

Es schreibt: Vlasta Reittererová

(E*forum, 15. 07. 2020)

Nicht zufällig wurden bereits fünf Bände der Editionsreihe *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert*, die unter der Redaktion von **Steffen Höhne** (Weimar / Jena) und **Alice Stašková** (Jena) erscheinen, der Persönlichkeit Franz Kafkas (1883–1924) und seinem Werk gewidmet. In Kafka treffen viele Merkmale des kulturell-nationalen Klimas der deutsch-jüdisch-tschechischen Lebenswelt der Jahrhundertwende mit all ihrer Vielschichtigkeit, inspirativen Ausstrahlung sowie ihrer Widersprüchlichkeit aufeinander. Kafkas Werk kann von unterschiedlichen Perspektiven aus betrachtet und in diversen Kontexten interpretiert werden. Er wurde zum Maßstab der Literatur seiner Zeit und lässt sich als Produkt dieser Zeit auffassen, jedoch zugleich auch als eine Ausnahme, die über die Epoche hinausweist. Es gibt hierbei jedoch immer noch Leerstellen, so etwa Kafkas Beziehung zur Musik. Mit der Problematik der Musikalität als solcher und ihrer Definition beschäftigt sich jedoch keiner der Autoren des hier rezensierten Sammelbandes. Es handelt sich um ein musikpsychologisches, -ästhetisches, -pädagogisches sowie -soziologisches Phänomen, es bezieht die perzeptive, rezeptive und interpretatorische Ebene mit ein; es werden die Kompetenzen betrachtet, Musik zu schaffen und wertgemäß zu sortieren; als kompliziertes Themenfeld erweisen sich die Problematiken des musikalischen Gehörs, des musikalischen Gedächtnisses, der auditiven Assoziationen und viele andere Faktoren. In den vierzehn Beiträgen des Sammelbandes **Franz Kafka und die Musik** begegnet der Leser mehrmals Kafkas Selbstbeschreibung als „unmusikalischer“ Mensch, wie er sich selbst im Brief an Milena Jesenská vom 14. 6. 1920 charakterisierte; ein anderer Ausgangspunkt für viele Überlegungen im Sammelband ist Kafkas Tagebucheintrag, der sein Unbehagen nach dem erlebten Brahms-Abend thematisiert. Ähnliche Argumente sagen allerdings nur wenig oder gar nichts über die „Musikalität“ des Dichters aus, sie sprechen Kafka die Fähigkeit, Musik wahrnehmen, begreifen und genießen zu können, nur a priori ab. Die sogenannte Musikalität ist bekanntlich eine allzu komplexe Kompetenz, als dass man mithilfe beider oben erwähnter Episoden über sie eine Diagnose stellen dürfte. Kafkas Selbstcharakterisierung beinhaltet auch Selbstironie, das Unbehagen beim erwähnten Konzert muss weder mit Brahms noch mit Musik als solcher zusammenhängen. Das musikalische Erlebnis wird von persönlichem Geschmack geprägt – ein abendfüllendes Konzert mit Chormusik (um welche es ging) mag für einen Liebhaber der Kammermusik oder der symphonischen Musik schwer zu verdauen sein; der Genuss eines Opernfans ist wiederum mit visuellen Eindrücken und der Szenendynamik verbunden. Die Atmosphäre im Konzertsaal, der Platz, auf dem der Zuhörer sitzt, ebenso wie die Qualität der Aufführung und viele andere Faktoren mögen von Einfluss sein. Im Sammelband wird das Programm des erwähnten Brahms-Konzerts nicht

konkretisiert, es sei hier nun der Vollständigkeit wegen erwähnt, dass am betreffenden Abend folgende Werke aufgeführt wurden: *Triumphlied*, *Tragische Ouvertüre*, der Doppelkanon *Beherrschung* sowie *Gesang der Parzen* zum Text aus Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Das zuletzt genannte Werk mag uns eine Erklärung für Kafkas Gefühle bieten. 1910 las Kafka Goethes *Iphigenie*, in den darauffolgenden Monaten beschäftigte er sich intensiv mit Goethe, er hatte vor, über ihn zu schreiben. Kafkas Unbehagen kann auf die Disharmonie zwischen seiner eigenen Lektüre des Dramas und Brahms' Vertonung zurückgeführt werden. Vieles deutet darauf hin, dass Kafka ein sehr empfindliches Gehör hatte. Diverse Geräusche und Lärm reizten ihn, der Musikgenuss war in seinem Fall mit visueller Wahrnehmung und Bewegungsimpulsen verknüpft. Die Assoziationsfähigkeit war bei ihm hochentwickelt, und er brachte sie auch in seinen Texten zur Geltung. In den Beiträgen des Sammelbandes findet der Leser zwar einige flüchtige Erwähnungen, eine komplexe Behandlung von Kafkas Musikalität, die die überlieferte Behauptung von Kafkas „Unmusikalität“ erklären (bestätigen oder widerlegen) würde, bleibt jedoch aus.

