

Magdalena Kraler

Hans Bemanns *Stein und Flöte*

Die Zaubermacht des Klangs als Topos zeitgenössischer Naturspiritualität

ABSTRACT 


In Hans Bemanns *Stein und Flöte* (1983) wird Musik als zentrales Medium der Lebensbewältigung und Sinnfindung thematisiert. Wie kein anderer Roman der deutschen Fantasy-Literatur nach 1950 erkundet Bemann hier Wirkweisen von Klang und Musik, sowie deren enge Verflechtung zur Sphäre der Natur. Der Künstlerroman stellt dabei die Lebensgeschichte des Protagonisten Lauscher in den Mittelpunkt, der anhand der Gaben „Stein“ und „Flöte“ allmählich zu vertiefter Natur- und Klangerfahrung – und somit schließlich zu sich selbst – findet. Der Name „Lauscher“ ist Programm – der Protagonist versteht zunehmend, dass es um die leisen Töne geht und darum, durchs Zuhören beziehungsfähiger zu werden. Bemann nimmt Anleihen an romantischer Musikästhetik und Naturphilosophie und versteht die Sphären Musik und Natur immer wieder als Medien, die religiöse Erfahrung ermöglichen. Außerdem erhält die griechische Gottheit Pan (die im Protagonisten Lauscher zunächst oft allzu dionysisch wirkt) besonderes Gewicht und Musik wird mitunter als oberstes Prinzip und kosmisches Phänomen gedeutet. Dieser Artikel reflektiert auf die im Roman dargestellte enge Verknüpfung von Klang und Natur, und zeigt dabei Bemanns romantisch geprägtes Musikverständnis sowie die naturspirituellen Ebenen des Romans auf. Es wird außerdem gefragt, inwiefern der Roman als „religiöse“ Literatur verstanden werden kann und inwieweit der Text als solcher der Leserin Sinn- und Identitätsfindung in die Hand zu geben vermag.

Hans Bemann's The Stone and the Flute. The magic of sound as a topos of contemporary nature spirituality

In Hans Bemann's The Stone and the Flute (1983), music is the key to rising to the challenges of life and finding meaning. Unlike any other German fantasy novel post 1950, it explores the power of sound and music, and how they are interwoven with nature. The story tells the life of Lauscher, who receives a "stone" and a "flute" – gifts that slowly guide him towards a deeper connection with nature and sound, and with himself. The protagonist's name "Lauscher" (lit. "Listener") reveals itself to be an instruction to pay close attention to the most silent of sounds and relate through listening. Bemann takes inspiration from Romantic music aesthetics and nature philosophy and describes music and nature as a medium for religious experience. He also invokes the Greek deity Pan (who initially takes a more Dionysian shape within Lauscher) and interprets music as the prime principle and a cosmic phenomenon. This article reflects on the intertwined relationship between sound and nature, highlighting the Romantic dimension of Bemann's understanding of music as well as its leanings towards nature spirituality. Finally, I explore whether the novel can be understood as "religious" literature and whether it can help readers find meaning and identity.

BIOGRAPHY

Magdalena Kraler promovierte 2022 in Religionswissenschaft und absolvierte zwischen 2005 und 2013 ein Bachelor- und Masterstudium in Musik- und Tanzpädagogik. Ihre langjährige Beschäftigung mit Musik, Tanz und Körpererfahrung reflektiert sie in diversen religionswissenschaftlichen Publikationen. Sie unterrichtet derzeit u. a. am Kolleg für Sozialpädagogik in Graz.

ORCID  0009-0004-0281-4654

E-Mail: magdalena.kraler(at)kolleg-augustinum.at

KEY WORDS

Hans Bemann; *Stein und Flöte*; Naturspiritualität; alternative Religiosität; Naturerfahrung; Romantisches Musikverständnis; Romantik; Klang; Pan; Lesen

Hans Bemann; The Stone and the Flute; nature spirituality; alternative religiosity; experience of nature; Romantic music aesthetics; Romanticism; sound; Pan; reading

„Weißt du, wenn man so allein unter dem weit ausgespannten Himmel sitzt, dann überkommt einen das Bedürfnis, diesen unendlichen Raum zwischen den Horizonten auszufüllen. Mit Reden ist das nicht zu schaffen. Erstens wirst du verrückt, wenn du anfängst, mit dir selber zu sprechen, und außerdem läßt das gesprochene Wort diese blaue Glocke aus Luft und Dunst, die sich über dir wölbt, zerspringen. Nein, du brauchst etwas weithin Schwingendes, dessen Klang sich in diese Rundung einfügt und sie zum Klingen bringt.“

Der „Sanfte Flöter“,
in *Stein und Flöte* (Bemann 1997, 242)

In einer besonders dichten Phase unseres Studiums der Musik- und Tanzpädagogik kamen wir als Wohn- und Studiengemeinschaft allabendlich zusammen, um uns gegenseitig aus Hans Bemanns Roman *Stein und Flöte* vorzulesen. Die Geschichte war eingängig und umfangreich genug, um auf ihren Fortgang gespannt zu sein, sowie philosophisch anregend, sodass im Anschluss oft lange Gespräche folgten (sofern man ob der späten Stunde nicht bereits eingnickt war). Das Sujet lag uns nahe, hatten wir doch Affinitäten zum Wanderleben des Protagonisten und seiner intensiven Klang-, Welt- und Naturerfahrung.

Text wurde Klang, und Klang wurde zu einem sinnstiftenden Erlebnis.

Das Vorlesen wurde zu einem rituellen Abschluss unseres Tages. Vortragen und Lauschen war gleichermaßen spannend und wie nebenbei erfassen wir den unterschiedlichen Klang unserer Stimmen, die Art, den Text in Rhythmen und Klangfarben zu strukturieren und in der Stimmgebung zu variieren. Kurz: Text wurde Klang, und Klang wurde zu einem sinnstiftenden Erlebnis des Anhörens einer in sich vielseitigen, jedoch kohärenten Geschichte. Nicht zuletzt reflektierten wir im Zuhören die Zaubermacht von Klang – ein zentrales Thema dieser Geschichte, die von Bemann auch als „Märchenroman“ bezeichnet wird. Obwohl das allabendliche Vorlesen mehr als ein Jahrzehnt zurückliegt, blieb für mich die Auseinandersetzung mit dem Stoff, was sich im vorliegenden Artikel niederschlägt. Wenngleich der Roman am Ausgangspunkt dieser Analyse steht, soll hier nicht nur ein literarisches Werk behandelt, sondern auch auf dessen inhärente Themen

Klang und Natur eingegangen werden, die auch als Teil zeitgenössischer alternativer Religiosität gelesen werden können.

Hans Bemann, geboren in Groitzsch bei Leipzig, 1922–2003, war Sohn eines evangelischen Pastors und Enkel eines Kirchenmusikers. Er studierte zunächst Medizin und nach seinem Wehrdienst im Zweiten Weltkrieg Germanistik und Musikwissenschaft in Innsbruck. Er promovierte 1949 mit einer Dissertation über Carl Philipp Emanuel Bach. Musik spielte in seinem Leben eine wesentliche Rolle und er widmete sich täglich morgens, mittags und abends dem Cembalospiele.¹ Neben seiner Arbeit als Lektor beim Österreichischen Borromäuswerk war er seit den 1960er-Jahren als Autor und, gemeinsam mit seiner Frau Dorothea Bemann, auch als Übersetzer nordischer und britischer Mythen und Geschichten tätig.

