

Sein Violinspiel setzte er in Amateurkonzerten fort. Seine in Riga verfaßten Artikel erlauben einen Einblick in das dortige Musik- und Theaterleben jener Zeit.

WERKE (Musik verloren, wenn nicht anders angegeben)

#### A. Vokalmusik

Lieder in: J. André, Lieder und Gesänge, Bln. 1779–1780 ■ Mus. Beytrag für Liebhaber des dt. Singspiels für Kl., 2 V., Va. und Baß, H. 1 und 2, Breslau 1783, W. G. Korn ■ Missa solennis für 4 Singst., Instr. und Orgel, D-Rtt ■ Der Tod Ludwigs XVI., Or. ■ Jesus leidend und sterbend, Or. ■ Messen, Vespere, ein großes Requiem (nach GerberNTL)

#### B. Bühnenwerke

Die Zigeuner (Heinrich Ferdinand Möller, nach Miguel de Cervantes, *La gitana*), Lustspiel mit Gesang und untermischten Tänzen 5 Akte (1778 München)  
 ■ Antonius und Cleopatra (Bernhard Christoph d'Arien), Duodrama mit Gesang 2 Akte (1779 Berlin), D-B ■ Der Apfeldieb oder Der Schatzgräber (Christoph Friedrich Bretzner), Operette 1 Akt (1780 ebd.) ■ Rosemund (ders.), musikalisches Drama [= Melodrama] 1 Akt (1782 Breslau); »aufs Clavier. m. zwö begl. V. einger.« Breslau 1784  
 ■ Das wütende Heer oder Das Mädchen im Thume (ders.), Operette 3 Akte (1782 ebd.)  
 ■ Der Guk Kasten oder Das Beste komt zuletzt (Kafka), komische Operette 2 Akte (1782 ebd.) ■ So prelle man alte Füchse (nach Molière), Operette 1 Akt (1782 ebd.); rev. als komische Operette 2 Akte (1784 Stettin), Pl-WRU ■ Bitten und Erhöhung, ernsthaftes Singspiel (Prolog) 1 Akt (1783); KLA. Stettin 1784 ■ Der blinde Ehemann (Johann Friedrich Jünger), Operette 2 Akte (1788 Breslau), D-Hs ■ Der Talisman oder Der seltene Spiegel (Bretzner), romantisch-komische Oper 3 Akte (1789 Breslau) ■ Fragm. aus Bühnenwerken in D-Rtt ■ Das Milchmädchen ■ Lucas und Hannchen (J. J. Eschenburg?) ■ Das Fest der Brennen, Prolog mit Gesang und Tänzen  
 ■ Die Feyer der Gnade des Königs (s. EitnerQ und GerberNTL)

#### C. Instrumentalmusik

4 Sinf. C (1784), D (1784), F (1785), Es (1785), DK-Kk ■ verschiedene große Ballette (verschollen)

#### D. Ungesicherte Werke

»Jubilate Deo«, Canon in A für 4 Singst., Orch. und Orgel, SK-BRnm ■ 2 Tantum ergo B-Dur für Chor, Orch. und Orgel, A-Wd

Kaffkas bunter Lebenslauf und die Vielfältigkeit seiner künstlerischen Betätigungen ist für ein Mitglied einer der deutschen Theaterges. jener Zeit durchaus keine Seltenheit. Als Bühnenkomponist wie als Librettist orientierte sich Kafka stark an den gängigen Moden und scheute dabei vor dem Rückgriff auf fremde Werke nicht zurück. In einer Rezension von Bitten und Erhöhung bezieht ihn C. Fr. Cramer (1784), ganze Passagen aus Werken von Benda, Chr. W. Gluck, Schuster und vor allem aus Naumanns *Cora* kopiert zu haben; ähnliche Vorwürfe wurden auch in Zusammenhang mit dem Melodrama *Rosemund* (1782) laut. Sein Singspiel *Das wütende Heer oder Das Mädchen im Thume* erntete jedoch nach SchillingE (1837, S. 26) eine freundliche Aufnahme; die volkstümliche Handlung gefiel ebenso wie die »gefällige, auch charakteristische Musik«.

LITERATUR GERBERNTL (1813) ■ C. F. CRAMER (Hrsg.), *Magazin der Musik*, 2. Jg., Hbg. 1784, 872–874 ■ FR. NICOLAI (Hrsg.) *Allgemeine deutsche Bibliothek* 72/1, Kiel 1784, 163f. ■ JOH. FR. RECKE/K. E. NAPIERSKY, *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland*, Bd. 2, Mitau 1829 ■ SCHILLINGE (1837) ■ MENDEL-REISSMANN (1875) ■ EITNERQ (1901) ■ S. FÄRBER, *Das Regensburger fürstlich Thurn und Taxische Hoftheater und seine Oper 1760–1786*, Rgsbg. 1936 ■ T. BAUMANN, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985 ■ J. TORGANS, *Johann Christoph Kafka (1754–1815) und das Rigaer Musikleben um 1800*, in: E. Ochs, *Musica Baltica*, Sankt Augustin 1996, 183–189 (=Dt. Musik im Osten 8)

#### NILS NIEMANN

#### Kafka, Franz

\* 3. Juli 1883 in Prag, † 3. Juni 1924 in Kierling bei Wien, Jurist und Schriftsteller. Franz Kafka wuchs in einem assimilierten jüdischen, überwiegend deutschsprachigen Elternhaus auf. Sein früh erwachtes Interesse an musischen Dingen erfuhr in dem ökonomisch orientier-

ten familiären Umfeld nur wenig Förderung. Die später bei sich selbst diagnostizierte »Unmusikalität« betrachtete Kafka als »Erbsstück der Vorfahren« (Briefe an Milena, erw. und neu geordnete Ausg., hrsg. von J. Born und M. Müller, Ffm. 1986, S. 79). Immerhin hatte ihm der standesbewußte Vater privaten Geigenunterricht zuteil werden lassen. Dabei wurde dem Sohn jedoch bewußt, »gar kein musikalisches Gedächtnis« und Talent zu haben: »mein Violinlehrer hat mich aus Verzweiflung in der Musikstunde lieber über Stöcke springen lassen, die er selbst gehalten hat und die musikalischen Fortschritte bestanden darin, daß er von Stunde zu Stunde die Stöcke höher hielt« (KKAB1, S. 243 [Siglen siehe Lit.]).

Diese traumatische Erfahrung dürfte einen unbeschwerteren Musikgenuß nachhaltig verhindert haben. Möglicherweise weckte sie – neben anderen quälenden Schulerlebnissen – Kafkas späteres Interesse an der Reformpädagogik, zu der in seinen Augen auch die musikalisch-eurhythmische Früherziehung gehörte. Im Juni 1911 besuchte er in Prag eine Vorführung des Schweizer Tanzpädagogen É. Jaques-Dalcroze, der in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden eine Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung gegründet hatte – eine für Kafka mustergültige Einrichtung.

