

Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.)

Gott und Götze
in der Literatur der
Moderne

Wilhelm Fink Verlag

INHALT

GEORGES DARMS Aus der Begrüßung	7
RETO SÖRG / STEFAN BODO WÜRFFEL Einleitung	11
JÜRGEN SÖRING Dichtkunst und Götter. Atheismus als poetologisches Prinzip	25
STEFAN BODO WÜRFFEL Sakralisation als identitätsbildende Kraft. Götzenbilder der Moderne	41
RETO SÖRG Gestaltwandel der Götzen. Technikkult und Primitivismus in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts	59
GERT MATTENKLOTT Messen und Zaubern. Frazer und Freud, Segalen und Warburg über Magie	79
HELMUT LETHEN Aufstieg und Niedergang des »Apparats«	101
WERNER HAHL Götzen unter dem Hammer. Jeremias Gotthelfs kulturkämpferische Burleske <i>Der Geltstag</i>	117
TESSY KORBER Paul Scheerbarts Glasarchitektur. Technik mit religiösem Auftrag	139
HARALD FRICKE Göttliches und ErGöttliches. Zur Rolle von Mythologie und Religion im postmodernen Romanwerk des Wolf von Niebelschütz	151
WALTER LESCH »... im glühenden Leertext«. Negative Theologie und Sprachmagie bei Paul Celan	165
HEINRICH SCHMIDINGER »Gott« im Werk von Thomas Bernhard	183

Corina Caduff

DER GOTTVERLORENE TON

MUSIK IN TEXTEN VON KLEIST, KAFKA UND ANNE DUDEN

In ihrem Essay *O dolorosa sorte* (1995) schreibt Anne Duden laut Untertitel *Über die Musik Carlo Gesualdos*. Dessen weltliche Madrigalkompositionen aus dem 16. Jahrhundert bewegen sich, so die Autorin, in einem »Spannungsfeld des Schmerzes«¹. Die kompositionstechnisch herausragenden Merkmale der Gesualdo-Madrigale – Polyphonie, Dissonanz und Chromatik – finden in dem Duden-Essay ihren adäquaten Ausdruck in einer Schreibweise, die dieses Feld poetisch ausmisst.

Nach Anne Duden ist es die »nie nachlassende Spannung«, die den Schmerz in der Musik Gesualdos konstituiert, eine Spannung, die ihr Text unablässig sprachlich variiert: »Durchdringend scharf und süß zugleich, vertraut und schneidend fremd in einem, zwingen die Töne das Disparateste zusammen, [...] sind die Pole als einander Entgegengesetztes kaum noch zu orten.«² – Erst nachdem der Spannungs-Schmerz mehrfach umschrieben ist, präsentiert uns Duden eine *Vorgeschichte* dieser Tonbewegungen:

Eine Explosion hat stattgefunden in einem Zentrum, vielleicht schon weit vor der eigenen Zeit. Ein großes Gefühl, ein Kern ist dabei in die Luft gegangen, gewaltsam zerteilt und in alle Richtungen weggesprengt worden. Keiner weiß mehr, wo die Teile aufzusuchen, aufzufinden wären. Nur eine Art Wunde öffnet sich bisweilen, ein Loch wird spürbar, ein Mangel – im allgemeinen.³

In dieser literarischen Vereinnahmung der Urknall-Theorie erscheint der Verlust des »großen Gefühls« als *Begründung der Töne*, welche »die Kernzertrümmerung rückgängig zu machen«⁴ suchen. – Am Ende des 20. Jahrhunderts beschwört Duden hier also die mythische Vorstellung eines ganzheitlichen, kernhaften Anfangs, dessen Restitution der musikalische Ton anstrebt. Der Ort dieses Kerns ist abhanden gekommen; die Töne jedoch »zittern, beben, vibrieren« um das ehemalige Zentrum, »um einen Ort herum, der einmal der Sitz des Kerns gewesen sein muß.«⁵ Sie symbolisieren damit eine Art Anrufung, sie sind gleichsam trauernde Türhüter eines unzugänglich gewordenen Raums. Dieser Raum erscheint als Vakuum, er ist entkernt, entleert, entgöttert, seine Rückgewinnung ist »auf ewig zum Scheitern verurteilt«⁶ – gerade diese Vergeblichkeit einer Anfangsretablierung verfaßt die Idee eines verlorenen göttlichen Ortes. Die Töne treten

1 Duden: *Der wunde Punkt im Alphabet*, 12.

2 Ebd., 8.

3 Ebd., 9.

4 Ebd., 10.

5 Ebd.

6 Ebd.

als vibrierende Garanten und materialisierte Ränder dieses verlorenen Ortes auf, sie erhalten die Sehnsucht nach ihm sowie den Schmerz um seine Unerreichbarkeit aufrecht, d. h. die musikalische Verlautbarung fungiert als schmerzende Erinnerungsfür. So macht Anne Duden die Musik als Souvenir, als Andenken an die Gottesidee geltend.