Verbindung von Naturerfahrung, Musik und Sinnsuche

Bemann bedient sich in *Stein und Flöte* sowohl antiker als auch romanischer Motive, was für seine philosophische und literarische Versiertheit spricht. In Anlehnung an den griechischen Pan-Syrinx-Mythos und im Topos des Klangs finden sich jedoch auch typische Merkmale zeitgenössischer Naturspiritualität.² Pan wird spätestens im 19. Jahrhundert zu einer wichtigen Gottheit in alternativ-religiösen Strömungen; Naturerfahrung, die sich gerade im Akt des Lauschens intensivieren kann, dient vielen Menschen als Kontemplation. Diese Themen werden zeitgenössisch auch innerhalb einer sogenannten „grünen Religion“ verhandelt, welche nicht konfessionell gebunden ist und ein breites Einzugsgebiet von verschiedenen religiösen Traditionen akkommodiert (vgl. Wüthrich 2023; Taylor 2010). Sie erhält derzeit im Lichte der sich zuspitzenden ökologischen Krise weltweit Zulauf. In den vorrangigen Diskursen rund um Naturspiritualität wird meist auch impliziert, dass Natur „heilig, beseelt, geist- und kraftvoll ist und für die Natur des Menschen Möglichkeiten der heilenden Selbsttranszendierung enthält“ (Wüthrich 2023, 44). Der diesem Beitrag zugrundeliegende Roman gibt ähnliche Deutungsschemata von Natur an die Hand, und Naturspiritualität stellt so eine Diskursebene dar, anhand derer die Inhalte des Romans betrachtet werden können bzw. mit der sich die Lesenden identifizieren mögen.

Stein und Flöte bespielt das Themenfeld Musik wie kein anderer Roman der deutschen Fantasyliteratur nach 1950. Wie zu zeigen sein wird, weist der Roman eine enge Verbindung von Naturerfahrung, Musik und Sinnsuche auf, wobei Musik als allumfassendes ordnendes Prinzip angesehen wird. In

¹ Korrespondenz mit Dr. Hildegund Bemann, Tochter von Hans Bemann [22.09.2023].

² „Naturspiritualität“ bleibt zumindest nach jetzigem Forschungsstand ein schwammiger Begriff. Das liegt u. a. daran, dass „Natur“ nach Dirk Evers (2011) ein „contested concept“ ist und auch der Begriff Spiritualität in mannigfacher Weise verstanden werden kann (vgl. Wüthrich 2023, 44).

dieser Funktion bringt sie den Protagonisten in seiner individuellen Entwicklung voran und repräsentiert eine Ebene des Seins, die selbst im Tod nicht verklingt und Orientierung bringt.

Als ein Roman, der in einer fiktiven vormodernen Welt angesiedelt ist, wird *Stein und Flöte* auf mehr als 800 Seiten in „Drei Büchern“ erzählt. Der Text hat Vorbilder im Genre des romantischen Entwicklungs- oder Bildungsromans (vgl. Maennersdoerfer 1994, 207), wobei Sabine Icha überzeugend argumentiert, dass Bildung hier vor allem „Selbstfindung“ ist (Icha 2008, 125–126). Man könnte im Anschluss an romantische Prosa, in deren Erzähltradition Bemanns Werk wohl steht, auch von einem „Künstlerroman“ sprechen, wobei es im romantischen Verständnis zum einen um die Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit geht (in oft spannungsreicher Auseinandersetzung mit der Gesellschaft), zum anderen aber auch um die literarische Erkundung der eigenen Innenwelt (vgl. Kremer 1997, 120–121).

Eine vormoderne fiktive Parallelwelt und der Rückgriff auf griechisch-römische Mythen

Insgesamt wird der Roman der Gattung der deutschen Fantasy-Literatur zugeordnet. Die vormoderne fiktive Parallelwelt sowie der Rückgriff auf griechisch-römische Mythen sind für das Genre typisch (vgl. Ackermann 1994, 59; Frings 2010, 159). Jedoch ist der Protagonist Lauscher keine durchwegs moralisch integre Heldenfigur, wie sie normalerweise in einschlägiger Fantasy-Literatur gezeichnet wird (vgl. Icha 2008, 106). Vielmehr handelt es sich um eine Person, die oft orientierungslos, unsicher und emotional unreif ist sowie voller Fragen und unerfüllter Wünsche steckt – jemand, mit dem sich also der Durchschnittsmensch durchaus identifizieren kann. Lauscher ist ein Suchender, der auf vielen Irrwegen langsam zu sich selbst kommt, wobei das „Zu-sich-selbst-Kommen“ nie ganz abgeschlossen ist. *Stein und Flöte* wurde ins Englische, Französische, Italienische und sogar ins Koreanische übertragen und zählt zu einem der erfolgreichsten deutschen Fantasy-Romane (vgl. Icha 2008, 85).

Eine breitere literatur-, musik-, und religionswissenschaftliche Analyse ist dem Roman, dessen Erscheinungsjahr sich gerade zum vierzigsten Mal jährte, bislang dennoch verwehrt geblieben. Dieser Beitrag soll dem, ergänzend zu Maennersdoerfer (1994) und Icha (2008), Abhilfe schaffen, wobei das Augenmerk der Analyse auf den Motiven „Klang“ und „Natur“ liegt sowie auf einer religionswissenschaftlichen Perspektive, die naturspirituelle Potenziale, die im Roman zu finden sind, aufzeigen soll. Dabei wird

hier auf die Natur- und Musikphilosophie Bemanns und ihre romantischen Vorläufer eingegangen, wobei vor allem Konzepte der literarischen Frühromantik, die sich um etwa 1800 herausbilden, für ihn prägend zu sein scheinen. In einer weiteren Reflexion darauf stelle ich Überlegungen an, inwieweit Bemanns Roman als religiöse Literatur gedeutet werden kann; weiters, wie die genannten Themen die Rezeption des Romans einfärben und eine gewisse Leserschaft anziehen bzw. beeinflussen; und schließlich, in welcher Weise das Lesen des Romans Identitätsbildung, Sinnfindung und bestimmte (religiöse) Praktiken anstiften kann.

1 Inhaltlicher Abriss und musikalische Topoi in *Stein und Flöte*

In *Stein und Flöte* (1983)³ erzählt Bemann die Lebensgeschichte von Lauscher, der in seinen Jugendjahren zwei besondere Gaben erhält: Stein und Flöte.⁴ Im Ersten Buch wird Lauscher ein besonderer Stein geschenkt, der blau-, grün- und lilafarben leuchtet und eine wohlige Wärme ausstrahlt, sobald sich etwas Licht in ihm spiegelt. Wenn ihn Lauscher in die Hand nimmt, überkommt ihn ein überwältigendes Gefühl der Geborgenheit und es scheint ihm, als blicke er in ein Augenpaar, das in ebendiesen Farben leuchtet. Die vom Stein ausgehende friedliche Atmosphäre breitet sich wellenartig in und um ihn aus, sodass sie auch für andere spürbar wird. Nach Erhalt seines Steines zieht Lauscher einige Jahre mit einem stummen Flötenspieler herum. Dabei wächst sein Liedgut beträchtlich und er übt sich (zumindest ein wenig) in der Kunst des Lauschens. Zu Beginn des Zweiten Buchs erhält er dann die silberne Flöte seines Großvaters, auf der es sich nahezu wie von selbst spielt. Ihr Klang ist dazu imstande, die Gemüter der Menschen zum Guten zu bewegen, wenn man sie richtig spielt. Wie sich später herausstellt, stammen beide Gaben ursprünglich von einem unscheinbaren alten Steinsucher, der meist in den Bergen anzutreffen ist und an Schlüsselstellen des Buches unvermittelt auftaucht. Am unteren Rand der Flöte sind folgende Worte eingraviert: „Lausche dem Klang, folge dem Ton, doch übst du Zwang, bringt mein Gesang dir bösen Lohn“ (Bemann 1997, 202).