Seine eigene musikalische Bildung blieb jedoch zeitlebens lückenhaft. Daran konnte auch der Schriftsteller und Musiker M. Brod nur wenig ändern, mit dem Kafka seit dem Studium eng befreundet war. Beide hatten sich nicht für eine freie Künstlerexistenz entscheiden können, sondern sicherten ihren Lebensunterhalt durch bürgerliche Berufe. Kafka war nach seiner Promotion zum Dr. jur. 1906 zunächst Angestellter der *Assicurazioni Generali* bevor er im Sommer 1908 zur *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen* in Prag wechselte, bei der er bis zu seinem Ausscheiden infolge eines Lungenleidens im Jahre 1922 blieb. Brod mühte sich redlich, dem »Augenmenschen« Kafka, der von sich behauptete, »er könne die Lustige Witwe nicht von Tristan unterscheiden«, die Musik näherzubringen. Er spielte ihm auf dem Klavier eigene und fremde Stücke vor und »schleppte ihn öfters zu Konzerten, gab es aber bald auf, da seine Eindrücke bei ihnen rein visueller Natur waren« (FK, S. 103). Zusammen erlebten sie z. B. 1911 in der Pariser Oper eine Aufführung von Bizets *Carmen*, die trotz mäßiger Qualität bei Kafka eine lebenslange Begeisterung für diese Oper begründete. Brod zufolge besaß Kafka »ein natürliches Gefühl für Rhythmus und Melos«: »Oft hörte ich ihn die Löwe-Ballade vom Grafen Eberstein vor sich hingsingen, sie war sein Lieblingsstück« (ebd.). Von dem Lied *In der Ferne* von Albert Graf von Schlippenbach, vertont von Fr. Silcher, war Kafka so angetan, daß er eine Abschrift zunächst an Brod, dann an seine Brieffreundin Felice Bauer (1887–1960) schickte. Daneben schätzte Kafka eingängige Operettenmelodien, etwa aus Leo Falls *Dollarprinzessin*, und wußte aus Opernlibretti zu zitieren, z. B. aus R. Wagners *Meistersingern von Nürnberg* oder aus G. Meyerbeers *Hugenotten*. Seine eher oberflächlichen musikalischen Kenntnisse waren zumeist durch seinen Freundeskreis vermittelt, zu dem neben Brod Musikliebhaber wie Felix Weltsch (1884–1964), der als Klavierlehrer und Musikkritiker tätige Schriftsteller Oskar Baum (1883–1941) und der Komponist Adolf Schreiber (1883–1920) gehörten. Letzteren lernte Kafka wahrscheinlich durch Brod kennen, der den Prager Musiker für ein verkanntes Genie hielt. Nach dessen Selbstmord veröffentlichte Brod eine Gedenkschrift (Adolf Schreiber. Ein Musikerschicksal, Bln. 1921), die Kafka regelrecht verschlang. Brod war es auch, der ihn für die Musik von L. Janáček zu interessieren suchte und ihn 1917 um Durchsicht seiner Übersetzung des *Jenufa*-Librettos bat. Aus Interesse für Künstler-Biographien besuchte Kafka im Juli 1912 das Liszt-Haus in Weimar und las u. a. Bücher über Mahler oder Beethoven.

Autobiographisch bezeugt sind nur wenige Besuche klassischer Konzerte, was aber nicht auf ein generelles Desinteresse schließen läßt. Kafka besaß ein außerordentlich geräusch- und lärmempfindliches Gehör und entwickelte aufgrund dieser Hypersensibilität ein

besonderes Gespür für Wohlklang, vor allem von menschlichen Stimmen. Während ihm gewisse Tonlagen und Modulationen geradezu körperliche Schmerzen bereiteten, genoß er auf der anderen Seite künstlerische Darbietungen, in denen Sprache, Musik und Bewegung eine Verbindung eingingen, insbesondere wenn dies auf unterhaltliche Weise geschah. Heitere Revuen mit Tanz und Gesang führten ihn immer wieder in Prager Variétés, und manche Künstlerin, die er auf der Bühne erlebte, brachte ihn ins Schwärmen, so etwa die russische Tänzerin Evgenija Eduardova (1882–1960) oder die Schauspielerinnen und Sängerinnen eines jiddischen Ensembles aus Lemberg, das 1911/12 in Prag gastierte.

Im gleichen Zeitraum nahm Kafka ein Konzert mit Werken von Brahms zum Anlaß für grundsätzliche Reflexionen über sein Verhältnis zur Musik: »Das Wesentliche meiner Unmusikalität ist, daß ich Musik nicht zusammenhängend genießen kann, nur hie und da entsteht eine Wirkung in mir und wie selten ist die eine musikalische. Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um mich und meine einzige dauernde musikalische Beeinflussung ist die, daß ich so eingesperrt, anders bin als frei« (KKAT, S. 291). Die im Tagebuch notierten disparaten Sinneseindrücke spiegeln Kafkas Probleme wider, sich im Konzertsaal ganz dem Musikgenuß hinzugeben und seinen Beobachtungsdrang zu zügeln. Überhaupt öffnete Kafka sich allenfalls maßvoll »Fremdeinflüssen« anderer Kunstgattungen – stets befürchtend, diese könnten die vollkommene »Konzentration auf das Schreiben hin« stören, das ihm nur in absoluter Stille und Abgeschlossenheit möglich war.

Die literarische Arbeit hatte jedoch bei Kafka insofern eine Affinität zum Komponieren eines Musikstückes, als er seiner Prosa eine Sprachmelodik und -rhythmik verlieh, die zweifellos einem ästhetischen Formwillen entsprang. So ist Kafkas nicht selten normwidrige Zeichensetzung ein Indiz für eine gleichermaßen nach satzarchitektonischen wie nach sprachmusikalischen Gesichtspunkten vorgenommene Gestaltung seiner Syntax. Die eher sparsam gesetzten Kommata strukturieren nicht nur im inhaltlichen Sinne seine Texte, sondern markieren auch Atempausen für den Leser und Vorleser. Der sich im mündlichen Vortrag entfaltende Klangreichtum war für Kafka auch ein Maßstab für die Qualität literarischer Werke. Er frequentierte Rezitationsabende, versuchte sich aber auch selbst in der Vortragskunst.

