

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

Franz Kafka und die Musik, hrsg. von STEFFEN HÖHNE und ALICE STAŠKOVÁ (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert; Band 12), Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 2018, 304 S.

In der von Steffen Höhne, Alice Stašková und Václav Petrbock im Böhlau-Verlag herausgegebenen Reihe ›Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert‹ spielt wenig überraschend die Beschäftigung mit verschiedenen Aspekten von Leben und Werk Franz Kafkas eine herausragende Rolle. Nach dem thematisch sehr breit angelegten Band 3 der Reihe mit dem Titel ›Kafka und Prag‹, dem sich mit der Rezeptionsgeschichte beschäftigenden Band 6 und mit dem Band 7, der sich mit Kafkas Literatursprache im Kontext des Prager Multilingualismus auseinandersetzt, erschien nun mit Band 12 bereits der vierte Band der Reihe, der Franz Kafka gewidmet ist. Dieser Band stellt ein Thema in den Mittelpunkt, das sich auf der einen Seite geradezu aufdrängt, wenn man sich mit Kafka beschäftigt, das auf der anderen Seite aber in vielerlei Hinsicht dennoch ein Desiderat der Forschung darstellt. Es geht um die Schnittpunkte zwischen Kafkas Literatur und Person und dem Medium bzw. der Kunst der Musik. Diese Schnittpunkte sind naturgemäß vielfältiger Natur und so versucht der Titel des Bandes erst gar keine Präzisierung und Eingrenzung vorzunehmen, sondern lautet in größtmöglicher Allgemeinheit, aber damit eben auch Offenheit: ›Franz Kafka und die Musik‹. Der eine mögliche Ausgangspunkt, von dem aus derartige Schnittpunkte aufgesucht werden können ist die Musik. Schon der erwähnte Band 6 der Reihe (Franz Kafka: Wirkung und Wirkungsverhinderung, hrsg. von Steffen Höhne und Ludger Udolph, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2014) enthält eine Skizze zu diesem Thema. Alice Stašková und Jörn Peter Hiekel unterscheiden dort in ihrem Beitrag („Zwischen Existentialität und Ironie. Zu einigen Kafka-Reflexionen in der Musik der Gegenwart“, S. 321–331) einleitend drei verschiedene Kategorien von musikalischen Kafka-Bezügen, erstens Vertonungen in Form von Liedern, zweitens Musiktheaterwerke auf Basis von Texten von Franz Kafka und drittens musikalische Werke, die sich indirekt auf Werk und Persönlichkeit Kafkas beziehen, indem sie sich mit dem angenommenen geistigen Gehalt von Kafkas Texten auseinandersetzen. Stašková und Hiekel beschäftigen sich im Folgenden mit drei Beispielen von Vertonungen, den irgendwo

zwischen Liederzyklus und musiktheatralischem Werk anzusiedelnden ›Kafka-Fragmenten‹ für Sopran und Violine, op. 24 von György Kurtág, mit je einem Musiktheaterwerk von Rolf Riehm und Georg Friedrich Haas sowie mit Liedern von Peter Graham und Martin Smolka. Sie stellen dabei in Zusammenhang mit der Oper von Haas eine mögliche Akzentverschiebung vom Text als Grundlage der Vertonung hin zur Betonung des Primats des Ausdrucksmittels Musik in ausgedehnten textlosen Passagen fest. Diese These greift JÖRN PETER HIEKEL in seinem Beitrag im hier rezensierten Band wieder auf, wenn er wiederum die Oper von Haas mit einem älteren musiktheatralischen Werk vergleicht, diesmal nicht mit Riehms Auseinandersetzung mit Kafkas Sirenen, sondern mit Hans Werner Henzes Oper ›Der Landarzt‹ von 1951. Dies ist keineswegs redundant, da Hiekel seine im früheren Beitrag angedeutete und nur skizzenhaft untermauerte These nun einerseits gebührend analytisch untermauert und andererseits auch weiterentwickelt, wenn er Haas' freien Umgang mit Kafkas Text auch als Symptom einer neuen, von bildungsbürgerlichen Bewahrungstendenzen befreiten Rezeption interpretiert.

