



NICOLA GESS

**»Laß mich in Gesang zerrinnen« – Konstruktionen des Musikhörens
in der Literatur um 1800**

Publikation

Erstpublikation in: Karl Brunner, Andrea Griesebner, Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Verkörperte Differenzen. Turia+Kant: Wien, 2004 (Reihe Kultur.Wissenschaft, Band 8.3), S. 59-76.

Neupublikation im Goethezeitportal.

Vorlage: Datei der Autorin

Autorin

Dr. Nicola Gess

Universität Regensburg

Institut für Germanistik (Lehrstuhl Geisenhanslücke)

93040 Regensburg

Email: nicola.gess@sprachlit.uni-regensburg.de

Homepage

http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_IV/Germanistik/ndl2/gess/index.html

NICOLA GESS

»Laß mich in Gesang zerrinnen« – Konstruktionen des Musikhörens in der Literatur um 1800

»'Cave musicam' ist auch heute noch mein Rath an
Alle, die Manns genug sind, um in Dingen des Geistes
auf Reinlichkeit zu halten; solche Musik entnervt, erweicht,
verweiblicht, ihr 'Ewig-Weibliches' zieht uns
– hinab!« (Friedrich Nietzsche)¹

Die Wirkung von Musik auf den Körper des Hörers ist seit der Antike Thema zahlreicher Schriften. Einerseits wird die therapeutische und erzieherische Funktion dieser Wirkung gewürdigt, andererseits ist sie auch immer schon dem Verdacht ausgesetzt, Hörer ihrer Freiheit zu berauben. Platon beklagt, dass »süße« und »weichliche« Tonarten männliche Hörer zerschmelzen lassen, die fortan für den Krieg nicht mehr taugen. Statt stand und wehrhaft der Welt zu begegnen, überlassen sie sich dem »Zauber« der Musik und verbringen ihr Leben in »Winseln« und »Verzückung«.² Von der Begegnung eines Kriegsmannes mit süßen Zaubergesängen erzählt auch der Sirenenmythos, wie wir ihn aus Homers Odyssee kennen.³ Spätestens hier zeigt sich, dass die Vorstellung einer Bedrohung durch die körperliche Wirkung von Musik schon in der Antike an einen Geschlechterdiskurs geknüpft ist. Zum einen ist die bedrohliche Musik weiblich codiert. Das wird besonders deutlich bei dem griechischen Epiker Apollonius von Rhodos, der Orpheus' Sieg über die Sirenen als Sieg einer männlichen über eine weibliche Musik inszeniert: Die »Leier« des Orpheus »[besiegt] den Sang der Jungfrau«, indem sie ihn übertönt.⁴ Zum anderen werden die Hörweisen der männlichen Hörer und ihre Reaktionen auf die verführerische Musik geschlechtlich konnotiert. Dem Ideal eines männlichen Hörerkörpers, der sich durch Disziplinierungsmaßnahmen – Odysseus' Fesselung – den Wirkungen der Musik gewappnet zeigt, stehen die passive Hingabe an musikalische Fluten und das Schreckbild eines »weichlichen Kriegsmannes« gegenüber. In meinem Beitrag möchte ich diesem Problemzusammenhang genauer nachgehen. Dabei konzentriere ich mich auf einen Zeitraum, in dem er – mit zahlreichen Rückgriffen auf antike Motive – neue und verschärfte Aktualität gewinnt, nämlich auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Deutschland. Vor dem Hintergrund der Aufklärungsphilosophie und ihrer Konstruktion eines »autonomen Subjekts« wird die körperliche Wirkung von Musik zunehmend bedrohlicher erlebt. Diese Entwicklung ist erneut mit einem Geschlechterdiskurs verwoben, der in romanti-

¹ Friedrich Nietzsche, Vorrede zu Menschliches, Allzumenschliches II, in: Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999 (Berlin / New York 1967-1977), 2. Band, 373.

² Platon, Der Staat, in: Otto Apelt / Kurt Hildebrand/Constantin Ritter u.a. (Hg.), Platon. Sämtliche Dialoge. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998 (1923), 5. Band, 3. Buch, 411a-b (Henricus-Stephanus-Zählung), 123.

³ Homer, Odyssee. Übersetzt von Roland Hampe, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982, 12. Gesang, Verse 37-200.

⁴ Apollonius von Rhodos, Die Argonauten. Übersetzt von Thassilo von Scheffer. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1940, 4. Gesang, 177.

schen Dichtungen über die Musik besondere Formen annimmt: Musik erscheint als mütterliche Verführerin, in deren Reich der männliche Hörer zu versinken droht und der er mit diversen Maßnahmen zum Schutz seiner Autonomie und Männlichkeit begegnen muss.

Bis zur Erfindung musikalischer Tonträger war Musikhören mit der sinnlichen Wahrnehmung des menschlichen Körpers verbunden, der die Musik produzierte. Gleichzeitig spürten die Hörer die Musik auch in ihrem eigenen Körper. Das ist natürlich auch heute noch der Fall, selbst wenn die Musik von der CD kommt. Zahlreiche Studien haben gezeigt, dass während des Musikhörens körperliche Veränderungen auftreten, wie z.B. Veränderungen der Atmung, des Pulsschlags, des Blutdrucks, des Hautwiderstandes, der Gehirnströme und der Muskelspannung.⁵ Es liegt nahe, diese körperlichen Reaktionen auch als eine Quelle der Emotionen zu verstehen, die durch Musik unwillkürlich erregt werden. Schon der Barockphilosoph Athanasius Kircher ging davon aus, dass die emotionalen Reaktionen auf Musik darauf zurückzuführen seien, dass die Körpersäfte des Hörers in Schwingungen versetzt werden.⁶ Hundertfünfzig Jahre später traten an die Stelle der Säfte die Nerven, aber die Überzeugung vom körperlichen Ursprung der musikinspirierten Emotionen blieb gleich. So heißt es in Johann Nikolaus Forkels »Allgemeiner Geschichte der Musik« aus dem Jahr 1801:

»[Nichts kann] so sehr auf ihn [den Menschen, NG] wirken [...], als bewegte Luft oder der durch sie ihm zugeführte Schall. [...] Also sind Töne schon an sich allein fähig, auf den Menschen zu wirken und seine Nerven bloß durch den Anstoß der zitternden Luft in Bewegung zu setzen. [...] Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können als durch Töne, so erklärt sich aus dem gegenseitigen Verhältniß der Luft- und Nerven-Bewegungen die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.«⁷

Diese Passage aus Forkels einflussreicher Musikgeschichte steht stellvertretend für zahlreiche andere Texte der Zeit. Aus ihnen spricht die Überzeugung, dass Musik eine starke und unwillkürliche Wirkung auf den Körper des Hörers hat und dass diese Wirkung auch für die Erregung der Gefühle und Leidenschaften des Hörers verantwortlich ist.

