

Weird Harmonies: Die Rolle übernatürlicher Musik im Cthulhu-Mythos

Dennis Schmolk

Oktober 2022

Zusammenfassung

Im erweiterten Cthulhu-Mythos, der auf H.P. Lovecraft zurück-gehenden Mythopoeia, spielte Musik immer wieder eine Rolle. Neben Geschichten, die Musik und akustische Reize als Atmosphäre-Werkzeuge einsetzen, haben sich einige Autorinnen und Autoren aber auch auf Musik als Motiv fokussiert. Anhand der Lektüre und Analyse mehrerer passender Geschichten – „The Music of Erich Zann“ (H.P. Lovecraft), „The Music of the Stars“ (Duane Rimel) und „Mud“ (Brian McNaughton) – wird eine Typologie der übernatürlichen Musik im Mythos erarbeitet.

Erstveröffentlichung im Oktober 2022 auf dennisschmolk.de.

Inhaltsverzeichnis

1	„The Music of Erich Zann“	3
1.1	The Music of Erich Zann (1922)	3
1.1.1	Was genau tut die Musik in dieser Geschichte?	4
1.1.2	Gehört Zann zum „Cthulhu-Mythos“?	5
1.1.3	Noch einige lose Gedanken zu Lovecrafts Story	6
1.2	Zwischenfazit und die Auswahl weiterer Primär-quellen	8
2	„Music of the Stars“ und „Mud“	10
2.1	„Music of the Stars“ (1943) von Duane Rimel	10
2.1.1	Das Mythos-Buch: „Chronike von Nath“ und die wildesten Rhythmen	11
2.1.2	Die „Lunachord“	12
2.1.3	Die Erstaufführung der „Music of the Stars“	12
2.1.4	Ein Schrecken mit Ende (?)	13
2.2	Zusammenfassung des Musik-Motivs bei Rimel	13
2.2.1	Beschreibung der Musik	14
2.2.2	Die Notation der „Music of the Stars“	15
2.3	Duane Rimels Essay „Weird Music“	15
2.4	„Mud“ (1997) von Brian McNaughton	16
2.4.1	In den Schützengräben – und im 'Mud'	16
2.4.2	Der Aufbruch	17
2.4.3	Die Kathedrale von St. Nigoureth	17
2.4.4	Die Flöte von St. Nigoureth und ihre herausfordernde Spielweise	18
2.4.5	Der Mud kommt zurück – und die Deutschen	18
2.4.6	Eine humanistische „Rettung“	18
2.4.7	Epilog: 20 Jahre später	19
2.5	Musik bei McNaughton	20
2.5.1	Die Flöte und ihre Musik: Die Musikmotive in „Mud“	20
2.5.2	Musikdarstellung	20
2.5.3	Besonderheit: musikalisch gebildeter Protagonist	21
2.6	Zwischenfazit vor einer Typologie der Mythos-Musik	21
3	Eine Typologie übernatürlicher Musik im Cthulhu-Mythos	22
3.1	Mythos-Musik: Eine Typologie in 14 Thesen	22
3.2	Detailanalysen	23
3.2.1	Unsagbarkeit	23
3.2.2	Wirkungen der Mythos-Musik	25

3.2.3	Beschreibung der Mythos-Musik	26
3.2.4	Instrumentierung	30
3.2.5	Beschriebene Sinnesreize	31
3.2.6	Soziale Wirkung: Isolation	32
3.2.7	Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile: Zusammen- spiel in der Aufführung	32
3.2.8	Flüchtigkeit, Notation und Vervielfältigung	33
3.2.9	Eigentümlichkeit von Musik als Motiv	36
3.2.10	Dionysische Musik	37
3.2.11	Die Musikschaffenden in den Geschichten	39
3.2.12	Ganzheitliche Sinnlichkeit und Symbol des Unerfahrbaren	40
3.2.13	Zwischen Musik und Krach	41
3.3	Was macht das Spezifische der Mythos-Musik gegenüber anderer Mu- sik im Horror aus?	42
3.4	Und wie klingt das nun? Realweltliche Musik, die der Mythos-Musik nahekommt	42
3.4.1	Versuch einiger oberflächlicher Annahmen über die Harmo- nie von Mythos-Musik	42
3.4.2	Butter bei die Fische: Wie klingt der Mythos?	42
3.5	Ausblick?	43
4	Literatur und Anhänge	44
4.1	Mythos-Musik-„Kanon“	44
4.1.1	Literatur, die ich von der Analyse (und damit aus meinem „Kanon“) ausgeschlossen habe	44
4.1.2	Drei Kriterien	45
4.1.3	Wie nennen wir das Kind?	46
4.2	Anhang: Liste musikbezogener Mythos-Geschichten	47
4.2.1	Top Ten der Mythos-Musik-Geschichten	47
4.2.2	Alle Geschichten	48
4.3	Anhang: Bücher, Essays und Aufsätze zum Thema	49
4.4	Anhang: Mythos-Autorinnen und -Autoren mit Musik-Bezug	49