Die Hälfte der Beiträge schrieben Musikologen. Fünf von diesen Beiträgen widmen sich konkreten Vertonungen von Kafkas Texten, es handelt sich entweder um direkte Nutzung eines Textes oder um eine Inspiration durch einen seiner Texte. Es wird eine Parallele zwischen den Persönlichkeiten Kafkas und Mahlers gezogen, Kafkas Beziehung zur Musik wird aus der ästhetischen und philosophischen Sicht betrachtet, seine Geschmacksorientierung wird analysiert, viele der musikalischen Themen seiner Texte werden beleuchtet. Ein wichtiges Thema stellt der Anthropomorphismus dar, der in Kafkas Werken eine wichtige Rolle spielt und größtenteils im Zusammenhang mit der Welt der Töne steht. Es fehlen auch nicht Auseinandersetzungen mit der Transformation der kafkaschen Inspiration in der Popkultur und im Jazz. Die Beiträge, die Kafkas Texte fokussieren, in welchen Musik (Ton, Klang) als Symbol und Zeichen vorkommt, gehören zu den interessantesten. Um Kafkas Auffassung der Musik zu begreifen, hätte es allerdings einer detaillierteren Behandlung des Bewegungs- bzw. Tanzbereichs bedürft (in einigen Artikeln wird das Thema bloß angedeutet). Es wird etwa mit keinem einzigen Wort erwähnt, dass Kafka bedeutende Impulse beim Besuch der Prager Vorlesung von Émile Jaques-Dalcroze 1911 sowie bei seinem Besuch von Hellerau bei Dresden hätte empfangen können. Die Untrennbarkeit von Ton, Bild und Bewegung zeigt sich eindeutig in Kafkas Betrachtungen über das jiddische Theater. (Mit diesem Thema beschäftigte Rüdiger Görner sich unlängst in seinem Buch *Franz Kafkas akustische Welten*. [Berlin: De Gruyter, 2019], er zitiert u. a. Kafkas Notiz über die Aufführung von Pariser Chansons: im Ganzen liest das Zitat hier sich viel ironischer und nicht unbedingt nostalgisch, wie in dem Sammelband auf Seite 48, wo es ohne Kontext angeführt wurde.) Ein selbstständiges Problemfeld bildet das Thema der „Musikalität“ von Kafkas Texten. Betrachtungen zum Verhältnis von Ton und Wort lassen sich weit in die Vergangenheit zurückverfolgen, es liegen unzählige Überlegungen zum Thema der „musikalischen“ Sprache vor (etwa zur Akzentverteilung und zum Sprachrhythmus, dem wechselseitigen Verhältnis von Vokalen und Konsonanten usw.), die Lyrik wurde häufig auf ihre Vertonbarkeit hin erforscht, das Phänomen der vermeintlich unvertonbaren Texte behandelt u. v. m. Die

Geschichte und Praxis lehrt uns, dass die sog. vollkommene Lyrik für die Inspiration des Tonsetzers eher ein Hindernis darstellte. In der modernen Musik wurde die enge Auffassung der „Musikalität“ von Textvorlagen obsolet. Es sind v. a. die Themen, was die Komponisten in Kafkas Fall anzieht. Der Fragenkomplex Franz Kafka und Musik ist bestimmt nicht erschöpft, es bleiben viele offene Fragen, die für Künstler sowie Theoretiker von Interesse sein dürften.

