

Edwin Vanecek

Auswege aus Literatur

Literarische Vorbereitungen
zur musikalisch-künstlerischen Interpretation
bei Georg Büchner, Franz Kafka, Lorenzo Da Ponte,
Henri Meilhac und Ludovic Halévy

Musik und Literatur

Herausgegeben von Edwin Vanecek

Band 1



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

als würde dem Wort
kein Wunsch mehr folgen
wäre es,
ist, was ewig außer Sprache steht,
geschrieben
um komponiert zu sein.

Der Musik zu dichten

1

„wozu Dichter“ fragt Friedrich Hölderlin in seiner Ode „Brot und Wein“, „wozu Dichter in dürftiger Zeit.“ Und entgegnet: „Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester, Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.“

Die Frage, die hier gestellt wird – es ist die Frage nach der Begründung von dichterischem Schaffen. Und sie wird beantwortet, indem die Arbeit der Dichter verglichen wird mit dem Weg der drei heiligen Könige – einem Weg im Glauben: Und so wie diese drei Weisen, befinden sich die Dichter im Glauben an etwas Vollkommenes.

Zu dichten – das hieße so: Einen Weg gehen in der Hoffnung auf Vollendung – Dichten, das wäre Schreiben im Vertrauen, es sei der Weg zur Erlösung. Und erlöst zu sein im Schreiben, das heißt: Nicht mehr Sprache zu benutzen und dabei zu erfahren, wo sie endet, nicht in dem was wir sagen, zu spüren, was Sprache uns nicht sagen lässt. Frei sein von der Unvollkommenheit der Sprache, frei davon, in allem, was uns Sprache ist, zugleich auch ihre Grenzen spüren zu müssen – davon erlöst sein heißt: Das was wir als unbeschreiblich verstehen, mit Worten erreichen, fassen, er-fassen zu können. Dorthin zu kommen, das ist der Wunsch der Dichter, der Wunsch in dem ihr Werk geschrieben wurde.

Und dieser Wunsch, sich von der Sprache unserer Wörter zu lösen, der ist so stark, dass er zum Glauben daran wurde. Und arbeitet der Dichter nun in diesem Glauben, so heißt das, seine Arbeit – die er da schreibt – die ist ihm noch nicht vollkommen. Und so schreibt er im Wunsch, die Erlösung in seinem Schaffen zu finden – dichtet im Glauben, dass er durch seine Arbeit seiner unvollkommenen Verwendung von Sprache entkommen wird. Wozu Dichter? Dichter wären sie, um in Sprache mit Sprache etwas Vollkommenes herbei zu schreiben. Und im

Versuch, sich diesen Wunsch zu erfüllen, sind die Werke der Dichter entstanden – in einem Versuchen, das genau der Weg war in die Literatur.

Don Giovanni, *Carmen*, *Wozzeck* und zwei Erzählungen von Franz Kafka, *Ein Landarzt* und *Der Bau* aber sind Wege aus Literatur, Wege, weg von diesem Versuchen der vollkommenen Sprache – damit soll in diesen Texten nun Schluss sein. Sie wurden geschrieben, um aus der Literatur hinaus zu führen, in etwas, das jenseits der Sprache der Dichter liegt – in Musik.

Auswege sind es, die sich hier zeigen sollen, Werke, dazu geschrieben aus ihrer Sprache zu führen, hin zu einem anderen Werk, einem jenseits von Sprache. *Don Giovanni*, *Wozzeck* und *Carmen* sind die Darstellungen von Kunst als Wege aus Literatur – vorgesehen für Musik. Und *Der Bau* und *Ein Landarzt*, Werke, geschrieben um einen Weg aus Literatur zu suchen – immer als sie gelesen werden. Kunst sind sie alle, in ihrer Sprache beschränkt, bereitet als Wege um das Verlangen von Sprache zu erfüllen, sind es Werke der Anerkennung ihrer Sprache, in der sie doch nie vollkommen sind – in ihrer Musik sollen sie es werden. Das sollen sie dann die Werke sein, die das was jenseits ihrer Worte liegt, doch zu erreichen. Werke, die da stehen in ihrer Sprache vollendet, um in ihrer Musik – die sie gar nicht kennen – vollkommen zu werden.

