

Mythos der Melodien oder Rausch als Konstrukt

Helmut Krausser als Mythosoph



»[...] Sie schlachten ihn grausam dahin, die Verruchten.
Er, dem, o Jupiter, Steine verstehend und Bestien lauschten,
Hauht in den Wind seine Seele. Ein Schmerzschrei durchdringt die Natur da;
Waldungen, Tiere und Felsen beklagen voll Liebe den Toten.«

(Ovid, übersetzt von Helmut Krausser in seinem Roman *Melodien*)

Pasqualini der Kastrat liest diese Verse Ovids. Ein Gefühl des Unrechts ergreift ihn, das zu sühnen seine Aufgabe sein muss. Er entschließt sich zur Gründung einer geheimen Verbindung, die er ONTU («Orpheus numquam totus ultus») nennen wird. Er und die anderen Mitglieder verschreiben sich der gemäß dem Gründungsmotto niemals zu bewältigenden Aufgabe, den Mord an Orpheus zu rächen. Die Rache tritt auf als nicht abschließbarer und deswegen immer zu wiederholender Ritus, der sich zum Opfer die nun aufkommende, erstmals weibliche Konkurrenz römischer Opernbühnen erwählt. Das Opfer wird gequält, schließlich getötet.

Das klingt wie die Drehbuchvorlage eines mittelmäßigen Thrillers, könnte es auch gut sein, wenn es da nicht noch einen Kontext gäbe, aus dem sie entnommen wurde: Helmut Kraussers Roman *Melodien*. Darin schlittert das mediokre Gemüt Alban Täubner zwischen die Fronten einer kleinen, obskuren Schar Wissenschaftler, die jeweils auf getrennten Wegen in Rom nach den verschollenen Melodien des Tropators Castiglio suchen. Diese Melodien repräsentieren die Essenz musikalischer Wirkung. Der erste Parallelstrang des Textes erzählt davon, wie der zur Zeit der Renaissance lebende Florentiner Alchemist Castiglio seine bisherigen Beschäftigungen aufgibt, um mit seinem Schüler Andrea nach der absoluten Klangabfolge zu forschen. Er scheitert, perfektioniert seine Methoden,

entwickelt die Melodien, hat aber keine Gelegenheit mehr, ihre Wirkung zu verifizieren. Diese Aufgabe wird nach seinem Tod Andrea zuteil. Ihr Gelingen wird ihm als Hexerei ausgelegt und ist schließlich Grund seiner Hinrichtung. Dies markiert einen Wendepunkt des gesamten Textes. Täubner wechselt die Fronten, vom Ethnologen und Mythosophen Krantz zur Psychologin Dufres. Eine neue Parallelerzählung flicht sich in den Text ein, diesmal das 17. Jahrhundert, Rom, die Melodien gelten als verschollen. Der Kastrat Pasqualini avanciert zu einem der vorzüglichsten Sänger der sixtinischen Chorkapelle. Schließlich begegnet er Orpheus...

Konstruiert und reflektiert werden soll hier ein Erkenntniswert dieses Romans, ebenso die Konsequenzen, die daraus erfolgen und sich auf Kontexte auswirken, die der Text innerhalb des Zusammenhangs folgender Elemente impliziert: Mythos – Orpheus – Musik – Geschichte.

»Ich beschäftige mich mit Mythen – untersuche deren Struktur, Wurzeln, Genese, Wirkungsweisen, Mutationen, Projektionen, Artifikationen, Gegenwartsspuren, den Gehalt ihres Devianzpotentials, den reziproken Niederschlag in zwangsassimierte Verhaltensschemata, ihren soziologischen Flexibilitätsfaktor [...]«. (S. 118)

Orpheus steigt herab in den Text. Sobald er dies tut, steht er im Rampenlicht; so auch

hier. Sein Name ist das Aushängeschild, sobald es um die Konkretisierung und damit zugleich die Bindung der Musik an die Person geht. Er bildet das Mythologem einer Verbindung zwischen dem Menschen und dem durch seine Wirkung als magisch empfundenen Klang. Das ihr eignende Archetypische lässt diese Vorstellung immer wieder in verschiedenen Kulturen leicht variiert auftreten, sei es, dass Musik die Macht oder Weisheit der Person unterstreicht oder dass sie ihr überhaupt erst Macht verleiht. Das Moment der Macht mag darin wurzeln, dass Musik Nationalität zwar verklären kann, aber nicht an sie gebunden ist; ihr Einfluss ignoriert die Grenzen zwischen Sprachen, ihre Rhetorik bedarf keiner Worte, nur des Fingerspitzengefühls; dadurch benötigt es mehr Anstrengung, sich ihrer Wirkung zu verschließen als der der Eloquenz; jede Metasprache muss an ihr scheitern oder zur Poesie werden, was auch ein Verfehlen ist.

