

# Fieberkurven und Schweißausbrüche. Zur Krankenakte der Musikgeschichte

Patrick Becker-Naydenov

Die Auseinandersetzung mit Musik und Gesundheit läuft in Gefahr, der Medizin einen bloßen Bärenienst zu leisten, wenn denn der Blick nur auf den therapeutischen Möglichkeiten der Musik verbleibt: Natürlich weiß schon David den König Saul mit seiner Lyra vom Wahn zu heilen, aber dass die Funktionalisierung der Musik als Allheilmittel nicht immer positiv betrachtet werden muss, macht schon die Tendenz deutlich, dass Institute ihre Forschung von vornherein an deren monetären Umwandlungsmöglichkeiten

explizit von ihren konservativen Vorläufern, die gern einmal vom Garten der Tonkunst faselten, dessen Unkraut wie ein Geschwür das Paradies deutscher Musik überwuchert hätte: Nicht die Heilung einer krankgewordenen Musik wird hier Programm – ihr Leiden und ihre Möglichkeiten, Leid zu bringen, sind in Zeiten der sogenannten weißen Folter ins Unermessliche gestiegen; die Gefahr, die von Musik ausgehen kann, muss verstanden werden, bevor über ihre Gesundheit gesprochen werden kann.

**Steht die heilende Wirkung von Musik zurzeit in Ehren, weil sie offensichtlich einer Zeit entspricht, in der das Unwohlsein allgegenwärtig thematisiert wird, dies aber in einer unzulänglichen Gesellschaftskritik verpufft...**

ausrichten. Dessen ungeachtet laboriert solche Kritik an einer Auffassung autonomer Musik und die Frage nach dem Für und Wider einer gesundmachenden Musik sollte einzig durch die Ethik beantwortet werden.

Steht die heilende Wirkung von Musik zurzeit in Ehren, weil sie offensichtlich einer Zeit entspricht, in der das Unwohlsein allgegenwärtig ist, dies aber in einer unzulänglichen Gesellschaftskritik verpufft; so dürfte ein Widerspruch gegen diese Tendenzen gerade an den Beispielen ansetzen, die vom krankmachenden Potenzial dieser Kunst ausgehen. Dabei distanziert sich solche Kritik

## Fieber

Präsentiert sich das zeitgenössische Bild einer gesundheitlich beeinträchtigten und beeinträchtigenden Musik als Ensemble von Phänomenen, deren weites Feld noch einer Absteckung harrt, so sei an dieser Stelle nur auf einen Aspekt hingewiesen – das Fieber. Das Interesse daran hat sich – um ins Persönliche abzuschweifen – nicht aus theoretischen Präntentionen entwickelt, sondern ist aus dem Problem entstanden, dass sich der Verfasser in seiner Beschäftigung mit Künstleroperen des 20. Jahrhunderts seiner Bedeutung im Schaffensprozess bewusst geworden ist, dem ein

großes Schweigen in der Musikwissenschaft entgegensteht.

Doch nimmt man einmal das Thermometer in die Hand, um sich auf einen Streifzug durch die Musikgeschichte zu begeben, wird rasch deutlich, dass die Zahl der Komponist\*innen und Künstler\*innen, bei denen die Erschaffung von Kunst aufs Engste mit dem Krankhaften im Allgemeinen und dem Fiebrigen im Speziellen verbunden war, zahllos ist und von den Dialogen Platons bis hin zu Georg Friedrich Haas' Opern *Thomas* und *Koma* reicht. Es kann deshalb im folgenden nicht darum gehen, den Anspruch einer umfassenden Diagnostik zu vertreten: Zunächst scheint nicht viel mehr als eine Stippvisite und Registrierung von Symptomen möglich, die es in die Krankenakte der Musikgeschichte zu notieren gilt. Genau so wenig ist es möglich, eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen, wenn hier erst einmal Eindrücke gesammelt werden. Doch aus der Not

ren nachgeht, scheint aber gerade jene Erfindung geeignet zu sein, die den Umgang mit dem Fieber nachhaltig verändert hat: das Thermometer. Diese Musikgeschichte als Thermometrie begibt sich deshalb auf eine Stippvisite in drei Stationen, deren Zusammenhang nicht in einer chronologischen Kontinuität, sondern einzig in den Ausschlägen einer Fieberkurve begründet liegt.