I „The Music of Erich Zann“

Eventually there had been a hint of vast, leaping shadows, of a monstrous, half-acoustic pulsing, and of the thin, monotonous piping of an unseen flute – but that was all.

H.P. Lovecraft: The Dreams in the Witch House (1932)

Akustisches ist im Cthulhu-Mythos omnipräsent. Fremdartige Geräusche bauen Atmosphäre auf. Gutturale oder krächzende Stimmen deuten auf Degeneration und Verfall. Ätherische Laute suggerieren, dass etwas nicht mit den rechten Dingen unserer normalen Wahrnehmung und Reflexion zugeht. Aber an einigen Stellen, in einigen Geschichten verdichtet sich das akustische Grauen zu einer Sinfonie des Kosmos: Musik tritt ins Zentrum, treibt die Story voran, ist Ursache, Symptom oder gar Gegenmittel des Kosmos. Wir begegnen mindestens einer dieser Geschichten bereits bei Lovecraft selbst: „The Music of Erich Zann“.

I.1 The Music of Erich Zann (1922)

In „The Music of Erich Zann“ erzählt Lovecraft durch die Augen und Ohren eines namenlosen Protagonisten eine Geschichte musikalischen Grauens. Ob die Geschichte tatsächlich zum Kern der Mythos-Stories zu zählen ist, wird gleich zu diskutieren sein. Aber kurz zum Inhalt. Der Protagonist und Erzähler, ein „Student der Metaphysik“, wohnte während seines Studiums in einer heruntergekommenen Pension in der mysteriösen Rue d'Auseil. Mysteriös, weil der Protagonist, der die Geschichte mit einigem zeitlichem Versatz aufschreibt, diese Straße weder auf aktuellen noch auf historischen Karten noch gar in der Realität wiederfinden kann.

In seiner Unterkunft hört er sporadisch das merkwürdige, fremdartige Gambenspiel eines Musikers, den er bald darauf als seinen stummen Nachbarn Erich Zann identifizieren kann. Dieser „strange dumb man“ verzaubert ihn durch die „weirdness of his music“, sodass er beginnt, ihm nachzustellen. Zann spielt, um seinen mageren Lebensunterhalt zu verdienen, in einem drittklassigen „theatre“. Eines Abends erlaubt er dem Protagonisten, ihm danach in seiner Klause zu lauschen; er spielt aber nicht die dem Erzähler vertraute „weird music“, sondern eine harmlosere Improvisation:

[he played me] strains I had never heard before; strains which must have been of his own devising. To describe their exact nature is impossible for one unversed in music. They were a kind of fugue, with recurrent passages of the most captivating quality, but to me were notable for the absence of any of the weird notes I had overheard from my room below on other occasions.

Zann erklärt das nach einer unerfreulichen Konfrontation schriftlich:

But he could not play to another his weird harmonies, and could not bear hearing them from another; nor could he bear having anything in his room touched by another.

Der Erzähler beginnt, an Zanns Kammer zu lauschen, um die faszinierende Musik wieder zu hören. Eines Abends hört er dabei schreckliche Geräusche und auch einen „stummen Schrei“ Zanns, sodass er in die Kammer dringt. Zann ist völlig entkräftet, spielt aber von Angst getrieben immer weiter gegen etwas an, was hinter seinen Fensterläden zu lauern scheint. Er schreibt in einem fieberhaften Rausch eine vollständige Erklärung seines Geheimnisses, sozusagen einen Brief, in dem alles steht. Als aber die Fensterläden brechen und die spärliche Beleuchtung erlischt, werden diese schrecklichen Aufzeichnungen verwirbelt. Der Protagonist tappt im Dunkeln gegen den noch immer spielenden Zann – dessen kalte Haut und dessen erstarrtes Gesicht verraten, dass er wohl längst tot ist. Der Erzähler flieht aus der Rue d'Auseil, um sie nie wieder zu betreten.

