

John T. Hamilton

Canis Canens

Oder: Kafkas Respekt vor der Musikwissenschaft

I.

Kafkas Erzählung *Forschungen eines Hundes*, größtenteils 1922 geschrieben und von Max Brod nach dem Ableben ihres Autors 1931 unter diesem Titel veröffentlicht, enthält zwei musikalische Szenen, die die Karriere des erzählenden Hundes wesentlich beeinflussen. Die zwei Episoden, eine am Anfang, eine am Ende und beide einer musikalischen Erfahrung gewidmet, sind strukturbestimmend für die Erzählung. Zwar ist die Musik auf den ersten Blick nicht das vordergründige Thema der *Forschungen*, die offenbar kaum etwas mit Tonkunst zu tun haben; und doch zeigt sich bei genauer Lektüre, dass sie sehr wohl die Handlung der Geschichte motiviert.

Die erste Szene spielt in der Kindheit des Erzählers – »in einer jener seligen, unerklärlichen Aufregungen, wie sie wohl jeder als Kind erlebt« (N II 488) – als plötzlich »eine kleine Hundegesellschaft« erscheint: sieben Hunde tauchen tanzend aus dem Dunkel auf, musizierend oder doch zumindest von einer Musik begleitet, deren Ursprung schwierig, wenn nicht unmöglich auszumachen ist: »ich [konnte] nicht erkennen, wie sie [den Lärm] erzeugten. [...] Alles war Musik« (N II 428), eine überwältigende und unwiderstehliche Musik. Diese Musik nimmt »den Zuhörer in die Mitte«, »überschütte[t]« und »erdrückt« ihn, bis er sich nach einer »Belehrung« sehnt: »man wollte [...] sie fragen, was sie denn hier machten«. (N II 429) Die Hunde aber verweigern eine Antwort, was der Erzähler wiederum als groben Verstoß gegen die Konventionen empfindet. Sein Ärger steigert sich noch weiter durch die Schamlosigkeit der aufrecht auf ihren Hinterbeinen stolzierenden Artisten. Zwar möchte er sie zurechtweisen, doch die Musik überfordert ihn und verwirrt seine Sinne: »Ach, was machten doch diese Hunde für eine betörende Musik.« (N II 433) Doch so plötzlich wie sie gekommen waren, verschwinden die Hunde auch wieder in der Dunkelheit.

Diese beunruhigende Erfahrung veranlasst den Erzähler zu seinen Forschungen, von denen die Erzählung schließlich handelt. »Mit jenem Konzert begann es«. (N II 435) Was als Versuch, dem Ursprung der musikalischen Erfahrung nachzuspüren, seinen Anfang nimmt, eröffnet schon bald weitere Forschungsfelder, die zu umfassenden Spekulationen über das Wesen der »Hundeschaft« und des Erzählers eigene Erfahrungen führen. Insbesondere von der Frage, »wovon sich die Hundeschaft nährte« (N II 436), werden seine Studien nachhaltig getrieben. Es scheint, als habe sich das Thema der Musik ein für allemal

erledigt. Fortan gilt die wesentliche Sorge der Ernährung. Allerdings führen die Forschungen des Hundes schon bald zur Frustration; zwar bleibt er hartnäckig, doch er erreicht nicht viel; seine Fragen werden gemeinhin bloß als ein Betteln um Futter verstanden. Eine Zeit lang ist er besessen von Gerüchten um so genannte »Lufthunde«, die »in der Luft [schweben]« und deshalb »getrennt [sind] von der nährenden Erde« (N II 448), bis er schließlich die Sinnlosigkeit seiner Herangehensweise realisiert. »[I]hre Philosophie [ist] so wertlos wie ihre Beobachtungen und die Wissenschaft [kann] kaum etwas davon verwenden.« (N II 449) Schließlich zieht er sich aus der Hundegemeinschaft zurück.

Das nachfolgende Delirium seiner zweiten musikalischen Erfahrung bringt die Erzählung zu ihrem Ende. Beinahe verhungert, allein in den Wäldern, hebt der Erzähler seinen Kopf und sein Blick begegnet einem »fremden Hund«, einem Jagdhund, der ihn bittet, den Weg frei zu machen und ihn damit aus seiner Benommenheit reißt. Doch plötzlich unterbricht eine unwiderstehliche Melodie erneut ihr Gespräch: »Immer stärker wurde sie; ihr Wachsen hatte vielleicht keine Grenzen und schon jetzt sprengte sie mir fast das Gehör«. (N II 479) So überwältigend ist diese Erfahrung, dass der Erzähler seine Nachforschungen über die Ernährung der Hunde aufgibt, um zu jenem Thema zurückzukehren, das seinen Forschungstrieb anfangs auslöste.