## Lübeck 1877 / Davos vor 1914

Dass unser heutiger Umgang mit dem Fieber eine ungemein junge Erscheinung ist, über die man sich im Klaren sein muss und die es zu verstehen gilt, wird an wenigen Stellen deutlicher als in Thomas Manns Romanen *Buddenbrooks* und *Der Zauberberg*. Denn erkrankt Hanno in Lübeck nach einer letzten, fantastischen Klavierfantasie an einem Typhus, dessen Beschreibung Mann fast wortwörtlich durch einen Lexikoneintrag als Zerfall des körperlichen Metabolismus erzählt, so

**...so dürfte ein Widerspruch gegen diese Tendenzen gerade an den Beispielen ansetzen, die vom krankmachenden Potenzial dieser Kunst ausgehen.**

einer fehlenden Kontinuität kann gleichsam eine Tugend gemacht werden, wenn man sich daran erinnert, dass spätestens Hayden White gezeigt hat, wie Geschichtsschreibung Linearität oft bloß suggeriert, indem sie sich gewisser Verfahren bedient, die sie an der zeitgenössischen Romanpoetik ausgebildet wurden.<sup>1</sup>

So lassen sich zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen: Denn wie eine Geschichte des Fiebers in der Musik erzählt werden soll und wo sie anfangen müsste, lässt sich weniger durch abstrakte Methodendiskussionen herausfinden, als dass sie gleich einer Experimentalanordnung am Versuch selbst Erfahrung gewinnt. Als Dreh- und Angelpunkt einer Darstellung, die erhöhten Temperatu-

ist der Fieber im Sanatorium auf dem *Zauberberg* schon zu einer neuen Normalität geworden, die völlig von der Verwendung eines Thermometers abhängig ist.

Bereits der Literaturwissenschaftler Rolf Parr stellt mit Blick auf Thomas Mann fest, dass – im Unterschied zur Novelle *Tristan* von 1903, »die nur die binäre Unterscheidung ›Fieber haben‹ oder ›kein Fieber haben‹ kennt«<sup>2</sup> das Thermometer in Davos eine völlig neue »Alltagspraxis« im Umgang mit der Krankheit bezeichnet: »Mit dem Thermometer kann man sich nämlich ebensogut der eigenen Gesundheit versichern, wie man das subjektive Krankheitsempfinden gegenüber Ärzten, Arbeitgebern und Versicherungen damit

verobjektivieren und sich als »wirklich kranker Patient« qualifizieren kann.«<sup>3</sup> Erkennt Parr im Diagramm einer Fieberkurve letztlich jene Möglichkeit einer graphischen Aufbereitung des Gemessenen, die selbst Thomas Manns Erzähltechnik in diesem Roman informiert haben kann, so ist es von den Ausschlügen dieser gemalten Schaubilder bis zur Musik nur ein kleiner Schritt. Denn im bekannten Kapitel »Fülle des Wohllauts«, in dem der Held des Romans, Hans Castorp, mit dem neuerworbenen Grammophon des Sanatoriums in Kontakt kommt, wird die Musik der »Seelenzauberkünstler« durch eingekerbte Schallplatten derart zum Leben gebracht, dass dem Castorp all dies wie ein Mysterium vorkommt: »[U]nbegehrlich blieb es, im Traum nicht weniger als im Wachen, wie das bloße Nachziehen einer haarfeinen Linie über einem akustischen Hohlraum und einzig mit Hilfe des Schwingungshütchens der Schallbüchse die reich zusammengesetzten Klangkörper wiedererzeugen konnte, die das geistige Ohr des Schläfers füllten.«<sup>4</sup>

So entwickelt sich Castorp einerseits zu einem akribischen Sammler der vielen Schallplatten, die vom Sanatorium erworben worden sind und hängt im wahrsten Sinne des Wortes an ihnen wie an einem Tropf: Eröffnet die Musik Castorp die Möglichkeit einer »geistigen ›Rückneigung‹«,<sup>5</sup> einer Erinnerung an sein Leben vor der Ankunft auf dem Berghof, so muss er diese nostalgische Verklärung scheinbar »mit heißem Kopfe«,<sup>6</sup> einem Fieber »alchimistisch gesteigerte[r] Gedanken« bezahlen,<sup>7</sup> die dem weißen Phosphor gleich abbrennen.