Im Schlepptau des orpheischen Mythos befindet sich aber, zusätzlich zu der Personengebundenheit klanglicher Effekte, immer schon ein anderer Gedanke, da den Erschaffern und Trägern dieses Mythos früher oder später offensichtlich geworden zu sein scheint, dass Musik allein nicht unbedingt die Wirkung des Magischen erzielt: der Gedanke der absoluten Musik, spezieller, derjenige der absoluten Melodie, einer solchen, der sich niemand verschließen kann, deren Wirkung eine Wahrheit aussagt oder auch

erst erschafft, auf die der Mensch durch Sprache nicht gestoßen wäre.

»[...] ich suchte nach Beispielen in der Literatur, aus denen zu ersehen ist, dass einzelnen vorab die Geheimnisse der Tonmagie gegeben wurden. Allen voran natürlich dem Orpheus, der meines Erachtens ein sehr großer Magier war, erst in zweiter Linie Sänger.« (S. 185)

Gerade aber die Idee einer absoluten Melodie entpuppt sich zunächst als Oxymoron. Τὸ μῦθόν bedeutet nämlich nicht nur »Lied«, sondern ursprünglich »Glied« und enger sogar »Gelenk«. Es handelt sich also um den Teil eines Körpers, eines Gebildes, welches sich unter anderem über seine Endlichkeit definiert. Die Wirkung der Melodie ist im auditiven Prozess situiert, der sich aus etymologischer Perspektive deswegen auch als endlicher bzw. begrenzter Körper betrachten oder hören lässt. Rezeption ist immer zeitlich, gerade Musik kann ihre Grenzen niemals räumlich, sondern *nur* zeitlich abstecken, ihre Wirkung ist im Gegensatz zu der eines Bildes linear. Aus der Linearität erklärt sich erst, inwiefern ihre Effekte sich im reziproken Zusammenspiel zwischen Gefälligkeit und Unberechenbarkeit konstituieren können. Trifft die Unberechenbarkeit auf die Begrenztheit des auditiven Körpers, steht schließlich die Idee des Absoluten in Verbindung mit der Musik in Frage, da das Absolute eben auch zeitlichen Anspruch erhebt, also Ewigkeit.

Man mag einwenden, dass das Absolute losgelöst vom Einzelnen betrachtet und im melodischen System gesucht werden muss. Diese Annahme würde stützen, dass der größte Teil der heutigen so genannten U-Musik und die Musikgeschichte des Abendlandes bis zum 20. Jahrhundert fast ausschließlich von nichts anderem ausgehen, als den lydischen und äolischen Tetrachorden der griechischen Antike. Jedoch ist dieser Einwand auch nicht haltbar, widersprechen zum Beispiel die Chinesen doch mit ihrer Pentatonik unserer vermeintlichen Melodik des Absoluten, indem sie es mit größeren Intervallen relativieren.

Nein, das Absolute, will man es denn überhaupt und seinen archetypischen Vorstellungen gemäß beibehalten, was Krausser ja schon praktiziert, kann nicht allein im klanglichen Effekt einer Melodie gesucht werden.

»Ich frage, welche Mythen die meiste Kunst beanspruchten und inwieweit Kunst dieselben transformiert hat.« (S. 118)

In seinem Roman schickt Krausser bezeichnenderweise einen Alchemisten der Renaissance auf die Suche nach besagten Melodien, der sich von den sonstigen Geschäften seines Metiers abwendet und nach etwas forscht, das scheinbar außerhalb dessen liegt. Seine Suche bedient sich moralisch etwas zweifelhafter Mittel: So lässt der Alchemist sich im Kerker eine Folterung vorführen, um die Klangfarbe von Schmerzschreien zu ermitteln, er naht sich einer ihm nahe stehenden Sterbenden, um die Klanglichkeit eines letzten Atems zu messen. Astrologische und kabbalistische Verbindungen werden hergestellt. Es offenbart sich hier vor allem eins: Musik, Grundessenz jedweden Rausches, wird in ihrer, wenn auch hier etwas drastisch erwirkten Konstruiertheit entlarvt, des spontan Ekstatischen beraubt. Das Fundament der *Ekstasis* erweist sich als Stasis bzw. Statik.