Im Laufe des Zweiten Buches wird Lauscher zum allseits bekannten „Träger des Steins“ und „Flöter“. Besonders in diesem, und auch schon im Ersten Buch missachtet Lauscher allzu oft die warnenden Worte, die auf der Flöte zu lesen sind, und versucht, den Zuhörenden seinen Willen aufzuzwingen. Die Musik der Flöte wirkt in solchen Situationen äußerst dionysisch: Sie

³ Ich zitiere aus der Weitbrecht Sonderausgabe von 1997.

⁴ Der Text birgt eine Vielzahl von Handlungssträngen. Ausführliche Inhaltsangaben finden sich in der hervorragenden Arbeit von Icha (2008).

fährt den Menschen in die Glieder, umschmeichelt sie, lenkt ihre Gedanken und während Bilder aufsteigen, werden ihre Meinungen durch Lauschers Willen nahezu unmerklich geformt. Oft werden daraufhin Entscheidungen getroffen, die zu einer dramatischen Wende im Buch führen, denn die Menschen verkommen im Bann der Flöte nicht selten zu Marionetten. Hin-gegen hat Lauschers Großvater, den man auch den „Sanften Flöter“ nennt, das Instrument als wahrhaft weiser Vermittler zwischen zwei Streitenden eingesetzt, sodass alle Beteiligten seine Weisheit und Freundlichkeit lobten. Wenig überraschend kommt der wiederholte Machtmissbrauch Lauscher spätestens im Dritten Buch teuer zu stehen.

Durch einen Zauber gebunden, wird er darin zum Faun. Er ist halb Mensch, halb Tier und muss sich damit abfinden, dass er mit seinen Bocksfüßen unter Menschen für Angst und Schrecken sorgt. Immerzu im Wald lebend (er hat nun panische Angst vor offenen Feldern) und in Höhlen bei den Ziegen überwinternd kann Lauscher nun auch die Sprache der Tiere verstehen – und hat darüber seine eigene menschliche Vergangenheit vergessen. Seine Flöte hat er verloren; ja, er erinnert sich auch vorerst nicht daran, je ein Flöter gewesen zu sein. Der Stein ist ihm jedoch geblieben und er wird von den Tieren nun „Steinauge“ genannt. Es ist für Lauscher erneut eine Zeit des Lernens angebrochen, in der er sich langsam seiner Fehler bewusst wird und als zurückgezogener Wald-Faun seine Lektionen lernt. Einer verschwommenen Ahnung folgend baut er sich eine Flöte aus Weidenröhren – eine Syrinx nach Pans Vorbild – auf der er sich langsam einiger Melodien erinnert. Sein Feind bleibt zunächst das Falkenmädchen, das ihm Bocksfüße gezaubert hat und hinter seinem Stein her ist.

Als Sinnbild des Grauens über vormals begangene Fehler und seiner Depression verwandelt sich Steinauge ganz in Stein. Doch in dieser Zeit wird seine Fähigkeit, die eigene Innenwelt zu ergründen, vollkommen. Er taucht in seine Lebensgeschichte neu ein und verarbeitet diese, indem er Schlüsselerlebnisse, einer nicht-chronologischen inneren Ordnung folgend, erneut durchlebt und verarbeitet. In dieser Zeit lernt er wieder von dem (an sich bereits verstorbenen) Sanften Flöter. Nachdem er insgesamt beinahe zwölf Jahre als Faun verbringt, erhält er schließlich von Arnilukka, deren Augen er von Anfang an im Stein erkannt hatte, seine Flöte zurück. In der Begegnung mit ihr wird er zunächst wieder zum Faun aus Fleisch und Blut und dann ganz zum Menschen. Seine panische Angst vor offenen Feldern bleibt, was ihm ein gemeinsames Leben mit Arnilukka verwehrt, die es ihrerseits nicht erträgt, sich im Wald aufzuhalten.

Lauschers Lebensgeschichte ist geprägt vom tiefen Fall des zunächst erfolgreichen und im wahrsten Sinne „begabten“ Flöters, der durch seine eigene Verblendung andere kraft der Musik hinters Licht führt. Die Musik ist ein Medium, das ihm zum einen dient, das sich jedoch auch gemäß der Gesinnung des Ausübenden formen lässt. Nur seine innere Reifung bewirkt, dass ihm dies schließlich nicht zum Verhängnis wird.

Eine Melodie, die niemals aufhört

Seinen Lebensabend verbringt er damit, Flöten zu bauen und einige wenige Schüler auszubilden. Fast nebenbei und ohne es zu merken, wird Lauscher selbst zum Lehrer, zum Meister der Flötenkunst. Seine bisherigen Erfahrungen haben ihn Bescheidenheit und Demut gelehrt, eine fruchtbare Basis für Lauschers zunehmende Selbstergründung und eine behutsamere Beteiligung am äußeren Geschehen. Er ahnt nun auch, dass es eine Melodie gibt, die niemals aufhört und in die er einzutauchen vermag, wenn er den Rat der Flöte befolgt – lausche dem Klang, folge dem Ton.

2 Musik als Weg der Reifung – Musikverständnis nach Romantischen Vorbildern

Lauscher durchwandert in diesem Künstlerroman verschiedene Stufen der Reifung, die in seinem Musikverständnis abgebildet werden. Bevor er jedoch sein Eigenes entwickelt, muss der Protagonist beim Sanften Flöter in die Lehre gehen. Im Ersten Buch ist Lauscher zunächst Zeuge, wie dieser dem stummen Barlo das „Sprechen“ durch die Flöte beibringt – jede innere Regung, jedes innere Bild kann durch Klangfarben, Rhythmen und Melodien erzählt werden (vgl. Bemann 1997, 54–55). Er selbst spielt zu diesem Zeitpunkt eine einfache Holzflöte. Zu Beginn des Zweiten Buches erhält er die silberne Flöte und eine knappe Unterweisung (das Spielen einiger Tonfolgen und Intervalle) durch seinen Großvater (vgl. Bemann 1997, 202; 213). Alles andere werde er durchs genaue Zuhören lernen. Am Ende des Zweiten Buches geht Lauscher nochmal beim „Meister der Töne“ in die Lehre. Dort lernt er Melodien kennen, die nur aus fünf Tönen bestehen und die, einer inneren Gesetzmäßigkeit gehorchend, sich wie von selbst entfalten, den Zuhörenden alles Äußere vergessen lassen und ihn zu „sich selbst führen“ (Bemann 1997, 424). Bezeichnenderweise versteht Lauscher zu diesem Zeitpunkt den Sinn von Musik, die „ohne Zweck“ und

nicht-manipulativ ist, nicht (Bemann 1997, 425). Generell wird das Flötenspiel in allen Teilen des Buchs durch Zuhören und Improvisation erlernt, es scheint keine Notenschrift bekannt zu sein. Obwohl an manchen Stellen auch Liedgut weitergegeben wird, geht es doch oft darum, angemessen auf eine (meist soziale) Situation zu reagieren und aus dem Moment heraus eine passende Melodie zu improvisieren. Die „Sprachlichkeit von Musik“, die das Thema einer der wichtigsten Debatten der Musikästhetik der Frühromantik war (Wiesenfeldt 2022, 51), wird in sozialen Kontexten zum zentralen Mittel der Wirksamkeit des Flötenspiels.