Kafka beschränkte sich jedoch keineswegs auf die klangästhetische Formung seiner Texte, sondern machte die Musik auch zum Thema und Motiv seiner Werke. Dies ist bereits in seinem im Spätsommer 1912 begonnenen Roman *Der Verschollene* der Fall. Über Karl Roßmann heißt es, daß seine Mutter ihm pianistische Anfangsgründe beigebracht habe. In Amerika machen ihm die »ersten Töne« auf dem vom Onkel geschenkten Klavier »närrische Freuden«: »Karl erhoffte in der ersten Zeit viel von seinem Klavierspiel und schämte sich nicht wenigstens vor dem Einschlafen an die Möglichkeit einer unmittelbaren Beeinflussung der amerikanischen Verhältnisse durch dieses Klavierspiel zu denken« (KKAV, S. 60). Seine kindlichen Erwartungen an die gemeinschafts- und sympathiestiftende Kraft der Musik erweisen sich schon bald als Illusion. Zu Gast in einem Landhaus spielt Karl nach einer Reihe irritierender Erlebnisse auf Wunsch der Tochter des Hauses »ein kleines Lied« vor, »das wie Karl wohl wußte ziemlich langsam hätte gespielt werden müssen, um besonders für Fremde auch nur verständlich zu sein«. Diese Fehlleistung wird von den Zuhörern gar als »gestörte Stille des Hauses« wahrgenommen. Beim nächsten Stück »fühlte er in sich ein Leid entstehen, das über das Ende des Liedes hinaus, ein anderes Ende suchte und es nicht finden konnte. ›Ich kann ja nichts«, sagte Karl nach Schluß des Liedes und sah Klara mit Tränen in den Augen an« (S. 118f.). Seine naiv-dilettantische Vortragsweise wird zum symbolischen Ausdruck einer gescheiterten Initiation und des mißlungenen Brückenschlags in die neue Welt.

Auch in der 1912 vollendeten Erzählung *Die Verwandlung* wird die Musik für die Hauptfigur zur Projektionsfläche utopischer Hoffnungen,

die sich als trügerisch erweisen. Der »zu einem ungeheueren Ungeziefer« (KKAD, S. 115) mutierte Gregor Samsa sieht in seiner Schwester Grete eine Verbündete, die er aus den Fesseln des bürgerlichen Lebens befreien möchte: »es war sein geheimer Plan, sie, die zum Unterschied von Gregor Musik sehr liebte und rührend Violine zu spielen verstand, nächstes Jahr [...] auf das Konservatorium zu schicken« (S. 152). Als Grete eines Abends in Anwesenheit der drei Untermieter einige Stücke vorträgt, wagt sich Gregor – »von dem Spiele angezogen« – aus seiner Kammer bis auf den »makellosen Fußboden des Wohnzimmers« vor: »War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung« (S. 184f.). Während er neue Kraft aus seiner heroischen Grenzüberschreitung schöpft, ist diese für die Familie ein Tabubruch, der Sanktionen erfordert. Angeekelt nennt die Schwester den Eindringling ein »Untier«, das es »loszuwerden« gelte (S. 189). Gregor wird in sein Zimmer gesperrt und am folgenden Morgen tot aufgefunden – verhungert.

Die in der *Verwandlung* erstmals hergestellte Verbindung von Tier und Musik setzt sich bis in das Spätwerk fort, so in dem Fragment *Forschungen eines Hundes\** (1922) und in Kafkas letzter, im Todesjahr entstandenen Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (1924), die beide die Problematik des Künstler- und Außenseitertums reflektieren. In den *Forschungen* schildert der Ich-Erzähler zu Beginn, wie er als kleiner Hund Zeuge eines Konzertes von sieben Hunden wurde: »Sie redeten nicht, sie sangen nicht, sie schwiegen im allgemeinen fast mit einer gewissen Verbissenheit, aber aus dem leeren Raum zauberten sie die Musik empor« (KKANII, S. 428). Die überwältigend-unbegreifliche Darbietung wird zur biographischen »Bruchstelle« (ebd., S. 423) und treibt den »Musik-Ungewohnte[n]« (S. 434) dazu, das Geheimnis des Kommunikationssystems der Hunde zu ergründen. Zwar wähnt er sich mit seinen *Forschungen* »kein Haar breit außerhalb des Hundewesens« (S. 445) und träumt sogar davon, »in großen Ehren aufgenommen« zu werden (S. 469), doch in Wirklichkeit führen ihn seine wissenschaftlichen Bemühungen, die um die Nahrungsbeschaffung und die sie begleitenden musikalischen »Ceremonien« (S. 463) kreisen, immer tiefer in die Isolation. Da es ihm nicht gelingt, den Zusammenhang von Nahrung und Musik zu enträtseln, scheitert die ersehnte Wiedereingliederung in die Hundegemeinschaft über den (Um-)Weg der Erkenntnis.

Im Unterschied zum forschenden Hund wird Josefine, die Sängerin in der gleichnamigen Erzählung, einer unmusikalischen Mäusegesellschaft gegenübergestellt, die für ihren Gesang kein Ohr hat und dessen Kunstcharakter sogar bezweifelt: »Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen?« (KKAD, S. 351f.) Josefine verfehlt trotz »ihrer großen Wirkung« (ebd., S. 352) das selbstgesteckte Ziel, »genau in der von ihr bestimmten Art bewundert« zu werden und »wirkliches Verständnis« für ihre Kunst zu wecken (S. 354f.). Daher wird – so lautet die Schlußprognose – das Mäusevolk nach ihrem endgültigen Verstummen »nicht sehr viel entbehren«; Josefine aber wird »bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder« (S. 377).

Kafka wählte für seine letzte Erzählung gewiß nicht zufällig einen Titel, der an Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* erinnert. Wie in der *Verwandlung* ist auch hier die Musik als naturhaft-ursprüngliche Kommunikationsform eine weibliche Domäne, so daß sich der Text in eine durch Homers *Odyssee* begründete Traditionslinie einschreibt. Daran hatte Kafka bereits mit seinem Ende 1917 entstandenen Prosatext *Das Schweigen der Sirenen\** angeknüpft, allerdings in charakteristischer Veränderung des Mythos, denn die Sirenen, vor deren Verführungsgewalt sich Kafkas Odysseus die Ohren verstopft, haben »eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen« (KKANII, S. 40).

Musik als Metapher für Kunst schlechthin birgt zwar eine utopische Verheißung, denn von ihr geht vielleicht das »Verlangen nach dem

Glück« aus, wie es in der *Josefine* heißt (KKAD, S. 350), aber das romantische Ideal einer Synthese von Natur und Kultur kann sie nicht einlösen. Kafka macht das transzendierende Potential der Musik durch deren Ansiedlung am Horizont des Schweigens und an der Grenze des Todes sinnfällig und negiert es damit gleichzeitig. Paradoerweise bleibt die ins Absolute gesteigerte Musik lautlos und stumm, sie entzieht sich durch die Verweigerung akustischer Signale dem Verständnis und damit der sozialen Kommunikation ebenso wie dem kollektiven Gedächtnis. Dieses Verhalten im geschichtsleeren, sprachlosen Raum wird anschaulich in den Telefonaten, die der Landvermesser K., die anonymisierte Hauptfigur in Kafkas letztem Roman, *Das Schloß*, führt. Dabei dringt aus der Hörmuschel nur »ein Summen« an K.s Ohr, das jedoch keines war, sondern »Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug so wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör« (KKAS, S. 36).