Ein weiteres Element folgt, welches sich für die Konstitution als wichtigstes herausstellen wird: der Auftrag. Nachdem Castiglio seinen Arbeitgeber, den Herzog von Mirandola, davon überzeugt hat, dass es unrentabel ist, sich auf die Herstellung von Gold zu versteifen – da diese mehr Geld verlangt, als sie Gewinn abwirft –, bietet er ihm an, etwas zu erforschen, was mehr einbringt als Geld: Macht.

Musik, dieser bis ins Kleinste strukturierte Rausch, hat die Aufgabe, sich Menschen gefügig, versöhnlich, wahn-sinnig und alles weitere zu machen, was im Interesse des Auftraggebers bzw. des Schöpfers liegt. Es erfolgt die Transformation des Mythos. Das Absolute selbst kann schließlich dadurch funktionieren, dass es mythisch und am Ende selbst gar nicht durchführbar ist; es offenbart sich als Spur in der manipulierten Ekstasis des Empfängers, nicht in der einzelnen Melodie, sondern in der generellen und wiederholbaren Wirkungsmacht von Musik. Die These vom Orpheusmythologem geht davon aus, dass dieser Mythos sich immer wieder auf einzelne Personen konzentriert, wodurch von der Möglichkeit der Manipulation erst Gebrauch gemacht werden kann. Die Geschichte als sich anbietender Kontext bestätigt diese Funktion. Jean Baptiste Lully lieferte für seinen Souverän die musikalische Inszenierung des Absolutismus. Wagner opferte seine Musik der Idee des

Germanentums, und allen voran steht hier natürlich die Kirche, insbesondere die katholische. Verständlicherweise steht hier Musik von Anfang an nicht für sich, sondern gerät in ein Sammelsurium symbolischer Machtkämpfe. So verjagt schon sehr früh die gregorianische Reform sämtliche orientalischen Elemente aus der Liturgie, was übrigens die Grundlage dafür ist, dass diese Musik überhaupt erst als orientalisch empfunden werden kann. Sie greift zu massiven Drohungen, um andere, wenn auch viel ältere Strömungen wie den ambrosianischen Gesang zu unterbinden. Der gregorianische Gesang stellt also nicht nur den meditativen Akt und die Unterordnung des Einzelnen in einer einzigen Melodie dar, sondern vor allem kirchliche Einheit. Der Erfolg dieses Eingriffs ist immer noch darin zu spüren, dass ein Großteil heutiger Hörer diese Musik im christlichen bzw. im Frühmittelalter verortet und eher befremdet reagiert, wenn er mit älteren Strömungen konfrontiert wird.

Zwar haben glückliche Umstände dafür gesorgt, dass wir heute Kompositionen ihren Schöpfern entreißen und dadurch wieder blitzblank polierten Gewissens lauschen können, aber darum geht es hier nicht. Nicht der potenzielle und letztlich doch immer garantierte Genuss der Musik steht im Vordergrund, sondern was sie im Einzelnen dazu befähigt, ein Teil der Geschichte zu sein und schließlich eine eigene Geschichte zu haben. Was die Form der Instrumentalisation innerhalb der Kirche betrifft, scheiden sich die orpheischen Geister scheinbar. Sie gesteht dem Einzelnen lange Zeit gerade mal einen Namen zu; so weiß man über Léonin und Pérotin (beide 12. Jh.), die ersten großen Komponisten abendländischer Polyphonie, kaum mehr als ihre Namen und selbst über Machaut (1300-1377) ist kaum mehr bekannt. Aber der an Orpheus gekoppelte Mythos der Person ist noch schwach umrissen zu Gunsten der Institution, die ihn transformiert und sich einverleibt hat.

Castiglio hinterlässt seine Melodien. Die Wissenschaftlerschar sucht sie, meint sie immer wieder fragmentarisch bei späteren Komponisten zu finden. Durch diese Rekonstruktion der Musikgeschichte wird sie hier also einer partiell unlauteren Konstruktion verdächtigt. Gerade das Trienter Konzil (1563), das sogar die völlige Abschaffung der Polyphonie erwägt, was die musikalische Entwicklung Europas um Jahrhunderte zurückgeworfen hätte, kann von Palestrina (1525-1594) durch Verwendung jener Melodien umgestimmt werden.

