

Musik und Literatur – Folge 2: Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts

Kleine Phrasen, große Oratorien

„Ton und Wort... sind Bruder und Schwester“, heißt es in Strauss' „Capriccio“.

Musik und Literatur gelten seit jeher als verschwisterte Künste. Was aber passiert, wenn Musik in Sprache übersetzt wird, wenn Klänge zu Wörtern werden?

Christoph Vratz stellt in einer vierteiligen Reihe einige der wichtigsten Beispiele vor.

Fotos: Archiv

Der Schriftsteller Thomas Mann gehörte zu den ersten Besitzern eines Grammophons. In seinem „Zauberberg“ hat er ihm ein Denkmal gesetzt.



Es ist vorbei. „Seine Muskeln spannten sich ab, ermattet und überwältigt sank sein Kopf auf die Schulter nieder, seine Augen schlossen sich, und ein wehmütiges, fast schmerzliches Lächeln unaussprechlicher Beseligung umspielte seinen Mund.“ – Musikbeschreibung? Wo ist hier die Musik? Hanno Buddenbrook heißt der Pianist, der gerade sein Klavierspiel beendet hat. Nun ist der Blick des Erzählers ganz auf die Physis, auf den erschlaffenden Körper gerichtet.

Musikbeschreibung und physisches Miterleben – auf den ersten Blick mag diese Verbindung erstaunen, dient doch die Versprachlichung von Musik primär der Klangnachahmung. Doch es gibt, neben dieser Episode aus Thomas Manns „Buddenbrooks“, eine erstaunlich lange Reihe von Belegen, aus denen hervorgeht: Zwischen dem akustischen Phänomen Klang und der visuellen, körperlichen Gestalt entsteht ein Korrespondenzverhältnis. Das heißt nicht, dass der Blick von der Notenvorlage abgelenkt werden soll; es soll vielmehr dem grundsätzlichen Verständnis von Musik dienen.

Das Ermatten Hannos ist nur im Kontext der ganzen Szene verständlich. Hanno spielt eine „kleine, eigene Phantasie“, die er gemeinsam mit seiner Mutter an



Zu Gast bei Bruno Walter: Für Klaus, Katja und Thomas Mann sowie Lotte Walter (v.l.) wurde der Dirigent zum Pianisten.

der Violine vor der versammelten Familie vorträgt. Auf der Schlusssequenz mit einer Dur-Auflösung liegt die höchste Aufmerksamkeit: „Was würde sie sein, diese Auflösung, dieses entzückende und befreite Hineinsinken in H-Dur? Ein Glück ohnegleichen, eine Genugtuung von überschwänglicher Süßigkeit. Der Friede! Die Seligkeit! Das Himmelreich!“ Schließlich mischt sich in die

Beschreibung der Musik die physische Komponente: „Hanno's Oberkörper reckte sich langsam empor, seine Augen wurden ganz groß, seine geschlossenen Lippen zitterten, mit einem stoßweisen Beben zog er die Luft durch die Nase ein ... und dann war die Wonne nicht mehr zurückzuhalten.“ Diese Beschreibung ist einerseits Sinnbild einer Dekadenz, wie sie von Thomas Mann im gesamten

Roman thematisiert wird; andererseits ist es wohl nicht übertrieben, in den oben zitierten Worten über Hannos physische Verfassung eine übertragene Regie-Interpretation der Schlussworte aus Wagners „Tristan und Isolde“ zu sehen: „ertrinken –/ versinken –/ unbewusst –/ höchste Lust“.

Hannos Musik in die Nähe von Richard Wagner zu rücken ist nicht allzu



gewagt. Kaum ein deutschsprachiger Schriftsteller hat sich so häufig und so intensiv mit Wagners Opern und seiner Musikästhetik auseinandergesetzt wie Thomas Mann, ersichtlich allein an Novellentiteln wie „Tristan“ und „Wälsungenblut“. Doch Manns musikalische Interessen gingen weit über Wagner hinaus. Selbst hobbymäßiger Geiger und eifriger Schallplattenhörer, hat Mann in seinen Essays und Dichtungen immer wieder den Versuch unternommen, Musik in Worte zu fassen. Die Zahl der Beispiele reicht von den frühen Erzählungen bis zum „Doktor Faustus“ alias Adrian Leverkühn, seines Zeichens Komponist. In diesem 1947 erstmals erschienenen Roman findet sich eine der bekanntesten Musik-Versprachlichungen überhaupt: die Beschreibung des Arietta-Thomas aus Beethovens letzter Klaviersonate. Adorno hatte Thomas Mann bei der Beschreibung dieser Stelle durch eine Notenabschrift mit Erläuterungen zur Seite gestanden. Auch die sprachliche Wiedergabe des dritten „Meistersinger“-Vorspiels zählt zu den prominenten Stellen des Romans.

