

Musikphilosophische Konzepte in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*

Postmoderne Strukturen bei der Darstellung von Musik

by

Julia Schulze

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

German

Waterloo, Ontario, Canada, 2008

© Julia Heide Schulze 2008

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

This thesis analyses the novel *Schlafes Bruder*, written by the Austrian author Robert Schneider in 1992. The analysis focuses on the presentation of music throughout the work and specifically examines how different philosophical theories of music are treated within the novel. Throughout this investigation it is shown that the discussion of music is characterized by a typical post-modern, self-contradictory structure, which other critics have already perceived in other aspects of the novel.

The first chapter introduces the topic of this thesis, gives a summary of existing research, and presents different assessments of the novel. In addition, it outlines the main arguments of the philosophical theories that formulate the basis for the subsequent in-depth analysis of *Schlafes Bruder*. The second chapter continues the analysis of the text, beginning with the examination of the narrator. Although it is revealed that the narrator is depicted as a contradictory figure, it makes several statements about the notion of music and hints at the philosophical theories that influence it. The third chapter deals with the presentation of the musicality that is shown in the inner world of the story. Here, the focus lies on the awakening of the genius protagonist, his musical production and the reaction of the audience to his music. The last chapter concludes that the text uses and establishes philosophical theories of music, while also undermining them, leaving no final statement in this discussion of music. The post-modern character is, in this way, also seen in the debate surrounding the philosophy of music.

Danksagung

Wenn ich auf das vergangene Jahr zurückblicke, kommen mir viele Menschen in den Sinn, denen ich danken möchte. Ich möchte all denen danken, die dieses Jahr Kanada für mich so reich an Erfahrungen und deshalb unvergesslich gemacht haben.

Ein besonderes Dankeschön gilt meinen Eltern, die immer und uneingeschränkt für mich da waren und nie aufgehört haben an mich zu glauben. Überhaupt möchte ich mich bei allen Mitgliedern meiner ganzen Familie dafür bedanken, dass sie mir stets das Gefühl des Aufgehoben- und Angenommenseins geben haben.

Bedanken möchte ich mich auch bei all meinen Freunden zu Hause und den im Laufe dieses Jahres in Kanada für mich wichtig gewordenen Menschen. Ich danke ihnen für all die interessanten, geistreichen und aufbauenden Gespräche; für all die schönen, lustigen und unvergesslichen Momente und insbesondere dafür, dass sie in anstrengenden oder traurigen Zeiten immer für mich da waren und zu mir gehalten haben.

Ein ganz besonders großes Dankeschön richtet sich an Herrn Dr. Boehringer, der mit großem Fachwissen, viel Geduld, sowie überaus hilfreicher und konkreter Kritik meine Arbeit betreut hat. Ich habe durch die Zusammenarbeit mit ihm sehr viel gelernt, wofür ich mich herzlich bedanken möchte.

*„Leider lässt sich eine wahrhafte Dankbarkeit
mit Worten nicht ausdrücken.“*

~ Johann Wolfgang von Goethe ~

Für meine Eltern und

mein Patenkind Tom

Inhalt

1.	Einleitung.....	1
1.1	These und Forschungsfragen.....	1
1.2	Forschungsüberblick.....	4
1.3	Methodologie.....	13
2.	Die Ebene des Darstellens: der Erzähler.....	36
2.1	Generelle Analyse des Erzählers.....	37
2.2	Aussagen über Musik durch Erzählverhalten.....	46
3.	Die Ebene des Dargestellten: die innertextuelle Figurenwelt.....	56
3.1	Elias als Wahrnehmender: die Darstellung des Hörwunders.....	56
3.2	Elias als Schaffender: die Darstellung des musikalischen Genies.....	68
3.3	Die Wirkung von Elias' Musik.....	86
4.	Schlussbetrachtung und Forschungsausblick.....	95
	Literaturverzeichnis.....	98

1. Einleitung

1.1 These und Forschungsfragen

Trotz anfänglicher Schwierigkeiten einen Verleger zu finden, avancierte der 1992 veröffentlichte Roman *Schlafes Bruder* von Robert Schneider innerhalb kürzester Zeit zu einem Bestseller, der bereits ein Jahr nach seiner Veröffentlichung eine Auflagezahl von 240 000 Exemplaren erreichte und in 24 Sprachen übersetzt wurde. Er erregte ein breites Interesse in der Öffentlichkeit und wurde binnen kurzem Gegenstand vieler kontroverser Diskussionen in Hinblick auf Qualität und Inhalt des Buches. Bald nach seiner Veröffentlichung erfuhr der Romanstoff verschiedenen Adaptionen: 1995 wurde er von Joseph Vilsmaier nach einem von Schneider geschriebenen Drehbuch verfilmt, 1996 von Willi Herbert als Oper vertont und sowohl in Halle als auch in Kaiserslautern als Ballett aufgeführt.

Im Zentrum des im 19. Jahrhunderts spielenden Romans steht die Lebens- und Leidensgeschichte des musikalischen Genies Elias Alder, der in die repressive Welt eines isolierten österreichischen Bergdorfes hineingeboren wird. In dieser von Gewalt, Sprachlosigkeit und Aberglauben geprägten Dorfwelt bleibt Elias auf Grund seiner psychischen und physiognomischen Andersartigkeit Zeit seines Lebens ein Außenseiter. Im Alter von fünf Jahren widerfährt ihm ein „Hörwunder,“ bei dem sich seine Hörfähigkeit potenziert und zu der Entwicklung seines musikalischen Talents führt. Doch bringt ihm dies kein Glück. Zu Beginn versagt ihm die geniefeindliche und neidische Dorfwelt den erfolgreichen Zugang zur Musik und am Ende ist es Elias selbst, der sich ein erfülltes Musikerleben versagt, da er

„zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen.“¹

Schneiders vielschichtiger Roman zeigt eine Reihe von Themen und Motiven auf, die der wissenschaftlichen Beachtung wert sind. Die Musik nimmt aufgrund der Veranlagung des Protagonisten eine besonders exponierte Stellung ein. Die Wichtigkeit dieser Thematik wird zudem vor dem Hintergrund von Schneiders eigener Biographie ersichtlich: Der Autor studierte neben Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften Komposition in Wien, war als Komponist jedoch bisher nicht erfolgreich tätig. Nach eigener Aussage verfügt er nicht über die musikalischen Fähigkeiten, um das auszudrücken, was er durch seine Literatur zu sagen vermag. Allerdings bestimmt Musik dennoch stets sein Schaffen: „Musik war immer der Beweggrund meines Schreibens,“ erklärt er im Interview mit *Vorarlberg online*. Auch im Interview mit Jan Malek gibt er an, dass die Anregung für Gestaltung und Inhalt seines literarischen Schreibens aus der Musik komme.

Auch wenn dieser gewichtige Faktor der Musik bereits oft Gegenstand der Analyse von Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* war, wurde sie in den bisherigen Analysen unter einer anderen Fragestellung untersucht, als ich es in dieser Arbeit anstrebe: Diese Arbeit will bei der Aufarbeitung der Musikthematik eine neue Zielrichtung einschlagen, indem sie sich der Untersuchung von musikphilosophischen Konzepten widmet, die der literarische Text aufgreift und verarbeitet. Unter Musikphilosophie verstehe ich dabei die Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Inhalt und der Wirkung von Musik sowie dem Geniebegriff und den musikalischen Einflussfaktoren. Elias' Werdegang wird dabei als Fallbeispiel gesehen, an dem das Potential und das Wesen von Musik examiniert werden. Wie im Text erwähnt wird, ist das Anliegen des

¹Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. 30. Auflage 9. Alle folgenden Zitate aus dem Roman beziehen sich auf diese Ausgabe und werden im Folgenden unter der Abkürzung SB in den laufenden Text eingefügt.

Romans nicht die Nachzeichnung des Lebens der Person Elias, sondern die Betrachtung des Musikers Elias Alder (SB 198).

In Bezug auf die Diskussion der musikphilosophischen Ansätze vertrete ich die These, dass zwar Ansätze mehrerer musikphilosophischer Theorien im literarischen Text nachzuweisen sind, jedoch keiner der aufgezeigten Ansätze uneingeschränkt bejaht wird. Der Roman entwickelt vielmehr eine sich der letztlich festen Aussage entziehenden Einschätzung von Musik. Er spielt mit Versatzstücken verschiedener Theorien, ohne zu einem homogenen Gesamtbild der musikalischen Einschätzung zu kommen. Der Text verweist wiederholt auf musikästhetische Theorien, stellt diese allerdings durch diverse Untergrabungen in Form von Ironisierungen² oder durch die Aufstellung widersprechender Auffassungen in Frage. Es findet also eine Auseinandersetzung mit musikphilosophischen Theorien statt, die sich aber einer finalen Bestimmung entzieht.

Dieser Unbestimmbarkeitsmodus des Romans legt die These nahe, dass an der Diskussion der musikphilosophischen Theorien die postmoderne Gestaltung des Romans in Hinblick auf die Unfestlegbarkeit von Aussagen zum Ausdruck kommt.³ Wie im Forschungsüberblick deutlich wird, wurde bereits auf verschiedenen anderen Ebenen des Romans die Unmöglichkeit einer finalen Sinngebung gezeigt. In dieser Arbeit werde ich also insofern an die bestehende Forschung anknüpfen, gleichzeitig aber auch einen neuen Beitrag leisten, indem ich die bereits bestehende These der Unfestlegbarkeit im Hinblick auf einen andern Themenbereich untersuchen werde.

² Unter Ironie verstehe ich „eine Weise des indirekten Sprechens,“ bei der etwas anderes ausgesagt werden soll, als der explizite Wortlaut angibt, wodurch eine komische Wirkung erzeugt werden kann (Killy 13: 440), oder „eine Person, Sache oder (moral.) Wertvorstellung der Lächerlichkeit preisgegeben“ wird (Schweikle 213).

³ Postmodernismus definiere ich in dieser Arbeit in Anlehnung an Linda Hutcheon: „In general terms it takes the form of ... self-contradictory, self-undermining statement“ (1). Ein postmoderner Text „manages to install and reinforce as much as undermine and subvert“ (1-2). Er stellt also bestimmte Theorien und Aussagen auf, zeigt aber auch gleichzeitig die gegenläufige Bewegung der Untergrabung, bzw. Infragestellung, wodurch der Text sich einer greifbaren Aussage entzieht und oft in paradoxen Strukturen verharret.

Diese Thesen gilt es nun in der Analyse des Romans zu prüfen. Da in einem narrativen Text der Erzähler den Informationsfluss bestimmt, werde ich zunächst eine Analyse der narrativen Instanz durchführen. Ich werde zeigen, dass sich die Erzählerfigur sowohl im Hinblick auf ihren Standort, ihr Erzählverhalten und ihrem Wissensstand wie auch auf den Wahrheitsanspruch, den sie zu vermitteln versucht, widersprüchlich verhält: Die narrative Instanz lässt sich nicht final festlegen oder bestimmen. Sie verfügt über den Modus der unauflösbaren Doppeldeutigkeit, den sie auch bei der Diskussion der Musik zum Einsatz bringen wird.

Die sich aus meiner Zielsetzung und aus meinen Thesen ergebenden Forschungsfragen sind: Woran zeigt sich die Doppeldeutigkeit und Unfestlegbarkeit des Erzählers? Welche Aussagen trifft der Text über die musikalischen Fähigkeiten der Hauptfigur Elias Alder, seiner gespielten Musik und deren Wirkung? Auf welche musikphilosophischen Auffassungen wird dabei angespielt? An welchen Stellen werden sie aufgegriffen und wo werden sie wieder untergraben? Wie verbindet sich dies mit den Grundannahmen der Postmoderne?

1.2 Forschungsüberblick

Die bereits bestehende Literatur zu Robert Schneiders Werk lässt sich zunächst in akademische und populärwissenschaftliche Werke unterteilen. Zu letzteren zähle ich Rezensionen, Interviews, Portraits und Laudatios, da sie vor der Publikation nicht wissenschaftlich bewertet werden. Dennoch können auch diese Texte wertvolle Anregungen liefern: Rezensionen und Lobesreden sind nützlich, um die Aufnahme des Romans einzuschätzen. Es zeigt sich, dass der Roman eine sehr kontroverse Resonanz sowohl im Hinblick auf die qualitative Bewertung wie auch auf die möglichen Lesarten des Textes

hervorgerufen hat und somit bereits auf der Ebene der populärwissenschaftlichen Behandlung Schwierigkeiten bei der finalen Bestimmbarkeit aufzeigt.

Bei der breiten Beachtung, die dem Roman in den Medien geschenkt wurde, fiel seine Bewertung überwiegend positiv aus. Besonders deutlich wird das beispielsweise in den Rezensionen von Günther Drommer, Herbert Oehler und Hubertus Winkels. Allerdings wurden auch auf der Gegenseite Stimmen laut, die das Werk aufs Äußerste abwerteten (Radisch, Loquai).⁴

Diese unterschiedlichen Meinungen der Rezensenten zeigen sich nicht nur hinsichtlich der Qualität. Auch bei der Kategorisierung und Beschreibung des Romans finden sich divergierende Ansätze: So erstrecken sich die Beurteilung des Erzähltons von Löfflers im Literarischen Quartett geäußerten rein pathetischen Einschätzung (vgl. Moritz, *Erläuterungen und Dokumente* 66) bis zu Karaseks Auffassung als eindeutig ironisch; (vgl. Moritz, *Erläuterungen und Dokumente* 65) die Bestimmung der Epochenzugehörigkeit von Neorealismus/Biedermeier (Radisch) über Romantik (Oehler) bis zur Postmoderne; die Auffassung der Aussagewichtigkeit von der Einschätzung eines Buches ohne Inhalt (Doerry, Loquai,) bis zur Attestierung einer philosophischen Aussageebene (Wallmann, „Klangwetter“). Beatrice von Matt bringt das für die Postmoderne typische Versatzstückhafte des Romans zum Ausdruck, wenn sie *Schlafes Bruder* zwischen Künstler- und Dorfroman sowie Heiligen- und Märtyrerlegende positioniert.

Ungeachtet der unterschiedlichen Bewertungen des Romans werden in den Rezensionen immer wieder die gleichen Themenbereiche aufgegriffen: Liebe, Musik, Religion, Außenseitertum und die Zustände in der gewalttätigen Dorfgesellschaft, welche die erzählte Welt

⁴ Die Zahl der Rezensionen übersteigt bei weitem die dargestellten Rezensenten. Sowohl über die deutsche Aufnahme wie über die Resonanz im Ausland gibt es bereits zusammenfassende Darstellungen, welche die überwiegend positive Aufnahme bestätigen und in jedem Fall die Aufsehen erregende Kraft des Romans betonen (Moritz, „Nichts Halbherziges“; Schaub; Edinger, wobei letztere besonders auf die ausländischen Kritiken verweist)

des Romans ausmacht. Eine große Aufmerksamkeit gilt auch dem Erzählverhalten sowie der Sprache und Struktur des Romans. Zudem bemühen sich die Rezensenten immer wieder die intertextuellen Verweisungen des Textes herauszuarbeiten oder den Roman einer bestimmten Epoche, bzw. Gattung zuzuordnen. Darüber hinaus unternimmt auch die populärwissenschaftliche Rezeption zumindest Ansätze von Interpretationsvorschlägen; diese gehen aber nicht in die Tiefe und sind deshalb auch nicht sonderlich hilfreich.

Portraits und Interviews sind insofern nützlich für diese Arbeit, da sie biographische Informationen und Einstellungen des Autors präsentieren, die ebenfalls zum Abgleich mit den von mir aufgestellten Thesen verwendet werden können. Besonders hilfreich fand ich hierbei die Interviews mit Bernhard Kruse, Jan Malek sowie mit *Vorarlberg online*. Allerdings sind diese Selbstdarstellungen Schneiders mit Vorsicht zu genießen, da sie mehr auf feuilletonistischen, bzw. vermarktenden Strategien basiert als auf einer wissenschaftlich fundierten Aufarbeitung des Themas.

Selbstverständlich gibt es aber auch auf der akademischen Seite inzwischen eine Reihe von Aufsätzen und Büchern, die sich mit Robert Schneiders Roman beschäftigen. In beiden Kategorien finden sich sowohl überblicksartig gehaltene, generelle Beobachtungen zu dem Roman, die viele Themen integrieren, dabei aber nicht allzu tiefgehende bzw. spezielle Interpretationen liefern. Aufsätze, die sich darum bemühen einen Überblick zu geben, wären beispielsweise die Aufsätze von Marion Kosmitsch-Lederer, Rainer Moritz und Evelyne Polt-Heinzl, wobei sich die beiden letzteren der überblicksartigen Zusammenfassung unter der Fragestellung des großen Erfolgs des Buches nähern. Überblicksdarstellungen in Büchern liegen in der Form von Lektürehilfen von Magret Möckel, Angelika Steets, Gerhard Friedl und Michael

Lammers vor.⁵ Fast alle diese umfassenden Werke reißen Hauptmotive wie Religion, Liebe und Musik an, präsentieren verschiedene Lesearten des Textes, gehen auf das Erzählverhalten und die Sprache ein und liefern Hintergrundinformationen über den Autor und die literarische Kontextualisierungen des Werkes.

Neben diesen Darstellungen, die eine umfassende Erarbeitung der Besonderheiten des Romans beabsichtigen, betrachten andere die Hauptmotive unter einer spezifischen Fragestellung. Mark Werner beispielsweise untersucht die Konzeption des Geniebegriffs und konzentriert sich dabei besonders auf die Frage, inwieweit diese die Merkmale eines romantischen Geniebegriffs aufweist. Im Hinblick darauf untersucht er Religion, Musik, Liebe, die Erzählwelt sowie die Sprache, Struktur und Erzählhaltung des Textes. Daniela Röhl analysiert die Konstruktion des Heimatbegriffs und untersucht, wie der Roman das Erleben von Eigenem und Fremden darstellt. Auch sie betrachtet dabei die Großthemen Musik, Religion, Erzählwelt und Erzählverhalten.

Bei den Aufsätzen, die sich eingehender mit einer speziellen Fragestellung auseinandersetzen, ähnelt die Schwerpunktbildung der in Bezug auf die populärwissenschaftliche Bearbeitung des Buches bereits erwähnten Fokussierung. Ulrich Klingmann, Ulrich Körtner und Werner („Heiligenlegende“) beschäftigen sich mit dem religiösen Diskurs des Romans. Viele Analysen konzentrieren sich auf die Sprache und Struktur sowie die Besonderheit des Erzählens (Förster; Wallmann, „Wer liest, schläft nicht“; Zeyringer). Während Hermann Wallmann sich auf die Analyse des Anfangs und des Endes des Romans konzentriert, untersuchen Klaus Zeyringer und Nikolaus Förster, wie ich gleich ausführlicher darlegen werde, die

⁵ Die einzige Lektürehilfe, die für diese Arbeit eingesehen werden konnte, ist die Arbeit von Möckel. Alle anderen waren auch über Interlibrary Loan nicht zugänglich. Allerdings handelt es sich auch bei allen genannten Werken um Lektürehilfen, die teilweise auf die Planung von Unterrichtsstunden ausgerichtet sind und wenig wissenschaftlichen Tiefgang aufweisen. Deshalb bleibt der akademische Erkenntniswert begrenzt.

widersprüchliche Konzeption der narrativen Instanz. Auch die Sprachlosigkeit ist ein unübersehbares Thema (Durrani, Klingmann). Zudem wird auch immer wieder versucht, den Roman einer Gattung zuzuordnen, bestimmte intertextuelle Verweise in ihm auszumachen oder den Autor in einer bestimmten Erzähltradition zu kontextualisieren (Landa, Röhl, Werner, Zeyringer): Zeyringer und Jutta Landa versuchen die Geschichte als Dorfgeschichte zu lesen, während Werner die Elemente einer Heiligenlegende herausarbeitet. Daniela Röhl und Zeyringer versuchen das Werk Robert Schneiders in die österreichische Literaturbewegung einzuordnen und Moritz sieht Analogien in der Thematik zu den Stücken von Ransmayr, Süskind, Nadolny, Goethes *Werther* und Thomas Manns Hans Castrop („Nichts Halbherziges“ 21-4).

Von besonderem Interesse für meine Arbeit sind die Untersuchungen, die sich mit der Musik beschäftigen, sowie die Analysen, welche die Brüchigkeit des Textes als charakteristisches Element des Romans erachten. In der Diskussion um die im Roman zu erkennenden, immer wieder auftretenden Widersprüchlichkeiten lassen sich grob zwei Positionen unterscheiden: Während die einen dies als unzureichendes Können des Autors interpretieren (Polt-Heinzl, Zeyringer, „Versuch einer literarischen Autopsie“), vertreten andere die Position, dass diese Brüche eine Aussage intendieren. Zu letzteren zählt Nikolaus Förster, der in der Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit das zentrale Thema des Romans sieht. Die immer wieder scheiternde Sinnstiftung, die der Text thematisiert, weist er im Hinblick auf die Ordnung und die Motive des Romans nach. Lars Schmeink arbeitet anhand des Bildes des Todes heraus, dass der Roman ein vielfältiges Aussagegeflecht aufbaut, das sich einer finalen Zuordnung zu einer bereits bestehenden Lesart des Todes entzieht. Darin sieht er den Ausdruck des postmodernen Charakters des Romans. Auch Robert Norton weist dem Roman Merkmale der Postmoderne zu, sieht ihn aber letztlich sogar als Überwindung der Postmodernen durch deren Radikalisierung. Landa zeigt im Hinblick auf die Kennzeichen von Heimatliteratur, dass solche

Elemente im Roman nachzuweisen sind, es sich aber auch nur um eine Ansammlung von Versatzstücken handelt, die keine einheitliche Lesemöglichkeit als Heimatliteratur ermöglicht. Zudem sieht Landa die Unstimmigkeiten der Erzählhaltung als Dekodierung von diversen Traumata. Klingmann, der am Beispiel des Romans der „Frage nach den Grundlagen von Sinn ... in Zeiten des Sinnverlustes“ nachgeht (206), untersucht, wie der Roman durch den religiösen Diskurs die Erklärung der menschlichen Existenz unternimmt. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass der Text zwar Sinn durch Religion stiftet, diesen aber zugleich in Frage stellt, bzw. zurücknimmt. Für ihn schafft der Text also ein nicht auflösbares, diffuses Gesamtbild, in dem die religiöse Deutungsebene keine sinnstiftende Klärung bringen kann. Dieses Versagen der religiösen Deutungsebene stellt auch Werner fest, wenn er versucht, den Roman als Heiligenlegende zu lesen.

Es lassen sich also viele Interpretationen finden, welche die Brüchigkeit und Nicht-Festlegbarkeit des Textes aufzeigen. Wie festgestellt wurde, geben weder Deutungen auf bestimmte Gattungen hin (Dorfgeschichte, Legende) noch eine kohärente Erzählerfigur dem Roman eine homogene Lesemöglichkeit. Auch das Konzept der Religiosität funktioniert als sinnstiftende Deutungsebene nicht. Die Brüchigkeit des Texts wird in der vorliegenden Diskussion der Musik ein wichtiges Element darstellen, da auch die musikphilosophische Ebene als sinnstiftende Deutungsebene versagt, indem sie keine finalen Aussagen liefert. Diese Arbeit knüpft also an die bestehende Forschungsliteratur an, indem der Text unter einem neuen Aspekt auf seine für die Postmoderne typische Widersprüchlichkeit hin untersucht wird.

Wie eben angedeutet, ist die Musik bereits in akademischen Analysen erfasst worden. Allerdings kann man generell zur bisher geleisteten Aufarbeitung der Musik sagen, dass viele Untersuchungen sich bloß ansatzweise mit ihr beschäftigen und keine tieferen Interpretationen enthalten.

Ein Aufsatz, in welchem die Musik das zentrale Thema darstellt, ist der von Hermann Schlösser. Dieser prüft die Fähigkeiten der Kunstfigur des Musikers Elias Alder im Vergleich mit den anerkannten musikalischen Größen der Weltgeschichte. Dazu ordnet er Elias in die Reihe der zu seiner Zeit lebenden Musiker ein und erörtert die von Elias vorgetragene Musikstücke mit Hilfe einer musikwissenschaftlichen Analyse. Auch wenn diese Arbeit sicherlich sinnvoll ist, tangiert sie meine Forschungsfrage wenig. Mir geht es nicht darum, den Möglichkeitswert von Elias' Musik zu ermitteln, sondern die Aussagen zu extrahieren, die der Text über das Wesen der Musik aufstellt. Dennoch ist die Arbeit Schlössers in Hinsicht auf das in ihr enthaltene musikalische Fachwissen hilfreich.

Auch Hannes Fricke schickt sich an, die Wahrscheinlichkeit der adlerschen Musik zu überprüfen, indem er Elias mit Bach vergleicht. Des Weiteren untersucht er die sprachliche Darstellung der Musik in Robert Schneiders *Schlafes Bruder* und stellt sie der in Thomas Manns *Doktor Faustus* gegenüber. Er demonstriert hierbei, wie die Kategorie der *verbal music* in den beiden Werken und in den entsprechenden Verfilmungen umgesetzt wird. Dabei betont er im Hinblick auf *Schlafes Bruder* die Unmöglichkeit der genialischen Musik Elias' und erachtet die musikalische Darstellung des Romans als übertrieben und unglaubwürdig (43-4). Auch die Umsetzung der im Roman gezeichneten Musik in Filmmusik sei misslungen (50). Als Gründe für dieses Misslingen nennt er die Probleme, die aus der Unübersetzbarkeit von Musik in Sprache erwachsen: Wenn Musik in Sprache übersetzt werden soll, zeigen sich seiner Meinung nach „die unausweichlichen Aporien,“ die dadurch entstehen, dass versucht wird, den nicht sprachlichen Mehrwert, den Musik gemäß der „romantischen Idee der absoluten Musik“ gegenüber Sprache hat, auf diese herunter zu brechen (52-3). Diese von Fricke festgestellte Aporie, die sich aus der Widersprüchlichkeit von Dargestelltem und Darstellungsmedium ergibt, ist wichtig für meine These. Doch wenn auch seine Untersuchung wichtige Beobachtungen

liefert, betrachtet sie die Musik unter einer anderen Perspektive, als ich das in dieser Arbeit tun werde.

Auch der Aufsatz von Osman Durrani ist hilfreich für meine Arbeit, insofern er meine These unterstützende Beobachtungen über die Musik liefert. Er untersucht die Musik im sozialen Umfeld des Dorfes und bestimmt sie als Elias' Kompensation der ihm auferlegten Sprachlosigkeit.

Die beiden Untersuchungen, die dem Thema meiner Arbeit am nächsten kommen, sind Nicolas Vazsonyis „Of Genius and Epiphany: *Schlafes Bruder*, *das Parfum*, and *Babette's Feast*“ und das Kapitel über Musik in Werners *Die Konzeption des Genies in Robert Schneiders Schlafes Bruder*. Werner liest den Geniebegriff als romantischen Geniebegriff und greift insofern einen Teilaspekt meiner Arbeit auf. Ebenso tut dies Vazsonyi, wenn er *Schlafes Bruder* als Diskussion des Wesens und der Leistungsfähigkeit von Kunst sieht.

Werner betrachtet die Musik des Romans vor dem Hintergrund der Epoche der Romantik und erwähnt in diesem Zusammenhang die wichtigsten Musiktheoretiker und Schriftsteller von romantischen Musikernovellen. Er vergleicht die Figuren des Kapellmeisters Kreisler von E.T.A. Hoffmann und des Dichters Joseph Berlinger von Wackenroder mit der Figur des Elias. Wackenroder mit seiner Schrift *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) ist eindeutig als bedeutender Vertreter der Musikästhetik anzusehen. Somit liefert Werner bereits einen Beitrag zu der Analyse der musikphilosophischen Konzepte in *Schlafes Bruder*, weswegen die Betrachtung der Romantik in meiner Arbeit nicht so ausführlich ausfallen wird. Der Unterschied zwischen Werners Arbeit und meiner Interpretation liegt in der übergeordneten Fragestellung. Während Werner untersucht, inwiefern die Musikalität des Romans einer romantischen Auffassung entspricht, möchte ich einen umfassenden musikphilosophischen

Referenzrahmen in Betracht ziehen und anhand der Diskussion der Musik die Verweigerung des Romans gegen eine finale Aussage aufzeigen.

Vazsonyi beschäftigt sich mit dem Vergleich der drei Romane *Schlafes Bruder*, *Das Parfum* und *Babette's Feast*. Ein relativ großer Teil des Aufsatzes entfällt auf die Analyse der einzelnen Romane und die Betonung der Gemeinsamkeiten. Für ihn sind die Werke „devoted to the study of an artist and genius“ (332). Dementsprechend beschäftigt er sich mit dem Bild der Kunst, das in den Romanen entworfen wird. Er hält dieses Bild vor die romantische und postmoderne Auffassung von Kunst und kommt zu dem Schluss, dass zwar Elemente von beiden Kunstauffassungen vertreten werden, die Romane aber dennoch weder der Romantik noch der Postmoderne zugeordnet werden können. Er spricht den Romanen eine teilweise Überwindung der postmodernen Ablehnung des Logozentrismus' zu und damit einhergehend die Bejahung der Möglichkeit der Kunst, eine transzendente Wahrheit zu vermitteln und Menschen zu verändern. Obwohl er bemerkt, dass diese Kraft der Kunst nur als Momentaufnahme dargestellt wird und sich dadurch von der romantischen Kunstauffassung unterscheidet, sieht Vazsonyi dennoch eine eindeutig hoffnungsverheißende Komponente in der Darstellung der Kunst. Auch wenn seine Arbeit meine These insofern unterstützt, als sie *Schlafes Bruder* eine Dimension zuspricht, die sich mit der „philosophy of art“ auseinandersetzt (344), fällt seine Bewertung der im Roman impliziten Auffassung von Kunst anders aus, als die von mir aufgestellte These, insofern sie eine finale Aussage des Romans annimmt. Zudem unterscheidet sich meine Arbeit von Vazsonyis dadurch, dass sie die Auseinandersetzung mit musikphilosophischen Texten tatsächlich nachzeichnet und sich dabei auf ein weiteres Spektrum als Referenzrahmen bezieht als Vazsonyi.

