

Die entscheidende Frage aber ist, wie sich an diese Studie nun anschließen lässt. Die ‚Generaldiagnose‘ ist ja überzeugend gestellt, sie muss nicht mehr wiederholt werden. So lässt sich eigentlich wieder nur mit Einzellektüren an Stadlers Buch anschließen. Diesen aber muss es gelingen, jene offene Poetik des Widerspruchs und des Unauflöslchen, die Stadler so überzeugend herausgearbeitet hat, detailliert als in den interpretierten Texten ‚am Werk‘ zu zeigen. Solche Lektüren können aber keine ‚platten‘ Allegoresen mehr sein. Wenn es gelingt, das Eineindeutige der meisten bisherigen Kafka-Interpretationen auf der Grundlage der Stadlerschen Ausführungen hinter sich zu lassen, dann wird sich, wie jedenfalls zu hoffen steht, im Rückblick einmal zeigen, dass Ulrich Stadlers Ausführungen zu *Kafkas Poetik* in der ‚Kafkologie‘ zu ihrem Nutzen ‚Epoche gemacht‘ haben.

Rüdiger GÖRNER: *Franz Kafkas akustische Welten*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, 183 S.

Manfred Weinberg – Karls-Universität, Prag

Für das Thema der „akustischen Welten“ ist Rüdiger Görner in mehrfacher Hinsicht als Experte ausgewiesen, hat er doch neben Germanistik, Geschichte, Philosophie und Anglistik auch Musikwissenschaft studiert; zudem hat das Verhältnis von Musik und Literatur in seinen Publikationen von Beginn an einen hohen Stellenwert, wie der von ihm schon 1982 herausgegebene Sammelband *Logos Musicae* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag) mit seinem eigenen Beitrag *Die Sprache in der Musiktheorie Momignys* belegt. 2013 erschien: *Hörgedanken. Musikk-literarische Bagatellen und Etüden. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Rihm* (Basel: Schwabe) und 2014 zwei Bände, die seine in Salzburg als Gastdozent gehaltenen Vorlesungen dokumentieren: *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis* sowie *Stimmenzauber. Über eine literatur-ästhetische Vokalistik* (beide Freiburg: Rombach). Außerdem erschien ebenfalls 2019 *Schreibrhythmen. Musikk-literarische Fragestellungen* (Heidelberg: Winter). Görner hat Briefe und Weiteres von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms und Richard Strauss herausgegeben sowie etwa den Beitrag „Musik“ im Thomas Mann-Handbuch (Stuttgart: Metzler 2015) verantwortet. Sein Expertentum für Musik sowie das Verhältnis von Literatur und Musik merkt man dem Band deutlich an.

Demgegenüber hat er sich zu Franz Kafka bisher nur sporadisch geäußert. Diese Enthaltensamkeit hat wohl die nun vorgelegte Kafka-Studie deutlich mit geprägt. Denn insofern er bisher nicht als ‚Kafkologe‘ in Erscheinung getreten ist, folgt er offensichtlich auch nicht jener Lektürewiese, die in der Kafka-Forschung zu ihrem großen Schaden immer noch vorherrschend ist: der enträtselnden Allegorese, die in allen Texten Franz Kafkas jeweils ein ‚Gemeintes‘ entdeckt und dieses wortreich als einzigen Schlüssel zu einem Text oder gar zum Gesamtwerk versteht. Entschlüsselt wird bei Görner – und das ist schon einmal ein großer Verdienst seiner Studie – gar nichts. Eher ‚sammelt‘ er alle Auseinandersetzungen mit dem Hören und der Musik bei Kafka, kommentiert sie kenntnisreich, kontextualisiert sie mit Äußerungen an-

derer Autoren und erweist so diese Dimension des Akustischen und der Musik als eine für Kafkas Schreiben höchst bedeutsame. Allerdings gelingt ihm auf diese Weise auch keine so grundlegende Studie, wie sie ebenfalls im letzten Jahr Ulrich Stadler mit seinen Ausführungen über *Kafkas Poetik* (Zürich: Edition Voldemeer / Berlin: de Gruyter) publiziert hat, die nach meiner Einschätzung das Potential hat in der Kafka-Forschung ‚Epoche zu machen‘ (siehe die Besprechung in diesen *Brücken*).