Gleiches Interesse hätten jedoch auch jene Stellen verdient, in denen Thomas Mann Kompositionen erfindet: Leverkühns Streichquartett, sein Violinkonzert und zwei große Oratorien – bei all diesen Werken unternimmt Mann den

„zwei Harfen, Cembalo, Klavier, Celesta, Glockenspiel und Schlagzeug“. Anhand dieser Beschreibungen wurde mehrfach der Versuch unternommen, die verbale Vorlage in eine Partitur zu übertragen, etwa in der 1989 aufgeführten „Faustus“-Oper von Giacomo Manzoni.

Thomas Manns Bedeutung als „Musik-Schriftsteller“ hat bereits mehrere Bücher gefüllt und beschäftigt die Gelehrten immer noch. Dagegen verblasst ein wenig die Tatsache, dass es eine Reihe weiterer Autoren gibt, die ähnliche Versuche unternommen haben. Beispiel: Marcel Proust. In seinem Riesen-Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ ist es zunächst die „petite phrase“, das kleine Motiv einer Violinsonate, das der Erzähler in Worte zu kleiden versucht.

Die Suche nach einem möglichen Vorbild für dieses Motiv hat in Forscherkreisen erstaunlich viele Namen hervorgebracht: Camille Saint-Saëns, César Franck, Gabriel Fauré, Richard Wagner, Claude Debussy, Edouard Lalo, Richard Strauss, Maurice Ravel, Robert Schumann, Léo Delibes, Alexis-Emanuel Chabrier und Tschaikowsky. Wer aber ist der Richtige?

Bei Proust geht es nicht nur um die Beschreibung von Musik im engeren

Bei den Arbeiten an „Doktor Faustus“ erhielt Thomas Mann tatkräftige Unterstützung von Adorno, der ihm diese mit Erklärungen versehene Abschrift von Beethovens Arietta-Thema aus der Klaviersonate op. 111 schickte.

Versuch, Klänge durch Sprache zu erzeugen, mal indem er einzelne Tonfolgen benennt wie beim „h e a e s“-Motiv, mal indem er Bewegungsabläufe skizziert – durch Hochs und Tiefs der Melodie –, mal indem er Besetzungen besonders hervorhebt:

Sinne, sondern um die Schlussfolgerung, wie sich Zusammenhänge herstellen lassen zwischen Musik, Literatur und Lebenswirklichkeit. So hält die Romanfigur Swann „die musikalischen Motive für wirkliche Ideen aus einer anderen Welt, einer anderen Ordnung angehörig, von Dunkel eingehüllte, unbekannte, mit den Mitteln des Geistes nicht zugängliche Ideen“. Musik wird hier zu einem Mikrokosmos, der das Wesen der Kunst ebenso wie das Leben reflektiert und auf diese Weise eine eigene Ästhetik entwickelt. Musik erscheint als eine „Kommunikation der Seelen“, als eine gemeinschaftsstiftende Ausdrucksform, deren Möglichkeiten mit denen der Sprache vergleichbar sind.

Neben der Beschreibung eines – ebenfalls fiktiven – Septetts in der „Recherche“ gibt es von Proust auch einen kurzen Text mit dem Titel „Ein Sonntag im Konservatorium“, in dem er – ähnlich wie Balzac – Beethovens fünfte Sinfonie

in Worten wiedergibt, als Erlebnis eines Konzertbesuches. Dieser Text ist in seiner Bildsprache so modern, dass feste Zuordnungen zwischen der realen Partitur und ihrer sprachlichen Umsetzung kaum mehr möglich sind. Es ist also ein Punkt erreicht, wo die Moderne unwiderruflich Einzug hält.

Von solchen Tendenzen unbehelligt verfassen andere Autoren Musikbeschreibungen von vergleichsweise herkömmlichem Zuschnitt. So etwa Stefan Zweig in einer seiner „Sternstunden der Menschheit“, wo er Händel an der Orgel einer Aachener Kirche spielen lässt; oder sein Bruder Arnold Zweig, der eine seiner Erzählungen mit „Quartettsatz von

Bei Proust
erscheint Musik
als eine
Kommunikation
der Seelen

Bücher zum Thema

Thomas Manns Werke sind als TB-Ausgabe oder in gebundenen Ausgaben im S. Fischer-Verlag erhältlich.

Hermann Hesses Werke sind im Suhrkamp-Verlag erschienen. Hingewiesen sei besonders auf: Hesse: Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Hg. v. Volker Michels.

Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ ist als Gesamtausgabe oder in Teilbänden ebenfalls bei Suhrkamp erhältlich.

Die Novellen der **Zweig-Brüder** sind ebenso wie Werfels „Verdi“ bei S. Fischer erschienen.

Die meisten Titel von **Aldous Huxley** sind derzeit nur antiquarisch erhältlich.