**WERKE** (Mit \* gekennzeichnete Werktitel stammen von Max Brod; Zitate erfolgen, sofern nicht anders angegeben, mit den Siglen der Kritischen Kafka-Ausgabe: Franz Kafka, *Schriften Tagebücher Briefe*, hrsg. von J. Born, G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit unter Beratung von N. Glatzer, R. Gruenter, P. Raabe und M. Robert, Ffm. 1982ff.)

*Das Schloß*, hrsg. von M. Pasley, 1982 (= KKAS) ■ *Der Verschollene*, hrsg. von J. Schillemeit, 1983 (= KKAV) ■ *Der Proceß*, hrsg. von M. Pasley, 1990 ■ *Tagebücher*, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller und M. Pasley, 1990 (= KKAT) ■ *Nachgelassene Schriften und Fragmente I und II*, hrsg. von M. Pasley bzw. J. Schillemeit, 1992/93 (= KKANI/II) ■ *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. von W. Kitzler, H.-G. Koch und G. Neumann, 1994 (= KKAD) ■ *Briefe 1900–1912*, hrsg. von H.-G. Koch, 1999 (= KKAB1) ■ *Briefe 1913–März 1914*, hrsg. von H.-G. Koch, [2001]

Wohl kein anderer deutschsprachiger Schriftsteller des 20. Jh. hat weltweit so viele Künstler inspiriert wie Kafka. Das hohe Identifikationspotential seiner Texte machte ihn zu einem bevorzugten Stofflieferanten für Komponisten.

M. Brod hatte bereits 1911 dem im Sept. 1909 separat notierten Gedicht Kafkas »Kleine Seele/springst im Tanze« (KKANI, S. 181) eine Komposition gewidmet. Nach dem Tode des Freundes konzentrierte er sich auf die Herausgabe der Werke, bevor er sich in späten Jahren wieder als Musiker den Texten näherte. 1951 vertonte er Aufzeichnungen Kafkas unter dem Titel *Tod und Paradies*; 1956 folgte ein Liedzyklus, darunter *Schöpferisch schreite nach Kafka*.

Die wohl erste Aufführung einer Kafka-Vertonung fand 1942 in New York statt, wo E. Křenek seine während der Überfahrt ins amerikanische Exil konzipierten *Fünf Lieder nach Worten von Franz Kafka* vorstellte. In die Reihe der frühesten Kafka-Vertonungen gehören das 1942 von Th. W. Adorno komponierte, von Flucht und Vertreibung handelnde Lied *Trabe, kleines Pferdchen* und die von Vivian Fine (1913–2000) 1947/48 geschriebenen Lieder *The Great Wall of China*.

Wenig später setzte eine intensive Phase der musikalischen Kafka-Rezeption ein. Die erste Kafka-Oper komponierte H. W. Henze, für die er die Erzählung *Ein Landarzt* als Vorlage wählte. Seine wortgetreue Vertonung wurde 1951 im NDR gesendet und zum Prototyp der Gattung Funkoper.

Obwohl die Rezeption Kafkas in den sozialistischen Staaten aus ideologischen Gründen erheblich behindert wurde, nahmen sich insbesondere tschechische Komponisten der Werke des Prager Autors an. Zu ihnen gehört neben J. Klusák auch V. Sommer, der 1957/58 eine *Vokální symfonie* schuf. Diese »Vokalsinfonie« mit Rezitationen u. a. von Texten Kafkas als integralem Bestandteil konnte erst 1963 uraufgeführt werden – in der Periode des sog. Prager Frühlings.

Seit den 1960er Jahren entstand eine beträchtliche Anzahl experimenteller Vokalwerke, wie z. B. das 1964 uraufgeführte Werk *In der Strafkolonie* von Erwin Hartung (1900–1988) und das Musikdrama *Kolonia karna* von Joanna Bruzdowicz. Eine Vertonung ganz anderen

Stils wurde 2000 in Seattle uraufgeführt: die Kammeroper *In the Penal Colony* von Ph. Glass. Mehrfach in die Tonsprache übersetzt wurde auch die Erzählung *Die Verwandlung* (F. Carpi, P.-H. Dittrich).

Einen weiteren Schwerpunkt der musikalischen Kafka-Rezeption bildeten die parabolischen Texte. 1964 schrieb der Prager Z. Vostrák eine Kantate, basierend auf Kafkas »Türhütergeschichte« *Vor dem Gesetz*. A. Schnittke ließ sich 1968 von diesem Text zu seinem Orchesterstück *...Pianissimo...* anregen, indem er ihn als Strukturmodell für die Partitur benutzte. Fr. Büchtger vertonte 1970 *Eine kaiserliche Botschaft*. 1973 präsentierte A. Koerppen in Hannover seine Kantate *Das Stadtwappen*.

Eine besondere Faszination auf Musiker übte auch die um die Künstler-Problematik kreisende Prosa aus. 1975 komponierte W. von Schweinitz das Vokalwerk *Die Brücke*. Die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft behandelt auch Kafkas kleines Prosastück *Nachts\**, das U. Leyendecker 1981 vertonte. Mehrfach musikalisch ausgedeutet wurden ferner die Prosastücke, die mythologische Stoffe aufgreifen. So verarbeitete R. Riehm *Das Schweigen der Sirenen\** 1987 zu einer Kantate. Parallel dazu komponierte er dann das Orchesterstück *Odysseus aber hörte ihr Schweigen nicht*, das eine Art Vorstudie für die 1994 uraufgeführte Oper *Das Schweigen der Sirenen* bildete. Darin werden auch Textfragmente aus der *Odyssee*, von Hölderlin, Rosa Luxemburg u. a. assoziativ verknüpft.

Freie Montagen von Kafka-Texten, teilweise kombiniert mit anderen literarischen Vorlagen, sind kennzeichnend für die Vertonungen der letzten Jahrzehnte (Ph. Fénelon, Marta Jiráčková). Einige Kompositionen verweisen lediglich durch den Titel auf ihre Inspirationsquelle, so die 1971 entstandenen *Kafka-Fragmente* von Petr Heym (\*1944) oder die 1978 geschriebenen *Chansons sans paroles* von Klaus K. Hübler (\*1956) mit dem Untertitel *Kafka Studie I*.