»Der Mythos hat die Macht! Die Kunst ist nur Spielart und Verstofflichung derselben und der Künstler bloß ein Postbote, mit der beschränkten Gewalt eines Postboten.« (S. 119)

Mit Palestrina bahnt sich der orpheische Personenkult, gestützt durch die Melodien, wieder leise an. Er wird verfolgt über Gesualdo (1560-1613), den begnadeten Psychopathen, der sich als erster am weitesten in das Gebiet der Dissonanzen vorwagt, bis in das 17. Jahrhundert und landet dort schließlich in Allegris *Miserere*, dessen Aufführung außerhalb des Vatikans die Kirche noch Jahrhunderte später verbieten sollte. Der am Anfang genannte Pasqualini befindet sich unter den Sängern des *Miserere*, macht sich Allegrì gefügig und erbeutet von ihm die Melodien Castiglios. Auf brutale Weise rekonstruiert er den Mythos und überträgt ihn auf sich. Er deklariert sich zum Nachfolger Orpheus' und macht die römischen Opersängerinnen zu den ciconischen Frauen. Aus Furcht vor Verhaftung gibt er das Projekt des ONTU schließlich auf und begnügt sich mit seinem Ableben. Hier endet in Kraussers Roman der Parallelstrang und nur noch die Geschehnisse der Gegenwartsfiguren werden erzählt, doch der Gedanke lässt sich fortspinnen und kontextualisieren. Mozart und Beethoven fallen dem Geniekult, genauer dem der bürgerlichen Perspektive zum Opfer und begründen

die Tradition, die sich einer transformierten Version des Orpheusmythologems verschreibt. Selbst die serielle Komposition stellt sich mit Schönberg noch in den Schatten einer ähnlichen Vorstellung.

Was genauer ist also der Erkenntniswert dessen, was Krausser in seinem Roman literarifiziert? Abendländische Musikgeschichte als Geschichte einer immer wieder manipulativ benutzten Wirkung des Orpheusmythologems? Das wäre im Grunde nichts Originelles. Schon Adorno und Nietzsche deuten es an. Doch bezeichnenderweise blieb der erste stets im musikalischen Schatten seines Lehrers Berg und die Kompositionen des zweiten taugen gerade einmal für ein Kaffeehaus, das seinen Kunden ein gediegenes Ambiente verspricht. Nein, das kann es noch nicht sein. Das eigentlich Interessante, das Krausser in *Melodien* unternimmt, ist in Castiglio selbst eine solche orpheische Figur zu erschaffen, diese jedoch schließlich völlig unspektakulär scheitern zu lassen: Kurz nachdem er seine Melodien – bezeichnenderweise in Arezzo – entdeckt hat, werden er und sein Schüler von drei verwahrlosten Minoriten überfallen, wobei der Tropator ums Leben kommt. Was leistet Krausser damit?

Es ist die literarifizierte und ästhetisierte Ironisierung dessen, was die Musikgeschichte des Abendlandes immer wieder durchzieht. Die auf Instrumentalisierung

abzielende Konstruiertheit eines Musikermythos wird entlarvt, offen gelegt und parodistisch rekonstruiert. Im schrulligen Catiglio reflektiert sie ihr Potenzial für Lächerlichkeit, in Pasqualini pervertiert sie zur Grausamkeit. So entsteht ein kauziges Mythologem, das für sich das Absolute in der Musik aufspürt, es aber noch nicht einmal anwenden kann. Entsprechend endet der Roman auch. Der tumbe Alban Täubner (nomen est omen), der durch Zufall, nachdem er es sich mit den beiden Vertretern der skurrilen Wissenschaftlerschar verscherzt hat, die Melodien entdeckt, benutzt sie zu nichts anderem, als seine plakativ kitschig »die über alles in der Welt Geliebte« genannte Ex-Freundin zurückzugewinnen.

Musik ist lächerlich und zugleich gefährlich. Ein Betrachtungsangebot.

MARC PETERSDORFF

ⁱ HELMUT KRAUSSER: **Melodien**. Roman. Hamburg: Rowohlt, 2002.

Anzeige

Je dickens, desto jewski!

Thomas Kapielski

buchLaden 46

Kaiserstr. 46, 53113 Bonn, 0228.223608, info@buchLaden46.de, www.buchladen46.de