Görners Studie ist in drei große Kapitel geteilt. Unter dem Titel „Befunde“ (S. 1ff.) findet sich zunächst eine „Akustische Phänomenologie“ zu „Geräusch und Lärm um 1900“ (S. 3ff.). Es folgen „Prolegomena zu einer Poetik des Akustischen bei Franz Kafka“ (S. 13ff.), an die sich Anmerkungen zu „Hörspuren in Kafkas Briefen und Tagebüchern“ (S. 25ff.) anschließen (die Unterkapitel sind überschrieben: „Fremdklänge um Milena Jesenská“ [S. 29ff.], „Sonanzen unter Freunden: Das Klangverhältnis zu Max Brod [S. 34ff.], „Der Klangprozess: Hören mit Felice Bauer“ [S. 38ff.] und „Akustik des Diaristischen“ [S. 44ff.]).

Das zweite Kapitel trägt den Titel „Bereiche“ (S. 55ff.) – mit den Unterkapiteln „Erzählte Geräusche und andere auditive Verwandlungen“ (S. 57ff.) (darin: „Geräusche in *Betrachtung*“ [S. 61ff.], „Das Unverwandelte in *Die Verwandlung*: Geräusche in Zimmerlautstärke“ [S. 64ff.], „Schakale, Affen, Hunde, Mäuse: Tiere von Musik ergriffen“ [S. 69ff.], „*Forschungen eines Hundes*“ [S. 71ff.] mit einem „Exkurs: Des Kafka’schen Forscherhundes Stammbaum oder der Fall *Berganza*“ [S. 77ff.], „*Josefine*, Sängerin des Nicht-Gesangs“ [S. 83ff.]), „Trompeten (meist) ohne Pauken: Was Karl Roßmann in der Neuen Welt hörte“ (S. 89ff.) und „K. wie Kakophonie in *Der Proceß* und *Das Schloß*“ (S. 103ff.) (darin: „Akustische Signale im *Proceß*“ [S. 104ff.] und „*Das Schloß* als akustische Eigenwelt“ [S. 112ff.]).

Das 3. Kapitel ist überschrieben „Beziehungen“ (S. 125ff.); die Titel der Unterkapitel lauten „Akustische Nöte: *Das Schweigen der Sirenen* und andere Unhörbarkeiten“ (S. 127ff.) mit „Seitenblicke[n] auf Rilke und Joyce“ (S. 133ff.), „Akustische Folter? Oder: Was man *In der Strafkolonie* hört“ (S. 139ff.), „Telephon, Parlograph, Grammophon: Geräusch der Dinge, verdinglichtes Geräusch (S. 143ff.) und „*Der Bau* oder: Im Labyrinth der Geräusche“ (S. 154ff.). Am Ende stehen ein „Finaler Exkurs; György Kurtág: *Kafka-Fragmente* op. 24“ (S. 160ff.) und ein „Kadenzloser Schluss: „Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt“ (S. 166ff.)

Die „Akustische Phänomenologie“ beginnt mit einer grundsätzlichen Diagnose: „Geräusche aller Art [...] bedeuten für Kafka meist Irritationen“ (S. 3), „akustische Zumutungen [hätten ihn] in seiner Arbeit blockiert“ (S. 5). Dieser Umstand sei „in seinen ästhetischen Folgen bislang kaum zureichend gewürdigt worden“ (S. 5) und stehe deshalb „in dieser Studie in Rede“: „Dabei geht es nicht nur um seine [Kafkas; M.W.] epistolarisch-literarischen Reflexionen akustischer Phänomene, sondern auch um die Hervorbringung akustischer Momente im Text sowie um die Frage – soweit sich diese erschließen lässt: Wie hörte dieser Autor?“ (S. 5) Die letzte Frage ist natürlich unbeantwortbar. Um allerdings Spezifika des Umgangs Kafkas mit Akustischem herauspräparieren zu können, schaut Görner zunächst auf andere Autoren aus der Zeit – etwa Robert Walser und Walter Benjamin sowie Theodor Lessing, der am 1. November 1908 tatsächlich einen „deutschen Antilärmverein[]“ (S. 6) gegründet hatte.

