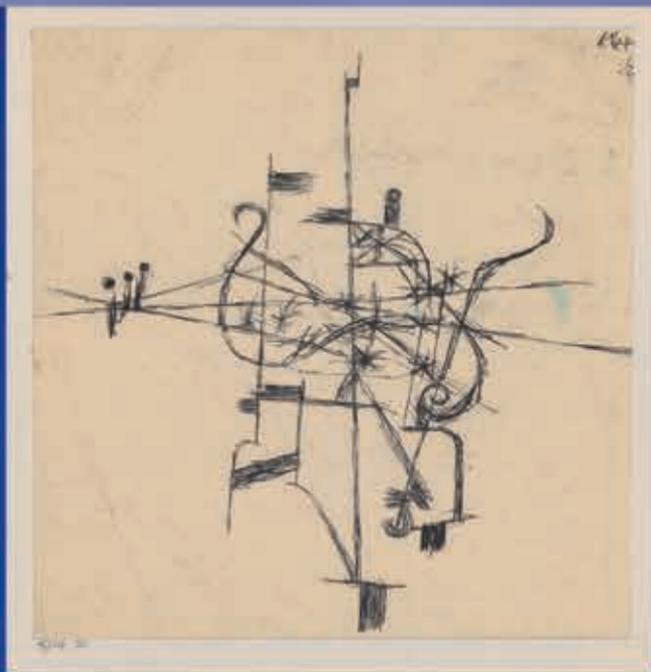


RÜDIGER GÖRNER

Schreibrhythmen

Musikliterarische
Fragestellungen



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 392



RÜDIGER GÖRNER

Schreibrhythmen

Musikliterarische
Fragestellungen

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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.

UMSCHLAGBILD

Paul Klee: *Instrument für die neue Musik*, Federzeichnung, 1914
Zentrum Paul Klee, Bern

ISBN 978-3-8253-6961-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2019 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Für
BARBARA NAUMANN

Inhalt

Kleines Präludium	7
»Singen nach unsichtbaren Noten« Hoffmanns Erzählen aus dem Geist der Musik	9
Satyrchor contra »einsamstes Lied« Zu Friedrich Nietzsches Ästhetik des Chorischen	29
Denkrhythmen Bemerkungen zu Friedrich Nietzsches musikpoetischen Überlegungen	49
Im Klang der Verwandlung Rilkes Fragen nach dem Wesen der Musik	63
Reigen der Stimmen Zu Arthur Schnitzlers musikalischem Erzählen	79
Fremdklänge oder: Neues vom verlorenen Subjekt Verfremdung als musikästhetische Kategorie	93
»Den wilden Orgeln des Wintersturms« Im Grabenkrieg der Dissonanzen	105
»Verstehen ist immer gestimmtes« Über ein (musik-)hermeneutisches Problem	117
Efeu und Labyrinth Aufzeichnungen zu Wolfgang Rihms Opernphantasie <i>Dionysos</i> (2010)	139
Nachweise	147

Kleines Präludium

Mit dem Gehör lesen und mit der Stimmgabel schreiben – aus einer solchen Vorgabe oder Konstellation ergibt sich eine klangsinlich ambitionierte Literatur. Von ihr ist in den nachfolgenden Studien die Rede, vom Prozess ihres Entstehens und dem ihrer Aufnahme. »Studien«, also Etüden, entstanden auf der Klaviatur des Alphabets, erweitert um kritisches ästhetisches Bewusstsein. Diese Studien gelten dem Aufspüren von »Schreibrhythmen« – mithin der klangpoetischen Motorik im literarischen Schaffen und seinem Umgang mit musikalischen Formen. Sie setzen fort, was ich in essayistischer Form in meinen Büchern *Literarische Betrachtungen zur Musik* (2001) und *Hörgedanken. Musikkritische Bagatellen und Etüden* (2013) vorgelegt habe. Zusammen mit diesen Versuchen soll der Band *Schreibrhythmen* ein in sich vielgestaltiges, mehrsätziges Trio bilden, dessen Hauptthema die poetische Verwörtlichung von musikalischer Erfahrung darstellt

Literatur, die sich musikalisiert oder sich musikalischer Stoffe und Formen annimmt, ein Gedicht, das sich als Partitur für Stimmen versteht, oder ein Drama als Vorlage für ein Libretto, oder eine Prosa, die von *der* nicht-prosaischen Kunst schlechthin, der Musik, zu handeln versucht, Literaturen dieser Art stehen oft im Verdacht mehr mit Worten zu klingeln als zu klingen oder zu beschreiben, was Klang sei. *Die* Herausforderung für die Literatur – sie ist romantischen Ursprungs – besteht aber darin, wortsprachlich über eine wortferne Kunstform zu handeln, um dabei eine gedanklich-sinnliche Bereicherung, also weitere Substanz zu gewinnen. Was das bedeutet – auch davon handeln diese Studien.