1. Der Topos der ›Gewalt der Musik‹

Als exemplarisch für den Zusammenhang von Religion und Kunstauffassung um 1800 gelten die Essays zur Malerei und Musik von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Essays zu einer Zeit also, die geprägt ist von der definitiven Etablierung der Instrumentalmusik und vom definitiven Niedergang der Kirchenmusik. Die endgültige Loslösung der Musik vom Wort setzt um 1800 – insbesondere unter dem Eindruck der aufkommenden Gattung der klassischen Symphonie – eine Rede über das *Irrationale der Musik* frei, ein nunmehr subjektiv erfahrbares Irrationales, dem Wackenroder in seinem Essay über *Das eigenthümliche Wesen der inneren Tonkunst* (1799) freien Lauf läßt: Nachdem er die Musik als »herrliche Poesie«, als »jauchzende Freude« und »fröhliche Laune« gepriesen hat, tritt diesem Jubilieren am Ende des Essays ein anderer, durch den plötzlichen Aufschrei »Doch wehe!« ziemlich unvermittelt eingeführter Ton zur Seite:

Doch wehe! sie [die Musik, C. C.] dringt verwegen in wildere Labyrinth, sie sucht mit kühn-erzwungener Frechheit die Schrecken des Trübsinns, die bitteren Qualen des Schmerzes auf, um den Dürst ihrer Lebenskraft zu sättigen, und mit einem Trompetenstosse brechen alle furchtbaren Schrecken der Welt, alle die Kriegsscharen des Unglücks von allen Seiten mächtig wie ein Wolkenbruch herein [...]. Mitten in den Wirbeln der Verzweiflung will die Seele sich muthig erheben, und sich stolze Seligkeit errotzen, – und wird immer überwältigt von den fürchterlichen Heeren.¹

Dieser neue Ton, dieser Qual, Schrecken und Verzweiflung bringende Ton wird gleich darauf als »Traumgesicht« deklassiert, und zwar als Traumgesicht von »mannigfaltigen menschlichen Affekten«, die »zu *eigner* Lust« einen Tanz aufführen. Mit dieser Personalisierung der sich quasi selbst befriedigenden Affekte und mit der Abschiebung dieses neuen Tones ins Traumreich wird die quälende Erfahrung dieser rönenden »Schreckensgestalten« gebannt. Wackenroder schließt an die Darstellung dieser Schreckensgestalten mit der Frage an, ob »unser Herz« bei den Tönen dem Himmel und den Göttern zustrebt, oder ob es »nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegendringt«, ob es also religiös ergriffen ist oder nicht. Und der Autor favorisiert den Himmel – doch nicht primär im Sinne einer Entscheidung für den Gotteston, sondern viel eher als rhetorische Möglichkeit, um dem quälenden Ringen nach Worten zu entkommen: »Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach

1 Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*, I, 222.

Worten [...], und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!«¹ Diese Beschwörungsformel ist zugleich das Text-Finale, ein Sprach-Ende, das einmal mehr zeigt, daß die ganze Problematik der ›Kunstreligion‹ um 1800 einer poetischen Sprachkrise wesentlich einhergeht.

Was Wackenroder hier als einer der ersten Literaten ins Feld führt, nämlich die *Überwältigungskraft*, d. h. die *Gewalt der Musik* (»die Seele [...] wird immer überwältigt«), mündert als Gemeinplatz wenig später auch durch den philosophischen und ästhetischen Diskurs: Der Altphilologe und Philosoph Karl Wilhelm Ferdinand Solger spricht von der »unwiderstehlichen und fast schonungslosen Gewalt«² der Musik, Schiller bezeichnet sie als »spezifische« und »blinde« Macht³, Goethe läßt sich in einem Brief an seinen Komponistenfreund Karl Friedrich Zelter aus über die »ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen!«⁴, Hegel empfindet den Takt der Musik als »magische Gewalt«⁵, und der Musikkritiker Eduard Hanslick bringt solche Äußerungen 1854 in seiner epochemachenden Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*, in der er die Theorie der absoluten (Instrumental-) Musik entwickelt, im Rahmen des Verhältnisses der Künste nochmals auf den Punkt: »Die andern Künste überreden, die Musik überfällt uns«; wo weder Malerei noch Architektur noch Literatur mehr berühren, da »wird Musik noch Macht über uns haben«, und zwar als »dämonische Gewalt«⁶.

Derart wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine neue Musikerfahrung freigesetzt, die nicht mehr in der barocken Affektenlehre und nicht mehr in der Institution Gottes gebunden ist, die Erfahrung eines affektiven, eines überwältigenden und fraglos auch lustbesetzten musikalischen Moments, das in die Philosophie und Ästhetik über Jahrzehnte hinweg als große Irritation eingeht. Die Formel von der ›Gewalt der Musik‹ markiert dabei eine Ambivalenz, ein Schwanken zwischen der Lust an der Hingabe an diese ›musikalische Gewalt‹ einerseits und der Angst vor dem dadurch drohenden Selbstverlust andererseits. Diese Ambivalenz wiederum wird mit ganz unterschiedlichen Deutungsmustern ruhiggestellt: So bezeichnet beispielsweise Goethe im Schluß-Passus des besagten Briefes an Zelter seine eigene Erfahrung der Musik-Gewalt plötzlich als »krankhafte Reizbarkeit«; und er bittet seinen Musikerfreund, ihn davon zu »heilen« und dadurch »fähig zu machen«, »ganze Fülle der schönsten Offenbarungen Gottes in mich aufzunehmen.«⁷ In dieser Selbstpathologisierung verschwindet genau das, was Goethe nur eine Seite zuvor gerade noch als »das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen!« genannt hatte; die Erfahrung dieses »Wunderbarsten«, die Erfahrung der Musik-Gewalt,

1 Alle Zitate ebd., 222f. (Hervorh. v. mir, C. C.).

2 Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*, 470.