Die sinnliche Erregung des Hörers wurde zwar seit der Antike ambivalent beurteilt, bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein glaubte man jedoch, sie durch ihre Funktionalisierung für bestimmte (z.B. medizinische, pädagogische, religiöse) Zwecke, durch die strikte Reglementierung von Komposition und Rezeption und nicht zuletzt durch ihre wissenschaftliche Durchdringung bändigen und kontrollieren zu können. Das ändert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die sinnliche Erregung des Hörers wird nun, wie schon erwähnt, zunehmend als Bedrohung empfunden. Diese Entwicklung lässt sich auf mehrere Faktoren zurückführen, von denen ich hier nur einen zentralen, nämlich die Stellung der Sinnlichkeit im philosophischen Diskurs am Ende des 18. Jahrhunderts kurz darstellen will. In seiner »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten« fordert Immanuel

⁵ Vgl. z.B. Gerhard Harrer, Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotion, in: Herbert Bruhn / Rolf Oerter / Helmut Rösing (Hg.), Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowohlt, Hamburg 1993, 594-595.

⁶ Helga de la Motte-Haber, Handbuch der Musikpsychologie. Laaber, Laaber 1985, 60.

⁷ Johann Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. Schwickert, Leipzig 1788/1801, 2. Band, 10-11.

Kant, dass der Mensch zum »Meister« seiner »Triebfedern« werde, und zwar mit Hilfe der Vernunft, die »im Bewußtsein ihrer Würde die letzteren verachtet«.⁸ Denn die Autonomie des Subjekts gründet sich für ihn auf einer strikten Kontrolle der sinnlichen Regungen bis hin zu ihrer Unterdrückung. Statt von sinnlichen Begierden und Neigungen bestimmt zu werden, soll der Mensch nun seinem freien und (dadurch) sittlichen Willen folgen können. Allerdings handelt es sich, wie eine Lektüre der pädagogischen Schriften zeigt, bei dieser Freiheit immer schon um das Ergebnis umfangreicher Disziplinierungsmaßnahmen, in deren Verlauf der heranwachsende Mensch die Fähigkeit zur Unterwerfung unter einen äußeren Zwang internalisiert und als »Autonomie« seines Willens schätzen lernt. Die Gewalt, mit der hier gegen die Sinnlichkeit des Menschen vorgegangen wird, kehrt zurück in den Imaginationen einer bedrohlichen Sinnlichkeit, die den Menschen unter ihre Gewalt zwingen und zerstören will. So warnt Kant davor, die Kontrolle der Vernunft über die Sinnlichkeit zu vernachlässigen, da nicht nur Unsittlichkeit und Unfreiheit, sondern auch eine Verschlechterung der gesellschaftlichen Stellung und Krankheit die Folge wären; ein Kontrollverlust des Verstandes führe zu einer tiefgreifenden Störung des Erkenntnisvermögens, die in Wahnsinn münden und durch eine unkontrollierte Phantasietätigkeit gefährliche Triebe (insbesondere den »Wollusttrieb«) wiederbeleben könne, und auch durch Affekte und Leidenschaften verlöre das Subjekt »die Freiheit und Herrschaft über sich selbst.«⁹ Solche Gefahrenkataloge sind einerseits Ausdruck einer neu entstandenen Furcht vor der Sinnlichkeit, andererseits aber auch pädagogische Instrumente zu deren Erzeugung.¹⁰ Die Furcht erstreckt sich auf alles, was die Sinnlichkeit heftig und unwillkürlich erregt, so dass die Kontrolle von Vernunft und Verstand geschwächt wird. Das gilt nicht nur für Alkohol, für spätes Schlafengehen und laute Geräusche (so Kants Beispiele), sondern im Diskurs der Zeit vor allem auch für die Musik.

Kant verdächtigt die Musik, »mehr Genuß als Kultur« zu sein und ein durch die Sinne gesteuertes »Gedankenspiel« zu erregen, das sich von jeglicher Bindung an den Verstand gelöst und das der Hörer nicht unter seiner Kontrolle habe.¹¹ Auch Johann Wolfgang von Goethe zweifelt in seiner »Nachlese zu Aristoteles' Poetik« an dem Nutzen der Musik für die sittliche Erziehung, da die Wirkungen der Musik »stoffartiger« seien als die des Dramas, »wie wir auf jedem Ball sehen können, wo ein nach sittig-galanter Polonaise auf gespielter Walzer die sämtliche Jugend zu baccischem Wahnsinn hinreißt.«¹² Friedrich Schiller postuliert, dass »auch die geistreichste Musik durch ihre Materie noch immer in

⁸ Aus: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Immanuel Kant. Werke in 12 Bänden. Insel, Frankfurt am Main 1964, Band XI, 2. Abschnitt, 1. Teil, 39. Vgl. zu Immanuel Kant auch Hartmut und Gernot Böhme, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Suhrkamp, Frankfurt am Main 31997 (1985).

⁹ Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: Werke, Band XI, 601.

¹⁰ Vgl. die an Foucault geschulte Studie Christian Begemanns, Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Athenäum, Frankfurt am Main 1987, 233-234.

¹¹ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Immanuel Kant. Werkausgabe in 12 Bänden. Suhrkamp, Frankfurt am Main 131994 (1974), 10. Band, 257.

¹² Aus: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, in: Aufbau-Verlag / Siegfried Seidel (Hg.), Goethe. Berliner Ausgabe. Aufbau Verlag, Berlin 1960ff., Band 17-22, hier Band 18, 123-124.

einer größeren Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet«¹³ und beklagt, dass es gerade die zeitgenössische Musik »vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen [scheint]«, so dass »das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird«: »Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein.«¹⁴ Vor dem Hintergrund der Forderung nach einer sittlichen Autonomie des Subjekts stellt das »Schwelgen aller Sinne« beim Musikhören offenbar eine gefährliche Bedrohung für den Hörer dar, trotz oder gerade aufgrund seines Lustgewinns.

Wie Schillers Rede vom »wollüstigen Zittern des ganzen Körpers« bereits andeutet, werden der gefährliche Hörvorgang und die an ihm Beteiligten oft sexuell codiert. Die zum Schwelgen der Sinne verführende Musik erscheint als Weib, sei es als »Gassenhure« (Johann Konrad Pfenninger), als »wollüstige Zauberin« (Wilhelm Heinse), als Sirene, als heidnische Venus – oder auch als die heilige Cäcilia.¹⁵ Denn auf der Flucht vor einer Musik, die ihre Hörer zu »entmannen« droht, suchen Musikkritiker wie Forkel, Anthon Friedrich Justus Thibaut und Johann Friedrich Reichardt Hilfe bei der Religion. Die »äußere[n] bezaubernde[n] und verführerische[n] Formen« der musikalischen Verführerin, fordert Forkel, müssten sich mit Religion verbinden, wenn sie moralisch vertretbar sein sollen – aus der wollüstigen Zauberin Musik, so die Forderung, soll (wieder) eine heilige Cäcilia werden.¹⁶ Damit ist die Gefahr eines »Schwelgens der Sinne« jedoch nur scheinbar abgewendet, denn schließlich handelt es sich auch bei Cäcilia um eine mit weiblichen Reizen ausgestattete Schönheit. So erscheint sie in Johann Gottfried Herders »Lob der Tonkunst« nicht nur als »Himmels Tochter«, sondern auch als »süße Zauberinn«, die den Hörer mit »Syrenen-« und »Feenklänge« betören kann, wie es offenbar bei Wilhelm Heinrich Wackenroders Berglinger geschehen ist: Von »heißen Armen eng umf[angen]« »fröhnt« er »verzaubert« ihren »wunderbaren Tönen«.¹⁷ Und auch der Kapellmeister Lockmann aus Heinses Roman »Hildegard von Hohenthal« kann sich nicht entscheiden, ob er in der Sängerin Hildegard eine heilige Cäcilia oder doch eine wollüstige, verführerische, reizende Zauberin sehen soll, wobei ihn weder die eine noch die andere Vorstellung daran hindert, die Sängerin sexuell zu begehren. Mit was für einem »Weib« haben wir es also hier zu tun? Handelt es sich um eine Verführerin oder um eine Heilige? Und selbst wenn sich

¹³ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Gerhard Fricke / Herbert G. Göpfert / Herbert Stubenrauch (Hg.), Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Carl Hanser, München 1962, 5. Band, 638.