#### Turin 1888

Wer Thomas Mann sagt, muss auch Richard Wagner sagen – wer Richard Wagner sagt, muss auch Friedrich Nietzsche sagen. Ist Manns Hans Castorp schon der Urtypus des Musikkonsumenten im anbrechenden Medienzeitalter gewesen,

so sind die Auslassungen des Autors natürlich undenkbar ohne den Hintergrund seiner Wagner-Rezeption und Nietzsches Kritik an diesem Komponisten.

Dass Nietzsche kurz vor seinem Turiner Zusammenbruch 1888 in Wagner bloß eine Krankheit gesehen hat, dürfte kaum verwundern, wenn der Autor seit seiner *Fröhlichen Wissenschaft* nur noch aus dem Wissen um seine eigene »Genesung« philosophieren wollte.<sup>8</sup> So macht sich Nietzsche Wagner zum großen Antipoden, der nicht bloß ein Décadent und Neurotiker sei, sondern aller Menschlichkeit selbst enträt: »Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, – er hat die Musik krank gemacht.«<sup>9</sup>

Mit seinen beiden Turiner Wagner-Schriften positioniert sich Nietzsche so einerseits als bestimmender Kritiker des Komponisten und schafft andererseits ein ganzes Lexikon febriler Begriffe, die bis heute zum Grundwortschatz musikjournalistischer Verrisse gehören. Angefangen beim Klima, das mit Georges Bizet mediterranisiert werden soll, zieht Nietzsche eine Linie bis zum Vor-Gedanklichen, in dem Wagner »beinahe entdeckt [hat], welche Magie selbst noch mit einer aufgelösten und gleichsam *elementarisch* gemachten Musik ausgeübt werden kann.«<sup>10</sup> So erklärt Nietzsche seinem Wagner eine musikalische Poetik an, die vor der Fülle an Eindrücken kapituliere und ihre Umsetzung selbst krankhaft werden lasse: Sie sondere einen Fieberschweiß ab, der »durch goldene zärtliche ölgleiche Melodien« gleich einen ganzen See zu füllen vermag.<sup>11</sup> Man beginne zu »schwimmen.«<sup>12</sup>

#### Sofia 1962

Von Nietzsches Wagner-Kritik sei hier nun eine Abzweigung genommen, die auf den ersten Blick nicht gerade naheliegend ist: Es geht in die bulgarische Hauptstadt Sofia, in deren Volksoper

am 3. Oktober 1962 das Erstlingswerk des Komponisten Konstantin Iliev (1924–1988) – die Oper *Der Meister aus Bojana* – uraufgeführt wird. Doch was hat die Musik eines Künstlers, der mehrmals das Opfer von Kampagnen der kommunistischen Kulturpolitik in seinem Heimatland wurde, weil man ihn einen Serialisten schalt, mit dem Phänomen des Fiebers in der Musik zu tun?

## So ist der Fiebertraum Ilijas, des Protagonisten in Konstantin Ilievs Oper, nicht bloß das Vehikel einer halluzinatorischen Erscheinung als vielmehr der wirkliche Ausdruck einer Vorstellung musikalischer Ästhetik.

Für einen vermeintlichen Avantgardisten steht Iliev paradigmatisch für das Nachleben des Fieber-Paradigmas in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und somit für eine Nebenlinie ihrer Geschichte, die gerne bloß als Prozess zunehmender Rationalisierung erzählt wird. Doch korrespondieren solche Begriffe wie Inspiration, Rationalität und Zufall auch häufig mit unterschiedlichen Strömungen von traditioneller Musik, Moderne und Avantgarde,<sup>13</sup> so ist das »Schrifttäfelchen« der »Formulierung ›Von der Skizze zur Partitur‹« dennoch ein Problem, das auch zeitgleich zu der stochastischen Musik eines Iannis Xenakis bestehen kann: »Das Verhältnis zwischen Kopf- und Schreibart wurde erst zu einem Problem, als im 19. Jahrhundert die Inspirationsästhetik in den Vordergrund rückte und man den Kompositionsvorgang mit dem Schleier eines Geheimnisses überzog, um den mythisierten Ursprung der schöpferischen Inspiration nicht durch prosaische Faktizität zu entzaubern.«<sup>14</sup>