Neben der Kurzprosa war es vor allem Kafkas Roman *Der Proceß*, der eine Reihe bedeutender Komponisten zur Interpretation herausforderte. Einen ersten Versuch unternahm B. Maderna mit seinen *Studi per «Il processo» di Franz Kafka*. 1953 wurde G. von Einems eher traditionelle Oper *Der Proceß* in Salzburg mit beachtlichem Erfolg uraufgeführt. Einen freieren Umgang mit der Vorlage kennzeichnet die 1964 in Kiel uraufgeführte Oper *Faust III* des Dänen N. Viggo Bentzon, denn das Libretto vermischt Figuren und Motive aus Goethes *Faust*, Joyce's *Ulysses* und Kafkas *Proceß*. Sowohl musikalisch als auch literarisch schlug der amerikanische Komponist G. A. Schuller einen anderen Weg ein: Er verlegte die Handlung von Kafkas *Proceß* in das Milieu amerikanischer Schwarzer und schrieb dazu eine von Jazz-Klängen dominierte Musik. Weitere Vertonungen stammen von Faye-Ellen Silverman (\*1947), Ph. Manoury und H.-J. von Bose. Auch die beiden anderen Romane Kafkas fanden Eingang in die Operngeschichte. 1964 stellte R. Haubenstock-Ramati in Donaueschingen drei Orchesterstücke aus seiner neuen Oper vor, die auf dem frühen Roman *Der Verschollene* beruht. Eher der Neoklassik als der Avantgarde zuzurechnen ist dagegen die 1970 in Los Angeles uraufgeführte Oper *Amerika* von Ellis B. Kohs (1916–2000). 1955 wurde eine Bühnensfassung des Romans *Das Schloß* präsentiert, zu der *Musique concrète* von P. Schaeffer und P. Henry gespielt wurde. Weitere Vertonungen stammen von M. Reverdý (\*1943), die von 1980 bis 1986 an ihrer ersten Oper *Le Château* arbeitete, und A. Laporte (\*1931), dessen Oper *Das Schloß* 1986 in Brüssel Premiere hatte. Ein sehr positives Echo fand 1992 die von A. Reimann geschaffene Oper *Das Schloß*.

Neben den fiktionalen Texten reizten auch Kafkas autobiographische Zeugnisse zu musikalischen Interpretationen. 1951 verarbeitete B. Maderna vier Briefe, darunter einen von Kafka an Milena Jesenská, zu einer Kantate (*Quattro lettere*). 20 Jahre später komponierte A. Ginastera die neoexpressionistische Kantate *Milena* auf der Grundlage von Briefauszügen. Ende der 1950er Jahre vertonte L. Foss eine Tagebuchsequenz Kafkas mit dem Titel *Sechzehnter Januar* (vgl.

KKAT, S. 877f.). In den Jahren 1986/87 schuf J. Allende-Blin Tagebuchgesänge nach Texten von Kafka und Lautréamont. Ebenfalls 1987 vollendete G. Kurtág seinen Zyklus *Kafka-Fragmente*. In diesem Vokalwerk singt eine Sopranistin in Begleitung einer Violine Passagen aus Kafkas Tagebüchern, einen Brief an Milena Jesenská sowie Zitate aus Canetis *Kafka-Deutung Der andere Prozeß*. Im 36. Fragment knüpft Kurtág an das dritte der *Kafka-Lieder* Křeneks aus der Exilzeit an und reiht sich damit bewußt in eine Traditionslinie ein. Ebenfalls als *Kafka-Fragmente* bezeichnet Xaver Paul Thoma (\* 1953) fünf seiner von Tagebuch- und Brieftexten inspirierten Kompositionen. Seine außerordentlich fruchtbare Auseinandersetzung mit dem Prager Autor hatte 1987 mit einem Werk begonnen, dem er den ebenso schlichten wie vieldeutigen Titel *Kafka* gab. Rund zehn Jahre später schuf er die Musik für das Ballett *Kafka*. 1997 wurde in Bremen die auf Kafkas *Brief an den Vater*\* basierende Kammeroper *Liebster Vater* von Stanley Walden (\* 1932) auf die Bühne gebracht; die amerikanische Originalversion hatte ein Jahr zuvor unter dem Titel *Letter to My Father* Premiere.

Die kaum mehr überschaubare Fülle der *Kafka-Vertonungen*, von denen einige die Grenze zur U-Musik bewußt überschreiten (so die 1996 vorgestellte Komposition *Kafka* des Violin-Virtuosen Nigel Kennedy), spiegelt die ungebrochene Aktualität des Prager Autors wider, dessen Werk in immer neuen Facetten musikalisch entdeckt und gedeutet wird.

#### VERTONUNGEN (Auswahl)

- Theodor Wiesengrund Adorno, *Sechs Bagatellen für Singst. und Kl.* op. 6 (1923–1942), Nr. 5: Trabe, kleines Pferdchen nach einem Text von Kafka (1942)
- Juan Allende-Blin, *Tagebuchgesänge für 2 Bar., Fl., Klar., BKlar., TSax., Engl.-Hr., Trp., BPos., Tuba, Kb., Akkordeon und Kl.* nach Texten von Kafka und Lautréamont (1986/87; UA 1987 Essen)
- Nils Viggo Bentzon, *Faust III* (Libretto Kjeld Kroman nach Goethes *Faust*, Joyce's *Ulysses* und Kafkas *Prozeß*) op. 144, Oper 3 Akte (1962; UA 1964 Kiel)
- Boris Blacher, *Epitaph. Zum Gedächtnis von Franz Kafka*, StrQu. op. 41 (1951)
- Allan Blank, *Two Parables by Franz Kafka für S, V. und Va.* (1964)
- Hans-Jürgen von Bose, *Ein Brudermord* (nach Kafka) für Bar., Akkordeon, Vc. und Tonband (1991) ■ *Kafka Projekt 12/14* (UA 2002 München)
- Max Brod, *Tod und Paradies*, 2 Lieder für mittlere St. und Kl. op. 35 (1951); Orchesterfassung 1952 ■ *»Schöpferisch schreite«* op. 37/1, Lied nach Kafka (1956)
- Joanna Bruzdowicz, *Kolonia karna* (Libretto Jan Simonides nach Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*), Oper 1 Akt (UA 1972 Tours als *La Colonie pénitentiaire*; EA der Neufassung: 1986 Liège)
- Fritz Büchtger, *Die Botschaft*, Gsg. nach Kafka für Bar. und Orch. op. 91 (UA 1970 BR München)
- Fiorenzo Carpi, *La Porta divisoria* (Libretto Giorgio Strehler), Oper (1961)
- Paul-Heinz Dittrich, *Die Verwandlung*, szen. KaM. für Pantomime, Rezitator, 5 Singst., V., Vc. und BKlar. (1982; UA 1983 Metz)
- Gottfried von Einem, *Der Prozeß* op. 14 (Libretto Boris Blacher und Heinz von Cramer), Oper aus 9 Bildern (UA 1953 Salzburg)
- Philippe Fénelon, *Le Chevalier imaginaire* (nach Cervantes und Kafka), Oper mit Prolog und 2 Akte für 6 Vokalsolisten (1984–1986; UA 1992 Paris)
- Vivian Fine, *The Great Wall of China*, 4 Lieder für A, Fl., Vc. und Klar. (1947/48)
- Elena Firsova, *Das Erste ist vergangen*, Christushymne in 14 Teilen für S, B, gemCh. und KaOrch. op. 93; Text: Bibelworte, Psalm aus dem KZ Buchenwald und Text von Kafka (1999; UA 2000 Hannover)
- Jürg Frey, *Vielleicht bin ich wirklich verloren* für S, Fl., Klar., Trp., V., Vc., Kl. nach einem Text von Kafka (1980/1993)
- Lukas Foss, *Time Cycle* für S und Orch. (UA 1960 New York); Version für S und KaOrch. (EA 1961 Tanglewood)
- Alberto Ginastera, *Milena*, dram. Kant. für S und Orch. op. 37 (1971)
- Philipp Glass, *In the Penal Colony* (Libretto Rudolph Wurlitzer), Kammeroper 1 Akt (16 Szenen mit Prolog und Epilog) für Bar., B, 3 Schauspieler und StrQnt. (UA 2000 Seattle; europäische EA 2002 Nürnberg)
- Peter Graham, *Der Erste*, Kammerkant. für S, BFl., BKlar., Akkordeon, Percussion und Doppelbaß (1993) ■ *Kafka-Lieder* für Frauens. und Kl. (1994–1996)
- Peter Michael Hamel, *Kafka-Weiss-Dialoge für Viola und Vc.* (Musik zum Neuen Prozeß von Peter Weiss für die Münchner Kammerspiele 1983)
- Cristóbal Halffter, *Odradek*, Sinf. (1996, UA 1997 Prag)