Generell kann man den innovativen Wert meiner Arbeit darin sehen, dass ich zum einen mit der noch nicht unternommenen musikphilosophischen Perspektive die Darstellung der Musik untersuche, zum anderen anhand dieser Untersuchung einen Beitrag zu der Debatte um die

postmoderne Widersprüchlichkeit des Romans leiste, indem ich zeige, dass auch hinsichtlich der Abarbeitung von musikphilosophischen Theorien keine finalen Aussagen getroffen werden können.

1.3 Methodologie

Sowohl aus meiner Hypothese als auch aus meinen Forschungsfragen ergibt sich konsequenterweise die Auswahl meiner Methode. Um der Fragestellung gerecht zu werden, müssen in einer ideengeschichtlichen Methodik⁶ einflussreiche Ansätze aus dem Gebiet der Musikästhetik aufgearbeitet und in ihrer Anwendbarkeit auf den Text hin überprüft werden. Ich werde untersuchen, welche Elemente der jeweiligen Theorie im Roman *Schlafes Bruder* aufgegriffen und in welcher Weise sie relativiert werden, um so die für die Postmoderne typische Widersprüchlichkeit in der Diskussion der musikphilosophischen Theorien zu zeigen.

Da, wie bereits erwähnt, der Erzähler in narrativen Texten die Darstellung des Geschehens bestimmt, werde ich zunächst eine Erzähleranalyse durchführen, um zu zeigen, dass der Erzähler eine Doppeldeutigkeit in seinem Verhalten aufweist, die er auch bei der Abarbeitung der musikphilosophischen Ansätze zum Ausdruck bringt. In einem weiteren Schritt werde ich zeigen, dass der Erzähler, auch wenn er durch eine uneindeutige Haltung gekennzeichnet ist, dennoch wiederholt auf bestimmte musikphilosophische Theorien anspielt und diese verarbeitet.

Nachdem ich die Ebene des Darstellens untersucht habe, werde ich mich der Betrachtung der innertextuellen Figurenwelt zuwenden. Dabei werde ich sowohl die Darstellung der Musikalität der Hauptfigur als auch die Rezeption seiner Musik analysieren. Bezug nehmend auf diese beiden Kategorien werde ich herausarbeiten, welche musikphilosophischen Theorieelemente dabei aufgegriffen und wie sie untergraben werden.

⁶ Ideengeschichte definiere ich in Anlehnung an Metzlers *Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie* als die Darstellung von intellektuellen Ideen, Fragestellungen und Denkweisen (Nünning 237).

In Hinblick auf die Auswahl der musikphilosophischen Theorien, muss zunächst festgestellt werden, dass das Feld der Musikphilosophie nicht gerade klein ist. Viele verschiedene oder unterschiedlich fokussierte Fragestellungen wurden in Bezug auf die Auseinandersetzung mit Musik bereits aufgeworfen und diskutiert. Dennoch können Thematiken und Diskussionsfelder in der Musikästhetik⁷ ausgemacht werden, die durch die Geschichte der philosophischen Beschäftigung mit Musik immer wieder, wenn auch in modifizierter Form, auftreten (Fubini XIV).⁸ Wichtige, immer wieder auftretende Themenfelder der Musikphilosophie beziehen sich beispielsweise auf 1) den Inhalt, die Aufgabe und auf die Leistungsfähigkeit der Musik, 2) den Zusammenhang von Musik und Gefühl und Musik und Erkenntnis und 3) die Wirkung von Musik auf den Hörer.

Eine große Vielheit herrscht auch in Bezug auf die Philosophen und Musiktheoretiker, welche zu diesen musikästhetischen Fragestellungen Schriften verfasst haben. Selbstverständlich können bei der angestrebten Analyse des Romans nicht alle berücksichtigt werden. Ich werde mich daher auf Autoren konzentrieren, die von der Fachliteratur als maßgeblich bestimmend für die Entwicklung des ästhetischen Diskurses erachtet werden (vgl. Bowman, Gatz, Keil, Sorgner/Fürbeth). Zudem wurden die Autoren so ausgewählt, dass verschiedene Fragestellungen, Positionen und Epochen abgedeckt werden. Es war dabei allerdings nicht entscheidend, alle Spezifikationen der Theorien und Einstellungen herauszuarbeiten, sondern Grundpfeiler der musikästhetischen Theorien aufzuzeigen, die sich in verschiedenen Modifikationen wiederholen, „in ihrer Substanz“ also ähnliches Gedankengut aufweisen (Fubini XIV). Die Konzentration auf Theorien des 18. – 20. Jahrhunderts ergibt sich daraus, dass die Reflexionen über Musik erst „im 18. Jahrhundert zunehmend konziser“ werden, während sie in den „vorhergehenden

⁷ In meiner Arbeit verwende ich den Begriff „Musikästhetik“ äquivalent zum Begriff „Musikphilosophie.“

⁸ Für eine mögliche Gruppierung der immer wieder auftauchenden Themenfelder siehe den Beitrag von Jerrold Levinson in der *Routledge Encyclopedia of Philosophy*.

Jahrhunderten eher sporadisch und zufällig auftauchen“ (Fubini XIII). Dass keine Arbeiten der philosophischen Gegenwart aufgenommen wurden, ist darin begründet, dass „im 20. Jahrhundert kaum noch Konzeptionen auf[getreten sind], in denen die Musik einen Aspekt der zentralen philosophischen Intention bildet“ (Sorgner/Fürbeth 15). Als weiteres einschränkendes Bestimmungskriterium habe ich mich entsprechend des kulturellen Referenzrahmens des Romans auf deutschsprachige Philosophen konzentriert. Dies bietet sich auch deshalb an, da die Behandlung der Musik innerhalb der deutschen Philosophie eine gewisse holistische Systematik aufweist und deshalb als Einheit aufgefasst werden kann (Sorgner/Fürbeth 1).

Auch wenn Platon offensichtlich den gerade genannten Kriterien nicht entspricht, muss er meiner Meinung nach dennoch in den Theorieteil aufgenommen werden. Diese Entscheidung wird dadurch gestützt, dass die Antike als Geburtsstätte der Reflexion über Musik gesehen wird (Fubini XI) und Platons Schriften einen der wichtigsten und dauerhaftesten Beiträge zur musikphilosophischen Reflexion darstellen, die als Basis für musikphilosophische Debatten gesehen werden sollte (Bowman 20).

Mir ist durchaus bewusst, dass in diesem Bestimmungsrahmen über die Auswahl der einzelnen Theoretiker diskutiert werden kann. Allerdings geht es mir nicht primär darum, ein möglichst genaues und detailreiches Abbild des musikphilosophischen Feldes zu zeichnen und die Bedeutsamkeit der verschiedenen Theoretiker zu diskutieren. Der Fokus liegt demnach nicht auf der philosophischen Aufarbeitung, sondern auf der literarischen Umsetzung dieser musikphilosophischen Ideen. Im Folgenden werde ich die Grundpositionen der von mir auf ihre Umsetzung im Roman hin untersuchten Theoretiker darstellen.

Platon (427 v. Chr. -347 v. Chr.)

Platon ist als Begründer und Grundpfeiler der musikalischen Reflexion einer der einflussreichsten Philosophen, die einen Beitrag zur Musikphilosophie geleistet haben. Sowohl in

seinem Hauptwerk *Politeia* als auch in den Dialogen *Phaidron* und *Timaios* lassen sich Textpassagen ausmachen, die Aufschluss über seine Auffassung vom Wesen der Musik liefern. (Für eine ausführliche Darstellung siehe Fubini 23-35).

In der *Politeia* werden neben der Erörterung des Wesens der Gerechtigkeit hauptsächlich politische Themen diskutiert. Die Diskussion der Musik ist insofern hierbei Bestandteil als die Musik im alten Griechenland „zur Erreichung bestimmter sozialer und politischer Ziele“ diente (Fubini XII). Die Griechen gingen nämlich davon aus, dass Musik eine integrale Komponente des individuellen und gesellschaftlichen Lebens sei. Sie ist „such an indissoluble part of human activity and interaction,“ so dass sie auch eine elementare Rolle bei der Ausbildung der Staatsmänner und Gesellschaftsmitglieder einnimmt (Bowman 22, 35 – 40). Für Platon ist die „Erziehung durch Musik darum die vorzüglichste,“ weil sie „am meisten in das Innere der Seele eindringt und am stärksten sie erfasst und Anstand bringt und anständig macht“ (*Politeia* 102-3).

Die musikalische Erziehung soll „die Gestalten der Mäßigung und der Tapferkeit und des Edelsinns und der Hochherzigkeit und alles, was diesen verschwistert ist,“ in der Seele einprägen, so dass der Mensch all das in seiner Umwelt wiedererkennt und in seinem Handeln anstrebt (*Politeia* 103-4). Durch richtige musikalische Erziehung wird der Mensch also das Schlechte und Unschöne ablehnen, das Schöne und Gute befürworten und aufsuchen (*Politeia* 102).

Allerdings hat nur eine streng selektierte, konservative Musik diese positive Wirkung. Nur bestimmte Liedtexte, Tonarten, Rhythmen und Musikinstrumente sind dafür geeignet, die Seele in einer positiven Weise zu verändern (*Politeia* 98-103). Ansonsten ist Musik „ein Objekt der Sinnesfreuden und muss als solches verurteilt werden“ (Fubini 26).⁹

⁹ Für eine ausführlichere Darstellung der Passagen, in denen die Musik abgewertet wird, siehe Fubini 25-28 und Bowman 31-2.

Neben dieser praktischen Betrachtung der Musik fällt die Beschäftigung mit der Musik im *Timaios* deutlich theoretischer orientiert aus. In diesem Dialog wird die Musik vielmehr auf einem mathematisch-theoretischen Niveau behandelt, das auf die Weltanschauung der Pythagoreer verweist.¹⁰ In der Passage, die sich mit der Schaffung der Weltseele auseinandersetzt, werden Zahlenverhältnisse und Proportionen beschrieben, die entscheidend sind bei dem komplizierten Teilungsvorgang, mit dessen Hilfe der Demiurg die Weltseele aus dem Körper der Welt schafft (*Timaios* 113-6). Diese Zahlenverhältnisse lassen sich in musikalische Intervalle und davon abgeleitete Tonleitern übersetzen. Unter Platons Annahme, dass die Weltseele die Ordnung der Welt bestimmt, lässt sich für die Wesensbestimmung der Musik festhalten, dass Musik „ihrerseits die Weltordnung beschreibt“ (Keil 14). Da Platon davon ausgeht, dass der Kosmos unwandelbar und gleich ist, kann Musik als *Ausdruck von ewiger Wahrheit* gesehen werden, insofern sie uns *Erkenntnisse in das Universum und sein innerstes Wesen* vermittelt, die uns anders nicht zugänglich wären (Bowman 29, 36; Fubini 30). Insofern Musik also die Wahrheit zum Gegenstand hat, weist sie Ähnlichkeit mit der Philosophie auf (Fubini 28). Diese Feststellung wird auch durch den Auszug aus *Phaidon* gestützt, in dem proklamiert wird, dass „Philosophieren die vortrefflichste Musik ist“ (*Phaidon* 735).

Platon hat also zwei unterschiedliche Auffassungen von Musik: Musik beinhaltet Weisheit und wird von ihm dementsprechend hoch gelobt, wenn sie als erdachte Harmonie theoretisch abstrahiert wahrgenommen wird (Fubini 29-30). Musik, die nur auf dem Sinnlichen basiert und nur dieses erfreut, wird von ihm abgewertet. Das zeigt sich, wenn er in der *Politeia* die Musiker diskreditiert, die bei der Musik „ihre Ohren statt ihrer Vernunft gebrauchen“ und mit ihrem Hörvermögen nach den Akkorden „forschen,“ anstatt sich in „höheren Untersuchungen, welche harmonische Zahlen sind,“ zu ergehen (*Politeia* 274).

¹⁰ Für eine detailliertere Darstellung des Einfluss der Lehre der Pythagoreer siehe Bowman 24-5.

Diese von Platon abgewertete, auf der sinnlichen Intuition basierenden Ausübung von Musik wird in der Figur Elias zum Ausdruck gebracht. Zudem wird die Idee, dass Musik inniglich auf die Seele des Menschen wirkt, im Roman aufgegriffen und auch die Auffassung, dass Musik besonderes Wissen vermittelt, wird dargestellt.

Immanuel Kant

Kant (1724-1804) kann im ästhetischen, bzw. generell im philosophischen Diskurs als zentrale Figur gesehen werden. Er steht kennzeichnend für die „tiefgreifenden und strukturellen Umwälzungen und Erneuerungen“ des philosophischen Denkens am Ende des 18. Jahrhunderts (Fubini 171). In der Nachfolge Baumgartens trug er besonders durch seine *Kritik der Urteilskraft* entscheidend zu der Etablierung der Ästhetik als philosophische Disziplin bei (Sorgner/Fürbeth 9).

Grundsätzlich ist in Bezug auf seine im Rahmen der *Kritik der Urteilskraft* entfalteten Musikästhetik anzumerken, dass seine expliziten Bemerkungen über Musik unter anderem wegen seiner geringen musikalischen Bildung von recht geringer Bedeutung sind (Teichert 12, 100). Allerdings ist die Aufnahme von Kants ästhetischer Theorie für die Analyse der im Roman dargestellten Musik dennoch sinnvoll, da Kant als Hauptvertreter einer *Wirkungsästhetik* gesehen werden kann. Er beschäftigt sich hauptsächlich damit, was im Betrachter bei der Aufnahme von schönen, erhabenen und angenehmen Gegenständen vor sich geht. Da im Roman die Wirkung von Elias' Musik eine große Rolle spielt, ist es sinnvoll, eine philosophische Theorie aufzunehmen, die sich primär mit den Gemütsverfassungen und -regungen beim Wahrnehmen und Beurteilen von Gegenständen und Kunstwerken beschäftigt.

Kant geht davon aus, dass die Gemütsregung, die beim Betrachten von schönen und erhabenen Gegenständen auftritt, ein bestimmtes Gefühl hervorruft, das die Beurteilungsgrundlage für das ästhetische Urteil bildet. Entscheidend für dieses Urteil ist also

nicht eine im Objekt verortete Eigenschaft, sondern das Gefühl des Betrachters. Es ist charakteristisch für das Geschmacksurteil, dass es „nicht anders als subjektiv sein kann“ (Kant 279).¹¹ Das für das Geschmacksurteil charakteristische Gefühl besteht nicht in der Befriedigung von Begierden, sondern in einer bestimmten Aktivierung der Erkenntniskräfte (Kant 280-1, 286-8), die, wie ich später darstellen werde, beim Erhabenen und beim Schönen verschieden sind.

Auch wenn das Geschmacksurteil auf einem subjektiven Gefühl basiert, geht Kant davon aus, dass bei der Wahrnehmung von schönen oder erhabenen Dingen jeder Mensch notwendigerweise das Gleiche empfindet (Kant 288-98). Das Geschmacksurteil erhebt also einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, bleibt aber dennoch stets subjektiv. Es ist durch die berühmte Charakterisierung „Anspruch auf subjektive Allgemeinheit“ gekennzeichnet (Kant 289). Des Weiteren ist es wichtig, dass bei der Beurteilung eines Gegenstandes allein die Form ausschlaggebend ist. Diese Form löst die für das Schöne und Erhabene spezifischen Gefühle aus, welche die Grundlage für die Beurteilung darstellen. Wichtig ist, dass diese Gefühle entstehen und bemerkt werden, ohne dass dazu die Vernunft oder Begriffe benötigt werden (Kant 300).

Die bisher vorgenommene Bestimmung der Beschaffenheit des ästhetischen Urteils bezieht sich nicht explizit auf die Musik, ist aber dennoch wichtig für das Verständnis von Kants Diskussion der Musik.¹² Im Zentrum der Passagen der *Kritik der Urteilskraft*, die sich direkt mit der Betrachtung der Musik beschäftigen, steht nun die Frage, ob Musik als schöne oder als angenehme Kunst kategorisiert werden kann. Entscheidend ist dabei, ob Musik bloß den Sinnen

¹¹ Kant positioniert das Geschmacksurteil zwischen dem Sinnenurteil und dem Erkenntnisurteil. Bei Erkenntnisurteilen geht es darum, Behauptungen über die objektive Beschaffenheit von Gegenständen aufzustellen. Es werden hierbei wahrheitsfähige Propositionen, d.h. nachprüfbarbare Tatsachenbehauptungen, die einen objektiven Anspruch haben, zum Ausdruck gebracht (Teichert 19).

¹² Kants ästhetische Theorie basiert primär auf der Betrachtung von Naturgegenständen. Dennoch hat er in seinen ästhetischen Untersuchungen auch eine Betrachtung der Künste vorgenommen. Auf die Probleme, die bei der Übertragung der auf Naturphänomene hin ausgerichteten Ergebnisse auf Produkte der Kunst entstehen sowie auf die von Kant hierfür aufgezeigten Lösungen gehe ich in dieser Arbeit nicht ein, da diese Erörterungen für den Roman nicht von Relevanz sind.

gefällt oder ob sie auch den Geist anregt und somit eine ästhetische Erkenntnis liefert. Kant geht davon aus, dass sich bei dem Anblick von schönen Dingen die Erkenntniskräfte im „freien Spiele“ befinden: Einbildungskraft und Verstand werden aktiviert und in eine nicht abschließende Wechselwirkung gebracht. Sie bewirken in einem harmonischen, wechselseitig belebenden Verhältnis das Erwecken der Vorstellung, die zur ästhetischen Erkenntnis nötig ist (Kant 296).

Im Gegensatz zum Schönen liefert das Angenehme keine Erkenntnis: „Annehmlichkeit ist Genuß“ (Kant 285), der in der Befriedigung unserer Bedürfnisse wie Essen und Trinken besteht (Kant 287). „Angenehm ist das, was den *Sinnen in der Empfindung* gefällt“ (Kant 281). Dementsprechend versteht Kant unter angenehmen Künsten die Künste, „welche bloß zum Genuße abgezweckt werden“ (Kant 403). Angenehme Künste unterhalten, rühren oder reizen nur, liefern aber keinen „bleibenden Stoff zum Nachdenken“ (Kant 404).

Das Entscheidungskriterium bei der Kategorisierung von Musik ist also die Frage, ob Musik Erkenntnis vermittelt oder nicht, d.h. ob sie die Erkenntniskräfte zum freien Spiel und den Geist dadurch zum Nachdenken anregt (Kant 423, 429). Maßgeblich ist für Kant hierbei die Form: Er gibt an, dass „in aller schönen Kunst [...] das Wesentliche in der Form“ bestehe (Kant 428). Christian Fricke fasst die zwei von Kant aufgezeigten Möglichkeiten der Beurteilung der Musik treffend zusammen:

Wenn Farb- und Tonempfindungen nur als materiale, physische Einwirkungen auf die jeweiligen Rezeptorsysteme verstanden werden, so können sie nur Gefühle der Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit hervorrufen. Wenn diese Empfindungen dagegen als Anschauung der Form des Raumes oder der Zeit und damit als Träger einer formalen Struktur angesehen werden, dann bieten sie ... eine kognitive Tätigkeit der Erkenntniskräfte. (28)

Kant zeigt sich bei der Entscheidung bezüglich der Kategorisierung der Musik unentschlossen: Er gibt an, dass man hierüber „nicht mit Gewissheit“ entscheiden könne (Kant 427). Auch wenn er der Musik durchaus Mathematisches zuspricht und somit auch eine Form, die das Erkenntnis liefernde Spiel der Gemütskräfte auszulösen vermag (Kant 432-3), weist er auch darauf hin, dass die Musik „eher zur angenehmen als schönen Kunst gezählt“ werden sollte, da sie bloß dazu im Stande ist, ein körperliches Empfinden auszulösen und nichts zu Denken übrig lässt (Kant 435-40). Zusammenfassend kann man sagen, dass Kant dazu tendiert, der Musik ihren Erkenntnis liefernden Charakter abzusprechen. Er geht davon aus, dass Musik zwar auf einer mathematischen Form basiert, diese aber beim Hören nicht wahrgenommen werden kann und deshalb auch nicht den Geist anregt (Kant 427). Die Ideen, welche durch die Musik erzeugt werden, sind „nur von *transitorischem* Eindrücke“ und hinterlassen dem Geist nichts zu denken, da sie instabil und vergänglich sind (Kant 433). Dementsprechend spricht Kant der Musik den „untersten“ Rang unter den Künsten zu, wenn er sie nach ihrer Fähigkeit zur „Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilskraft zur Erkenntnis zusammen kommen müssen,“ bewertet (Kant 433).

Auch wenn Kant selbst nicht die Möglichkeit erwähnt, die Musik als erhabene Kunst zu sehen, erscheint mir die Erörterung des Konzeptes des Erhabenen wichtig, weil ich es als relevant für den Roman erachte.

Das Urteil über das Erhabene fällt wie bereits erwähnt unter die Kategorie des Geschmacksurteils. Insofern ist es ebenso durch subjektive Allgemeingültigkeit bestimmt (Kant 329, 332). Auch bei der Betrachtung des Erhabenen kommt es auf die Form und nicht auf das Interesse am Gegenstand an. Die Form von Erhabenheit auslösenden Gegenstände ist „zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft.“ Das Erhabene kann also in keiner „sinnlichen

Form enthalten sein“ (Kant 330). Es ist gerade durch eine „Formlosigkeit“ (Kant 332) und „Unbegrenztheit“ (Kant 329) bestimmt und somit durch das Versagen der Sinnlichkeit gekennzeichnet. Durch dieses Versagen wird das Gemüt aus dem Bereich der Sinne in den Bereich der Vernunft geleitet, in dem wir uns „mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit aufweisen, beschäftigen“ (Kant 330). Das Besondere im Erhabenen besteht also darin, dass es uns auf ein vernünftiges Vermögen aufmerksam macht, das „eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst fühlbar“ werden lässt (Kant 331, 359-60).

Allerdings ist dieses besondere, erhabene Gefühl kein rein positives, da beim Anblick von erhabenen Gegenständen eine Komponente des Individuums versagt und ein „Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft“ entsteht (Kant 359). Dementsprechend wird das Gemüt „von dem Gegenstand nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen“ (Kant 329). Das für das Erhabene kennzeichnende Gefühl ist also ein gemischtes, eine indirekte, „negative Lust“ (Kant 329). Negativ ist es, weil es uns ein partielles Versagen spüren lässt. Als positiv wird es insofern erfahren, als es ein übersinnliches, vernünftiges Vermögen in uns sichtbar macht, das unsere Freiheit gewährleistet.

Da Elias wiederholt als Genie gekennzeichnet wird, ist es wichtig, auf Kants Geniebegriff einzugehen: Nur durch den genialen Künstler ist es möglich, dass Kunst Erkenntnis vermitteln kann (Kant 405-7). Einzig das Genie ist in der Lage, dem Kunstwerk die bestimmte Form zu geben, welche die Erkenntniskräfte anregt (Kant 403). Dies ist gemäß Kant nur dann möglich, wenn sich Kunst und Natur annähern: Das Kunstwerk muss so scheinen, „als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei“ (Kant 404). Kunst mutet dann als Produkt der Natur an, wenn es scheint, als lägen der Schaffung des Kunstgegenstandes keine Regeln zu Grunde. Dementsprechend geht Kant davon aus, dass durch das Genie der Kunst die Regeln von der Natur gegeben werden:

„Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regeln gibt“ (Kant 405, siehe auch Teichert 89-91).

Manche Punkte des von Kant beschriebenen Verhaltens beim Aufnehmen von erhabenen oder schönen Gegenständen treffen auf das Rezeptionsverhalten von Elias' Zuhörern zu. Gerade die subjektive Allgemeingültigkeit kommt deutlich zum Ausdruck. Auch die ambivalente Wirkung des Erhabenen findet sich im Roman wieder. Zudem ist es interessant zu prüfen, wie die Auffassung Kants, dass Musik tendenziell keine Erkenntnis liefern kann, im Roman bewertet wird und inwieweit der kantische Geniebegriff Anwendung findet.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)

Wackenroder sowie die ganze Epoche der Romantik kommt mit ihm zu einer gänzlich anderen Bewertung der Musik als Kant.¹³ Während Kant die Musik teilweise sogar abwertend betrachtet, nimmt sie für die Romantik eine herausragende Stellung in der Kunst und im Leben ein. Werner gibt in seiner Arbeit bereits einen guten Einblick in die Grundzüge der Epoche der Romantik und des Schaffens Wackenroders und wendet diese Erkenntnisse auch auf *Schlafes Bruder* an (*Konzeption des Genies* 53-7, 62-75). Damit der theoretische Rahmen dieser Arbeit auf einer möglichst umfassenden Basis gründet, soll Wackenroders musikalische Auffassung hier dennoch kurz dargestellt werden. Entscheidend für die Musiktheorie der Romantik ist die bereits erwähnte Hochschätzung der Kunst und insbesondere der Musik. Musik bekommt einen heiligen Charakter. Für Wackenroder ist Musik in der Lage, eine „herrliche Fülle der Bilder“ zu evozieren und damit einhergehend auch Gefühle wie „Wonne,“ „unschuldiges, rührendes Vergnügen,“ „kindliche Freude“ und „allgemeine, freudige Versöhnung“ im Hörer zu erzeugen (Wackenroder, „Wunder der Tonkunst“ 156). Diese durch Musik transportierten und gelehrten

¹³ Wackenroder kann stellvertretend für die romantische Einstellung gesehen werden. Seine Theorie „ist aufschlussreich für das romantische Denken schlechthin“ (Fubini 209). Er ist es, der zusammen mit Ludwig Tieck „die romantische Musikauffassung begründet“ hat (Keil 155).

Gefühle lassen den Hörer das Göttliche erfahren und rücken ihn in die „Nähe göttlicher Seeligkeit“ (Keil 157). Fubini gibt dazu an, dass Musik für Wackenroder „die Ursprache der Gefühle“ sei, welche „die Verbindung zu den tiefsten Weltgeschehnissen, dem Wesen der Dinge, zu Gott“ bezeichnen (Fubini 210). Insofern Musik also über das Gefühl eine Verbindung zum Göttlichen und zum Wesen allen Seins herstellt, vermittelt sie eine anders nicht vermittelbare Erkenntnis. Sie verweist auf das Unaussprechliche, das Mystische und Absolute (Fubini 211-2).

Die besondere musikalische Erkenntnis offenbart sich jedem Hörer in einer unmissverständlichen Weise. Anders als Sprache spricht Musik unmittelbar verständlich zum Herzen und zu der Seele des Menschen (Wackenroder „Wunder der Tonkunst“ 156, auch Werner 69).

Laut Wackenroder liefert Musik nicht nur unmittelbar verständliche Erkenntnis, sondern verheißt auch Erlösung: Wackenroder zeichnet das „Land der Musik“ als Gegenwelt zur realen Welt, in der Verwirrung, „Einsamkeit,“ Bösartigkeit, Verzweiflung und „Krieg“ herrschen. Musik ist die „heilende Göttin,“ der „heilig, kühlende Quell,“ der den Menschen beruhigen und mit der Realität versöhnen kann (Wackenroder, „Wunder der Tonkunst“ 156-7).

Der romantische Künstler ist dazu befähigt, solch eine Musik zu entwerfen: Wackenroder erachtet ihn als Mittler, der in der Lage ist, den Menschen durch seine Kunst einen Zugang zum Unendlichen und Absoluten zu schaffen, ihm somit die Offenbarung der Welt zu ermöglichen und einen Erlösung verheißenden Raum aufzuzeigen (Werner 67-8, siehe auch Sorgener/Fürbeth 10-11). Der Künstler kann Gefühle und Ideen in einer besonderen Weise in Harmonien umsetzen und sie somit in „übermenschlicher“ und jedermann verständlicher Weise in seiner Musik zum Ausdruck bringen (Wackenroder, „Wunder der Tonkunst“ 158, siehe auch Werner 66). Entscheidend ist, dass der Schaffensprozess dabei intuitiv und auf dem Gefühl basierend abläuft.

Dementsprechend kann auch der „Zugang zum Kunstwerk nur über das Gefühl und nicht den Intellekt erfolgen“ (Fubini 210).

In dem Aufsatz „Ein Brief Joseph Berglingers“ hinterfragt Wackenroder allerdings äußerst kritisch dieses positive Bild, das er von der Musik und dem Künstler gezeichnet hat und äußert gleichzeitig seine „Zweifel am Sinn der Kunst“ (Keil 155). Er betont die Außenseiterrolle des Künstlers, der „von allen Menschen weit weg verschlagen“ ist (Wackenroder, „Brief an Berlinger 159). Wackenroder verweist hier also auf die negative Seite der romantischen Musikauffassung und -ausübung und thematisiert so die „Zerrissenheit des modernen Künstlers“ (Keil 155).

Wie Werner bereits aufgezeigt hat, finden sich viele Analogien zwischen romantischer Musikauffassung und der von Elias gespielten Musik. Auch die negative Auffassung der Musik als negative Kraft, die Verzweiflung und Außenseitertum stiftet, lassen sich im Roman ausmachen.