1.1.1 Was genau tut die Musik in dieser Geschichte?

Was hier (wie auch bei anderen Mythos-Musik-Geschichten) auffällt, ist, dass die Protagonisten (ja, eigentlich ausschließlich Männer) einen eigenen Bezug zur Musik leugnen. Der Erzähler von „The Music of Erich Zann“ sagt wörtlich:

Knowing little of the art myself, I was yet certain that none of his harmonies had any relation to music I had heard before; and concluded that he was a composer of highly original genius.

Dieser Schluss ist interessant: Der Erzähler fühlt sich von der seltsamen, fremdartigen Musik nicht abgestoßen, sondern wertet seine Befremdung, sein Unverständnis als Zeichen von Qualität. Zann weigert sich, die „weird notes“, die „weird harmonies“ (man denkt an die „unerhörten“ blue notes des Blues und Jazz!) vor jemand anderem zu spielen, aber die Musik hat eine derartige Sogwirkung auf den Protagonisten, dass er heimlich vor der Tür lauscht. Gegen Ende der Geschichte wird klar, was man schon die ganze Zeit geahnt hat: dass Zann mit Hilfe seiner Musik etwas zu bannen, zu beruhigen oder zu exorzieren versucht. („He was trying to make a noise; to ward something off or drown something out—what, I could not imagine.“) Die Musik wird eher in ihrer Wirkung als in ihrer Beschaffenheit beschrieben:

The playing grew fantastic, delirious, and hysterical, yet kept to the last the qualities of supreme genius which I knew this strange old man possessed.

Sie erhält auch etwas Visuelles, lässt Bilder im Kopf des Erzähler entstehen:

In his frenzied strains I could almost see shadowy satyrs and Bacchanals dancing and whirling insanely through seething abysses of clouds and smoke and lightning.

Und schließlich wird sie sogar mit etwas verglichen, was Leserinnen und Leser nachhören könnten:

I recognised the air—it was a wild Hungarian dance popular in the theatres, and I reflected for a moment that this was the first time I had ever heard Zann play the work of another composer.

Das ist offenbar ein Fehler, denn kurz darauf ist Zann – anscheinend – tot, obwohl er weiter wie verrückt fidelt: „When my hand touched his ear I shuddered, though I knew not why—knew not why till I felt of the still face; the ice-cold, stiffened, unbreathing face whose glassy eyes bulged uselessly into the void.“ In Fred Chappells Story „In the Rue d’Auseil“ wird nicht nur die scheinbare Unauffindbarkeit dieser seltsamen Straße aufgeklärt. Er bietet zudem eine Interpretation an, wieso Zann scheinbar tot weiterspielen kann: Es handelt sich bei ihm nur um einen Roboter, einen Gamben-Automaten – offenbar ohne Sprachmodul. Das passt zu Lovecrafts Schilderung:

His blue eyes were bulging, glassy, and sightless, and the frantic playing had become a blind, mechanical, unrecognisable orgy that no pen could even suggest.

Die Anmerkung „that no pen could even suggest“ impliziert, dass die vorher von Zann gespielte Musik durchaus notierbar sein könnte – sie es nun, im Fiasko-Finale, aber nicht mehr ist.

1.1.2 Gehört Zann zum „Cthulhu-Mythos“?

Handelt es sich nun um eine Mythos-Geschichte? Die von Joshi aufgestellten (und [hier von mir zitierten](#)) Kriterien erfüllt sie nur teilweise. Kein Wunder, schließlich datiert sie deutlich vor der ersten „vollständigen“ Mythos-Geschichte, „The Call of Cthulhu“ (1926).

Die Story ist nicht in New England angesiedelt, sondern in Paris – allerdings in einem seltsamen Zwischenreich der Seine-Stadt, das weder auf Karten existiert noch wieder aufgefunden werden kann. Die Stadt ist, wie Joshi es in seinen Kriterien nennt, „vitaly realised but largely imaginery“.

Die Geschichte referenziert weder anderweitig bekannte Mythos-Bücher noch bezieht sie sich explizit auf Mythos-Gottheiten und deren Diener. (Das kann sie historisch gesehen ja auch noch gar nicht.)