Im Feld einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen nehmen bulgarische Komponisten wie Konstantin Iliev und viele seiner Kolleg\*innen durch ihre ästhetischen Anschauungen und Bühnenwerke einen Platz ein, der sowohl dem vermeintlichen Rationalisierungsdrang von

Komponisten in Westeuropa als auch den mathematischen Interessen von Persönlichkeiten in Ost- und Südosteuropa entgegensteht – es sei hier nur an Anatol Vieru erinnert. Wenn Konstantin Iliev seinen *Meister aus Bojana* als Bekenntniswerk konzipiert, dessen Hauptprotagonist der Wandmaler Ilija ist, so knüpft der Komponist zwar einerseits an Paul Hindemiths Mathis an. Allerdings wäre

der Vorwurf einer verfälschenden Darstellung der eigenen ästhetischen Ansichten zum Schutz vor der kommunistischen Kulturpolitik verfehlt, weil der Fieber für Iliev schon seit seiner Jugend einen untrennbaren Teil seiner kompositorischen Arbeit formt, wie er bereits 1946 – also lange vor den Stalinisierungskampagnen in Bulgarien – deutlich macht: »[J]edes Musikwerk ist die Frucht jener seelischen Reaktion, die dem Menschen jede Wahrnehmung, jeden Eindruck gibt und die ihren Ausdruck nur in Tönen findet. Aber nicht jedes Mal kann der Künstler den Grund für seinen Seelenzustand suchen, umso mehr, als dass jede psychische Erregung für ihn ein Strom zum Werk ist. Dann schafft er vom Fieber erfasst, um den genauesten Ausdruck für seine seelischen Erregungen zu finden, ohne sich für ihren Grund zu interessieren – den Eindruck, die begriffliche Wirklichkeit.«<sup>15</sup>

So ist der Fiebertraum Ilijas, des Protagonisten in Konstantin Ilievs Oper, nicht bloß das Vehikel einer halluzinatorischen Erscheinung als vielmehr der wirkliche Ausdruck einer Vorstellung musikalischer Ästhetik, die Iliev 1984 noch kurz vor seinem Tod vertreten hat: »Für jeden Musiker sind die Musik und das Leben ein Ganzes. Sie können nicht voneinander getrennt werden.

Das Leben ist im Wesentlichen der grundlegende Stimulus zur Erschaffung der Musik und wenn die Lebensstürme sich nicht in seinem Werk und in seinem Handeln widerspiegeln, dann wäre seine Musikalität ein [bloß] formales Ereignis, das keinen Inhalt hätte«.16

Aus der marginalisierten Sicht bulgarischer Komponisten im 20. Jahrhundert wird die Erschaffung von Musik so zu einem Problem, das einerseits gelöst werden muss, weil die Vielzahl der Eindrücke einzig durch den hydraulischen Vorgang einer Selbstreinigung der Seele in der Kunst möglich wird, und andererseits weil in der historischen Situation eines Zeitalters der technischen Produzierbarkeit von Musik und aus der geographisch peripheren Perspektive Südosteuropas die Erschaffung origineller Musik selbst zweifelhaft geworden ist.

### Der Fieber in der Welt der Bezüge

Dem Fieber in der Musikgeschichte ist in den vorangegangenen Teilen des Texts am Beispiel von drei Stationen nachgespürt worden, die augenscheinlich nur bedingt viel miteinander zu tun haben. Doch so wie der Fieber jeden ereilen kann, muss auch hier danach gefragt werden, auf welche gemeinsamen Quellen er zurückzuführen ist.