Die Anwendung der Definition „Literatur“ im Titel dieses Buches setzt eine Beantwortung der Frage „Was ist Literatur?“ als schon gegeben voraus. Die Feststellung der hier analysierten Werke als Literatur geht so zurück auf die Beantwortung der Frage, was einen Text zu einem literarischen Text macht. Und erst nachdem das festgestellt wurde, konnte er in seiner Funktion als Ausweg aus dieser – seiner eigenen – Existenz behandelt werden. Es sind Werke, entstanden als Auswege eben daraus, was sie zu Literatur macht. Der Grund, weshalb diese Werke Literatur sind, ist so der Grund weshalb sie daraus entkommen sollen. Und so erklärt die Beantwortung der Frage, was diese Werke zu Literatur macht, zugleich auch die Situation, aus der sie herausführen sollen.

Diese interpretatorische Exegese wurde in den hier behandelten Werken nicht gesucht – sie hat sich aus ihnen ergeben. Die Frage was sie zu Literatur macht, wurde als eine offene Frage behandelt, die zu den hier dargestellten Erkenntnissen geführt hat. Die Texte konnten dabei nicht nach vorgefassten Annahmen über ihre Aussage gelesen werden – im Gegenteil: Die Interpretation des Textes wurde von ihm selbst vorgegeben.

Wodurch kann nun ein Text selbst den Diskurs seiner Interpretation bestimmen? Soll eine Interpretation nicht von irgendeiner bestehenden Annahme ausgehen, ist zunächst eine Unterscheidung zwischen Hypothese und Tatsache nötig. Es stellt sich nun die Frage, welche Tatsache es ist, nach der ein Text interpretiert werden muss – was ist dieses inhärente Faktum, das sein Verständnis so bestimmend begründet?

Es ist eine Frage, im Text enthalten, die er – über sich selbst – stellen muss: Eine Frage des Textes über sich, der damit seine Interpretation bestimmt – vom Text allein verlangt, durch nichts als seine Existenz. Da sein, das kann der Text nur als Sprache und muss in seiner Existenz als Sprache, fragen über sich in nichts als dieser Sprache, in der er nur da sein kann. Und die Frage, diese Bestimmung seines Lesens, die steht im Text, weil er da ist – da in der Sprache, die aus ihm fragt, die Sprache in der er entstanden ist – sie war ihm schon da, als diesen Text noch niemand lesen konnte. Da, bei seinem Entstehen in Sprache ist diese Aussage gemacht, diese Frage gestellt – noch ehe ein Autor mit ihr schreiben wird – in Sprache, die zurück weist vor den Akt ihres Entstehens als Text.

Und zurück, vor seine tatsächliche Existenz, geht die Interpretation so hinaus über den Text, von seiner Sprache, gerichtet auf etwas vor ihr – eine Sphäre außerhalb von Sprache. Als diese Sprache fragt er zuerst – er kann nicht anders – danach, was war vor ihr. Damit ist das Ende von Sprache zum Beginn ihrer ersten Darstellung geworden – einer von Verlockung und Enttäuschung zugleich, von einer Sphäre, in Sprache gezeigt – doch sie tut das durch ihre Mangelhaftigkeit, je diese Sphäre zu erschließen. Und was er nicht werden kann in Sprache, ist so, wonach der Text nun immer fragen wird.

Damit fängt sein Aussagen an – durch seine Existenz als Sprache auf eine ihm vorangegangene, außersprachliche Sphäre zu weisen und so immer zu verschließen. Eine Frage, als die er existieren muss in Sprache festgehalten, um von ihr zu schreiben.

Dass Sprache sich selbst in Frage stellt – diese Aussage, jedem Gebrauch von Sprache gegeben, ist, was ein Text zuerst sagt, über seine Sprache als seinen Mangel auszusagen. Und als das bleibt diese erste Aussage die Darstellung ihrer eigenen Richtigkeit durch ihre Fehlerhaftigkeit.

Die erste Aussage eines Textes ist also eine denkbar unlösbare Frage, die er von sich aus stellt – doch nicht von sich aus behandelt. Beschreiben kann diese Aussage nur ein Autor, und tut er das, schafft er einen Text über seine ursprüngliche Aussage, schafft in seinem Schreiben Literatur – und damit ihren Fehler – der so der Grund ist, weshalb ein Ausweg aus diesen Werken gefunden werden soll. Das, was sie zu Literatur macht, ihre Darstellung als Unzulänglichkeit ihrer Sprache, sind diese Werke, geschrieben, um aus ihnen einen Weg zu finden – Literatur für Musik wie auch für den Wunsch nach ihr.