Die andere Vertonung, die im vorliegenden Band wieder aufgegriffen wird, sind Kurtágs ›Kafka-Fragmente‹, ein Werk, an dem man auf Grund seiner überragenden Bedeutung nicht vorbeikommt, wenn man sich mit Kafka-Vertonungen beschäftigt. In der kurzen Skizze in Band 6 wurde der – sicherlich zentrale – Aspekt des Gestischen in den Vordergrund gerückt. Leider wird diese Vorlage im Beitrag von FRIEDERIKE WISSMANN nicht wirklich aufgegriffen. Der Beitrag leidet etwas unter der Überstrapazierung des Mythos von der Unspielbarkeit des Werkes, welcher nicht nur von der Sopranistin Adrienne Csengery und dem Geiger András Keller bei der Uraufführung, sondern seither von einer bereits unüberschaubar großen Zahl von Interpretinnen und Interpretinnen dieses viel gespielten Werkes widerlegt worden ist. Nur einmal wird kurz auf den Aspekt des Theatralen hingewiesen, wenn die von Csengery berichtete Ablehnung theatralischer Gesten der Sängerin durch Kurtág zitiert und auf den Widerspruch dieser Auffassung zur Theatralität in Kurtágs Werk hingewiesen wird. Der Überführung des Gestischen der Texte ins Gestische der Musik, die in den ›Kafka-Fragmenten‹ stattfindet und den theatralen Charakter des Werkes begründet, wird leider nicht weiter nachgegangen.

Nach den Beiträgen über das latent musikdramatische Werk Kurtágs und die Transformation der musikalischen Kafka-Rezeption, beobachtet an Henzes (1951) und Haas' (2003) musiktheatralischen Werken, beschäftigt sich MARION SAXER mit Salvatore Sciarrinos ›La porta della legge‹ aus dem Jahr 2009. Schon Hiekel verweist in Zusammenhang mit Haas auf Hans-Thies Lehmanns Begriff des postdramatischen Theaters. Saxer analysiert Sciarrinos Musiktheaterwerk nun konsequent als Medientransfer in diesem Kontext. Ausgehend von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Hinweis, dass Kafkas Texte weniger gedeutet als experimentell erprobt werden wollten, liest Saxer sowohl Sciarrinos eigene Textadaptation von Kafkas ›Vor dem Gesetz‹ als auch die musikalische Umsetzung als eine dieser Maxime entsprechende Annäherung an Kafkas Werk. Am Schluss ihrer überzeu-

genden Analyse verweist sie auf den Bezug von Sciarrinos Musiktheaterstück zu Monteverdis ›L'Orfeo‹, indem sie die Figur der Schwelle als für beide Werke zentral herausstreicht.

Liest man die zuletzt genannten drei Beiträge zusammen, so ergibt sich ein anregender Einblick in die unterschiedlichen Herangehensweisen von Vertretern der europäischen Neuen Musik an Kafka zu verschiedenen Zeitpunkten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Da die Entstehungszeit der ausgewählten Beispiele von 1951 bis 2009 reicht, lassen sich vorsichtige Schlussfolgerungen auf mögliche historische Veränderungen der musiktheatralen Kafka-Rezeption ableiten, wie das in den Beiträgen von Hiekel und Saxer auch angedeutet wird. In diesem Zusammenhang besonders interessant ist die Tatsache, dass sich ein Beitrag mit Philip Glass' erfolgreicher Oper ›In the Penal Colony‹ (2000) und somit mit einer wesentlichen Richtung der amerikanischen Neuen Musik, der Minimalmusic, beschäftigt. FRIEDER VON AMMONS Beitrag stellt Glass' Oper sowohl in den Kontext der amerikanischen Populärkultur, wenn er etwa den Bezug zu Frank Zappa beleuchtet, als auch in den der europäischen Musikästhetik. Letzteres geschieht dadurch, dass er die These von der „Musikwidrigkeit“ von Kafkas Texten als Ausgangspunkt seiner Überlegungen wählt. Diese ästhetische Konstruktion sieht von Ammon als mögliche Motivation für die große Zahl an Kafka-Vertonungen, in denen sich Komponisten an einem widerspenstigen Textmaterial abarbeiten. Philip Glass dann aber später vorzuwerfen, sich nicht mit dieser „Musikwidrigkeit“ auseinandergesetzt zu haben, ist zumindest eine zirkuläre Argumentation. Möglicherweise ist diese Argumentation aber auch ein Symptom für die Schwierigkeiten, welche die europäische Neue-Musik-Forschung immer noch mit der popkulturellen Verankerung der amerikanischen Minimalmusic hat. Auch einige leicht distanzierende Formulierungen in Bezug auf die positive ästhetische Bewertung von Glass' Oper mögen zu diesen Symptomen gehören, ähnliche Formulierungen sucht man jedenfalls in den Beiträgen zur europäischen Neuen Musik vergeblich. Von Ammon bemüht sich im Übrigen redlich, der Ästhetik von Philip Glass inklusive ihrer popkulturellen Aspekte gerecht zu werden und sie differenziert zu bewerten. Meine Bemerkungen sollen auch keineswegs den Wert seines Beitrags schmälern, sondern auf ein tieferliegendes Problem verweisen, das sich nicht nur in diesem Beitrag zeigt, sondern sich auch in der Anordnung der Beiträge und der thematischen Dreiteilung des Inhaltsverzeichnisses niedergeschlagen hat.