3 Schiller: *Theoretische Schriften*, 1083 (zu Gottfried Körners Aufsatz *Über Charakterdarstellung in der Musik*).

4 Goethe: *Briefe der Jahre 1814–1832*, 556 (Brief an Karl Friedrich Zelter v. 24. 8. 1823).

5 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, 322.

6 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, 59.

7 Goethe: *Briefe der Jahre 1814–1832*, 557.

wird nun statt dessen kurzerhand als Krankheit abgewertet und substituiert durch den Wunsch nach einer Musik als »Offenbarung Gottes«. Diese Rekurrenz auf das religiöse Musik-Gefühl bietet hier eindeutig Zuflucht vor der ambivalenten musikalischen Gewalt-Erfahrung. Solger hingegen umgeht eine solche Konkurrenz von Gewalt-Erfahrung und religiösem Gefühl, indem er die Gewalt der Musik als Erscheinungsweise eines Göttlichen selbst vorstellig macht, indem er das durch die Gewalt der Musik aufgelöste Selbst als »göttliches Wesen« auffaßt:

So löst diese Kunst unser eigenes Dasein, als zeitlicher und empfindender Geschöpfe, in das göttliche Wesen auf [...], so bemächtigt sich die Musik unseres eigenen gegenwärtigen, nicht von uns zu trennenden Bewußtseins, hält es uns vor [...], indem sie es zur vollständigen Aufnahme des göttlichen Gesetzes ohne allen Vorbehalt noch Ausflucht zubereitet.¹

Doch solche Konstruktionen sind rar, denn die meisten Ästhetiker begreifen die Gewalt der Musik nicht als Konstitutiv des Religiösen, sondern, wie Goethe, als eine im Diesseits drohende Gefahr des Selbstverlustes, die es dementsprechend auch im Diesseits abzuwenden gilt. Hegel schützt sich vor der »magischen Gewalt«², die er im Takt der Musik ortet, indem er diesen Takt gleich darauf als abstrakte Einheit taxiert, die für Regelmäßigkeit und Ordnung sorgt. Hanslick wiederum löst das Problem kurzerhand über die ästhetische Wertgebung: »Je stärker aber eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr *ästhetischer Anteil*«³. Das bedeutet im Klartext: wenn unser Körper von einer Musik berührt wird, dann ist das krankhaft, dann ist diese Empfindung keine ästhetische zu nennen. – So wird die neue und fremde Gewalt der Musik, und d. h. vor allem: die Gewalt der neuen sinnlichen Erfahrung abgewehrt, sei es, daß man wie Goethe das hörende Subjekt, wie Hegel die Beschaffenheit der Musik selbst oder wie Hanslick die Kunstwirkung herabsetzt. Trotz oder gerade wegen solch ständig variierender Abwehr-Konstruktionen hat der Topos der »Gewalt der Musik« – als Ausdruck einer neuen, kulturell noch unverorteten musikalischen Erfahrung – im 19. Jahrhundert Karriere gemacht.

1 Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*, 470f.

2 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, 323. – Bei Hegel erscheint die Musik als das Abstrakte schlechthin (vgl. dazu ebd., III, 133ff.), womit sie unversehens als Rivalin des philosophischen Diskurses auftritt. Um der daraus resultierenden Gefahr der Substituierung der Philosophie durch die Musik zu entgehen, markiert Hegel die Musik unmißverständlich als Defekt: Sie gelange nicht »zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen« (ebd., III, 136). Zum Konkurrenzverhältnis von Musik und Philosophie zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. meinen Aufsatz *Die diskursive Karriere der Musik*, insbes. 548ff., sowie Caduff: »*dadim dadam*« – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, 7–63.

3 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, 69.