Die Wissenschaft war gewiß auch hier nicht untätig, die Wissenschaft von der Musik ist, wenn ich gut berichtet bin, vielleicht noch umfangreicher, als jene von der Nahrung und jedenfalls fester begründet. Es ist das dadurch zu erklären, daß auf diesem Gebiet leidenschaftsloser gearbeitet werden kann als auf jenem, und daß es sich hier mehr um bloße Beobachtungen und Systemisierungen handelt, dort dagegen vor allem um praktische Folgerungen. Damit hängt zusammen, daß der Respekt vor der Musikwissenschaft größer ist als vor der Nahrungswissenschaft, die erstere aber niemals so tief ins Volk dringen konnte wie die zweite. (N II 480)

Zwischen der ersten und der zweiten musikalischen Szene hat sich alles verändert – alles und doch nichts. Denn die Rückkehr der Musik, ihre Reprise sozusagen, ist und ist wiederum auch nicht Wiederholung. Verweist die Rückkehr der Musik einerseits auf eine bemerkenswerte Konstanz, die im Grunde die gesamten Forschungsprojekte des Hundes über die Ernährung lediglich als eine Abweichung erscheinen lassen, so bezeugt andererseits der Perspektivwechsel von der Musik als erhabenem und unergründlichem Phänomen zu einem Objekt der unbeteiligten, systematischen und wohlbegründeten Forschung einen relevanten Einschnitt.

Der Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Episode lässt sich verdeutlichen als Differenz zwischen einem subjektiven, impressionistischen Musikerlebnis und der Musikwissenschaft. Und nur letztere betrachtet der Erzähler als neue, legitime Methode, seine Verwirrung zu bekämpfen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren seine Nachforschungen eher kapriziös, er bekannte sich

zu seinem gänzlich unwissenschaftlichen Charakter: »es fällt mir nicht ein in die wahre Wissenschaft zu mengen, ich habe alle Ehrfurcht vor ihr, die ihr gebürt, aber sie zu vermehren fehlt es mir an Wissen und Fleiß und Ruhe – nicht zuletzt, besonders seit einigen Jahren – auch an Appetit«. (N II 437) Ja, er bezweifelt gar den Nutzen wissenschaftlicher Methoden: »Was hat die Forschung [...] entscheidend Wesentliches dem [Extrakt aller Wissenschaft] hinzuzufügen?« (N II 437) Zeitweilig stürzen ihn seine Unsicherheiten in tiefes Misstrauen, sogar in Zynismus, der, wie man behaupten könnte, wohl schon immer das Verhängnis der Hunde gewesen ist: »Gewiß, die Wissenschaft schreitet fort, das ist unaufhaltsam, sie schreitet sogar mit Beschleunigung fort, immer schneller, aber was ist daran zu rühren?« (N II 455) Am Ende der Erzählung jedoch haben sich die Dinge verändert. Während die Begegnung mit den Hundekünstlern seine unwissenschaftliche und gewissermaßen zerstreute Neugierde weckte, führt ihn die spätere Konfrontation mit dem Jagdhund an die Schwelle zur Wissenschaft:

Auch ich stand der Musikwissenschaft, ehe ich die Stimme im Wald gehört hatte, fremder gegenüber als irgendeiner andern. Zwar hatte mich schon das Erlebnis mit den Musikern auf sie hingewiesen, aber ich war damals noch zu jung, auch ist es nicht leicht an diese Wissenschaft auch nur heran zu kommen, sie gilt aber besonders schwierig und schließt sich vornehm gegen die Menge ab. (N II 480f.)

Auf einmal erscheint Wissenschaft als viel versprechender Ausweg. Sie scheint all jene Antworten zu enthalten, deren Suche bis dahin erfolglos verlief. Eine beruhigende Entdeckung zweifellos, wenn sie nicht so spät käme: Es ist »für mich störend, daß ich auch in die Musikwissenschaft niemals ernstlich eingedrungen bin und mich in dieser Hinsicht bei weitem nicht einmal zu den von der Wissenschaft immer besonders verachteten Halbgebildeten rechnen kann«. (N II 481) Alles hat sich geändert zwischen dem ersten und dem zweiten Musikerlebnis, gleichzeitig aber hat sich auch gar nichts geändert.

Diese Spannung von Wandel und Beständigkeit deutet sich bereits in der Erzählung eröffnenden Erklärung an: »Wie sich mein Leben verändert hat und wie es sich doch nicht verändert hat im Grunde!« (N II 423) Während sich also einerseits zwischen beiden Musikerfahrungen eine deutliche Entwicklung zeigt, ist andererseits nicht wirklich eine Veränderung zu konstatieren. Folglich bleibt auch der Wahrheitsanspruch ambivalent, den die Wissenschaften im Allgemeinen und die Musikwissenschaft im Besonderen erheben. Diese Ambivalenz, der vermeintliche Widerspruch zwischen Wandel und Fortschritt, der Zynismus schließlich, der Kafkas *Forschungen* durchzieht, können indes als Kommentar zu einer neuen akademischen Disziplin verstanden werden. Wie nachfolgend an Details des Textes zu zeigen, beruht sowohl die phänomenologische Beschreibung der Musikerfahrung als auch deren Definition als Objekt der Wissenschaft zu einem überwiegenden Teil auf der historischen

Entwicklung der Musikwissenschaft. Die Frage nach den Errungenschaften ihrer Geschichte und der Institutionalisierung von Musik ist eines der zentralen Themen in Kafkas Erzählung.¹

II.

