

Leseprobe

Ulrich Schönherr

Klang – Bild – Sprache

Musikalisch-akustische Konfigurationen
in der Literatur und im Film der Gegenwart



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2014

Abbildung auf dem Umschlag:

Szenenfoto aus Wim Wenders' *Lisbon Story* (1994).

Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung der Wim Wenders Stiftung,
Düsseldorf.

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1034-4

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
Einleitung	9
Kapitel I „Ich bin der Welt abhanden gekommen“. Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes	37
Kapitel II Die Wiederkehr der Aura. Musik, Literatur und Medien in Peter Handkes <i>Versuch über die Jukebox</i>	63
Kapitel III Verstimmungen. Musik, Politik und Gesellschaft nach 1945 und Edgar Reitz' <i>Die Zweite Heimat</i>	82
Kapitel IV Intermediale Grenzgänge. Technologie, Sprache und Musik in Georges Perecs Hörspiel <i>Die Maschine</i>	102
Kapitel V Als die Bilder hören lernten. Musik, Ton, Avantgardeästhetik und Geschlechterkonfiguration in Wim Wenders' <i>Lisbon Story</i>	132
Kapitel VI Topophonie des Faschismus. Versuch über Marcel Beyers <i>Flughunde</i>	153
Literaturverzeichnis	184
Drucknachweise	193

Einleitung

0.

Der Umgang der westlichen Kultur mit der Musik ist seit der Antike von Faszination und Angst bestimmt, was sich an den Mythen, der Literatur sowie an den begleitenden Reflexionstheorien bis in die jüngste (multi-mediale) Gegenwart hinein demonstrieren lässt. Wie konnte ein scheinbar so unschuldiges Medium wie die Musik zum umstrittenen Gegenstand kulturpolitischer Kontroversen der letzten dreitausend Jahre avancieren, an dem gar der Untergang bzw. Fortbestand der Zivilisation festgemacht wurden? Wie erklärt sich die Langlebigkeit des Mythos' von der Macht der Musik, obwohl bereits das Schicksal jener Heroen aus der Vorgeschichte uns das Gegenteil lehrt? Warum ist es gerade das ‚Weibliche‘ der Musik, das zur existentiellen Bedrohung der sozialen Ordnung sowie männlicher Identität wurde? Welche disziplinierende Funktion hat dabei die Sprache, die allein vermag, die angeblich korrumpierenden Kräfte der Musik und der (weiblichen) Singstimme zu domestizieren? Warum waren es noch dazu Schriftsteller, welche um 1800 die Musik gegenüber dem eigenen Medium favorisierten und ihr als Ausdruckstutopie des Unsagbaren höchsten Status verliehen? Und wie lässt sich die Fortdauer jener diskursiven Felder im Zuge der neuen audiovisuellen Aufnahme-, Reproduktions- und Übertragungsmedien erklären, welche die natürliche Verbindung zwischen Körper und Stimme, Instrument und Klang, Raum und Zeit auflösten und zur radikalen Umgestaltung unserer Kultur führten? Der folgende kulturgeschichtliche Abriss versucht, anhand von signifikanten Beispielen Antworten auf jene oben skizzierten Fragestellungen zu formulieren, deren Problematik auch noch in den ästhetischen Modellen der Gegenwart resoniert, die am Schluss kurz vorgestellt werden sollen. Dabei wird auch zu klären sein, ob die Rede von der Musik als Sprache auch in der Umkehrung Gültigkeit besitzt.

I. Macht und Ohnmacht der Musik: Odysseus und Orpheus

Homers Sirenenepisode zu Beginn des 12. Buches seiner *Odyssee* stellt gleichsam den Ursprungsmythos dar, der das zutiefst ambivalente Verhältnis der westlichen Kultur gegenüber der Musik offenbart. Bereits dreitausend Jahre vor Richard Wagner wird darin die Musik als weiblich definiert, die

