus*.

erliegen (wenn sie denn, so fragt Kafka in *Das Schweigen der Sirenen*, überhaupt gesungen haben). Horkheimer/Adorno haben in der *Dialektik der Aufklärung* Odysseus als den ersten homo oeconomicus und Konsumbürger bezeichnet, der genießen will, ohne sich den transzendierenden Ansprüchen der Musik auszusetzen. „Er neigt sich dem Liede der Lust und vereitelt sie wie den Tod (...) Seit der glücklich-mißglückten Begegnung des Odysseus mit den Sirenen sind alle Lieder erkrankt, und die gesamte abendländische Musik laboriert an dem Widersinn von Gesang in der Zivilisation, der doch zugleich wieder die bewegende Kraft aller Kunstmusik abgibt.“⁴ Damit ist die bürgerliche Kultur mit dem Makel der Domestizierung der Musik gezeichnet. In der Sicht Horkheimer/Adornos muss Kunst dann folgerichtig zum Kulturbetrieb, zur Kulturindustrie werden. Dabei möchte doch Musikausübung über das Bestehende hinausweisen.

Ovid lässt in den *Metamorphosen* das erste Musikinstrument aus der Verwandlung des Liebesobjekts der Nymphe Syrinx in die Schilfrohrflöte entstehen. Der menschliche Atem gewinnt dem Naturobjekt Panflöte erste Töne ab. Orpheus bezwingt mit seinem Spiel die Geister der Unterwelt, der Klagegesang der Ariadne, ihr „Lascatemi morire“, führt den rettenden Gott herbei. Die ersten Musiker der hebräischen Bibel sind bezeichnenderweise Nachkommen Kains, des Brudermörders und Städtegründers – „von Jubal“, dem Bruder des ersten Nomaden Jabal, „sind hergekommen alle Zither- und Flötenspieler.“ (Gen. 4, 21)

Diese ersten Erklärungen der Musikentstehung geben allerdings keine Antwort auf die Frage: „Wo sind wir, wenn wir Musik hören?“ (Sloterdijk)⁵ Und: was denken wir, während wir Musik hören?⁶ Denn das Musikhören hebt die Trennung zwischen dem Ich und der Welt auf, versetzt in eine Schwingung, die schwer beschreibbar ist.⁷ Kann man dieses Besondere

⁴ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (1944), Frankfurt/M. 1971, 56.

⁵ Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt/M. 1993, 294f.

⁶ So fragt Leopold Bloom mit Bezug auf die Frauen in James Joyce' *Ulysses*. Übersetzung G. Goyert, Zürich 1956, 319.

⁷ Hartmut Rosa sieht in ihr eine spezifisch resonante Form der Weltbeziehung, was ihre heutige Allpräsenz im Alltag und im Film erkläre, s. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016, 161ff.

der Musik in Worte fassen? Die Musik als die jüngste der Künste hat seit ihrem Siegeszug in Barock, Klassik, Romantik und Frühmoderne in Romanen, Novellen und Gedichten (weniger im Drama) vielfältige Resonanzen gefunden. Von allen menschlichen Künsten ist die Musik in der Literatur diejenige, die am häufigsten und am intensivsten dargestellt und erzählt worden ist.

Das liegt vor allem, paradox genug, an ihrer in Worten schwer darzustellenden Wirkung. Erinnerung sei an die Äußerung Goethes über die Musik Bachs an Zelter: „Ich sprach mir’s aus, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich’s etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich’s auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“⁸ Bachs Musik als inneres Schöpfungsgeschehen!⁹

Auch Schopenhauer versucht, das schwer Fassbare der Musik zu beschreiben als zugleich vertraut und fern, verständlich und unerklärlich: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, dass sie alle