Arthur Schopenhauer (1788-1860)

„Von der romantischen Kunstphilosophie führen direkte Entwicklungslinien hin zu Schopenhauer“ (Sorgner/Fürbeth 12). In Schopenhauers Werk lassen sich also Elemente der romantischen Kunstphilosophie ausmachen. Dennoch liefert er bei seiner Einschätzung der Musik eine innovative Komponente, die auf dem in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* entwickeltem Theoriekonstrukt basiert. Schopenhauers Ästhetik kann und soll nicht gesondert von seiner philosophischen Grundidee verstanden werden. Deshalb werde ich diese im Folgenden kurz darstellen, bevor ich auf seine eigentlichen Überlegungen zur Musik eingehe.

Wie der Name des Werkes bereits verdeutlicht, existiert die Welt für Schopenhauer in zwei Ausdrucksformen: dem Willen und der Repräsentation des Willens, der Vorstellung. Schopenhauer geht davon aus, dass alle Objekte der Welt nur in unserer Vorstellung bestehen.

Die Welt der Vorstellung ist der Teil der Welt, der vom Menschen wahrgenommen wird. Laut Schopenhauer besteht sie ausschließlich in der menschlichen Vorstellung. Insofern diese Erscheinungsform der Welt also nur in unserer Vorstellung existiert, ist die Erkenntnis darüber immer nur subjektiv. Als Bedingungen der Erkenntnis sieht Schopenhauer Zeit, Raum und Kausalität (Asmuth 112).

Der Wille ist für Schopenhauer das innerste Wesen der Welt und somit die Grundessenz allen Seins (Bowman 114, Keil 190, Zöllner 100). Auch wenn er sich in allen weltlichen Entitäten zeigt, ist er selbst kein konkret Existierendes: Er liegt außerhalb „aller Zeit und allem Raum und aller Kausalität; er ist grundlos, ursachenlos, ziellos und erkenntnislos“ (Keil 190). Da er also nicht den subjektiven Erkenntniskategorien unterworfen ist, kann der Mensch ihn nicht unmittelbar wahrnehmen (Bowman 114-5).

Insofern der Wille das innerste Wesen der Welt darstellt, hat er die Macht über alles Irdische: „Will is a blind, undifferentiated, unconscious force that drives and determines everything in the universe“ (Bowman 114). Der Wille als zentrale Macht des Universums objektiviert sich sowohl in der unbelebten (beispielsweise in der Form von Naturgesetzen) wie auch in der belebten Natur – in Form des Überlebensdrangs, der Bedürfnisse und des menschlichen Willens. Dieses ständige Drängen des irrationalen Welt-Willens kann niemals final befriedigt werden. Deshalb empfindet der Mensch immer das Gefühl eines Mangels und einer Unzufriedenheit, wodurch sein Leben auf Dauer durch Schmerz und unheilbares Leiden gekennzeichnet ist (Asmuth 115, Zöllner 100).

Kunst – insbesondere die Musik – spielt in diesem determinierten und von Leiden geprägten Lebensentwurf nun eine wichtige Rolle für Schopenhauer. Sie ist das „Panakeion aller unserer Leiden“ (Schopenhauer 275). „It affords a temporary reprieve from the perpetual yearning and obnoxiously deterministic influence of willing“ (Bowman 115, siehe auch Zöllner

101). Der Mensch kann sich deshalb vom quälenden Willen frei machen, weil er durch die Kunst in die ästhetische Kontemplation gelangt und so aus der Vorstellungswelt, in der der Wille ständiges Leiden verursacht, austritt (Schopenhauer 280-1, siehe auch Asmuth 117).

Der Wille präsentiert sich in allen Künsten außer in der Musik durch die Darstellungen von „*Ideen*, welche die unmittelbare und adäquate Objektivierung des Dinges an sich, des Willens, sind“ (Schopenhauer 267, vgl. auch 269). Der Musik schreibt Schopenhauer eine besondere Stellung unter den Künsten zu, (Schopenhauer 268) da sie den Willen direkt und nicht wie die anderen Künste als Nachahmung der Ideen abbildet. Musik ist also „eine so *unmittelbare* Objektivierung und Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt selbst es ist“ (Schopenhauer 270). Intensiver und unmittelbarer liefert sie Einsichten „in das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus“ (Schopenhauer 273, siehe auch Zöllner 102-3).

Da Musik als direkter Ausdruck des Willens mit den weltlichen Erscheinungen auf einer Stufe steht, besteht für Schopenhauer auch eine Analogie zwischen den musikalischen Ausdrucksformen und den weltlichen Entitäten. Um seine Theorie zu unterstützen gibt er erläuternde Beispiele, in denen er die Analogisierung von Musik und Welt zum Ausdruck bringen möchte (Schopenhauer 270-4).¹⁴

Wichtig ist hierbei auch, dass Schopenhauer die unterschiedlichen Objektivierungsgrade des Willens in der weltlichen Erscheinungswelt¹⁵ auch in der Musik sieht (Schopenhauer 271): Gemäß seiner Theorie äußert sich der Wille in den unterschiedlichen Tonlagen unterschiedlich stark: Während er sich im Bass am wenigsten zeigt, stellt die melodieführende Stimme die höchste Form des objektivierten Willens dar, da sie „jedes Streben, jede Bewegung des Willens

¹⁴ Für eine genauere Darstellung der von Schopenhauer aufgestellten Analogien siehe Fubini 221-2 und Zöllner 104. Fubini weist aber auch auf den teils „naiv und ein wenig lächerlichen“ Charakter dieser Analogisierungen hin, denen man „keine musikalischen Bedeutungen beimessen“ sollte (Fubini 221).

¹⁵ Schopenhauer nimmt eine Stufenfolge der Ideen an, die sich in den Erscheinungen der Welt äußern. In Hinblick auf den Grad des Ausdrucks des Willens nimmt er im Rahmen seiner Ästhetik folgende Einteilung vor: 1. Mineralreich/Naturkräfte 2. Pflanzenreich 3. Tierreich 4. Menschen (siehe auch Asmuth 116).

nachzeichnet“ und so die „tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens“ offenbart (Schopenhauer 272-3).

Diese Erkenntnis vermittelt Musik auf eine ganz unmittelbar wirkende und deshalb besonders deutliche Weise (Schopenhauer 268, 272-3). Sie bedient sich einer „allgemeinen Sprache“ (Schopenhauer 276-7), die zu jeder Zeit und an jedem Ort verstanden wird (Schopenhauer 286). Diese universale Kraft der Musik entsteht dadurch, dass sie zum „Herzen [spricht], während sie dem Kopfe nichts unmittelbar zu sagen hat“ (Schopenhauer 286). Das bedeutet, dass man Musik weder mit der Vernunft verstehen noch mit Begriffen beschreiben kann. Worte sind in der Musik „unfruchtbar“ und zeigen ganz deutlich ihre „Dürftigkeit“ und „Schranken“ (Schopenhauer 273). Schopenhauer geht sogar so weit, dass er die Sprache als Verunreinigung der Musik sieht. Deshalb darf Musik auch nichts Begriffliches darstellen und keine nachahmende Struktur aufweisen (Schopenhauer 277, siehe auch 275, 282). Musik transportiert also eine irrationale Wahrheit, die sich nicht final in Worten beschreiben lässt.

In Bezug auf die Inhaltsbestimmung unterscheidet Schopenhauer Sprache von Musik folgendermaßen: „Musik sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft, so wie Worte die Sprache der Vernunft“ sind (Schopenhauer 272). Es ist also das Gefühl, das die „eigentliche Domäne der Musik ... ist, da sie das innerste, geheimste und wahrste Leben des Willens darstellt“ (Fubini 222). Allerdings stellt Musik niemals konkrete Leidenschaften, Gefühle oder Szenarien da, sondern immer die Gefühle „selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk“ (Schopenhauer 274). Durch diese Forderung der abstrakten Darstellung von Gefühlen wird gewährleistet, dass nicht das „bestimmte Wollen eines Individuums,“ sondern der „präindividuelle Wille selbst“ in der Musik zum Ausdruck kommt (Zöller 104).

Abschließend ist noch der Geniebegriff Schopenhauers zu erwähnen. Das Genie ist aufgrund einer besonderen Begabung in der Lage, die „Willensregungen ... in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen“ und somit den Rezipienten eine Erkenntnis des Wesentlichen der Welt zu ermöglichen (Schopenhauer 277). Entscheidend ist dabei, dass der Kompositionsvorgang „aus der unmittelbaren Erkenntnis des Wesens der Welt, ... [der] Vernunft unbewusst, hervorgegangen“ sein muss (Schopenhauer 277). Der Schaffensprozess des Genies ist also ein auf Intuition und einer nicht näher bestimmten Offenbarung des Wesens der Welt beruhender Vorgang, bei dem Vernunft oder Begriffe nicht beteiligt sein dürfen.

Dieser Geniebegriff findet ansatzweise Umsetzung im Roman. Auch auf die Bedeutung des Leids durch den drängenden Willen und die Umsetzung desselben in der Musik als temporär erlösendem Medium wird im Roman angespielt.

Eduard Hanslick (1825-1904)

Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* „kann mit Recht als der folgenreichste musikästhetische Text des 19. Jahrhunderts gelten“ (Keil 228). Entgegen der bisher besprochenen Theoretiker sieht er Musik eindeutig nicht als Medium der Gefühle und bricht so mit einer langen Tradition. Er versucht die „irrige Voraussetzung abzuwehren ..., dass das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen bestehen könne“ (74). Sowohl die Idee, dass Musik Gefühle zum Inhalt habe, wie auch die Auffassung, dass es Zweck und Bestimmung der Musik sei, Gefühle hervorzurufen, lehnt Hanslick entschieden ab (25-6). Er proklamiert sogar, dass die „Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affektes ... gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst“ liege (43). Zwar gesteht er zu, dass Musik die „verschiedenen begleitenden Adjektiva [eines Gefühls] ausdrücken könne, nie [aber] das Substantivum“ der Gefühle an sich (44, 46-7). Eine These, die Hanslick ebenfalls im Zuge der musikalischen Inhaltsdiskussion verwirft, ist die „Theorie von der Nachahmung sichtbarer oder unmusikalisch

hörbarer Gegenstände“ (61): Für ihn weist die Musik „kein Vorbild in der Natur ... und keinen begrifflichen Inhalt“ auf (77).

Nachdem Hanslick Gefühle als zentralen Gegenstand der Musik und insbesondere als Träger des musikalisch Schönen abgelehnt hat, bestimmt er den Inhalt der Musik als ein „Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt“ (74, 162). Für Hanslick ist Musik also absolut autonom. Sie bringt einzig „*musikalische Ideen*“ zum Ausdruck, die bereits „Selbstzweck“ sind (75). Im Zusammenhang mit dieser autonomieakzentuierten Inhaltsbestimmung fällt die programmatische Kernaussage seiner Theorie: „Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen*“ (Hanslick 75, zur Entwicklungsgeschichte und Diskussion dieses Satzes siehe Keil 229).

Selbstverständlich ist es Hanslick bewusst, dass sowohl beim Hören wie auch beim Komponieren von Musik Gefühle eine Rolle spielen (vgl. 31-3, 104-5). Allerdings erachtet er diese im Hinblick auf den Zuhörer als unangemessen und ohne Einfluss auf die Schönheit der Musik, (31-3) im Hinblick auf den Komponisten als den „nicht ... schaffende[n] Faktor in ihm“ (105). Wayne Bowman fasst Hanslicks Einstellung über die Rolle der Gefühle in der Musik treffend zusammen: „Hanslick accepts feeling in music ..., but there can be no place for it in an account of music’s objective beauty“ (145).

Aus der „selbständigen Schönheit der Tonformen“ ergibt sich zudem Hanslicks dezidierte Abgrenzung der Musik gegenüber Sprache (98-9). Gemäß Hanslicks Autonomieästhetik verliert Musik ihre Schönheit, wenn sie versucht, sich „als eine Art Sprache“ zu gebärden und einen außermusikalischen Gedanken zu gestalten (99-100). Dementsprechend kann man Musik auch nicht mit Sprache beschreiben oder durch Sprache begreiflich machen: „[S]ie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu *übersetzen* nicht im Stande sind“ (78).

Die Idee, dass Musik durch Sprache nicht äquivalent beschreibbar sei, wird im Roman immer wieder thematisiert, auch wenn das Gesamtvorhaben des Romans, Musik literarisch zu beschreiben, dieser Theorie eigentlich zuwider läuft. Die Passagen von Hanslicks Theorie, die eine wissenschaftliche Umgangsweise mit Musik fordern und der Musik jeglichen außerklanglichen Inhalt absprechen, werden im Roman zurückgewiesen. Auch die Vorstellung, dass Musik nichts mit Gefühlen zu tun haben soll, wird vom Roman dezidiert negiert.

Theodor W. Adorno (1903-1969)

Adornos musikphilosophische Theorie widerspricht der autonomen Formästhetik Hanslicks. Für Adorno ist es nicht vorstellbar, Musik als frei von außermusikalischen Inhalten und Bedingungen zu sehen. Entscheidend für Adornos Auffassung von Musik ist ihre starke Bindung an soziale und historische Bedingungen und Materialverhältnisse. Immer wieder betont Adorno, dass Musik nicht als autonome, zeitlose Kunst aufgefasst werden dürfe, sondern vielmehr als ein soziales und historisches Produkt zu verstehen sei (Bowman 312-3, 329; Förster 47, Sziborsky 197). Adorno bestimmt Musik also ganz eindeutig als „a socially situated phenomenon“ (Bowman 329).

Aufgrund der Betonung des sozialen Einflussfaktors von Musik ist es im Rahmen von Adornos Musikphilosophie wichtig, dessen Gesellschaftsbild zu verstehen: In Anlehnung an marxistische Lehren sieht Adorno das Leben des Menschen in der Moderne durch Entfremdung, Verdinglichung und die Entmündigung des Subjekts durch kapitalistische oder totalitäre Regime charakterisiert. Moderne Gesellschaften sind für ihn durch die „Depotenzierung des Individuums“ (Adorno 506), das seines kritisch-selbstständigen Bewusstseins enthoben ist, gekennzeichnet (Adorno 500).

Die Gesellschaft stellt keine holistische Einheit, keine „Harmonie“ mehr dar, sondern „enthält das Moment des ... Heterogenen“ (Adorno 509). Allerdings versuchen die dominanten

Ideologien genau darüber hinwegzutäuschen und „die Nichtidentität ... durch den ... Begriff von bruchloser Identität zu überdecken“ (Adorno 509, siehe auch 502). Dieses Nicht-Erkennen und Verschleiern des Zustands, dieses gewaltsame Festhalten am Scheinhaften, verhindert jegliche Weiterentwicklung (Bowman 319). Die moderne Gesellschaft ist also gekennzeichnet durch ein krampfhaftes Festhalten an Altem sowie durch die dadurch einhergehende Verdrängung „von Disparatem [und] Nicht-Integrierbarem“ (Förster 48).

Adorno geht davon aus, dass man der Gesellschaft nur dann zu einem Fortschritt verhelfen kann, wenn man ein Bewusstsein für die zersplitterte, dezentralisierte Lage und ein Bewusstsein für das Unterschiedliche und Diskontinuierliche schafft (Bowman 308-9). Gemäß Adornos Theorie eignet sich Sprache hierfür nicht, da sie auch von einem Unbewusstsein gegenüber dem Heterogenen geprägt ist: Durch die für die Begriffsbildung notwendige Generalisierung wird eine zwanghafte Einheit hergestellt, die den Zustand der Nicht-Identität verdrängt, bzw. verschleiert (Bowman 307-8, 311-2). Kunst hingegen ist für Adorno das „Prinzip der Nicht-Identität,“ die „Chiffre des unaussprechlich Absoluten“ und dadurch der „einzig verbleibende Ort des Wahren und Richtigen“ (Förster 47).

Auch in Adornos ästhetischer Theorie nimmt die Musik einen besonderen Platz ein: In der Tradition Platons stehend spricht Adorno der Musik eine besonders ergreifende, fesselnde und überzeugende Wirkung zu (Bowman 38). Darin liegt ihr hohes soziales Beeinflussungspotential begründet. Es ist ihre „capacity to shape and modify social consciousness,“ die sie so mächtig macht (Bowman 308). Diese soziale Macht, die Musik aufweist, kann nun sowohl positiv als auch negativ eingesetzt werden. Adorno unterscheidet zwischen ‚guter‘, den Fortschritt der Gesellschaft fördernder Musik und Musik, die dazu eingesetzt wird, um die Illusion des funktionierenden Ganzen aufrecht zu erhalten und somit den status quo zu bestätigen (Bowman 312).

Adorno sieht diese zuletzt genannte Einsatzmöglichkeit der Musik als deutlich häufiger auftretende Verwendung. Die von den Massen leicht verständliche Musik fördert den reflektierenden, selbsttätigen Geist nicht, sondern unterstützt das unkritische, angepasste Verhalten der Gesellschaft (Bowman 311-2, 318). Doch nicht nur auf Seiten der seichten Musik sieht Adorno falsche Auffassungen und Ausübungen von Musik; auch im Bereich der hochwertigen, ernsthaften Musik gibt es Komponisten, welche durch das Zurückgreifen auf klassische Formen die „autoritären Momente“ immer reproduzieren, dadurch kein kritisches Bewusstsein anregen und einen Fortschritt verhindern (Adorno 513).

Trotz dieser negativen Darstellung von Musik hält Adorno dennoch an der Idee ihrer erlösenden Kraft fest (Bowman 327, Sziborsky 199). In der Musik Schönbergs sieht Adorno eine Musik – eine *musique informelle* – die Potential zur Rettung des Individuums trägt. Anders als bei Strawinsky, der durch das Aufgreifen von klassischen Formen „das schlechte Bestehende affirmiert,“ versucht die Musik Schönbergs die verblendete Gesellschaft aufzurütteln, indem er die problematische Lage des zerstörten, zerrissenen Subjekts in seiner Musik zum Ausdruck bringt (Sziborsky 197). Schönbergs Musik „rebelliert gegen das Gesetz“ (Adorno 502). Sie referiert auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, kritisiert und verneint sie aber zugleich (Adorno 500, siehe auch Förster 47). Indem die Musik diese Oppositionsstellung einnimmt, präsentiert sie ein „Gegenbild des gesellschaftlichen Widerspruchs“ und verweist somit auf eine Möglichkeit der Versöhnung und gesellschaftlichen Weiterentwicklung (Sziborsky 198, 200-1).

Die Aufgabe von Musik, um potentiell zur Rettung der Gesellschaft beitragen zu können, liegt also darin, das Disparate und Zerrüttete aufzuzeigen. Dabei helfen laut Adorno als aufrüttelndes musikalisches Ausdrucksmedium nur noch Dissonanzen (Bowman 319, 328) und der Verstoß gegen die bestehenden musikalischen Kompositionsregeln. Nur so kann Musik autonomen Status erreichen und die Idee der Freiheit zum Ausdruck bringen.

In dieser Autonomie liegt aber nicht nur der mögliche Grund der Möglichkeit des Erlösungspotentials von Musik, sondern auch zugleich die Ursache der Unmöglichkeit desselben. Dadurch, dass sich die moderne, autonome Musik von den Gesetzen der Musikindustrie frei macht, wird sie nicht produziert und kann ihr aufrüttelndes, veränderndes Potential auch nicht zum Einsatz bringen (Sziborsky 198-9, siehe auch Bowman 329). Zudem wird die neue Musik von der Breite der Gesellschaft, die seichte, sie nicht fordernde Unterhaltungsmusik wünscht, abgelehnt.¹⁶ Indem sie mit traditionellen Formen bricht und die Wahrheit der Gesellschaft zeigt, wird sie von dieser nicht angenommen, da die meisten Menschen sich nicht mit der misslichen Lage auseinandersetzen wollen, sondern lieber den Schein des Ganzen leben.

Die verändernde, Erlösung verheißende Kraft der Musik erlischt also gewissermaßen direkt mit ihrem Aufleuchten. Die in der modernen Musik erfahrbare Hoffnung ist eine „metaphysische Erfahrung, die negativ bleibt“ (Sziborsky 202). Die Wahrheit in Adornos musikphilosophischen Theorien liegt demnach in dialektisch – aporetischen Strukturen, die sich nicht auf finale widerspruchsfreie Aussagen reduzieren lassen.

Im Hinblick auf *Schlafes Bruder* kann man sagen, dass die in Adornos Konzept wichtige Idee der sozialen und materiellen Bedingtheit mehrmals zum Ausdruck kommt. Auch die aufrüttelnde Wirkung von Elias' Musik wird dargestellt und damit einhergehend die Schwierigkeiten und die Ablehnung, auf die Elias' Musik stößt.

Zusammenfassend kann man zu den gerade präsentierten musikphilosophischen Theorien feststellen, dass sich deutliche Widersprüche in den verschiedenen musikästhetischen Konzepten ausmachen lassen. Sowohl die Einschätzungen zur Leistung wie auch dem Inhalt der Musik

¹⁶ Zur Auffassung Adornos bezüglich des regressiven, unkritischen Hörverhaltens der meisten Menschen siehe Sziborsky 198 und Bowmann 318-20.

weichen teilweise stark voneinander ab. Beispielsweise erachtet Kant die Musik als die niederste unter den Künsten, während sie für Adorno, Schopenhauer und Wackenroder die vortrefflichste aller Künste darstellt, da sie eine erlösende Kraft besitzt. Allerdings werden die konkreten Vorstellungen über die Erlösung von der realen Welt durch Musik von den drei Theoretikern jeweils unterschiedlich gestaltet. Wiederum gemeinsam ist ihnen die Auffassung, dass Musik eine Erkenntnis und Wahrheit vermittelt, die durch Sprache nicht transportiert werden kann. Diese Theorie vertritt auch Platon. Kant hingegen spricht der Musik ihre Erkenntnis vermittelnde Kraft ab.

Auch wenn Schopenhauer, Wackenroder und Platon davon ausgehen, dass Musik eine besondere Wahrheit transportieren kann und eindrucksvoll auf das Innere des Menschen wirkt, widersprechen sich ihre Theorien in Hinblick auf die Bestimmung der diese Wirkung auslösenden Musik: Für Schopenhauer und Wackenroder erfolgt sowohl die Komposition wie auch die Rezeption von Musik intuitiv und ohne Beteiligung der Vernunft. Platon andererseits weist diese nicht auf Vernunft basierende Umgehensweise mit Musik zurück und spricht ihr die Fähigkeit ab, Wahrheit und Erkenntnis zu vermitteln.

Ein weiterer Gegensatz besteht zwischen der Auffassung Hanslicks, der Gefühle als Inhalt der Musik ablehnt, und den musikphilosophischen Theorien Schopenhauers sowie Wackenroders, die gerade das Gefühl als zentralen Gegenstand der Musik erklären. Allerdings proklamiert Wackenroder die Umsetzung von konkreten Gefühlen, während Schopenhauer die genuine Darstellung derselben fordert.

Die Tatsache, dass der Text auf Elemente all dieser teilweise gegensätzlichen Theorien anspielt, verweist auf die Widersprüchlichkeiten des Romans. Diese kontradiktorischen Strukturen des Textes werde ich nun im Analyseteil deutlicher und detaillierter herausarbeiten.

2. Die Ebene des Darstellens: Der Erzähler

Im folgenden Kapitel werde ich eine Analyse der narrativen Instanz vornehmen. Ich gehe davon aus, dass die Konstruktion der Erzählerfigur eine wichtige Aussage des Textes beinhaltet. Auch Erich Hackl bemerkte schon die starke Aussagekraft der Gestaltung der Erzählhaltung: „Bewundernswert ist die Fähigkeit des Autors, den komplexen philosophischen Gehalt seines Romans durch reines Erzählen wirken zu lassen“ (54). Im Folgenden werde ich insbesondere den philosophischen Gehalt des Romans in Bezug auf den musikästhetischen Diskurs untersuchen. Ich werde prüfen, wie durch das Erzählverhalten in bestimmten Passagen Aussagen über das Wesen und die Wirkung von Elias' Musik getroffen werden. Allerdings können diese Aussagen nicht als finale Äußerungen des Textes gesehen werden, da sich die Erzählerfigur im Allgemeinen als eine durchaus unzuverlässige präsentiert.¹⁷ Ich vertrete also die These, dass zwar durch das Erzählverhalten in bestimmten Situationen Anklänge an musikphilosophische Theorien zum Ausdruck kommen, dass diese aber durch die Konstruktion des Erzählers als unzuverlässige Instanz implizit in Frage gestellt werden. Als Position des impliziten Autors¹⁸ lässt sich deshalb aus der Gestaltung der Erzählerfigur die Äußerung dechiffrieren, dass man den vom Erzähler aufgestellten Äußerungen nicht uneingeschränkt glauben kann. Auch wenn er also durch sein Verhalten und seine direkten Aussagen Theorien bekräftigt, wird durch die Tatsache, dass er sich im Gesamtblick auf den Roman als unzuverlässig präsentiert, diese Bekräftigung untergraben. Der Erzähler weist ganz klar einen Doppelcharakter auf, der ihn als

¹⁷ Von unzuverlässigem Erzählen wird dann gesprochen, wenn sich die Aussagen des Erzählers als zweifelhaft oder falsch erweisen, d.h. wenn seine Rede durch „die implizite Vermittlung eines anderen Standpunktes unterlaufen“ wird. Dies kann der Fall sein, wenn der Erzähler Aussagen trifft, die über die Welt der Figuren hinaus generellen Wahrheitsanspruch fordern und die Glaubwürdigkeit der Kommentare fragwürdig ist. Eine Erzählinstanz gilt auch dann als unzuverlässig, wenn sich Widersprüche in ihren Aussagen zeigen (Martinez/Scheffel 100-3).

¹⁸ Unter dem impliziten Autor verstehe ich das in jedem Text existierende, vom Leser konstruierte „principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative.“ Auch wenn “it has no voice ... it instructs us silently, through the design of the whole“ (Chatman 148).

vertrauenswürdige Instanz unglaubwürdig macht. Bevor ich darauf eingehe, wie durch das Erzählverhalten Aussagen über das Wesen von Musik getroffen werden, möchte ich zunächst die narrative Instanz analysieren und demonstrieren, dass ihre Konstruktion von Widersprüchlichkeiten geprägt ist, die den Doppelcharakter des Erzählers und seine Unfestlegbarkeit zeigen, durch die seine Aussagen ständig in Frage gestellt werden.

2.1 Generelle Analyse des Erzählers

Die Widersprüchlichkeit der Erzählinstanz wurde bereits von vielen Interpreten bemerkt (u.a. Förster, Kosmitsch-Lederer, Landa, Zeyringer). Auch der Autor Robert Schneider gibt im Interview mit Kruse an, dass die narrative Instanz durch den ganzen Roman hinweg „immer changiert.“ Der Erzähler sei ein „un glaublicher Filou,“ dem es „den größten Spaß [bereitet], den Leser auf das Glatteis zu führen“ (Schneider in Kruse 32). Im Folgenden werde ich in Bezug auf den Standpunkt, den Wissensgrad und den vermittelten Wahrheitsanspruch des Erzählers die Widersprüchlichkeit in seiner Konzeption zeigen, um seine Unzuverlässigkeit zu veranschaulichen.

Direkt im ersten Satz des Romans wird deutlich gemacht, dass der Erzähler eine Position jenseits der erzählten Zeit einnimmt, wenn er mit einer einführenden zukunftsweisen Prolepse die Geschichte zusammenfasst: „Das ist die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen“ (SB 9). Es zeigt sich hieran, dass der Erzähler über das Wissen des kompletten Verlaufes der geschehenen Handlung verfügt und auch die Allmacht zur Neuordnung der geschehenen Ereignisse in der Erzählung besitzt. Der Erzähler berichtet also rückblickend auf eine bereits stattgefundenene Handlung. Auch Zeyringer gibt an, dass „aus der Perspektive des Erzählers ... der geschichtliche Prozess abgeschlossen ist“ und dass sich die Geschichte „als

vergangenes“ präsentiert („Felders Stiefbruder“ 69-70). Durch die Aussage des Erzählers, dass die von ihm erzählte Geschichte ihm bloß „zu Ohren“ gekommen sei (SB 14), wird erkenntlich, dass es sich um einen heterodiegetischen Erzähler handeln muss, d.h. um einen Erzähler, der nicht Teil der erzählten Welt ist. Diese Abgrenzung von der Figurenwelt wird auch darin sichtbar, dass der Erzähler sich durch den ganzen Text hindurch durch Ironisierung und Abwertung von den Bauern distanziert. Ein weiteres Anzeichen dafür, dass er nicht zu der Welt der Figuren gehört, ist sein Wortschatz, der sich deutlich von dem Sprachgebrauch der Bauernwelt des 19. Jahrhunderts abhebt: Beispielsweise bezeichnet er die Seelenzilli als „die erste Pensionsbezieherin von Eschberg“ (SB 22).