2. Sakrale Musik und anarchischer Brüll-Ton (Kleist)

Am Anfang dieser Karriere steht Heinrich von Kleists Erzählung *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810/1811), welche die Gewalt der Musik explizit in Beziehung bringt zum Gotteston und zugleich jene Topoi in Szene setzt, die die Diskussion über die »Gewalt der Musik« prägen – eine Diskussion, die die Musik und ihre Wirkung im Rahmen von Rausch, Ekstase, Dämonie und Pathologie zu fassen sucht und dabei Deutungsmuster entwirft, die bis heute wirksam sind. *Die Heilige Cäcilie* präsentiert die um das Ende des 16. Jahrhunderts spielende Geschichte jener vier militanten protestantischen Brüder, die in Aachen beschließen, der Stadt »das Schauspiel einer Bilderstürmerei«¹ zu geben. Das Objekt ihrer Zerstörungsabsicht ist ein Frauenkloster vor den Toren der Stadt. Als sie jedoch im Kloster eine von den Nonnen aufgeführte »uralte [...] italienische Messe«² hören, lassen sie von ihrem Plan ab. Die weiteren Ereignisse erfahren wir nicht vom Erzähler, sondern von verschiedenen Berichterstattern, die der Jahre darauf recherchierenden Mutter der vier Bilderstürmer Auskunft geben: Die Brüder, nun im Irrenhaus verwahrt, seien im Kloster »bei Anhebung der Musik«³ in die Kniee gegangen und hätten sich vom selben Tag an zurückgezogen. Ihren Alltag verbrächten sie seitdem gemeinsam schweigend vor einem Kreuzifix; nur jeweils um Mitternacht erhoben sie sich, und zwar um »mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das gloria in excelsis zu intoniren«⁴. Im hohen Alter erst seien sie, so der Epilog des Erzählers, heiter und vergnügt gestorben, »nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten.«⁵

Dieses »Absingen« des Gloria, jenes obligaten Bestandteils der sakralen Messe, markiert als prominentes letztes Wort des Textes provokativ jene beiden Pole, zwischen denen sich die Interpretationsmöglichkeiten der Erzählung bewegen: Es spricht, im Sinne der Nachahmung und Reproduktion einer (gott)gegebenen Vorlage (ab-singen als »vom Blatt absingen«), noch einmal die religiöse Folgsamkeit an sowie gleichzeitig, durch die mitschwingende Bedeutung des »Absingens« als Abgesang⁶, auch die Verabschiedung dieser Folgsamkeit. – Wie aber ist nun dieser Sing-Ton der vier Brüder beschaffen, wie verhält sich deren »schauderhafte[s] und empörende[s] Gebrüll«⁷, wie es die Leute nennen, zum sakralen Ton?

Als Körperdroge ist die Musik bzw. ihre Gleichsetzung mit Wein und Opium seit 1800 an der Tagesordnung: »In der That zaubert uns die Äthernarkose einen höchst angenehmen, wachsenden, den ganzen Organismus süsstraumhaft durch-

1 Kleist: *Sämtliche Werke*, II/5, 76.

2 Ebd., 79.

3 Ebd., 88.

4 Ebd., 93.

5 Ebd., 104.

6 Vgl. dazu den Kleist-Beitrag von Lubkoll in ihrem Buch: *Mythos Musik*, insbes. 208.

7 Kleist: *Sämtliche Werke*, II/5, 93.

bebenden Rausch«¹ (Hanslick), Wo der sprachliche Topos der Musik als Droge in den ästhetischen Schriften gemeinhin entmythisiert erscheint, da bringt zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem der *literarische Text* das Dämonische ins Spiel, allen voran der Schriftsteller E. T. A. Hoffmann mit seinen musikalischen Schauergeschichten – »Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich Dich! – Dich!«² (*Kreisleriana*) Ebenso läßt das miternächtliche Gebrüll der vier Brüder aus der *Heiligen Cäcilie* die Zuhörenden erschauern: »Bei diesem grausenhaften Auftritt stürzen wir besinnungslos, mit sträubenden Haaren aus einander«³, heißt es in einem Zeugenbericht. Dem von den Brüdern intonierten Gloria wohnt also scheinbar ein Dämonisches inne, es präsentiert sich als menschenbedrohende, als nächtlich-geisterhafte Ton-Erscheinung. Als Beschreibungs-Dispositiv führen die Hörzeugen auch den tierischen Laut ins Feld: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen«⁴. Friedrich Schiller führt, allerdings als Exempel für die Rührung, ebenfalls den tierischen Ausdruck als Analogie an, wenn er auf die konzertante Musik-Darbietung zu sprechen kommt:

Ein bis ins tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird.⁵

Diese – offensichtlich mit großer poetischer Lust formulierten – Rührungen schließt Schiller, entsprechend den bereits besprochenen Sinnlichkeits-Abwehr-Konstruktionen, gleich mit dem nächsten Satz explizit von der Kunst aus, da sie »bloß allein dem *Sinne* gefallen.« Der tierische Ausdruck erfährt also eine ästhetische Abwertung, mit der die sinnliche Lust an der Musik gebannt erscheint, mit der der Verfasser in sein rationalisierendes System zurückkehrt und sich dadurch als reflektierendes Subjekt behauptet. *Die Heilige Cäcilie* ihrerseits ist eine literarische Phantasie darüber, was anstelle dieser rationalisierenden Rückkehr geschehen kann, wenn sich einer dieser Lust vorbehaltlos aussetzt. Die vier Brüder geben sich der sakralen Messe, diesem »wunderbar herabrauschenden Oratorium«⁶, scheinbar bis zum Äußersten hin; laut Augenzeugen gehen sie »mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen« in die Kniee, drücken »die Stirn inbrünstig in den Staub herab«⁷. Diese Hingabe zeitigt eine lebenslange Verrücktheit, wobei das miternächtliche Gebrüll den Charakter einer rituellen Zwangshandlung anzunehmen scheint. Der Ton dieses Gebrülls ist nicht – wie die in ästhetischen

Schriften dargestellte Erfahrung der Musik-Gewalt – als vorübergehende regressive Erscheinung markiert, sondern er tritt regelmäßig, beständig und beharrlich bis zum Tode als das ganz Andere auf, als Fremdes und Wildes (»Leoparden und Wölfe«). Bezwingbar von außen scheint er nur durch die pathologisierende Isolation, d. h. durch seine Verwahrung in der Irrenanstalt.