⁸ Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 3, in: J. W. Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 20, 3, 833 Diese Äußerung Goethes zu J. S. Bach steht in einem Brief Goethes an Zelter von Ende Juni 1827, der Zelter nie erreicht hat. Trotzdem wurde er auf Anweisung Goethes von Riemeier in dessen Ausgabe des Briefwechsels eingeschaltet. In die kritische Ausgabe des Briefwechsels zwischen Goethe und Zelter wurde er nicht übernommen, jedoch im Kommentarband abgedruckt. (Diese Stelle wird von Ernst Bloch prominent zitiert, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, Frankfurt/M 1959, 1274.) Die neuere Forschung geht davon aus, dass Goethe, um Zelters Bach-Begeisterung entgegenzukommen (s. Zelters Brief vom 8.–9. Juni 1827), sich zu dieser lobenden Deutung Bachs veranlasst sah. Goethe macht in diesem Brief noch die Anmerkung, dass die alte „Musik den uns angebotenen Rhythmus gewaltig (aufregt). Nun aber tritt eine höhere Kultur auf, die reine Kantilene schmeichelt und entzückt. Nach und nach entwickelt sich der harmonische Chor und so strebt das entfaltete Ganze wieder nach seinem göttlichen Ursprunge zurück.“ (ebd.) Goethe schätzte vor allem die Musik Mozarts, besonders die Zauberflöte.

⁹ Ähnlich lässt Thomas Mann in *Doktor Faustus* den stotternden Organisten Wendell Kretzschmar sagen: „Vielleicht sei es der tiefste Wunsch der Musik, überhaupt nicht gehört, gesehen, noch auch gefühlt, sondern, wenn das möglich wäre, in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemütes, im Geistig-Reinen vernommen und angeschaut zu werden.“ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn*, erzählt von einem Freunde, Frankfurt/M. 2007, 94.

Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern aller Qual.“¹⁰

Resoluter bringt Nietzsche die Schwierigkeit der Musikbeschreibung auf den Begriff, wenn er knapp dekretiert, ohne die These weiter auszuführen: „Im Verhältnis zur Musik ist alle Mitteilung durch Worte von schamloser Art“. Vielzitiert ist auch sein Apercu, das in schlichte Musikbewunderung verfällt: „Wie wenig gehört zum Glücke! Der Ton eines Dudelsacks. Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.“¹¹ Schließlich Ernst Bloch: „Der Klang schwebt, es ist nicht klar, wo er sich befindet. Ebenso ist nicht ganz deutlich, was er ausdrückt, mit der gleichen Weise wurden schon ganz verschiedene Texte vertont. Doch kann ein Klang besser als jede Farbe oder Worte auch jenen Übergang ausdrücken, von dem man nicht weiß: ist hier Klage oder Trost.“¹²

Musik als Organ der Utopie des Menschen bei Ernst Bloch

Ernst Bloch versucht dann eine Verortung der Musik im Utopischen: „Musik in ihrer unübertrefflichen Existenznähe ist das am nächsten verwandte und das öffentlichste Organ“ des utopischen „Inkognito des Jetzt“.¹³ Geradezu hymnisch beschreibt Bloch die Musikwirkung in einem Kapitel von *Das Prinzip Hoffnung* unter dem Titel „Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik“¹⁴, wobei die Hymnik des Stils auch manche Erklärungsnot vergessen machen soll. Durch die Erfindung der Hirten- bzw. Panflöte der Syrinx entsteht Musik „als Ruf ins Entbehrte“ (1244), wie das von Ovid in den Metamorphosen berichtet wird: Pan stellt der Nymphe Syrinx nach, die sich in Schilfrohr verwandelt. Pan in seiner Klage um die verlorene Geliebte bricht das Schilfrohr, verbindet die unterschiedlich langen Rohre und spielt die ersten Töne darauf, gleich dem Windhauch, doch mit lebendigem Atem und als Klage.

¹⁰ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Leipzig 1938, 312.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, 2. Band, Darmstadt 1963, 947. Das Apercu endet übrigens mit dem zumeist unterdrückten Satz: „Der Deutsche denkt sich selbst Gott liedersingend.“ Daran wird deutlich, dass Nietzsche kein gefälliges Apercu für Musikfreunde formulieren wollte.

¹² Bloch, *Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, 969.

¹³ Ebd. 1278.

¹⁴ Ebd. 1243ff. Die Seitenangaben der folgenden Zitate stehen im Text in Klammern.