Allerdings kann die Musik Erich Zanns durchaus als ein Artefakt des Mythos verstanden werden; würde sie notiert, könnte man sie als „Mythos tome“ interpretieren; und Zanns Aufzeichnungen, die der Wind (?) am Ende der Geschichte verstreut, könnten kongenial neben dem Necronomicon oder De Vermis Mysteriis stehen. Außerdem haben vermutlich die meisten Leserinnen und Leser der Geschichte eine vage Idee, welche „Gottheit“ hinter den Fensterläden warten könnte.

Das vierte Kriterium einer Mythos-Geschichte nach Joshi, „a sense of the cosmic, both spatial and temporal“, ist dagegen voll erfüllt: Das Grauen, das sowohl den Erzähler als auch den titelgebenden Charakter Erich Zann heimsucht, ist gänzlich unfassbar und unbeschreibbar. Es scheint eher eine kosmische Kraft als ein „Wesen“ zu sein.

Auch die Rezeptionsgeschichte von „The Music of Erich Zann“ deutet klar darauf hin, dass spätere Schöpferinnen und Schöpfer von Mythos-Medien sie als Teil des Cthulhu-Mythos ansahen und ansehen. Die Gambe (oder manchmal auch Violine) ist zu einem Mythos-Symbol geworden, das andere Schreibende regelmäßig aufgreifen und dabei die Setzung durch „The Music of Erich Zann“ voraussetzen und referenzieren. (Natürlich ist das Motiv des „teuflischen Geigers“ nicht *nur* dem Mythos eigen, sondern kommt in der Fantasy und dem Horror öfter vor.)

Was schließen wir nun daraus? Aus meiner Sicht ist die Geschichte klar Teil zumindest des erweiterten Mythos.

1.1.3 Noch einige lose Gedanken zu Lovecrafts Story

Die Geschichte ist enorm anschlussfähig. Nicht nur setzt sie einige neue Symbole in die Welt des Mythos, die später wieder aufgegriffen werden. Alleine über die merkwürdige Topographie ließe sich ein eigener Artikel schreiben.

1.1.3.1 Der Nicht-Ort

Die Rue d’Auseil – man denkt unwillkürlich an die Rue Morgue von E.A. Poe, was Brian Stableford zu einem „The Legacy of Erich Zann“ ([Rezension](#)) mit E.A. Poes Auguste Dupin in der Hauptrolle animieren wird – ist ein Nicht-Ort. Hier will man sich und kann man sich eigentlich nicht aufhalten. (Die Entfremdung ist noch stärker als im in „The Haunter in the Dark“ geschilderten Providence Robert Blakes.) Die Architektur der Häuser in dieser Gasse ist widersinnig, wie man am Anfang der Geschichte stimmungsvoll nachlesen kann:

The Rue d’Auseil lay across a dark river bordered by precipitous brick
blear-windowed warehouses and spanned by a ponderous bridge of dark
stone. It was always shadowy along that river, as if the smoke of neighbour-
ing factories shut out the sun perpetually. [...] I have never seen another
street as narrow and steep as the Rue d’Auseil. It was almost a cliff, closed
to all vehicles, consisting in several places of flights of steps, and ending

at the top in a lofty ivied wall. Its paving was irregular, sometimes stone slabs, sometimes cobblestones, and sometimes bare earth with struggling greenish-grey vegetation. The houses were tall, peaked-roofed, incredibly old, and crazily leaning backward, forward, and sidewise. Occasionally an opposite pair, both leaning forward, almost met across the street like an arch; and certainly they kept most of the light from the ground below. There were a few overhead bridges from house to house across the street.

Die erwähnte Flussbrücke fungiert als Schwelle zu einem fremdartigen Reich, das (zum Glück) nicht ganz von dieser Welt stammt. Auch die zeitliche Dimension bleibt rätselhaft: Wenig in der Geschichte gibt uns Anhaltspunkte für eine temporale Verortung. (Stableford datiert die Geschichte aufs späte 18./frühe 19. Jahrhundert. Diese Deutung ist nicht von der Hand zu weisen, da Zanns Instrument, die Gambe oder „viol“, eher bis ins 18. Jahrhundert gebräuchlich war – und erst durch die historische Aufführungspraxis im späteren 20. Jahrhundert wieder bekannter wurde.)