Wie die Begründung der Musikwissenschaft an der Universität alles verändert hat und wie sie doch nichts verändert hat im Grunde. Wie Kafka, so ist auch die Musikwissenschaft ein Kind der Habsburg-Monarchie des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Bevor der angesehene Musikkritiker Eduard Hanslick 1861 den ersten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Wien antrat, wurde das Studium musikalischer Werke, ihrer Komponisten und der Musikgeschichte im Allgemeinen nicht an der Akademie betrieben. Seit ihrem Einzug in das universitäre Curriculum sah sich das formale Studium der Musik genötigt, ihre Wissenschaftlichkeit, die Möglichkeit und das Versprechen, beweisbare Resultate zu erzielen, zu verteidigen. Daraus folgte einerseits, dass die Musikwissenschaft auf die ausschließlich subjektive Grundlage von Beobachtungen verzichten musste; um Ansehen in einer Forschergemeinschaft zu gewinnen, durfte sie sich nicht mehr auf »Empfindungen« oder »Gefühle« berufen. Andererseits musste sie die Methoden der Naturwissenschaften übernehmen, die mit dem positivistischen Wissenschaftsideal und ihrem Bekenntnis zur induktiven Methode, einhergehend mit ihrem Argwohn gegenüber Hegelianischer Spekulation, seinerzeit grundlegend für wissenschaftliche Wahrheitsfindung war.²

Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854 erschienen und zwischen 1858 und 1902 in neun weiteren Überarbeitungen wieder aufgelegt, konzipierte eine Ästhetik der organischen Form, in der die »dunkle Herrschaft des Gefühls« dem »Drang nach einer möglichst objectiven Erkenntniß der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt«, weichen sollte.³ Friedrich Chrysander, ein unabhängiger Wissenschaftler, der viel zur Popularisierung des Begriffs »Musikwissenschaft«⁴ beitrug, argumentierte auf ähnliche Weise in seinem einführenden Essay für die *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (1863), dass diese neue Disziplin jene romantischen Vorstellungen verbannen müsse, wie sie beispielsweise in E.T.A. Hoffmanns berühmter Schrift über Beethovens Fünfte Symphonie zu finden sind; Instrumentalmusik, so heißt es dort, reißt »den Zuhörer unwiderstehlich [fort] in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen.«⁵ Die Beschreibung der Musikerfahrung in Kafkas *Forschungen* bedient sich freigiebig bei Hoffmann, insbesondere wo sie die Begeisterung, Ungewissheit und Unwiderstehlichkeit der Musik betont.⁶ Nach Chrysander und Hanslick konnte sich die neue Musikwissenschaft nur dann der wissenschaftlichen Forschung öffnen, wenn sie so vage wie irreführende Urteile der Tonkunst aufgeben würde. Chrysander beispielsweise schreibt: Der »gemeinhin angeführte Hauptgrund des Zweifels, daß die musi-

kalische Wissenschaft an Höhe und innerer Vollendung je an die der bilden- den Künste hinanreichen werde, weil die Musik geistig viel zu unbestimmt sei als daß in ihrem Gebiete eine den höchsten Anforderungen entsprechende Wissenschaft entstehen könne, ist eine Täuschung.«⁷

Dieses Ideal wurde ausdrücklich auch von Breitkopf und Härtel unterstützt, die seit 1885 die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* in Leipzig herausgaben. In ihrer ersten Ausgabe entwarf Guido Adler, der später Hanslicks Lehrstuhl in Wien übernehmen sollte, die Ziele des neuen Forschungsgebiets in seinem grundlegenden und programmatischen Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*.⁸ Adler unterschied »historische« und »systematische« Forschungsziele. Letztere sollten von verschiedenen »Hilfswissenschaften« wie »Akustik, Mathematik, Physiologie (Tonempfindungen), Psychologie (Tonvorstellungen), usw.« bearbeitet werden, um die Urteile über Musik auf wissenschaftliche Fakten zu beziehen. Er folgte damit einem Trend, der mit den Arbeiten Hermann von Helmholtz' (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 1863) und Carl Stumpfs (*Tonpsychologie*, 1883) begründet wurde. Insbesondere Helmholtz brachte die Wissenschaftlichkeit des neuen Forschungsgebiets voran, indem er die Harmonielehre akustischer Gesetze mit Hilfe der Physik detailgenau und komplex beschreiben konnte. In seiner »Einleitung« gibt Helmholtz emphatisch dem Wunsch Ausdruck, Ästhetische Theorie und Naturwissenschaften zu versöhnen.⁹ Anders gesagt, er bereitere die Grundlage dafür, dass sich die Musikwissenschaft auf die Gleichheit von Kunst und Natur berufen konnte. Diese Voraussetzung sollte das nachfolgende Jahrhundert bestimmen, wie man beispielsweise in dem Werk Hugo Riemanns sehen kann, dessen einflussreiche Schrift *Grundriß der Musikwissenschaft* (1908) auf dem von Adler entworfenen Forschungsprogramm aufgebaut war.¹⁰ Seit der Veröffentlichung seiner Dissertation *Über das musikalische Hören* (1874) war für Riemann die »Natürlichkeit« der Kunst zweifellos. 1879 schrieb er an Franz Liszt: »In diesem Sinne gehört die Musiktheorie unter die Naturwissenschaften, soweit nämlich die Kunst Natur ist; sie würde eine Existenzberechtigung haben, auch wenn sie nur den einen Zweck verfolgte, die immanente Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens nachzuweisen.«¹¹