Als Klang ist die verschwundene Nymphe geblieben. Bloch bringt als Beispiel für das erotische Verlangen nach der Entbehrten Berlioz' *Symphonie Fantastique*. Die Nymphe geht als Mädchenthema einer utopischen ‚idée fixe‘ folgend durch alle fünf Sätze.

Bloch lobt die menschliche Ausdrucksskala in der Musik. Sie ist nicht auf die romantische Musik beschränkt, sondern schon bei und vor Bach da. So sagt Augustin: „Wenn der Mensch im Jubel von Freude bewegt ist, so bricht er (...) in ein Jauchzen ohne Worte aus.“ (1250) Sie reicht von Todesangst, Todessehnsucht zu Trost, Zuversicht und Frieden, besonders in den Dialogkantaten Bachs zwischen Jesus und der Seele. Bloch zeigt aber auch, wie die Syrinx schmierig wird, falsches Gefühl bedient. Schon bei Mozart („O Engel, verzeih mir“ im *Figaro*) und Beethoven („In des Lebens Frühlingstagen“ in *Fidelio*), bei Wagner und Richard Strauß. Soziale Ursache ist die großstädtische Bourgeoisie mit ihrem Bedürfnis nach Nervenreizung, das Kleinbürgertum mit seinem Gefühlsverschleiß.

Dennoch: Musikalischer Ausdruck insgesamt ist ein Statthalter für viel weitergehende Artikulierung, als sie bisher gekannt ist. (1256) Musikerfahrenheit spiegelt nicht nur die Affekte, sondern wird „Agens des Geschehenden“ (z. B. im *Tristan*). Von der Tongraphik des Schreitens, Zusammenbrechens, Aufsteigens bei Bach geht es zu Beethovens Pastorale und ihrem Gewitter. Doch die grandiose Tonmalerei bleibt bei Wagner in dem Unerhellten der Natur gefangen. Sie hat ihr Gegenbild in der Moralität, die Musik anstrebt. Auf Kampf gegen das Schicksal und damit auf Schicksallosigkeit weisen die überlieferten Musikformen der Sonate und Fuge. In den langsamen Sätzen, im Andante und Adagio, zeigt sich eine Substanz, die nicht aufhört zu schenken. Das Adagio ist eine Art höchstes Gut, intensive Essenz, ist in der Symphonie „der Choral ihrer Intensität.“ (1289) Schließlich die Nähe der Musik zum Tod – Orpheus schlägt erst im Hades siegreich die Harfe gegen den Tod. Ob Sterbende Musik hören sei dahingestellt, aber doch hören Lebende in der Musik wahlverwandt ein Sterben, aber mit dem Pauluswort in den Sieg verschlungen. „Schlage doch, gewünschte Stunde“ – mit der Zeile dieser Bach-Kantate geht der Mensch mit Heimweh durch die letzte Angst. Beethoven wagt im Trauermarsch der *Eroica* ein letztes Überholendes, aber nicht so als wäre die dunkle Erscheinung durch die Helle aufgehoben.

Schließlich das mittelalterliche Requiem, das erst Jahrhunderte nach seiner Glaubhaftigkeit seine größten kompositorischen Umsetzungen erlebt, legt die der Musik immanente Tod-Contratod-Utopie frei. Und Beethoven, der keines geschrieben, hat doch im *Fidelio* ein „Dies irae für Pizarro, ein Tuba mirans spargum sonum für Florestan“ (1293) verfasst mit dem von draußen hereintönenden Trompetensignal, das die Befreiung ankündigt. Eine musikalische Einweihung in die Utopie findet bei Brahms statt mit dem „denn wir haben hier keine bleibende Statt“ (1293) und dem Geheimnis der Verwandlung beim Schall der letzten Posaune. Das Glück der „Erlösten des Herrn“ ist bei Brahms dissonant eingehüllt, überhaupt: „Im Dunkel dieser Musik glimmen die Schätze, die von Rost und Motten nicht gefressen werden, also die dauernden, worin Wille und Ziel, Hoffnung und ihr Inhalt, Tugend und Glück vereinigt sein könnten wie in einer Welt ohne Vereitelung, wie im höchsten Gut: – das Requiem umkreist die Geheimlandschaft des höchsten Guts.“ (1294)