Gemeint ist die immer noch bestehende Tendenz in der Forschung, sogenannte Hochkultur und Populärkultur im Allgemeinen und (Neue-)Musik-Forschung und Populärmusikforschung im Besonderen fein säuberlich voneinander zu trennen. Der erste, im Inhaltsverzeichnis „Kafkas Musik“ betitelte Teil des Bandes umfasst vier Beiträge, die sich mit Kafkas Ästhetik und deren Verhältnis zur Musik bzw. allgemeiner auch zum Auditiven beschäftigen und einen kurzen, eigentlich aus diesem Rahmen fallenden Beitrag, der versucht, die 1. Nachtmusik aus Gustav Mahlers Symphonie und Kafkas ›Prozeß‹ miteinander in Zusammenhang zu bringen. Ein möglicher Erkenntniswert dieses Essays von ALBRECHT VON MASSOW, der

über die an sich durchaus interessante subjektive Parallelektüre von Mahler und Kafka hinausginge, bleibt dem Rezensenten leider verschlossen.

In seinem nicht als Einleitung ausgewiesenen, aber in die Thematik des Bandes gut einleitenden Beitrag gibt GERHARD NEUMANN einen Überblick über Kafkas Auseinandersetzung mit der Musik. Der Untertitel „Mythen des Musikalischen bei Franz Kafka“ kann dabei in zwei Richtungen gedeutet werden. Einerseits geht es um den von Kafka selbst begründeten Mythos von der eigenen „Unmusikalität“, andererseits werden auch Kafkas Auseinandersetzung mit der Musik und die mit dem Mythos in Zusammenhang miteinander gebracht. Aufgegriffen wird dieser Mythos von Kafkas Unmusikalität in STEFFEN HÖHNES Beitrag, der diesem Topos nicht nur im Zusammenhang mit der Musik, sondern breiter überhaupt mit der Kunst eine „intensive Wirkungsbeziehung“, wie es im Titel heißt, gegenüberstellt.

Beiden Auseinandersetzungen mit der kolportierten bzw. selbstdiagnostizierten „Unmusikalität“ Kafkas wie auch der mit der angeblichen „Musikwidrigkeit“ seiner Texte fehlt die grundlegendere Hinterfragung ihrer musikästhetischen Voraussetzungen. Eben dieses Desiderat versucht der ganz am Schluss des Bandes angeordnete Beitrag zu bearbeiten. RÜDIGER RITTER zeigt in seinem Aufsatz, dass sich die beiden Mythen nicht aufrechterhalten lassen, wenn man von einer anderen Musikästhetik als jener der „Musik des Abendlandes“ ausgeht. Um dies aufzuzeigen, wie sehr nämlich Kafkas eigene Einschätzung seiner musikalischen Fähigkeiten und die Fremdeinschätzung seiner Texte als „musikwidrig“ von der musikästhetischen Konstruktion der europäischen Tradition abhängig sind, muss man nicht zwangsläufig auf den Jazz zurückgreifen. Das wurde anderswo bereits gezeigt, doch gelingt es Ritter durchaus, das Problem vor dieser Folie überzeugend zu verdeutlichen. In diesem Sinn ist sein Beitrag im Gesamtzusammenhang des Bandes ein sehr wesentlicher.