Der strikte Zusammenhang zwischen Ästhetik und Naturphänomenen, den Helmholtz und andere postulierten, war keineswegs unumstritten in der Musikwissenschaft zur Zeit Kafkas. Helmholtz' Beurteilung des Moll-Tonsystems wurde als besonders problematisch empfunden. Auf der Grundlage akustischer Evidenz folgerte Helmholtz, dass das Moll-Tonsystem, weil es sich nicht von einer natürlichen Obertonreihe ableiten ließ, minderwertig war gegenüber dem Dur, das tatsächlich eine natürliche Grundlage hat – »Das Molltonsystem zeigt daher nicht dieselbe einfache, klare und leicht verständliche Consequenz wie das Durgeschlecht«. ¹² Zwar gesteht Helmholtz ein, dass die Moll-Tonart in der Musikgeschichte eine durchaus wichtige Rolle gespielt

habe, allerdings sei dies nur dann der Fall, wenn Klarheit und Verständlichkeit gar nicht erwünscht seien:

Das Dursystem ist für alle fertigen, in sich klaren Stimmungen gut geeignet, für kräftig entschlossene, wie sanfte oder süsse, selbst für trauernde, wenn die Trauer in den Zustand schwärmerischer weicher Sehnsucht übergegangen ist. Aber es passt durchaus nicht für unklare, trübe, unfertige Stimmungen, oder für den Ausdruck des Unheimlichen, des Wüsten, Räthselhaften oder Mystischen, des Rohen, der künstlerischen Schönheit Widerstrebenden, und gerade für solche brauchen wir das Mollsystem mit seinen verschleierte Wohlklängen, seiner veränderlichen Tonleiter, seinen leicht ausweichenden Modulationen, und dem weniger deutlich in das Gehör fallenden Princip seines Baues.¹³

Wie zu erwarten wurde diese Charakterisierung des Mollsystems als Entwürdigung empfunden, zahlreichen Musikern erschien sie ungerechtfertigt, was, so Alexander Rehding, eine Kluft zwischen »aesthetic desiderata and acoustical data« zur Folge hatte.¹⁴ Noch brisanter war das Problem jedoch für Musikwissenschaftler wie Riemann, die einen so genannten »harmonischen Dualismus« unterstützten, in dem Dur- und Mollsystem als gleichwertig galten. Kurz gesagt, wie konnte man die Forderungen der Naturwissenschaften erfüllen und noch immer auf der Gleichwertigkeit der Moll-Tonart beharren?

Die Molldebatte und die ihr anhängende Theorie vom harmonischen Dualismus hatten freilich nicht erst im späten 19. Jahrhundert begonnen. Musikhistoriker verweisen gewöhnlich auf Gioseffo Zarlino, dessen *Istituzioni Harmoniche* (1571) eine äquivalente mathematische Grundlage für Dur und Moll beschreiben, indem sie zwischen einer »harmonischen« und einer »arithmetischen« Teilung der Quinte und Oktave unterscheiden. Im Wesentlichen erzeugt die harmonische Teilung eine große Terz von der untersten Note hinauf (c – e), während die nach unten gerichtete arithmetische Teilung die kleine Terz ergibt (es – g).¹⁵ Nachfolgende Theorien – reichhaltig an Komplexität und Verschiedenheit – strömten durch das 17. und 18. Jahrhundert, vor allem in den Werken von Jean-Philippe Rameau und Giuseppe Tartini. Im frühen 19. Jahrhundert beteiligte sich Goethe mit einer Folge von Briefen an seinen engen Freund, den Komponisten Carl Friedrich Zelter, an der Debatte. Am 20. April 1808 fragt er: »Woher kommt wohl die so allgemeine Tendenz nach den Molltönen, die man sogar bis in die Polonäse spürt?«¹⁶ In seiner Erwiderung bezieht sich Zelter auf die Theorie, die durch Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) bekannt wurde; ihr zufolge ist die kleine Terz einfach als Verminderung der großen zu verstehen. »Die kleine Terz«, so Zelter, ist »kein unmittelbares donum der Natur«. Goethe war sich freilich der klassischen Teilung des Monochords bewusst, die die großen Intervalle ergab; und wies etwas boshaft auf dieses »sehr hübsche Experiment« hin, als er in Frage stellte, ob das Tongeschlecht Dur als »natürlicher« Ursprung und das Tongeschlecht Moll als

»künstlerische« Veränderung zu sehen seien. Er beschwört einen »Theoristen nordischer Nationen«, der ebenso wohl meinen könnte, »die große Terz sei eine erhöhte kleine«. Wenn, wie Goethe später erklärt, die Obertonkette die inzwischen in der Musikpraxis fest etablierte kleine Terz nicht zu generieren vermag, darf die Obertonreihe nicht als Erklärungsgrundlage der Tonkunst dienen. Anders gewendet: Goethe lehnt den Gebrauch akustischer Gesetze als Grundlage der Kunst ab. Somit wird aber nicht behauptet, dass er die Natürlichkeit der Musik verleugnet. Im Gegenteil, er verlangt, dass die Theorie den Begriff des Natürlichsten so erweitert, dass sie die Menschheit mit einbezieht:

Wahrhaftig, eine Darm- und Drahtsaite steht nicht so hoch, daß ihr die Natur allein ausschließlich ihre Harmonien anvertrauen sollte. Da ist der Mensch mehr wert, und dem Menschen hat die Natur die kleine Terz verliehen, um das Unnennbare, Sehnsüchtige mit dem innigsten Behagen ausdrücken zu können. Der Mensch gehört mit zur Natur, und er ist es, der die zartesten Bezüge der sämtlichen elementaren Erscheinungen in sich aufzunehmen, zu regeln und zu modifizieren weiß.¹⁷

Wie erwähnt war Hugo Riemann, der sowohl die Behauptungen als auch die Schwierigkeiten der Molldebatte beerbte, durch die von Helmholtz und anderen gesetzten neuen Rahmenbedingungen der Musikwissenschaft mit einer neuen Herausforderung konfrontiert. Die Wissenschaftlichkeit des Forschungsgebietes machte die erneute Suche nach einer akustischen Grundlage des Mollsystems notwendig, die er schließlich in den vermeintlichen »Untertönen« eines angeschlagenen Grundtons fand. Alexander Rehding schreibt: »[S]ince the scientific prestige of Helmholtz's work automatically put him »in the right«, the only way to refute this judgment of science was to apply the same principles, to beat science with its own weapons.«¹⁸ Jedoch hat kein akustisches Verfahren je die Gültigkeit von Riemanns Behauptung bekräftigen können, was ihn zur Entwicklung einer komplexen Theorie der »Interferenzen« führte, die die Untertöne unhörbar machten. Mit anderen Worten: Die neue Musikwissenschaft konnte die musikalische Praxis auf wissenschaftliche Weise nur dann erklären, wenn sie »die tatsächliche Unhörbarkeit der Untertöne« anerkannte.¹⁹ Diese Unhörbarkeit ändert nichts und im Grunde alles.

III.

Kafkas *Forschungen* basieren auf der Voraussetzung, dass Musik gänzlich nach dem akustischen Naturgesetz verfährt. Diese Vermutung wird zunächst in der Methodologie des Hundes evident, der auf seiner Suche nach einer Quelle der Musik die Frage stellt: »Woher nimmt die Erde diese Nahrung?« (N II 438) Im Übrigen ist dies nicht Kafkas einziger Text, in dem die Fragen nach Musik und Nahrung so dicht beieinander liegen. In der *Verwandlung* erklingt eine Musik, die Gregor den »Weg zu der ersehnten unbekannten Nah-

rung« verspricht. (D 187) Der Klang von Gretes Violine kommt aus der Küche, wo die Familie Samsa beim Essen sitzt. Von dort erreicht sie sowohl die Mieter, die gerade ihr Abendessen beendet haben, als auch Gregor, der ungefüttet in seinem Zimmer verharret. Wie beim erzählenden Hund der *Forschungen* scheint der leere Magen den Protagonisten besonders empfindsam für akustische Stimulationen zu machen: Wenngleich die Mieter »fast unter vollkommenem Stillschweigen« essen, kann der in sein Zimmer verbannte Gregor noch immer »aus allen mannigfachen Geräuschen des Essens immer wieder ihre kauenden Zähne« heraushören. (D 183)

Auch der Forschungshund kann ein Lied der Stille wahrnehmen. Bei seiner Begegnung mit den Musikhunden bemerkt er mit Unverständnis: »Sie redeten nicht, sie sangen nicht, sie schwiegen im allgemeinen fast mit einer gewissen Verbissenheit, aber aus dem leeren Raum zauberten sie die Musik empor«. (N II 490) Auch bei seinem späteren Austausch mit dem Jagdhund hört er Musik noch bevor sie beginnt:

[I]ch merkte an unfassbaren Einzelheiten, die vielleicht niemand außer mir hätte merken können, daß der Hund aus der Tiefe der Brust zu einem Gesange anhub. »Du wirst singen«, sagte ich. »Ja«, sagte er ernst, »ich werde singen, bald, aber noch nicht. Aber mach Dich bereit.« »Ich höre es schon, trotzdem Du es leugnest«, sagte ich zitternd. Er schwieg. (N II 478)