Die „Prolegomena zu einer Poetik des Akustischen bei Franz Kafka“ beginnt der Autor mit 4 Thesen:

1. Für Kafkas erzählerisches Verfahren ist das Akustische mehr als nur ein Hintergrundgeräusch; es ist konstitutiv für seine Narrative.
2. Das Akustische oder geräuschhaft Disparate gehört zum Dissonanten in seinem Erzählen. [...]
3. Die Verwendung des Geräuschs in seinen Narrativen entspricht Kafkas Neigung zur Illusionszerstörung und Entromantisierung (aus harmonischer Musik wird bloß krudes Geräusch).
4. Das vielbemühte ‚Kafkaeske‘, das auf unergründliche Weise Bedrohliches bezeichnet, soll als die im eigentlichen Sinne dissonante Tonart dieses Erzählens verstanden werden. (S. 13)

Görner hat also eine sehr klare Vorstellung, was die Besonderheiten des Kafkaschen Erzählens sind (die er allerdings einfach voraussetzt und so für offensichtlich erklärt): es sei dissonant, illusionszerstörend, entromantisierend – das bleibt zuletzt holzschnittartig. Schon bei Stadler konnte erstaunen, dass er dem Begriff des ‚Kafkaesken‘ tatsächlich noch einmal eine Existenzberechtigung zugesprochen hat und auch Görner gibt diesem so unscharfen wie so oft schon missbrauchten Begriff noch einmal eine Chance, ohne dass man irgendeinen Erkenntnisgewinn dabei erkennen könnte.

Jedenfalls ist für Görner der Lärm „ein Phänomen, das sein [Kafkas; M.W.] fragmentarisches Gesamtwerk umrahmt und durchsetzt“ (S. 15). Dabei kann man sich natürlich fragen, wie spezifisch dies ist: (Unausgesetzter) Lärm ist für die Zeitgenossen des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem wenn sie in Städten wohnen, ein neues und von daher auch drängendes Problem – Theodor Lessings „Antilärmverein“ spricht da für sich.

Die Musik dient Görner aber auch dazu, Kafkas Erzählen an das Erzählen anderer Autoren anzuschließen:

Als Dichter „des Grotesken und des Grauens“ ist das Erzählen E.T.A. Hoffmanns als wichtige Bezugsgröße für Kafka seit Langem erkannt worden; dabei hat man die musikalisch grundierten Darstellungsformen bei Hoffmann in ihrer potentiellen Wirkung auf Kafka seltsamerweise kaum berücksichtigt – und das obgleich Hoffmann mit seinem Rat Krespel eine Figur geschaffen hat, so recht eine K.-Gestalt, die durch das Zerlegen wertvoller Geigen die durch die Musik erzeugte Illusion auf dramatische Weise zerstört. (S. 19)

An solchen Stellen bricht sich dann doch wieder das fatale ‚Ungefähre‘ der Kafka-Forschung Bahn. Wenn schon behauptet wird, dass Hoffmanns Krespel eine veritable „K.-Gestalt“ sei, hätte man dies doch gerne genauer erläutert bekommen. Im Kapitel „Fremdklänge um Milena Jesenská“ ist es dann Grillparzers *armer Spielmann*, der für Kafka „den Modellfall einer dissonantischen Ästhetik verkörpert“ (S. 32) haben soll.