Warum aber ist dieser Aufsatz im dritten Teil mit dem nicht wirklich überzeugenden Übertitel „Kafka in Jazz & Pop“ angesiedelt, der neben ihm nur einen weiteren Aufsatz umfasst und auf den sieben Beiträge umfassenden Teil „Vertonungen Kafkas“ folgt? Er behandelt eine grundsätzliche (musik-)ästhetische Fragestellung. Mit „Kafka im Jazz“ hat er nicht das Geringste zu tun, von Pop ganz zu schweigen. Im ersten Aufsatz in diesem Teil des Bandes von DAVID VONDRÁČEK geht es tatsächlich um eine „popkulturelle[...] Aneignung Kafkas“, die auch unter Zuhilfenahme popkulturtheoretischer Überlegungen eingeordnet und bewertet wird. Geht es aber nicht auch schon in von Ammons Beitrag, freilich ohne eine solche explizite Auseinandersetzung mit popästhetischen Fragen, zumindest bis zu einem gewissen Grad um eine „popkulturelle Aneignung Kafkas“ durch Philip Glass? Dies soll wiederum nicht als Vorwurf an von Ammon verstanden werden, der in seinem Aufsatz eben anderes leistet. Doch zeigt sich in dieser Perspektive die enge thematische Verzahnung dieser beiden letzten Beiträge des Bandes nicht nur mit Beiträgen in den beiden anderen, viel umfangreicheren Teilen, sondern auch mit grundsätzlichen ästhetischen Fragen, welche durch die Beschäftigung mit Kafkas Verhältnis zur Musik aufgeworfen werden.

In diesem Sinn handelt es sich bei diesen beiden Beiträgen eben nicht um zwei Aufsätze, die sich am Schluss auch noch mit der populären Kultur beschäftigen – dies ist nämlich der Eindruck, den ihre Anordnung unter der Überschrift „Kafka in Jazz & Pop“ suggeriert –, sondern um solche, die sich mit zentralen Fragen des Themas auseinandersetzen. Ist es wirklich immer noch nötig, Aufsätze, in deren Titeln die Wörter „Pop“ bzw. „Jazz“ vorkommen, in einem eigenen Teil so deutlich von denen abzugrenzen, die sich mit Vertonungen in der Neuen Musik beschäftigen? Zusammen mit den bereits genannten Symptomen scheint mir auch das darauf zu verweisen, dass das Bedürfnis nach einer scharfen Abgrenzung der Neuen Musik von der populären Musik immer noch besteht. Wie lange diese Demarkationslinie noch aufrechterhalten werden kann, scheint freilich im Angesicht der Tatsache fraglich, dass bereits mehrere Generationen von Musikschaaffenden nicht nur mit der populären Kultur und Musik aufgewachsen sind, sondern diese auch zu zentralen Bezugs- und Schnittpunkten ihres Schaffens gemacht haben. Als Symptom dieser Krise gelesen, erhält die auf den ersten Blick einfach nur unglücklich und unverständlich erscheinende Entscheidung für die Abgrenzung dieser beiden Beiträge durch ihre Anordnung in einem irreführend betitelten Teil durchaus Erkenntniswert.

Sowohl der erste als auch der zweite Teil des Bandes enthalten aber noch weitere, lesenswerte Beiträge, die noch nicht besprochen wurden. Unter den Aufsätzen, die Vertonungen von Kafka-Texten behandeln, beschäftigt sich der von KAI MARIUS SCHABRAM mit den »Kafka-Liedern op. 35« von Max Brod und stellt damit den für die Kafka-Rezeption so wichtigen Schriftstellerfreund Kafkas nicht nur auch als Komponisten vor, sondern gibt Einblick in eine bislang eher unbekannte Rezeption Kafkas durch den Freund.

Im ersten Teil des Bandes erweitert ACHIM KÜPPER die Perspektive auf Kafkas Auseinandersetzung mit der Musik auf das Klangliche hin, wenn er sich mit dem Verhältnis von Sehen und Hören in Kafkas Texten nicht nur, aber auch statistisch beschäftigt. Dem alles andere als überraschenden statistischen Befund, dass nämlich das Sehen und Hören weit vor dem Tasten, Riechen und Schmecken rangiert und das Sehen wiederum weit vor dem Hören, kann Ritter allerdings durchaus interessante und anregende Schlussfolgerungen abgewinnen, welche seine beim close reading der Texte gewonnenen Beobachtungen stützen.