Handelt es sich beim Verhalten der vier Brüder um eine maßlose Lobpreisung Gottes, stellt ihr Fall das Kippen von Religion in Wahnsinn dar, oder ist ihre scheinbar übertriebene Mimesis religiöser Gebärden als blasphemischer, subversiver Akt lesbar? Der Novellen-Text führe, so die Kleist-Forschung, den religiösen Charakter der Geschichte ironisch ad absurdum¹, er weise insgesamt eine »religionskritische Ausrichtung«² auf, es sei letztlich aber »nicht entscheidbar, ob die Brüder zuletzt eine Bekehrung oder eine Verrückung erfahren haben, ob sie einen religiösen oder einen psychiatrischen Fall darstellen.«³ Tatsächlich behält dies der Text als *Geheimnis* für sich, und die Konstitution dieses Geheimnisses scheint simpel: Der Trick liegt in der Erzähltechnik, die uns die Geschichte der Brüder nur durch Berichte aus zweiter Hand zugänglich macht. Die Brüder selbst verweigern ja, abgesehen vom Gloria-Gebrüll, jegliche Verlautbarung. Die Zeugen ihrerseits sprechen ständig in Vergleichsreden, die darauf hindeuten, daß das Eigentliche nicht mitzuteilen sei: Beim Anhören der Messe seien die Brüder »wie in tiefer unaussprechlicher Rührung« dagestanden, sie hätten mit gefalteten Händen auf dem Klosterboden gelegen, »als ob sie zu Stein erstarrt wären«, und ihr Gebrüll sei »wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle«⁴ erklingen. Bei diesen, die bestehende religiöse Ordnung stets affirmierenden Deutungsmustern handelt es sich immer um Zeugenberichte und nie um Äußerungen der Brüder selbst. Nur wer dies erkennt, kann – wie jüngst Bernhard Greiner, der die Angabe, die vier seien »in der Verherrlichung des Heilands begriffen«, fälschlicherweise als Selbstaussage der Brüder ausgibt – zu dem meines Erachtens unhaltbaren Schluß kommen, die Verrückung der Brüder werde »ausdrücklich als Wende vom Sinnlichen (der Musikerfahrung) zur Idee Gottes«⁵ bestimmt.

Zweifellos reagieren die vier Brüder mit ihrem spezifischen Brüll-Ton auf den Ton der sakralen Messe, sie antworten, sie singen ihn fort. Die Kirchenmusik erscheint dabei als Ort, der eine triebhafte musikalische Auslebung innerhalb der Kirche zwar ermöglicht, sie aber gleichzeitig in religiösen Grenzen hält. In der musikalischen Nachahmung außerhalb der Klostermauern jedoch, d. h. in einer

1 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, 72.

2 Hoffmann: *Fantasiestücke in Callots Manier*, 67.

3 Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, II/5, 93.

4 Ebd.

5 Schiller: *Theoretische Schriften*, 427 (*Über das Pathetische*).

6 Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, II/5, 89.

7 Ebd., 88f.

1 Vgl. Wittkowski: *Die Heilige Cäcilie und Der Zweikampf*, 17ff.

2 Lubkoll: *Mythos Musik*, 208.

3 Neumann: *Eselgeschrei und Sphärenklang*, 377f.

4 Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, II/5, 88, 90 u. 93 (Hervorh. v. mir, C. C.).

5 Greiner: *Das ganze Schrecken der Tonkunst*, 519. Greiner liest die *Cäcilie* als poetischen Entwurf des Erhabenen; gerade seine zentrale Aussage aber, daß die Verrückung der Brüder als Wende vom Sinnlichen zur Idee Gottes im Sinne des Erhabenen zu begreifen sei, belegt er mit der Aussage der Heiland-Verherrlichung, welche jedoch nicht von den Brüdern stammt, sondern eine Deutung der Vorsteher des Irrenhauses ist (vgl. Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, II/5, 85).