Wie Helmholtz sich mit der Messung der Schallwellen befasst oder, besser noch, wie Riemann nach den von keinem anderen je hörbaren Untertönen horcht, so ist auch Kafkas Hund fasziniert vom Ursprung der Musik, die ihrem hörbaren Klang vorausgeht. Er konzentriert sich auf die Gesetze, in denen die Möglichkeitsbedingung von Musik enthalten ist, Gesetze, die a priori und daher unabhängig sind von den Einzelheiten: »Ich glaubte nämlich zu erkennen, daß der Hund schon sang ohne es noch zu wissen, ja mehr noch, daß die Melodie, von ihm getrennt, nach eigenem Gesetz durch die Lüfte schwebte und über ihn hinweg, als gehöre er nicht dazu, nach mir, nur nach mir hin zielte«. (N II 479) Tatsächlich wird der Erzähler zugestehen, dass es die ursprüngliche Stille war, die eine größere Bedeutung für ihn hatte: »Auch war zwar die Musik bei jenen Hunden das zunächst Auffallendste gewesen, aber wichtiger als die Musik schien mir ihr verschwiegenes Wesen«. (N II 481) Einzigartige Kunstwerke sollten nicht den Fortschritt der Wissenschaften beeinflussen: »für ihre schreckliche Musik fand sich vielleicht überhaupt keine Ähnlichkeit anderswo, ich konnte sie eher vernachlässigen, aber ihr Wesen begegnete mir von damals an in allen Hunden überall«. (N II 481)

Behauptungen wie diese, auf Sein statt Dasein konzentriert, scheinen Wilhelm Emrichs Annahme zu bestätigen, dass Musik für Kafka die »Möglichkeit« verspricht, »den Menschen aus allen irdischen Grenzen zu reißen«. ²⁰ Sie scheinen ebenso von Kafkas bekannter »Unmusikalität« zu zeugen, die im

Wesentlichen eine Angst vor dem *Hören* von Musik ist: »Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um mich und meine einzige dauernde musikalische Beeinflussung ist die, daß ich so eingesperrt, anders bin als frei«. (T 291) Man könnte tatsächlich diese überwältigende, unwiderstehliche Gewalt der Musik, wie sie in den *Forschungen* beschrieben wird, Kafkas eigener Überempfindlichkeit für Geräusche zuschreiben. 1922, dem Jahr, in dem er die Erzählung beendete, warnte Kafka Felix Weltsch vor den Konsequenzen eines Lebens in einer überfüllten Stadt: »jeder überwundene Lärm von einem neuen erst zu überwindenden in unendlicher Reihe«. (Br 388) Schließlich sein verzweifelter Bedarf an Ohropax, die er regelmäßig aus Berlin bestellte (»Stille, Stille würde ich brauchen«, beklagte er einst gegenüber Robert Klopstock. »Ohne Ohropax bei Tag und Nacht ginge es nicht«). (Br 398)²¹ Darüber hinaus teilte Kafka mit seinen animalischen Protagonisten die Fähigkeit zu hören, was die meisten menschlichen Ohren nicht wahrnehmen können. Gustav Janouch berichtet von Kafkas Faszination für einen französischen Physiker, der »durch eine Reihe scharfsinniger Experimente [feststellte], daß sich die Insekten untereinander mittels solcher, für einen Menschen unvernnehmbarer Schallwellen verständigen«.²² Genauso ist es für Riemann unabdingbar, das gesamte Spektrum akustischer Phänomene zu berücksichtigen:

[A]uch wenn solche Fälle nicht nachweisbar wären, müßte doch der Akustik die eingehende Beschäftigung mit diesen Nebentönen als etwas zur Musikwissenschaft Gehöriges angerechnet werden [...]. Es ist dann weiterhin Sache der Musikästhetik, zu begründen, wie es überhaupt geschehen kann, daß der Musikhörende nur einen kleinen Teil der Töne wirklich hört, d.h. auffaßt, identifiziert, welche tatsächlich zugleich erklingen, daß er sogar imstande ist, Töne, welche der Komponist nicht geschrieben und nicht gemeint hat, vollständig zu überhören, zu ignorieren, auch wenn sie durch besondere Tonquellen selbstständig hervorgebracht werden.²³

Wie Riemanns Musikwissenschaftler will auch Kafkas forschender Hund die stillen Töne verstehen, die »tatsächlich zugleich erklingen«. Die Melodie jedoch, die ihn verfolgt, die Musik, die ihn zur Ekstase bringt (»ich war völlig außer mir«, N II 479), lässt ihn zweifeln, ob er je eine Wissenschaft finden könne, die ihr angemessen wäre: »Meinen Freunden erzählte ich nichts, gleich bei meiner Ankunft hätte ich wahrscheinlich alles erzählt, aber da war ich zu schwach, später schien es mir wieder nicht mitteilbar«. (N II 479f.) Wilhelm Emrich, der in dieser Musikerfahrung den ersehnten Zusammenfall des »Allgemeinen« und »Individuellen«, dem »Selbst« und dem »Universellen« sieht, findet hier die Ursache der »eigentliche[n] Tragödie Kafkas und seiner Zeit – dieses befreiende Gesetz ist »nicht mitteilbar«.²⁴ Der tragische Ton lässt sich nicht leugnen, jedoch möchte ich die These vertreten, dass es nicht die gehörte Musik ist, die dem Menschen die Möglichkeit gibt, »aus allen irdischen Gren-