zugleich höchstes Glücksversprechen wie tödliche Bedrohung verkörpert, was zur Folge hat, dass die Frauen mit ihrer Kunst und ihrem umfassenden Wissen bereits aus der zivilisatorischen Welt ins geschichtslose Insel-Exil verbannt sind. Die Exterritorialisierung der Sirenen basiert auf einer patriarchalischen Logik, die in der Musik das ausgeschlossene Andere zur normativen Kultur der Arbeit sieht, von dem sie sich gleichermaßen bedroht wie angezogen fühlt. Die Musik im Epos verbindet erotisches Begehren und Hörgenuss, die stärker als jede maskuline Rationalität der Selbsterhaltung ist und die kulturelle Kontrolle der Affekte suspendiert: „Also klang ihr schöner Gesang. Zu lauschen verlangte Länger mein Herz; ich winkte mit meinen Brauen den Freunden, Mir die Tauen zu lösen. Da schlugen sie rascher die Ruder.“¹ Kurioserweise ist jene kurze Passage die einzige, die uns überhaupt etwas von Odysseus' ekstatischer Hörerfahrung vermittelt, die allerdings im Überlebenskampf folgenlos bleibt und sogleich dem Vergessen verfällt – ein Höhepunkt, der am Ende keiner ist. So bleibt auch umstritten, ob die Musik, die Odysseus im Epos hört, vielleicht nur das Vorspiel zu jener sagenumwobenen ist, die sich sprachlicher Repräsentation entzieht. Während die eigentliche Begegnung mit den Sirenen sich nur auf wenige Zeilen reduziert, werden die Gegenmaßnahmen umso ausführlicher geschildert, die Kirke dem Helden verschreibt und welche Odysseus anschließend seinen Männern mitteilt. Jener Mythos der Alterität enthält ein Glücksversprechen, für das es innerhalb von Odysseus' Welt keinen Platz zu geben scheint, allenfalls als ästhetisch neutralisiertes Glück. Die von Kirke empfohlene Strategie zeigt exemplarisch, wie sich mit Musik umgehen lässt, ohne ihren anti-kulturellen, identitätsauflösenden Qualitäten zu verfallen:

Doch willst du selber sie hören, Sollen im gleitenden Schiff die Leute an Händen und Füßen Aufrecht dich binden am Mast, mit festen Tauen umschlungen, Bis dein bezaubertes Ohr den Gesang der Sirenen getrunken.²

Kirkes psychologisch pragmatischer Ansatz gegenüber dem Doppelcharakter der Musik weiß um die Schönheit und unwiderstehliche Verführungskraft des Sirengesangs. Anstatt diesen jedoch zu tabuisieren, erlaubt sie Odysseus vielmehr die Teilnahme an diesem Musikereignis, wenngleich unter strengster Überwachung. Adorno/Horkheimer haben in ihrer berühmten

1 Homer, *Odyssee*, übersetzt von Thassilo von Scheffer, Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1948, 205.

2 Ebenda, 200.

Analyse des Mythos in der *Dialektik der Aufklärung* Odysseus u.a. als Prototyp des bürgerlichen Konzertbesuchers interpretiert, der sich zwar dem Zauber der Musik aussetzt, sich aber deren körperlichen Verführungen entzieht.³ Erotische Lust und ästhetischer Genuss scheinen in der westlichen Kultur (noch) nicht vereinbar zu sein. Und selbst jenes kastrierte *interesselose Wohlgefallen* an der Kunst bleibt in Homers stratifizierter Gesellschaft nur wenigen vorbehalten, wie Odysseus' Männer demonstrieren, die mit Wachs verstopften Ohren taub auf ihren Ruderbänken sitzen und die Geschichte anderer machen, ausgeschlossen von den Unterhaltungen musikalischer ‚Hochkultur‘. Die Sublimationsstrategie ihres Helden spiegelt sich auch auf der medialen Ebene des Epos wider: die Musik und das darin enthaltene Glücksversprechen verschwinden in der alphabetischen Ordnung des Textes, der beide neutralisiert – ein Aspekt, den James Joyce in seiner Version der *Odyssee* selbstreflexiv kommentiert hat. Dem Sirenenengesang in einer Dubliner Kneipe widersteht Leopold Bloom wie so viele Protagonisten vor ihm nur, indem er schreibend das erotische Verlangen in der Musik transzendiert und in die Schrift übersetzt⁴, dabei Grillparzers traurige Erkenntnis bestätigend: ‚Beschriebene Musik ist (halt) wie erzähltes Mittagessen.‘

Während in der Figur des Odysseus mehr die rezeptionsästhetische Seite der Musik beleuchtet wird, stellt der Orpheus-Mythos die schöpferische Kraft des männlichen Künstlers ins Zentrum der Erzählung, in der die Macht der Musik eng mit der Macht der Liebe verknüpft ist. Während erstere in der komplexen Rezeptionsgeschichte des Mythos als humanisierendes, zivilisationsstiftendes Medium gesehen wird (Appolonius), das in seiner moralischen und erzieherischen Funktion zur Stabilität der Gesellschaft beiträgt (Horaz), wird Orpheus' Liebe hingegen oft kritisch betrachtet, wie in Virgils *Adaptation* oder bei Boethius, von den Verdikten der christlichen Kommentatoren ganz zu schweigen.⁵ Höhepunkt der klassischen Orpheus-Rezeption bildet Ovids Version aus den *Metamorphosen*, welche auch als Modell für Monteverdis/Striggio's *Orfeo* in die Operngeschichte eingegangen ist. So sehr

3 Siehe Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam: de Munter, 1968, bes. „Exkurs I: Odysseus oder Mythos und Aufklärung“, 58-99.