Wie steht es dabei um die kritischen Mittel? Können wir wirklich mit dem Notenschlüssel im Sinn Texte entschlüsseln? Welche Art Begriffsarbeit ist zu leisten, um einem musikalisch ausgerichteten Text oder einer textorientierten Musik gerecht zu werden? Die folgenden Studien versuchen darauf eine jeweils spezifische Antwort zu geben. Dissonanzen zwischen der damit geweckten Erwartung und ihre Ausführung sind dabei nicht ausgeschlossen; eher die ernüchternde, aber lehrreiche Regelerfahrung.

»Singen nach unsichtbaren Noten«

Hoffmanns Erzählen aus dem Geist der Musik

Kein deutschsprachiger, kein europäischer Dichter vor, während und nach der Romantik hat sich ausschließlicher über Musik definiert als E. T. A. Hoffmann. Das Musikalische in seinem Erzählen wirkt ebenso intensiv wie dies die narrativen Ansätze in seinem Komponieren von Musik und Schreiben über Kompositionen vermögen. Wenn je ein Schriftsteller mit dem Gehör Texte entwarf, um ein Wort Nietzsches zu gebrauchen, dann war es dieser Amadeus unter den Sprachkünstlern.

Wohl wussten die Musiker und Musikliteraten, was sie an ihm hatten: von Robert Schumann über Richard Wagner bis zu Jacques Offenbach, Paul Hindemith und Ernst Krenek. Einen Sonderfall in der Wahrnehmung Hoffmanns als Musikliterat stellt Honoré de Balzac dar. Nach der ersten vollständige Übersetzung der Werke Hoffmanns ins Französische durch Adolphe Loève-Weimars (1829–1833) machte sich Balzac mit dieser Literatur vertraut und kommentierte in einem Brief an Madame Hanska: »J'ai lu Hoffmann en entier, il est au-dessous de sa réputation, il y a quelque chose, mais pas grand-chose; il parle bien musique.«¹ Unüberhörbar beneidet Balzac das Vermögen dieses Schriftstellers »jenseits des Rheins«, und er versucht fortan, es Hoffmann gleichzutun. Die wesentliche und unbedingt treffende Formulierung Balzacs für Hoffmanns musiksprachliches Vermögen (»il parle bien musique« nicht: »il parle bien *de* la musique«²) können wir auch in unserem Themenzusammenhang übernehmen: Hoffmann und seine Erzählfiguren *reden Musik*; sie sprechen nicht einfach nur über sie. Für den Komponisten Hoffmann bedeutet dies jedoch, dass er das musikalische Komponieren zugunsten der konsequenten Literarisierung des Musikalischen auf-

- 1 Honoré de Balzac, Brief an Madame Hanska v. 2. November 1833. In: *Lettres à Madame Hanska*. Hrsg. v. Roger Pierrot. Paris (Laffront) 1990, S. 84.
- 2 Dazu auch: John T. Hamilton, *Die Rezeption des romantischen Musikparadigmas bei Honoré des Balzac*. In: Nicola Gees und Alexander Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston 2017, S. 402–418, hier: S. 404.

geben konnte, weil er darin das augenscheinlich Zukunftsweisendere im Sinne einer musikalischen Erzählästhetik erkannte. Dabei fällt jedoch auf, dass Hoffmann fiktive Kompositionen nicht wirklich schilderte (wie etwa später der Erzähler in Thomas Manns *Doktor Faustus*). Entsprechend wissen wir nichts über den eigentlichen Charakter von Kreislers Kompositionen, wohl aber über die psychologische Disposition seines disparaten Schaffens, die sich ironischerweise auch aus dem Namen Kreislers selbst ableitet, wie wir durch die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* erfahren. Darin ist die Rede davon, dass Kreisler sich in Kreisen kreisele, also vermutlich zyklisch zu komponieren bevorzuge. Das stünde dann wiederum in einem kontrastiven Verhältnis zur Struktur der *Lebens-Ansichten*, die das Vielstimmige betont, vor allem aber das Kontrapunktische zweier Handlungsstränge (Lebensgeschichte des Katers und die fragmentarische Biographie Kreislers) nebst den Herausgeber- und Erzählerstimmen.³

Diese bei Hoffmann vorgebildete unbedingte Identifikation mit dem medialen Objekt, der Musik, das Sprechen in ihr, ja ein Sprechen, das dann selbst literarisierte Musik wurde, veranlasste später übrigens den jungen Johannes Brahms sogar dazu, sich Johannes Kreisler zu nennen – und das in programmatischer Absicht, die noch über die *Kreisleriana* seines Mentors Schumann hinausgingen. Aus Weimar schreibt Brahms an Joseph Joachim Ende Juni 1853:

Trüge ich nicht den Namen Kreisler, ich hätte jetzt vollwichtige Gründe, etwas Weniges zu verzagen, meine Kunstliebe und meinen Enthusiasmus zu verwünschen und mich als Eremit [...] in die Einsamkeit [...] zurückzuziehen und in stille Betrachtung [...] zu versinken.⁴

Da Brahms zu diesem Zeitpunkt aber Kreisler heißt, verzagt er nicht, bleibt seiner »Kunstliebe« und seinem »Enthusiasmus« treu, eben weil er selbst vorgibt, zur Hoffmannschen Kunstfigur geworden zu sein. Im Deutschen ist der Konjunktiv II von »tragen« mit dem Trügen und Trügerischen klanglich verwandt, was eine bezeichnende Konstellation dar-

3 Vgl. dazu bes. Alexander Honold, Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmführung bis in die Gegenwart. In: Gees/Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik*, a. a. O., S. 508–534, hier: S. 527 f.

4 In: Johannes Brahms, *Ausgewählte Briefe*. Hrsg. v. Rüdiger Görner. 2. Aufl. Frankfurt am Main/Leipzig 1997, S. 7.

stellt für den Scheinzusammenhang vom Tragen eines Namens und dem entsprechenden Wesenskern, ein Sprachphänomen, mit dem der ohnedies hellhörige Brahms offensichtlich hier spielte.

Was nun Brahms wie auch die übrigen Genannten an Hoffmann faszinierte, war neben dem Sprudeln des Phantastischen in Hoffmanns Werk das Erzählen *mit* dem ästhetischen Urstoff, der Musik, will sagen: das Generieren von Geschichten aus den Klangschichten der Natur und Kultur. Es scheint daher mehr als angebracht, Hoffmanns Doppelpexistenz als Komponist und Dichter in ihrer konstitutiven Bedeutung für dessen Welt- und Kunstwahrnehmung sowie für seine poetologische Ausrichtung neu zu gewichten.

Als Musikkritiker schrieb Hoffmann bekanntlich seit 1809 Besprechungen für die führende deutschsprachige Musikzeitschrift, die von Friedrich Rochlitz begründete und bei Breitkopf & Härtel in Leipzig verlegte *Allgemeine musikalische Zeitung*, allesamt richtungweisende Kompositionskritiken, die entscheidenden Einfluss hatten auf Entwicklung und Niveau der Musikbesprechungen im deutschsprachigen Gebiet. Für unsere Argumentation ist hierbei entscheidend, dass sich parallel dazu seine erzählerische Musikprosa in ihren Anfängen entwickelte.⁵ Kritik und Imagination, Analyse und schöpferisches Umverwandeln des Materials standen demnach bei Hoffmann schon früh in einem symbiotischen Verhältnis. Als Komponist gelangen Hoffmann nicht nur beachtliche kammermusikalische Werke, darunter das c-moll Harfenquintett, die erste eigentliche romantische Oper, bekanntlich fünf Jahre vor Webers *Freischütz*, nämlich *Undine* (1816) nach Friedrich de la Motte Fouqués Erzählung.⁶

Beethovensche Anklänge – etwa im ersten Satz von Hoffmanns Klaviertrio in E-Dur (AV 52) – können nicht über die Eigenständigkeit seiner kompositorischen Ansätze hinwegtäuschen. Anklänge dieser Art haben schwerlich Epigonenhaftes, sondern verstehen sich eher als ein

5 Vgl. dazu u. a. Klaus Kanzog, Die Geburt des Schriftstellers ›aus dem Geist der Musik‹. Drei Texte E. T. A. Hoffmanns in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung der Jahre 1809–1813. In: Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stuttenheim und Franz Loquai (Hrsg.), *Fenster zur Welt. Deutsch als Fremdsprachenphilologie. Festschrift für Friedrich Strack*. München 2004, S. 144–161.

6 Vgl. Diau-Long Shen, *E. T. A. Hoffmanns Weg zur Oper. Von der Idee des Romantischen zur Genese der romantischen Oper*. Frankfurt a. Main 2016.