- Erwin Hartung, *In der Strafkolonie*, Demonstration in Worten, Musik, Tanz und Pantomime (UA 1960 London)
- Roman Haubenstock-Ramati, *Für K – Vermutungen über ein dunkles Haus*, 3 Orchesterstücke aus der Oper *Amerika* (UA 1964 Donaueschingen) ■ *Amerika – Vermutungen über ein dunkles Haus*, Oper in 25 Szenen und Epilog für 7 Singst., 2 Sprecher, Chor, Orch. und elektron. Musik (1962–1964; UA 1966 Berlin) ■ *Symphonie »Ka«* (1967)
- Zeke Hecker, *Kafka Quintet*, Kammeroper in 5 Teilen für T, Bar. und Bläserqtnt. nach Texten von Kafka (1994)
- Hans Heckmann, *Reflexionen für Klarinette und Violoncello zu Erzählungen von Franz Kafka* (UA 1975 Trier)
- Hermann Heiß, *Expression K.*, 13 Gsg. für St. und Kl. (1953)
- Hans Werner Henze, *Ein Landarzt*, Funkoper (UA 1951 NDR), Bühnenfassung (UA 1953 Köln); rev. Fassung als konzertantes Monodram für Bar. und Orch. (1964; UA 1965 Berlin); Neubearb. (EA 1996 Köln)
- Stefan Heucke, *Die Brücke*, Erzählung für S nach einem Text von Kafka op. 24 (1995) ■ *Der Gesang aus der tiefsten Hölle*, Zyklus für Mez. und Kl. nach Texten von Kafka op. 26 (1996; UA 1996 Detmold; op. 26a: Fassung für Mez. und Orch. 1996/2001; UA 2001 Solingen)
- Petr Heym, *Kafka-Fragmente für Kl.* (1971)
- Michael Hirsch, *Beschreibung eines Kampfes*, musikdramat. Projekt nach Kafka (1986–1992; UA einzelner Teile 1988/1990/1992 München und Berlin; rev. Fassung: EA von »Bruchstücke« 1995 Basel) ■ *Odradek*, Roman für Ens. (1994–1997; rev. Fassung 1998)
- Klaus K. Hübler, *Chansons sans paroles – Kafka Studie I für Klar., Vc. und Kl.* (1978)
- Marta Jirácková, *Die Wahrheit über Sancho Pansa* für Rezitator, Fl., Fg., Vc. und Percussion op. 48 (1993)
- Jan Klusák, *Ctyri malá hlasová cvičení*, vier kleine Stimmübungen nach Texten von Kafka für Rezitator und 11 Blasinstr. (1960; UA 1980) ■ *Zpráva pro Akademii*, Kammeroper nach Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1993–1997)
- Alfred Koerppen, *Das Stadtwappen*, Kant. für Orch., gemCh. und 3 Solost. (UA 1973 Hannover)
- Ellis B. Kohn, *Amerika*, Oper in 11 Szenen (1966–1969; UA 1970 Los Angeles)
- Ernst Křenek, *Fünf Lieder nach Worten von Franz Kafka* für Singst. und Kl. op. 82 (1937/38; UA 1942 New York) ■ *Sechs Motetten a cappella nach Worten von Franz Kafka* op. 169 (1959; UA 1959 Berlin)
- György Kurtág, *Kafka-Fragmente für S und V.* op. 24 (1985–1987; UA 1987 Witten)
- André Laporte, *Das Schloß*, Oper 3 Akte (1980–1985; UA 1986 Brüssel; dt. EA 1991 Saarbrücken)
- Ulrich Leyendecker, *Nachts*, Gsg. für S und KaOrch. (1981; UA 1982 Mannheim)
- Bruno Maderna, *Studi per »Il processo«* di Franz Kafka für Sprecher, Singst. und Orch. (1950) ■ *Quattro lettere* für S, B und KaOrch. (1951)
- Philippe Manoury, *K...*, Oper in 12 Szenen nach Kafkas *Prozeß* für St., Orch. und Elektronik (UA 2001 Paris)
- Roland Moser, *Vor dem Gesetz*, Variationen für 2 Chöre und kl.Orch. (1981)
- Detlev Müller-Siemens, *Lieder und Pavanen* für S oder T und Orch. nach Fragmenten aus *Heften und losen Blättern* von Kafka (1984/85) ■ *Arioso* für S, T, Solo-Horn, 4 Chöre und Orch. nach einem Fragment von Kafka (1986)
- Aribert Reimann, *Das Schloß* (Libretto Gerd Albrecht und A. Reimann), Oper in 2 Teilen (1989–1991; UA 1992 Berlin)
- Michèle Reverdy, *Le Château*, Oper in 10 tableaux für 9 Solost., MCh. und Kinderchor, Orch. (1980–1986)
- Nicolas Richter de Vroe, *Kafka Aggregat* für St., Rezitator und Orch. (UA 2000 Hannover)
- Rolf Riehm, *Das Schweigen der Sirenen*, dram. Kant. für S, T, gr.Orch. mit Sampler und Tonband (1987, UA 1991 Frankfurt am Main) ■ *Odysseus aber hörte ihr Schweigen nicht*, Orchesterstück zu einer Erzählung von Kafka (UA 1993 Saarbrücken) ■ *Das Schweigen der Sirenen*, Oper in 4 Bildern und 8 Szenen für 5 St., gr.Orch. und elektron. Zuspieldungen (1992–1994; UA 1994 Stuttgart)
- Ned Rorem, *The Poet's Requiem* (Text: Kafka, Rainer Maria Rilke, Jean Cocteau, Stéphane Mallarmé, Sigmund Freud, Paul Goodman und André Gide), 8 »movements« für S, gemCh. und Orch. (1954/55; UA 1957 New York)
- Vojtech Saudek, *L'Excursion en montagne* für 11 Instr., Mez. und Rezitation des Textes von Kafka (UA 1986 Versailles) ■ *Les Recherches d'un chien*, Kammermusik für V. und elektron. Musik (UA 1990 Siena) ■ *Eine Gemeinschaft von Schurken*, Kant. für Mez. und KaOrch. nach Texten von Kafka und Ottla Davidová-Kafka (1994)
- Dieter Schnebel, *Das Urteil* (nach Kafka), Raummusik für Stimmen, Instr. und sonstige Schallquellen (1959/1989)