4 Siehe dazu Christiaan L. Hart Nibbrig, *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001, 30-36.

5 Siehe dazu Geoffrey Miles, *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*, London: Routledge, 1999, der alle relevanten Texte zum Orpheus-Mythos zusammengestellt und kommentiert hat.

Orpheus' Musik seine Macht über die belebte und unbelebte Natur demonstriert, so sehr steht sie auch im Dienst der Liebe: „ich bin nicht hernieder gestiegen, den finstren Tartarus hier zu schauen ... Grund meiner Fahrt ist die Frau.“⁶ Der Zauber seines Gesangs ist es schließlich, der Hades umstimmt, der toten Eurydike ein zweites Leben zu gewähren, unter der Bedingung, sie erst nach Verlassen der Unterwelt anblicken zu dürfen. Im Gegensatz zu Odysseus, der seine Affekte in der strikten Trennung von Kunst und Leben zu kontrollieren versteht, ist der ansonsten so mächtige Orpheus gegenüber seiner eigenen Triebnatur vollkommen machtlos. Statt des Echos der körperlosen Stimme will er auch noch den Anblick des weiblichen Körpers dazu, die er am Ende beide verliert: „Da, in Sorg, sie ermüde, sie endlich sehen verlangend, Blickte der Liebende um – und sogleich entglitt sie ihm wieder.“⁷ Der endgültige Verlust seiner Geliebten lässt ihn nicht nur vorübergehend zum wahnsinnigen Künstler werden, sondern führt auch am Schluss seiner Trauerarbeit zu einer irritierenden sexuellen Konversion, die schließlich in einem erbitterten Geschlechterkampf mit Todesfolge endet.

Orpheus war jegliche Frauenliebe geflohen, sei's, weil für ihn sie so schlimm sich geendet, Sei es, weil er's gelobt. Doch mit ihm sich, dem Sänger, zu einen, Brannten Viele, und Viele, sie sahen mit Schmerz sich verachtet. Er hat die thracischen Völker gelehrt, die Liebe auf zarte Knaben zu wenden und so die ersten Früchte des kurzen Lebensfrühlings noch vor der Schwelle der Mannheit zu pflücken.⁸

Nach dem Tod Eurydikés haben Frauen in Orpheus' Kunstwelt offensichtlich keinen Platz mehr. Der Tod erscheint vielmehr als notwendige Voraussetzung der Verwandlung der Trauerarbeit in Kunst.⁹ Entsagungsmotiv und Liebesverzicht bilden die Fundamente einer Ästhetik¹⁰, welche Freuds

6 Ovid, *Metamorphosen*, übersetzt von Erich Rösch, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, 252.

7 Ebenda, 253.

8 Ebenda, 254

9 Ein Motiv, das Klaus Theweleit an vielen Beispielen untersucht hat. Siehe Klaus Theweleit, *Buch der Könige. Orpheus (und) Eurydike*, Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, 1988, bes. 513-705.

10 Das Entsagungsmotiv bildet ein immer wiederkehrendes Element in der musikerzählenden Literatur, welches sich von der Romantik bis zu Salman Rushdies „The Ground Beneath Her Feet“ verfolgen lässt, der den Orpheus-Mythos in einen Roman über die Geschichte der Rockmusik integriert hat, wie bereits

Sublimationstheorie bestätigen würde, wären da nicht auch noch die schönen Jünglinge, welche Orpheus in seinen Liedern zelebriert:

Jetzt ist leichter Leyer mir not: von göttergeliebten Knaben möchte ich singen, von Mädchen, die, rasend verbotnem Feuer verfallen, verdient ihrer bösen Begierden Bestrafung.¹¹

Irritierend an dieser Passage ist, dass ausgerechnet Orpheus' Transgression, die den Tod der Geliebten herbeiführte, nun auf die Frauen projiziert wird, von denen er seine homosoziale Künstlerdomäne freihalten möchte. Während Odysseus durch die Beherrschung der eigenen Triebnatur sein Leben erhält, führen Orpheus' selbstauferlegtes Zölibat sowie seine Verachtung der Frauen zu seinem Untergang. Das dramatische Finale kulminiert in einem Geschlechterkampf, der auch zwei diametral entgegengesetzte musikalische Modelle zum Vorschein bringt. Im Gegensatz zu Orpheus' Kunst, die auf Harmonie, Ordnung und Schönheit basiert, ist die Musik der Bacchantinnen durch Dissonanz, Chaos und Gewalt gekennzeichnet. Zwar vermag sich der Sänger noch gegen die mörderischen Angriffe mit musikalischen Mittel zu wehren, aber gegen die tödliche Waffe der Musik der Frauen ist auch er machtlos:

Zwar sein Sang hätte alle Geschosse besänftigt, die lauten Schreie, der Klang des gebogenen Horns der phrygischen Flöte, Schallende Becken, der Hände Geklatsch, der Bacchantinnen Heulen Aber ersticken den Ton der Leyer. So wurden die Steine Endlich rot von dem Blut des Sängers, den sie nicht hörten.¹²

So verkündet der für die westliche Kulturgeschichte der Musik so zentrale Mythos am Ende eher die Ohnmacht der Musik als deren Triumph, genauso wie der Gesang der Sirenen daran scheitert, Odysseus in ihr Reich zu entführen. Ironie der Geschichte ist auch, dass ausgerechnet Orpheus zum Titelheld der ersten Oper werden sollte, dessen Kunst des *bel canto* jedoch ebensowenig von Erfolg gekrönt ist, was allerdings auch den Komponisten

Thomas Manns Protagonist im *Doktor Faustus* seinen musikalischen Durchbruch ebenfalls dem kategorischen Imperativ „Du darfst nicht lieben“ verdankt.

11 Ovid, 256.

12 Ebenda, 275.

von der Aufgabe befreit, eine in der Tat unerhörte *orphische* Musik schreiben zu müssen.¹³

II. *Prima la Musica e poi le Parole*: Musik im Spiegel der Religion, Philosophie und Politik

Bereits der kursorische Rückblick auf die philosophisch-theologische Theorietradition seit Beginn der Schriftkultur offenbart, wie früh die Musik zum Politikum wurde. In seinem materialreichen Buch *La Voix du Diable*, dem die folgenden Ausführungen verpflichtet sind, rekonstruiert Michel Poizat die ambivalente Rezeptionsgeschichte von Musik und Stimme in der westlichen Kultur.¹⁴ Darin zitiert er ein kurzes Dokument des chinesischen Kaisers Chun aus dem Jahre 2200 B.C., dessen Argumentationsmuster sich in den verschiedensten Varianten bis zur Moderne verfolgen lässt: „Laissez la musique suivre le sens des mots. Maintenez-la simple et naïve. Car la musique prétentieuse, vide de sens et efféminée doit être condamnée.“¹⁵ Das Interessante an diesem frühen Dokument ist, dass hier bereits das später immer wieder geforderte Primat der Wortsprache über die Musik formuliert ist, wobei die genuin musikalischen Qualitäten als Gefahr für die Kultur betrachtet werden, die allein durch den Diskurs der Sprache neutralisiert und unter Kontrolle gebracht werden können. Ferner nimmt das Zitat schon die für die Kulturgeschichte des Abendlandes so dominante geschlechtsspezifische Konstruktion der Musik als Domäne des Weiblichen vorweg, welche als das Andere der männlichen Vernunft und patriarchalisch-sozialen Ordnung zur Schreckensvision der philosophierenden Männer werden sollte. Platon ist dafür ein immer wieder gern zitiertes Musterbeispiel, welcher ein Szenarium entwirft, in der die (neue) Musik allmählich die Fundamente der gesellschaftlichen Institutionen von der Familie bis zum Staat untergräbt, und an deren Ende Gesetzlosigkeit triumphiert.

13 Zu Monteverdis Oper *Orfeo* siehe die ausgezeichnete Studie „Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music“ aus dem Buch von Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, 35-52.

14 Michel Poizat, *La Voix du Diable. La Jouissance lyrique sacrée*, Paris: Éditions Métailié, 1991.

15 Ebenda, 198.

Denn Gattungen der Musik neu einzuführen, muß man scheuen, als wage man dabei alles; weil nirgends die Gesetze der Musik geändert werden, als nur zugleich mit den wichtigsten bürgerlichen Ordnungen, wie Dämon sagt und ich auch gern glaube. – Auch mich, sagte Adeimantos, setze unter die, welche davon überzeugt sind. – Hier also, sprach ich, müssen sich, wie es scheint, unsre Wächter ihre Hauptwacht erbauen, in der Musik. – Wenigstens, sagte er, schleicht diese Gesetzwidrigkeit sich gar leicht ein und unbemerkt. – Ja, sagte ich, als wenn es nur Scherz wäre, und gar nichts böses daraus entstünde. – Es entsteht auch, sagte er, nichts anderes daraus, als daß sie nach und nach sich festsetzend allmählig in die Sitten und Gewöhnungen einfließt, aus diesen dann versteigt sie sich schon größer in die Geschäfte der Bürger mit einander, und von diesen Geschäften, o Sokrates, kommt sie dann an die Gesetze und die Verfassung in großem Übermut und Üppigkeit, bis sie endlich alles, das gemeinsame Leben und das besondere, umgekehrt hat.¹⁶

Die Frage stellt sich, was Platon dazu veranlasst, ausgerechnet die Musik ins Zentrum seiner Konspirationstheorie zu stellen, die allein aufgrund ihrer ästhetischen Effekte in der Lage zu sein scheint, die gesamte Zivilisation zu zerstören. Welche besonderen Qualitäten sind es, die Musik zu einer solchen Bedrohung für die Kultur werden lassen? Für Platon ist Musik primär ein Medium, das sich jeglicher sozialen Reglementierung entzieht und sich gleichsam in einer Sphäre jenseits von Gut und Böse situiert, in welcher allein das Lustprinzip als künstlerischer Maßstab und Qualitätskriterium zählt.