Mit welcher Literatur sich das Buch auseinandersetzt, ist so durch die Erklärung seiner Auswege gesagt: Es sind Auswege aus der Situation, die Unzulänglichkeit von Sprache nur durch Sprache klären zu können. So sind es Werke, die diese Situation darstellen, geschrieben, um einen Weg daraus vorzubereiten – Auswege für etwas anderes als Sprache, literarische Vorbereitungen der künstlerischen Lösung einer Frage – ohne Sprache. Der

Text, durch seine Sprache über seine Sprache aussagend, kann diese Wege nicht finden, nur weisen.

„Auswege aus Literatur“ sind es, Werke, die suchen nicht, die er-suchen nach einem Weg aus ihnen als literarische Werke, geschaffen im Bewusstsein ihrer eigenen Mangelhaftigkeit, als sprachliche Kunstwerke, die nun nach einem Weg aus dem Mangel ihrer Sprache heraus verlangen. Texte, die in einer ganz besonderen Weise auf sich selbst verweisen, indem sie durch ihre Sprache in eine Lage gebracht sind, aus der sie herausgeführt werden sollen. Sie sind die Darstellung von rein sprachlichen Werken in einer Situation der Bedürftigkeit. Texte ihrer eigenen Unvollkommenheit, Darstellung von Werken, im Zwang geschrieben, Sprache nur zu verstehen, da sie darauf zeigt, was sie nicht sagen kann – Darstellungen vom Schreiben am Ende des Schreibens.

Werke, die am Ende der Sprache die Lösung bedeuten, die sie in der Kunst der Sprache nicht finden können. Hier sind sie – geschrieben, um ergänzt zu werden um etwas, das nicht ihre Sprache ist, nicht spricht – Werke der Hoffnung auf etwas vor, außer ihrer Sprache, geschrieben vor der Sphäre, die ein Autor nicht erschreiben kann, die seine Werke unvollkommen bleiben und vollkommen werden ließe, es steht da – als deren Musik.

Sie ist noch nicht geschrieben diesen Texten, ist immer außer ihrer Sprache da, als sie entstehen, um in Musik gesetzt zu werden – ein Werk, am Anfang von seiner Musik, geschrieben, um dem Ende seiner Sprache zu entkommen, von Musik ergänzt zu sein durch etwas, das nicht Sprache ist, geschaffen in einem Konstrukt in Kunst. Vollendet, um zur künstlichen Vollkommenheit zu werden. *Don Giovanni, Wozzeck, Carmen, Ein Landarzt* und *Der Bau*, Werke, im Wunsch, mehr zu verstehen als Sprache sagen kann, stehen sie geschrieben, vollendet, um vollkommen zu werden. Geschrieben von einem an einen anderen Autor, vor einer Sphäre immer außer seiner Sprache, weitergegeben – schon gescheitert – um zu tun, was er selbst nicht konnte: Durch Sprache nicht in Sprache zu schreiben. Literatur muss sprechen, Musik kann schweigen.

2

Und ein Drama, für Musik entstanden, zeigt der Autor Lorenzo Da Ponte in seiner Komödie von *Don Giovanni*: Die Taten, durch die *Don Giovanni* sein Drama schafft, sind Taten eines Kampfes. *Don Giovanni* kämpft immer: Kämpfend stürzt er auf die Bühne, kämpfend wird er untergehen – getrieben zu diesen Taten ist er, unterworfen einer einzigen Gewalt – seiner Begabung: der Begabung zu lieben. Und die ist so groß, diese Gabe, so unmenschlich, dass er unter ihr tatsächlich zum Unmenschen wird. So verkündet er gleich nach einem

Mord euphorisch: „Ich habe mich verliebt, sie scheint hübsch zu sein.“, er weiß also gar nicht genau, wie sie aussieht – doch liebt er sie – und das ist seine Liebe: Wie Leporello sagt: „Bäuerinnen, Zimmermädchen und Städterinnen, Gräfinnen, Baronessen, Marquisen, Prinzessinnen und darunter Frauen jeder Gestalt und jeden Alters. Egal ist's ihm ob sie reich ist, hässlich oder schön.“ Don Giovanni diskriminiert überhaupt nicht. Und das nicht nur vorübergehend – nach spanischem Recht des 17. Jahrhunderts gilt der vollzogene Geschlechtsakt als Eheschließung. Und dazu treibt ihn seine Gabe: mit allen Frauen sich für sein Leben zu verbinden. Das ist seine Gabe zur vollkommenen Liebe – und in diesem verzweifelten Versuch tritt er auf – getrieben, das erfüllen zu wollen, was er doch nie erreichen kann. Zur vollkommenen Liebe begabt, ist er verflucht – verflucht zu sehen, was er wegen dieser Gabe nie erreichen kann.