Lernen durch Zuhören und Improvisation

Das Dritte Buch, in dem Lauscher zu Steinauge wird und sich weniger der manipulativen Seite der Musik verschreibt, ist psychologisch, philosophisch und bezüglich des Musikverständnisses das interessanteste. Musizieren in seiner reifen Form ist geben und nehmen, in Kontakt treten, vermitteln und nach Übereinkunft streben. Es vermag die Beteiligten einander näher zu bringen, und wie im Orpheus-Mythos erweicht die Musik, gepaart mit liebevoller Berührung, schließlich auch Steine, was Lauscher am eigenen Leibe erfährt. Während die Bedeutung des eigenen Spiels in den Hintergrund tritt, wird der Protagonist allmählich zu dem, der er immer schon war – ein „Lauscher“. Schließlich schenkt er die silberne Flöte seinem Meisterschüler. Er bemerkt, dass sein „Leben wie ein abgebrauchtes, verwaschenes Hemd [wurde]. Nur sein Gehör hatte sich seit dem Tage, an dem er seine Flöte hergeschenkt hatte, auf eine für ihn selbst erstaunliche Weise geschärft“ (Bemann 1997, 765).

Sein Lauschen bezieht auch andere Sinneskanäle mit ein und wird (möglicherweise erneut in Anklängen an die Romantik) zur Synästhesie, die einen „holistischen“ Musikbegriff zulässt (vgl. Schafer 1975, 8; 149–156). So wird für den Faun der „harzig-würzige Geruch“ zum Sinnbild für seine Sehnsucht nach Umarmung und Liebkosung; Berührung ist lebensspendend; das Sehen der pulsierenden Farben des Steins verspricht Wärme und Vertrauen. All dies weckt seine Erinnerungen, die wiederum eingewebt sind in Melodien, die er gehört, gelernt und selbst gespielt hat. Wie oben gezeigt wurde, geschieht musikalische Reifung nicht ohne vorherige psychologische Läuterung durch Rückzug und Innenschau. Tatsächlich gewinnt die Figur Steinauge etwas Eremitenhaftes. Was sich zunächst als Strafe ausnimmt (Bocksfüße, Verlust beinahe jeglicher Erinnerung und Habe), ist Lauschers Chance. In den Reifejahren wird die Flöte auch dazu verwendet,

eine Palette verschiedenster Emotionen in den Zuhörenden zu erwecken. So geht es nun darum, „auf welche Weise man einen Zornigen zur Besinnung bringen oder einem Ängstlichen Mut zuflöten kann“ (Bemann 1997, 718), wobei hier Musik, erneut im romantischen Sinne, als „Herzenssprache“, die das Innerste ausdrückt und erreicht, gedeutet werden kann (De la Motte-Haber 2000, 41).

Annäherung an die Natur durch das Lauschen

Der Protagonist nähert sich im Laufe des Romans durchs Lauschen auch der Natur immer weiter an. Anleihen an die Verschränkung von Musik und Natur finden sich schon früh im Buch, wenn etwa der Sanfte Flöter mit der Amsel, einen Dreiklang flötend, kommuniziert und sie auch als Botin entsendet (vgl. Bemann 1997, 34; 197–198). Der Sanfte Flöter „spricht“ sozusagen sowohl die Sprache der Menschen als auch die der Natur, wobei deutlich wird, dass Musik das verbindende Glied zwischen beiden Sphären ist. Die Musik verbindet gewissermaßen auch „Erde“ und „Himmel“, und es klingt hier die antike Vorstellung der Sphärenharmonie an. Bereits als junger Schafhirt konnte der Sanfte Flöter spüren,

„wie der Klang [seiner] Flöte den Horizont leise erbeben ließ. Die Glocke fing an zu summen, und dieses Summen schwoll an und stieg empor zum Scheitel des Himmels, bis es als dröhnender Akkord [sein] Bewußtsein ausfüllte“ (Bemann 1997, 243).

Wie schon seinem Großvater gelingt es Lauscher schließlich, als erfahrener Flöter mit seiner Umgebung in Resonanz zu sein und einen einzigen Ton zu einem „bebenden Klang“ anwachsen zu lassen, der „den ganzen Talkessel zu füllen schien“ (Bemann 1997, 726).

Mithilfe des Steinsuchers und des Sanften Flöters, der ihm in einer Vision begegnet, taucht Lauscher schließlich in seiner Todesstunde in die „vollkommene Melodie“ (Bemann 1997, 764; 817–818) ein, die sich als transzendente Wirklichkeit entpuppt. In seiner Funktion als Überbringer von zentralen Gaben und Botschaften ist der Steinsucher eine Schlüsselfigur. In Anklängen an romantische Motive ist er auch Kündler des Transzendenten, das mitunter auch in Lauschers Unterbewusstsein eindringt. Das Hinabsteigen ins Bergwerk (vgl. Bemann 1997, 771–774), das der Steinsucher Lauscher ermöglicht, galt in der Romantik als ein Symbol der Selbstergründung (das Unbewusste, die Vergangenheit, die psychische Innenwelt) (vgl. Kremer 1997, 73). Dem Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph Schel-

ling (1775–1854) zu Folge ist die Kunst, aber insbesondere die Musik zur Selbstergründung – in welcher es sowohl „Übersinnliches“ als auch „Unbewusstes“ zu finden gibt – besonders gut geeignet (vgl. Wiesenfeldt 2022, 12).⁵ Gepaart mit dem Motiv der Suche nach der „vollkommenen Melodie“, die Lauscher in seltenen Momenten und schließlich im Tod erfüllt sieht, wohnt der Selbstergründung jedoch auch eine transzendente Ebene inne.

Eine stark von der literarischen Frühromantik geprägte Musikphilosophie

Musik als Sprache der Natur ist ein wichtiger romantischer Topos, den der romantische Poet E. T. A. Hoffmann (1776–1822) in enger Anlehnung an den Arzt und Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert (1780–1860) thematisiert (vgl. Barkhoff 2009, 74). Das naturnahe Medium habe dabei die Fähigkeit, Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Transzendenz auszudrücken, eine Fähigkeit aber, der die „Auffindung des vollkommensten Tons“ (Barkhoff 2009, 74) zugrunde liegt. Dieser Ton sei „desto vollkommener, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist“ (Hoffmann, zit. nach Barkhoff 2009, 74). Naturmusik ist weiters Residuum der Sphärenharmonie, die wiederum dazu dient, den Menschen (erneut) in Rapport mit dem Naturganzen zu setzen (vgl. Barkhoff 2009, 75). Es ist der inneren Struktur von *Stein und Flöte* inhärent, der Musik ein solches Resonanzphänomen abzurufen, sowohl als Medium der Transzendenz als auch der Kontaktaufnahme zur Natur. Bei manchen Autoren der Romantik (wie etwa E. T. A. Hoffmann) wird Musik sogar als allgegenwärtiges kosmisches Phänomen, ja oberstes Prinzip verstanden, das schöpferische und ordnende Kraft hat (vgl. Schafer 1975, 157). Bei Bemann ist diese metaphysische Form von Musik ebenso sehr präsent.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass hier eine Musikphilosophie vorliegt, die wohl stark von der literarischen Frühromantik geprägt ist, in der die wechselseitige Beziehung von Sprache, Natur und Musik intensiv diskutiert wurde. Bei Bemann wird Musik als „beziehungsorientiert“ verstanden; im Sinne der Sprachlichkeit von Musik wird sie als Medium der Kommunikation und in ihrer emotionalen Kapazität als „Herzenssprache“ genutzt. Doch nicht nur die menschliche Kommunikation wird vertieft, sondern sie erschließt auch die Sphäre der Natur (Verbindung zu Tieren; zur „Kuppel“ des Himmels). Letztlich dient sie aber der Selbstergründung, deren Gelingen sich in der vertieften Kontaktaufnahme zu sich selbst sowie zum menschlichen Umfeld und zur Natur spiegelt. Leben wird dann (von Klang) erfüllt und der Protagonist handelt und erlebt Welt aus seiner

⁵ „Kunstwerke können das Übersinnliche versinnlichen, sie können zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein vermitteln“ (Wiesenfeldt 2022, 12).