Eintreten, ja Partei-Ergreifen für bestimmte Komponisten, für die er sich auch in seinen Besprechungen eingesetzt hatte – sei es Beethoven oder Gregorio Allegri, auf den sein eigenes Miserere in b-moll neu aufmerksam machen wollte. Hoffmanns Rhythmik – etwa im zweiten Satz des E-Dur Klaviertrios –, sein Sinn für Klangtönungen und Modulationen,⁷ diese Charakteristika seines Komponierens weisen den Schriftsteller als staunenswerten musikalischen Könnern aus, dessen schöpferisches Vermögen im Umgang mit dem musikalischen Material seiner literarischen Entwicklung zuarbeitete. Und dieses musikalische Vermögen speiste zusammen mit poetischer Vorstellungskraft seine literarischen *Fantasiestücke*, eine Genrebezeichnung, die für alle erzählten Dichtungen Hoffmanns zutrifft. Im Fantasiestück nämlich verschmelzen geradezu programmatisch freie Imagination und poetisches Kalkül, zum Fragmentarischen tendierende, am Prinzip der Offenheit orientierte Improvisation und der Sinn für formenreiches Komponieren in Ton und Wort. Das Fantasiestück ist ein sprachlich-musikalisches Ereignis von einer verdichteten künstlerischen Präsenz, die gleichzeitig über sich hinausweist. Es wirkt plural-episodisch, verlangt scheinbar nach Umrahmungen, sei es in Anspielung an die Callot'sche Manier oder eine erzählende Bruderschaft Gleichgesinnter, die sich doch in unterschiedlichen Stimmen artikulieren; doch sprengt es durch die vielgestaltige Episodik diese Rahmen auch immer wieder.

Da können Motive oder Protagonisten verschwinden und wieder auftauchen, ob scheinbar unverhofft oder von langer Autorenhand her beabsichtigt, man denke allein an die Wahnkunst des Johannes Kreisler in den jeweils sechsteiligen »Kreisleriana« I und II in den *Fantasiestücken*. Fragt man sich nach dem Worumwillen dieser Form, dann läge die Vermutung nahe, hier zwei musikliterarische Sextakkorde anzutreffen und damit zwei sogenannte »unvollkommene Konsonanzen«, die in der Harmonielehre von Bewegungsdrang zeugen, also von Offenheit. Diese Episoden wären demnach potentiell weitererzählbar, so das Signal des musikbewussten Autors Hoffmann.

7 Oft genug beklagte Hoffmann in seinen Besprechungen das Fehlen reicher Modulationen – beispielsweise in Johann Friedrich Reichardts f-moll Klaviersonate – eine seiner mutigsten und kritischsten Besprechungen überhaupt – erschienen im Mai 1814 und damit kurz vor dem Tod des damals berühmten Komponisten Reichardt).

Immer wieder versucht Hoffmann in seinen Texten, sich der Musik geschwätziger zu nähern, das Dialogische an diese ätherische, sich selbst im Akt der Aufführung transzendierende Kunst heranzutragen oder genauer gesagt: er bemüht sich darum, aus dem dialogischen Verhältnis zwischen Instrument und Musik Gesprächssituationen über das eine wie das andere abzuleiten. Das Misslingen solcher Dialoge führt unweigerlich zu Irritationen, wie dies Serapionsbruder Theodor bezeugt. Als er nämlich mit dem Rat Krespel »das Gespräch auf Musik, insbesondere auf Gesang lenkte«, antwortete dieser »mit seinem diabolisch lächelnden Gesicht und seinem widrig singenden Ton« in der Stimme, dabei »etwas ganz heterogenes, mehrentsils Gemeines« anführend.⁸

In diesem »Heterogenen« jedoch, so irritierend es für Theodor in diesem Augenblick auch gewesen sein mag, verwirklicht sich ein integraler Aspekt serapiontischen Erzählens. Denn es bezieht Disparates als Geschautes und Imaginiertes ebenso kontrapunktisch aufeinander wie es mit komplementären Wahrnehmungsformen experimentiert. In der Sachini-Episode der »Kreisleriana« etwa ist von der »Heterogenität« der Tonarten die Rede, die »in geheimer, dem Geist des Musikers klar gewordener Beziehung« stehen. Denn ursächlich gehört das Hören zu den Wahrnehmungsformen des Disparaten, was Hoffmann nicht selten auf die Präsenz des Unsichtbaren bezieht. Was das bedeutet, illustriert am sinnfälligsten die abschließende Szene der sogenannten »Spukgeschichte« der *Serapionsbrüder*, in der Theodor sich erinnert, wie er als Kind sich nach folgender Lektüre solchermaßen ängstigte, dass er nicht mehr alleine schlafen konnte. Ein »alter Musiker« sei von einem »entsetzlichen Spuk« heimgesucht worden, der ihn in den Wahnsinn getrieben habe:

Nachts spielte nämlich ein unsichtbares Wesen auf seinem Flügel die wunderbarsten Kompositionen mit der Kraft und Fertigkeit des vollendeten Meisters. Er hörte jeden Ton, er sah wie die Tasten niedergedrückt wurden, wie die Saiten zitterten, aber nicht den leisesten Schimmer einer Gestalt. (SW IV, 395)

8 E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Hartmut Steinicke und Wulf Segebrecht. Bd. IV: Die Serapionsbrüder. Frankfurt am Main 2001, S. 49. (Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich die nachfolgenden Textverweise auf diese Ausgabe = SW IV.)