Bemerkenswert ist auch der biographische Bezug Lovecrafts zu Saiteninstrumenten. Wie ich [hier nachgezeichnet](#) habe, spielte Lovecraft als Kind die Violine, was durchaus eine Rolle bei der Instrumentenwahl gespielt haben dürfte.

1.1.3.2 Zann und seine Musik

Der Charakter Erich Zanns bleibt (wie viele Charaktere Lovecrafts) sehr mysteriös.

Warum ist er stumm? Was macht ein begnadeter, genialer Musiker wie er in einer heruntergekommenen Herberge? Wie spielt er weiter auf seiner Gambe, nachdem er augenscheinlich keine Lebenszeichen mehr zeigt? Hat Robert Price Recht, wenn er analysiert, dass Zanns Seele am Ende in die fremdartigen Sphären zurückkehrt, in die er gehört?

Auch die Funktion seiner Musik ist ambivalent: Spielt er tatsächlich nur gegen etwas an – oder hat er es auch beschworen? Wieso sonst sollte ausgerechnet er davon heimgesucht werden – ausgerechnet er, der ein (wenn auch temporäres) Gegenmittel zu haben scheint?

Ist er ein Magier oder Mythos-Kundiger, oder ist er Sklave seines Instruments und ist dieses ein Mythos-Artefakt? Wirkt die Bann-Magie aus seinem kompositorischen Genie, ist es eine Wirkung der „strange harmonies“, der „weird notes“ – oder sind diese wiederum Wirkung eines Rituals oder Zauberspruchs?

1.1.3.3 Ein quantenmechanischer Ansatz

Was wird durch die Musik daran gehindert, in unsere Welt einzubrechen? Die zerstörerische Macht Azathoths? Und wenn ja: Was genau bedeutet das? Fred Lubnow von [„Lovecraftian Science“](#) spekuliert:

Getting back to The Music of Erich Zann, the forces or entities that Zann held back with his music may have been some form of extra-universal life, trying to filter into our universe. [...] Was Zann trying to avoid the annihilation of the cosmos by preventing antimatter from spilling into our universe?

Auch Zanns merkwürdige Physiologie wird erklärt:

We know he was trying to prevent something from entering our universe through the high gable window by playing his strange music. Was this “something” a force or entity composed of antimatter? Zann is described as being a small, lean, bent person, having a satyr-like face and nearly bald head – was he suffering from radiation poisoning?

Und sogar das Verschwinden der Rue d'Auseil:

The antimatter “thing” may have briefly entered our universe through the gable window and Zann used his own “matter” and music to annihilate it. The result may have been a quantum fluctuation, which produced an adjustment to our universe. This adjustment essentially removed the house, the street, the locality and Erich Zann from our reality.

1.1.3.4 Der mysteriöse Erzähler

Schließlich gibt der Erzähler Rätsel auf: (Wie) hat er seine Studien „der Metaphysik“ beendet? Was genau hat er studiert? Was ist ihm nach dem Berichteten widerfahren? Man denkt an den Mathematikstudenten Walter Gilman aus „The Dreams in the Witch House“ (1932), der seine Studien der Quantenmechanik mit „folklore“ vermischt und darüber die Mächte des Mythos auf sich zog.

1.2 Zwischenfazit und die Auswahl weiterer Primär-quellen

In „The Music of Erich Zann“ ist der Prototyp einer Mythos-Musik-Geschichte angelegt. Ehe wir aber daraus eine Typologie herleiten, sollten wir noch zwei weitere Beispiele betrachten.

Die Auswahl fällt nicht leicht: Im Zuge meiner Recherchen habe ich ca. zwei Dutzend dem Mythos zurechenbare Stories gefunden, die Musik als zentrales Motiv verwenden. (Eine Lektüreliste folgt ggf. später.) Einige Geschichten, die mir gut gefallen und umfassende Musikbezüge haben, bleiben in ihrem Mythos-Bezug allerdings eher schwach ausgeprägt. Stephen Mark Rainey, der die Anthologie „Song of Cthulhu“ (2001) herausgegeben hat, schrieb bereits in den 1980er Jahren einige Geschichten

in seinem „Sylvan County“, die sich mit Musik befassten. Allen voran die sehr unterhaltsame Story „[Threnody](#)“ (1987), der wir uns später noch zuwenden werden, und zwei Pre- und Sequels.