¹⁴ Friedrich Schiller, Über das Pathetische, in: Ebd., 516.

¹⁵ Johann Konrad Pfenninger, Briefe an Nicht-Musiker. Ueber Musik als Sache der Menschheit. Joh. Kaspar Näs, Zürich 1792, 7/8. Wilhelm Heinse, Hildegard von Hohenthal. 1. und 2. Teil, in: Ders., Gesamtausgabe. Insel, Leipzig 1906, 5. Band, I, 35, 123.

¹⁶ Johann Nicolaus Forkel, Musikalisch-kritische Bibliothek, I-III. Olms, Hildesheim 1964 (Gotha 1778), XX/XXI.

¹⁷ Johann Gottfried Herder, Cäcilia, in: Bernd Suphan (Hg.), Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke. Olms, Hildesheim / New York 1967 (Berlin 1887), Band 16, 253-272, hier 270. Wilhelm Heinrich Wackenroder, Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken, in: Silvio Vietta / Richard Littlejohns (Hg.), Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Carl Winter, Heidelberg 1991, 1. Band, 130-147, hier 136.

auch im Gewand der Heiligen die Verführerin verstecken sollte – um was für eine Verführung handelt es sich überhaupt? Während nämlich zum Beispiel noch bei Heinse der weibliche Gesang sexualisiert und zum Objekt der männlichen Begierde gemacht wird – die Männer hören Hildegard singen und sehen sie sogleich nackt vor sich, um von da an keinen »Raubtiergriff« unversucht zu lassen, dem Sex mit der begehrten Sängerin näher zu kommen –, stellt sich die Situation in den der Romantik zugeschriebenen Texten anders dar. An die Stelle der Sexualisierung der Musik rücken hier Verschmelzungsphantasien, in denen die Musik als mütterliche Verführerin erscheint. Mit dieser romantischen Version einer Verführung durch die Musik möchte ich mich im Folgenden genauer auseinandersetzen, anhand einer Lektüre von Wackenroders Berglinger- Texten und Joseph von Eichendorffs Erzählung »Das Marmorbild.«

In Wackenroders Texten über den Tonkünstler Joseph Berglinger wird immer wieder die starke Wirkung von Musik auf den Körper Berglingers beschrieben.¹⁸ Sie »durchdr[ingt] seine Nerven mit leisen Schauern« (W132, siehe auch W208, W212-213), lässt ihm »das Herz [...] in der Brusthüpf[en]« (W132), und »alle Blutstropfen« in den »Adern [jauchzen]« (W214). Diese Wirkung wird als eine Folge der »sinnlichen Kraft des Tons« erklärt: Zwischen den Tönen und den »Fibern des menschlichen Herzens« bestünde eine »unerklärliche Sympathie« (W217, siehe auch W219). Die der Musik und ihrer Wirkung attestierte Sinnlichkeit spiegelt sich auch in den Bildern wider, die Berglinger beim Hören vor sich sieht und zur Beschreibung der Musik nutzt: Es handelt sich um »sinnliche Bilder« (W134). Dabei fallen zum einen orale Bilder auf, die Musik zum Beispiel als »geistigen Wein« und als »Nahrung« für das Gemüt und für die Organe (W208, W218) beschreiben. Im »Brief Joseph Berglingers« sind solche Metaphern besonders zahlreich:

»Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die thätige, lebendige Welt. [...] Das ganze Leben hindurch sitz' ich nun da, ein lüsterner Einsiedler, und sauge täglich nur innerlich an schönen Harmonien, und strebe den letzten Leckerbissen der Schönheit und Süßigkeit herauszukosten« (W225).

Zum anderen fallen Bilder auf, die Musik als ein allen Sinnen schmeichelndes, den Hörer in sich aufnehmendes Element beschreiben: In ein »tönendes Meer« (W206, siehe auch W205, W220, W224) »taucht« der Hörer »ein« (W205), er »zerrinnt« (W136), »zerfließt« (W205), »zerschmilzt« (W227) in ihm.

Beide Bildkomplexe (der orale Genuss und das Zerfließen) stehen in Zusammenhang mit der Tendenz, die so sinnlich wirkende Musik weiblich zu konnotieren. So bittet der junge Berglinger die heilige Cäcilia, ihn in »Gesang zerrinnen« zu lassen (W136), und die Töne laden als »lockende Syrenenstimmen« zum lüsternen Versinken ein (W226). Durch die weibliche Konnotation der Musik nehmen Berglingers Lüsternheit und seine »heiße Begierde« (W135) nach der Musik erotische Züge an, die allerdings auf die Seh-

¹⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder, Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger und ders., Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Zweyter Abschnitt. Anhang einiger musikalischen Aufsätze von Joseph Berglinger, in: Silvio Vietta/Richard Littlejohns (Hg.), Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1. Band, 199-253. Zitiert im Text als (W + Seitenzahl). Davon hat Wackenroder alle Aufsätze verfasst, außer Unmusikalische Toleranz, Die Töne, Symphonien, Der Traum, die Ludwig Tieck zugeschrieben werden.