die religiösen Mauern überschreitenden Verlängerung des Tones versagt diese Stabilisierung; dem Ton passiert jetzt etwas, hervor tritt jetzt die »gräßliche Stimme«, welche über die institutionelle Bindung an den Gotteston hinaus schießt. In ihrer Ausprägung fällt diese neue Stimme vom Kirchenton ab, tatsächlich markiert sie einen Ab-Fall von der religiösen Praktik der Messe-Musik und repräsentiert damit gleichsam ein freigewordenes irrationales Moment, das die religiöse Institution nicht mehr abzusichern weiß. Dargestellt ist damit eine Loslösung, ein Austritt des Tones aus dem christlichen Kontext, dargestellt ist die Freisetzung eines nunmehr anarchischen Tones, der im nicht-sakralen Raum als isoliertes Irrationales zu einem Leben als Aussätziger verdammt ist. Kleist präsentiert den Verlust des sakralen Tones somit als dessen irreversible Übersetzung in ein Anderes, das als Nicht-Mehr-Mitteilbares gekennzeichnet ist, ein Anderes, das weder ästhetisch noch sozial noch religiös fungibel wird, ein pathetisch artikuliertes Anderes, dessen Gewalt genau darin liegt, daß sich sein Pathos in keinem Bedeutungssystem mehr aufheben läßt. In diesem Anderen aber, im Gebrüll der Brüder, klingt der verschwindende religiöse, der *gottverlorene* Ton wie ein tödlich Verwundetes noch lange nach.

3. Ton-Entleerung (Kafka)

Ein gutes Jahrhundert später geistert durch Erzählungen von Franz Kafka ein ähnlich fratzenhafter Ton, der als Fortschreibung des Kleistschen gottverlorenen Gebrülls zu lesen ist. Die unter dem Titel *Forschungen eines Hundes* bekannte Erzählung aus dem Jahr 1922 ist der Lebensbericht eines alten Hundes, der seine ganze Existenz der Forschung verschrieben hat. Initiiert worden ist dieses wissenschaftliche Interesse durch seine Begegnung mit der Spezies der »Musikhunde«¹. Diese machen ihrem Namen entsprechend Musik, und Kafkas Beschreibung dieser Musik ist eine genaue Reformulierung des Topos der »Gewalt der Musik«, eine Reformulierung der Lust an der Musik einerseits und der Angst vor dem musikalischen Überwältigtwerden andererseits: Die Musik, so berichtet der Forscherhund, »faßte einen förmlich, zog einen hinweg [...] ganz wider Willen, sich sträubend mit allen Kräften, heulend als würde einem Schmerz bereitet«, es ist eine den Zuhörer »überschüttende [, erdrückende« Musik, eine Musik mit »eigene[r] Gewalt« und »Macht«, eine »besonders schreckliche«, eine »besinnungslos« machende, eine »unbegreifliche« Musik. Und der Bericht dieser Hörerfahrung mündet in den sehnsuchtsvollen Ausruf: »Ach, was machten doch diese Hunde für eine betörende Musik.«² – Diese Beschreibungs-Topoi folgen zweifellos dem klassisch-romantischen Musik-Paradigma; wo die Ästhetiker um 1800 mit solchen Worten zumeist den schönen Instrumentalklang sprachlich zu fassen suchen, da präsentiert Kafka allerdings eine ganz andere *Materialität des*

1 Kafka: <*Forschungen eines Hundes*>, 452.

2 Alle Zitate ebd., 429ff.

Tones: Die Musikhunde schweigen nämlich verbissen, sie reden nicht und singen nicht. Musik machen allein ihre Körperbewegungen, die Bewegungen ihrer Köpfe und Läufe, »die Stellungen, die sie zueinander einnahmen, die reigenmäßigen Verbindungen, die sie miteinander eingingen«¹; »die Elenden taten das gleichzeitig Lächerlichste und Unanständigste, sie gingen aufrecht auf den Hinterbeinen. Pfui Teufel!«² Die Aufführung der Musikhunde ist also nichts anderes als die Verlautbarung einer zur Schau gestellten Sexualität. Dieser Zusammenhang scheint wesentlich, fungiert der Musik-Diskurs demnach doch als metaphorisierende Umschreibung der sichtbaren Genitalien. Kafka stellt die Gewalt des sexuellen Überkommnisses dar, indem er auf bereits vorhandene Sprach-Topoi zur Gewalt der Musik ausweicht, in denen die Gleichzeitigkeit von Lust und Abwehr schon vorformuliert ist. Die Musikreferenz wird hier also nicht als künstlerischer Wert eingeführt, sondern sie ist lediglich sprachlich behelfsmäßig als Fluchtpunkt, als Metapher tauglich. Die tierische Körpersprache erfährt keine valable Übersetzung in einen ästhetischen Ausdruck, denn der eigentliche Ton bleibt auf den natur- und triebhaften Tierlaut reduziert, er bleibt materiell an die obszönen Reibungen der Hundekörper gebunden, er schlägt ausdrücklich nicht um in Stimme und Gesang.