Allerdings besteht der gesamte Mythos-Bezug darin, dass ein Buch von einem „Maurice Zann“ die Inspiration für übernatürliche Musik darstellt. Das scheint mir ein zu loser Mythos-Bezug für eine prominente Analyse. Andere, wie „[The Plain of Sound](#)“ (1964) von Ramsey Campbell, sind klar im Mythos angesiedelt und beschreiben Musik, setzen für ihre atmosphärische Wirkung dann aber doch zunehmend auf visuelle und olfaktorische Reize. Die Geschichte gehört definitiv in meinen Kanon der „Mythos-Musik-Geschichten“, aber für die Erarbeitung einer Typologie sind sie mir zu „untypisch“.

Ich habe mich daher für zwei Beispiele entschieden, die aus meiner Sicht den Kern der „Mythos-Musik“ treffen: „Music of the Stars“ (1943) von Duane Rimel und „Mud“ (1997) von Brian McNaughton. Damit sind insgesamt auch fast 80 Jahre Weird Horror abgedeckt.

2 „Music of the Stars“ und „Mud“

A wave of cold horror swept me as the awful melody and counter-melody rose to a higher pitch. The instrument quivered and screamed as with agony.

Duane Rimel: Music of the Stars (1943)

Im ersten Teil dieser Artikelreihe zur Rolle übernatürlicher Musik im Cthulhu-Mythos haben wir uns „The Music of Erich Zann“ näher angeguckt. Bevor wir uns der Frage nähern, wie Mythos-Musik „funktioniert“, sammeln wir noch ein wenig Material aus Primärquellen. Über die Auswahl habe ich im ersten Artikel berichtet; sie ist natürlich kontingent und könnte auch anders aussehen. Mir scheinen aber die folgenden beiden Geschichten, „[Music of the Stars](#)“ (1943) von Duane Rimel und „[Mud](#)“ (1997) von Brian McNaughton, repräsentativ für Musik als Mythos-Element.

2.1 „Music of the Stars“ (1943) von Duane Rimel

Die kurze Geschichte „Music of the Stars“ ([Volltext](#)) erschien 1943. Der Erzähler, Rambeau, berichtet darin, wieso er sich im Jahr 1940 gezwungen sah, seinen Freund Frank Baldwyn zu töten. Die beiden verband eine Freundschaft „nourished by avid mutual interests in weird music and literature“ – wobei Rambeau anmerkt, dass er sich dabei stets im Schatten Baldwyns fühlte:

Baldwyn was a pianist of great ability, and I admired the talent which dwarfed my own musical skill. The wild, weird music he loved often drove me into fits of melancholy I could not fathom. It is indeed a pity that none of those original manuscripts were saved, for many of them were classics of horror, and others so fantastic that I would hesitate to call them music at all.

Die eigentliche Geschichte setzt ein, als Rambeau seinen Freund besucht und dieser ihm von „several combinations of musical tones that disturbed him“ berichtet. Eine Kostprobe versetzt auch den Erzähler in Aufruhr:

There was a weird cascade of sound as he ran the whole-tone scales from one end of the piano to the other, followed by a series of intricate variations that startled and amazed me. I had never heard anything to compare with it; it was utterly “out of the world.”

Eine Ganztonleiter war um 1940 nicht mehr völlig „unerhört“ – Beispiele finden sich schon im Barock und in der Romantik, vor allem als Spannungselement –, aber sicherlich noch nicht so vertraut wie für heutige (Jazz-) Hörerinnen und Hörer. Trotz des Rambeau offenbar zu Gebote stehenden musikalischen Begriffsapparats versagt seine Sprache dann aber doch vor der Musik:

The strains were eerie and unearthly, and stirred the very reaches of my soul. It resembled no standard classical music such as Rachmaninoff's "Isle of the Dead," or Saint-Saens' "Danse Macabre." It was tortuous, musical madness. At last the thing ended with a crash of discord, and a strained silence fell over the shadowy room.

Die Einordnung der beiden Stücke als „standard classical music“ lassen wir hier mal unkommentiert, siehe dazu auch den Exkurs zu Rimels Essay „Weird Music“ weiter unten. Die Musik zeitigt jedenfalls Wirkung: In den Wänden (Delapore, ick hör dir trapsen!) ist plötzlich das Geräusch trippelnder Ratten zu hören. Baldwyn vergleicht sich mit dem magischen Rattenfänger von Hameln („Pied Piper“) und triumphiert:

I'm going to compose the music that makes men go mad, learn the music of the stars . . . even if I have to use special instruments to do it.