Und so ist dieser vollkommen Liebende getrieben zu Taten eines vollkommen Bösen – um ein einziges, irrsinniges Ziel zu erreichen, um das Ideal seiner Gabe wahr werden zu lassen. Da, in dem Moment, als er sich losreißt von seinem letzten Versuch, von Donna Anna, und weg von ihr in dieses Werk für Musik stürzt – da beginnt sein Drama, da ist er der Autor von seinem Drama für Musik. Und seine vollkommene Hinwendung zur Musik, das ist seine vollkommene Abkehr von seiner bisherigen Arbeit, als er getrieben war von seinem Talent, mit einem Werk alleine, seiner Sprache, die Erlösung zu suchen, die er nicht finden konnte – da hat er sich entschieden, seine Gabe nun einer anderen zu eröffnen – der Gabe für Musik.

Und er reißt sich los und beginnt zu handeln für Musik – stürzt sich in dieses Drama, um es zu schreiben – jetzt, damit es durch Musik vollkommen wird, reißt er sich los – weg von Donna Anna, diesem Stück aus seinem Schreiben bisher – da greift es ihn an, durch einen Komtur, bewaffnet – und da ist Don Giovanni bereit zu morden, wird zum Mörder an der Macht seiner vergangenen Werke, geschrieben nicht für Musik, und nun betrogen von dem, der er geworden ist – diese Werke, geschrieben von dem, der er war, wollen für immer bei ihm sein, ihn nicht lassen, ihn zurückhalten in seinem Schreiben für Musik – und sie kommen ihm nach, immer wieder und immer wieder flieht er in die Szenen zu seinem neuen Stück: Gegen die Kräfte seines bisherigen Schaffens zu arbeiten – das ist das Drama vom Autor Don Giovanni. Und diese Kräfte, sie werden zum Denkmal versteinern, und er stellt sich ihnen – und sie haben schon gewonnen in ihm – er ist soweit zu bereuen, seine Entscheidung zurück zu nehmen, dem Aufruf „pentiti“ endlich zu folgen, sein Schreiben für Musik zu verlassen, ergreift die ausgestreckte Hand des Komturs – da schaudert ihn, und er hat noch die Stärke sich von seinen Dämonen für immer zu lösen und dieses Werk, für das er so gekämpft hat, zu beenden – für Musik zu schreiben. Dieser Versuch, er ist etwas Tragisch-Komisches geworden – nun steht er da, um in Musik vollkommen zu werden.

Don Giovanni schafft sein Drama. Ganz anders Carmen – Carmen bewirkt ihr Drama in Don José – er schafft dieses Drama ebenso wie Don Giovanni, durch seine Liebe dazu getrieben und zu Beginn mit dieser Liebe – noch in einem anderen Leben verhaftet.

Da tritt Carmen auf und – sie singt: Und zum ersten Mal ist da Gesang um Don José, der steht noch neben dieser Szene, in einem Leben, noch getrennt von Carmen, doch: Der, sagt sie, wird ihre Liebe bekommen, der gar nichts weiß von ihr und gar nichts sagt – da trifft ihn ihr Zauber und schon umfassen davon, was ihn immer bei Carmen halten wird, glaubt er, noch ein Leben zu beginnen, da er seiner Mutter folgen würde, dorthin wo sie ist, mit seiner Frau, Micaëla, die seine Mutter ihm bestimmt hat, das schreibt sie ihm und küsst ihn, durch Micaëla, in dieser verkehrten Vorstellung seines Lebens, das seine Mutter bewirken würde. Da tritt Carmen von Neuem in dieses Drama und diesmal spricht sie gar nicht mehr, weigert sich, Sprache zu gebrauchen – ist nur mehr Gesang. Und Don José folgt ihr, beginnt zu handeln – beginnt seine Geschichte für den Gesang. Eine Geschichte als ein Kampf um Bleiben und Verlassen, weg aus einem hin zu einem anderen Leben – ein Kampf, an seinem Werk für Musik festzuhalten – das war für Don Giovanni ein Kampf gegen sein Schreiben bisher – für Don José ist es ein Kampf mit sich selbst: darum, bei seinem Werk zu bleiben.