In den Ausführungen zum „Klangverhältnis zu Max Brod“ werden Brods Ratschläge, wie man „nervösen Lärmstörungen“ (S. 36) begegnen könne, zitiert, zudem aber auch dessen Generaldiagnose: „Du [Franz; M.W.] bist in Deinem Unglück glücklich“ (zit. S. 36). Diese Diagnose wird dann zwar auch auf Kafkas Lärmphobie bezogen, nicht aber die naheliegende Konsequenz gezogen, dass man das von Kafka immer wieder angeführte Leiden am Lärm vielleicht doch nicht ganz so ernst nehmen sollte und es nur eine weitere seiner Stilisierungen darstellt.

Im Kapitel „Hören mit Felice Bauer“ wird behauptet, dass Kafka sich „seiner fernen Freundin“ dadurch öffne, „dass er ihr verständlich zu machen versucht, wie es um sein Verhältnis zur Musik als Teilverhältnis seines Verhältnisses zum Akustischen überhaupt bestellt ist“ (S. 39), wobei er sich selbst eine „prinzipielle Unmusikalität“ (S. 39) attestiert, von der tatsächlich auch nicht die Rede sein kann, wenn unter Musik eben nicht nur E-Musik verstanden wird. Immerhin erwähnt Görner, dass Kafka „sich dem musikalischen Boulevard zuwandte und dem klassisch-romantischen Repertoire geradezu aus dem Weg ging“ (S. 47) – ohne daraus allerdings weitergehende Schlussfolgerungen zu ziehen. Stattdessen findet man einmal mehr eine allgemeine Zuschreibung wie diese: „Gerade das Tagebuch belegt Kafkas außergewöhnlichen Sinn für Akustisches, der sich eben nicht nur in Lärmempfindlichkeit erschöpfte, sondern akustische Einwirkungen differenziert protokollierte.“ (S. 46)

Daran knüpft das zweite Kapitel an, wenn es Kafka noch einmal ein „überaus empfindsame[s] Gehör zuschreibt“ und behauptet, „dass für Kafka das Akustische in seiner ganzen Bandbreite ein existentielles Problem darstellte“ (S. 57). Görner wiederholt seine Grundfragen: „Was hörte Kafka? Wie hörte er? Und worin bestand seine transformatorische Leistung, das Gehörte zur Erzählung zu verwandeln? Darf man so weit gehen, im Werk Kafkas bestimmte Episoden als regelrechte Hörbilder zu lesen und zu sehen?“ (S. 58) Diese Fragen sind wiederum sehr allgemein, und die Antworten bleiben zuletzt hinter den präzisen Ausführungen Ulrich Stadlers zum „Sehen und [H]ören: die Begegnung mit Alfred Bassermann“ (*Kafkas Poetik*, S. 16off.) im Anschluss an seine Diagnose: „Franz Kafka wollte seine Texte sowohl sichtbar als auch hörbar machen“ (ebd., S. 171), zurück.

Im zweiten Kapitel geht der Autor wichtige Texte Kafkas auf die in ihnen vorzufindende Beschäftigung mit Akustischem und der Musik durch (*Betrachtung, Die Verwandlung, Forschungen eines Hundes* [hier mit weiteren Rückgriffen auf E.T.A.-Hoffmann, diesmal die Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, der als „Bewunderer seines Herren Johannes Kreiser“ (S. 81) vorgestellt wird], *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, weiterhin der *Amerika-Roman, Der Proceß* und *Das Schloß*. Auch dabei wie in der ganzen Studie begegnet ein Hang zur ‚gesuchten‘ Begrifflichkeit (etwa wenn von „akustopoetischen Elemente[n]“ [S. 67] die Rede ist). Görner versammelt die entscheidenden Aussagen und Passagen zum Akustischen und zur Musik und kommentiert sie äußerst kompetent. Leider tendieren die Aussagen oft zum allzu Allgemeinen:

Immer wieder ist festzustellen, dass bei Kafka und in der Perspektive seiner Erzähler das Klangliche, gar die Musik, in einem eigenwilligen Verhältnis zum bloß Geräuschhaften steht, was gerade auch für ihre sprachliche Darstellung gilt und Kafkas dissonantisches Erzählen bedingt. (S. 96)

Das ‚Sammelnde‘ seiner Anmerkungen wird auch deutlich, wenn Görner zum *Proceß* propagiert: „Doch verfolgen wir zunächst die akustischen Momente in diesem Roman der Reihe nach, erwecken sie doch den Eindruck eines lautlichen Reihungsphänomens innerhalb der einzelnen Erzählabschnitte“ (S. 104) In der Abfolge der ‚großen‘ Texte sieht Görner im Übrigen auch eine Entwicklung.