Zuweilen wird dieser Distanzierung von der Figurenwelt und der rückblickenden Perspektive allerdings durchbrochen. Dieser Wechsel zwischen „der Perspektive des 19. Jahrhunderts“ und „einer im Heutigen fixierten Übersicht“ wird erkennbar, wenn der Erzähler von den Neuerungen berichtet, die in Eschberg Einzug halten (Zeyringer, „Felders Stiefbruder“ 62-3):

Die Zeit des mittelalterlichen Schlafes neigte sich auch in Eschberg dem Ende zu, und in den vorarlbergischen Städten hatten bereits waghalsige Spekulanten damit begonnen, kuriose Bauwerke zu errichten, welche sie hernach mit dröhnenden Ungetümen aus Eisen auffüllten. Das Stickereiwesen fasste Fuß. Es würde dieses elende Bauernland dereinst in ein prosperierendes Zentrum elender Geldsüchtigkeit verwandeln. (SB 154)

Während sich im ersten Satz ein Erzähler zeigt, der die Neuerungen in der Bauernwelt von dem unwissenden Standpunkt der damaligen Zeit aus beschreibt, macht dieselbe narrative Instanz im letzten Satz ihr Mehrwissen und somit ihren übergeordneten Standpunkt deutlich. Es

zeigt sich also bereits in diesem kurzen Abschnitt, wie die Position des Erzählers sich fortwährend ändert.¹⁹

Auch die Distanzierung des Erzählers zu den Dorfbewohnern ist keine fixierte Konstante des Textes. Zuweilen nimmt der Erzähler die Perspektive des Bauernvolkes an, wenn er es z.B. als „Ungerechtigkeit“ bezeichnet, dass die Höfe im Südteil des Dorfes beim ersten Feuer nicht abbrannten (SB 80), oder das Leben des Meistenteils als „Frevel“ oder „Ungerechtigkeit, die nach Sünde schrie,“ betitelt (SB 82). Zudem fordert der Erzähler direkt zum Verständnis der Perspektive der Bauern auf, wenn er Phrasen verwendet wie: „Fühlt man sich in ein Eschberger Bauernherz“ (SB 82) oder „Man muß sich aber in die Herzen dieser Männer verdenken“ (SB 61).

Gegen die Einhaltung der distanzierten Position des Erzählers spricht auch der Tempuswechsel ins Präsens, ohne dass es sich dabei um einen Kommentar des Erzählers handelt (SB 68, 71-3, 90-2, 173). Dadurch wird der Eindruck des gleichzeitigen Erzählens evoziert. Gleichzeitiges Erzählen ist nur dann logisch möglich, wenn der Erzähler das Geschehen, wie z.B. in einem Briefroman, aus einer direkt miterlebenden Sicht heraus erzählt. Dies widerspricht allerdings der Festlegung des Zeitpunktes des Erzählens als jenseits der erzählten Zeit liegend und der heterodiegetischen Bestimmung des Erzählers. Sicherlich ist es richtig, wenn Moritz anmerkt, dass die Präsensstellen den Effekt haben, „Spannung zu schüren und Distanz abzubauen“ (17). Allerdings betont der Erzähler so explizit das Überschreiten der Grenze zwischen Figurenwelt und seinem eigentlich heterodiegetischen Standpunkt, bzw. den Wechsel ins gleichzeitige Erzählen, dass darin nicht nur eine Intensivierung des Geschehens, sondern auch eine Widersprüchlichkeit bezüglich der Bestimmung des Erzählers zu sehen ist. Als Elias seine erste Begegnung mit der Orgel hat, heißt es beispielsweise vor dem ersten Präsensbericht: „Dann

¹⁹ Zeyringer analysiert die Brüchigkeit der Sprache genauer. Er benennt, die „Versatzstücke alter Erzählmanier,“ verweist aber dennoch auf das Moderne der Sprache („Felders Stiefbruder“ 73). Auch Moritz stellt die „modernen Wortgetüme“ im Gegensatz zu dem „historisierenden Ton“ der Erzählung dar („Nichts Halbherziges“ 20-1).

kamen ihm plötzlich Tränen, und er selbst wusste nicht woher und weshalb. Wir wollen es auch nicht wissen, lassen unseren Musikanten allein, warten, bis sich sein Gemüt beruhigt und er anhebt, die ersten Töne seines Lebens zu spielen“ (SB 68). In der Zeit, in welcher der Erzähler Elias ‚alleine lässt‘, schweift sein Blick übers Dorf. Was er dabei sieht, wird im Präsens geschildert. Es entsteht also der Eindruck, dass der Erzähler die Geschichte direkt miterlebt und über keinen übergeordneten Standpunkt mehr verfügt. Zudem wird an folgender Passage eindeutig der Eindruck von gleichzeitigem Erzählen erweckt: Nachdem der Erzähler bei der Ankunft von Peter und Elias in Feldberg über die Geschichte vom Katzenturm berichtet hat, heißt es: „Gar manche Sonderlichkeit gäbe es von diesem Städtchen zu berichten, aber wir sehen die Freunde eben Gollers Rosengärtchen betreten. Darum fügen wir uns wieder unsichtbar in die Szene und beschreiben, was war“ (SB 166). Es zeigt sich hier ganz deutlich, dass der Erzähler öfter ein Überschreiten der Grenze zur Figurenwelt unternimmt, wodurch seine Heterogenität und sein rückblickendes Erzählen eindeutig in Frage gestellt werden.

Dass der Erzähler nicht durchgehend die Grenze zwischen der Welt des Darstellens und der Welt des Dargestellten einhält, wird auch sichtbar, wenn er darüber nachdenkt, wie er in die intradiegetische Handlungsebene eingreifen könnte. Beispielsweise sagt der Erzähler in der Zeit, in der Elias durch das ewige Werben um Elsbeth ganz mürbe geworden ist:

Mit zorniger Faust möchten wir diese fiebrig herumirrende, schwarz-dürre Gestalt mit den gelben Augen und dem schüttereren Langhaar festhalten, sie bei den Schultern fassen und ihr ins Gesicht schreien: „Rede endlich! Sag ihr, wie es um Dich steht! Es würde nichts nützen. ... Und weil wir das wissen, fassen wir ihn nicht mit zorniger Faust bei den Schultern. (SB 136)

Diese Doppelbestimmung des Erzählerstandpunktes, dieses Stellung zum Text, die zwischen Ferne und Nähe schwankt, wird am Ende des Romans besonders evident: Nachdem der

Erzähler von Elias' Tod am „9. September des Jahres 1825“ berichtet hat, (SB 198) kehrt er in die „Gegenwartswelt des Erzählers zurück“ (Zeyringer, „Felders Stiefbruder“ 64) und schaut auf die „fahlgrauen verschneiten Hänge,“ auf die er von seiner „niedrigen Schreibstatt“ aus schauen kann (SB 198). Die Nähe der Geschichte liegt dabei noch in der Luft: Am Schreibtisch „duftet es noch von der Schwüle des Spätsommers“ (SB 198). Zeyringer bemerkt in dieser Passage auch „die sprachliche und geographische Nähe“ des Standpunkts des Erzählers zu dem Erzählten. Richtigerweise verweist er auch auf eine weitere Doppeldeutigkeit in der Passage, in welcher der Erzähler in die Gegenwart des Schreibens zurückkehrt: Wenn der Erzähler diese Stelle mit den Worten „Wir heben die Augen von diesen Papieren“ einleitet (SB 198) und sich somit angeblich kurz von dem Erzählen der Geschichte löst, dann steht „die folgende kleine Szene ... gleichzeitig außerhalb des Textes und im Text“ (Zeyringer, „Felders Stiefbruder“ 64).

Es zeigt sich also, dass die narrative Instanz es unternimmt, die Grenze zwischen Erzählwelt und erzählter Welt aufzulösen, und sich so der finalen Festlegung ihres Standpunktes entzieht. Auch in Hinblick auf den Wissensstand des Erzählers ist die Unmöglichkeit der finalen Festlegung der Erzählfigur erkennbar. Wie ich bereits aufgezeigt habe, verfügt der Erzähler über eine zeitliche Allmacht: Er kennt die ganze Geschichte und ist nicht an den chronologischen Verlauf gebunden. „Er schafft eine Ordnung der Ereignisse ... eine Ordnung mit Vorausdeutungen und Rückgriffen“ (Zeyringer, „Felders Stiefbruder“ 73). Er verfügt über die analeptische Gestaltung ebenso wie über den proleptischen Erzählmodus. Beispielsweise kann er von der Jugendzeit von Elias' Mutter (SB 45) oder der Vorgeschichte des Kuraten Benzer ebenso berichten (SB 20) wie er neben der die ganze Geschichte vorwegnehmend zusammenfassenden Prolepse immer wieder kleinere Vorausdeutungen einfügen kann (u.a. SB 19, 29, 42, 49, 51, 52, 63, 67, 80, 111, 135, 138, 150, 154, 159, 160, 161, 166, 169, 186, 189, 200, 201).

Der Erzähler verfügt nicht nur über eine vollkommene Allmacht über die Zeit, er kennt auch alle Gedanken und Gefühle der Figuren: Er weiß, worüber die Figuren „sinnierte[n]“ (SB 16, 25), was sie „reute“ (SB 65), was sie „fühlte[n]“ (SB 82), was sie „hätten[n]“ sagen und tun „mögen“ (SB 15, 71; siehe auch 88, 91, 108, 131, 141). Er weiß, was die Figuren „dachte[n]“ (SB 127, 138), wonach sie sich „sehnte[n]“ (SB 100) und wovon sie „träumte[n]“ (SB 101). Oft weiß er sogar mehr über die Dorfbewohner als diese selbst. So kann er die Beweggründe der Bauern bei der grausamen Ermordung des Meistenteils kommentieren: „Aber die Mörder wußten, daß er den Brand nicht gelegt hatte, brüllten drum noch lauter und so lange, bis endlich ihr Gewissen überschrien war“ (SB 84). Er kennt nicht nur die Gedanken und Bewusstseinsinhalte der Dorfbewohner, sondern die sämtlicher im Roman erscheinender Figuren, wie beispielsweise die der „Alten im nahen Götzberg“ (SB 10). Auch sind ihm die Stationen der „Wanderschaft“ des Köhlers Michael bekannt (SB 158-9) und weiß sogar, zu was es dessen „Kinder und Kindeskinde[r]“ gebracht haben (SB 159).

Der Erzähler präsentiert sich also in großen Teilen des Textes eindeutig als „ordnende[r], allwissende[r] Erzähler“ (Zeyringer, „Felders Stiefbruder“ 72). Allerdings lassen sich über den ganzen Roman hinweg auch Textstellen ausmachen, die genau dieser Bestimmung widersprechen. An vielen Stellen ist der Erzähler durch einen eingeschränkten Wissensstand gekennzeichnet. Es gibt Passagen, in denen sich der „vorgeblich allwissende Erzähler in einem gebrochenen Duktus“ zeigt (Zeyringer, „Felders Stiefbruder“ 73). Diese Zurücknahme der Allwissenheit wird durch Partikel wie „vielleicht“ (SB 13, 104, 151), „angeblich“ (SB 22), „wohl“ (SB 111) oder durch die Phrase es „schien“ (SB 10, 14, 23, 29, 39, 77, 80, 86, 175) verdeutlicht. Auch in der Passage, in der Elias und Peter sich „einander durchs Haar“ streichen, nachdem Peter Elias darum gebeten hat, ihn nicht zu verraten, kommt ein Versagen der Allwissenheit zum Ausdruck. Der Erzähler gibt an, dass er die Beweggründe dieser Aktion nicht

kennt, wenn er sagt: „Wir wissen nicht[,] weshalb“ sie das taten (SB 88). Wenige Zeilen später scheint er allerdings wieder im Vollbesitz seiner allwissenden Kräfte zu sein, wenn er betont, dass Peter „fühlte ..., daß der Freund ihn niemals verraten würde (SB 88).

Der Verlust der Allwissenheit wird auch in der Szene bei Elsbeths Hochzeit erkennbar: Der Erzähler weist auf einen „Schatten von Melancholie“ im Gesicht der Braut hin, schränkt die Zuverlässigkeit der eigenen Aussage allerdings sofort wieder ein, wenn er sagt, dass dieser Schatten „vielleicht“ auch nur „Einbildung“ war (SB 151).

Auch die Fähigkeit des Erzählers, über Wissen aus parallel laufenden Handlungen zu verfügen und dadurch den Anforderungen eines allwissenden Erzählers gerecht zu werden, wird im Laufe des Romans in Frage gestellt. In der Nacht des ersten Feuers heißt es: „Wir müssen den Spuren unseres Helden folgen, können nicht die vielen begleiten und ihren Kummer mit vager Hoffnung lindern“ (SB 76-7).

Durch diese Einbrüche der Allwissenheit wird die Glaubwürdigkeit der Erzählerfigur deutlich eingeschränkt. Auch die ständige Ironisierung und Kommentierung des Geschehens trägt dazu bei, dass vom Text ein verminderter Wahrheitsanspruch ausgeht. Wie Schneider selbst angibt, weisen die ironischen Brüche darauf hin, dass man die „Geschichte nicht so ernst nehmen“ soll (Schneider in Kruse 33). Dieser festgestellten Untergrabung des Wahrheitswerts wird allerdings durch den Versuch des Erzählers Seriosität und Zuverlässigkeit zu etablieren entgegengewirkt. Der Erzähler versucht seine Glaubwürdigkeit dadurch herzustellen, dass er vorgibt, die Geschichte basiere auf in Akten fixierten Fakten (SB 19, 103, 163). Allerdings wird dieser Realitätsanspruch dadurch in Frage gestellt, dass die Herkunft der Akten den ganzen Roman über unklar bleibt. Zudem widerspricht die Tatsache, dass Akten vorhanden sein sollen, der mehrmaligen Betonung des Erzählers, dass Elias' Schaffen für die Nachwelt verloren sei.

Der Anschein des wissenschaftlichen Charakters, den der Erzähler seiner Geschichte teilweise gibt, versucht wiederum Anspruch auf die glaubwürdige Darstellung zu erheben (SB 31, 70, 178). Besonders deutlich werden die Bemühungen der Geschichte einen Wahrheitsanspruch zu verleihen in denjenigen Passagen, in denen sich der Erzähler zurückzieht und das Geschehen dadurch unmittelbar präsentiert. Diese Nähe zum dramatischen Modus wird beispielsweise bei der Darstellung der Gedanken der Hebamme in indirekter Rede deutlich (SB 15-18).²⁰ Die Unmittelbarkeit wird dadurch verstärkt, dass bei der Gedankenwiedergabe kein auf die Präsenz des Erzählers hinweisendes *verbum credendi* verwendet wird. Zudem hält sich der Stil der indirekten Rede sehr nah an der gesprochenen Sprache der Figur (Martinez/Scheffel 52-3). Als sie beispielsweise über den erhaltenen Heiratsantrag nachdenkt, heißt es: „Außerdem stimme es nicht, daß ihr ein Mannsbild nie mehr einen Antrag machen werde, denn der Franz Hirsch aus Höttingen habe ihr just vor zwei Wochen einen gemacht. Brieflich, jawohl brieflich“ (SB 16). Der Gedankenverlauf der Hebamme folgt der freien Assoziation und endet in Auslassungspunkten, wenn der Gedankengang durch die Geburt Elias' unterbrochen wird (SB 18). Dadurch entsteht ebenfalls der Eindruck einer unmittelbaren Wiedergabe der Gedanken. Durch diese Darstellungsweise erlangt diese Passage also Authentizität und Glaubwürdigkeit, was den Wahrheitsanspruch des Textes untermauern soll. Weitere um Unmittelbarkeit bemühte Passagen finden sich bei dem Auftritt des Schaupredigers Corvinus Feldau von Feldberg (SB 101-3), dessen Rede ausführlich in indirekter und direkter Rede wiedergegeben wird, sowie den Überlegungen Elsbeths über Elias' Zukunft und Eignung als Mann (SB 138-40). Auch durch Wendungen wie „Siket erat et prinzipus in nunk und semper,“ die der Rede des Nulf Alders

²⁰ Bei der Bewertung der Unmittelbarkeit von Gedankenrede bzw. gesprochener Rede orientiere ich mich an Martinez/Scheffel 62. Die indirekte Rede wie auch die erlebte Rede, die unter dem Begriff „transportierte Rede“ zusammengefasst sind, werden zwischen dem dramatischen und dem narrativen Modus lokalisiert und weisen somit beide eine gewisse Nähe zum unmittelbaren Modus der Darstellung auf.

hinzugefügt werden (SB 66, 98, 118), oder durch das in Gollers Äußerungen wiederholt auftretende „in Cäciliens Namen“ (SB 161, 163, 164, 167) wird eine große Nähe zu den Aussagen der Figuren und somit eine authentische Wiedergabe des Geschehens impliziert.

Allerdings werden diese Wahrheitsimplikationen durch Ironisierung oft wieder untergraben. Beispielsweise heißt es nach der ausführlichen und unmittelbaren Darstellung der Gedenken der Hebamme, dass diese Figur für den weiteren Verlauf vollkommen unerheblich ist. Auch Robert Schneider sieht darin, dass die Figur zunächst eindrucksvoll „aufgebaut“ wird, dann aber deutlich gemacht wird, dass diese „Figur nicht mehr interessiert,“ eine ironische Brechung (Schneider in Kruse 32-3).

Der Erzähler exerziert den Wahrheitsanspruch also an einer Figur, an der gleichzeitig auch seine Willkür bei der Auswahl der erzählenswürdigen Elemente deutlich wird. Er baut also den Eindruck der Unmittelbarkeit auf, um ihn mit dem Wirken seiner narrativen Präsenz umgehend wieder zu zerstören. Diesen Wechsel von Wahrheitsanspruch und Ausdruck der narrativen Willkürlichkeit wird auch bei der Erwähnung von Elias' Bruder Fritz deutlich. Während der Erzähler sich zunächst auf die Akten beruft und somit auf eine faktenfundierte Basis der Geschichte hinweist, macht er aber auch umgehend wieder deutlich, dass er bestimmt, welche Geschehnisse erzählt werden: „Aus dem Mund des Fritz Alder ist uns kein einziges Wort überliefert. Wäre eines überliefert, es interessierte uns nicht“ (SB 51). Es scheint dem Erzähler wichtig zu sein, diese Unerheblichkeit der Figur zu betonen und somit seine narrative Präsenz bei der Auswahl der erzählten Elemente deutlich zu machen. So sagt er über Fritz abermals: „Wir geben ohne Hehl zu, daß er uns nicht interessiert. Fritz war zeitlebens ein so unbedeutender Mensch, daß wir ihn dem Leser am liebsten überhaupt unterschlagen möchten“ (SB 51).

Es zeigt sich also auch in Hinblick auf den Glaubwürdigkeitsanspruch des Textes eine Doppelstruktur des Erzählens: Während der Erzähler einerseits versucht durch unmittelbare

Darstellung und Berufung auf wissenschaftliche oder historische Quellen den Wahrheitsanspruch des Textes zu etablieren, unterläuft er diesen andererseits, indem er ironisiert und kommentierend seine große erzählerische Präsenz aufzeigt.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Erzählfigur eindeutig von einer Doppeldeutigkeit und somit finalen Unbestimmbarkeit geprägt ist: Einerseits wird der Erzähler als allwissende Instanz aufgebaut, diese Allwissenheit wird andererseits aber an vielen Stellen zurückgenommen. Der Standpunkt des Erzählers und seine Nähe zum Text sind unbestimmbar, da sie ständig schwanken und dabei auch sich widersprechende Positionen annehmen. Zudem baut der Text einen Anspruch auf Wahrheitsfähigkeit und Authentizität auf, der aber bewusst wieder zerstört wird.

2.2 Aussagen über Musik durch Erzählerverhalten

Direkt zu Beginn des Romans zeigt der Erzähler auf, wie wichtig die Gesellschaft für Elias' musikalische Entwicklung ist. Die vorherrschenden Charaktereigenschaften der Gesellschaft, in die Elias hineingeboren wird, werden für die negative Genese seines musikalischen Talents verantwortlich gemacht: „Die Beschreibung seines Lebens ist nichts als die traurige Aufzählung der Unterlassungen und Versäumnisse all derer, welche vielleicht das große Talent dieses Menschen erahnt haben, es aber aus Teilnahmslosigkeit, schlichter Dummheit, oder ... aus purem Neid verkommen ließen“ (SB 13). Im Laufe des Romans schickt sich der Erzähler an, die negativen Charaktereigenschaften dieser ‚verkommenen‘ und ‚niederträchtigen‘ Gesellschaft anschaulich werden zu lassen. Auch wenn er sie in direkten Kommentaren charakterisiert (SB 12-3, 20, 42, 90, 136), entfällt ein weitaus größerer Teil der Charakterisierung der Dorfbewohner auf die Szenen, in denen der Erzähler die Figuren selbst ‚zeigen‘ lässt, was charakteristisch für sie ist.

Kennzeichnend für dieses Bemühen um unmittelbare Darstellung ist die Verwendung der transportierten Rede, die der Erzähler immer dann einsetzt, wenn er Gedanken oder Handlungsabsichten der Figuren darstellt, die deren schlechten Eigenschaften und rückständigen Einstellungen zum Ausdruck bringen sollen. Direkt bei Elias' Geburt werden in dreiseitiger indirekter Rede die Gedanken der Hebamme präsentiert, die den nicht erkennenden und egoistischen Charakter der Menschen repräsentieren, welche die Entwicklung von Elias' musikalischen Fähigkeiten entscheidend prägen. Auch die vom Neid durchdrungenen Gedanken Gollers, die sich in dessen Überlegungen, wie Elias' musikalischer Durchbruch zu verhindern sei, offenbaren, werden vom Erzähler im Modus der erlebten und indirekten Rede präsentiert (SB 164, 166-7, 184, 185). Im selben Modus werden auch Oskars Gedanken und Gefühle vermittelt, als er Elias' Talent bemerkt, aber beschließt, dass er allein der „honörigste Orgelist auf Gottes Erdboden“ sei und er Elias deshalb nicht das Notenhandwerk beibringen werde (SB 66-7).²¹

Durch diese unmittelbar dargestellten Passagen wird ein Wahrheitsanspruch für die Zeichnung der Dorfgesellschaft erhoben. Der Leser erlebt direkt und eindrucksvoll das Verhalten von Elias' Umgebung, die, wie der Erzähler direkt zu Beginn deutlich macht, für den negativen Verlauf seiner musikalischen Entwicklung verantwortlich sind. Damit betont der Erzähler den Zusammenhang von Gesellschaft und Musik und spielt auf die Theorie Adornos von der sozialen Bedingtheit an.

Diese so dargestellte Idee wird vom Erzähler am Ende explizit bestätigt, wenn es heißt, dass Elias unter anderem durch die von den gesellschaftlichen Verhältnissen abhängige „fortschreitende Zerrüttung der Seele ... zu einer so gewaltigen Tonsprache [fand] wie kein

²¹ Weitere Darstellungen der Dorfgesellschaft, die der Erzähler in einem unmittelbaren Modus präsentiert, finden sich bei den angeblich übersinnlichen Erfahrungen der Seelenzilli (SB 21-2) und des Köhlers Michael (SB 63), den Reden und Gedanken des feuerbegeisterten Kuraten Benzer (SB 24-6), den Überlegungen unverantwortlicher Mütter (SB 32, 41), den diversen unwahren Heucheleien der Dorfbewohner (SB 42, 46, 47) oder gestreuten Gerüchten (SB 81, 117, 137, 189) und den verrückten Ideen der Haintzin, Elias' „Siechtum“ (SB 46) in einem schmerzhaften Verfahren zu heilen (SB 45-6).

Meister vor oder nach ihm“ (SB 179). Auch Werner weist auf den Einfluss des in der Gesellschaft Erlebten auf Elias' musikalische Entwicklung hin (*Konzeption des Genies* 113). Ebenso verweist Durrani auf die soziale Bedingtheit der musikalischen Genese Elias', wenn er sagt: „Music does not exist in a vacuum. It requires a social context“ (236). Allerdings scheint dieser Feststellung der Kommentar des Erzählers entgegenzustehen, dass sich an Elias' Schicksal „selbst in der Fremde ... nichts geändert“ hätte (SB 95). Es zeigt sich also bei der Diskussion der sozialen Bedingtheit von Musik eine widersprüchliche Aussage des Erzählers.

Einen weiteren Fokus richtet der Erzähler durch sein Verhalten auf das Leiden in Elias' Leben. Durch die Ausspielung seiner zeitlichen Allmacht weist er immer wieder auf die durch Leiden gekennzeichnete Struktur in dessen Leben hin und bringt damit zum Ausdruck, dass Elias' Leben negativ „vorgezeichnet“ ist (SB 121). So beginnt er die Erzählung mit der Erwähnung von Elias' Tod und bestimmt seine Geschichte als die Aufzeichnung eines „elenden Lebens“ (SB 9). Auch im nächsten Kapitel betont er die Traurigkeit und Unerfülltheit von Elias' „bestürzendem Schicksal“ (SB 13). Bevor die Figur des Elias also agierend in der Erzählung auftritt, kennzeichnen die Kommentare des Erzählers dessen Leben bereits als vom Leiden geprägt.

Durch den ganzen Text hindurch tritt der Erzähler immer wieder deutlich hervor, um an diese Bestimmung von Elias' Leben zu erinnern. Bevor er davon berichtet, dass Elias im Alter von 14 Jahren durch den Unfall des Balgtreters „das Tor zur Musik“ (SB 62) geöffnet wird, weist er ausführlich darauf hin, dass Elias niemals das Dorf verlassen wird, um eine erfolgreiche musikalische Karriere einzuschlagen (SB 61-2). Wenn der Erzähler davon berichtet, dass Elias von Goller entdeckt wird und somit „ein glücklicher Zufall sein Schicksal plötzlich zu verkehren“ scheint (SB 150), weist er im gleichen Satz auf den bevorstehenden Tod Elias' hin. Als Elias zum Orgelfest, dem Höhepunkt seiner musikalischen Karriere, aufbricht, macht der

Erzähler direkt deutlich, dass Elias „niemals mehr auf den Hof zurückkehren“ wird (SB 165). Auch Elias' erstes Orgel-Erlebnis wird durch die ihn umgebende Stimmung negativ konnotiert. Während er seine ersten Töne spielt, lässt der Erzähler seinen Blick über das Dorf schweifen. Diese Eindrücke gibt er im Präsens wieder, wodurch, wie schon oben ausgeführt, die Atmosphäre besonders eindrücklich erscheint. Die Stimmung wirkt unheimlich: Der Föhn „heult in den Wipfeln“ (SB 68), Äste und Zweige knacken und die Natur scheint aus ihrem natürlichen Kreislauf geraten: Obwohl es bereits Adventszeit ist, wird der Schnee „den Kindern verweigert“ (SB 68) und die Weiden beginnen bereits auszutreiben. Elias' erstes Orgelspiel ist also in eine unnatürliche und bedrohliche Atmosphäre eingebettet, was als negative Konnotation oder Vorausdeutung auf die unglückliche Entwicklung seiner musikalischen Karriere gesehen werden könnte. Wenn Elias sich auf Grund seiner vermeintlichen Zugehörigkeit zu Elsbeth glücklich zeigt (SB 104, 108), wird vom Erzähler sofort darauf hingewiesen, dass Elias sich in diesem Liebesglück grausam irrt (SB 109).

Der Erzähler selbst gibt auch zu erkennen, dass er den Fokus auf das Leid in Elias' Leben legen will, wenn er sagt, dass es aus den glücklichen Tagen des Elias' noch mehr zu berichten „gälte“ (SB 117). Allerdings ist dieser Bericht entsprechend dem verwendeten zweiten Konjunktiv durch raffendes und iteratives Erzählen auf acht Zeilen begrenzt. Die Darstellung von Elias' Leid allerdings füllt deutlich mehr Raum und enthält detailliertere Beschreibungen. Die Beschreibung des Leidens in Elias' Leben ist dem Erzähler also wichtiger als die Darstellung der positiven Aspekte seines Lebens.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Erzähler den Ausdruck von Elias' Leiden neben Veränderungen von Elias' körperlichen Zustand (SB 86-7, 95, 131-3) hauptsächlich über stimmliche Reaktionen anzeigt und die Darstellung von Gefühlen und Gedanken meist ausspart: Elias röht wie ein Hirsch vor Schmerzen (SB 40), er stößt einen

„brüllenden Schrei“ aus (SB 43), als er von den Kindern beschimpft wird und vertreibt die Haintzin mit einem „lauten, bösen Röhren aus dem Gaden,“ als diese eine erneute schmerzhafteste Kur an ihm durchführen will (SB 46). Als Elias feststellt, dass Elsbeth dabei ist zu verbrennen, verfällt er wieder in die „gläserne Stimme seiner Kindheit“ (SB 76) und als er Elsbeths Herzschlag auf seinem verspürt, da brüllt er so „entsetzlich auf ..., als müßte er bei hellem Verstand sterben“ (SB 78, 140). Da Elias’ Stimme als Teil seines musikalischen Ausdrucksvermögens gesehen werden muss und zudem explizit mit Musik gleichgesetzt wird,²² kann durchaus ein Zusammenhang zwischen dem Leid und Elias’ Musikalität gesehen werden. Auch durch die fokussierende Lenkung des Erzählers wird die Leidensdetermination in Elias’ Lebensentwurf deutlich, wodurch auf die Theorie Schopenhauers verwiesen wird. Für diesen stellt Leiden ein konstitutives Moment des Lebens dar und er will seine Musiktheorie nicht ohne den Einbezug seiner pessimistischen Gesamttheorie verstanden haben.

Im letzten Abschnitt dieses Kapitels werde ich nun das Erzählverhalten in denjenigen Passagen betrachten, welche explizit die Musikalität thematisieren, und aufzeigen, wie der Erzähler das Besondere und Genuine von Elias’ Musik darstellt.