- Alfred Schnittke, ...Pianissimo..., Orchesterstück (1968; UA 1969 Donaueschingen)
- Gunther A. Schuller, *The Visitation* (Libretto G. A. Schuller nach Motiven aus Kafkas Proceß), Oper 3 Akte (UA 1966 Hamburg; dt. als *Die Heimsuchung*, EA 1969 Wuppertal) ■ *The Visitation*, Suite für Orch. (UA 1970 New York)
- Wolfgang von Schweinitz, *Die Brücke*, Gsg. für T, Bar. und Orch. op. 14 (1975)
- Faye-Ellen Silverman, K. 1971 für 1 weibl. und 1 männl. Erzähler, T, B, FrCh., Fl., Klar., V., Va., Vc., Kb. und elektron. Band (UA 1972 Columbia-Princeton)
- Vladimír Sommer, *Vokální symfonie* für Mez., Rez., gemCh. und Orch. (1953; UA 1963 Prag)
- Oscar Strasnoy, *Hochzeitsvorbereitungen*, Kant. für S, Ct. und KaOrch. (UA 2000 Edenkoben)
- Siegfried Thiele, *Kafka-Gesänge* für S und Orch. (UA 2002 Leipzig)
- Xaver Paul Thoma, *Nichts als ein Erwarten*. *Kafka-Fragment I* für 4 Fg. op. 68 (1987)
  - *Kafka* für Bar. und 7 Instr. op. 69 (1987) ■ *Kafka-Fragmente II* (Texte aus Tagebüchern Kafkas) für Bar. und Kl. op. 87 (1993) ■ *Ein anderes Erwarten*. *Kafka-Fragment III* für StrOrch. op. 99 (1995) ■ *Brief an Ottla*. *Kafka-Fragment IV* für V., Va., Vc. und 2 Fg. op. 104 (1996) ■ *Franz an Ottla*. *Kafka-Fragment V* für 8 Instr. op. 106 (1997) ■ *Kafka*, Ballett op. 100 (1996/97; UA 1997 Hannover)
- Zbynek Vostrák, *Vor dem Gesetz*, Kant. für gemCh., Bläser und Schlz. op. 34 (1964)
- Stanley Walden, *Letter to My Father*, Kammeroper 1 Akt (1996; dt. als *Liebster Vater*, EA Bremen 1997)

#### LITERATUR (Auswahl)

I. Materialien, Nachschlagewerke, Dokumentationen M. BROD, Über Franz Kafka, Ffm. 1974 (= FK) ■ *Kafka-Handbuch* in zwei Bänden, unter Mitwirkung zahlr. Fachgelehrter hrsg. von H. Binder, Bd. 1: *Der Mensch und seine Zeit*, Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*, Stg. 1979 ■ *Franz Kafka. Eine Chronik* zusammengestellt von R. Hermes, W. John, H.-G. Koch und A. Widera, Bln. 1999 ■ M. L. CAPUTO-MAYR, *Franz Kafka: Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur*, 2 Bde., Mn. 2000

#### II. Musik in Kafkas Werk

1. Allgemein A. TURNER, *Kafka's Two Worlds of Music*, in: Monatshefte für dt. Unterricht, dt. Sprache und Lit. 55, 1963, Nr. 5, 265–276 ■ D. LÜKEN, *Nahrung herabrufender Gesang*. *Franz Kafka und die Musik*, in: NZfM 145, 1984, Nr. 2, 10–13 ■ G. NEUMANN, *Kafka und die Musik*, in: Freiburger Universitätsblätter 98 (Dez. 1987), 29–35 ■ W. KITTLER, »His Master's Voice«. *Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas*, in: *Franz Kafka: Schriftverkehr*, hrsg. von W. Kitzler und G. Neumann, Fr.L.Br. 1990, 383–390 ■ J. A. HARGRAVES, *Kafka and Silence: An Alternative View of Music*, in: ders., *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*, Rochester/ N.Y. 2002, 161–181

2. Zu Einzelwerken B. BEUTNER, *Musik und Einsamkeit bei Grillparzer, Kafka und del Castillo: Ein Vergleich zwischen »Armen Spielmann«, »Verwandlung« und »Gitarre«*, K. 1975 ■ L. HOVERLAND, *Speise, Wort und Musik in Grillparzers Novelle »Der arme Spielmann«. Mit einer Betrachtung zu Kafkas »Hungerkünstler«*, in: Jb. der Grillparzer-Ges. 13, 1978, 63–83 ■ W. G. KUDSZUS, *Musik im »Schloß« und in »Josefine, die Sängerin«*, in: *Modern Austrian Literature* 11, 1978, Nr. 3/4, 243–256 ■ DERS., *Musik und Erkenntnis in »Kafkas Forschungen eines Hundes«*, in: St. P. Scher (Hrsg.), *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Bln. 1984, 348–356 ■ N. OELLERS, *Keine Hilfe für Karl Roßmann – Musik in Kafkas Roman »Der Verschollene«*, in: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Lit. des 19. und 20. Jh.*, Fs. E. Koppen, hrsg. von M. Moog-Grünwald und C. Rodiek, Ffm. u.a. 1989, 259–268 ■ C. LUBKOLL, *Dies ist kein Pfeifen. Musik und Negation in Franz Kafkas Erzählung »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«*, in: DVfLG 66, 1992, 748–764 ■ D. KREMER, *Tönende, schweigende Sirenen. Franz Kafkas Erzählung »Das Schweigen der Sirenen«*, in: J. Janota (Hrsg.), *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*, Bd. 3, Tbg. 1993, 127–133