sucht nach einer Rückkehr in die Arme einer Mutter ausgerichtet sind. Wie im Text betont wird, hat Berglinger seine Mutter schon früh verloren. In die von ihr hinterlassene Leerstelle tritt die Musik: Das »Stabat mater«, die Klage der Mutter, wird für Berglinger zum musikalischen Initiationserlebnis, mit dem er fortan seine Sehnsucht nach der Musik verbindet (W135).¹⁹ Auch sein frühes Lied an die heilige Cäcilia basiert strukturell auf den Versen des »Stabat mater«.²⁰ In ihm nimmt Berglinger gleichsam die Position eines einsamen, weinenden Kindes ein, das die Mutter/Musik um Trost anfleht: »Siehe wie ich trostlos weine / In dem Kämmerlein alleine, Heilige Cäcilia.« (W136) Der Hörer als Kind: Diese Zuschreibung findet sich in zahlreichen Berglinger-Texten (W205, W208, W226). Die Musik ruft die »Kindheit und eine noch frühere Vergangenheit« (W229) wach, wobei sich die »noch frühere Vergangenheit« entweder als ontogenetische, also eigene Vergangenheit vor der Entstehung des Bewusstseins, oder als phylogenetische, also menschengeschichtliche Vergangenheit im Sinne von Wackenroders Verortung des »Ursprungs« der Musik bei den »wilden Nationen« verstehen lässt. Die ausgeprägte orale Metaphorik, die ich oben bereits angesprochen habe, weist ebenfalls auf das frühkindliche Muster der Hör-Lust hin, in dessen Zentrum der saugende Mund steht. Wie ein Säugling befindet sich der Hörer außerdem in einem sprachlosen Zustand, in dem er selbst und die Welt um ihn herum nicht getrennt erscheinen: Er ist in ein »Alles« »zerflossen« und hat »keine Worte und Gedanken« mehr (W229-230, siehe auch W236, W237, W241). Des Weiteren stützen zahlreiche Bilder, in denen von den Höhlen, Tiefen und Grotten der Musik die Rede ist, diese Deutung. So stamme die Musik aus den »geheimnisreichen Grüften« einer »Orakelhöhle«, in die »weise Männer« hinabsteigen müssen, wenn sie ihre Geheimnisse erfahren wollen (W216, siehe auch W219, W222, W244). Diese Bilder lassen sich auf doppelte Weise deuten. Zum einen erschaffen sie im Zusammenhang mit der Mutter- und Kindheitsmetaphorik einen imaginären Mutterleib, der den Hörer in sich aufnimmt.²¹ Zum anderen werden die Höhlenräume aber auch im Innern des Hörers verortet: Der Hörer wird in seinen »innersten Tiefen« in »Wollust aufgelöst«, die Musik deckt »alle Tiefen« »in uns« auf (W244, siehe auch W220). In Form einer kaum zugänglichen Erinnerung hat der Hörer den imaginären Ort der Verschmelzung in sich aufgenommen.

In Wackenroders Berglinger-Texten verführt die Musik den Jüngling Berglinger also zum lustvollen Zerfließen in einem mütterlich codierten Element. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch in anderen Texten der Zeit machen, wie z.B. in Eichendorffs »Das Marmorbild.«²² Die Erzählung handelt von der Versuchung des jungen Mannes Florio durch die heidnische Liebesgöttin Venus. Venus entspringt Florios Phantasie, nachdem

¹⁹ Vgl. Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Rombach, Freiburg 1995, 149-160. Zur Rolle des Stabat Mater und Pergolesis vgl. auch Claudia Albert, *Tönende Bilderschrift. »Musik« in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*. Synchron, Heidelberg 2002, 19-37, hier 31.

²⁰ Vgl. Elmar Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Walter de Gruyter, Berlin 1969, 39.

²¹ Hier klingt bereits Julia Kristevas Chora-Modell an, auf das ich unten genauer eingehen werde. Meine Lektüre greift dieses Modell zunächst auf, um sich dann kritisch von ihm und von psychoanalytischen Interpretationen romantischer Texte abzusetzen.

²² Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*, in: Wolf Dietrich Rasch (Hg.), *Joseph von Eichendorff. Werke in einem Band*. dtv, München 31995 (München/Wien 1984), 833-873. Zitiert im Text als (E+Seitenzahl).

ihm verschiedene Sänger Lieder über Venus vorgesungen haben. Folgerichtig erscheint sie auch selbst als Musikerin, nämlich als Lautenspielerin und Sängerin. Die musikalische Codierung der Venusfigur findet ihr Pendant in Phantasien, die von der Verführungskraft musikalischer Klänge erzählen. In einem Entwurf zum »Marmorbild« träumt Florio, in einem Schiff einen Strom »hinunter« zu fahren, um schließlich in den Wogen des Meeres zu »versinken«.²³ Am Ende weitet sich der Strom zu einem »unübersehlichen Meer«, aus dessen Tiefe ein »immer stärker« werdendes »himmlisches Singen« dringt, das »durch alle Wellen [zittert]«. Bei dieser Verschmelzung von Gesang und Strom bzw. Meer handelt es sich um mehr als eine Synästhesie, da auf die physikalische Identität von Klängen als »Wellen« referiert wird. Florio ist von allen Seiten von Wasserwellen wie von Wellen des Gesangs umgeben. Folgerichtig wird sein »Versinken« auch als Verschmelzung mit einem ort- und bedeutungslosen Gesang beschrieben, durch das er das Bewusstsein seiner selbst verliert: »Florio [wurde] kannte sich selbst nicht mehr, er wurde selbst zu Gesang«. Ähnliche Passagen finden sich auch in der Endfassung und in anderen Entwürfen, wenn Florio zum Beispiel eine »weibliche Stimme« in der Ferne hört, deren »Worte u. Sinn [er nicht] unterscheiden« kann, sie aber mit »frühester Kindheit« in Verbindung bringt, um sich schließlich in »stumme[m] Entzücken« im »milchblauen Strom« der Töne aufzulösen.²⁴

Die Lektüre von Wackenroders Berglinger-Texten und Eichendorffs »Marmorbild« zeigt, dass die Wirkung von Musik auf den Körper und auf die Emotionen als eine Auflösung des männlichen Hörers in einer verführerischen, mütterlich codierten Klangfülle imaginiert wird. Es bietet sich an, zum besseren Verständnis dieses Zustandes zunächst die Psychoanalyse zu mobilisieren – als heuristisches Prinzip der Lektüre, das es im Anschluss kritisch zu hinterfragen gilt. So könnte man diesen Zustand mit Hartmut Böhme, der eine psychoanalytische Lektüre der romantischen Venuskult-Novellen vorgenommen hat, als »primärnarzißtische Homöostase« bezeichnen, in der es »keinen Bruch zwischen Begehren und begehrtm Objekt« gibt und die für Böhme im Zentrum des Venusfestes steht.²⁵ Böhme bezieht sich dabei auf die psychoanalytische Annahme eines »primären Narzissmus«, eines, so Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, »vor der Bildung eines Ichs gelegenen ersten Zustand des Lebens, dessen Urbild das intrauterine Leben« ist und der »objektlos« und »undifferenziert« ist, das heißt »ohne Spaltung zwischen einem Subjekt und einer Außenwelt«.²⁶ Julia Kristeva assoziiert mit dem primären Narzissmus die

²³ Entwurf [3], in Ahnung und Gegenwart. Erzählungen, in: Wolfgang Frühwald / Brigitte Schillbach (Hg.), Joseph von Eichendorff, Werke in fünf Bänden. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985, 2. Band, 746-747. Die Bezifferung der Entwürfe von [1] bis [3] folgt der von Karl Konrad Polheim vorgenommenen chronologischen Anordnung. Zitate aus Entwurf [3]: 746/747.

²⁴ Entwurf [2], in ebd., 743-744.

²⁵ Hartmut Böhme, Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult- Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, in: Text & Kontext, Sonderreihe, Band 10: Literatur und Psychoanalyse. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, 133-176, hier 151.

²⁶ Jean Laplanche / Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999 (1972), 321-322: »Diese Auffassung des primären Narzißmus überwiegt heute gewöhnlich im psychoanalytischen Denken.« Der primäre Narzissmus fällt hier zusammen mit dem Zustand des Autoerotismus: »So war also der Autoerotismus die Sexualbetätigung des narzißtischen Stadiums der Libidounterbringung« (Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Fischer, Frankfurt am Main 1991, 396-97).