[I]n *Der Proceß* versieht der Erzähler die Stille zuletzt mit einer positiv wertenden Aussage, die jedoch in völligem Gegensatz zu der Ungeheuerlichkeit der Vorkommnisse steht, die von der Schönheit der Stille beschienen wird: „Überall lag der Mondschein mit seiner Natürlichkeit und Ruhe, die keinem andern Licht gegeben ist.“ [...] Im 1922 und also rund sieben Jahre später entstandenen *Schloß* war eine solche Ästhetisierung der Welt der Stille bereits nicht mehr vorstellbar. (S. 122f.)

Das 3. Kapitel „Beziehungen“ bringt dann Aussagen aus verschiedenen Texten in eine aussagekräftige Konstellation; man könnte auch sagen, dass ‚Querschnitte‘ vorgeführt werden – beginnend bei der Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* (mit „Seitenblicke[n] auf Joyce und Rilke“ und deren Umgang mit dem Motiv der Sirenen) und *In der Strafkolonie*. Solches Querschnittshafte steigert sich in den Ausführungen zu „Telephon, Parlograph, Grammaphon“, von denen es heißt: „Sie sind Instrumente der Kommunikation, werden im Werk Kafkas aber auch zu Hindernissen in der Kommunikation“ (S. 143), was zwar im Folgenden an einigen Textstellen gezeigt wird, aber insgesamt eine wenig überraschende Beschreibung der Handlungswelten der Texte Kafkas ist. (Auch hier wird übrigens zum Vergleich Rilke herangezogen u.a. mit Stellen aus seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*). Nicht fehlen darf natürlich Kafkas letzte Erzählung *Der Bau*, die ja ganz auf der Auseinandersetzung mit einem störenden Geräusch aufgebaut ist. Görner sammelt einmal mehr als Relevante zusammen und äußert dann: „Soweit die akustischen Befunde. Aber was bedeuten sie?“ (S. 157). Die Antwort:

Dieses Ich ist umgeben und durchdrungen von einem etwas, das sich nicht (mehr) als Stimme artikulieren kann oder will, ein Es, das Geräusch eben, das man nicht stimmen und auf das man sich nicht wirklich einstimmen kann. Es ist das Fremde in und um uns als das Unbestimmbare schlechthin – längst schon vor, während und nach der Moderne. Es ist etwas akustisch Konstantes als Teil der anthropologischen Bedingungen. So gesehen oder besser: gehört ist Kafkas *Bau* der akustische Raum, in dem das Prekäre der menschlichen Befindlichkeit auf verstörende Weise vernehmbar wird. (S. 159)

An solchen Stellen wünscht man sich – wie so oft in der Kafka-Forschung –, dass es gelegentlich dieses Autors dann doch auch einmal ‚eine Nummer kleiner‘ gehen könnte. Zudem zeigt diese Stelle Görners exzessives Spiel mit akustischen/musikalischen Metaphern, die auf Dauer ermüdend wirken.