Direkt zu Beginn macht der Erzähler deutlich, dass er Elias’ Genialität zum Ausdruck bringen möchte, die von den Figuren der Handlungsebene „niemand begreifen“ will (SB 20). Er betont diese Genialität, wenn er Elias einleitend beschreibt „als Kind mit einer so hohen Musikalität ..., die im wahrsten Sinne des Wortes unerhört war“ (SB 13). Auch erinnert der Erzähler durch die ganze Geschichte hindurch immer wieder an das herausragende musikalische Talent des Jungen (SB 19, 61-2, 94-5, 159, 179). Dieses musikalisch phänomenale Genie ist der Gegenstand des Interesses des Erzählers: Er macht explizit, dass es ihm nicht um Elias

²²Es heißt im Roman, dass Elias ein „Reden“ habe, worin „jede Silbe wie Musik klang“ (SB 109) und dass, „wenn er redete, ... selbst das noch Musik“ war (SB 101).

persönliches Schicksal geht, sondern um die generalisierenden Betrachtungen, die aus seinem musikalischen Fall erwachsen (SB 198). Dieser Eindruck wird unterstrichen durch den wissenschaftlichen Duktus, in dem der Erzähler sich zuweilen präsentiert. Elias' stimmliche Abnormalität versucht er „medizinisch [zu] erhellen“ (SB 31) und auch die Hypnose der Zuhörer beim Orgelfest untersucht er in einer (pseudo-)wissenschaftlichen Herangehensweise (SB 178). Dieser ‚wissenschaftliche‘ Standpunkt wird auch dadurch ersichtlich, dass er versucht „akademisch zu sagen“ (SB 70), was Elias bei seinem Orgelspiel tut. Es zeigt sich also, dass der Erzähler durch die Berufung auf den Autoritätsanspruch der Wissenschaft die Glaubwürdigkeit der von ihm erzählten Geschichte über den Musiker Elias Alder gewährleisten will.

Auch bei der Beschreibung von Elias' Orgelspiel versucht er einen Wirklichkeitsanspruch zu etablieren. Er benutzt Fachtermini wie „Dezimgriffe“, „Prestissimo“, „Lagati“ (SB 96), „Gedackakkorden“ (SB 112), „Fugato“ (SB 114), „Adagio“ (SB 115) oder „Dominante“ (SB 179). Zudem versucht er Elias' Tätigkeit beim Orgelspiel präzise zu beschreiben: Er berichtet genau, was Elias tut und wie sich die „Fingerballen ... in die Mulden des Elfenbeins“ (SB 69) schmiegen, oder er beschreibt Elias' Fuß- und Grifftechnik (SB 96). Als weiteren Beschreibungsmodus von Elias' Musik bedient sich der Erzähler der Darstellung dessen, was Elias durch sein Orgelspiel zum Ausdruck bringen will (SB 112-3, 114-5, 174-8). Die Beschreibung des Erzählers bleibt also immer nur referentiell, sie kann die Musik an sich nicht erfassen.

Dieser Eindruck, dass der Erzähler nicht in der Lage ist, ein äquivalentes sprachliches Abbild von Elias' Musikalität zu geben, wird an mehreren Stellen im Roman deutlich. Das erste wichtige Erlebnis in Elias' musikalischem Leben ist das Hörwunder, das er im Alter von fünf Jahren erlebt. Bei diesem Erlebnis nimmt der Erzähler von seiner Allwissenheit deutlichen Abstand, wodurch er den Eindruck erweckt, dass die hinter dem Hörwunder stehende Macht

auch ihn gefangen nimmt (SB 33, 34, 35). Während der Beschreibung des Hörerlebnisses weist der Erzähler immer wieder darauf hin, dass manche Sachen „unerklärlich“ sind, (SB 35, 39) ihm „ungeheuerlich“ (SB 35, 39) oder „unglaublich“ erscheinen (SB 38). Entscheidend wichtig ist auch das von ihm verwendete Attribut „unbeschreiblich“ (SB 37), wodurch er selbst die Leistung der Sprache beim Schildern dieses Vorgangs einschränkt. Dazu passt auch sein Kommentar, der auf das Abbrechen einer langen, immer stakkatohafteren, in Auslassungszeichen endenden Aufzählung des von Elias Gehörten folgt: „Was sind Worte!“ (SB 38). Der Erzähler demonstriert somit die bereits benannte Unzulänglichkeit des Wortes in dieser Situation. Er zeigt, dass das, „was mit Elias dereinst geschah, ... mit aller Sprachgewalt nicht zu fassen“ ist (Moritz, „Nichts Halbherziges“ 27).

Nicht nur bei der Beschreibung des Hörerlebnisses kommt das Defizit von Sprache zum Ausdruck; es zeigt sich ebenso bei der Beschreibung des Höhepunkts von Elias' musikalischer Karriere, dem Orgelfest. Bereits bei der Darstellung der ersten musikalischen Einlage gelingt es dem Erzähler nicht, die Melodie begrifflich zu erfassen. Er bedient sich vielmehr eines Simile, das das Mysteriöse und Unsagbare verbildlicht, wenn er sagt, dass Elias eine Melodie komponiert, „die so geheimnisvoll glänzte wie das Kerzenlicht im Goldkelch des Kuraten“ (SB 69).

Die Darstellung des Orgelfestes demonstriert nicht nur die Unzulänglichkeit der Sprache (vgl. auch Durrani 231), sondern verweist auch, wie Förster bemerkt, „auf eine Sphäre ..., die sich dem begrifflichen Verstehens des Erzählers entzieht“ (156). Obwohl der Erzähler sich sehr bemüht, nahe an Elias zu bleiben und durch die parataktische Satzstruktur und die Auslassungszeichen den Eindruck eines Gedankenstroms zu erschaffen (SB 173-5), kann er zuweilen nur „erahnen“ (SB 176), was Elias zum Ausdruck zu bringen versucht. Gegen Ende der Improvisation deutet der musiktheoretisch geschulte Erzähler auf seine Ungenügendheit hin,

wenn er aussagt, dass die Musik eine „nicht mehr zu fassende Kompliziertheit“ (SB 180) oder den „Punkt der äußersten Unmöglichkeit“ (SB 181) erreicht. Der letzte Satz der Beschreibung verweist abermals auf die „unbegreifliche ... Improvisation“ (SB 181).

Der Erzähler setzt also eine Erzählstrategie ein, die durch Betonung des Unsagbaren in Bezug auf Elias' Musik diese dem Alltäglichen und Beschreibbaren entzieht; die durch Sprache über Sprache hinausweist. Musik wird als ein sich von Sprache unterscheidendes System gezeichnet, das sich durch Worte nicht adäquat abbilden lässt und somit eine ganz besondere Ausdruckskraft hat. Diese Aussage des Textes verweist auf all diejenigen musikästhetischen Theorien, welche die Musik als besondere Sprache sehen, in der Worte als unzureichend erscheinen. Besonders deutlich wird dies bei Schopenhauer, der die Musik durch Worte sogar verunreinigt sieht.

Diese gerade beschriebene Erzählhaltung verdeutlicht auch, dass wahre musikalische Schaffenskraft keiner sprachlichen Ausdrucksfähigkeit und keiner akademischer Kompositionsregeln bedarf. Elias ist ein wahrhaft intuitiv schaffendes Genie wie es Schopenhauer und Wackenroder fordern und wie es Platon entschieden ablehnt. Immer wieder zeigt sich, dass Elias keine musikalischen Lehrer hat und rein seiner musikalischen Intuition folgt. Wie Schlösser treffend angibt, folgt Elias bei seinem ersten Orgelspiel keinem anderen Maßstab als seinem Gefühl (83). Der Erzähler sieht darin Elias' geniale Veranlagung: „Es ist das Wesen eines jeden Genies, daß es Dinge mit großer Vollendung zuwege bringt, die es weder geschaut noch gehört hat“ (SB 94-5).

Das Ursprüngliche und theoretisch Ungeleitete von Elias' Musik kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass er nicht über das fachtheoretische Vokabular seiner Musikalität verfügt. Dies wird durch den Erzähler immer wieder betont: Wenn dieser bei Elias' erstem Orgelspiel „akademisch“ identifiziert, welches Kompositionsprinzip Elias entdeckt hat, weist er direkt

darauf hin, dass Elias gerade durch diesen Fachterminus verstört gewesen wäre (SB 70). Zudem berichtet er von Elias' Unfähigkeit sich bezüglich der Verstimmung der Eschberger Orgel in korrekten musikalischen Begriffen zu äußern (SB 64). Als er beim Orgelfest angibt, dass Elias mit Hilfe seines „ungemein analytischen Gehörs ... die Harmonie des Satzes in jede Note zerlegt,“ verweist er auch wieder darauf, dass Elias nicht in der Lage gewesen wäre, diesen Vorgang so zu beschreiben (SB 171): Elias denkt nicht in Noten, sondern in „Tasten, weiß oder schwarz, hoch-, tief- oder mittelliegend“ (SB 171). Dass Elias der elaborierten musikalischen Sprache nicht mächtig ist, wird auch daran demonstriert, dass er trotz mehrmaliger stotternder Versuche nicht in der Lage ist, das Wort „extemporieren“ korrekt auszusprechen (SB 171). Es zeigt sich hierin also die Darstellung der genuinen Schaffenskraft Elias', darüber hinaus aber auch die besondere Bedeutung der Musik als Ausdrucksmedium für den sonst sprachlosen Elias.

Abschließend erwähnenswert bei der Vermittlung von Elias' Musik durch den Erzähler ist die von ihm verwendete Strategie, die darauf abzielt, den Eindruck zu erwecken, dass der Erzähler selbst durch die begeisternde Wirkung der Musik gefangen genommen wird. Bei der Beschreibung von Elias' Technik weist er mit der Parenthese „man staune recht“ (SB 96) auf die beeindruckende Wirkung von Elias' Musikkunst hin und bei der Schilderung von Elias' erdachter Musik ‚entfährt‘ ihm ein Bewunderung vermittelndes „Welch eine geniale Musik!“ (SB 113).

Beim Orgelfest gibt der Erzähler zuweilen vor, Teil der Menge zu sein, wenn er über diese fokalisiert (SB 181): Elias wird aus Sicht der Menge beschrieben. Für sie ist er der „unsichtbare Wundermann“ (SB 182). Erst als Elias über die Brüstung der Orgelempore blickt, „konnte man sehen, wie sehr dieses mehr als zweistündige Improvisieren an seiner körperlichen Substanz gezehrt hatte“ (SB 182). Bei der Beschreibung der Reaktion der Zuhörer beschränkt der Erzähler sein Wissen auf den Horizont einer erlebenden Figur und kann so nur vermuten, was in

ihnen vor sich geht (SB 175, 178): Er wirkt wie ein „Augenzeuge der Begeisterung“ (Zeyringer, „Felders Stiefbruder“ 75). Indem der Erzähler durch die Zuschauerfokalisierung vorgibt, sich selbst in die Reihe der Bewunderer eingereiht zu haben, bestätigt er als autoritäre Figur in letzter Instanz die ergreifende Wirkung von Elias' Musik.

3. Die Ebene des Dargestellten: die innertextuelle Figurenwelt

3.1 Elias als Wahrnehmender: die Darstellung des Hörwunders

In diesem Kapitel werde ich das Hörwunder als Grundstein von Elias' musikalischer Genialität untersuchen. Zunächst werde ich zeigen, warum sein enormes Hörvermögen als konstitutives Element seiner genialen Musik gesehen werden kann. In einem weiteren Schritt soll dann die Darstellung des Hörerlebnisses auf die Verarbeitung von musikphilosophischen Theorien hin analysiert werden.

Auch wenn es bei Elias' Geburt heißt, dass ein „genialer Musiker geboren wurde“ (SB 19), wird die Ausübung seiner Musikalität erst durch sein ausgeprägtes Hörvermögen ermöglicht. Das Wunder seines Hörens ist also eine Vervollkommnung des in ihm angelegten genialischen Potentials. Erst durch das dabei erlangte exorbitante Hörvermögen wird Elias mit den Fähigkeiten ausgestattet, solch eine besondere Musik spielen zu können. Dies wird an mehreren Stellen des Romans deutlich: Elias lernt die Orgel sowie ihre Funktionsweise über das Zuhören kennen (SB 64); durch sein absolutes Gehör wird es ihm ermöglicht, sämtliche Missklänge in dem Spiel des Onkels zu erkennen, ohne dass er jemals in Harmonielehre unterrichtet worden wäre (SB 66); sein Hörvermögen befähigt ihn schließlich auch dazu, sich alleine das Orgelspielen beizubringen und seine Melodien immer aufs Neue zu verfeinern: Er versucht seine Finger das spielen zu lassen, was „das Ohr ... schon lange voraus“ gehört hatte (SB 69). Er versucht das auszugleichen, „[w]as ihm holprig tönte“ (SB 69). Sein Hörvermögen ermöglicht es ihm sogar, die Teile der Orgel herauszufinden, die repariert werden müssen, und nach der Reparatur der Pfeifen macht er sich mit „unbestechlichen Ohren daran, die Register einzustimmen“ (SB 97). Letztlich gelingt es ihm durch sein akustisches Vermögen auch diejenige Aufgabe beim Orgelfest zu verstehen, mit der er aufgrund der musiktheoretischen

Begriffe nichts anzufangen wusste: Er „begriff kein Wort von dem Gesagten,“ aber nachdem er dem Spiel seiner Konkurrenten gelauscht hatte, „wußte Elias exakt,“ was die musikalischen Fachtermini bedeuten (SB 170). Auch die Register der neuen Orgel in Feldberg erschließt sich Elias ausschließlich mittels „seines ungemein analytischen Gehörs“ (SB 171). Diese gerade aufgezeigte Wichtigkeit seines akustischen Vermögens bestätigt Elias sogar selbst, wenn er sagt, dass „alles eine Sache des Hörens“ sei (SB 106). Elias’ Hörvermögen ist also eindeutig eine elementare Komponente seiner Musik, da deren geniale Ausdruckskraft und Wirkung ohne sein übernatürliches Gehör nicht möglich wäre (vgl. auch Werner, *Konzeption des Genies* 54). Das Hörwunder als Hervorbringung eines übermenschlichen akustischen Ausnahmetalents steht dementsprechend für die ‚Fertigstellung‘ des musikalischen Genies des Elias’.

Die Kraft, die ihm dieses außergewöhnliche Hörvermögen gibt und ihn zum Hörwunder ‚ruft‘, bleibt zunächst unbestimmt: „Etwas rief. Er mußte hinunter“ (SB 32). Durch das Indefinitpronomen wird die treibende Kraft verschleiert und die ganze Szene des Hörwunders bekommt einen mystischen, übersinnlichen Charakter. Passend hierzu ist das Wetter am Tage des Hörwunders grau und unheimlich: Es „schwappte der Nebel vom Rheintalischen herauf ...[,] gefror in den Wäldern, zog eisige Fäden von den Zweigen und beschlug die Rinde der Tannen südseitig“ (SB 30). Vor dieser Kulisse der „nebelverfrorenen Landschaft“ ereignet sich nun die Erweckung des akustischen Genies Elias (SB 33). Die durch diese Kontextualisierung erreichte Mystifizierung seiner Geniewerdung verweist sowohl auf die romantische Auffassung, dass der Bereich der Kunst ein Bereich des Mystischen sei, als auch auf Schopenhauer, bei dem die inspirierende Initiierung des Genies auch nicht rational erklärbar, deshalb nicht näher bestimmbar ist und somit ebenso einen mystischen Anklang trägt.

Kurz darauf wird die treibende Kraft, die Elias zum Hörwunder ruft, im wasserverschliffenen Stein lokalisiert: „Der Stein rief. Elias mußte hinunter“ (SB 33). Dieser

Stein ist der Ort, an dem sich das Wunder ereignet. Elias ist sich sicher, dass dieser Ort lebt und dass man von dort aus in den Himmel kommt (SB 109). Auch der Erzähler gibt an, dass der Stein wie eine „riesige versteinerte Fußsohle“ Gottes aussehe (SB 107). Der Stein ist als ein „Ort besonderer Gottesnähe anzusehen“ (Möckel 83).

Die „sonderliche Kraft,“ die von dem Stein ausgeht, ist nun, wie Elias auch selbst bestätigt, die treibende Kraft bei der Herbeiführung des Hörwunders (SB 108). Damit werden dieser Ort und somit auch die Verleihung von Elias' genialischen Fähigkeiten mit Gott assoziiert. Besonders deutlich wird diese Assoziation während des Hörwunders, wenn die zunächst unbestimmte, dann dem Stein zugeschriebene Kraft zuletzt Gott zugesprochen wird: Das Hörwunder wird als ein Vorgang gekennzeichnet, in dem sich „Gott in seiner unendlichen Grausamkeit ... nicht auf[hörte] zu zeigen“ (SB 37). Diese Attribuierung Gottes als *rex tremendus*, der intendierte Grausamkeiten initiiert, läuft der modernen neutestamentarischen Glaubensauffassung zuwider und wirkt deshalb ironisierend und damit auch relativierend.

Als festzuhaltende Aussage des Textes bleibt die Tatsache, dass die Kraft hinter Elias' Geniewerdung als mysteriöses Übermenschliches dargestellt wird, das durch den Stein als unbelebte Natur transportiert wird. Man kann die Macht hinter Elias' Geniewerdung also als eine Kraft der Natur sehen. Passend hierzu wird Elias mehrmals als „Naturgenie“ bezeichnet (SB 168, 172). Die Darstellung der Natur als bestimmende Macht hinter dem Genie erinnert an Kants Konzept über die Schaffensprinzipien des Genies: „Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regeln gibt“ (Kant 405-6).

Diese These einer Verbindung der Darstellung der Geniewerdung mit der Theorie Kants wird durch die Passage unterstützt, in der Elias aus dem Naturgesetz der Schwerkraft die Regeln für seine Stimmführung ableitet. Elias erkennt aus eigener Beobachtung, dass „Wasser immer von oben nach unten fließt, daß ein Stein immer herabfällt und nicht bergauf, daß auch die

Regentropfen fallen,“ und lernt analog zu diesen Beobachtungen eine Melodie zu kreieren (SB 55). Die Analogisierung der Naturkräfte und der Schaffenskraft Elias’ wird besonders in folgendem Ausspruch deutlich: „Wie das Wasser seinen Lieblingsstein geschliffen hatte, so schliff er jetzt an seiner Stimme“ (SB 55). Auch ist es eine Vorstellung aus der belebten Natur, die Elias die Polyphonie und deren Regeln entdecken lässt (SB 69-70). Die Regeln der Natur sind also ganz eindeutig bestimmend für Elias’ Musikalität. Die von Kant im Geniebegriff geforderte Annäherung von Natur und Kunst wird zudem auch in umgekehrter Richtung deutlich: Die Natur beeinflusst nicht nur Elias’ Musikalität; Elias ist auch in der Lage, die Hörfrequenz der Tiere zu treffen und diese zu verschiedenen Handlungen zu veranlassen (SB 56, 197). Allerdings wird diese Annäherung ironisiert und somit relativiert, wenn der Erzähler diese Fähigkeit Elias’ ins Lächerliche zieht, indem er die Tiere, mit denen Elias „Zwiesprache hält,“ mit „Resi der Hirschkuh, Wunibald dem Dachs, Lips dem Rotfüchschchen [und] Sebalde dem Iltis“ betitelt (SB 61). Die Annäherung von Natur und der durch Elias repräsentierten Kunst wird also aufgezeigt, dann aber wieder durch eine ironische Brechung relativiert.

Eine weitere Passage, in der sich dieselben Tendenzen ausmachen lassen, findet sich an der Stelle, an der Elias „so herzerreißend ... in den Frühlingsabend hinaus [weint], daß die jungen Bundgräser traurig niederwogten und das Rauschen vom nahen Wald herüberdrang wie ein Schluchzen“ (SB 44). Der Erzähler verweist also auf eine Spiegelung von Elias’ Gemütszustand in der Natur. Allerdings wird auch die hier aufgezeigte Verknüpfung von Natur und Elias gebrochen durch die Ironie erzeugende Personifizierung der Gräser und dem bloß scheinbaren Charakter des Schluchzens. Der Geniebegriff Kants, der eine Annäherung von Natur und Kunst beinhaltet, wird also hier aufgegriffen, um dann wieder ironisierend eingeschränkt zu werden.

Zudem wird die Theorie Kants in Bezug auf den Geniebegriff dadurch negiert, dass Elias’ Schaffensvorgang nicht der Vorstellung Kants entspricht: Dieser legt fest, dass ein Kunstwerk

hauptsächlich auf erlernbarem Regelwissen zu basieren hat und dass die kreative, freie Schaffenskraft des Genies nur eine zusätzliche Komponente darstellt. Diese Vorstellung eines genialen Künstlers erfüllt Elias eindeutig nicht. Kants Theorie wird also in gewissen Teilen aufgenommen, die Konsequenzen dieser Theorieelemente werden aber verneint. Zudem habe ich auch auf die ironischen Brechungen innerhalb der eigentlich bejahten theoretischen Komponenten des kantschen Geniebegriffs hingewiesen. Es präsentiert sich bei der Betrachtung der Verarbeitung der kantschen Theorieelemente also eine für den Roman typische Struktur, die durch das Aufstellen von Kontrapositionen und Relativierungen ohne finale Aussagen gekennzeichnet ist.

Bei der Beschreibung des Hörerlebnisses finden sich auch Versatzstücke anderer Musiktheoretiker. Im Folgenden werde ich deshalb das Hörerlebnis genauer untersuchen, um zu zeigen, auf welche Theorien referiert wird und wie sich dabei die gerade eben angesprochene Relativierung und Untergrabung von aufgestellten Aussagen zeigt.

Generell kann man über das Hörerlebnis sagen, dass es durch eine enorme Intensitätssteigerung gekennzeichnet ist, die allerdings keinen positiven Endpunkt erreicht und als nicht abschließend fassbar dargestellt wird. Das, was Elias während des Hörwunders wahrnimmt, wird als in Worten nicht greifbar dargestellt; es ist „unbeschreiblich“ (SB 37). Diese Undarstellbarkeit des von Elias' Wahrgenommenen zeigt sich auch darin, dass die immer schneller werdende Aufzählung dessen, was Elias hört und schaut, in Auslassungspunkten endet. Auch der Erzähler selbst gibt an, dass Worte diesem Geschehnis nicht angemessen sind, weswegen es sich nicht positiv beschreiben lässt (SB 38). Es zeigt sich hier wie auch bei der Beschreibung von Elias' Spiel am Orgelfest das Defizit der sprachlichen Darstellung. Der Text verweist beim Hörerlebnis dadurch auf eine Erkenntnisform, deren Ergebnisse in Sprache nicht adäquat erfasst werden können und somit über die sprachlichen Kategorien hinausweisen.

Die Idee der besonderen Erkenntnisform wird auch durch das Auflösen der Zeit während des Hörwunders aufgegriffen (SB 33, 35). Wie im Theorieteil erwähnt wurde, ist nach Kant und Schopenhauer Zeit eine der subjektiv-menschlichen Bedingungen der Welterkenntnis. Dadurch, dass die Zeit als Erkenntniskategorie ausgeschaltet ist, wird auf eine die bloß subjektive Wahrnehmung überschreitende Erkenntnis verwiesen. Dass es sich hier um keine vom subjektiven Bewusstsein geleitete Aufnahme handeln kann, wird auch dadurch deutlich, dass Elias während des Ereignisses nicht ganz bei sich war und nicht „alle Sinne beisammen gehabt hatte“ (SB 37). Der Text stellt also ein Erkennen dar, das nicht auf rationaler Anschauung basiert und das sich sprachlich nur unzureichend repräsentieren lässt.²³ Diese Darstellung greift eindeutig auf Schopenhauers Vorstellung des Genies zurück, dessen Schaffensquelle in einem tiefen Einblick in das Wesen der Welt besteht, bei dem weder Sprache noch Vernunft beteiligt sind.

Der Ausdruck des Erkenntnischarakters des Hörerlebnisses als Einblicksmöglichkeit in die Tiefen der Welt wird in der Intensivierung des Geschehens deutlich, die ein immer tieferes Eindringen in die irdische Substanz suggeriert. Während zunächst nur vereinzelte Geräusche dargestellt werden, steigert sich die Intensität und Frequenz der aufgenommenen Sinneseindrücke. Zwei Mal vervielfältigt sich Elias' Gehör (SB 35, 36) und er wird immer „pittoreskerer Klänge ansichtig“ (SB 37). Die Intensitätssteigerung wird zudem durch den phasenartigen Aufbau der Beschreibung deutlich. Zu Beginn einer jeden Phase steht ein

²³ Zur Stützung dieser These passt auch die Tatsache, dass Elias als Kind in einer durch die akustische Wahrnehmung bestimmten Welt lebt, in der er Trost findet, als die Eltern ihm keine Liebe und Nähe geben (SB 31, 32-3). Diese Welt der „fröhlichen Einsamkeit“ ist eindeutig durch ein Abwesendsein von Sprache gekennzeichnet: Als Elias dabei ist, sich die Welt durch seinen Gehörsinn zu erschließen, indem er alle Gegenstände an die „Ohren führte“ (SB 32), und der Vater ihn dabei durch seinen Ruf unterbrach, „erschrak das Kind so entsetzlich, dass es laut zu weinen anfang und sich lange nicht mehr trösten lassen wollte (SB 32-3). Auch bei Elias' erstem Orgelspiel wird deutlich, dass ihm die musikalische Welt vertraut ist, während er sich in Welt der Sprache nicht sicher bewegen kann: Hätte man Elias gesagt, dass er das Gesetz der Imitation entdeckt hatte, „er wäre sofort verstummt, in dem Glauben ein Unrecht begangen zu haben“ (SB 70).

zusammenfassender Satz, der die Zunahme des Hörvermögens und die Stärke der Eindrücke zum Ausdruck bringt. Hier weist der Erzähler darauf hin, dass Elias' Wahrnehmung von einer „Klarheit“ ist, die er „noch nie gehört hatte“ (SB 36), und dass er mit seinem Hörvermögen immer „tiefer ... hinein“ in die Entitäten dringt (SB 37) und immer „noch tiefer und noch weiter“ geht (SB 38).

Auf diese zusammenfassenden Sätze folgt die genauere Beschreibung dessen, was Elias sieht und hört. Auch dabei wird die Tiefenbewegung deutlich: Von den Geräuschen, die seine „Haarbüschel in den Fäustchen“ machen, gelangt der Text über das Geräusch der sich an den „Nasenflügeln“ brechenden Atemluft zu den Tönen des „Magens“ und der „Eingeweide“ und schließlich zu dem Vibrieren der „Substanz seiner Knochen“ (SB 36). Von diesen Wahrnehmungen des eigenen Körpers erweitert sich Elias' Wahrnehmung auf die „aller Kreaturen auf und unter der Erde“ (SB 37). Er nimmt immer leiser werdende Klänge wahr; vom „Geschrei ... Reden, Flüstern ... hinein in das plötzliche Schweigen“ bahnt sich sein Gehör den Weg und ist dabei sogar in der Lage, die „in Wahrheit“ stattfindenden Vibrationen des Schweigens zu erkennen (SB 37). Letztlich übersteigt Elias' Erkennen auch die Wahrnehmung der irdischen Kreaturen – die von den Tönen der „Wale“ bis hin zum kleinsten Bioorganismus des „Planktons“ alles umfasst – und sieht auch die unbelebte Natur. Er erkennt die natürlichen Kräfte der „Lavaströme“, der „Wasserfluten“, der „Sonne“ und der „Gezeiten.“ Er wird sogar dem „Schall des Lichtes“ ansichtig (SB 38).

Das Hörerlebnis zeigt also, wie Elias durch die akustischen Wahrnehmungen tief in das Wesen der Menschen, der unbelebten und belebten Natur sowie in die in ihnen wirkenden Kräfte eindringt. Er bekommt durch das Hörerlebnis einen Einblick in das wahre Sein der Dinge, in das wahre Wesen des Seins. Es zeichnet sich auch ab, dass Elias sich von subjektiven Eindrücken und vom Wahrnehmen konkreter Einzelgegenstände löst und zum Allgemeinen hin entwickelt.

Dieser aus den gerade aufgezeigten Textstellen bereits gewonnene Eindruck wird zusätzlich untermauert, wenn es heißt: „Über die Klangkulissen der eigenen Körpergeräusche zogen mit wachsender Geschwindigkeit um vieles gewaltigere Klangszenerien“ (SB 36). Elias erlebt hierbei „Pracht und Fürchterlichkeit“ (SB 36). Er erfährt also nicht eine bestimmte Realisierung von Prächtigen oder Fürchterlichem, sondern die Konzepte selbst. Diese Wegentwicklung vom Konkreten zum Allgemeinen sowie die Anspielung auf die Erfahrung des essentiellen Seins verweist auf die Schau von (platonischen) Ideen.²⁴

Indem der Erzähler darauf anspielt, dass Elias während seines die Geniewerdung initiiierenden Hörwunders Ideen „geschaut hatte“ (SB 38), verweist er auch auf den Geniebegriff Schopenhauers. Dieser sieht die Quelle der genialischen Schaffenskraft „aus der unmittelbaren Erkenntnis des Wesens der Welt“ hervorgehen.²⁵ Durch diese Schau ist das Genie dazu befähigt, eine musikalische Sprache zu entwerfen, die alle verstehen, von der alle mitgerissen werden und die den Zuhörern zumindest ansatzweise ebenso die Erkenntnis des innersten Wesens der Welt ermöglicht (vgl. auch Vazsonyi 335).

²⁴ Diese aufsteigende Bewegung zur generellen Schau der Ideen erinnert an die in Platons Dialog *Symposium* aufgezeigte Entwicklung zur Idee des Schönen hin: Im Rahmen einer Zusammenkunft im Hause des Dichters Agathon werden verschiedene Konzepte und Einstellungen zum Eros präsentiert. Bei dieser Diskussion legt Sokrates dar, wie man die Erziehung zur Liebe auf die Bewegung von der Liebe des konkreten Schönen hin zu der reinen Erkenntnis der an und für sich und zu jeder Zeit objektiv gültigen Idee des Schönen ausrichten muss (*Symposium* 492-4). Auf dieses Konzept der fleischlosen Liebe wird im Roman auch angespielt, wenn Elias sich vornimmt, Elsbeth zu „zeigen, daß die wahre Liebe nicht das Fleisch sucht, sondern die ganze Seele verschenkt“ (SB 108). Zudem kommt die Idee der absoluten Schönheit in der Gotteserscheinung zum Ausdruck, bei der sich Elias „unsäglich“ nach der Schönheit sehnt, die von dem göttlichen Kind ausgeht (SB 148). Allerdings unterläuft der Text die Aussage, dass Elias die reine Idee der Schönheit anstrebt oder gar erkennt, indem durch den Text hinweg immer wieder gezeigt wird, dass Elias einzig auf Elsbeth als Träger des Schönen fixiert ist und somit gerade nicht die universale Idee der Schönheit sucht. Es wird auch deutlich, dass er trotz des Schwures auf körperlichen Verzicht durch Elsbeths Erscheinung erregt ist (SB 99, 108). Der Roman verweist also einerseits eindeutig und bejahend auf Theorieelemente Platons, widerspricht diesen andererseits aber auch und spiegelt somit die typische widersprüchliche Struktur des Textes wider.