Vorstellung einer Einheit von Mutter und Kind, für die sie das Modell der »Chora« entwirft:²⁷

»[Kristeva, NG] associates it [d.h. die »Chora«, NG] both with the mother and with the prehistory of the subject, referring it simultaneously to the primordial role played by the mother's voice, face and breast, and to the psychic and libidinal conditions of early infant life. [...] the infant invokes the mother as a source of warmth, nourishment, and bodily care by means of various vocal and muscular spasms, and the mother's answering sounds and gestures weave a provisional enclosure around the child.«²⁸

Die »Chora« fungiert hier als post-nataler Uterus, der den Säugling umfängt und in dem Mutter und Kind (in der Wahrnehmung des Kindes) zu einer lustspendenden Einheit verschmolzen sind. Kaja Silverman betont, dass die »Chora« Kristevas vor allem auch akustischer Natur ist. Die Mutter umhüllt den Säugling mit einem Mantel von Klängen, die das Kind zwar noch nicht verstehen kann, die ihm aber ein Gefühl von Geborgenheit vermitteln. Kristeva greift hier, wie Silverman mit Blick auf Psychoanalyse und klassisches Kino deutlich macht, eine »powerful cultural fantasy« unserer Zeit auf, nämlich die Vorstellung von der Stimme der Mutter als einer Klang-Hülle, die das Neugeborene umfängt.²⁹ Diese Vorstellung kann sehr positiv oder sehr negativ besetzt sein. Anhand verschiedener Autoren stellt Silverman dar, wie die Klang-»Chora« entweder als bedrückendes Gefängnis oder als Ort des Überflusses und der Wonne erlebt wird.

Ein primärer Narzissmus also, in dem der Säugling mit der Mutter in einer Klang-»Chora« verschmolzen ist? Diese Vorstellungen bleiben nicht unwidersprochen. Zunächst einmal handelt es sich bei ihnen, wie Silvermans Rede von der »cultural fantasy« andeutet, im doppelten Sinn um Phantasien: Zum einen können sie immer nur nachträglich konstruiert werden, d.h. der bewusste Zustand der Erfüllung wird – selbst wenn es ihn tatsächlich geben sollte – immer von einem bewussten Zustand des Mangels aus imaginiert.³⁰ Zum anderen muss deswegen vollkommen unklar bleiben, ob diese Vorstellungen überhaupt irgendeiner Realität entsprechen, d.h. die Vermutung liegt nahe, dass der frühkindliche Zustand der objektlosen Alleinheit eine bloße Fiktion ist.³¹ Laplanche und Pontalis üben außerdem Kritik an dieser Auffassung des primären Narzissmus, da sie die im Begriff implizite Spiegelbeziehung nicht berücksichtigt. Eine »als objektlos beschriebene Stufe« könne nicht als Narzissmus bezeichnet werden, ganz abgesehen davon, dass die Existenz einer solchen Stufe sowieso bezweifelt werden müsse.³² Laplanche und Pontalis orientieren sich stattdessen an Jacques Lacans »Spiegelstufe«, bei der sich das Ich mit

²⁷ An anderer Stelle assoziiert sie ihn allerdings mit dem Verhältnis zwischen Vater und Sohn (Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1988, Fußnote 6, 242). Bei der »Chora« als Einheit von Mutter und Kind handelt es sich nur um eine mögliche Definition (ebd., 102-105).

²⁸ Ebd., 102.

²⁹ Ebd., 72.

³⁰ Ebd., 73.

³¹ So schreiben Laplanche und Pontalis: »Von der Realität her gesehen ist die Existenz einer solchen Stufe sehr problematisch, und manche Autoren meinen, daß beim Säugling von vornherein Objektbeziehungen bestehen, eine »primäre Objektliebe«, so daß der als erste objektlose Stufe des intrauterinen Lebens verstandene Begriff eines primären Narzißmus von ihnen als mythisch verworfen wird« (Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular*, 322).

³² Ebd., 322.

dem Bild des Anderen identifiziert. So »ist der Narzißmus – selbst der »primäre« – nicht ein Zustand, in dem jede intersubjektive Beziehung fehlt, sondern die Verinnerlichung einer Beziehung.«³³ Auch Judith Butler kritisiert Kristevas naturalistische Beschreibung des mütterlichen Körpers als einer vordiskursiven Instanz. Sie vermutet, dass das, »was Kristeva im vordiskursiven Körper der Mutter zu entdecken glaubt, [...] selbst das Produkt eines gegebenen Diskurses, d.h. eher ein *Effekt* der Kultur als ihr Geheimnis und ihre erste Ursache ist.«³⁴ Die mütterliche (Klang-)»Chora«, die den Säugling umhüllt, erweist sich abermals als kulturelle Phantasie, die die Folge eines »Sexualitätssystems [ist], das vom weiblichen Körper verlangt, die Mutterschaft als Wesensbestimmung seiner selbst und als Gesetz seines Begehrens anzunehmen.«³⁵ So ist Kristevas »Chora« nicht jenseits des Symbolischen situiert, ist dem herrschenden Diskurs nicht vorgängig, sondern ist im Gegenteil einer seiner Effekte. Silvermans Kritik an Kristevas Modell der mütterlichen Klang-»Chora«, das sie mit anderen AutorInnen teilt, geht in eine ähnliche Richtung. Sie beschreibt, wie mit Hilfe dieses Modells die diskursive Impotenz des Säuglings auf die Mutter verschoben wird, so dass schließlich die Frau/Mutter als der Sprache nicht mächtige, lallende Bewohnerin der »Chora« erscheint, die das siegreich in die symbolische Ordnung eingetretene Kind immer wieder in ihre Fänge zurückzuholen droht.³⁶ Silverman interpretiert diese Inversion als Versuch, die Position des männlichen Subjekts zu sichern, indem zum einen die mütterliche Herkunft seiner Sprache geleugnet und zum anderen all das, was die sprachliche Ordnung stören könnte, der weiblichen/mütterlichen Stimme zugeschrieben wird.³⁷

Beim sogenannten »primären Narzissmus« und bei der mütterlichen Klang-»Chora« handelt es sich also um wirkungsmächtige kulturelle Phantasien, mittels derer bestimmte Modelle von Weiblichkeit festgeschrieben und umgesetzt werden. Solche Phantasien sind allerdings nicht nur heute aktuell, sondern scheinen ähnlich schon in den hier besprochenen romantischen Texten konstruiert zu werden, und zwar anhand von fiktiven Musik-Erfahrungen. Musik hören – das bedeutet für Berglinger, von einer großen Frau (Göttin oder Heilige) süße Getränke eingeflößt zu bekommen, gleichzeitig in einem Meer von Tönen zu zerfließen, das ebenfalls mit der großen Frau in Verbindung gebracht wird, in eine noch frühere Vergangenheit als die Kindheit zurückzukehren, der Sprache und des Denkens nicht mächtig zu sein. Ebenso ergeht es Florio.³⁸ Man erinnere sich, wie er im Entwurf [2] eine Frauenstimme hört, aber weder Worte noch Sinn unterscheiden kann, die Stimme also nicht wie eine Rede, sondern wie »Gesang« wahrnimmt. Der Gesang, der in frühester Kindheit verortet wird, erfüllt Florio mit einer Freude, der er nicht Ausdruck zu geben vermag, weil er der Rede nicht mächtig ist. Stattdessen versenkt er

³³ Ebd., 319.