Und aus Liebe, die nie sicher wird, beginnt diese Beziehung aus gegenseitigem Zweifeln und Hoffen und daraus, sich im Trennen doch nicht lösen zu können, entsteht das Drama, dem sein Autor, Don José, verschrieben bleibt, um dem Gesang einen Wunsch zu erfüllen: Fort, in eine andere Welt soll er Carmen führen, zur vollkommenen Freiheit für beide: Ein „heimlicher Aufenthalt“ für den Autor, „dort hausen nur deinesgleichen“, verspricht ihm Carmen, dort gibt es keine Befehle eines Offiziers, dort ist er frei von allem, in einer Welt, „offen“ und „frei von Tücken“ und: „Nur dein Wille gilt als höchste Macht, Und voran das seligste Entzücken: Die Freiheit lacht, ja, die Freiheit lacht!“ Fast extatisch diese Erwartung phantastischer Bedingungen, die der Autor dem Gesang erfüllen soll – und das kann er nicht und kann sich doch nicht mehr von ihm trennen.

Im Verlangen nach dieser Vorstellung, von der Musik dazu getrieben, ist der Autor, er wird sich niemals ganz mit Carmen verbinden können. Ein Werk aus Leidenschaft, die nie zu einer Beziehung zwischen Don José und Carmen, zwischen Autor und Musik wird. Doch beide sind sie bereit, ihr bisheriges Leben aufzugeben. Und so ist Don José der Autor eines Werkes, das da für

Musik entsteht, als Kampf um eine Beziehung, die erreichen würde, was er nicht erfüllen kann.

Und in diese Entwicklung zwischen Musik und Literatur tritt nun Escamillo. Don José und Escamillo – beide Kämpfer: Soldat und Torero. Doch welch ein Unterschied: Unterworfen, getarnt, anonym, in einem Heer, bemitleidet, reduziert zum Instrument zu töten in einem Krieg, der gehasst wird, vermieden, gefürchtet, außerhalb unserer Zivilisation kämpfend in einem Feld – der Soldat. Elegant, stilisiert, stolz dagegen ist der Kampf des Torero, herbeigesehnt, bejubelt von allen um diesen Kampfplatz und in seiner Mitte ein einzelner prächtiger Sieger, Escamillo – sich dessen bewusst, tritt er auf. Wie Carmen die Liebe, so beherrscht er die rohe Kraft der Natur, ebenfalls immer begleitet vom Publikum – Escamillo, eine vollkommene Entsprechung zu Carmen. Er entspricht der Musik vollkommen – und sie ihm – seine Liebe zu Carmen ist natürlich, die von Don José ist Absicht – nur: Carmen und Escamillo ergänzen einander nicht, sie brauchen einander nicht. Escamillo handelt nie für sie, nie wegen ihr wie Don José. Es gibt überhaupt keine Notwendigkeit für Carmen in seinem Leben, wie es auch keine für sie gibt, sich mit ihm zu verbinden. Carmen und Escamillo – diese Beziehung wäre vollkommen – doch vollkommen einseitig: Sie wäre nur Musik und könnte so zu keinem Drama für Musik führen. Und tatsächlich, als Escamillo am Ende seinen Weg in die Arena geht, da kommt Carmen nicht mit, da entscheidet sie sich gegen diese Verbindung und bleibt vor der Arena stehen. Vollkommen alleine wartet sie auf Don José – um so das Ende ihres Dramas zu bewirken: Das Drama der Versuchung eines Autors, sich dem Gesang zu verschreiben.