Diese fünfzig Seiten aus *Das Prinzip Hoffnung*, hier knapp skizziert, zeigen, wie ein musikalisch beschlagener Philosoph das Hoffnungspotential der Musik zu entschlüsseln und in Worte zu fassen versucht. Seine Absicht ist es andere mitzureißen und vielleicht so Hoffnungsfunken zu schlagen, die in Konzert- und Opernbesuchen sonst eher selten aufleuchten oder unbemerkt bleiben. Aber es gibt ja viele Weisen, Musik zu hören und zu empfinden. Die Blochs ist eine davon.

Der Held und seine Musik

Dass die „Gewalt der Musik“ den Menschen „auseinanderfaltet“ (so Goethe)¹⁵, dass er seiner Gefühle nicht mehr Herr ist, ist oft beobachtet worden. Andere schätzen den Unterhaltungs- und Ablenkungscharakter von Musik – vom Volkslied über die klassisch-romantische Musik bis zum Schlager, wieder andere ihre gesellschaftliche Funktion – man geht eben in die Oper, um gesehen zu werden, als Distinktionsmerkmal. Musik zu hören, Musik zu machen ist eine wichtige Form, an der Welt teilzuhaben und sie durch Expression zu gestalten.

¹⁵ S. unten S. 30.

Dass die Musik in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts so eine wichtige Rolle spielt, hängt neben ihrer existentiellen und expressiven Bedeutung entscheidend mit dem bürgerlichen Kulturbetrieb zusammen. Oper und Instrumentalkonzerte waren zuvor ein Privileg der Höfe und des Adels; Haydn und der junge Mozart waren Angestellte von Fürsten. Auch Beethoven widmete seine Werke zumeist Adligen. Erst mit der Gründung nichthöfischer Orchester und Opernhäuser (dies zuerst in Hamburg), mit dem Siegeszug der Oper und mit der Ausbreitung der häuslichen Musikausübung sowie dem Schutz der Autorenrechte wird die Musik zu einer Erlebnisform, die in der Literatur eine Resonanz findet. Musik zu hören und auszuüben wird im Bürgertum eine wichtige Tätigkeit. Im Musikhören und Musikmachen entfalten sich Liebes- und Lebenskräfte, begegnen sich die Geschlechter, gibt es Erfahrungen der Ekstase und routinierten Kulturgenuss. Schließlich ist auch die Entstehung der Musikkritik zu nennen.

So wird das Musikerleben der Protagonisten in der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einer wichtigen Spiegelung ihres Welt- und Selbstverständnisses. Besonders bei Theodor Storm zeigt der Akt des gemeinsamen Musizierens den Stand der Beziehungen der Protagonisten an. „Der Held und seine Musik“ könnte man in Anlehnung an F. C. Delius’ „Der Held und sein Wetter“ sagen. Es ist sodann vor allem der Opernbesuch, der in den Romanen Aufschluss über die Personen gibt. Emma Bovary besucht mit ihrem langweiligen Ehemann in Rouen eine Aufführung von Donizettis *Lucia di Lammermoor* (und trifft dort auf den Studenten, mit dem sie ein Liebesverhältnis beginnt), Dietrich Heßling, der *Untertan* Heinrich Manns, erlebt mit seiner Braut im *Lohengrin* nationale Aufwallung. In Thomas Manns *Tristan*-Novelle spielt die kranke Großhändlersgattin Gabriele im Sanatorium, von dem Schriftsteller Spinell ermuntert, den 2. Tristanakt und stirbt an der Überanstrengung. Auf dem *Zauberberg* hören die Lungenkranken Opernarien von dem neuesten Grammophon des Medizinalrats, „Fülle des Wohllauts“ also. Der sterbende Adlige in Lampedusas *Der Leopard* vernimmt die Abschiedsarie Edgardos aus *Lucia di Lammermoor* von einem Leierkastenmann. Der eifersüchtige Posdnyschew gerät über das Spiel seiner Frau, die einen Geiger bei Beethovens *Kreutzer* am Klavier begleitet, in mörderische