³⁴ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1991 (New York 1990), 125.

³⁵ Ebd., 141.

³⁶ Kaja Silverman, *Acoustic Mirror*, 105.

³⁷ Ebd., 81.

³⁸ Im Fluchtpunkt von Florios Träumen steht die »bräutlich geschmückte Mutter« – Florios Mutter aus seinen Erinnerungen und die »große Mutter« Natur, wie sie der mythische Venuskult zelebriert (Waltraut Wiethölter, *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs »Marmorbild«*, in: Michael Kessler / Helmut Koopmann (Hg.), *Eichendorffs Modernität*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1989, 171-202, hier 173).

sich in den milchblauen Strom der Töne. In beiden Fällen nimmt Musik scheinbar die Rolle einer Klang-»Chora« ein, ermöglicht jungen Männern eine imaginäre Rückkehr in die Vergangenheit durch eine ebenso imaginäre »Mutter« – in einen Zustand also, der mit ambivalenten Gefühlen besetzt ist.³⁹

Denn die Sehnsucht nach der Verschmelzung geht einher mit der Angst vor der Verschmelzung und mit einem Gefühl existentieller Bedrohung, das auf die Musik projiziert wird. Bei Wackenroder führt Berglingers Musikgenuss schließlich zur Krankheit. Seine gesteigerte Sensibilität für die körperlichen Wirkungen von Musik und sein übermäßiger Konsum zerrütten seine Gesundheit. Der »geistige Wein« wird Berglinger zum »tödlichen Gift« (W226), die Bewegung des Herzens zum »schmerzhaften Krampf« (W224). Berglinger selbst verurteilt seine musikalische Lüsternheit als moralisch verwerflich, weil sie nur am eigenen Genuss interessiert sei und darin ganz der Sinnlichkeit verhaftet bleibe: »alle Himmel und Götter verachte[nd], und mit frechem Streben nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegendring[end]« (W222-223). Die Rückkehr in einen kindlichen Zustand wird ihm zum Fluch, da sie eine tätige Teilnahme am »Wirken der Menschen« (W225) verhindert, und durch das Schwimmen im Meer der Töne verliert Berglinger lebenswichtige Orientierungspunkte wie »Anfang und Ende, und Wahrheit und Unwahrheit« (W227). Insgesamt geht die musikalische Bedrohung hier davon aus, dass der in Musik zerflossene Berglinger der Forderung nach einer (sittlichen) Autonomie des Subjekts nicht mehr gehorchen kann. Er wird von einer »fremden Macht« (W138) beherrscht, die doppelt konnotiert ist: Einerseits als Musik, andererseits aber auch als die von der Musik erregte Sinnlichkeit. So jedenfalls lassen sich Berglingers Schreckensvisionen beim Hören einer Symphonie deuten. Der Versuch der Seele, den »Durst ihrer Lebenskraft« zu stillen, indem sie sich in »schäumende Fluthen« stürzt, endet mit ihrer Überwältigung durch »fürchterliche Heere«. Berglinger deutet diese Vision als »Traumgesicht [...] von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie, gestaltlos, zu eigener Lust, einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen [...] Tanz zusammen feyern, wie sie mit einer furchtbaren Willkühr [...] frech und frevelhaft durch einander tanzen« (W222). Hinter der Angst vor der Musik macht sich die Angst vor einer freigesetzten Sinnlichkeit bemerkbar, seien dies die Affekte oder ihre körperlichen Quellen. Auch in Eichendorffs Marmorbild knüpfen sich Angst vor dem Verschlungenwerden, vor Tod und vor Wahnsinn an die Verschmelzungsphantasien des Hörers. In dem oben zitierten Traum aus dem Entwurf [3] erscheint ein vaginaler »Spalt« in den Wolken mal als Eingang zu dem glücksverheißenden Land der Ströme und Meere, mal als »unermeßlich finstre Kluft«, die einen vor Angst wahnsinnigen Ritter verschlingt; das marmorne Venusbild, das eben noch die Erfüllung kindlicher Sehnsüchte versprach, erfüllt Florio im nächsten Absatz mit »nie gefühltem Grausen« der Todesdrohung (E845) und auf dem Höhepunkt der Erzählung wenden sich Florios musikinspirierte Phantasiebilder plötzlich gewalttätig gegen ihn (E865-866).

Musik also als ambivalent besetzte Klang-»Chora« – die Texte Wackenroders und Eichendorffs scheinen nach einer psychoanalytischen Deutung zu rufen. Doch verhält es

³⁹ Vgl. zur Ambivalenz Hartmut Böhme, *Adoleszenzkrisen*, 141f., 152-160. Vgl. zur ambivalenten Figur der Wasserfrau bei Eichendorff z.B. Inge Stephan, *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Kulturge-schichte des Wassers*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, 234-263, hier 240 ff., 245-249.

sich gerade umgekehrt: Die Psychoanalyse ist (unter anderem) aus der Deutung romantischer Texte entstanden – deshalb passt sie so gut, schon fast zu gut.⁴⁰ Sie greift Motive aus den Texten heraus, entschlackt und systematisiert sie und überträgt sie schließlich in einen Diskurs, der scheinbar unabhängig ist und der so die vorgefundenen Motive naturalisiert, legitimiert und in ein interpretatorisches Schema einpasst. Die Frage ist also nicht, ob die Psychoanalyse auf diese Texte passt, sondern vielmehr, ob diese Texte nicht, ganz im Sinne der oben referierten Kritiker, mehr zu bieten haben als das, was die Psychoanalyse aus ihnen gewonnen hat.⁴¹ Wackenroders und Eichendorffs Texte sind nicht nur fiktionale Texte, sondern sie machen Fiktionalität selbst zum Thema. Sie setzten einige Protagonisten (Berglinger und Florio) ihren musikinspirierten Einbildungen aus, während andere Protagonisten (Klosterbruder und Fortunato) die Einbildungen als Täuschungen entlarven und eine Begrenzung der Phantasietätigkeit fordern. So wird auch der Status der Einheitserfahrungen Berglingers und Florios zweifelhaft. Entspricht ihnen irgendeine Realität, sei es in der jeweiligen Situation oder in der Vergangenheit, oder handelt es sich um bloße Konstruktionen eines Zustandes, der so nie existiert hat und nie existieren wird? Hinzu kommt, dass die Einheitserfahrungen durch verschiedene Repräsentationsebenen gespalten werden. Das betrifft zum einen ihre Repräsentation in der Sprache, zum anderen ihre Repräsentation in (sprachlich vermittelten) Bildern. Hier muss zwischen einer Somatik und einer Semiotik der Musik unterschieden werden. Zwar hat Musik eine unmittelbare Wirkung auf den Körper und die Emotionen der Protagonisten, doch machen Berglinger und Florio ihre Einheitserfahrungen vor allem in Form von Bildern, die sie beim oder nach dem Hören vor sich sehen und in denen sie teilzunehmen meinen. In die Einheitserfahrung ist so die Differenz zwischen dem Hörer und seinem Bild – Bild seiner Imagination und damit auch Bild seiner selbst – »alle Ritter auf den Wandtapeten sahen auf einmal aus wie er« (E865) – schon eingeschrieben. Zwar erzählen die Hörbilder vom Versinken und Zerschmelzen, doch als Bilder des Hörers implizieren sie schon die Trennung des Hörers aus der imaginierten Einheit, ob er sie nun als seine Bilder erkennt oder nicht. Schließlich stellen die Texte auch durch die Codierung der Einheitserfahrungen als Erinnerungen deren konstitutive Nachträglichkeit heraus, d.h. Berglinger und Florio agieren aus einem Zustand des Mangels heraus, der sie einen immer schon verlorenen Zustand der Einheit als (falsche) Erinnerung konstruieren lässt.