Mitte heraus. Die „*transcendental musical force* [transzendente Kraft der Musik; M. K.]“ (Schafer 1975, 158) zeigt sich somit auch in der Suchbewegung und allmählichen Verwandlung des Protagonisten. Bei der Fülle an romantischen Motiven soll erwähnt werden (wie unten noch besprochen wird), dass so manche Wurzeln des alternativ-religiösen Milieus in der Romantik liegen; im Umkehrschluss kann die These aufgestellt werden, dass auch die Suchbewegungen der romantischen Prosa – etwa der Topos der Identitätsbildung des Genies im Lichte der Kunst – religiöse Züge aufweisen.

3 *Stein und Flöte* und seine (romantischen) Vorläufer

Die zwei wichtigsten magischen Attribute – Stein und Flöte – repräsentieren zentrale Themenkreise des Romans, „Natur“ und „Musik“, wobei Verflechtungen zwischen beiden, die durch das „und“ im Titel angedeutet werden, häufig zu finden sind. Im Folgenden werden weitere Anleihen von *Stein und Flöte* an romantische Motive diskutiert, wenn sich Bemann unter anderem der Rezeption von antiken Mythen und des großen Kanons von Volksdichtung inklusive der Gattung der Märchen bedient. Immer wieder erzählt er in *Stein und Flöte* kurze, längere oder wiederkehrende Binnengeschichten, die weniger eigene Handlungsstränge sind als Anleihen an „Volksmärchen“, Sprüche, Lieder und Balladen, die innerhalb dieser Erzählwelt „tradiert“ werden (vgl. Icha 2008, 88). Nach Kremer ist die Rehabilitation und das Wiederaufleben des Mythos ein wichtiges Motiv romantischer Prosa (indem sie die aufklärerische Abgrenzung vom Mythos als prärationale Erzählung kritisch reflektiert), wobei Erzählungen, Märchen und Träume – oft in zyklischer Form angeordnet – die Erzählung strukturieren (vgl. Kremer 1997, 91; 126). Eine ausführliche Analyse würde den Rahmen sprengen, doch ein paar ausgewählte Hinweise in Bezug auf die Kernelemente „Stein“ und „Flöte“ dürften hier sinnvoll sein, um diesen zentralen Motiven noch konkreter nachzuspüren.

Rehabilitation und Wiederaufleben des Mythos in der romantischen Prosa

In Bemanns Roman, der in vormodernen Landschaften und Gesellschaften angesiedelt ist, nehmen meditative Naturschilderungen relativ viel Platz ein (vgl. Maennersdoerfer 1994, 210). Der Stein repräsentiert nicht nur die Sphäre der Natur, sondern auch Lauschers umfassende Suche, bei

der ihm das magisch-animierte Tier- und Pflanzenreich immer wieder hilfreich zur Seite steht. Auch dies ähnelt den frühromantischen Feenmärchen, die um 1800 besonders beliebt waren (vgl. Petzoldt 2002, 107; 114). Die Bedeutung des Steins erinnert an das berühmte romantische Motiv der blauen Blume, die Novalis in dem exemplarischen Roman der Frühromantik, *Heinrich von Ofterdingen* (1800/01), als Inbegriff der romantischen Suche beschwört. Je länger Heinrich die Blume betrachtet, umso deutlicher tritt ein Gesicht hervor:

„Die Blätter wurden glänzender und schmiegeten sich an den wachsenden Stängel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte“ (Novalis 2007, 13).⁶

Auch Lauscher sieht im Stein Arnilukkas Augen, die ihn anblicken (vgl. Bemann 1997, 32; 279).

In Bezug auf die Bedeutung der Flöte lohnt es sich ebenso, deutschsprachige Erzähltraditionen nach Äquivalenten zu durchforsten. Da ist zum Beispiel das Märchen zu nennen, in dem ein Junge als Lohn für seine Barmherzigkeit eine Flöte (oder Geige) erhält, die jedem, der sie hört, in die Glieder fährt und ihn zum Tanzen zwingt (vgl. Petzoldt 2002, 112). Bekannt ist auch die Geschichte vom Rattenfänger von Hameln, die deutlich auf die manipulative Seite der Musik hindeutet.⁷ Elemente von Bemanns Roman erinnern durchaus an das Libretto der Oper *Die Zauberflöte* von 1791, das zwar von Emanuel Schikaneder geschrieben, aber auf einen älteren Entwurf von Christoph M. Wielands *Lulu oder die Zauberflöte* von 1789 zurückgeht – welcher den Stoff wiederum von J. A. Liebeskind entlehnte (vgl. Petzoldt 2002, 107). Es steht außer Frage, dass der Musikwissenschaftler Bemann den Stoff von Mozarts berühmter Oper kannte.⁸

In der ursprünglichen Erzählung bekommt der Prinz Lulu, neben einem Ring, mithilfe dessen er sich in jede beliebige Gestalt verwandeln kann, von einer Fee eine Flöte zu seinem Schutz geschenkt. Wohlgermerkt überreicht sie ihm diese mit den Worten: „Sie hat die Kraft, eines jeden Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaften, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen“ (zit. nach Petzoldt 2002, 113). Im Libretto der *Zauberflöte* heißt es leicht abgewandelt: „Hiermit kannst du allmächtig handeln, der Menschen Leidenschaft verwandeln“ (zit. nach Petzoldt 2002, 113). Dass Lauschers Flöte mit ähnlichen Worten überreicht bzw. diese in der Flöte eingraviert wurden, ist bereits erwähnt worden. Wenn Bemann also das Motiv der Zauberflöte weiterspant,⁹ so ist das Grundmotiv der Zau-

⁶ Über Novalis' (Friedrich von Hardenberg) Leiden an der „Entzauberung“ der Welt und zu seiner Vision der Vereinigung von Ästhetik, Poesie und Religion vgl. Safranski 2021, 129–132.

⁷ Für weitere Beispiele vgl. Kreusch-Jacob 2001.

⁸ Es ist auch erwähnenswert, dass E. T. A. Hoffmann eine relativ einflussreiche Diskussion anstieß, ob Mozart nicht als „Romantiker“ zu bezeichnen sei (vgl. Wiesenfeldt 2022, 216–233).

⁹ Die inhaltlichen Überschneidungen zwischen *Stein und Flöte* und der *Zauberflöte* sind auf die Handlungsstränge bezogen ansonsten marginal.

bermacht der Musik und ihrer „übernatürlichen Herkunft“ doch viel älter (Petzoldt 2002, 112).

In der wiederkehrenden Bedeutung der Flöte als zaubermächtiges Instrument spiegelt sich wohl die Tatsache, dass sie – ob längs oder quer geblasen – eines der ältesten Musikinstrumente des Menschen ist. Vielleicht kann ihr bloß durch diese Tatsache schon eine gewisse Besonderheit nachgesagt werden. Die leichte Spielbarkeit von Knochen, Holz-, und Schilfrohren veranlassten Menschen schon früh, auf sehr einfach gebauten Flöten zu musizieren;¹⁰ ihr weithin reichender Klang diente oft Hirten zur Kommunikation.

Der bocksfüßige Pan verbindet die Sphären der Musik und der Natur.