Später aber machten im Laufe der Zeit Dichter den Anfang mit der unmissischen Gesetzesverletzung, Leute, die zwar von Natur dichterisch begabt waren, aber vom Recht und Gesetz der Muse nichts verstanden, in dem sie, in bakchantischen Taumel und über Gebühr von der Lust beherrscht, [...] alles mit allem vermengten und so über die Musik ungewollt aus Unverstand die Lüge verbreiteten, daß die Musik nicht die geringste Richtigkeit in sich selbst habe, sondern am richtigsten nach der Lust dessen, der sich daran freut, beurteilt werde, mag dies nun ein besserer oder ein schlechterer Mensch sein.¹⁷ (Gesetze III, 700 d-e)

16 Platon, *Werke. Dritter Theil. Der Staat*, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Berlin: Akademie Verlag, 1984-87, Viertes Buch, 424.

17 Zit. nach Mladen Dolar, „Das Objekt Stimme“, in: Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, 2008, 244.

Gegen die Immoralität der Musik und der Stimme jenseits des Logos setzt Platon ebenfalls das Gebot: „Tonart und Takt müssen doch der Rede folgen.“¹⁸ Nur die disziplinierende Macht des Wortes vermag die kulturzersetzende Kraft der Musik und den verführerischen Gesang zu neutralisieren, die sich gleichermaßen in der Stimme der Frau wie in den gesangsimitierenden Instrumenten verkörpert, die zu sehr unter dem Einfluß des dionysischen Lustprinzips stehen, als dass sie zu Platons ‚schöner, neuer Welt‘ Zugang fänden.

Am ambivalenten Doppelcharakter der Musik, die ebenso zum kulturellen Untergang wie zur moralisch-spirituellen Erhebung führen kann, ändert sich auch im Kontext des Christentums wenig, wie sich sowohl an Augustinus' *Bekenntnissen* als auch an den theologischen Debatten der katholischen Kirche zur Musik ablesen lässt. Die vertraute Strategie, die Musik strikt dem Worte Gottes unterzuordnen, scheint allerdings vor den ästhetisch-sinnlichen Qualitäten des Gesanges nicht immer sicheren Schutz zu garantieren, wie Augustinus' Selbstzweifel verraten:

Wiederum, wenn ich gedenke meiner Tränen, die ich vergoß bei den Gesängen deiner Kirche bei meiner Bekehrung und daß ich auch jetzt noch bewegt werde nicht durch den Gesang, sondern durch den Inhalt des Gesanges, daß er mit fließender und passendster Melodie gesungen wird, dann erkenne ich wiederum den großen Nutzen dieser Einrichtungen. So schwanke ich zwischen der Gefahr des Ergötzens und der Erfahrung von der Heilswirksamkeit, und so werde ich mehr und mehr dazu geführt, ohne dabei eine abgetane Meinung zum Vorschein zu bringen, die Gepflogenheit, in der Kirche zu singen, zu billigen, damit durch das Ergötzen der Ohren ein schwacher Geist sich zu einer frommen Stimmung emporheben könne. Jedoch, wenn es mir widerfährt, daß mich mehr der Gesang als der Inhalt, der gesungen wird, bewegt, so Gestehe ich, daß ich sträflicher Weise sündige und wollte dann lieber den Sänger nicht hören.¹⁹

Die Frage, ob sich in der Musik das Wort Gottes offenbart oder doch nur die Stimme des Teufels, bleibt zutiefst umstritten. Verschärft wurde dieser Konflikt noch durch die Einführung der Polyphonie, die vollends den Text durch die melodische Stimmvielfalt verdunkelte, und welche insbesondere das Konzil zu Trient (1545-63) über viele Jahre beschäftigen sollte, das allerdings am Ende auf ein generelles Verbot der Musik im Gottesdienst verzichtete, eine

18 Platon, *Der Staat*, Drittes Buch, 398.

19 Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*, Übersetzung von Otto F. Lachmann, Leipzig: Reclam, 1888, Zehntes Buch, 33. Kapitel.