Die Vielseitigkeit der Beiträge lässt interdisziplinäre Überlappungen zutage treten, sie legt allerdings auch die Inkonsequenz benutzter Begrifflichkeit und einen nicht genügend erschlossenen historischen Kontext bloß. Für problematisch halte ich etwa die Bezeichnung von Jazz als „Musikform“ (S. 264), es handelt sich um ein Genre der Musik. Der Jazz-Begriff war darüber hinaus zu Kafkas Lebzeiten ambivalent, er bezog sich auf die damalige moderne Tanzmusik. Polemisieren ließe sich mit der Behauptung, Kafkas Prag sei „nicht der Ort, an dem der Schriftsteller die neuesten musikalischen Entwicklungen kennenlernen, geschweige denn hören konnte“ (S. 270): Prag war eine der ersten Städte nach Wien, deren Publikum sich bereits seit 1904 mit den Werken Arnold Schönbergs sowie mit den Kompositionen des sog. Jungen Wien bekannt machen konnte, Kafka musste so etwa vom Skandal bei der Aufführung Schönbergs *Pierrot lunaire* 1913 wenigstens gehört haben; die tschechische Moderne mit ihrem Echo jenseits der böhmischen Grenzen repräsentierten die Komponisten Vítězslav Novák, Josef Suk, Leoš Janáček u. a. Wertvoll ist das Verzeichnis von Vertonungen von Kafkas Themen, im Inhalt wurde es allerdings unbegreiflicherweise unter der „Bibliographie zum Thema Kafka und Musik“ erfasst. Die Auflistung erhebt kein Recht auf Vollständigkeit, man findet etwa nicht Brian Howards *Metamorphosis* (1983) oder drei durch Kafka inspirierte Werke von Ladislav Kubík vor, genauso nicht Johan Maria Rotman – obwohl er in der Studie von F. von Ammon erwähnt wird (S. 167, irrtümlicherweise als Rottmann angeführt). Der Auftritt von M. Delvard und M. Henry, den Kafka sah, fand im Hotel Central und nicht im Hotel Continental (Csáky, S. 48) und der Abend fand im Kabarett Lucerna am 12. 3. 1912 und nicht am 16. 3. statt (ebd., das richtige Datum erwähnt S. Höhne, S. 76). Es liegt auf der Hand, dass die gesamte Editionsreihe einheitliche Gestaltungsnormen befolgt. Trotzdem erlaube ich mir eine Bemerkung: Die Harvard-Zitierweise mag in mancher Hinsicht als vorteilhaft erscheinen, die Studien verweisen m. E. jedoch stellenweise verschwenderisch und die von Klammern, Namen und Ziffern unterbrochenen Sätze erschweren eine flüssige Lektüre, zumal die Parenthesen mitten im Satz(gefüge) liegen. Auf der anderen Seite werden Kenntnisse von Kafkas Werk und dem historischen Kontext als selbstverständlich vorausgesetzt, eine ergänzende Anmerkung wäre jedoch trotzdem mancherorts angebracht: so z. B. bezieht sich der von S. Höhne auf Seite 75 zitierte Eintrag von Kafka (jedoch ohne Datumangabe sowie ohne Hinweis auf die konkrete Begebenheit) auf das bereits erwähnte Brahms-Konzert und bestätigt somit Kafkas visuell ausgerichtete Wahrnehmung von Musik. Angebracht wäre auch eine Erklärung im Zusammenhang mit den Initialen P. und O. in Kafkas Eintrag vom 4. 12. 1913 (M. Saxer, S. 201, es handelt sich um Kafkas Schwester Ottla und ihren zukünftigen Mann), hilfreich wären ferner ergänzende Hinweise in der Studie von M. Zenck (S. 117ff.) sowie in seiner zweiten Studie

(S. 205ff.) und dies nicht nur im Falle von Adornos Brief an Eduard Steuermann (S. 207f.). Selbstverständlich ist es nicht einfach, derart vielfältige Texte zu redigieren, trotzdem ist Folgendes auszusetzen: die Datierung des mehrmals erwähnten Liedes auf Kafkas Text von Adorno ist nicht einheitlich; der Verlag *Universal Edition* wird irrtümlicherweise als ein Prager Verlag bezeichnet (S. 234); die Autoren zitieren verschiedene Ausgaben von Kafkas Texten, der Wortlaut von Kafkas Zitaten sollte aber nicht differieren (Kafkas Eintrag, zitiert auf S. 36 und auf S. 64); die Notenbeispiele in der Studie von M. Zenck (S. 120 und 122), erweisen sich angesichts der Miniatur als sinnlos. Die fehlerhafte Diakritik der tschechischen Namen stellt schließlich nur noch einen kleinen Schönheitsfehler dar.

Übersetzung: Lukáš Motyčka

Steffen Höhne / Alice Stašková (Hg.): *Franz Kafka und die Musik*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag GmbH, 2018 (Intellektuelles Prag im 18. und 19. Jahrhundert, Bd. 12), 292 S.

www.ipsl.cz