Die Studie zu *Kafkas akustischen Welten* endet mit einem Beispiel der produktiven Rezeption Kafkascher Texte: György Kurtágs *Kafka-Fragmente* op. 24, bei dessen Vorstellung sich schon benannte Phänomene zeigen – die Neigung zum Sentenzhaften („Musikalische Auseinandersetzungen mit literarischen Werken bedeuten primär eine andere Art des Verstehens.“ [S. 160]), die etwas hochtrabende Begrifflichkeit (hier ein „*aural turn*, der sich an den sonantischen Strukturen Kafka’scher Texte orientiert und seine ostinaten Geräusch-Reflexionen ernst nimmt“ [S. 160]), aber auch der Hang zu allzu allgemeinen Resümees:

Durch diese Kompositionsweise hat Kurtág die sonantischen Felder der von ihm als Fragmente ausgewählten Kafka-Texte in jedem Sinne ‚bestellt‘, sie, paradox gesagt,

öffnend begrenzt, gleichsam gepflügt und eingesät. Mit jeder neuen Aufführung geht diese Saat neu auf und mit ihr die Möglichkeiten der Interpretation. (S. 165)

Ganz am Ende steht eine „Kandenzloser Schluss“, der der Erzählung *Ein Landarzt* gilt, die als „diskret akustisch strukturiert[]“ (S. 167) vorgestellt wird. Zudem dient dieser Schluss als letzte Zusammenschau, etwa wenn eine Tagebucheintragung Kafkas als Aussage, die „gewissermaßen rückwirkend auch diese ganze Studie überwölbt“, zitiert wird: „Schließlich ist dieser Lärm nur eine bedrückte, zurückgehaltene Harmonie, die freigelassen mich ganz erfüllen, ja sogar noch in die Weite spannen und dann noch erfüllen würde.“ (S. 174) Zum guten Schluss kann sich der Autor einer weiteren Sentenz als letztem Satz seiner Studie nicht enthalten: „Auch für Kafka und K. galt: Der Gehörsinn stirbt zuletzt.“ (S. 174)

Rüdiger Görner hat mit *Franz Kafkas akustische Welten* eine materialreiche Studie vorgelegt, die tatsächlich die Dimensionen des Akustischen und Musikalischen als die Kafkaschen Texte mit prägend erweist. Dabei versammelt er Belegstellen aus vielen Texten und kommentiert aus seiner Kompetenz als Musikwissenschaftler und schon lange mit Fragen des Akustischen befasster Germanist diese luzide. Am Geräuschhaften und Musikalischen erweist er Grundstrukturen des Kafkaschen Schreibens, die Ulrich Stadler in seiner schon erwähnten Studie *Kafkas Poetik* so gefasst hat, dass über alles Inhaltliche hinaus, für die Kafkaschen Texte „die Form, die Art und Weise der Darstellung“ entscheidend sei: „Sie erst lässt das Gefühl des Aporetischen, des Unbewältigbaren entstehen, dem sich niemand entziehen kann.“ (*Kafkas Poetik*, S. 37) Stadler sieht keine eindeutige ‚Aussage‘ der Kafkaschen Texte, sondern grundsätzlich ‚Unfassliches‘. Zu dieser Diagnose kommt im Grunde auch Görners Auseinandersetzung mit den akustischen Welten und weiß sie mit einer Vielzahl von Beispielen zu belegen, wenn er sie – ein wenig zu oft ins Sentenzenhafte ableitend – auch nicht immer präzise auf den poetologischen Punkt bringt. Dennoch liest man diese Studie mit Gewinn und wird in Zukunft sicher weit mehr auf Geräusche und Musik bei der Lektüre Kafkascher Texte achten.

Max BROD, Felix WELTSCH: *Anschauung und Begriff. Grundzüge eines Systems der Begriffsbildung.* Hrsg. und eingeleitet von Claus Zittel. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017 [1913], 231 Seiten.

Steffen Höhne – HfM Weimar/Friedrich-Schiller-Universität Jena

1913, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs und damit dem sich abzeichnenden Ende des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts, erschien von Max Brod und Felix Weltsch eine unter dem Einfluss Franz Brentanos verfasste erkenntnistheoretische und wahrnehmungspsychologische Studie, die sich mit dem Problem von *Anschauung und Begriff* und somit den *Grundzügen eines Systems der Begriffsbildung* befasste. Dabei handelt es sich um eine vor allem an der Deutschen Universität Prag, die „Haupt-Bastion der