zen zu reißen«, sondern die ungehörte. Kafkas Sirenen haben »eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen«. (N II 40) Scheint die Begründung der Musikwissenschaft alles verändert zu haben, so hat sie im Grunde doch nichts verändert. Die Äquivalenz von Natur und Kunst, die wichtigste Grundannahme der Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert, mag zwar ihre Urteile über gehörte Musik rechtfertigen können, die ungehörte Musik aber ist auch für sie nicht erreichbar. Kafkas Wissenschaftskritik zielt vor allem darauf, jener Kunst einen Ort zu sichern, die von Natur getrennt ist. Für ihn zieht die gehörte Musik »*natürlich* eine Mauer« (meine Hervorhebung). Als Kafka von Experimenten in Frankreich mit »für einen Menschen unvernünftigen Schallwellen« hörte, so berichtet Janouch, fragte er enthusiastisch: »Warum sollten sich also die Grenzen unserer Empfangsmöglichkeiten nicht erweitern lassen?« Die Grundlage für diese Erweiterung indes kann nicht in einer Wissenschaft liegen, die Natur und Ästhetik verwechselt: »Der Mensch ist nicht nur ein Werk der Natur, sondern auch ein Werk seiner selbst, ein Dämon, der die gegebenen Grenzen immer wieder durchbricht und das sichtbar macht, was bisher noch im Dunkel lag.«²⁵ Auffällig ist, wie Kafka hier von optischen Sinneseindrücken zu akustischen wechselt (»sichtbar«, »Dunkel«), was wiederum jene Überempfindlichkeit für Geräusche bestätigt, die sein Schreiben so oft bedrohte. An anderer Stelle erklärt Janouch:

Musik zeugt neue, feinere, komplizierte und darum gefährliche Reize [...]. Dichtung will aber die Wirrnisse der Reize klären, in das Bewußtsein heben, reinigen, und dadurch vermenschlichen. Musik ist eine Multiplikation des sinnlichen Lebens. Die Dichtung dagegen ist seine Bändigung und Höherführung.²⁶

Die Vermenschlichung durch Dichtung impliziert, dass Musik eine eher verrohende Wirkung hat. Und da liegt der Hund begraben. Gehörte Musik – die für Kafka auch Klang und Rauschen umfasst, von den Musikhunden der *Forschungen* bis hin zur pfeifenden Josefine, dem klingelnden Telefon im *Schloß* zum »Lärm, der alles erfüllte«, von dem im *Proceß* die Rede ist – gehörte Musik errichtet *natürlich eine Mauer*, die die erzählerische Bitte um Gregor schlichtweg ironisch und verdammend macht: »War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?« (D 185)

IV.

Der Erzähler der *Forschungen* ist nicht der erste, der Fragen stellte, nicht der einzige Hund, der eine Wissenschaft betrieb, die »von unsern Urvätern angefangen« wurde. (N II 437) Jedoch hat diese Methode bislang nichts als Einzelheiten beobachten können, »Einzelheiten, Einzelheiten und wie unsicher ist alles«. (N II 437) Folglich verlangt dieser Forschungshund nach einer neuen

Wissenschaft, die integrieren würde, was er als »Instinkt« bezeichnet – »Es war der Instinkt, der mich vielleicht gerade um der Wissenschaft willen, aber einer andern Wissenschaft als sie heute geübt wird, einer allerletzten Wissenschaft, die Freiheit höher schätzen ließ als alles andere«. (N II 482) Die Zusammenstellung von »Instinkt« und »Freiheit« in dem zitierten Abschnitt ist auf eine wundervolle Art provokant, sie insbesondere hat einige Kommentatoren irritiert.²⁷ Und in der Tat, was hat ein Instinkt, der ein Lebewesen mutmaßlich an natürliche Impulse bindet, mit Freiheit zu tun, die doch gemeinhin als Befreiung von den physikalischen Gesetzen der Natur verstanden wird? Insofern sie danach strebt, wissenschaftliche und ästhetische Forderungen zu versöhnen, mag die Musikwissenschaft eine Methode beisteuern, mit der sich diese Assoziation verfolgen lässt.

Musik stellt ein schwieriges Unterfangen für Wissenschaftler dar, insofern sie als besonders vage und unbestimmt gilt. Aber es ist eben jene Schwierigkeit, die entsprechend großartige Ergebnisse verspricht. Winfried Kudsus kommentiert: »Die Forschungen [des Hundes] dringen ins Unbestimmte der Musik ein, weil sie nicht von der Prämisse ausgehen, Wissenschaft sei im Gegenständlichen zuhause. Der Weg zur Erkenntnis der Musik führt allerdings auch nicht um die Welt der Gegenstände herum.«²⁸ Folglich führen den Hund seine Spekulationen hinauf, über die bestehende Natur hinweg, in der Kreaturen an physikalische Gesetze gefesselt sind, die sie auf dem Boden halten. Zu diesem Zweck konzentriert der Forschungshund seine Aufmerksamkeit auf Phänomene wie Lufthunde und wie die Nahrung, »die von oben herabkommt«. Wenn das Begehren nach Freiheit eine Suche nach den unsichtbaren Zügen der Erscheinung und nach der Stille vernommener Musik antreibt, bestätigt die Anerkennung des Instinkts die Natürlichkeit solchen Strebens. Unsichtbarkeit und Schweigen implizieren gewiss Transzendenz – eine Freiheit von Natur. Sie dürfen einen Wandel in – oder möglicherweise sogar eine Erlösung von – der Existenz offenbaren, doch eben dadurch, dass sie unsichtbar und unhörbar sind, verwandeln (und daher erlösen) sie im Grunde nichts.