Muss man hier bis Platon zurückgehen und im Fieber des 19. und 20. Jahrhunderts die Säkularisierungsgeschichte »göttlicher Fügung« erkennen? Oder zweigen sich in der frühromantischen Umkehrung von Phantasie und Einbildungskraft jene Bedeutungsaspekte ab, die dann ungebunden noch Jahrzehnte später an den unerwartetsten Orten wieder auftauchen können? – »Phantasie ist ihnen [scil. den Frühromantikern] Garant der Gesundheit, ein Vermögen, das Wirklichkeit [...] in erkenntniskritischer Absicht verflüssigt. Es wird in ihren Augen als Vermögen gerade deshalb immer wichtiger, weil das Projekt der Moderne zu materiellen wie kognitiven Einschränkungen und

Begrenzungen von Wirklichkeit geführt hat«.17 Dient der Fieber in der expliziten Poetik eines Konstantin Iliev nicht als Einspruch gegen den Staatssozialismus, dem alle menschliche Tätigkeit als planbare Arbeit erschien und so als Versuch, ein autonomes Feld der Musik zu schaffen?

Der Fieber wird so zu einem Phänomen, das spätestens seit der Zeit Novalis' an die Möglichkeit von Musik schlechthin rührt – eine Chiffre im Vokabular von Künstler\*innen und Komponist\*innen, die für die problematischen Seiten des Schaffens einsteht. Die fieberhafte Arbeit steht in enger Verbindung, und muss doch unterschieden werden, von solchen Begriffen wie Originalität, Einfall, Katharsis, Genie, Ausdruck, Rausch, Traum, Krise und dergleichen Dinge mehr – kurz gesagt: Man müsste eine Geschichte des Fiebers im Zeitalter der Gesundheit schreiben – und sie würde eine Geschichte der musikalischen Moderne sein, in der die Berechenbarkeit des Rationalismus auf das Mysterium des Komponierens unterm Begriff von *mathēsis* trifft.

--

1. Vgl. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore und London: The John Hopkins University Press, 1973
2. Rolf Parr, »Krankenthermometrie und Normalismus. Erzählte (Fieber-)Kurven von Thomas Mann bis zu Krankenhausserien im Fernsehen«, in: *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*, hrsg. von Ute Gerhard, Jürgen Link und Ernst Schulte-Holtey, Heidelberg: Synchron, 2001 (Diskursivitäten. Literatur. Kultur. Medien, Bd. 1), S. 247
3. Ebd., S. 244
4. Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt am Main: Fischer, 1991, S. 882
5. Ebd., S. 897
6. Ebd., S. 881
7. Ebd., S. 898
8. Friedrich Nietzsche, »Die fröhliche Wissenschaft. (la gaya scienza)«, in: ders., *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: DTV und Berlin und New York: de Gruyter, 21988 (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 3), S. 345
9. Ders., »Der Fall Wagner«, in: ders., *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Anti-*

*christ. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, München: DTV und Berlin und New York: de Gruyter, 112014 (KSA, Bd. 6), S. 21

10. Ebd., S. 30

11. Ders., »Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen«, in: ders., *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben.*

*Nietzsche contra Wagner*, München: DTV und Berlin und New York: de Gruyter, 112014 (KSA, Bd. 6), S. 419

12. Ebd., S. 422

13. Vgl. Hermann Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 1, Argus: Schliengen, 2014, S. 141–153

14. Ders., »Schrifttäsel – Auf den Spuren des Komponierens« in: ebd., S. 69

15. Konstantin Iliev, *Absolutna i programna muzika* [Absolute und programmatische Musik], handschriftliche Studienarbeit in der vierten Klasse der Musikästhetik bei Stojan Brašovanov von 1946, CDA 2055k/1/441, S. 2

16. Bălgarsko nacionalno radio [Bulgarischer Nationalrundfunk] [Sprecher: Konstantin Iliev], Interview im Bulgarischen Nationalrundfunk vom 10. Juli 1984, BNR ZF 5885

17. Jochen Schulte-Sasse, Art. »Phantasie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 4, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002, S. 788

**Patrick Becker-Naydenov** ist Musikwissenschaftler und arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« der UdK Berlin. Er ist Mitherausgeber des *Almanac of the National Music Academy* »Prof. Pancho Vladigerov«, betreut die Textredaktion des Livestream-Projekts von betont – Das Label der UdK Berlin und engagiert sich in der Creative Crowd der *Positionen*.