4

Das Drama von Don Giovanni war sein Kampf darum, für die Oper zu schreiben, für eben den Gesang, der Don José zu seinem Drama verführte. Beide sind gezeigt als Autoren für Musik. Der Autor von *Wozzeck*, Georg Büchner, wusste nichts von einer Musik zu seinem Drama. *Wozzeck* hat keine Rolle in einem Drama für Musik – er agiert nur in Literatur – und das fast ständig, in 13 von 15 Szenen ist er auf der Bühne. Und auf diese Bühne tritt *Wozzeck* nicht erst, er ist schon da, als das Werk beginnt mit dem Hauptmann, der versucht, die Zeit sich zu erklären, und dafür hat er nichts als nur die Zeit und mit „Jawohl, Herr Hauptmann!“ bringt ihn *Wozzeck* weiter dazu, ein Gefühl erklären zu wollen, und dafür hat der Hauptmann nichts als sein Fühlen selbst: „Moral, das ist wenn man moralisch ist.“ – bis er, am Ende seiner Worte Zuflucht sucht in einem Wort: Dem Wort von Gott, so wie er es gehört hat vom Militärprediger.

Und als der Hauptmann damit Wozzeck beschreiben will, da wird dieser Text zum ersten Dialog auf dieser Bühne gemacht – von Wozzeck, der das monotone „Jawohl, Herr Hauptmann!“ unterbricht und dramatisch zu einer Szene wendet, so wie aus diesem einen Ton dann auch seine Stimme in der Oper *Wozzeck* wird. Und dann, mit Andres – dem erzählt Wozzeck, was hier passiert am Abend, als ein rollender Kopf wie ein Igel erscheint und einer ihn aufhebt. Und was Wozzeck da erzählt, wird für Andres zu einer Szene seiner Phantasie, vor der er sich am Ende von der Bühne flüchten will vor dieser Vorstellung, die Wozzeck ihm da vermittelt. Das tut Wozzeck in diesem Stück: Er macht den Text erst zum Drama, er bewirkt die Wendung zur theatralischen Szene – Wozzeck, das Element dramatischen Schreibens – außer einem Mal: Als Marie und der Tambourmajor zusammenkommen. Da beginnt ein anderes Drama – das von Marie und dem Tambourmajor, auf der Bühne halb und halb dahinter spielt es, dem Wozzeck entzogen. Doch dieses Drama, das kommt nicht zustande, das wird von dem verhindert, mit dem Marie verbunden war schon von Anfang an: von Wozzeck. Das Stück, es bleibt von ihm bestimmt, bleibt bis zum Schluss das Stück von Wozzeck – dem Element, das Schreiben zu dramatischem Schreiben macht.

Wozzeck bewirkt dramatische Literatur. Und dieses Drama dirigiert er, nicht der Tambourmajor – der dirigiert Musik. Doch das Talent zum Drama wirkt weiter und wird fortgeführt in seiner Wirkung auf einen Komponisten, so als hätte es in einem Komponisten seinen neuen Autor gefunden, so als hätte Marie doch noch beim Tambourmajor bleiben können.

5

Georg Büchner hat diesem Drama den Weg in die Musik eingeschrieben – einen Weg, den Franz Kafka nie vorgeben konnte. Kafka konnte selbst keinen Weg aus seiner Literatur finden: „Ich bin Literatur“, schrieb er und „Ich“ schreibt er am Beginn seiner Erzählung *Ein Landarzt*, „Ich war in großer Verlegenheit: eine dringende Reise stand mir bevor (...) ein Schwerkranker wartete auf mich (...) einen Wagen hatte ich (...)“. Die Möglichkeit dorthin zu gelangen hatte er, „(...) aber das Pferd fehlte, das Pferd.“ Die Mittel, um zu diesem Kranken zu gelangen, sind dem Autor gegeben, doch es fehlt ihm der Antrieb dazu. Und „zwecklos“ steht er da, durchmisst noch einmal seinen Hof und stößt auf einen niedrigen Verschlag, und da wartet schon ein Pferdeknecht mit seinen Pferden auf den Autor, der nichts davon wusste. Und ungeheure Kreaturen kriechen da plötzlich heraus und werden zu gewaltigen Pferden vor

ihm, zum ungeheuren Antrieb für seine Mittel, reißen ihn fort, den Autor, mit seiner Gabe, hin zu seinem Kranken.

Und von dieser unheimlichen Gewalt hingerissen, steht der Autor da vor dem Kranken, zu dem er hin musste, der liegt vor ihm, da hört der Autor ihn: „Doktor, lass mich sterben.“ Nicht heilen soll er, nein, ihn sterben lassen. Dieser Kranke wartet auf den Autor, um von ihm zum Ende gebracht zu werden. Zu diesem Kranken kam der Autor mit seinen Möglichkeiten dazu, durch seinen Antrieb, um zu Ende zu bringen, was da vor ihm liegt, wartet, um von ihm vollendet zu werden: sein Werk. Sterben soll es, nicht geheilt werden – so, dass es gar nicht mehr da ist, soll der Autor es vollenden, dass es niemanden mehr fragen kann, nichts mehr sagen, nicht mehr bearbeitet werden kann, ihn nicht mehr zu sich rufen kann – ein Werk, vollkommen, so, dass der Autor gar nichts mehr zu schreiben hätte.