²⁵ Werner weist auch darauf hin, dass Wackenroder auch in der Anlehnung an die platonischen Ideen davon ausgeht, dass Ideen als Quelle des Kunstwerkes anzusehen sind. Allerdings denkt die romantische Auffassung an ein „inneres Bild“, das dem Künstler als Schaffensgrundlage inne wohnt und aus einer „überirdischen Welt“ stammt (Werner 72).

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Darstellung der schopenhauerschen Ideen ein Problem darstellt, das charakteristisch ist für den Roman. Musik ist für Schopenhauer im Gegensatz zu den anderen Künsten gerade nicht die Abbildung des Willens im Umweg über die Ideen, sondern direkter Ausdruck des Willens. Sie bedarf nicht der Nachahmung der aus den Erscheinungen des Willens abgeleiteten Ideen. Da Sprache immer nur Ausdruck der Ideen, nie aber des Willens an sich sein kann, ist es nicht möglich, diese musikästhetische Auffassung von Schopenhauer literarisch exakt darzustellen. Allerdings versucht der Text auf die schopenhauersche Theorie zu verweisen, indem er angibt, dass die Sprache den von Elias aufgenommenen Ideen nicht gerecht wird und somit *ex negativo* auf eine Aufnahme von nicht sprachlich fassbaren Ideen verweist. Zudem handelt es sich bei den gezeigten Ideen meist um Ideen der Menschheit, die der direkten Objektivierung des Willens am nächsten kommen (Asmuth 117). Dennoch bleibt der Roman immer an Sprache gebunden. Es offenbart sich hier also ein generelles Darstellungsproblem, bzw. Grundparadox des Textes, das darin zu sehen ist, dass der Text die Einzigartigkeit und Unübersetzbarkeit der Musik in einem nichtmusikalischen Medium darzustellen versucht.²⁶ Da Sprache den musikalischen Ausdruckswert niemals kongruent abbildet, kann man auch nicht angemessen über Musik in Sprache diskutieren. Festzuhalten bleibt also, dass der Roman im Hinblick auf die Bejahung der Einzigartigkeit von Musik von einer grundsätzlichen Paradoxie durchzogen ist, indem sich Darstellung und Aussage widersprechen. Im Folgenden werde ich bei der Erwähnung von Schopenhauers Theorie nicht mehr auf diese Problematik eingehen.

²⁶ Auf diese Problematik der Darstellung von Musik in Literatur soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Zur Aufarbeitung dieses Themas siehe Fricke. Dieser hat auch auf darauf hingewiesen, dass sich „unausweichliche Aporien zeigen“, wenn versucht wird in einem nicht-musikalischen Medium die Einzigartigkeit von Musik abzubilden (51-3).

Doch auch unter Berücksichtigung dieser Darstellungsschwierigkeiten wird die Theorie Schopenhauers nicht uneingeschränkt durch den Text bejaht. Die Auffassung, dass die Schaffenskraft des Genies aus der Schau von Ideen erwächst, wird relativiert, bzw. gänzlich verworfen, wenn der Erzähler angibt, dass Elias alles, „was [er] gehört oder geschaut hatte, vergaß“ (SB 38). Dadurch entfällt die Schau der Ideen als Schaffensgrundlage von Elias' genialischer Musik. Die Darstellung des Hörerlebnisses baut also eindrucksvoll die Offenbarung von besonderen Welteinsichten auf, untergräbt diese Aussage dann aber, indem sie darauf hinweist, dass das Geschaute keine Anwendung finden wird und somit sinnlos ist. Es zeigt sich hier das immer wieder aufgegriffene Motiv des verkommenen Potentials, das auch beim Orgelfest im Hinblick auf die Wirkung von Elias' Musik imposant zum Ausdruck gebracht wird. Dieses Aufzeigen des nicht zur Verwendung kommenden Vermögens bildet eine Parallele zur Erzählstruktur, die wichtige und aussagekräftige Gedanken andenkend, sie aber relativiert oder untergräbt und schließlich zu keiner finalen Aussage kommt.

Die Infragestellung von Schopenhauers Theorien über die durch Musik ermöglichte besondere Erkenntnis der Welt in der Darstellung des Hörerlebnisses wird zudem durch eine Ironisierung und daraus resultierende Relativierung gezeigt. Diese ironisierende Brechung kommt dadurch zustande, dass in die großen Klänge des Universums das „Muhlen und Blöken, ... das Grunzen und Rollen, das Furzen und Blähen, ... das Gackern und Krähen, ... das Grabschen und Scharren“ und andere tierische Laute eingearbeitet sind (SB 38). Durch diese Kontextualisierung der erkenntnisschwangeren Klänge wird deren Gravität und Aussagekraft deutlich reduziert und die Idee der besonderen Welterkenntnis in Frage gestellt. Hierin offenbart sich erneut die gerade angesprochene, von Relativierungen geprägte Struktur des Romans: Auch wenn die Auseinandersetzung mit wichtigen philosophischen Theorien stattfindet und im

Hörerlebnis aussagekräftige Gedanken aufgezeigt werden, sind diese in ein Relativierungsgefüge eingebunden, das in keine finale Aussage mündet.

Wichtig in der Darstellung des Hörerlebnisses ist nicht nur der besondere Erkenntnischarakter, der ihm zugeschrieben wird, sondern auch die Analogisierung von Welt und Musik: Die Welt offenbart sich ihm als klangliches Erlebnis, als „Konzert“ (SB 34, 37). Er hört „das Universum tönen“ (SB 34). Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Hanslick in der ersten Fassung seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* einen sehr ähnlichen Gedankengang formuliert: Er gibt an, dass „Musik ... als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall“ zu verstehen sei, dass „die Elemente der Musik ... im ganzen Universum sich finden,“ und dass „der Mensch in der Musik das ganze Universum“ erkennen kann (zit. nach Keil 229). Allerdings strich Hanslick diese Passage in der zweiten Fassung der Schrift, da er einsah, dass diese Aussage den Konsequenzen seiner Autonomieästhetik widerspricht. Indem *Schlafes Bruder* eine klangästhetische Position vertritt, die Hanslicks Grundthese zuwiderläuft, bezieht der Text ganz eindeutig Stellung gegen diejenige wichtige Richtung der Musikphilosophie, die den verweislosen und autonomen Charakter der Musik ins Zentrum stellt.

Die Idee des tönenden Universums referiert aber nicht nur in negativer Weise auf eine philosophische Auseinandersetzung mit Musik. Eine positive Verarbeitung findet die Musikauffassung Platons: Indem sich die Elias' Welt in einer klanglichen Darstellung offenbart, wird auf Platons Konzept verwiesen, dass Musik die Weltordnung widerspiegelt und somit eine besondere, tiefe Erkenntnis vermitteln kann. Auch Schopenhauers Theorie wird in der Schilderung des Konzerts des Universums bestätigend aufgegriffen: Die Idee der Analogie von Welt und Musik wird im Text verdeutlicht, wenn beispielsweise „Plankton,“ „Wasserfluten“ und „Gebirgsmassen“ (SB 38) als Töne eines „grandiosen Konzertes“ wiedergegeben werden (SB 34). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass bei dem Hörwunder eine Umkehrung

des schopenhauerschen Stufenmodells vorgenommen wird: Während dieses sich von den Naturkräften über die Pflanzen und Tierwelt zum Menschen als höchster Manifestation des Willens hin entwickelt, zeichnet das Hörwunder eine Bewegung vom Mensch über Tiere und Pflanzen hin zu den Naturgewalten nach. An diesem gerade erörterten Beispiel zeigt sich also gleichfalls eindrücklich die Strategie des Romans, eine Theorie aufzunehmen und sie dann mit einer gegenläufigen Struktur zu versehen.

Zuletzt möchte ich noch auf ein weiteres Theorieelement Schopenhauers eingehen, das bei der Darstellung des Hörerlebnisses zum Ausdruck kommt: Die Betonung des Leidens, das bereits bei der Analyse des Erzählerverhaltens als konstitutives Element des ganzen Romans herausgearbeitet wurde, kommt bei der Beschreibung des Hörwunders besonders deutlich zum Ausdruck: Elias' Körper ist bei der klanglichen Erfahrung der Welt deutlich durch Leiden gekennzeichnet: Die Augen treten „aus ihren Höhlen,“ der „Nacken des Kindes versteifte, und sein Hinterkopf bohrte sich schmerzlich in den harten Schnee.“ Das Rückgrad „bäumte sich,“ „der Bauch blähte auf“ und Blut läuft ihm aus dem Nabel (SB 35). Es ist überhaupt „unglaublich ..., dass Elias diesen Gewaltakt überlebt hat“ (SB 38). Zu dem Motiv des äußerlich sichtbaren Leidens passt zudem der „schwarze Donner,“ den Elias von seinem Herzen kommen hört und der auf inneres Leiden verweist (SB 34, 35). Darüber hinaus ist das Motiv des Leidens auch in den Eindrücken erkennbar, die Elias während des Hörwunders aufnimmt: Er hört „ein Splittern von Knochen, ... ein Gewetze von Muskeln, ein Geschrei von Blut,“ ein „Stöhnen, ... Flennen und Schluchzen, Seufzen und Keuchen“ (SB 37). Er hört den „gigantischen Wehklang sterbender Wale“ (SB 38) und sieht aus, als erkenne er „alle je gehörten Wehschreie des Menschen und der Kreatur“ (SB 35). Er erfährt also nicht nur sein individuelles Leid, sondern erkennt das generelle Leiden der Menschheit. Zweifelsohne zeigt sich das Leiden somit als zentrales Thema des Hörerlebnisses. Damit trifft die Darstellung des akustischen Wunders exakt die

Schwerpunktsetzungen der Theorie Schopenhauers. Auch für ihn ist das Leiden zentral lebensbestimmend. Die Ursache des Leidens liegt im ständig quälenden Willen, der das Wesen der Welt darstellt. Diese permanent treibende und quälende Kraft in Elias' Leben, auf die durch den ganzen Roman hinweg aufmerksam gemacht wird, zeigt sich in der Liebe zu Elsbeth. Der amouröse Drang zu seiner Kusine wird Elias ebenfalls während „dem furchtbaren Hörerlebnis“ gegeben (SB 39). Dieses Geschehnis findet Ausdruck in Elias' Gewährwerden von Elsbeths Herzschlag (Möckel 88): „Der Klang des ungeborenen Herzens ... seiner Geliebten“ ist der einzige Ton, den Elias nicht vergisst. Er „blieb und ging nicht unter“ (SB 38). In dieser ewig währenden Liebe kann ein Ausdruck des Schopenhauerschen ewig quälenden Willens gesehen werden. Ebenso wie dieser ist die Liebe zu Elsbeth fortwährender Motor von Elias' Aktionen, bleibt aber dennoch ein stets unerreichtes Ziel und so Zeit seines Lebens unbefriedigt. Wie auch in Schopenhauers Theorie wird dieser Drang erst durch die im Sterbeprozess in Perfektion betriebene Askese bewältigt. Zudem zeigt sich eine weitere Parallele darin, dass Elsbeth, als Ursache von Elias' quälendem Verlangen, Gegenstand seiner Musik ist, so wie der Wille als Ursache des Leidens der Welt von Schopenhauer als Gegenstand derselben gesehen wird.

Auf welche Art Elias seine Gefühle zu Elsbeth und ihr Wesen in seiner Musik umsetzt, welche Merkmale sein musikalisches Schaffen generell aufweisen und auf welche musikphilosophischen Theorien dabei angespielt wird, soll nun untersucht werden.

3.2 Elias als Schaffender: Die Darstellung des musikalischen Genies

In diesem Unterkapitel werde ich Elias' musikalische Entwicklung und deren Rahmenbedingungen sowie den Gegenstand seiner Musik untersuchen und dabei versuchen, die kontrovers gestalteten Bezüge zu musikphilosophischen Theorien aufzuzeigen.

Wie im Erzählerkapitel bereits deutlich wurde, liegt ein Schwerpunkt der musikalischen Entwicklung Elias' auf deren sozialen Bedingtheit. Diese Anspielung auf die Theorie Adornos

wird direkt zu Beginn des Romans angesprochen, wenn der Erzähler vorausdeutet, dass Elias sein geniales Talent in solch einer „musiknotständigen Gegend niemals würde nutzen und vollenden können“ (SB 13). Diese Vorausdeutung bestätigt sich im Laufe der Geschichte. Selbst in der Zeit als Organist von Eschberg gestaltet sich die Entfaltung seiner Musik auf Grund seiner sozialen Lage problematisch: Er übt nicht mehr und hat keine Zeit mehr zur Pflege der Orgel; „das wurde ihm zu beschwerlich, denn es gab auf dem Hof und in der Schule Arbeit ohne Ende“ (SB 120).

Immer wieder verweist der Erzähler auf die ungünstigen sozialen Bedingungen, in denen ein „Genius lebt, der vermöge seiner musikalischen Intelligenz Dinge zu sagen gehabt hätte, welche die Musikgeschichte“ entscheidend geprägt und gefördert hätten (SB 159-60). Wiederholt zeigt der Erzähler also das Potential von Elias' Musikalität auf, das aber in diesem sozial-gesellschaftlichen Kontext niemals zum Erblühen kommen kann. Diese Aussage des Textes wird verfestigt durch die Darstellung einer Imagination, was aus Elias geworden wäre, hätte er denn „von seinem Vaterhaus“ Abschied genommen (SB 61). Der Erzähler verdeutlicht, dass Elias unter anderen gesellschaftlich-sozialen Verhältnissen ein einflussreicher und des Notenschreibens mächtiger Musiker geworden wäre (SB 61-2) und damit einen reichen und revolutionären musikalischen Nachlass hinterlassen hätte. Allerdings ist die Unmöglichkeit der Verwirklichung dieser Vorstellung von Anfang an klar und so trägt die Idee der Durchsetzung und Anerkennung von Elias' Musik eindeutig utopische Züge. Neben der Darstellung der sozialen Bedingtheit der musikalischen Entwicklung erinnert also auch der utopische Charakter des Veränderungspotentials von Musik an Adorno. Utopischen Charakter hat der positive Einfluss von Musik laut Adorno ja deshalb, weil neue Musik schwer Zugang zur Aufführungspraxis und so zur Gesellschaft findet.

Auch die direkten Versuche der konkurrierenden Musiker, Elias' künstlerische Entfaltung zu unterbinden, werden im Roman wiederholt angesprochen und verweisen insofern ebenso auf die Schwierigkeiten der gesellschaftlichen Durchsetzung von neuer Musik: Sein Onkel Oskar versucht entschieden zu verhindern, dass Elias das Orgelspielen erlernt. Er beschließt, Elias niemals das Orgelspielen beizubringen und versteckt den Schlüssel für die Orgelempore vor Elias (SB 67). Zudem zeigt er sich resistent gegen Elias' Anmerkung, dass die Orgel verstimmt sei. Obwohl seine „Ohren ... die Verstimmung durchaus“ vernehmen, weigert er sich diese anzuerkennen (SB 65). Seine Entschlossenheit, Elias keine Möglichkeit zur Ausübung seiner Musik zu geben, wird in folgender Aussage deutlich: „Er allein sei der Orgelist von Eschberg. So war es, so sollte es bleiben“ (SB 67). Auch Goller, der erste Organist von Feldberg, fürchtet die Elias' Ernennung zum zweiten Organisten und möchte diese „um jeden Preis verhindern“ (SB 164). Letztlich gelingt es ihm auch, die Professoren mit fadenscheinigen Gründen davon zu überzeugen, Elias nicht mit dem Amt zu betrauen und stattdessen ein durchaus minderes Talent einzustellen (SB 185).

Allerdings ist die Ablehnung von Elias' Musik eindeutig nicht darin begründet, dass seine Musik zu schlecht oder zu langweilig ist. Es ist unbestreitbar, dass sie eine eindrucksvolle Wirkung auf die Zuhörer hat und dass sie auch zumindest temporär verändernd wirkt (vgl. Kapitel 5.3). In dieser Ausdrucksstärke liegt auch das Problem: Seine Musik ist zu anspruchsvoll, bzw. potentialreich. Sie wird explizit als die Zuhörer fordernd gekennzeichnet: Bei seinem ersten Spiel an Ostern verlangt „die Art dieser Musik“ den Bauern „das alleräußerste ab“ (SB 115). Es ist erkennbar, dass sie die von Elias dargestellten Ideen zwar verstehen, sich aber nicht damit auseinandersetzen wollen: „Da kroch es den Bauern kalt den Nacken hinab, denn sie verstanden wohl, was er damit hatte anzeigen wollen“ (SB 118). Das aufrüttelnde und somit gesellschaftsverändernde Potential führt in einer starren und selbstgefälligen Gemeinschaft also

zur Kritik: „So was sei in Eschberg durchaus nicht Sitte, die andächtigen Leut’ dermaßen zu erschrecken, maulte einer“ (SB 118). Zudem sei Elias’ Orgelspiel „zu lang“ und „zu laut“ und er „mache eine unnötig vertrackte Musik“ (SB 118). Es zeigt sich also hier das von Adorno benannte Problem der gesellschaftlichen Durchsetzung neuer Musik: Da die breite Hörerschaft unterhaltende, einfache Musik konsumiert, findet die neue, fordernde Musik keine Verbreitung. Darüber hinaus zeichnet sich hier ein weiteres zentrales Thema des Romans ab, das die wirkungslose Verpuffung von Potential beinhaltet.

Das aufrüttelnde Potential, das Elias’ Musik besitzt, kommt besonders an den Dissonanzen zum Ausdruck (SB 130). Durch die Erwähnung der dissonanten Klänge in seinem Spiel greift der Text erneut eindeutig auf Adorno zurück. Dieser sieht Dissonanzen als einzig wirksames Ausdrucksmittel, um das Subjekt auf seine zerrissene Lage aufmerksam zu machen und so ein kritisches Bewusstsein in der Zuhörerschaft zu etablieren. In der Bejahung der adornoschen Theorie wendet sich der Roman auch deutlich gegen die Auffassung Hanslicks, denn dieser spricht sich wiederum explizit *gegen* die Aussagekraft von Dissonanzen oder musikalisch unmotivierten Zäsuren aus. Alles, was „gegen die Gesetzmäßigkeiten des Ohres“ (SB 130) komponiert ist, stellt für Hanslick schlichtweg das Hässliche der Musik dar und beinhaltet keinerlei Aussagekraft. Genau solche musikalisch unmotivierten Zäsuren kennzeichnen aber Elias’ Spiel. So ist der Beginn seines Spiels beim Orgelfest von einem Abwürgen der Musik, „spannungsgeladene[n] Zäsure[n]“ und „unaufgelösten Dissonanzen“ geprägt (SB 173). Eindrucksvoll beschreibt der Erzähler in farbenreicher Iteration, wie Elias pausierend atmet, die Musik „abwürgt“ (SB 173) und mitten im Spiel abreißt: „Elias atmete ... riß ab, atmete ... riß ab, atmete, riß ab, atmete, und das alles über die Dauer von mehr als fünf Minuten (SB 173-4). Dieses Spiel soll das verzweifelte „Chaos“ der Menschheit zum Ausdruck bringen und lehnt sich insofern abermals an Adorno an (SB 175).

Zugang zu den disharmonischen Klängen findet Elias erstmals nach der nächtlichen Dürpierung der Dorfprostituierten Burga. In dieser Nacht, in der Elias „ein anderer geworden war“, entdeckt er „die Sünde“ (SB 130). Es zeigt sich hier also ganz deutlich, dass die Erfahrung des zerrütteten Ichs zum Auslöser der disharmonischen Musik wird. Dies wird weiterhin durch die Aussage bestätigt, welche die „fortschreitende Zerrüttung seiner Seele“ explizit als Ursache für die innovative und gewaltige musikalische Ausdruckskraft seiner Musik benennt: Elias findet „zu einer so gewaltigen Tonsprache wie kein Meister vor oder nach ihm“ (SB 179). Die Zerrüttung seiner Seele bringt ihn also dazu, den musikalischen Status quo zu überwinden. Der Erzähler weist unmissverständlich darauf hin, dass Elias die bekannten musikalischen Quellen des 19. Jahrhunderts überschreitet und etwas völlig Neues kreiert (SB 95, 180). Dadurch wird auf Adornos Theorie angespielt, die davon ausgeht, dass aus der Erfahrung des zerstörten Subjekts eine neue, revolutionäre Musik entsteht.

Obwohl der innovative und verändernde Charakter von Elias' Musik wiederholt und eindringlich geschildert wird, widerspricht der Erzähler an anderen Stellen wiederum seinen eigenen Aussagen. Elias wird beispielsweise explizit als unempfänglich für den Anbruch der Moderne gekennzeichnet: Als die „Zeit des mittelalterlichen Schlafes ... sich auch in Eschenberg dem Ende zu“ neigte (SB 154) und die Zeiten „modern ... geworden“ waren, (SB 155) zeigt Elias sich von all dem unberührt, „ja, er registrierte es nicht einmal“ (SB 159). Der „Geschmack einer neuen Epoche ... ging an Elias Alder spurlos vorbei“ (SB 159). Zudem wird Elias als anti-revolutionär beschrieben: Der Erzähler gibt an, dass „dieser Musiker nie wirklich revoltierte“ (SB 95). In der Tat verändert seine Musik die Gesellschaft nicht und es sind auch keine Bemühungen seitens Elias zu erkennen, dies zu tun. Elias versucht gesellschaftliches Aufsehen zu vermeiden: Er arbeitet fleißig auf „dem Hof des Vaters, auf dass kein neues Aufhebens um seine Person entstände“ (SB 95). Trotz der eindeutigen anti-revolutionären Charakterisierung

durch den Erzähler, verrät der Text als Ganzes durchaus eine ambivalente Haltung gegenüber dem Protagonisten: Beim genaueren Betrachten seines Verhaltens lassen sich durchaus Rebellionstendenzen ausmachen. Elias' Gang wird zwar als „das einzige, nach außen sichtbare Aufbegehren“ dargestellt (SB 94), allerdings wird in diesem Zusammenhang auch darauf hingewiesen, dass seine Art zu gehen mit der von ihm gespielten Musik gleichgesetzt werden kann. Unter der Prämisse, dass „das Gehen ... getreulich die Weise seines musikalischen Denkens ab[bildet]“ und dass das Gehen Aufbegehren ausdrückt, kann die Musik potentiell als Rebellion in sich tragende Kraft gesehen werden (SB 94). Zudem wird der Behauptung, dass Elias' Musikerleben nichts Rebellisches eigen sei, durch seine standhaften Bemühungen, Orgel zu spielen, widersprochen: Er lässt sich in die Kirche einschließen (SB 68) und stibitzt den Schlüssel zur Orgelempore aus den jeweiligen Verstecken Oskars, die er intuitiv entdeckt (SB 67). Nachdem er die Kopfstimme erlernt hat, lässt er sich von ihrer Nutzung auch nicht durch Stockhiebe abbringen (SB 57). Zudem dokumentiert seine Kleidung eine bewusst gewollte Abgrenzung zur Gesellschaft (SB 94, 104).

Es zeigt sich also, dass Elias' Musikalität veränderndes Potential enthält und er selbst auch eine gewisse rebellische Kraft besitzt, welche aber nie in Form einer tatsächlichen Rebellion mit dem Ziel einer Gesellschaftsveränderung zum Ausdruck kommt. Dieser Dualismus von Potentialität und Realität wird im Text dadurch veranschaulicht, dass die zu erwartende Reaktion eines solchen musikalischen Genies aufgezeigt wird, diese Möglichkeit aber gleichzeitig als Illusion gekennzeichnet ist: Man könnte erwarten, hofft der Erzähler, „daß er irgendwann gegen die Welt aufstehen wird, oder mindestens eine zähe Rebellion im Herzen trägt“ (SB 95). Allerdings resigniert er jedoch sofort, „hat dieser Musiker nie wirklich revoltiert“ (SB 95). Es erweist sich also, dass der Text auch bezüglich der Diskussion des aufrüttelnden Potentials von Elias' Musik zu keiner finalen, unumstößlichen Aussage kommt und dass somit auch hier die

Grundstruktur des Textes widergespiegelt wird, die zwar Aussagen trifft, diese dann durch das Einflechten von gegensätzlichen Elementen wieder untergräbt.

Wie sich gerade gezeigt hat, bestimmt der Erzähler die Aufgabe der Musik nicht als Mittel zur Revolution. Es ergibt sich also die Frage, welche anderen Funktionen von Musik der Text aufzeigt. Wichtig bei der Beantwortung dieser Frage ist die Verbindung von Gefühlen und Musik, die durch das ganze Buch hinweg immer wieder aufgegriffen wird. So singt Elias zum Ausdruck seiner Freude Lieder des kirchlichen Jahreskreises, als er das erste Mal Schneeflocken hört; als ihm das Singen verboten wird, beginnt er „herzzerreißend zu flennen“ (SB 31). Als Elias beginnt auf der Orgel zu spielen, wird wiederum die enge Bindung seiner Musik an das Gefühl deutlich: Das erste Mal vor der Orgel sitzend „kamen ihm plötzlich die Tränen und er wusste nicht woher und weshalb“ (SB 68).²⁷ Allerdings kommt während des Orgelspiels auch seine Freude, „Begeisterung“ und Erfülltheit zum Ausdruck (SB 69-79). In der Anfangszeit seiner Organistentätigkeit heißt es von ihm, dass er „jubilierte“ (SB 118), auch am Ende seiner Aufführung beim Orgelfest „jubilierte“ er (SB 181) und er weint vor Glück nach seiner Improvisation (SB 183).

Die Musik bietet Elias also ein Forum und Ventil für seine Gefühle und Erlebnisse. Diese Beobachtung ist gerade im Zusammenhang mit der im Roman immer wieder geschilderten und veranschaulichten Sprachlosigkeit musikphilosophisch aussagekräftig.²⁸ Musik wird also als ein sich von Sprache unterscheidendes Ausagemedium präsentiert, das in der Welt des Romans für Elias funktional wird. Besonders im Hinblick auf Elsbeth zeigt sich der Vorteil des

²⁷ Die Erwähnung dieser unerklärlichen Traurigkeit kann als Hinweis auf den von Schopenhauer beschriebenen Zustand der Melancholie gedeutet werden, in den man sich durch Kunstgenuss bringen kann und sich dadurch von dem quälenden Willen zeitweise befreit.

²⁸ Hinweise zur Sprachlosigkeit durchziehen den ganzen Text: Seff ist hauptsächlich durch das Schweigen gekennzeichnet (SB 14-5,51, 87, 131), auch Elias hängt immer wieder die Sprachlosigkeit an. Nach dem Schockerlebnis beschließt er „öffentlich kein lautes Wort mehr zu sprechen“ (SB 54), und auch später wird darauf hingewiesen, dass seine Rede verarmt; er „sprach keine einzige Silbe“ (SB 159). Auch als er Peter das Versprechen zu schweigen geben will, ist er nicht des Sprechens mächtig (SB 88).

musikalischen Systems gegenüber dem sprachlichen. Wie alle Menschen des vorarlbergischen Geschlechts ist Elias gerade in Bezug auf den Ausdruck von Gefühlen „sprachlos bis in den Tod“ (SB 136). Bei der Fahrt nach Götzenberg zeigt sich sehr einschneidend Elias' Unfähigkeit Elsbeth seine Gefühle zu offenbaren (SB 137-41). Nähe zu Elsbeth kann Elias nur herstellen, wenn er sich mit Hilfe seines außergewöhnlichen Gehörs zu ihr hin träumt (SB 91), sie in seiner Musik lebendig werden lässt (SB 99) oder Teile seiner Musik „über [dem] Metrum von Elsbeths Herzschlagen“ aufbaut (SB 115, 150). Elias kann seiner Sehnsucht nach Elsbeth folglich in der Musik, nicht aber in der Sprache Ausdruck geben. In der Musik vermag er sich ihr zu nähern, während auf der sprachlichen Ebene Distanz herrscht.

Diese Tatsache wird eindrucksvoll vorgeführt bei Elias' Spiel an Ostern, bei dem er das Postludium über Elsbeths Herzschlag aufbaut. Elsbeth ist von dieser Musik gänzlich begeistert (SB 115) und spricht nur noch von Elias (SB 116). Als dieser ihr aber erklärt, dass er das Postludium nur für sie gespielt habe und dass ihre „Herzen im selben Rhythmus schlagen,“ blickt sie ihn mit „maßlos verwunderten Augen an, und begriff nicht, wovon er da eben geredet hatte“ (SB 116). So verdeutlicht der Text also an mehreren Stellen und in verschiedenen Ausdrucksformen die These, dass Musik ein besonderes von Sprache sich unterscheidendes und dieser sogar überlegenes Zeichensystem sei. Auch Durrani weist darauf hin, dass Musik als Aussagesystem neben der Sprache etabliert wird. Allerdings greift er meiner Meinung nach zu kurz, wenn er sie bloß als Ausdrucksmedium, das in Kraft tritt „where language fails“ beschreibt (231). Diese Auffassung vertreten auch Moritz, der Musik als Ausdruck für das eigentlich Unsägliche erachtet (28), und Schmeink, der sie sogar als „Ausdrucksmittel des Lebens“ für Elias sieht: „Gegen das Schweigen, das ihm auferlegt wurde, verweist die Musik auf Zeichen einer Botschaft“ (56).