Schönberg“ betitelt und auch in den „Novellen um Claudia“ mit „Die Passion“ (auf Bach bezogen) und „Die Sonatine“ (Schubert) eher traditionelle Musik beschreibende Texte verfasst. Ein weiterer Vertreter ist Aldous Huxley, der in seinem Roman „Eiland“ von 1962 Bachs viertes Brandenburgisches Konzert verspricht. In diesem Fall bietet die Sprache, unter Verzicht auf größere Konkretheit, den mehr oder minder ideellen Versuch, Einzelaspekte einer polyphonen Partitur als abstraktes Ganzes darzustellen. Weitere Beispiele für Huxleys sprachliches Musizieren sind Mozarts g-Moll-Quintett KV 516 in „Antic Hay“, Bachs h-Moll-Orchestersuite sowie das „Molto Adagio“ aus Beethovens a-Moll-Quartett op. 132 in „Kontrapunkt“. In den beiden letztgenannten Beispielen dient Huxley eine ausgeprägte Bildsprache als Ausdruck persönlichen Empfindens. Die Notenvorlage tritt zugunsten einer interpretierenden Darstellung in den Hintergrund.

Das 20. Jahrhundert bietet quantitativ wie qualitativ eine deutliche Steigerung an Musikbeschreibungen. Umso frappierender sind Ausnahmen wie der Österreicher Heimito von Doderer, der als ausgewiesener Musikkennner in seinen Romanen eine Versprechlichung von Musik geradezu demonstrativ meidet. Gleichzeitig liefert er mit seinen Titeln wie „Divertimenti“ oder seinen „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel“ Beispiele dafür, wie sich musikalische Formen in Literatur übertragen lassen. Erwähnt seien auch Paul Celan mit seiner „Todesfuge“ (die inhaltlich mit Musik nichts zu

tun hat), Josef Weinheber mit der Gedichtsammlung „Kammermusik“ oder der Brite Anthony Burgess mit „Napoleonsymphonie“, einem Roman in vier „Sätzen“.

Daneben treten, wie im „Doktor Faustus“, einzelne Musiker in den Vordergrund und werden zu Hauptfiguren, wie beispielsweise in Franz Werfels „Verdi“. Eine anteilmäßige Gewichtung zwischen der Beschreibung realer Werke – wie den „Goldberg-Variationen“ in Thomas Bernhards „Der Untergeher“ – und der Beschreibung von Kompositionen, die sich nicht wirklich zuordnen lassen – wie eine an Mahler erinnernde Sinfonie in Bernhard Kellermanns „Der Tunnel“ –, ist kaum möglich.

Stellvertretend und abschließend sei Hermann Hesse genannt. Auch er ein Musikliebhaber. Auch er, wie Thomas Mann, ein passionierter Hörer. In seinem dritten Roman, „Gertrud“, macht Hesse den Musiker Kuhn, der sich zum Komponisten berufen fühlt, zur Hauptperson – allerdings eher allgemein aus Liebe zur Musik als mit der konkreten Absicht, Musik-Beschreibungen zu einem eigenen Thema zu machen. Hesses Liebe zur Orgel und zu Bach dokumentiert sich in der Erzählung „Alte Meister“. Hier lauscht der Erzähler einer bestimmten Melodie; diese „wiederholt sich, ändert sich, verbiegt sich, sucht verwandte Figuren und hundert feine, spielende Arabesken auf, windet sich flüssig auf engsten Pfaden und geht frei und gereinigt wieder hervor als ein still gewordenes, geklärtes Gefühl.“ Diese Melodie, so ihre Deutung, „ist nichts als die Schönheit einer begnügten, frohen

Seele. Sie hat uns nichts anderes zu sagen, als dass die Welt schön und voll von göttlicher Ordnung und Harmonie ist.“ Schließlich tritt mit „großer, freier Gebärde“ der „Meister Bach“ auf.

Auch in Hesses Lyrik begegnet man mehrfach dem Versuch, Musik durch Sprache zum Klingen zu bringen. Als Beleg dafür, wie sich einzelne Kriterien von Musik in Sprache übersetzen lassen, sei auf „Adagio“ hingewiesen, eines der frühen „Notturmi“-Gedichte vom Oktober 1900. Zu Beginn der zweiten Strophe werden Klänge hörbar:

Töne? Horch! Ein Saitenstreichen
Irgendwo erhebt sich zart,
Einer Liebe Gegenwart,
Einer sanften Freundin zu vergleichen.
Leise, wie auf Diebes Sohlen
Tritt es aus der Nacht hervor,
Reizt mit halbem Laut mein Ohr,
Grüßt mich fragend und verstohlen.
Schwellend nun erhebt sich,
Wächst heran mit vollerm Strich,
Zitternd, wiegt sich wie auf Schwingen,
Will mir tief zur Seele dringen.

Hier wäre tatsächlich eine Rückübertragung von Wort- in Notenschrift denkbar, zumindest was die Dynamik betrifft: pp („zart“) – p („sich erheben“, „leise“) – mf („hervortreten“, „mit halbem Laut“) – p („fragend“, „verstohlen“) – mf oder f („mit vollerm Strich“). Doch bei allem Bemühen um Präzision: Musikbeschreibungen im 20. Jahrhundert werden offen für Mehrdeutigkeiten. Klare Zuordnungen sind nur noch bedingt möglich. Die Grenzen zwischen der sprachlichen Nachbildung einer real existierenden Musik und der Eigenständigkeit eines literarischen Textes beginnen zu verschwimmen. ■