Da entdeckt er die gewaltige Wunde in seinem Werk, „Im spitzen Winkel mit zwei Hieben der Hacke geschaffen.“ und hört sein Werk ihm sagen: „Mit dieser schönen Wunde kam ich auf die Welt“, mit dieser großen Wunde wurde sein Werk ein Teil der Welt, kam in unser Bewusstsein so, wie es ja nur da sein kann: In Sprache – „diese Wunde war meine ganze Ausstattung“ – nur Sprache brauchte das Werk, um da zu sein. Und dieses Werk – mit Sprache schon krank geschaffen – dieses Werk soll der Autor nun mit Sprache vollkommen machen? Er soll sein Werk vollkommen machen in einer Sprache, die er nicht hat? Das verlangt sein Werk, das da krank vor ihm liegt. Und das kann er nicht, er kann sein Schreiben nicht sterben lassen – vollenden kann er es, doch nicht vollkommen machen. Es wird ihn immer wieder rufen, mit dieser Wunde in seiner Mitte, ewig da sein für den Autor, ewig krank. Einmal dieses Werk beginnen, es einmal mit Sprache in die Welt zu bringen, da ist dem Werk die Wunde schon geschlagen. „Betrogen!“ ruft er da, betrogen wurde er zu glauben, mit der einzigen Sprache die er hat, sein Werk vollkommen zu machen: „(...) es ist niemals gut zu machen.“ erkennt er und damit gibt er auf – gibt sein Werk tatsächlich einem anderen Interpreten auf, verlässt seinen Kranken, irrt umher, zurückkehren kann er nicht.

Und diese Wunde ist der Anfang der drittletzten Erzählung von Franz Kafka, es wurde ihr später der Titel *Der Bau* gegeben. Es ist die Beschreibung eines unterirdischen Baus, eine Fabel vom Erbauer dieses Systems unterirdischer Gänge, gegraben, um darin zu leben und nicht gefunden zu werden. Mit „Ich“ beginnt der Autor wieder „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint gut gelungen.“ Er hat den Bau beendet, den er nun erklärt: so großartig ist er, so verzweigt und durchdacht, komplex und systematisch – von ihm vollendet, doch mit einem einzigen Fehler – sein Eingang: Ist der entdeckt, ist der Autor in seinem Bau verloren. Dieser Eingang, er ist die Bedingung für die Existenz des Werkes. Alle diese Gänge unter der Erde, sie sind ja nichts als die Weiter-

führung des Eingangs, die Fortsetzung seines Anfangs, die Bedingung der Existenz eines literarischen Werkes – seine Sprache – mit ihr nur kann der Autor beginnen zu erzählen und immer weiter mit ihr zu arbeiten, das ist sein Werk.

Zu bauen, zu schreiben – das kann er beginnen, fortsetzen und beenden nur mit seiner Sprache – dieser notwendigen, bedingenden Bedrohung für den Dichter, mit seiner Sprache, dem einzigen Fehler seines Werkes, ohne den es nicht da sein kann. Mit diesem Fehler muss er sein Werk beginnen und aus diesem einzigen Fehler nur kann sein Werk entstehen.

Kafka vollendet es nicht, er beendet es, plötzlich im Satz – als wäre er im Akt des Schreibens doch gefasst worden, als hätte jemand seinen Bau als Fortsetzung eines Fehlers entdeckt und dadurch seinen Autor fassen können – in seinem Werk der Sprache, die ihm so zum Verhängnis wurde – und nun dasteht für Musik.

Und fragt Hölderlin „Wozu Dichter?“ Ja, wozu die Dichter von *Don Giovanni*, *Carmen*, *Wozzeck*, von *Ein Landarzt* und *Der Bau*? Sie alle waren in derselben Situation: Ihre Sprache war ihnen zu wenig – und sie haben nach dieser Erkenntnis auf eine ganz besondere Weise weitergearbeitet – Wozu? Für ihre Musik.

Edwin Vanecek