Zum „special instrument“, siehe unten. Rambeau will widersprechen, ist aber von der Musik und ihrer Wirkung zu sehr gebannt. Und nun folgt der erste Mythos-Bezug, mit dem der Erzähler vor den Lesenden rechtfertigt, nicht einfach das Haus zu verlassen und Baldwyn seinen Illusionen zu überlassen:

We had read that strange story of Erich Zann and the fate he met tinkering with musical threads of the ultimate void. Nor were we ignorant of the savage music with which certain tribes in Haiti summon their evil Gods.

2.1.1 Das Mythos-Buch: „Chronike von Nath“ und die wildesten Rhythmen

Nun werden einige Mythos-Werke wie das Necronomicon „genamedroppt“, eine Brief-freundschaft mit Lovecraft wird (zum zweiten mal) impliziert und das eigene Mythos-Buch „Chronike von Nath“ eingeführt:

On one of my rounds of book-shops in Spokane I had found, by sheer accident, an English translation of the Chronike von Nath by the blind German mystic, Rudolf Yergler, who in 1653 finished his momentous work just before his sight gave out. [...] As Baldwyn gradually disclosed his scheme for composing the music of the stars, he referred again and again to passages in the Chronicle of Nath. And this frightened me, for I too had read it, and knew that it contained odd musical rhythm patterns designed to summon certain star-born monsters from the earth's core and from other worlds and dimensions. For all that, Yergler had not been a musician, and whether he had copied the formulae from older tomes or was himself their father, I was never able to find out.

Hier haben wir lediglich eine Referenz auf „komische musikalische Rhythmus-Muster“ als einzige Beschreibung des Buchinhalts, was etwas dünn anmutet.

2.1.2 Die „Lunachord“

Rimel macht uns aber gleich klar, dass Baldwyn eventuelle Lücken in der „Anleitung“ durch technisches Genie kompensieren könnte:

He said the preliminary work would require solitude for a week, at least. That would give him sufficient time to decipher the sinister formulae in the ancient book, and to make adjustments on his Lunachord upstairs. He was a master technician, and had found on his instrument tonal combinations that baffled fellow musicians. Milt Herth, of radio fame, has done the same thing on a Hammond Organ, which the Lunachord closely resembles. Since a Lunachord's tones are actually electrical impulses, controlled by fifteen dials on the intricate panel above the two keyboards, and capable of imitating anything from a bass horn to a piccolo, the variations are endless. Baldwyn estimated that there were roughly over a million tonal possibilities, although many would possess no distinction. I wondered at first how he had planned to invent such outre music on a mere piano; but here, ready-made, was the solution—a scientific achievement awaiting exploration.

Was wir hier lesen, ist die Beschreibung eines analogen Hardware-Synthesizers. Man beachte auch die Erwähnung der Hammond-Orgel, die erst 1935 produziert wurde. Aus damaliger Sicht muss ein derartiges Gerät ungeahnte und schwer vorstellbare musikalische Möglichkeiten repräsentiert haben.

2.1.3 Die Erstaufführung der „Music of the Stars“

Das einzige, was Rambeau auf dem Heimweg beruhigt, ist, dass er an Baldwyns Plan trotzdem noch zweifelt: „Indeed, what earthly music—i.e., musical tones audible to the human ear—could call from the gulf something totally unearthly?“ Es kommt dann aber natürlich, wie es kommen muss. (Die Geschichte ist relativ vorhersehbar, was aufgrund der Kürze aber nicht viel ausmacht.) Nach einer Woche ist Baldwyn sichtlich gealtert, völlig verbraucht und wirkt nicht mehr ganz zurechnungsfähig. Bevor er Rambeau seine Komposition präsentiert, lässt er es sich aber nicht nehmen, eine kurze, alternative Musikhistorie zu skizzieren:

You see, at the very beginning there were two altogether different types of music—the type we know and hear today, and another one that isn't really earthly at all. It was banned by the ancients, and only the early historians remember it. Now, the negro jazz element has revived some of these outre rhythms. They've almost got it! These polyrhythmic variants are close; boogie-woogie has a touch.