Damit wird auf all diejenigen Theoretiker verwiesen, die genau diese Einstellung einer besonderen musikalischen Sprache vertreten: Adorno, Schopenhauer und Wackenroder. Sogar für Hanslick unterscheidet sich die Musik eindeutig von Sprache. Allerdings ist sie für ihn niemals Ausdruck von Gefühlen. Wie gerade aufgezeigt wurde, negiert der Roman diese Auffassung aber eindeutig. Auch die Ideen der anderen Theoretiker finden sich nicht ohne Vorbehalte im Roman umgesetzt. Beispielsweise sehen Wackenroder, Adorno und Schopenhauer eine – wenn auch jeweils anders verstandene – erlösende Wirkung von Musik. Diese ist im Roman nicht uneingeschränkt auszumachen. Zwar sucht Elias Trost und „Vergebung im Orgelspiel“, nachdem sein Leben durch die Erfahrung von Sünde aus den Fugen geraten ist (SB 130); allerdings kann ihn die Musik nicht aus seiner Resignation über die gescheiterte Beziehung zu Elsbeth befreien: Als er an dem erfolglosen Werben um Elsbeth leidet, hilft ihm die Musik nicht, sondern wird ihm sogar „zur Mühseligkeit“ (SB 120), weswegen er immer weniger Orgel spielt. Als er liebeskrank daniederliegt, kommt er noch nicht einmal seinen Pflichten als Organist nach (SB 131-3). Und als er schließlich die Hoffnung auf Elsbeth aufgegeben hat, verliert er, ohne dass ihn die Musik aus dieser Phase der Apathie erlösen könnte, jegliches Lebensinteresse. Die Musik, welche einst eine Ausdrucksmöglichkeit seiner Gefühle dargestellt hat, ist eine „teilnahmslose“ geworden (SB 150). Sogar die Meldung vom Orgelfest als Möglichkeit seines großen Durchbruchs lässt ihn vollkommen ungerührt (SB 161-3) und er möchte am Tag des Aufbruchs lieber „bei geschlossenen Fensterläden“ im Bett bleiben (SB 164). Diese Beobachtungen widersprechen somit allen Musiktheoretikern, die der Musik heilende oder erlösende Wirkung zusprechen.

Entsprechend der ständig changierenden Aussagen des Textes wird auch diese Abweisung der heilsamen Wirkung nicht konsequent durch den Roman durchgeführt: Sobald Elias beispielsweise in Gollers Musiksalon tritt, „fingen Elias’ Augen wieder an zu leuchten.“ Es ist

also die Musik oder genauer gesagt „die Tastatur eines kuriosen Instruments“, die Elias wieder Lebensfreude einhaucht (SB 167). Auch beim Orgelfest zeigen sich die erlösenden oder hoffnungstragenden Tendenzen der Musik: Bei seiner Improvisation entwirft Elias eine Gegenwelt zu der realen, wodurch der Text Theorieelemente Adornos und Wackenroders aufgreift. Elias erzählt in seiner Musik „nicht mehr von dieser Welt“ (SB 176). Er bildet darin das zunehmende Entfernen von der Welt ab, indem er „unablässig höher in den Zustand des Paradiesischen führte, wo das irdische Licht schwächer und der Glanz der Vollendung immer breiter und leuchtender wurde“ (SB 180). Dieser in der Musik entworfene Raum, der sich jenseits unseres Seinsbereichs entfaltet, ist dadurch bestimmt, dass er den erlösenden Ausgang aus dem existierenden Leid und der Verzweiflung aufzeigt: „Der Mensch war aus dem Chaos aufgestanden“ (SB 176) in dieser von Elias' Musik gezeichneten Welt. Entsprechend dieses positiven Bildes endet die Improvisation mit „gleißende[m] ... Dur“, das „Jubel war“ (SB 181). Musik erscheint hier als erlösende Gegenwelt, die Elias dazu bringt, vor Glück zu weinen.

Allerdings gibt der Erzähler an, dass seine Tränen auch als Hinweis gedeutet werden können auf den „unglaublichen Entschluss, den er beim Orgelspiel gefasst hatte“ (SB 183). Wie sich später zeigt, ist dieser Entschluss die Entscheidung zum Schlafentzug, der im Tod endet. Neben dem Aufzeigen einer Gegenwelt als Hoffnung spendendes Element präsentiert sich hier also eine weitere Erlösungsmöglichkeit durch die Musik. Die Lesart dieses überaus qualvollen Todes als Erlösung mutet zunächst unglaubwürdig an. Allerdings hat sich in der Beschreibung von Elias' Leben gezeigt, dass eine andere Lebensform für ihn nicht in Frage kommt: Sowohl der triebbesetzte als auch der triebfreie Zustand sind für ihn unerträglich. In dieser Darstellung wird auf die Stellung des Menschen und die Stellung des Willens in der Theorie Schopenhauers angespielt: Wenn der Mensch getrieben wird von dem ewig Bedürfnis schaffenden Willen, der sich bei Elias in seiner Sehnsucht nach Elsbeth äußert, leidet er. Wenn er allerdings kein Objekt

des Begehrens hat, verspürt er eine überaus große Langeweile. Diese beiden Optionen zeigen sich auch in Elias' Leben: Er leidet unter dem „rastlose[n] Werben um Elsbeth“ (SB 119), verliert aber jegliches Interesse am Leben und alles langweilt ihn, als er von diesem Drang befreit ist (SB 152-3). Sein Orgelspiel hat ihn einen Weg erkennen lassen, der eine Alternative zu diesen beiden nicht tragfähigen Lebensformen darstellt.

Auch Schopenhauer sieht es als Merkmal der Kunst und insbesondere der Musik, dass durch sie Erkenntnis vermittelt wird, die einen Ausgang aus dem Leiden des Lebens ermöglicht. Ausgang aus dem Leiden erreichen wir, indem wir den Willen negieren. Elias entsagt einem großen menschlichen Grundbedürfnis und findet dadurch auch einen Ausgang aus der Welt und damit aus dem Leiden. Die vom Text postulierte Idee der erlösenden Kraft durch Musik erinnert an Schopenhauer, insofern die Musik Elias einen Weg aus der Welt und dem Leiden aufzeigt²⁹ und Elias' Tod deutlich asketische Züge trägt.³⁰ Indes widerspricht die Ablehnung des Schlafes, der von Schopenhauer als der dem erlösenden Tod am nächsten gesehen wird, aber gerade der dessen Auffassung von Erlösung. Auch Elias' Intention, „das Leben wach und neu“ zu leben, (SB 192) und sein absolutes Bekenntnis zur Liebe widerspricht der Theorie Schopenhauers, der die Liebe als deutlichsten und größten Ausdruck des triebhaften Willens ablehnt. Es bleibt also festzuhalten, dass der Text einerseits Theorieelemente Schopenhauers aufgreift, andererseits diese aber auch negiert; eine Synthese der widerstreitenden Darstellungen zum schopenhauerschen Theoriekonzept lässt sich dabei nicht erkennen. Bei der Darstellung der

²⁹ Elias' Lebensende wird als Eingehen ins Nirwana stilisiert, indem alle seine Spuren verwischt werden (Vaszonyki 337). Dieser Zustand wird von Schopenhauer als höchstes Ziel und höchste Daseinsform gesehen. Allerdings wird Elias' Verschwinden dadurch relativiert, dass seine Geschichte im Buch ausführlich dargelegt wird. Es zeigt sich also auch hier erneut, dass der Text sich einer finalen Aussage entzieht.

³⁰ Wichtig in diesem Zusammenhang ist es, dass Elias keinen schlichten Selbstmord begeht. Die Idee eines Selbstmordes lehnt Schopenhauer ab. Es ist vielmehr die asketische Selbstkasteiung, die das Ende des Lebens bedeutet. Die Darstellung des Askesege danken wurde bisher in der Forschung nur unzureichend behandelt.

Musik zeigt sich die erlösende Wirkung, auch wenn das daraus resultierende Ende Elias' in seiner Sinnhaftigkeit in Frage gestellt wird.

Nicht nur die erkenntnisvermittelnde und dadurch erlösende Fähigkeit von Musik wird aufgegriffen, sondern auch der Wille als wichtiges Element der Musik wird im Text diskutiert.³¹ Ein erster Hinweis darauf findet sich in der Entwicklung von Elias' stimmlicher Ausdruckskraft: Als Kind hat er die „gläserne Stimme“, die „keine eigentliche Sprachmelodie“ aufweist, deshalb nur ein ewig gleiches Pfeifen darstellt und zu keiner Rede oder schlicht irgendeiner Art von Modulation fähig ist (SB 31). Durch das Hörerlebnis mutiert seine Stimme zu einer „volltönigen Bassstimme“ (SB 31). „Eines Juniabends“ lernt Elias mit „Kopfstimme zu reden“ (SB 55), die seinem stimmlichen Vermögen eine immense Spannweite und einen enormen Modulationsreichtum verleiht. In der darauf folgenden Zeit entwickelt er eine Stimme, deren Ton jedermann auf das Allerwärmste anrührt (SB 60), und er erweitert auch sein stimmliches Register, indem er lernt die Stimmen anderer Leute zu imitieren (SB 58). Zudem ist seine Stimme in der Lage, die Musik des Onkels auszubessern und zu erweitern (SB 66) und endlich beim Orgelkonzert „eine acht Fuß hohe Orgelpfeife“ zu imitieren (SB 181). Diese im Text aufgezeigte Entwicklung der Stimme widerspiegelt in erstaunlichem Maße Schopenhauers Auffassung, dass Musik als Objektivierung des Willens zu verstehen sei: Wie ich im Theorieteil erwähnt habe, sieht Schopenhauer in unbeweglichen und nicht zur Melodie fähigen Stimmen den geringsten Ausdruck des Willens, in der höchsten, die Melodie tragende Stimme die größte Objektivierung des irrationalen Wesens der Welt.

³¹ Der Ausdruck des irrationalen Willens in dem Streben nach Bedürfnisbefriedigung findet nicht nur bei Elias und seiner Musik Anklang, sondern zieht sich durch den ganzen Text. Der ständig quälende Wille findet beispielsweise Ausdruck in Peters Streben nach Elias und dem Drang weh zu tun, Elsbeth und ihren sexuellen Bedürfnissen, dem Köhler und seinem Reisedrang, der Hebamme, des Pfarrers und allen anderen Dorfbewohnern, die ununterbrochen auf Bedürfnisbefriedigung aus sind. Insgesamt lassen sich in dem Text viele Elemente der Theorie Schopenhauers ausmachen, die sich nicht direkt auf die Musikphilosophie beziehen, aber so reichhaltig sind, dass sie einer eigenständigen Untersuchung würdig wären.

Wie im letzten Kapitel bereits dargestellt wurde, kann die Liebe zu Elsbeth als Ausdruck des Willens gesehen werden. Als Zeichen dieser Liebe kann der von Elias wahrgenommene Herzschlag gelesen werden. Dieser Herzschlag, bzw. die Liebe zu Elsbeth sind bestimmend für seine Musik. Als Elias diesen Herzschlag spürt, „wandelte sich das Bild seiner Berufung zum Musiker“ (SB 95): „Er spielte für Elsbeth“ (SB 96). Sein drängendes Hingezogensein zu ihr ist die Quelle seines Schaffens: „Wenn Elias musizierte, musizierte er für Elsbeth“ (SB 99). Mehrmals kommt zum Ausdruck, dass ihr Herzschlag als bestimmendes Moment das Metrum seiner Musik darstellt (SB 115, 150, 177). Auch an anderer Stelle wird deutlich, dass Elsbeth der Gegenstand von Elias' Musik ist und diese ihr ganzes Wesen umfasst: Er entwirft Musik, die Elsbeths Gerüche, Gesten und Geräusche „einfing“ (SB 99). Dabei handelt es sich eindeutig um mehr als nur nachahmende Musik. Elias kann Dinge in Musik übersetzen, deren akustische Nachbildungen sich kaum vorstellen lassen. Er bannt darin „ein Geheimnis nach dem anderen und sei es das flüchtigste,“ sogar „die ersten Schimmer aufkeimender Stirnröte“ kann er in Musik transferieren (SB 99). Dass Elias' Musikalität die Seele des Mädchens erfasst, kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass er in der Lage ist, ihre Stimme nachzuahmen. Wie Elias selbst angibt, ist die Stimme Indikator des Charakters (SB 106). Das innerste Wesen der Ursache seiner quälenden Bedürfnisse manifestiert sich also in der Musik und reflektiert somit die Auffassung Schopenhauers, dass die Musik als Objektivierung des Willens zu verstehen sei.

Neben der Darstellung von Musik als Ausdruck einer erlösenden Gegenwelt, als Lieferant einer besonderen Erkenntnis und als Objektivierung des Willens, die alle auf ein schopenhauerisches Musikverständnis verweisen, werden noch weitere Funktionen der im Roman gezeigten Musik deutlich: Die Musik wird auch als Übermittlungsmedium und Ausdruck von Wahrheit gezeichnet. Als Elias die „ungezählten Musikalien“ in Gollers Musikzimmer sieht, denkt er daran, „welch Weisheit“ darin liegen muss (SB 167). Auch während des Orgelfestes

kommt deren Fähigkeit, Wahrheit zu transportieren, zum Ausdruck. Es wird deutlich, dass Elias durch sein Spiel besondere Einblicke und Erkenntnisse vermittelt. Er hat eine „Botschaft..., er predigte. Und was er predigte, war von kalter, glasklarer Wahrheit“ (SB 175). In diesem Zitat wird explizit erwähnt, dass Elias eine Wahrheit in seiner Musik zeigt, die durch eine besondere Schärfe und Eindringlichkeit besticht. In diesen Textaussagen lassen sich Platons Auffassungen erkennen; er geht davon aus, dass Musik eine besondere Fähigkeit zur Erkenntnisvermittlung besitzt. Interessant ist hierbei, dass gerade die von Platon als nicht wahrheitsfähig betitulierte Musik Wahrheit zu vermitteln vermag. Laut Platon sind nämlich die Musikanten, die sich bloß auf ihr Gefühl und ihre sinnlichen Wahrnehmungen beim Spielen und Komponieren verlassen, jedoch nicht über die mathematischen Zahlenverhältnisse nachdenken, auf denen Musik basiert, nicht in der Lage, Wahrheit und Weisheit vermittelnde Musik zu produzieren. Obwohl Elias eindeutig in die Kategorie der von Platon abgelehnten Musiker fällt,³² zeigt seine Musik dennoch die von Platon hoch gelobte wahrheitsliefernde Wirkung.

Mit dem Aufzeigen der Wahrheitsfähigkeit wird damit auch zu der für Kant so zentralen Frage Stellung bezogen, ob Musik Erkenntnis vermitteln kann. Während Kant tendenziell dafür plädiert, dass es sich bei der Musik um eine Kunst handelt, die bloß unterhaltend und angenehm ist, zeigt der Roman eindeutig auf, dass Musik auch ein Erkennen der Wahrheit ermöglichen kann.³³

Die Erkenntnis und Wahrheit liegt darin, dass Elias grundsätzliche Ideen des Menschseins vermitteln kann. Diese Fähigkeit seiner Musik kommt, wie zuvor erwähnt, insbesondere beim

³² Auffallend ist, dass der Roman fast die gleiche Wortwahl verwendet wie Platon: Während Platon diejenigen Musiker ablehnt, die bloß ihr Ohr hinhalten, wenn es darum geht Harmonien zu ermitteln, heißt es von Elias, dass er sich mit „unbestechlichen Ohren“ daran macht, die Orgel einzustimmen (SB 69).

³³ Die Bewertung dieser Aussage wird bei der Untersuchung des Rezipientenverhaltens noch einmal aufgenommen werden, wenn die aus diesem Erkennen resultierenden Auswirkungen gezeigt werden. Es gilt hier zu prüfen, ob Musik wirklich in der Lage ist, den Menschen durch die von ihr gelieferte Erkenntnis elementar zu verändern.

Orgelfest eindrücklich zur Darstellung. Zu Beginn seines Spiels zeichnet er die generelle schicksalhafte Bewegung eines Menschenlebens, die, wie oben dargelegt wurde, in der Utopie einer Erlösung endet. Gerade zu Beginn seines Spiels wird deutlich, dass er keine konkreten Lebensläufe und Gefühle zeigt, sondern abstrahierend auf generelle Komponenten des menschlichen Lebens verweist. Am Anfang stehen „Kaskaden unglaublicher Verzweiflung,“ der Ausdruck von „Zorn“ und dem „Tod.“ Elias präsentiert in seiner Musik den Menschen, wie er „gegen das Schicksal“ kämpft, wie er „aufschreit im sinnlosen Gebet“ und sich „das Hemd wegriß ... irr zu fluchen anhebt, und ... doch immer zu Boden geworfen wird. Denn alles Aufbegehren nützt nichts“ (SB 174). Elias verdeutlicht die „vollkommene Resignation der menschlichen Kreatur,“ die „am Boden lag“ und der „alle Hoffnung“ vergangen war in diesem „breiten, dunklen Chaos“ der Menschheit (SB 175). Er zeichnet mit seiner Musik also ein Bild, das die vollkommene Determinierung des Menschen (und das daraus resultierende Leiden) durch eine von ihm nicht zu kontrollierende Kraft zeigt. Mit dieser Erfassung der Quelle des Leidens verweist er auf die Manifestierung des Willens in der Musik und auf generische Gefühle, und damit auf Konzepte, die auch für Schopenhauer von zentraler Bedeutung sind.

Freilich wird dieser Kennzeichnung von Elias' Musik auch an mehreren Stellen widersprochen. Den generischen Gefühlen und abstrakten Ideen werden die konkreten, persönlichen Gefühle und Handlungen gegenüber gestellt. Im Folgenden werde ich daher die verschiedenen Darstellungen von Elias' Musik untersuchen, um zu zeigen, wie sie eine Gegenposition zu der gerade aufgestellten Theorie der abstrakten musikalischen Inhalte entwickeln, die jedoch wiederum in Frage gestellt, bzw. untergraben werden. Hierbei wird erneut die relativierende Struktur der Musikdiskussion des Romans offenbar, die in keiner letztlich fixierbaren Aussage zu enden vermag.

Bereits bei der Geburtsstunde von Elias' Orgelkarriere wird die Unbestimmtheit des musikalischen Inhalts deutlich. Zunächst wird die Umsetzung konkreter Begebenheiten und die Gebundenheit an religiöse Zwecke aufgezeigt, wodurch auf Wackenrodgers Idee des festen Zusammenhangs von Religion und Musik hingewiesen wird: Elias beginnt damit, die „Melodie eines Weihnachtsliedes“ zu spielen; schnell wird aber klar, dass der Kirchenlied-Charakter überwunden wird: Elias entwirft eine „Melodie, die so geheimnisvoll glänzte wie das Kerzenlicht des Kuraten“ (SB 69). Auch bei der Darstellung der musikalischen Verarbeitung der Bahn der Zitronenfalter zeigt sich die doppelte Lesemöglichkeit dieser Stelle. Zunächst weist der Erzähler auf die Umsetzung von konkreten Ereignissen hin, wenn er berichtet, dass Elias „die Bahn zweier Zitronenfalter, wie sie fröhlich hin und hergaukelten,“ in seine Musik umsetzt (SB 69). Allerdings kann die Bahn der Schmetterlinge nicht nur als Inhalt gesehen, sondern muss vielmehr als Initiator von Elias' Musik verstanden werden: Die Musik entwickelt sich zwar in Anlehnung daran – „die Linien sollten sich gleichen, wie sich die Bahn der Zitronenfalter glich“ (SB 69) –, aber es wird nicht gesagt, dass die jeweiligen Melodien als Abbildung ihrer Bahnen gesehen werden. Elias' Musik muss also an dieser Stelle nicht als Nachahmung der Natur verstanden werden; die Natur kann auch als Regelgeber seiner abbildungsfreien Musik gelesen werden, die ihm die Entdeckung des „Gesetz[es] der Imitation“ ermöglicht (SB 70). So zeigt sich bereits bei Elias' erstem Orgelspiel, dass sich auch die Inhaltsbestimmung einer Festlegung entzieht.

Dies wird gleichfalls bei seinem imaginären Spiel an Ostern deutlich. Zunächst präsentiert sich wieder eine eindeutig nachahmende und außermusikalischen Inhalt darstellende Musik, die eine religiöse Botschaft transportiert. Den Beginn des Chorals charakterisiert der Erzähler folgendermaßen: „Erst sollte in tiefen ... Akkorden die Trauer der Drei Marien am leeren Grabe dargestellt werden“ (SB 113). Es folgt der Einsatz des Basses, der „das zähe

Wegrollen des Steines ausmalen“ soll (SB 113). Auch die „Auferstehung“ Christi will Elias in seiner Musik ausgedrückt wissen. Dennoch verweist dieses Spiel an Ostern darüber hinaus auf ein Mehr hinter der bloß religiöse Inhalte darstellenden nachahmenden Funktion seiner Musik. Der „Choral wurde zu einem breiten Strom unglaublich kühner Harmonien“ (SB 113). In diesen Harmonien kommt das „Unerwartete, das Nicht-zu-Glaubende ..., das Unsägliche“ zum Ausdruck (SB 113). Die Beschreibung des sich nur in Elias' Vorstellung abspielenden Orgelspiels verweist also auf die besondere Ausdrucksmöglichkeit der Musik, indem aufgezeigt wird, dass diese das Negative und somit Unsägliche darstellen kann. Auch bei dieser Szene dominiert die ständig wechselnde Bestimmung des Inhalts: Sie beginnt mit dem Verweis auf abbildende Musik, die einen konkreten, erzählenden Inhalt aufweist, endet aber mit dem Verweis auf die Möglichkeit, dass Musik Unsagbares vermitteln kann. Die Idee eines musikalischen Gegenstands wird also erweckt, dann aber von einer anderen untergraben.

Besonders deutlich zeigt sich der Zwiestreit über die inhaltliche Bestimmung der von Elias kreierten Musik beim Feldberger Orgelfest. Wie bereits gezeigt wurde, werden in der Darstellung der hoffnungslosen Verzweiflung und der Vision der Erlösung Ideen des Menschseins aufgegriffen. In beiden Fällen werden diese beiden Passagen indes von einer Musikalisierung der konkreten Erlebnisse in Elias' Leben ‚unterbrochen‘. Der Eindruck der direkten Wiedergabe dieser konkreten Ereignisse wird dadurch verstärkt, dass teilweise die exakt gleichen Formulierungen zur Beschreibung der Inhalte seiner Musik verwendet werden wie schon bei der ersten Erzählung der realen Begebenheit (SB 176-7).

Allein widerspricht des Erzählers Schlussfazit über Elias' Orgelspiel dieser Theorie einer Musik, die konkrete Gefühle und Geschehnisse abbildet: In der dem Orgelfest folgenden abschließenden Bewertung von Elias' Fähigkeiten betont der Erzähler, dass Elias in der Lage sei, „die seelischen Gefühlszustände musikalisch auf genuine Weise auszubreiten“ (SB 178), und

dies gelänge ihm mit einer größeren und authentischeren Kraft und Wirkung als allen anderen „Meister“ vor ihm (SB 178). Der Erzähler konstatiert, dass es erst Elias' Musik gelingt, diese genuinen Gefühle darzustellen und im Hörer wachzurufen (SB 179). Indem das Hauptkennzeichen seiner Musik in der Möglichkeit der Veranschaulichung von genuinen Gefühlszuständen und der unweigerlichen Wirkung auf seine Hörer gesehen wird, verweist der Text unmissverständlich auf die Theorie Schopenhauers.

An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass der Erzähler eine emphatische Aussage trifft, die auf den unsicheren Status des musikalischen Werkes des Protagonisten hinweist: Diesen besonderen Ausdruck von Gefühlen schlechthin „in der Musik geleistet zu haben, war der Verdienst des Johannes Elias Alder. ... Und das ist eine der bedauerlichsten Fatalitäten der abendländischen Musikgeschichte, dass dieser Mensch seine Kompositionen niemals aufgezeichnet hat“ (SB 179). Der Erzähler liefert hier also eine Charakterisierung von Elias' Musik, deren Existenz an sich er aber im gleichen Zug negiert. Dadurch wird die bereits im vorhergehenden Kapitel angesprochene Aussage vom verpuffenden Potential erneut belegt. Diese Negation der Existenz der Alderschen Musik und somit ihre Wirkungslosigkeit wird indes in einem dritten Zug dadurch relativiert, dass gerade dieser Text beabsichtigt Elias' Leben und seine Musik zu archivieren. Allerdings wird die Glaubwürdigkeit der Erzählung durch den unglaubwürdigen Erzähler, der seine Chronistenrolle in keiner Weise zuverlässig erfüllt, zum fragwürdigen Zustand. Obgleich diese erzähltechnischen Schachzüge für den aufmerksamen Leser unterhaltend sein mögen, verweisen sie jedoch ebenfalls wieder auf das grundlegende Strukturierungsprinzip der Romans. An dem ständigen Hin- und Hergleiten bei dem Versuch einer Inhaltsbestimmung der Musik, zeigt sich sehr eindrücklich, dass der Roman eine Struktur aufweist, die von einem ständigen Aufstellen und Untergraben von Aussagen gekennzeichnet ist. Der Roman entzieht sich also im selben Maße auch hier finalen Bestimmungsversuchen.

Da, wie in der Analyse der Musik beim Orgelfest gerade deutlich geworden ist, der Charakter von Elias' Musik zu einem großen Teil durch ihre Wirkungsweise gekennzeichnet ist, soll diese deshalb im abschließenden Teil untersucht werden.

3.3 Die Wirkung von Elias' Musik

Die Darstellung der Rezipienten und deren Reaktion ist laut Werner sogar das gewichtigste und charakteristischste Moment bei der Beschreibung von Elias' Musik (61). Auch wenn in den vorausgehenden Kapiteln bereits angedeutet wurde, dass Elias' Musik unglaublich eindrucksvoll ist, wurde noch nicht genauer darauf eingegangen, welche Wirkung ihre erstaunliche Kraft auf die Zuschauer hat und welche Reaktionen sie zeitigt.

Die erste Figur der innertextuellen Welt, die Elias' Orgelspiel miterlebt, ist Peter. Als er der „Improvisationskunst seines Freundes zum ersten Mal beiwohnte, bekam er es mit wahrer Angst“ zu tun, „bestaunt“ aber, nachdem er den ersten Schrecken überwunden hatte, „diesen unheimlichen Menschen“ und empfindet eine von ihm ausgehende „Faszination“ (SB 96). Bei Elias' erstem Auftritt vor der gesamten Dorfgemeinde erschrecken die Bauern zunächst ebenso fürchterlich, werden dann allerdings auch positiv ergriffen (SB 115). Auch Goller, der die gelehrte Fachwelt der Musik repräsentiert, reagiert in ähnlicher Weise: Er ist von Elias' Orgelspiel völlig überwältigt und nähert sich Elias zuerst „ängstlich“ (SB 161); anschließend bestätigt er die Eindrucksstärke und Außergewöhnlichkeit seiner Musik (SB 162) und „bettelte“ Elias schließlich an, nochmals für ihn zu musizieren (SB 163). Auch die Zuschauer beim Orgelfest – einschließlich der Musikprofessoren – verfallen vorerst in erschrockenes Staunen (SB 174-5), sind am Ende aber von unglaublicher Begeisterung ergriffen (SB 182-4).

Die Reaktion auf Elias' Musik besteht also bei allen Zuschauern in einem ähnlich gemischten Gefühl. Diese Wirkung von Elias' Musik erinnert in zweierlei Hinsicht an Kants

Bestimmung des ästhetischen Urteils über das Erhabene: Einerseits zeigt sich bei der Aufnahme von Elias' Musik die subjektive Allgemeingültigkeit, welche für das Geschmacksurteil kennzeichnend ist, andererseits äußert sich die charakteristische Ambivalenz des bestimmenden Gefühls. Die Idee, dass Elias' Musik eine Erhabenheit umgibt, wird auch von Goller und dem Erzähler aufgegriffen: Goller bestimmt Elias' Musik explizit als Musik von „erhabener Größe“ (SB 162) und der Erzähler betont wiederholt die über alle anderen Musiker herausragende Größe des Elias Alder. Diese Verweise können bezogen werden auf Kants Charakterisierung des Erhabenen: „*Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist*“ (Kant 335).

Allerdings entspricht die Gemütsregung der Zuhörer nicht vollständig dem kantschen Theoriekonzept: Zwar ist diese ebenfalls durch ein gemischtes Gefühl gekennzeichnet und eine Komponente des Gefühls von Elias' Zuhörern findet auch eine Entsprechung darin, dass sie durch Furcht und Überwältigung gekennzeichnet ist, indes ist die positive Seite des Gefühls im Roman eindeutig anders bestimmt als in der Theorie Kants: Das Gefühl des Frohseins über die Entdeckung einer übersinnlichen Kraft kommt an keiner Stelle zum Ausdruck. Die Idee einer die Erkenntniskräfte erweiternde Wirkung wird also eindeutig nicht aufgegriffen. Von Goller heißt es, dass er „vollkommen verstört“ war (SB 163), und das positive Gefühl der weiblichen Zuhörerschaft ist vordergründig durch das Interesse am Organisten gekennzeichnet (SB 60-1, 183, 190).³⁴

Noch entscheidender als die Gemischtheit des hervorgerufenen Gefühls für den Effekt von Elias' Musik ist die zutiefst beeindruckende und intensive Wirkung. Wie besonders beim Orgelfest eindrucksvoll dargelegt wird, vermag sie das tiefste Innere der Hörer zu ergreifen.