Konsequenz, die erst die Puritaner im 17. Jahrhundert erfolgreich umsetzen.²⁰ Allein die mystischen Traditionen innerhalb des Christentums (und des Islams) entwickelten eine abweichende Musikkonzeption, welche die offizielle religiöse Doktrin in Frage stellte. Gott wird zur Instanz des Nicht-Repräsentierbaren, das sich sprachlicher Aktualisierung entzieht und sich einzig im Medium der Musik und des Gesangs darstellen lässt, eine Position, die in säkularisierter Form erst wieder in der romantischen Metaphysik der Instrumentalmusik aufgegriffen wurde.

Aber es war nicht nur die Kirche, die in der Verselbständigung der Musik gegenüber dem autoritativen Wort Gottes die christliche Kultur gefährdet sah, sondern ebenso Teile der anti-klerikalen, anti-feudalistischen Aufklärung, die auf dem Höhepunkt der französischen Revolution die musikalische Dekadenz des Ancien Régime und der neuen Bourgeoisie im Namen der Vernunft und Moral attackierten. Während der Jakobinerherrschaft übernahm der Staat das Monopol über die gesamte musikalische Produktion, dessen Reglementierungen – wie Jacques Attali in seinem Buch *Noise. The Political Economy of Music*²¹ kritisch anmerkte – noch strikter waren als die des Absolutismus' zuvor. Francois-Joseph Gossec, der vom Hofkomponisten zu einer der Leitfiguren der neuen revolutionären Musikästhetik avancierte, sah das Hauptziel der musikalischen Produktion darin,

to support and bestir, by its accents, the energy of the defenders of equality, and to prohibit that music which softens the soul of the French with effeminate sounds, in salons or temples given over to imposture.²²

Trotz umgekehrter politischer Vorzeichen bleiben die Argumente seit Platon im wesentlichen gleich, eine Tradition, die die stalinistische und nationalsozialistische Kulturpolitik auf fatale Weise fortsetzen sollte, und die auch noch in den 1950er und 1960er angesichts der anglo-amerikanischen Invasion von Rock 'n' Roll und Popmusik das Vokabular konservativer Kulturkritik bestimmt. Immer wieder wird auf die disziplinierende Funktion der Sprache zurückgegriffen, deren religiöser, politisch-ideologischer Machtdiskurs allein in der Lage ist, die angeblich gefährlichen Tendenzen der Musik zu bändigen. Aber es sind nicht nur die außerästhetischen Sozialsysteme, die

20 Siehe dazu Poizat, „Le concile de Trente, décret disciplinaire“, 144-45.

21 Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

22 Ebenda, 55.

in der Immoralität des musikalischen Lustprinzips die größte Bedrohung der Zivilisation sehen, oder besser gesagt imaginieren, sondern die konfliktreiche Spannung zwischen Sprache und Musik reflektiert sich ebenso innerhalb des musikästhetischen Diskurses, wie die Geschichte der Oper offenbart. Von der Florentiner Camerata, die Ende des 16. Jahrhunderts die monodische Gesangspraxis propagierte, um die Intelligibilität der Sprache zu restaurieren, welche von der Polyphonie verdunkelt wurde, über die Debatten zwischen italienischer und französischer Oper, bis zu Wagners Konzeption des Musikdramas als Gesamtkunstwerk wird immer wieder über das richtige Verhältnis von Musik und Sprache im Gesang gestritten.²³ Soll die Musik der Sprache folgen, oder die Sprache der Musik, wobei insbesondere die hohe Stimme der Frau im Zentrum der moralphilosophischen Kontroverse stand, aufgrund ihrer stimmlichen Möglichkeiten, die Grenzen des Intelligiblen zu transzendieren, und sich jenseits aller Bedeutungen als reiner musikalischer Ausdruck zu präsentieren. Was dem einen höchste geistig-sinnliche Lust bereitet, markiert für den anderen bereits den Übergang von der Humanität zur Animalität, inkarniert in den hohen Lagen der Koloratursopranistin am Rande des Schreis.

Die Autoren der deutschen Frühromantik sollten um 1800 schließlich die seit der Antike dominierende Tradition mit einem Schlag beenden. Für sie ging es nicht mehr um die Frage, ob die Sprache das Primat über die Musik haben sollte oder nicht, sondern vielmehr um die völlige Emanzipation der Musik von der Sprache, eine Auffassung, welche in der Privilegierung der Instrumentalmusik als höchste Kunstform gipfelte, die im Gegensatz zur Oper bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eher als triviale Unterhaltung oder leeres Geräusch disqualifiziert wurde.