Einmal aber gibt es die singende Hundestimme scheinbar doch. Der Forscherhund beschäftigt sich nach seiner Begegnung mit den Musikhunden mit der Nahrungswissenschaft, um herauszufinden, wo die Hunde-Nahrung herkommt. Als seine Nachforschungen erfolglos bleiben, greift er zum letzten Mittel: Er hungert, um sich das Wissen über die Nahrung empirisch zu erzwingen; dann, vor lauter Erschöpfung am Rande des Todes, vernimmt er den Gesang eines fremden Hundes. Dieser Gesang erscheint als eigenständiges, vom Hundekörper losgelöstes ästhetisches Wesen: »Ich glaubte nämlich zu erkennen«, erzählt der Forscherhund, »daß die Melodie, von ihm [dem fremden Hund, C. C.] getrennt, nach eigenem Gesetz durch die Lüfte schwebte und [...] nach mir, nur nach mir hin zielte.« Diese »Melodie«, also eine künstlerisch gestaltete Tonfolge, die zudem als »Stimme« bezeichnet wird, vor der »der Wald verstummte«, holt den halbverhungerten Forscherhund ins Leben zurück: »schon flog ich von der Melodie gejagt in den herrlichsten Sprüngen dahin.«³

Die Musikhunde erzeugen durch ihre physischen Reibungen einen körperhaften, doch stimm- und gesanglosen Ton. Im Gegensatz dazu führt Kafka in dieser Deliriums-Szene einen stimmhaften, doch nunmehr körperlosen Ton ein, der als Erlöser, ja gleichsam als Streifung einer religiösen Anwendung auftritt. Später aber negiert der Forscherhund dieses transzendente Erlebnis, das er für »nicht mitteilbar«⁴ hält. Diese Nicht-Mittelbarkeit kann poetologisch jedoch kaum favorisiert werden; die *Forschungen eines Hundes* weisen meines Erachtens keineswegs, wie Winfried Kudsus meint, »letzten Endes [...] auf Transzendenz, eine

1 Ebd., 428.

2 Ebd., 432.

3 Alle Zitate ebd., 479.

4 Ebd., 480.

Befreiung von Sprache im Zeichen der Musik.«¹ Diese Deutung verharnt noch im romantisch geprägten Unsagbarkeits-Topos, nach dem die Musik das große Vorbild der Literatur ist, weil sie auszudrücken vermag, was der Schriftsteller mit dem dichterischen Wort nur stammelnd zu sagen weiß.² Bei Kafka aber ist der körperlose, selbstreferente Kunst-Ton nicht poetologisch zu deuten als dichterischer Ausdruck, der die Sprache selbst zu überschreiten trachtet. Der Forscherhund spricht diesem Ton im nachhinein ja jegliche Anerkennung ab, und so formuliert der Autor damit letztlich vielmehr eine *Absage* an die poetische Idee und Praxis, die Musik erzählerisch zu ästhetisieren und sie ins Transzendente zu wenden – eine Absage, die Kafka bereits 1917 mit seiner kurzen Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* vorgenommen hatte, in der er die mythische Urszene der sängerischen Verführung durchgestrichen hat (die Sirenen singen nicht mehr, sondern sie schweigen), eine Absage auch, die im letzten Kafka-Text *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* (1924) eine allerletzte Radikalisierung erfährt. Hier kämpft die selbsternannte Künstlerin Josefine um die Anerkennung ihres Gesangs durch ihresgleichen, das Mäusevolk. Im Zentrum des Textes steht die scheinbar simple Frage: Ist das, was Josefine verlautbaren läßt, Gesang im Sinne eines künstlerischen Ausdrucks, oder ist es lediglich ein Pfeifen, das sich in keiner Weise vom Pfeifen aller anderen Mäuse unterscheidet? »Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen?«³ fragt der Erzähler eingangs. Als Antwort darauf bietet er eine Serie von in sich kreisenden Widersprüchen an: »Es ist aber eben doch nicht nur Pfeifen, was sie produziert«. »Es ist ein gewöhnliches, [...] wenig auffallendes Pfeifen«⁴, »was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen«⁵, »Natürlich ist es ein Pfeifen«⁶, usw. Christine Lubkoll bringt diese zirkuläre Argumentation des Erzählers auf den Punkt: »Kurz gesagt: Josefines Gesang ist ein Pfeifen ist kein Pfeifen ist Gesang ist ein Pfeifen ist kein Pfeifen ...«⁷ Die *Josefine*-Erzählung stellt somit die Weigerung dar, eine Differenz zwischen der (tier)körperhaften Äußerung und der künstlerischen Ausdrucksform, d. h. zwischen dem archaischen Körperlaut und dem zivilisierten Kunstlaut einzuführen, sie stellt die Weigerung dar, das nicht-bedeutende Pfeifen in ein bedeutendes Imaginäres zu verwandeln, sie stellt – wie schon die *Forschungen eines Hundes* – die Weigerung dar, die Musik als Ideal der Transzendenz poetisch fortzuschreiben.

1 Kudszus: *Musik und Erkenntnis in Kafkas »Forschungen eines Hundes«*, 355.

2 Der Unsagbarkeitstopos ist seit 1800 von ästhetischen und insbesondere von literarischen Texten geprägt worden; die Musik wird dabei als Sprache in Tönen apostrophiert, der mit einer präzisen Beschreibungssprache nicht beizukommen ist, sodaß die dafür ins Feld geführte Empfindung, das Herz oder einfach das Wunderbare zur Chiffre für das Unsagbare werden. Als literarische Begründer des Topos gelten insbesondere Wackenroder und Tieck (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797 und *Phantasien über die Kunst*, 1799).