Obwohl Artefakte dieser Art bedeutend älter sind als die antike griechische Kultur, erzählt auch der Mythos des bocksfüßigen und gehörnten Gottes Pan von der Bedeutung der Flöte als einfaches, leicht zu bauendes Hirteninstrument. Nach Ovids *Metamorphosen* verwandelt sich die Nymphe Syrinx auf der Flucht vor Pan, dessen Liebe sie verschmäht, in ein Schilfrohr (*Metamorphosen* 1, 702; vgl. Roscher 1902, 1356; 14,67). Als der schnaubende Atem des Pan durch das Schilfrohr streicht, erkennt er den ausdrucksvollen Klang des Rohres und schneidet daraus eine sogenannte Panflöte, oder „Syrinx“.¹¹ Wie angedeutet, nimmt Bemann direkt Anleihen an diesem Motiv, allerdings deutlicher an der römischen Adaption der Erzählung, die von einem Faun und der Nymphe Marica berichtet (vgl. Bemann 1997, 650–651). Schon der Sanfte Flöter war ursprünglich wie Pan ein Schafhirte, der sich selbst eine Weidenflöte schnitzte (vgl. Bemann 1997, 242). Sein Enkel Lauscher wird zum Faun, der mit den „Birkenmädchen“ bei der Quelle tanzt (vgl. Bemann 1997, 660–661).

Pan als Motiv, das im Roman als Blaupause durchschimmert, verbindet die Sphären der Musik und der Natur. Er steht in enger Verbindung mit den Hainen und Bergen Arkadiens, dem sogenannten „Pan-Land“, wo seine ältesten und wichtigsten Kultstätten liegen (vgl. Roscher 1902, 1349). Er repräsentiert das Offene, Weite, Wilde und Ungestüme und kann sogar als „Verkörperung der Natur selbst“ gedeutet werden (Heimerl 2022, 110). Spätestens seit der Romantik war Pan mit seinem wichtigsten Attribut, der Flöte, ein beliebtes Motiv in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, im deutsch-, aber auch im englischsprachigen Raum (vgl. Adami 2000; Soar 2021). Auch wichtige Vertreter:innen esoterischer Strömungen haben sich

¹⁰ So wird zum Beispiel die sogenannte „Neandertal-Flöte“, die in der slowenischen Höhle Divje Babe gefunden wurde und aus einem Oberschenkelknochen des Höhlenbären geschnitzt wurde, auf ein Alter von 50.000 bis 60.000 Jahren geschätzt (vgl. Turk 2014). Sie ist derzeit das älteste erhaltene Musikinstrument der Welt.

¹¹ Für eine ausführliche Diskussion zu den unterschiedlichen Attributen, Herkunftsorten und Mythen, die mit Pan verbunden sind, vgl. Roscher 1902, 1347–1481. Der Pan-Syrinx-Mythos ist heute einer der bekanntesten, jedoch diente er ursprünglich lediglich dazu, die Assoziation zu Pan mit der Flöte zu erklären. Es gibt zahlreiche andere Mythen, die Pan u. a. als Geliebten, Musiker, Jäger oder Mond-Anbeter darstellen (vgl. Roscher 1902, 1347–1481; Adami 2000, 11–18).

in den letzten 120 Jahren häufig auf Pan bezogen, darunter am bekanntesten Aleister Crowley in seiner „Hymn to Pan“ (1919).

Es soll nun im letzten Abschnitt darauf eingegangen werden, wie das bisher Gesagte mit der allgemeinen Rezeption von Fantasy-Romanen, der sinnstiftenden Funktion des Lesens und bestimmten Ausprägungen zeitgenössischer Naturspiritualität in Beziehung gesetzt werden kann.

4 Das Lesen von Fantasy-Literatur als sinnstiftendes Tun

Im Folgenden wird zunächst auf die Ebene der Rezeption von Fantasy-Romanen und ihre Überschneidung mit alternativ-religiösen Strömungen eingegangen. Daraufhin wird gefragt, inwieweit Bemanns Roman als religiöser Text gedeutet werden und eine sinnstiftende Lektüre für religiös Suchende sein kann. Diese werden in Bezug auf den Roman als Menschen verstanden, die an Selbstergründung durch Naturerfahrung und deren philosophischer und religiöser Reflexion interessiert sind, also „naturspirituell“ im weiteren Sinn; sowie als solche, die (durchaus im romantischen Sinne) Musik und die philosophisch-religiöse Reflexion darauf als Weg der Identitätsfindung sehen. Im Allgemeinen wird Bemanns Text Menschen erreichen, die sich zum einen für Fantasy-Literatur interessieren, zum anderen aber auch für eine Sinnsuche, die ihre Antworten vor allem aus den Themenkreisen Natur und Musik/Kunst bezieht.

Der Grund für den Erfolg der Fantasy-Literatur, der seit den 1970er Jahren zu verzeichnen ist, wird oft als Antwort auf die „Entzauberung“ der Welt, die angeblich seit der Aufklärung zugange ist und von Max Weber und anderen beschrieben wurde, gesehen. Besonders im 20. und 21. Jahrhundert scheint die Zunahme an Komplexität und Technisierung des Alltags überbordend zu sein. An die Seite des Glaubens an den „Fortschritt“, der im 19. Jahrhundert sehr verbreitet war (vgl. Höllinger/Tripold 2012, 43), stellt sich nun auch eine diesbezügliche Skepsis; von Anfang an war jedoch die Moderne sowohl von Rationalisierung und Technisierung als auch der Kritik daran gekennzeichnet. Viele Menschen erreicht innerhalb dieses Spannungsfelds ein Gefühl, „fortschrittsmüde“ und erschöpft zu sein vom „Wirtschaftswachstum“, den zu leistenden Aufgaben eines fordernden Arbeitsalltags und einer gefühlten „Entfremdung“ von der Natur.

Fantasy-Literatur bietet häufig simplere Weltgebäude, zumindest in dem Sinne, dass sie technikferne und „ursprünglich“ strukturierte Gesellschaften und Landschaften beschreibt. Die Skepsis der Fantasy-Rezipient:innen

gegenüber Technisierung und Rationalität schlägt sich in einer Sehnsucht nach einer magischen, mythologischen, überzeitlichen und von Sinn erfüllten Welt nieder. Dies sind, nach Stephan Frings, „Wirklichkeitsauffassungen, denen das wissenschaftliche Weltbild den Kampf angesagt hat“ (Frings 2010, 157). Er konstatiert weiters:

„In keinem anderen Genre manifestiert sich das Bedürfnis, das mythische Denken wieder salonfähig zu machen, in solcher Klarheit und in einem solchen Ausmaß wie in der Fantasy-Literatur“ (Frings 2010, 157–158).

Fantasy stellt hier gewissermaßen eine Besonderheit dar, weil sie Welten konstruiert, in denen Schlüsselmomente kreiert werden, aus deren Decodierung wiederum Sinn, Kohärenz und „magische“ Fügungen abgeleitet werden können. In der sinnstiftenden Deutung von Symbolsystemen nähern sich Literatur und Musik bis zu einem gewissen Grad dem Transzendenz repräsentierenden religiösen Bereich an, da sich auch das religiöse Denken hauptsächlich in Symbolsystemen und deren sinnstiftender Deutung artikuliert (vgl. Frings 2010, 156).

In der sinnstiftenden Deutung von Symbolsystemen nähern sich Literatur und Musik der Transzendenz an.