Wie lässt sich das plötzliche Interesse der Literatur an der Musik verstehen, die noch dazu eine Ästhetik der Instrumentalmusik formulierte, die bislang nicht existierte? Wie kommen Schriftsteller dazu, die Musik gegenüber dem eigenen künstlerischen Medium zu favorisieren?²⁴ Darauf gibt es sicherlich nicht nur eine Antwort. E.T.A. Hoffmann hat in seiner berühmten Beethoven-Rezension wichtige Aspekte der Ästhetik der romantischen Avantgarde zusammengefasst:

23 Siehe hierzu Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1992, 51ff.

24 Siehe dazu die grundlegende Arbeit von Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977, der die Bedeutung der Frühromantik für den musikästhetisch so folgenreichen Paradigmenwechsel von der Vokal- zur Instrumentalmusik überzeugend dargestellt hat.

Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch...Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben. Wie wenig erkannten *die* Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik...²⁵

Die romantische Faszination für die (Instrumental)Musik besteht einerseits darin, dass sie im Gegensatz zu den anderen Künsten keine Repräsentationsfunktion besitzt. Ihre Inhaltslosigkeit wird nicht als Mangel, sondern vielmehr als Ausdruck absoluter ästhetischer Freiheit gesehen. Wie das Zitat ferner zeigt, radikalisiert die Romantik die Tradition der Aufklärung, indem sie Musik als Sprache *sui generis* bzw. in der metaphysischen Variante als Repräsentation des Nicht-Repräsentierbaren begriff und nicht mehr als Sprache der Gefühle und Leidenschaften. Künstlichkeit, Selbstreferentialität und die Freiheit von mimetischen Funktionen sind die Qualitätsmerkmale, welche die Musik zum Modell einer poetischen Sprache werden lassen, wie die folgende Passage aus Novalis' philosophischen Fragmenten unterstreicht:

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen... Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das Verhältnißspiel der Dinge.²⁶

25 E.T.A. Hoffmann, „Beethovens Symphonie C-Moll“, in: *Werke*, Band 1, Zürich: Atlantis Verlag, 1946, 330.

26 Novalis, „Monolog“, in: *Werke in einem Band*, München: Hanser, 1981, 522.

Novalis' Konzeption der „Sprache als musikalischem Ideen-Instrument“²⁷ konzipiert in Analogie zur Instrumentalmusik eine Ausdruckstutopie, welche die Befreiung der Literatur von allen kommunikativen, repräsentativen und semantischen Funktionen propagiert – ein Programm, das allerdings erst im Symbolismus, den dadaistischen Lautgedichten und der sprachexperimentellen Avantgarde des 20. Jahrhunderts allmählich realisiert werden sollte. Neben den metaphysischen und sprachphilosophischen Implikationen besitzt die Instrumentalmusik innerhalb der frühromantischen Poetologie aber noch eine andere wichtige Funktion, die im engen Zusammenhang mit der Formierung eines autonomen Kunstsystems im Zuge der funktionalen Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft gesehen werden muß. Die Orientierung der Literatur an der Musik wird zum wichtigen Katalysator, welche den Übergang von einer prä-modernen Repräsentationsästhetik zur Autonomieästhetik beschleunigt, insofern die inhaltslose Instrumentalmusik die Emanzipation der Kunst von außerästhetischen Darstellungsverpflichtungen vorbildhaft verkörpert. Moderne Kunst – und die Romantik markiert den Anfang des modernen Kunstsystems – wird nicht länger von der Religion, Politik, Moral oder Pädagogik reguliert, sondern konstituiert sich allein durch ästhetische Auswahlkriterien. Dies erklärt sicherlich auch den Innovationsschub in der Literatur um 1800, für die die ästhetischen Normen der Tradition ihre Gültigkeit verloren haben.²⁸

Am Verhältnis der Musik zur Religion lässt sich sehr genau die romantische Abkoppelung der Kunst von außerästhetischen Sozialsystemen demonstrieren. Wackenroders 1797 geschriebene Erzählung „Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Josef Berglinger“ deutet dies bereits an. Beim Besuch eines Kirchenkonzertes hat der Protagonist die Empfindung, „als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt...der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände und er zum lichten Himmel emporschwebte.“²⁹ Auch wenn die Passage in ihrer Metaphorik auf religiöse Transzendenz verweist, zeigt das Ende des Konzerterlebnisses, dass es

27 Vgl. Barbara Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart: Metzler, 1990.

28 Zur Ausdifferenzierung des modernen Kunstsystems in der Romantik siehe auch Ulrich Schönherr, „Social Differentiation and Romantic Art: E.T.A. Hoffmann's ‚The Sanctus‘ and the Problem of Aesthetic Positioning in Modernity“, in: *New German Critique*, Number 66, Fall 1995, 3-17.