Ein Desiderat der Kafka-Forschung behandelt MORITZ CSÁKY, der minutiös und kenntnisreich den Spuren von Kafkas Beschäftigung mit der Populärmusik, insbesondere mit der Operette und der Musik des jiddischen Theaters nachgeht. Es gelingt ihm dabei seine These von einem Zusammenhang zwischen Kafkas Interesse als Schriftsteller für verschiedene Formen der Populärmusik und dem für „die Existenz gewöhnlicher, marginalisierter Menschen und ihrer alltäglichen Verhaltensweisen“ glaubwürdig zu untermauern und so die Bedeutung dieses scheinbaren Randthemas für Kafkas Poetik zu enthüllen.

Und schließlich finden sich gleich zwei Beiträge des Musikwissenschaftlers MARTIN ZENCK im Band. Umso bemerkenswerter ist dies, als es im Kern in beiden

Aufsätzen um die gleiche Sache geht, nämlich um Eduard Steuermanns kurz vor seinem Tod in New York noch abgeschlossene Kafka-Kantate ›Auf der Galerie‹ (1963/64) und deren Vorgeschichte. Der zweite Aufsatz von Zenck gibt eine sehr detaillierte musikwissenschaftliche Analyse dieser Kantate, die auch literaturwissenschaftliche Analysen und Ergebnisse mit einbezieht. Zenck kehrt nicht nur, wie er auch explizit sagt, die in solchen Fällen übliche Reihenfolge um: Er sondiert also eben nicht zuerst den literaturwissenschaftlichen Stand der Interpretation des Textes des Autors, um dann die Vertonung damit zu vergleichen. Ein großes Verdienst Zencks liegt vor allem darin, dass er diesen Vergleich äußerst behutsam vollzieht. So gelingt es ihm, nicht in die Falle zu tappen, die derartige Vergleiche in sich bergen, nämlich die Lektüre des Komponisten als gleichsam mangelhaft herauszustellen, wenn sie, was eigentlich nicht verwunderlich sein dürfte, nicht derjenigen der Literaturwissenschaftler entspricht. Zencks Lektüre von beidem, der Vertonung Steuermanns und ausgewählter literaturwissenschaftlicher Stimmen zu Kafkas Text, gelingt es dagegen aufzuzeigen, dass Steuermann mit seiner Vertonung neue, valide Perspektiven auf den Kafkaschen Text erschließen kann.

Sein zweiter Beitrag zum Thema, in der Reihenfolge des Abdrucks im Band der erste, beschäftigt sich nicht nur mit der Vorgeschichte dieser Kantate in Form des Austausches der beiden engen Freunde Theodor W. Adorno und Eduard Steuermann über ihre Kafka-Lektüren und -Vertonungen, sondern zugleich auch mit der Frage der Lesbarkeit bzw. Sprechbarkeit von Kafkas Texten und bezieht hierbei auch einen anderen bedeutenden Freund Adornos, nämlich Walter Benjamin mit ein. Auf diese Weise gelingt es Zenck, in beiden Aufsätzen zusammengenommen einen wirklich substanziellen Beitrag zur Frage der Vertonbarkeit und somit zur auch an anderen Stellen im Band aufgeworfenen Frage der Musikalität bzw. „Musikwidrigkeit“ der Texte Kafkas zu leisten. Zusätzliche Bedeutung erhalten seine Beiträge noch dadurch, dass sie die Kafka-Kantate des in der Musikwissenschaft in erster Linie als Pianist und Schönberg-Interpret bekannten Schönberg-Schülers Steuermann als großes musikalisches Werk würdigen und damit die Aufmerksamkeit auf den Komponisten Steuermann lenken. Schon allein aufgrund dieser beiden wichtigen Beiträge sowohl zur Kafka-Forschung als auch zur Musikwissenschaft ist der Band empfehlenswert. Es ist zu hoffen, dass er eine produktive Rezeption erfahren möge, in der die geschilderten Anstöße und auch andere, vom Rezensenten eventuell nicht beachtete aufgegriffen und weiterentwickelt werden. Das Potenzial dazu ist sicherlich vorhanden.

Karl Katschthaler (Debrecen)