

Eingemauert in Musik

Franz Kafka hatte ein zwiespältiges Verhältnis zur Musik.
Seine Texte inspirierten aber viele Komponisten

Von Clemens Haustein

Sich selbst hielt Franz Kafka für in „sonst nicht vorkommender Vollständigkeit unmusikalisch“. So schrieb er jedenfalls 1920 in einem Brief an Milena Jesenská, mit der er eine kurze, aber umso briefintensivere Beziehung eingegangen war. Max Brod, der engste Freund, der Kafkas Manuskripte rettete und sie gegen dessen Willen posthum veröffentlichte, berichtete – sehr wahrscheinlich zugespitzt –, Kafka sei nicht in der Lage gewesen, den „Tristan“ von der „Lustigen Witwe“ zu unterscheiden, bescheinigte ihm aber immerhin ein „natürliches Gefühl für Rhythmus und Melos“.

Allein, was soll das heißen: „unmusikalisch“? Gibt es überhaupt einen Menschen, der unempfindlich ist für Klänge oder Rhythmen welcher Art auch immer? Von Kafka jedenfalls ist ein großes Interesse an der Operette bekannt, am jiddischen Theater, das er bei Gastspielen osteuropäischer Theatergruppen in Prag kennenlernte und das stark mit Musik verbunden war, schließlich am Tanz. Zugleich berichtet er in seinem Tagebuch

von einem Konzert im Prager Rudolfinum mit Werken von Johannes Brahms, das ihn überforderte. Deutlich wird, dass die visuellen Reize im Konzertsaal eigentlich stärker auf ihn wirkten als die Höreindrücke. „Ich höre nur langsame feierliche, einmal hier, einmal dort ausgeführte Schritte. Lehrreich ist es, den Übergang der Musik zwischen den einzelnen Spielergruppen zu beobachten und mit dem Ohr nachzuprüfen. Die Zerstörung in der Frisur des Dirigenten“, notiert er in munterem Nebeneinander von Sehen und Hören. Skizzen von Mitwirkenden („Die singenden Mädchen. Vielen war der Mund nur von der Melodie offengehalten. Einer mit schwerfälligem Körper flog Hals und Kopf beim Gesang.“) und vom Publikum („Drei Geistliche in einer Loge. Der Mittlere mit rotem Käppchen hört mit Ruhe und Würde zu, unberührt und schwer, aber nicht steif; der rechts ist zusammengesunken, mit spitzigem, starrem, faltigem Gesicht.“) vervollständigen die Notiz. Eine etwas traurige Analyse leitet den Tagebucheintrag ein: „Das Wesent-

liche meiner Unmusikalität, daß ich Musik nicht zusammenhängend genießen kann, nur hie und da entsteht eine Wirkung in mir, und wie selten ist die eine musikalische. Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um mich, und meine einzig dauernde musikalische Beeinflussung ist die, daß ich, so eingesperrt, anders bin als frei.“

Musik als Mauer, in der man sich eingesperrt fühlt: Das klingt so erstaunlich wie beunruhigend. Möglich, dass hier ein überwacher Verstand spricht, dem die Hingabe an die Begriffslosigkeit der Musik zur unlösbaren Aufgabe wurde. Von ganz sicherem Melodie- und Rhythmusgefühl sind aber Kafkas Texte, wobei Inhalt und Darreichungsform fest miteinander verschränkt sind: Der Differenziertheit der Wahrnehmung entsprechen die Präzision und die an juristischer Diktion geschulte Eleganz des Stils. Das kann zu himmelschreienden Effekten führen, wenn etwa in der Erzählung „In der Strafkolonie“ in wohlgemuter Genauigkeit die Funktionsweise einer Foltermaschine erklärt wird. „Echo-

los“ wurde Kafkas Sprache oft genannt. Hermetisch steht sie vor dem Leser. Wie bei einem Gesetzestext scheinen alle Eventualitäten bereits in Worte gefasst. Die Schilderung filmartiger Sequenzen ersetzt die Beschreibung von Sinneseindrücken wie Riechen oder Fühlen.

Welchem Komponisten mag das Inspiration sein? Die Liste von Vertonungen von Texten Kafkas ist lang und reicht von Max Brod, dem schreibenden, komponierenden Tausendsassa, der noch zu Lebzeiten des Schriftstellers (mittlerweile verschollene) Lieder auf dessen Texte komponierte, bis in die heutige Zeit, etwa zu Isabel Mundry, die 2004 ihre Lieder „Wer?“ auf Fragmente Franz Kafkas veröffentlichte. Mehr als zwei Dutzend Opern wurden komponiert, oft die Romane zur Vorlage nehmend, obgleich auch das Dramatische bei Kafka aus kühl beobachtender Distanz und damit völlig unopernhafte präsentiert wird. Hans Werner Henze zog sich in seiner „Opera radiofonica“ (für die nicht-szenische Übertragung im Rundfunk gedacht) „Der Landarzt“ von 1951 dann auch auf den Stil des Melodrams zurück: Die Sänger sprechen über weite Strecken, als Hintergrund entwirft Henze eine Musik der Unbehaglichkeit.

Zwei Jahre später wurde bei den Salzburger Festspielen Gottfried von Einems Oper „Der Prozess“ uraufgeführt, wobei schon die Besetzung in ihrer Gediegenheit kafkaeske Züge trug: Die Leitung hatte Karl Böhm (studierter Jurist wie Kafka), die Titelrolle des Josef K. sang der in die Jahre gekommene Wagner-Recke Max Lorenz. Hört man heute die erregt zwölftönig aufbrausende Wiedergabe, fällt es einem nicht leicht, Verbindungen zu finden zur rätselhaften Kühle der Vorlage.

Da war Aribert Reimann mit seinem „Schloss“, uraufgeführt 1992 an der Deutschen Oper Berlin, näher an der Atmosphäre des Kafka-Textes: mit Klängen der Unbehaustheit,



Franz Kafka, geboren am 3. Juli 1883
in Prag, gestorben am 3. Juni 1924
in Kierling bei Wien

fahlen Flageoletts und geknebelt schnarrenden, gedämpften Trompeten. Überhaupt scheinen gerade jene Vertonungen geglückt, die in der Musik Kafkas Atmosphäre aus Rätselhaftigkeit, unklarer Bedrohung und seltsamer Komik aufgreifen. Ernst Krenek scheiterte, indem er in seinen „Sechs Motetten nach Worten von Franz Kafka“ die Vorlagen des Autors auf gefestigt sakral anmutenden Klangboden lenkte. György Kurtág hingegen griff den sentenzhaften Stil aus Briefen und Tagebüchern auf und komponierte mit seinen 40 „Kafka-Fragmenten“ für Violine und Sopran fesselnde Miniaturen, die komprimiert, scharfkantig und überraschend sind wie ihre Textvorlagen. Kafkas Texte, so lernt man hier, entbergen ihre Musikalität im mikroskopischen Detail. ■

Hörempfehlung

Kurtág: Kafka-Fragmente für Violine und Sopran; Anna Prohaska, Isabelle Faust (2021); Harmonia Mundi