Rage. In den Proustschen Abendgesellschaften der *Recherche* werden delikat klingende Werke des Komponisten Vinteuil aufgeführt. Als der Erzähler in der *Temps Retrouvée* das Palais der Guermantes betritt und den langsamen Satz einer Violinsonate von Vinteuil hört, denkt er über die Enttäuschungen seines Lebens nach.¹⁶ Im *Ulysses* von James Joyce spielen lateinische Messgesänge eine wichtige Rolle, Volkslieder, Operetten, Schlager; einmal hört Leopold Bloom aus dem Nebenzimmer Simon Daedalus die Arie des Lionel aus Flotows Oper *Martha* in der italienischen Fassung singen: „Eine herrliche Melodie, ich kenne sie gut.“¹⁷ Der Clown Hans Schnier bekämpft in Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns* Melancholie und Kopfschmerz gleichermaßen mit dem *Tantum ergo* der katholischen Messe und der die Jungfrau Maria preisenden *Lauretanischen Litanei*.

In den Romanen des 20. Jahrhunderts kommt die gehobene Unterhaltungsmusik hinzu, der Jazz, schließlich der Rock 'n Roll, die Popmusik. Richard Powers großer Roman *Der Klang der Zeit* erzählt die Geschichte einer musikalischen Familie mit zwei Hautfarben vor dem Hintergrund der US-Geschichte zwischen 1939 und 1995 – die eines vor den Nazis geflüchteten deutsch-jüdischen Wissenschaftlers und einer Afroamerikanerin. Die beiden Söhne, der eine ein gefeierter Tenor, der andere ein Liedbegleiter und Bass, erobern sich die europäische Musik und wirken innovativ, indem sie ein Gesangsensemble gründen, das vor allem Renaissancemusik singt.

Noch mal gefragt: Wo sind wir bzw. die Protagonisten der Romane, wenn wir bzw. sie Musik hören? Und: was denken wir, während wir Musik hören? Handeln wir anders, wenn wir Musik hören? Übt Musik ihre betörende Macht aus, um uns das Elend der Welt vergessen zu lassen? Oder um uns zu verändern, dass wir so werden, wie sie es verspricht? Viele Fragen, im folgenden einige Antworten.

¹⁶ Darin steht der merkwürdige Satz über Empfindungen neuer Art, an die man sich zu erinnern versucht, „ganz als ob unsere schönsten Ideen Melodien glichen, die uns wieder einflehen, ohne dass wir sie jemals gehört hätten, und die wir uns bemühen zu hören und in uns aufzuzeichnen.“ (Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1967, 3961).

¹⁷ James Joyce, *Ulysses*, Übersetzung von G. Goyert, Zürich 1956, 307.

2. Die Macht der Musik. Vier literarische Beispiele

Heinrich von Kleist, *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*; Johann Wolfgang von Goethe, *Novelle*; Gottfried Keller, *Das Tanzlegendchen*; Rainer Kunze, *Orgelkonzert*

„Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir gerade noch ertragen und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, uns zu zerstören.“ (Rilke)

Im September 1697 verfasste der englische Poet John Dryden sein Gedicht *Alexander's Feast* mit dem Untertitel *Or the power of Musick – an Ode wrote in Honour of St. Cecilia*. Also geschrieben zu Ehren der Schutzheiligen der Musik, der Heiligen Cäcilie, deren Namenstag auch in England am 22. November gefeiert wurde. Attribut der Heiligen war bekanntlich die Orgel. Bereits von mehreren Komponisten vertont griff Georg Friedrich Händel 1736 auf die Dichtung Drydens zurück und komponierte seine Ode, deren deutscher Titel lautet: „Das Alexanderfest oder die Macht der Musik“. Entsprechend der barocken Theorie von der Klangrede sollten vor allem die menschlichen Leidenschaften und Affekte musikalisch dargestellt werden. Erzählt wird von einem bei Plutarch erwähnten Fest, das Alexander der Große nach der Einnahme von Persepolis gegeben hat. Seine Frau, die schöne Athenerin Thais, verleitet in einer von Rachegefühlen bestimmten Rede Alexander und seine Soldaten dazu, die Hauptstadt des eroberten persischen Reichs anzuzünden. Da tritt der heidnische Sänger Timotheus auf und besänftigt mit seiner Kunst die Rasenden. Das gelingt ihm jedoch nur, weil ihm die Heilige Cäcilie mit ihrer Sangeskunst zu Hilfe kommt: „The sweet Enthusiast, from her sacred store/Enlarg'd the former narrow bounds/And added length to solemn sounds,/With nature's mother-wit, and arts unknown before.“¹⁸ Antikes Erbe und