3 Kafka: *Josefine, die Sängerin*, 351.

4 Ebd., 352.

5 Ebd., 354.

6 Ebd., 367.

7 Lubkoll: *Dies ist kein Pfeifen*, 760.

Es ist vor allem die a-materielle Erscheinungsweise des instrumentalen Kunsttones, die für eine ›imaginäre Füllung‹ geeignet scheint, die sich als Projektionsort anbietet und die damit auch den Ton als Transzendentes favorisiert: Die Musik stellt »zu allem Physischen der Welt das Metaphysische«¹ dar (Schopenhauer). Um 1800, im Zuge der definitiven Etablierung der Instrumentalmusik, war der Musik-Diskurs extrem gefordert, denn mit dem Verschwinden der Sprache aus der Musik lief diese als reiner Instrumentalklang Gefahr, zum vernunft- und ausagelosen Geräusch, zum sinnlosen Rest der Vokalmusik zu verkommen. Um der supplementären Position dieses Restes entgegenzuwirken, wurde nun die Musik selbst als Sprache tituliert, als Sprache über der Sprache, als Sprache der unaussprechlichen Gefühle und als Sprache des Jenseitigen, des Unendlichen. Am Ende des 19. Jahrhunderts räumt Nietzsche mit diesen Paradigmen kurzerhand auf: »An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll [...]. Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang *hineingelegt*«². Kafka nun nimmt genau diese sprachlich erzeugte Bedeutsamkeit aus dem Klang wieder heraus; als Projektionsort für die Sprache der Gefühle und für die Sprache Gottes hat der Ton ausgedient. Josefines Pfeifgesang bleibt letztlich bedeutungslos, ein Geräusch ohne Sinn, gleichsam ein A-Signifikant, der sich, wie Kleists Brüll-Ton, jeglicher »kultureller Verzeichnung verweigert«³. Im Unterschied zum Kleistschen Gloria-Gebrüll aber ist dieser »kafkaeske« Pfeifton vollends entmythisiert und entdämonisiert; das Pathos ist ihm ausgetrieben, ihm wohnt keinerlei bedrohliche Gewalt und keinerlei Transzendenz-Bestreben mehr inne.

Die Musik hat sich im Zuge ihrer Säkularisierung immer wieder als ubiquitäre transzendente Bedeutungsträgerin zu behaupten gesucht. Nach Theodor W. Adorno, dem späten Nachfahren der philosophierenden Ästhetiker des 19. Jahrhunderts, wohnt aller Musik ein »theologischer Aspekt« inne: »Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens.«⁴ Damit wird die Musik als Idee des Wunderbaren und Transzendenten philosophisch fortgeschrieben. Indem sich die Schriftsteller dieser Idee annehmen, haben sie Teil am Diskurs über das religiöse Gefühl. Die (bereits von Heinrich Heine zynisch kommentierte⁵) simple Ortung

1 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 347.

2 Nietzsche: *Sämtliche Werke*, II, 175 (*Menschliches, Allzumenschliches*, Nr. 215).

3 Neumann: *Kafka und die Musik*, 396.

4 Adorno: *Musikalische Schriften I–III*, 252 (*Fragment über Sprache und Musik*).

5 »Gott [...] ist ja nirgends schneller zur Hand als in der Musik. Das ist so allgemein, das fordert keinen Widerspruch heraus, das ist niemals dumm, weil es niemals klug zu sein braucht, das ist alles, was man eben will und kann – das erlöst vom Geiste, der uns peinigt, ohne doch geistlos zu machen.« Ein von Heinrich Laube überliefertes Heine-Zitat, in: Werner: *Begegnungen mit Heine*, 427.

Gottes in der Musik kreativ überschreitend, können sie dieses Gefühl anhand spezifischer Denkfiguren des Musikalischen poetisch einführen und transformieren (Kleist), sie können es zur Auflösung treiben (Kafka), oder sie können es als Verlorenes der Sehnsucht preisgeben (Anne Duden). Derart sorgt die über Musik sprechende Literatur für eine kontinuierliche Arbeit am religiösen Moment, welches durch die vielfältigen literarischen Ton-Figurationen nicht einfach ersetzt oder affirmiert oder abgewiesen wird, sondern immer neue poetisch-signifikante Verschiebungen erfährt.

ERICH GARHAMMER Verkündigung zwischen Jesuitendrama und indirekter Mystagogie. Tankred Dorsts Triptychon <i>Die Geschichte der Pfeile</i>	207
UDO BERMBACH »Ästhetische Weltordnung«. Zum Verhältnis von Politik, Kunst und Kunstreligion bei Richard Wagner	221
HERMANN KURZKE Der Gott der Schlachten. Beobachtungen aus der Geschichte der Militärgesangbücher	235
CORINA CADUFF Der gottverlorene Ton. Musik in Texten von Kleist, Kafka und Anne Duden	245
Literaturverzeichnis	257
Liste der Teilnehmenden	285
Personenregister	287