Die Rolle der alternativen Religiosität, die sich im deutschsprachigen Raum seit dem späten 18. Jahrhundert abseits von den etablierten Religionen entwickelt, hat zeitgenössisch eine ähnliche gesellschaftliche Funktion wie die der Fantasy-Literatur. Folgt man George Lukács Theorie der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ oder Peter L. Bergers These des „metaphysischen Heimatverlusts“, die aus den weltanschaulichen Bewegungen der Moderne entspringen, ist es nicht verwunderlich, dass alternativ-religiöse Strömungen ein ähnliches Bedürfnis erfüllen wie Fantasy-Literatur (vgl. Frings 2010, 170). Die Wurzeln des holistischen Milieus liegen zumindest teilweise in der Romantik, die sich schon früh gegen die sogenannte Entzauberung der Welt wehrte und auf die Rehabilitation des Mythos abzielte (vgl. Tripold 2012; Höllinger/Tripold 2012, 43–49; Safranski 2021, 129–130). Hier soll die Schnittstelle dieser beiden Aspekte, Fantasy-Literatur und alternativ-religiöse Bewegung, betrachtet werden, wobei das Lesen eines Fantasy-Romans als sinnstiftendes Tun oder spirituelle Handlung verstanden werden kann. Dabei steht aber nicht notwendigerweise nur das Eintauchen in eine verzauberte Welt im Vordergrund, sondern das Reflektieren über philosophische, lebenspraktische und identitätsstiftende

Fragen. Wie Karl Baier (2011) erläutert, kann Lesen (gerade von religiöser Literatur) therapeutische sowie sinnstiftende und spirituelle Dimensionen haben. Eine solche Art zu lesen ist nach Friedhelm Munzel, einem Vertreter der Bibliotherapie, ferner „ganzheitlich“, weil sie versucht, den Menschen in Körper, Geist und Seele anzusprechen (vgl. Baier 2011, 269). Was aber, wenn wir *Stein und Flöte* überhaupt als „religiöse“ Literatur deuten würden?

Es spricht einiges dafür. Erstens ist der Text voll Anspielungen auf die Naturgottheit Pan, die Natur und Musik in Personalunion repräsentiert. Musik wird aber meistens weit unpersönlicher oder vielleicht besser, überpersönlich verstanden, als allumfassendes kosmologisches Prinzip, das leitet, ordnet und über den Tod hinaus gegenwärtig ist. Sie ist (wie Pan selbst) oft dionysisch mitreißend, andererseits aber regt der Akt des Lauschens zur Kontemplation an. Die Persönlichkeit des Protagonisten entwickelt sich letztlich durch ebendieses Lauschen, das mit Innenschau und psychologischer Läuterung einhergeht. Mit anderen Worten, die „universale Poetik“ (Icha 2008, 124; 127) des Romans wird aus dem Motiv des Lauschens abgeleitet und erhält eine religiöse Dimension und Funktion. Lauschers „Reise zu sich selbst“, das Fragen nach Sinn, Orientierung und sozialer wie ontologischer Zugehörigkeit, ist ständig im Werden begriffen. Diese Suche ist auch, neben der allumfassenden Bedeutung von Musik, die wichtigste philosophisch-religiöse Schablone des Textes. *Stein und Flöte* entfachen sie immer wieder aufs Neue, sind Gabe und Herausforderung in einem. Doch trotz vieler Sinnkrisen ist selbst im Leben nach dem Tod Weiterentwicklung möglich. Beinahe paradoxerweise gibt gerade diese Suchbewegung Lauscher – und den Lesenden – Sinnfindung in die Hand.

Sinnfindung gerade in der Suchbewegung

In Bezug auf das lesende Subjekt vollzieht sich „Sinnfindung“ in der aktiven Deutungstätigkeit des Lesens. Wie Florian Huber in einer Studie zu Lesen und Identitätsbildung herausarbeitet, ist es das partizipatorische Element des Lesens, das durch ständige Vervollständigung Sinn aus dem Rezipierten gewinnt (vgl. Huber 2008, 54). Lesen ist als „konstruktiver und interpretativer Prozess“ zu verstehen und die Konstruktion bzw. Deutung, die generiert wird, ist von den individuellen Identitätsthemen abhängig (Huber 2008, 54–55). Da wir in Bezug auf unseren Lebensentwurf (die Vergangenheit, die anvisierte Zukunft, Problemanalyse und -lösung etc.) in gewisser Weise immer in eine narrative Tätigkeit bzw. in die eigene

„Biografie als Sinnstruktur“ (Huber 2008, 34–35) eingebettet sind, ist das Lesen als ko-kreativer Akt Spiegel unserer eigenen Narration (vgl. Huber 2008, 38).¹²

In *Stein und Flöte* lässt die Verflechtung der Handlungsstränge, die sich kaleidoskopisch anordnet und immer wieder auf überraschende Weise neu verwebt und ergänzt wird (vgl. Maennersdoerfer 1994, 208; 210), den Text in der Tat „biografisch“ erscheinen. Die zyklische Form des Romans beinhaltet viele mythische und märchenhaften Binnenerzählungen; sie ermöglicht Wiedererkennen (Decodierung) und in ihrer Geschlossenheit Sinnstiftung.¹³ In der Decodierung der rezipierten Inhalte ergibt sich eine „Lektüre des eigenen Selbst“ (Kremer 1997, 82), eine Bewegung des Lesens, in der die Lesenden sich zunehmend selbst zu erkennen vermögen.

Lesen und Vorlesen als rituelle Handlung

Es erübrigt sich beinahe zu sagen, dass diese Art, eine Geschichte zu rezipieren, keine institutionalisierte Form der Religion darstellt. Wohl aber können daraus, etwa durch gegenseitiges Vorlesen oder durch Gespräche über den Text, wie eingangs erwähnt, kleine Communities erwachsen, wobei das Lesen und Vorlesen eine Art rituelle Handlung sein kann. Die Auseinandersetzung mit Natur und Musik setzt ein Interesse der Lesenden für diese Themen voraus. Der Roman stößt aber auch Reflexionen darauf an, die zu einer weiterführenden philosophisch-spirituellen Suche werden können. Vielleicht gelingt daraufhin etwa die Vertiefung der eigenen Naturverbundenheit oder der Akt des Lauschens als kontemplative Alltagsbewältigung, soziale Interaktion sowie Umwelt- und Naturbegegnung. Ferner sollen Musikpraktiken erwähnt werden, die womöglich durch diesen Stoff inspiriert werden können, wie etwa das sogenannte „Tönen“ oder auch „Mantra-Singen“, das in alternativ-religiösen Kreisen verbreitet ist (vgl. Hauser 2018). Im Sinne des Imperativs „Lausche dem Klang, folge dem Ton!“ ermöglicht dies, in sich selbst und die eigenen Klangräume hinein zu lauschen und mit der Innen- und Umwelt in „Resonanz“ zu sein. Diese Formen der Selbsterfahrung mit oder ohne Musikinstrument werden oft als somatisch-sinnlich sowie ganzheitlich und heilsam beschrieben (vgl. Hauser 2018, 518; 522–523).

Es bleibt zu fragen, wie sich die Rolle von Hans Bemann in diese Deutung einordnen lässt. Aus einem christlichen Elternhaus stammend ist über seine spätere religiöse Ausrichtung nichts bekannt. Gemessen an dem ausgewählten Stoff und seiner Behandlung sind ihm jedoch die Suchbe-

¹² „Seelisches und Literarisches sind in den Geschichten, die wir leben, untrennbar miteinander verbunden. Demnach sagt der Umgang mit literarischen Texten auch etwas über die Konstruktion unserer persönlichen Geschichten aus.“ (Huber 2008, 55)

¹³ Zu „offenen“ und „geschlossenen“ Narrationsformen vgl. Huber 2008, 65–72. Fantasy-Literatur ist meist eine geschlossene Narrationsform und dadurch gekennzeichnet, dass über Widersprüche hinweg auf eindeutige Sinnstrukturen verwiesen wird; sie wird deshalb auch oft zur Realitätsbewältigung herangezogen (vgl. Huber 2008, 67). *Stein und Flöte* ist durch die kontinuierliche Suchbewegung, die kein klares Ende findet, jedoch nicht eindeutig der geschlossenen Narration zuzuordnen.

wegungen, die auf ein religiöses Leben im Allgemeinen zutreffen mögen, vertraut.¹⁴ Der Musikwissenschaftler war zweifelsohne mit romantischer Musikästhetik vertraut. Die Frage, ob er bewusst intendierte, diese Konzepte als religiöse Schablone zu verwenden, muss jedoch an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