Wie wir gesehen haben, verspricht die imaginäre Verschmelzung durch und in Musik einerseits größte Lust und droht andererseits mit Untergang. Wackenroders und Eichendorffs Texte bilden deshalb Strategien aus, die den in der Musik gefürchteten Gefahren entgegenwirken sollen. Im Widerspruch mit den oben diskutierten Textpassagen bestreitet Berglinger in anderen Textpassagen ganz einfach die Sinnlichkeit von Musik und ihre Wirkung auf den Körper des Hörers. Musik wird mit körperlosen und asexuellen Wesen verglichen, zum Beispiel mit Auferstandenen, Engeln, Wolkengestalten und Geisterwesen (W64) und nicht auf der Erde, sondern im Himmel verortet. Berglinger preist

⁴⁰ Vgl. z.B. Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*. Verlag für Philosophie Jürgen Dinter, Köln 1987. Peter Sloterdijk, *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Epischer Versuch zur Philosophie der Psychoanalyse*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985.

⁴¹ Ich danke Eva Geulen für die Diskussion über diesen Punkt und für ihre Anregungen.

an der Musik gerade, dass sie »uns alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeig[e]« (W207) und nicht etwa, dass sie auf die Schönheit des Leibes oder der leiblichen Empfindung verweise, wie dies noch bei Heinse der Fall war. Musik wird zum doppelten Werkzeug einer Tabuisierung des nackten Leibes umfunktioniert. Statt den nackten Leib in Tönen zu spiegeln, verhüllt Musik den an der Entstehung von Gefühlen beteiligten Leib, indem sie ihn »einkleidet« und die Gefühle entkörperlicht. Die Wirkung von Musik auf den jungen Berglinger wird dementsprechend auch als eine Loslösung der Seele vom Körper beschrieben: »Es war als wenn sie [die Seele, NG] losgebunden vom Körper wäre und freyer umherzitterte« (W133).

Die Distanzierung vom Körper geht einher mit einer extremen Disziplinierung des Körpers. Als Zuhörer von Konzerten verdammt Berglinger seinen Körper zur vollkommenen Reglosigkeit. Er wird stillgestellt und so dem Ideal angenähert, als Körper nicht mehr zu existieren: »Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden« (W132, siehe auch W133).⁴² Die Gewaltbereitschaft, die in diesem Vorgehen gegen den Körper, beziehungsweise gegen mögliche körperliche Reaktionen auf die Musik verborgen liegt, zeigt sich an Berglingers Phantasien über Selbstkasteiung. Er klagt sich an, seiner lüsternen Begierde nach der Musik verfallen zu sein, und begreift »in solcher Angst [...], wie jenen frommen ascetischen Märtyrern zumute war, die [...] wie verzweifelnde Kinder ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteyungen und Pönitenzen preisgaben [...]« (W225). Einen Vorläufer haben diese Phantasien in dem nur wenige Jahre zuvor erschienen Roman »Hesperus« von Jean Paul. Hier schlägt der Drang nach Entkörperlichung ebenfalls in Körperbilder um, die von Gewalt geprägt sind: Musik fügt dem Hörer eine blutende Wunde nach der anderen zu. Stärker noch als bei Wackenroder zeigt sich hier, dass eine Lust der Sinne beim Musikhören offenbar nur unter der Bedingung erlaubt wird, dass sie mit körperlichen Schmerzen verbunden ist. So ist in der musikalischen Sinnenlust die Bestrafung für diese Sinnenlust schon enthalten, wobei die Bestrafung wiederum eine ihr eigene »Wonne« entfaltet, die an die im späten 18. Jahrhundert vieldiskutierte negative Lust am »Sublimen« erinnert.

Die Musik ist bei Wackenroder Instrument und Ergebnis der Disziplinierung. Er lässt Berglinger immer wieder die Rationalität der Musik betonen, mit Vorliebe an solchen Textstellen, wo es Sinnlichkeit zurückzustauen gilt. So wird die ursprünglich »wilde« und von »unförmlichsten Affekten« zeugende Musik durch »Ordnung« und »System« zum »Abbild und Zeugnis von der schönen Verfeinerung und harmonischen Vervollkommnung des heutigen menschlichen Geistes,« gewinnt die ihr fehlende »Bedeutsamkeit« (W216) und befleckt sich nicht länger mit der Sünde »irrdischer Gedanken« (W218). Die so gebändigte Musik fungiert auch als Erziehungsinstrument, wenn »in dem Spiegel der Töne [...] das menschliche Herz sich selber kennen [lernt]; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen« (W220). Damit setzt Musik die »Schule der Empfindungen«

⁴² Theodor W. Adorno erkennt im gefesselten Odysseus den Ahnen des bürgerlichen Konzerthörers, der sich wie dieser damit »Furchtbares« antut,« um »das Selbst, de[n] identische[n], zweckgerichtete[n], männliche[n] Charakter« zu bewahren, das »Ich zusammenzuhalten« (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften: in zwanzig Bänden. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, 3. Band, 50-51).

(W207) fort, in die der Mensch schon als Säugling eintritt und bis zum Erwachsenenalter lernt, wann und wie er welche Gefühle zu fühlen hat: »Wenn wir aber zu den Jahren gekommen sind, so verstehen wir die Empfindungen [...] gar geschickt anzubringen, wo sie hingehören; und da führen wir sie manchmal recht schön, zu unsrer eigenen Befriedigung aus« (W207). In der Musik wird das Ergebnis dieses Prozesses, der auch einer der Entfremdung von den eigenen Empfindungen ist, gleichzeitig konserviert. Denn Musik gilt Wackenroders Berglinger als vorzüglicher Aufbewahrungsort für die geschulten Empfindungen: »Zur Aufbewahrung der Gefühle [...] halte ich [die Musik] für die wunderbarste dieser Erfindungen« (W207). Musik spiegelt nicht nur die Ordnung des geschulten Gefühlslebens, sondern bringt Ordnung in die den Menschen umgebende Welt: »Sie führt uns in ein Land, in dem die Lichtstrahlen allenthalben die lieblichste Ordnung verbreiten (W229).« Getreu dem alten pythagoreischen Diktum versteht Berglinger die Musik als Stifterin von Ordnung und fügt sie in dieser Funktion in seine Aufsätze ein. Dass dieses Verständnis von Musik nicht nur Harmonie mit sich bringt, sondern viel Disziplin und Selbstzwang erfordert, wird von Wackenroders Berglinger zwar beiläufig wahrgenommen, aber als notwendig erklärt. So kann die Ordnung der Gefühle nur auf »erzwungene Weise« (W220) geschehen und nur »durch Erzwungenheit« kann sich das »sterbliche Wesen« zu den »Engeln des Himmels erheben« (W208).