#### III. Zu den Vertonungen

1. Allgemein U. MÜLLER, *Vertonungen*, in: *Kafka-Handbuch* (s. o.), Bd. 2, Stg. 1979, 851–859 ■ DERS., *Kafka für großes Orchester: Die Kafka-Vertonungen von Gottfried von Einem, Hans Werner Henze und Vladimir Sommer*, in: *Kafka-Nachlese*, hrsg. von G.-D. Stein, ebd. 1988, 281–292

2. Zu Einzelwerken M. GRAF, »Der Prozeß« von Gottfried von Einem, in: ÖMZ 8, 1953, 259–264 ■ W. BURDE, »Amerika« [von Haubenstock-Ramati], in: NZfM 27, 1966, 438–441 ■ R. MOSER, »Vor dem Gesetze. Variationen zu einer Legende von Franz Kafka für zwei Chöre und kleines Orchester«, in: SMZ 122, 1982, 153f. ■ P. JOST, *Max Brods Kafka-Vertonungen »Tod und Paradies«* op. 35, in: AfMw 44, 1987, 282–305 ■ F. SCHNEI-

DER, *Adomos »Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier«* op. 6. *Analytische Fragmente*, in: T. W. Adorno – *Der Komponist*, Mn. 1989, 124–131 (= MK 63/64) ■ P. PETERSEN, *Der Terminus »Literaturoper« – eine Begriffsbestimmung* [u. a. zu Henze, Ein Landarzt], in: AfMw 56, 1999, 52–70 ■ M. ZENCK, *Inszenierung von Authentizität in den »Kafka-Fragmenten«* von György Kurtág, in: E. Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tbg. 2000, 129–146

#### GABRIELE SANDER

#### Kagan, Oleg Moiseevič

\* 21. Nov. 1946 in Juschno-Sachalinsk, † 15. Juli 1990 in München, Violinist. Kagan begann seine Ausbildung 1953 an der Musikschule des Lettischen Kons. in Riga bei Joachim Braun. Ab 1959 studierte er an der Zentralen Musikschule in Moskau und am Moskauer Kons. bei Boris Kuznecov und nach dessen Tod bei D. Ojstrach. Kagan machte durch mehrere Wettbewerbserfolge auf sich aufmerksam. Er erhielt erste Preise im Sibelius-Wettbewerb in Helsinki 1965 und im Leipziger Bach-Wettbewerb 1968, darüber hinaus den vierten Preis im G.-Enescu-Wettbewerb in Bukarest 1964 und den zweiten Preis im Moskauer P. Čajkovskij-Wettbewerb 1966. Kagan konzertierte u. a. unter der Leitung von S. Celibidache, K. Masur, J. Svetlanov und Ojstrach. Als Kammermusiker war er häufiger Partner von S. Richter, mit dem er auch Schallplatten einspielte. Für die zeitgenössische Musik seiner Landsleute setzte er sich mit zahlreichen Aufführungen ein, A. Schnittke widmete ihm sein Violinkonzert Nr. 3 (1978). Kagans Witwe N. Gutman leitet seit 1990 das Internationale Oleg Kagan Musikfest Kreuth.

#### DISKOGRAPHIE (erschienen bei Live Classics, sofern nicht anders angegeben)

F. Mendelssohn Bartholdy, Son. op. 4 & Werke von B. Bartók und A. Dvořák (mit V. Skanvay; *Melodia*, 1978/79) ■ J. Brahms, Konz. für V. und Vc. op. 102 (mit N. Gutman, *Novosibirsk Symphony Orchestra*, A. Katz; 1981) ■ W. A. Mozart, *Klavierqu.* KV 478 (mit S. Richter, Ju. Bašmet, Gutman; 1982) ■ Mendelssohn Bartholdy, *Violinkonz.* op. 64 (mit Gewandhausorch. Leipzig, K. Masur; 1983) ■ C. Franck & M. Ravel, *Klaviertrios* (mit S. Richter, Gutman; 1983) ■ O. Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps* (mit E. Brunner, Gutman, V. Lobanov; 1984) ■ P. Čajkovskij, *Violinkonz.* (mit Russ. Symphonieorch., D. Kachidze; *Melodia*, 1985) ■ Fr. Schubert, *Trios D 581 und 471* & L. van Beethoven, *Serenade op. 8* (mit Bašmet, Gutman; 1988) ■ Ravel, *Son. für V. und Vc.* & S. Gubajdulina, *Rejoice* (mit Gutman; 1988/89)

Oleg Kagan war ein Vertreter der traditionellen russischen Violinschule. Neben seinen solistischen Tätigkeiten beschäftigte er sich viel mit Kammermusik in unterschiedlichen Besetzungen, u. a. mit seiner Frau N. Gutman. Die langjährige Zusammenarbeit mit seinem Mentor Richter trug zu seinem internationalen Bekanntheitsgrad bei.

LITERATUR M. CAMPBELL, *The Great Violinists*, L. 1980; dt. Königstein/Taunus 1982, 197 und 269 ■ GR. SOHMAN, *Dvojnoj portret* (Doppelporträt: Gutman & Kagan), in: *SovM* 11, Nov. 1982, 46–55 ■ F. FARGA, *Geigen und Geiger*, Z. 1940, erw. von K. F. Marges, *Rüschlikon-Z.* 7/1983, 328 ■ B. SCHWARZ, *Great Masters of the Violin*, N. Y. 1987, 473 ■ A. ROESELER, *Große Geiger unseres Jh.*, Mn. 1987; erw. von N. Hornig, ebd. 1996, 299–301 ■ H. ROTH, *Violin Virtuosos*, Los Angeles/Cal. 1997, 303 ■ H. EGGBRECHT, *Große Geiger*, Mn. 2000, 326–330 ■ FR. EICHHORN, *Natal'ja Gutman*, in: *MGG2P* (2002)

#### FRIEDEMANN EICHHORN

#### Kagel, Mauricio (Raúl)

\* 24. Dez. 1931 in Buenos Aires, Komponist. Väterlicherseits entstammt er einer russisch-deutschen, mütterlicherseits einer russisch-ukrainischen Familie. Veranlaßt durch die Judenpogrome in Rußland, die nach der Oktoberrevolution stattfanden, waren seine Eltern in den 1920er Jahren nach Argentinien ausgewandert. Das familiäre