5 Schluss – Die Welt zum Klingen bringen

In der vorliegenden Analyse ging es nicht nur darum zu zeigen, dass Bemanns *Stein und Flöte* äußerst anschlussfähig an romantische Musikdiskurse und Musikästhetik ist und die Art und Weise, mit der Natur in Kontakt zu treten, bestimmte Formen von romantischer Naturfrömmigkeit repräsentiert. Doch tatsächlich macht gerade dies den Text fruchtbar für die Themen Identitätsstiftung, Selbstergründung und Selbstfindung. Dies wird durch die „universelle“ Sprache des Klangs angestoßen. Wie anhand mehrerer Beispiele gezeigt wurde, erhält Musik hier tatsächlich eine allumfassende, ja religiöse Dimension. Wir finden Anklänge an die griechische Mythologie, wobei die Rolle des musikalischen Gottes Pan zentral ist. Musik ist allumfassendes göttliches Prinzip, das leitet, ordnet und über den Tod hinaus wirksam bleibt. Sie ist sowohl dionysisch als auch kontemplativ und regt in dieser Ambivalenz zu Entwicklung an. Ganz im Sinne romantischer Künstlerromane ermöglicht diese Kunstform Innenschau durch „Lauschen“ sowie allmähliche Selbstfindung mit religiösen Dimensionen. Auf der Ebene der Rezeption ist die aktive Beteiligung und Vervollständigung, die dem Prozess des Lesens inhärent ist, Teil der identitätsstiftenden Funktion. Doch auch die Inhalte selbst regen Praktiken der Naturbegegnung, Klangwahrnehmung und Selbstfindung an.

Eine „klingende Welt“ hat Hans Bemann allemal erschaffen. Gewissermaßen stellt das Motiv des „Die-Welt-zum-Klingen-Bringens“ (vgl. die eingangs zitierte Szene) eine Essenz des Musikmachens, ja vielleicht die höchste Form musikalischer Reifung dar. Wie der Sanfte Flöter andeutet, wäre dies durch „Reden“ nicht zu erreichen, vielmehr braucht es dazu die universelle Sprache der Musik. Im Verbinden von Himmel und Erde durch Klang ist das Lauschen zentral – und dieser Höhepunkt musikalischen Gelingens ist vielleicht auch Ausdruck einer Suche nach Ganzheit und Verbundenheit. Es meint, durch die Musik mit sich selbst in Kontakt zu sein und zugleich das eigene Sein zu öffnen, sodass das Selbst sich einschwingen kann in einen größeren Kosmos.

¹⁴ Zum Verhältnis von Autorschaft, Stoff und Religiosität vgl. Frenschkowski 2007, 33–34.

Literatur

Ackermann, Erich (1994), Von Mythischen Figuren und Zauberdingen. Die Wurzeln der Phantastik in der Antike, in: Le Blanc, Thomas / Solms, Wilhelm (Hg.), *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*, Regensburg: Erich Röth, 59–84.

Adami, Martina (2000), *Der große Pan ist tot!? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Innsbruck: Institut für Germanistik.

Baier, Karl (2011), Lesen als spirituelle Praxis in der Gegenwartskultur, in: Hödl, Hans Gerald / Futterknecht, Veronica (Hg.), *Religionen nach der Säkularisierung. Festschrift für Johann Figl zum 65. Geburtstag*, Wien: Lit, 243–278.

Barkhoff, Jürgen (2009), Romantische Naturphilosophie, in: Kremer, Detlef (Hg.), E. T. A. Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 71–75.

Bemann, Hans (1997) [1983], *Stein und Flöte. Und das ist noch nicht alles. Ein Märchenroman*, Stuttgart/Wien et al.: Weitbrecht Sonderausgabe.

De la Motte-Haber, Helga (2000), *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber: Laaber Verlag.

Evers, Dirk (2011), Gott und Natur in christlicher Perspektive. Der Naturbegriff als „essentially contested concept“, *Theologische Zeitschrift* 67, 326–349.

Frenschkowski, Marco (2007), Phantastik und Religion. Anmerkungen zu ihrem Verhältnis, in Le Blanc, Thomas / Twrsnick, Bettina (Hg.), *Götterwelten. Phantastik und Religion. Tagungsband 2006*, Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar, 31–46.

Frings, Stephan (2010), *Alte Götter, neue Welten. Religion und Magie in der deutschsprachigen Fantasy-Literatur*, Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar.

Hauser, Beatrix (2018), Following the Transcultural Circulation of Bodily Practices. Modern Yoga and the Corporeality of Mantras, in: Baier, Karl / Preisendanz, Karin / Maas, Philipp, *Yoga in Transformation. Historical and Contemporary Perspectives*, Göttingen: V&R unipress, 505–528.

Heimerl, Theresia (2022), Der Wald als Ort von Religion und Kunst, in: Klein, Eva / Koiner, Gabriele / Pichler, Christina (Hg.), *Die Natur als transdisziplinäres Phänomen im Kontext der Kulturwissenschaften*, Graz: Graz University Library Publishing, 109–120.

Höllinger, Franz / Tripold, Thomas (2012), *Ganzheitliches Leben. Das holistische Milieu zwischen neuer Spiritualität und postmoderner Wellness-Kultur*, Bielefeld: transcript.

Huber, Florian (2008), *Durch Lesen sich selbst verstehen. Zum Verhältnis von Literatur und Identitätsbildung*, Bielefeld: transcript.

Icha, Sabine (2008), *Von Kriegerern, Hexen und magischen Zauberdingen. Wolfgang Hohlbein und Hans Bemann. Studien zur Fantasy im deutschsprachigen Raum*, Diplomarbeit Univ. Wien.

Kremer, Detlef (1997), *Prosa der Romantik*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Kreusch-Jacob, Dorothee (2001), *Glöckchen, Trommel, Zaubergeige. Musikmärchen aus aller Welt*, Mainz et al.: Schott.

Maennersdoerfer, Maria Christa (1994), Dem Sanften Flöter Lauschen. Zu Hans Bemanns „Stein und Flöte“, in: Le Blanc, Thomas / Solms, Wilhelm (Hg.), *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*, Regensburg: Erich Röth, 207–216.

- Novalis (2007), Heinrich von Ofterdingen. Mit einem Kommentar von Andrea Neuhaus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Petzoldt, Leander (2002), L'Opera Come Fiaba. Die Zauberflöte, eine Märchenoper?, in: ders., Tradition im Wandel. Studien zur Volkskultur und Volksdichtung, Oxford/Wien et al.: Peter Lang, 107–118.
- Roscher, Wilhelm Heinrich (1902), Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie. Dritter Band, erste Abteilung, Leipzig: B. G. Teubner.
- Safranski, Rüdiger (2021) [2007], Romantik, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 8. Aufl.
- Schafer, Murray (1975), E. T. A. Hoffmann and Music, Toronto: University of Toronto Press.
- Soar, Katy (2021), The Cult of Pan in Nineteenth-Century Literature, in: Bloom, Clive (Hg.), The Palgrave Handbook of Steam Age Gothic, Cham: Palgrave Macmillan, 573–594.
- Taylor, Bron (2010), Dark Green Religion. Nature Spirituality and the Planetary Future, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Tripold, Thomas (2012), Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte, Bielefeld: transcript.
- Turk, Ivan (2014), Divje babe I – Upper pleistocene palaeolithic site in Slovenia, Part II: Archaeology, Ljubljana: Inštitut za arheologijo ZRC Sazu.
- Wiesenfeldt, Christiane (2022), Die Anfänge der Romantik in der Musik, Kassel: Bärenreiter.
- Wüthrich, Matthias (2023), Gott in der Schöpfung. Überlegungen zur Rede von Naturspiritualität aus theologischer Perspektive, *Spiritual Care* 12, 1, 44–50.