¹⁸ Auf Deutsch: „Die süße Zaub'rin, durch des Geistes kraft/Zersprengt der Tonkunst enge Haft,/Gibt Füll und Raum dem hehren Chor/Und wundervollen Bau, niemals geahnt zuvor.“ G. F. Händel, *Das Alexanderfest*. Gesamtaufnahme in englischer Sprache mit F. Palmer, A. R. Rolfe, St. Roberts, Bachchor Stockholm, Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt, Telefunken 1976. Der Text „Die Macht der Musik“ erschien zuerst in: *Pastoraltheologie* 106, 2017, 393–408.

christliche Kunst werden versöhnt, indem zum Schluss beiden der Preis zuerkannt wird.¹⁹ Der schöne Gedanke der transformierenden „Macht der Musik“ aber hat eine erstaunliche literarische Wirkungsgeschichte, die ich im Folgenden beleuchten möchte.

Ein Gloria „mit entsetzlichen und gräßlichen Stimmen“. Kleists Legende über die Gewalt der Musik.

Dass die Schönheit der Musik mit dem Schrecken verschwistert ist, hat Heinrich von Kleist in der Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* dargestellt. In dieser Novellenlegende, entstanden anlässlich der Taufe von Adam Müllers Tochter Cäcilie und überarbeitet im 2. Novellenband erschienen, wird ein anderes Verständnis der Tonkunst vorgeführt, nämlich ihr „ganzer Schrecken“ im Gegensatz zu ihrem uns sympathischen besänftigenden Wesen. Kleist erzählt in Legendenform, wie am Ende des 16. Jahrhunderts die Nonnen vom Kloster der heiligen Cäcilie in Aachen auf wundersame Weise dem Anschlag einer Gruppe von Bilderstürmern entgangen waren. Vier Brüder aus den Niederlanden waren wegen einer Erbgeschichte in der Stadt zusammengekommen und hatten beschlossen, angesteckt von der Schwärmerei in ihrer Heimat und im Übermut ihrer Jugend der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben. Sie versammeln sich, nachdem sie noch andere zum Mitmachen angestiftet haben, versehen mit Äxten am Fronleichnamstag in der Kirche um ihr Zerstörungswerk zu beginnen. Nun sollte an diesem Festtag auf Anordnung der Äbtissin „eine uralte italienische Messe von einem unbekanntem Meister“ aufgeführt werden, „mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größten Wirkungen hervorgebracht hatte.“²⁰ Doch Schwester Antonia, die die Aufführung leiten sollte, liegt

¹⁹ Die „Macht der Musik“, im Sinne von power und nicht von violence, zeigt Händel auch in seiner ebenfalls auf einem Text von Dryden beruhenden *Cäcilienode* (1733), wo der Musik als himmlischer Harmonie gestaltende Kraft bei der Weltschöpfung zugeschrieben wird und noch am Jüngsten Tag ein in die Himmelsphären reichendes Ertönen, s. G. F. Händel *Ode für St. Cecilias Day*, ebenfalls mit Palmer, Johnson, Bachchor Stockholm und Concentus Musicus Wien unter N. Harnoncourt, Teldec.

²⁰ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/M. 2005, 291. Alle folgenden Zitate im Text daraus mit Seitenangaben in Klammern.