³⁴ Darin zeigt sich auch, dass die Zuschauerrezeption deutlich von der kantschen und gleichermaßen der schopenhauerschen Vorstellung des interessenlosen Betrachtungsmodus abweicht: Dies wird nicht nur im sexuellen Begehren sondern an den Rache- und Unterdrückungsplänen als Reaktion auf Elias' Musik deutlich (SB 44, 61, 67, 164)

Dadurch wird auf alle Theorien verwiesen, die der Musik eine imponierende Wirkung zusprechen. Besonders deutlich wird die Nähe zu Platon, der explizit konstatiert, dass die Musik entscheidend und prägend auf das Innerste der Menschen wirkt. In der Theorie Platons stehend schreibt auch Adorno der Musik einen stark beeinflussenden Effekt zu. Ebenso geben Schopenhauer und auch Wackenroder an, dass die Musik zum Herzen und zu der Seele spricht und somit auf das Innerste des Menschen zielt. Einhergehend mit dieser intensiven, auf das Innerste des Menschen zielenden Wirkung der Musik, stellt der Text auch die allgemeine und unmittelbare Verständlichkeit der Musik dar und greift somit all die gerade beschriebenen Theorien auf, welche die universale Deutlichkeit auch als Charakteristikum der Musik erachten. Besonders entschieden wird diese These im schopenhauerschen Musikkonzept vertreten.

Im Folgenden werde ich deshalb das Spiel an Ostern und das Orgelfest näher untersuchen, um in der Darstellung der Wirkung von Elias' Musik auf die Zuschauer die schon aufgezeigten Bezüge zu illustrieren und zu vertiefen.

Bei der Beschreibung von Elias' Spiel an Ostern erwähnt der Erzähler ausdrücklich die auf das Innerste zielende Wirkung und die verändernde, gar erzieherische Kraft von Elias' Musik. Bereits während des Spiels beschreibt er die Veränderung der Zuschauer und am Ende der Schilderung des Gottesdienstes heißt es: „Die Bauern verließen das Kirchlein mit hochgestimmter Seele. Die Musik des Organisten machte ihre sturen Gemüter lammfromm“ (SB 115). Zudem weist der Erzähler darauf hin, dass „niemand die Kirche vor der Zeit“ verließ und dass es keine „leidliche Drängelei beim Weihwasserstock“ gab (SB 115). Es zeigt sich hier auch die erzieherische Wirkung auf „Seele“ und „Gemüt,“ die auf alle gleichermaßen wirkt. Selbst wenn sich in diesem Verhalten all die oben schon angesprochenen Theorien ausmachen lassen, zeigt sich darüber hinaus jedoch auch wieder die für den Roman typische ironisierende Relativierung der getätigten Aussagen: Der Erzähler macht deutlich, dass die

Gemütsveränderungen der Bauern mehr Schein als substanzielle Veränderungen sind: Sie „taten“ nur vornehm und auch veränderte sich ihre Sprache nicht tatsächlich sondern nur dem „Klang“ nach: „Einige taten plötzlich ganz ungewöhnlich vornehm, gaben mit wurstigen Händen elegante Zeichen zum Vortritt und mengten in ihren Gruß – man wird es nicht glauben – Worte nach französischem Klang“ (SB 115). Die direkt im Anschluss an den Gottesdienst aufgeführte Rede Elsbeths veranschaulicht abermals, dass die Sprache nichts von ihrer Rohheit verloren hat, wenn sie Elias mit den Worten „Du bist ein Sakramentskerl!“ begrüßt (SB 115).

Die Darstellung der verändernden Kraft, die in ihrer Glaubwürdigkeit aber untergraben wird, führt der Erzähler nochmals gesondert an zwei Einzelfällen vor Augen: Er gibt an, dass sowohl der Kurat Beuerlein wie auch die Seffin durch Elias' Spiel „erblüh[ten]“ (SB 116). Allerdings wird diese positive Wirkung in Frage gestellt, wenn er konstatiert, dass das Erblühen des Kuraten in einem „Moment höchster geistiger Klarheit“ bestehen soll (SB 116), sich stattdessen aber als Ausdruck der zunehmenden Verwirrtheit entpuppt: Der Kurat schreibt nämlich die Gemütsveränderung der Gemeinde seinen eigenen Fähigkeiten und nicht der Kraft von Elias' Musik zu. Es zeugt also von seiner geistigen Verwirrung, wenn er darüber nachsinnt, „welch grandiose Homilie ihm doch geglückt sein musste, dass im Volk solch eine Stille aufgekommen war“ (SB 116).

Das Aufblühen von Elias' Mutter sieht der Erzähler darin, dass sie nach dem Spiel ihres Sohnes zum ersten Mal eine gewisse emotionale Bindung zu ihm entwickelt: Sie betrachtet ihn aus der Ferne, bekommt feuchte Augen und kann es nicht fassen, dass ihr „Bub“ solch eine Leistung vollbracht hat. „Dann fing sie an zu weinen und vergaß die Zeit“ (SB 116-7). Diese Gefühlsentwicklung als Reaktion auf Elias' Orgelspiel wirkt in Anbetracht all der qualvollen Momente, die sie Elias bereits bereitet hat, opportunistisch und lächerlich. Außerdem wird direkt

gezeigt, dass ihr Verhältnis und der Umgang mit ihren Kindern sich nicht verändert hat: „Sie riß das Idiotenkind bei der Hand,“ als sie aus ihrer Starre erwachte und heimwärts eilte (SB 117).

Es wird also verdeutlicht, dass Musik als eine jedem verständliche, auf Seele und Gemüt wirkende Sprache etwas zu vollbringen vermag, das weder durch Worte noch durch Handlungen erreicht werden kann. Der Roman bestätigt demnach die beeinflussende, imponierende, effektvolle und universale Kraft von Musik, stellt diese aber ebenso wieder in Frage.

Diese beim Orgelspiel an Ostern herausgearbeiteten Aussagen werden beim Orgelfest in noch größerer Klarheit und Eindringlichkeit präsentiert. Zudem zeigt diese Szene einen höheren Wahrheitswert für die Wirkung von Elias' Musik, da sich das Publikum aus einem Querschnitt der Gesellschaft rekrutiert und somit die Allgemeingültigkeit der Reaktion der Zuhörer vergegenständlicht. Außer Bauern wohnen auch „musikliebende Herrschaften und Nobilitäten“ aus dem Lichtensteinischen (SB 168), Geistliche, diverse Musiker und sogar die „vier kalkweißen Professoren“ des musikalischen Institutes dem Orgelspiel Elias bei (SB 179). Unter Elias' Zuhörern befinden sich erstmals auch Menschen „höheren Standes“ und Menschen mit Interesse an Musik und musikalischer Bildung (SB 168).

All diese Menschen erscheinen als ununterscheidbares Kollektiv, wenn sie am Ende des Orgelspiels ihre Begeisterung zum Ausdruck bringen. So „schrien die Zuhörer wie aus einem Mund: ‚Der ist der Sieger!!! Die Lira für Alder!!!‘“ (SB 184). Während vor Elias' Spiel der Erzähler die Anwesenden noch nach Ständen und Herkunft trennt, spricht er nach dem Spiel nur noch von den „Menschen,“ der „Zuhörerschar,“ dem „jubelnde[n] Volk“ (SB 182), „jedermann,“ der „Menge“ (SB 183), den „Zuhörer[n]“ und dem „Publikum“ (SB 184). Besonders deutlich wird die Vereinigung der heterogenen Zuhörer, wenn der Erzähler betont, dass es Elias gelungen sei, „die Geister dieser mannigfaltigen Menschen zu einem einzigen Geist zu verschmelzen“ (SB 175). Es wird hierbei ein einendes Potential in Elias' Musik vermittelt, das eindeutig auf die oben

erwähnte allgemeine und unmittelbare Verständlichkeit der Musik verweist. Zudem wird die massenpsychologische Wirkung von Elias' Musik aufgegriffen und somit auf Platon und vor allem Adorno verwiesen: „Er hatte die Menschen unter Hypnose gebracht. Sie saßen regungslos in den Bänken, ihre Augenlider bewegten sich nicht. Ihr Atem hatte sich verlangsamt, und die Frequenz ihrer Herzschläge war die Frequenz seines Herzschlagens geworden“ (SB 178).

In diesem Zusammenhang betont der Erzähler explizit die tief greifende und mit einer unausweichlichen Notwendigkeit wirkende Einflusskraft von Elias' Musik. Er gibt an, dass Elias es „vermochte ... den Menschen bis auf das Innerste seiner Seele zu erschüttern,“ so dass „der Zuhörer... sich der Wirkung nicht mehr entziehen konnte (SB 179). Mit diesem Kommentar zielt der Erzähler ab auf eine Gültigkeit, die über das dargestellte Geschehen hinausreicht, indem er die Zwangsläufigkeit der Wirkungskraft der alderschen Musik von den Anwesenden auf die Menschen generell ausweitet.

Diese Wirkung, der sich der Zuhörer nicht entziehen kann, besteht darin, dass er „[o]hne seinen Willen“ Gefühle wie „Todesangst“ und „Kindesfreuden“ empfindet (SB 179). Wichtig ist auch, dass Elias' Zuhörer diese Gefühlszustände auf eine genuine Weise erfahren und dass es nicht „beim Anrühren solcher Emotionen“ bleibt, wie dies bei anderen Musikern der Fall ist (SB 178). Elias' Musik präsentiert sich als authentische und allumschließende Erfahrung von genuinen Gefühlen. Einen Wahrheitsanspruch für diese Szene versucht der Erzähler dadurch zu etablieren, indem er sich auf den wissenschaftlichen Forschungsstand bezieht, wenn er feststellt, dass es sich bei diesem Wirkungspotential von Elias' Musik um ein „Phänomen handelt, das bislang wenig erforscht worden ist“ (SB 178).

Indem der Text eindrücklich und mit einem Anspruch auf Wahrheit angibt, dass der besondere „Verdienst des Johannes Elias Alder“ in der Erfahrbarwerdung von genuinen Gefühlen für die Zuschauer liegt, wird ganz eindeutig ein zentrales Theorieelement

Schopenhauers aufgegriffen. Dieser sieht in der Darstellung von abstrakten Gefühlen den Verdienst und die Aufgabe der Musik, da dadurch der Wille als Wesen der Welt erfahrbar wird. Diese Fähigkeit von Elias' Musik, in eindrücklicher und für jeden in verständlicher Weise elementare Wahrheiten zum Ausdruck zu bringen, kommt auch im Text zum Ausdruck und wird zusätzlich durch die Aufnahme der Zuschauer legitimiert: „Allmählich begriffen die so erschrockenen Zuhörer die Botschaft des Organisten. Nein, der da oben machte nicht bloß Musik, er predigte. Und was er predigte, war von kalter, glasklarer Wahrheit“ (SB 175).

Diese glasklare Wahrheit der Botschaft bezieht sich auf die von Elias in seiner Musik entfalteten Ideen, in denen er den determinierten Lauf des menschlichen Lebens zeichnet (SB 174-5). Dass den Zuschauer diese Mitteilung ohne Schwierigkeiten, ja sogar zwangsläufig ersichtlich wird, wird deutlich, wenn der Erzähler feststellt: „In den Gesichtern der Menschen stand plötzlich Wahres zu lesen“ (SB 175). Die Menschen erlangen durch Elias' Musik also Einblicke in die Ideen der Menschheit, das Wesen der Welt offenbart sich ihnen. In dieser Darstellung wird in überaus deutlichem Maße auf die schopenhauersche Auffassung der besonderen, wahrheitsvermittelnden Kraft hingewiesen, die Einsichten in das Wesen der Welt ermöglicht. Auch auf den Zustand der ästhetischen Kontemplation, in dem Schopenhauer eine Befreiung vom ständig drängenden Willen sieht, weist der Text hin: Die Menschen sind vom Alltäglichen und Scheinhaften losgelöst und empfinden dabei fast kontemplative Ruhe: „Die Masken waren herabgeschmolzen und ein numinos Stilles lag auf jedem Antlitz“ (SB 175). Auch bei Peter ist diese Bewusstseinsveränderung eingetreten, welche ihn von seinem Drang weh zu tun befreit, denn „hinter der gemeinen Stirn war Frieden“ (SB 178).

Am Ende von Elias' Improvisation sind die Menschen unter „Trance“ und es herrscht eine „gespenstische Stille“ (SB 180). Danach bricht ein absoluter, unbeschreiblicher Jubel und Tumult los (SB 182-4). In den Augen der Musikprofessoren leuchtet „[a]bgöttische

Begeisterung“ (SB 184), „[d]as wunderhafte Auftreten des Elias Alder wird tagelang zum Feldberger Stadtgespräch“ und es steht sogar die Idee der „Gründung eines Elias-Alder-Vereins“ zur Debatte (SB 185).

Allerdings wird wie schon so oft die Wirkung der Musik auch gleich wieder gemindert. Dies wird bereits während des Orgelspiels deutlich, wenn der Erzähler mit einem spöttisch klingenden Kommentar die Versuche der Zuhörer abwertet, mit den präsentierten Ideen zurecht zu kommen, indem er ihr Bemühen als „Schauspiel der Hilflosigkeit“ klassifiziert (SB 175). Das Ende des Orgelfestes fühlt sich der Erzähler genötigt wie folgt zu kommentieren: „Dann verlief sich alles“ (SB 184). Mit diesem Hinweis erfolgt ebenfalls eine Relativierung der in den Zuschauern geweckten Begeisterung. Auf diese Einschränkung der Wirkungskraft verweist er abermals an folgender Stelle: „Die Zeit tat bald das ihre, bald waren die letzten fern schimmernden Klänge des englischen Orgelkonzertes verklungen, und die Einrichtung des ehernen Standbildes [für Elias] kam nie zustande“ (SB 185). Die Wirkung von Elias' Spiel bleibt eine bloß temporäre oder zumindest letztlich wirkungslose. Damit wird die Einstellung Kants aufgegriffen, die besagt, dass Musik nur einen transitorischen Eindruck hinterlässt.

Wie auch beim Hörerlebnis baut der Roman eine Darstellung auf, die das unglaubliche Potential zur Vermittlung von Wahrheiten zeigt, um danach jedoch diese großartige Vorstellung durch den Hinweis auf die Folgenlosigkeit wieder zu zerstören. An dieser Stelle ist es wichtig festzustellen, dass der Roman bei der Bewertung der Nachhaltigkeit der musikalischen Wirkung zu einer klaren, widerspruchsfreien Aussage kommt: Obwohl die Musik unglaubliches Potential in ihrem Vermittlungsinhalt und ihrer Aussagekraft sowie in ihrer universellen Verständlichkeit hat, bleibt sie letztlich wirkungslos. Begründet wird dieses Phänomen durch einen Kommentar des Erzählers, der damit auch über die textinterne Geschichte hinaus einen Anspruch auf

Richtigkeit erhebt: „[D]as Wesen der Menschen ist unbeständig, und leicht vergisst es, was es sich nächstens mit geballter Faust geschworen“ (SB 185).

Es ist sehr aussagekräftig, dass die klarste Äußerung des generell von Widersprüchlichkeiten geprägten Buches gerade auf die Vergänglichkeit, Unbeständigkeit und Verpuffung von Potential gerichtet ist. Die einzige im Text angelegte feste Aussage spiegelt also genau die Nicht-Festlegbarkeit wieder, die in der restlichen Erzählung zum Ausdruck kommt. Allerdings wird auch diese Fixierung der Nichtfestlegbarkeit durch das Aufzeigen von verpufftem Potential dadurch wieder relativiert, dass Elias' Musik, die angeblich keinen Einfluss auf die Nachwelt gehabt haben soll, in einem Roman ausführlich niedergeschrieben wurde.

4. Schlussbetrachtung und Forschungsausblick

Die Analyse des Romans *Schlafes Bruder* hat gezeigt, dass musikphilosophische Theorien im Text aufgegriffen und verarbeitet werden. Allerdings handelt es sich bei der im Roman durchgeführten musikästhetischen Diskussion nicht um eine systematische Behandlung der verschiedenen musikphilosophischen Grundideen, sondern vielmehr um die Verarbeitung von Versatzstücken, die letztlich kein homogenes, widerspruchsfreies Bild ergeben. Der Verweis auf die musikästhetischen Schriften fällt dabei für die verschiedenen Theorien unterschiedlich stark aus: Während Hanslicks Auffassung bloß *ex negativo* und somit marginal behandelt wird, finden sich besonders viele und bekräftigende Integrationen des schopenhauerschen musikphilosophischen Gedankenguts.

Zusammenfassend kann man zur Musikauffassung des Romans sagen, dass er Musik als eine unmittelbare, für jeden verständliche Ausdrucksform darstellt, welche die Fähigkeit besitzt, Wahrheit, Einsicht und Erlösung zu vermitteln. Allerdings wird dieses so aufgebaute Konzept immer wieder durch Ironisierungen oder Widersprechungen relativiert, bzw. gänzlich untergraben. Es zeigt sich bei der Diskussion der Musikphilosophie also das für die Postmoderne typische Entziehen einer letztlich festen Aussage. Der Text ist im Hinblick auf die Verarbeitung von musikphilosophischen Ansätzen als „self-contradictory, self-undermining statement“ zu lesen (Hutcheon 1). In diesem Punkt entspricht die Diskussionsführung des Romans der Musik Elias', in der ein musikalischer „Gedanke den anderen einholte, erneuerte oder verkehrte“ (SB 94). Elias kann acht verschiedene Stimmen zusammenführen, wobei er diese „gleichzeitig auch noch umkehrte“ (SB 181).

Im Hinblick auf die bereits bestehende Forschung kann ich sagen, dass die Ergebnisse meiner Analyse die Auffassungen unterstützen, die dem Roman postmoderne Züge zuweisen: Die Musikästhetik zeigt, ebenso wie die religiöse Ebene und die Lesart auf bestimmte Gattungen

hin, den für die Postmoderne typischen Entzug einer finalen Sinnstiftung. Durch meine Arbeit wurde also eine Lücke geschlossen, insofern ich eine Hauptthematik des Buches, die Musik, die bisher unter dieser Perspektive noch nicht untersucht worden ist, analysiert habe, und meine Ergebnisse einen wichtigen Aufschluss über das Strukturprinzip des Romans beitragen. Damit lassen sich meine Ergebnisse gut mit denen von Klingmann, Werner und Zeyringer korrelieren, die in ihren Untersuchungen zur Religion, Erzählhaltung und Gattungsbegriffen auch zu dem Schluss kommen, dass Schneiders Roman grundlegend durch eine Widerspruchsbewegung strukturiert ist.

Selbstverständlich mussten sich meine Untersuchungen der einzelnen Theorien auf einen Überblick beschränken. Wie sich dennoch heraus gestellt hat, ist der Ansatz einer philosophischen Zugangsweise zu Schneiders Text durchaus fruchtbringend. So ist die Theorie Schopenhauers beispielsweise auch über ihren musikphilosophischen Aussagegehalt hinaus im Roman enthalten. Die Analyse der Verarbeitung dieser Theorie stellt eine untersuchungswürdige Forschungsfrage dar.

Des Weiteren ergaben sich andere Themenkomplexe, die interessant erscheinen, bisher aber ebenfalls noch nicht untersucht wurden. Auch wenn die bisher erfolgte Konzentration auf die Hauptthemen Religion, Musik und Erzählverhalten sicherlich sinnvoll und wichtig war, finden sich im Roman noch weitere Inhaltskomponenten, die einer Analyse würdig wären: Beispielsweise wurde das Abnormale und Pathologische im Roman bisher noch nicht eingehender untersucht. Auch der immer wieder erwähnten Erzeugung von Ironie wurde noch keine ausführliche Analyse zuteil. Zudem wurde es bislang noch nicht unternommen, die im Roman aufgeworfene Diskussion der Möglichkeit, bzw. Unmöglichkeit der Verwirklichung von Glück eingehender zu betrachten. Da Glück einen engen Zusammenhang zur Sinnfindung aufweist, wäre gerade die Analyse des Glücksbegriffs im Hinblick auf den Roman von Interesse.

Es würde die bestehende Forschungslage erweitern, herauszufinden, inwieweit der Glückbegriff als stabiler, bzw. überhaupt möglicher formuliert wird oder ob er die gleichen Brüchigkeiten aufweist, wie der Versuch der Sinngebung.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. „Vers une musique informelle.“ 1961. *Musikalische Schriften I-II*. Hg. Rolf Riedemann. Frankfurt a.M.: 1978. 493-540.
- Asmuth, Christoph. „Musik als Metaphysik: Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer.“ *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang: Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Hg. Christoph Asmuth, Gunther Scholtz, und Franz-Bernhard Stammkötter. Frankfurt a.M.: Campus, 1999. 111-25.
- Bowman, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford UP, 1998.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Doerry, Martin. „Ein Splittern von Knochen.“ Rez. zu *Schlafes Bruder*. Moritz (1996), Hg. 162-6.
- Durrani, Osman. „Non-Verbal Communication in Robert Schneider’s Novel *Schlafes Bruder*.“ *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*. Hg. Arthur Williams u.a. Bern: Lang, 1996. 223-36.
- Drommer, Günther. „Genie zum Fürchten.“ Rez. zu *Schlafes Bruder*. Moritz (1996), Hg. 148-50.
- Edinger, Ursula. „*Schlafes Bruder* in der Kritik des Auslandes.“ Moritz (1996), Hg. 123-39.
- Förster, Nikolaus. *Die Wiederkehr des Erzählens: Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Fricke, Christian. „Kant.“ Sorgner/Fürbeth, Hg. 21-37.
- Fricke, Hannes. „Problematische *verbal music*: Über die sprachliche Darstellung von Musik in

- Text und deren Umsetzung im Film am Beispiel von Thomas Manns *Doktor Faustus* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*.“ *Komparatistik* (2001/2002): 38-53.
- Friedl, Gerhard. *Robert Schneider: Schlafes Bruder*. Paderborn: Schöningh, 2001.
- Fubini, Enrico. *Geschichte der Musikästhetik: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Gatz, Felix M., Hg. *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1929.
- Hackl, Erich. „Laudatio auf Robert Schneider.“ Moritz (1996), Hg. 48-55.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schöne: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 1854. Hg. Dietmar Strauß. Mainz: Schott, 1990.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2002.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. 1790. Werke in sechs Bänden. Hg. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel, 1960. 5: 233-620.
- Keil, Werner, Hg. *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Paderborn: Fink, 2007.
- Killy, Walther, Hg. *Literaturlexikon*. 15 Bde. Gütersloh: Bertelsmann, 1988.
- Klingmann, Ulrich. „Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*.“ *Deutsprachige Gegenwartsliteratur*. Hg. Hans Jörg Knoblauch und Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg, 1997. 205-21.
- Körtner, Ulrich H.J. „Liebe, Schlaf und Tod: Ein theologischer Versuch zu Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder*.“ Moritz (1996), Hg. 92-100.
- Kosmitsch-Lederer, Marion. „Robert Schneiders *Schlafes Bruder*: Eine Analyse des Romans.“ *Österreich in Geschichte und Literatur* 40 (1996): 340-55.
- Lammers, Michael. *Robert Schneider: Schlafes Bruder*. Freising: Stark, 1999.

- Landa, Jutta. „Robert Schneiders *Schlafes Bruder*: Dorfchronik aus Kalkül?“ *Modern Austrian Literature* 29 (1996): 157-68.
- Levinson, Jerrold. „Music, Aesthetics of“ (1998). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Hg. E. Craig. London: Routledge. 19. März 2008. <http://www.rep.routledge.com/article/M030>.
- Loquai, Franz. „Der Geheimtipp als Bestseller.“ Rez. zu *Schlafes Bruder*. Moritz (1999), Hg. 57-8.
- Matt, Beatrice von. „Föhnstürme und Klangwetter.“ Rez. von *Schlafes Bruder*. *Neue Züricher Zeitung*. 20. Okt. 1992.
- Martinez, Matias, und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Aufl. München: Beck
- Möckel, Margret. *Erläuterungen zu Robert Schneider: Schlafes Bruder*. Hollfeld: Bange, 2002.
- Moritz, Rainer, Hg. *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*. 2. Aufl. Leipzig: Reclam, 1996.
- . „Nichts Halbherziges. *Schlafes Bruder*: Das Unerklärliche eines Erfolgs.“ Moritz (1996), Hg. 11-29.
- . *Robert Schneider: Schlafes Bruder. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Norton, Robert E. „‚*Schlafes Bruder* – Sinnes Schwund‘: Robert Schneider and the Post-Postmodern Novel.“ *Signaturen der Gegenwartsliteratur: Festschrift für Walter Hinderer*. Hg. Dieter Borchmeyer. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. 239-46.
- Nünning, Ansgar, Hg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Oehler, Herbert. „Ein Neuer aus Österreich.“ Rez. zu *Schlafes Bruder*. Moritz (1999), Hg. 47-8.

- Platon. *Politeia*. Sämtliche Werke in drei Bänden. Übers. von Wilhelm Siegmund Teuffler und Wilhelm Wiegand. 2. Aufl. Berlin: Lambert Schneider, 1942. 2: 7-407.
- . *Phaidon*. Sämtliche Werke in drei Bänden. Übers. Friedrich Schleiermacher. 2. Aufl. Berlin: Lambert Schneider, 1942. 1: 729-811.
- . *Symposium*. Collected Works. Hg. John M. Cooper und Douglas S. Hutchinson. Indianapolis: Hackett, 1997. 457-505.
- . *Timaios*. Sämtliche Werke in drei Bänden. Übers. Friedrich Schleiermacher. 2. Aufl. Berlin: Lambert Schneider, 1942. 3: 91-191.
- Polt-Heinzl, Evelyne. „Robert Schneider: *Schlafes Bruder*.“ *Romane des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2003. 260-73.
- Radisch, Iris. „Schlafes Brüder: Pamphlet wider die Natürlichkeit oder Warum die junge deutsche Literatur so brav ist.“ Moritz (1999), Hg. 59-64.
- Röll, Daniela. „Auf der Suche nach der inneren Heimat: Das Erleben von Eigenem und Fremden in Robert Schneiders ‚Rheintalischer Trilogie‘.“ MA-Thesis. U of Waterloo, 2002.
- Schaub, Mirjam. „Robert Schneider und das Verschwinden der Literaturkritik.“ Moritz (1996), Hg. 40-8.
- Schlösser, Hermann. „‚Wie kein Meister vor oder nach ihm...‘: Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder.“ Moritz (1996), Hg. 79-91.
- Schmeink, Lars. „Hypnos und Thanatos: Das Bild des Todes in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*.“ *Modern Austrian Literature* 37 (2004): 47-66.
- Schneider, Robert. *Schlafes Bruder*. 1992. Stuttgart: Reclam, 2007.
- . „Gesellenstück: Ein Interview mit Robert Schneider anlässlich seines Romans *Schlafes Bruder*.“ Interview mit Jan Malek. *Buchkultur* 18 (1992): 22.

- . Interview mit Bernhard Arnold Kruse. *Der Deutschunterricht* 2 (1996): 93-101.
- . Interview mit *Vorarlberg online*. 1. Oktober 2007. 24. Juli 2008
<http://www.vol.at/news/tp:vol:kultur/artikel/robert-schneider-im-interview/cn/news-20071001-11062330>
- Schopenhauer, Arthur. „[Texte zur Musikphilosophie]“. *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*. Gatz, Hg. 265-91.
- Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle, Hg. *Metzler Literaturlexikon: Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- Sorgner, Stefan, und Oliver Fürbeth, Hg. *Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Steets, Angelika. *Robert Schneider: Schlafes Bruder. Interpretation*. München: Oldenburg, 1999.
- Sziborsky, Lucia. „Adorno.“ Sorgner/Fürbeth, Hg. 191-205.
- Teichert, Dieter. *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft. Ein einführender Kommentar*. Paderborn: Schöningh, 1992.
- Vazsonyi, Nicholas. „Of Genius and Epiphany: *Schlafes Bruder*, *Das Parfum*, and *Babette's Feast*.“ *Studies in 20th Century Literature* 23 (1999): 331-51.
- Wackenroder, Heinrich Wilhelm. „Die Wunder der Tonkunst.“ *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Keil, Hg. 156-8.
- . „Ein Brief Joseph Berglingers.“ *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Keil, Hg. 159-61.
- Wallmann, Herrmann. „Klangwetter, Klangstürme, Klangmeere, Klangwüsten.“ Rez. zu *Schlafes Bruder*. *Süddeutsche Zeitung* 30. Sept. 1992 (Beilage): 6.

- . „Wer liest, schläft nicht. Über den Anfang und das Ende von *Schlafes Bruder*.“ Moritz (1996), Hg. 36-40.
- Werner, Mark. „*Schlafes Bruder* – eine Heiligenlegende?“ Moritz (1996), Hg. 100-23.
- . *Konzeption des Genies in Robert Schneiders Schlafes Bruder: Interpretation*. Marburg: Tectum, 2003.
- Winkels, Hubertus. „Hörwunder.“ Rez. zu *Schlafes Bruder*. Moritz (1996), Hg. 159-61.
- Zeyringer, Klaus. „Felders Stiefbruder oder der verkleidete Erzähler: Robert Schneiders Dorfgeschichte.“ Moritz (1996), Hg. 55-79.
- . „Versuch einer literarischen Autopsie eines Bestsellers: Zu Robert Schneiders *Schlafes Bruder*.“ *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*“ Hg. Klaus Zeyringer. 2., veränd. Aufl. Innsbruck: Haymon, 2001. 499-521.
- Zöllner, Günther. „Schopenhauer.“ Sorgner/Fürbeth, Hg. 99-114.