Dem lust- und angstbesetzten Verschmelzen mit einer weiblich-mütterlich codierten Musik setzt Berglinger somit eine Körperlosigkeit, zu der auch die Transzendierung auf eine religiöse Ebene gehört, und eine Rationalität von Musik entgegen. Diese Tendenz mündet in dem Bestreben, die mit Musik und Musikhören verbundene Körperlichkeit zu verflüchtigen. So bringt Musik zwar Gefühle zum Ausdruck und regt Gefühle an, aber als »übermenschliche« (W207), d.h. vom Körper entfremdete und »geschulte« Empfindungen einer Engelssprache (W207). Zwar sieht Berglinger während des Hörens immer wieder tanzende Gestalten vor sich (W132, W133, W219, W222), aber die Bilder des Tanzes verbleiben stets in der Imagination, niemals tanzt der Hörer tatsächlich zur Musik. Sein Körper bleibt stillgestellt, während er im Innern einen folgenlosen Traum vom Tanzen träumt. Und selbst im Traum ist der Tanz gelegentlich noch »vermummt« und »unsichtbar«, wie das Singen in der Imagination ein »stummes Singen« bleibt und weder den Körper noch seine Affekte erregen kann (W219). Berglingers Metapher von den Tönen als einem »Opferrauch« (W205) wird so lesbar als Hinweis auf die Opferung der mit Musik und Musikhören verbundenen Körperlichkeit. Dieses Opfer soll die von der Musik ausgehende Bedrohung abwenden und eine Hingabe an die Musik trotz allem ermöglichen, bei der aber der Körper des Hörers nun ebenso wenig beteiligt ist, wie es die sinnlichen Anteile der Musik sind. Im Hinblick auf die oben erwähnte sublimen »Wonne« der Bestrafung könnte man hier von einer Sublimierung der Körperlichkeit sprechen, und zwar in doppelter Hinsicht: Sublimierung als chemischer Vorgang der Verflüchtigung eines festen Körpers in einen gasförmigen Zustand und Sublimierung als »erhaben machen«, d.h. mit Kant die Entthronung der sublimen Körperlichkeit, indem sich das Subjekt der Überlegenheit seiner Vernunft bewusst wird. So ist die Lust am Sublimen eine negative Lust: Zwar leidet der Mensch unter den Lüsten und Schmerzen seines Körpers, aber die Vernunft triumphiert über ihn. Dem Jüngling, der durch das imaginäre Zerschmelzen in ein ebenso imaginäres mütterliches Klangmeer nicht nur seine noch kaum gewonnene Männlichkeit, sondern auch seinen Status als autonomes Subjekt zu verlieren droht, steht so der männli-

che Hörer gegenüber, der durch die Disziplinierung und »Sublimierung« seiner körperlichen Regungen und der Musik die Kontrolle über seinen Zustand gewinnt.

Wackenroders Berglinger, Eichendorffs Florio und anderen fiktive Jünglingsgestalten der Zeit gelingt diese Wandlung jedoch letztlich nicht. Stattdessen schwanken sie beständig zwischen beiden Möglichkeiten hin und her, mal den Verlockungen der einen nachgebend, mal den Forderungen der anderen nachkommend. Unentschieden bleibt, ob sich in diesem Schwanken eine grundsätzliche Kritik sowohl an der Unterdrückung der musikalisierten Sinnenlust, als auch an der oppositionellen Struktur der beiden Möglichkeiten artikuliert: im Weibe untergehen oder seinen Mann stehen. Denn bei ihnen handelt es sich nur scheinbar um Alternativen. Letztlich bieten sie beide keine Lösung, sondern sind zwei Aspekte einer Subjektivität, die auf einem gewaltbestimmten Verhältnis zur Sinnlichkeit fußt und für die damit sowohl die Sehnsucht nach, als auch die Angst vor einer Hingabe an die Sinnenlust konstitutiv ist: Die ersehnte Verschmelzung ist der blutige Untergang. Im Unterschied zu Kant lassen sich Berglinger, Florio und seine Brüder auf die angebliche Bedrohung durch eine zu sinnliche und weibliche Musik ein, wenn auch mit ambivalenten Gefühlen. Anders als ihr ferner Ahne verstopfen sie sich nicht gegenseitig die Ohren und fesseln sich nur manchmal an den Mast, um zwischendurch immer mal wieder zu den Sirenen zu fliehen, auch wenn das als falsche Alternative ihren Untergang zur Folge haben muss. Die wahren Erben des Odysseus und seiner Mannen sind deshalb nicht sie, sondern eher Musikkritiker aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Unter dem Leitstern der musikalischen Form nehmen sie, mit Vorliebe anhand von Beethovens Symphonien, eine männliche Codierung der Musik vor, die sich nun als eine vernunftbestimmte und ordnungsstiftende Macht präsentiert, welche alle weiblich codierte Sinnlichkeit erfolgreich verdrängt hat. So werden für den einflussreichen Kritiker Adolf Bernhard Marx die Materialität der Musik und ihre sinnliche Wirkung durch das Erkennen der musikalischen Form transzendiert.⁴³ Die Hörer, die wie Marx die innere Struktur der Musik durchschauen können, vermögen in ihr nun die »Himmelskönigin mit dem welterlösenden Wunderkinde« zu sehen – wer sich hingegen weiterhin vom Klang der Musik umfassen lässt, erblickt »nichts weiter, als ein schönes Weib in einer physikalisch unhaltbaren Stellung.«⁴⁴ Im nächsten Absatz steigert Marx diesen Vorgang noch einmal, wie um ihn zu festigen. Hier wandelt sich das Weibliche nicht in die Mutter Gottes, sondern in den männlichen Geist um. Beethoven hat die Musik vergeistigt und zum Mann gemacht, so dass der männliche Hörer sich ihr nun ungestraft unterstellen kann: »Das ewig Weibliche, das ist die Musik, die das Leben, den Geist, geheimnisvoll in ihrem Mutterschooße birgt. [...] Der Vater, der Geist, hat ihn [Beethoven, NG] in die Musik gewiesen, die ist in ihm Mann – Geist – geworden.«⁴⁵

⁴³ Adolf Bernhard Marx (1795-1866) gründete 1824 die Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung und war ab 1830 als Professor für Musik an der Universität Berlin tätig.

⁴⁴ Adolf Bernhard Marx, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Zwei Bände in einem Band. Ludwig Olms Verlag, Hildesheim/New York 1979 (Berlin 1859), 286-287.

⁴⁵ Ebd., 283-287.