29 Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“, in Wackenroder/Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart: Reclam, 1975, 107.

dem Zuhörer allein um ästhetischen Lustgewinn geht: „Sein ganzes Wesen glühte noch von dem geistigen Weine, der ihn berauscht hatte [...] Er dachte: Du mußt zeitlebens, ohne Aufhören, in diesem schönen, poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß eine Musik sein.“³⁰ Nicht die Offenbarung des Wortes Gottes in der Musik bringt Berglinger in die Kirche. Vielmehr wird die Sakralmusik zum Medium eines ekstatischen Hörerlebnisses, welches gleichermaßen Religion wie Leben ästhetisiert. Umgekehrt wird die Rezeption des anschließenden Symphoniekonzertes sakralisiert, „als wenn er in der Kirche wäre.“³¹ Die Ästhetisierung des Religiösen sowie die Sakralisierung der Musik bei Wackenroder verweisen bereits auf die späteren kunstreligiösen Programme des 19. Jahrhunderts, die von der Romantik zum Ästhetizismus der Jahrhundertwende führen. Und selbst in der Gegenwartsliteratur finden sich noch zahlreiche Beispiele, in denen Autoren auf den religiösen Kode von Transzendenz und Immanenz zurückgreifen, um die Macht der Musik erzählerisch einzufangen, wie zum Beispiel in Julio Cortazars *Der Verfolger* oder Richard Powers bedeutendem Musikerroman *The Time of our Singing*. Der Rekurs auf sakrale Rhetorik offenbart dabei weniger die religiöse Disposition der Autoren, als die Grenzen poetischer Sprache, das Musikerlebnis adäquat zu verbalisieren, was die Kontinuität religiöser Metaphorik bis in unsere postmetaphysische Gegenwart zumindest teilweise erklärt.

III. Musikalische Geschlechterkämpfe um 1800:

Die Stimme der Sängerin

Kleist schildert zu Beginn seiner Novelle *Die Heilige Cäcilie oder die Macht der Musik* die Aufführung eines alten italienischen Oratoriums in der Kirche eines Nonnenklosters in Aachen zur Zeit der Reformation. Die Musikerinnen befinden sich dabei in einer prekären Situation, denn protestantische Bürger unter der Leitung von vier holländischen Brüdern haben sich versammelt, um am Fronleichnamstag „der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei [zu] geben.“³² Aber nicht nur die Militanz der Männer bedroht

30 Ebenda, 108.

31 Ebenda, 109. Vgl. auch die Ausführungen zu Wackenroder bei Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen um 1800*, Freiburg: Rombach, 1995, 119-160.

32 Heinrich von Kleist, „Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik,“ in: *Sämtliche Werke*, München: Droemersch Verlagsgesellschaft, 1952, 781.

die Frauen, sondern auch die Aufführung der Messe steht in Frage, da die am Nervenfieber erkrankte Dirigentin Schwester Antonia bewusstlos im Bett liegt. Aber wie durch ein Wunder erscheint auf einmal Antonia in der Kirche und „das Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt; es regte sich während der ganzen Darstellung kein Odem in den Hallen und Bänken...als ob die ganze Bevölkerung tot sei.“³³ Statt das Zeichen zum Bildersturm zu geben, gehen die vier Brüder zur Bestürzung ihrer Mitstreiter beim Hören der Musik auf die Knie und beginnen zu beten. Der Text bietet für die plötzliche Konversion zwei opponierende Erklärungsmodelle an, die unaufgelöst bis zum Ende nebeneinander stehen. Der Erzähler scheint die Wirkung der Musik der Künstlerschaft der Frauen zuzuschreiben, indem er für die religiöse Wandlung der Männer eine ästhetische Erklärung gibt:

In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen...ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt.³⁴

Augenzeugen des Vorfalles hingegen können sich den plötzlichen Gesinnungswandel nur religiös erklären, wie der Tuchhändler Veit Gotthelf, der an dem geplanten Bildersturm hätte partizipieren sollen:

Wodurch diese Tat, zu deren Ausführung alles, auf das Genaueste, mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn, angeordnet war, gescheitert ist, ist mir unbegreiflich, der Himmel selbst scheint das Kloster der frommen Frauen in seinen bisherigen Schutz genommen zu haben.³⁵

Während der Tuchhändler gleichermaßen aus Hilflosigkeit und opportunistischem Kalkül die Religion zitiert, nimmt die Äbtissin den Vorfall zum Anlass, die Macht der katholischen Kirche zu stärken, indem sie das Ereignis als Wunder zu deklarieren versucht. Statt die Rettung des Klosters der Wirkung der Musik zuzuschreiben, verfolgt die Äbtissin eine manipulativen Strategie, die die Nonnen vollständig ihrer Künstlerschaft beraubt und diese durch göttliche Intervention ersetzt, welche von der Machthierarchie der Kirche sogleich sanktioniert wird:

33 Ebenda, 783.

34 Ebenda, 782.

35 Ebenda, 785.