Anmerkungen

- 1 Die meisten Kommentatoren haben die Erzählung als Allegorie der Kunst oder des Künstlers gelesen, ohne dabei jedoch Kafkas expliziter Erwähnung der Musikwissenschaft nachzugehen. Vgl. Walter Sokel: *Franz Kafka: Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst*, München/Wien: Langen-Müller 1964, S. 199-214; Heinz Hillmann: *Franz Kafka: Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, Bonn: Bouvier 1964, S. 51-56. Eine der wenigen Studien, die dem thematischen Zusammenhang der Musik bei Kafka nachspürt, ist Winfried Kudsus: »Musik und Erkenntnis in Kafkas *Forschungen eines Hundes*«, in: Martha Woodmansee und Walter Lohnes (Hg.), *Erkennen und Deuten: Essays zur Literatur und Literaturtheorie*, Edgar Lohner in memoriam, Berlin: Schmidt 1983, S. 300-309.

- 2 Der Einsatz Hegelianischer Dialektik in der Betrachtung von Musik erreicht seinen Höhepunkt im Werk von Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und Metrik: Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1853. Hauptmann war besonders misstrauisch gegenüber Versuchen, mit der Obertonreihe Gesetze der Harmonik zu rechtfertigen.
- 3 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bde., hg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990, Bd. 1, S. 21f.
- 4 Der Begriff Musikwissenschaft findet sich zuerst bei Johann Bernhard Logier: *System der Musikwissenschaften und der praktischen Komposition*, Berlin 1827.
- 5 E.T.A. Hoffmann: »Beethovens 5. Sinfonie«, in: *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hg. von Wulf Siegbrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt/Main: Deutsche Klassiker Verlag 1985-2004, Bd. 1, S. 535.
- 6 Hartmut Binder liest die Hundekünstler-Szene in Kafkas *Forschungen* als direkte Anspielung auf Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*. Vgl. Binder: *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn: Bouvier 1966, S. 151-61.
- 7 Friedrich Chrysander: »Vorwort und Einleitung«, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Hildesheim: Olms 1966 (Nachdruck Leipzig 1863, 1867), S. 9-16.
- 8 Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1 (1885), S. 5-20.
- 9 »Das vorliegende Buch sucht die Grenzgebiete von Wissenschaften zu vereinigen, welche, obgleich durch viele natürliche Beziehungen auf einander hingewiesen, bisher doch ziemlich getrennt neben einander gestanden haben, die Grenzgebiete nämlich einerseits der physikalischen und physiologischen Akustik, andererseits der Musikwissenschaft und Aesthetik.« Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 4. Auflage, Braunschweig: Vieweg 1877, S. 1.
- 10 Vgl. Barbara Boistis: »Hugo Riemann – Guido Adler: Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900«, in: Klaus Mehner, Tatjana Böhme-Mehner (Hg.), *Hugo Riemann (1849-1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln: Böhlau 2001, S. 17-29.
- 11 La Mara (pseud. Maria Lipsius): *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, 3 Bde., Leipzig: Breitkopf und Härtel 1904, Bd. 3, S. 341.
- 12 H. v. Helmholtz: *Lehre von den Tonempfindungen*, S. 488.
- 13 Ebd., S. 489.
- 14 Alexander Rehding: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 31.
- 15 Ich stelle Zarlinos Methode hier nur verkürzt dar. Eine eingehende Analyse findet sich bei Dale Jorgenson: »A Résumé of Harmonic Dualism«, in: *Music and Letters* 44 (1963), S. 31-42.
- 16 Sämtliche Zitate aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter nach Hans Joachim Moser: *Goethe und die Musik*, Leipzig: Peters 1949; hier S. 58. Dieses Material wurde erstmals publiziert bei Ferdinand Hiller: *Goethes musicalisches Leben*, Köln: Du Mont-Schauberg 1883, S. 69-75.
- 17 Ebd.
- 18 A. Rehding: *Hugo Riemann*, S. 21.
- 19 Hugo Riemann: *Grundriß der Musikwissenschaft*, 4. Auflage, Leipzig: Quelle & Meyer 1928, S. 43.
- 20 Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, Bonn: Athenäum 1958, S. 124.
- 21 Kafka erwähnt Ohropax auch in zwei Briefen an Felice. (BF 376, 632)
- 22 Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt/Main: Fischer 1968, S. 113
- 23 H. Riemann: *Grundriß der Musikwissenschaft*, S. 41f.
- 24 W. Emrich: *Franz Kafka*, S. 156.
- 25 G. Janouch: *Gespräch mit Kafka*, S. 113.
- 26 Ebd., S. 190.
- 27 Den Beschränkungen hündischen Selbstbewusstseins schreibt Roy Pascal die Verwirrung zu. Er schreibt etwa: »[T]he sudden introduction of the topic of freedom is rather baffling. [...] Sometimes indeed I have felt a parodistic note in this final appeal to freedom such as would be appropriate to a creature unable to understand its own motives and goal.« Pascal: *Kafka's Narrators: A Study of his Stories and Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 211f.
- 28 W. Kudsus: *Musik und Erkenntnis*, S. 304.