Auch hier wird also wieder ein rhythmisches Element betont. Einerseits passt das gut zu einem Tasteninstrument wie der Lunachord. Andererseits scheint deren Stärke ja darin zu liegen, dass sie vor allem die Klangfarbe, vielleicht auch die Tonhöhe im mikrotonalen Bereich beeinflussen kann. Baldwyn setzt jedenfalls an, zu spielen, was den aufgebrachtten Erzähler von seinem Plan abbringt, die Aufführung doch noch zu verhindern:

He had started to play, and the whispering chords silenced me quicker than a hand clapped over my mouth. I had to listen; genius will permit nothing else. [...] The music swelled, following strange rhythm patterns I had never heard before and hope never to hear again. They were unearthly, insane. [...] It was madness; the rhythms were older than the dawn of mankind, and infinitely more terrible. They reeked of a nameless corruption. It was evil—evil as the Druid’s song or the lullaby of the ghoul.

Und nun haben wir auch eine latente Beschreibung der Form des Stückes (Melodie und Gegenmelodie) – sowie des Timbres der Töne, die die Lunachord hervorbringt:

A wave of cold horror swept me as the awful melody and counter-melody rose to a higher pitch. The instrument quivered and screamed as with agony.

2.1.4 Ein Schrecken mit Ende (?)

Die beiden sind während der Aufführung plötzlich von Poltergeistphänomenen umgeben, das Dachfenster birst und die Sterne sind zu sehen. Etwas dringt in das Musikzimmer ein, „a flaming eye, a slimy tentacle, and a grisly paw extending downward“, und packt Baldwyn. Ein Gerangel bricht los, Baldwyn bricht über der Lunachord zusammen. Er kommt noch einmal zu sich, geblendet, und bittet Rambeau, ihn zu erschießen – was dieser nach einigem Zögern tut. Nach dem schrecklichen Konzert wird Rambeau inhaftiert; die Unterlagen Baldwyns sind vernichtet:

All of Baldwyn’s manuscripts were burned—including the copy of Yergler’s evil book—by a special court order. It seems the neighbors heard the screams and the savage music.

Rambeau wartet auf seine Hinrichtung, geplagt von Reue – und wiederkehrenden Visionen des Horrors, den Baldwyn beschworen hatte ...

2.2 Zusammenfassung des Musik-Motivs bei Rimel

Die meisten Eigenartigkeiten und Eigenarten der Musik, die Baldwyn spielt, sind oben bereits ausgeführt. Blicken wir trotzdem noch einmal zusammenfassend auf die Beschreibungen und Funktionen:

2.2.1 Beschreibung der Musik

Wie so oft wird die Musik vor allem durch ihre Wirkung auf den Erzähler Rambeau und sekundär auch auf den Interpreten Baldwyn geschildert. Der Einfluss ist gleichzeitig hypnotisierend und verheerend – eine Melange aus Lust und Angst.

Und dann hat die Musik logischerweise auch noch eine übernatürliche Wirkung: Sie beschwört etwas von den Sternen herab, das physische (mechanische, olfaktorische, visuelle, ...) Auswirkungen auf den Raum und die Beteiligten hat. Zudem erfahren wir in der Geschichte etwas darüber, wie die Musik klingt: dissonant und schrill, vor allem gegen Ende hin in den höheren Registern angesiedelt.

Formal erfahren wir nur, dass es sich um „melody and counter-melody“ handelt – möglicherweise also ein kontrapunktisches Stück? Viel wichtiger ist aber die zentrale Bedeutung des Rhythmus'. Das Mythos-Buch „Chronike von Nath“ enthält „odd musical rhythm patterns designed to summon certain star-born monsters from the earth's core and from other worlds and dimensions“. Die Rhythmen werden mit „negro jazz elements“ und „boogie-woogie“ verglichen, aus heutiger Sicht ein arg beschränkter Vergleich: Es gibt inzwischen Stücke mit Takten wie $1/\sqrt{\pi}/\sqrt{\frac{2}{3}}$ (No. 41a der 'Study for Player Piano' von Conlon Nancarrow, natürlich für ein automatisches Instrument, das Player Piano, geschrieben).

Wer mehr über „odd time signatures“ lesen möchte, findet [hier eine Hitliste](#). Und [in diesem Video untersucht Adam Neely ein populäres Stück mit sehr irritierenden "micro rhythms"](#).

Aber zurück zu unserer Geschichte: Jazz und Boogie-Woogie mögen der weißen Mittelklasse der 30/40er Jahre als exotisch und fremdartig vorgekommen sein. Synkopen und Polyrhythmen mögen den Hörgewohnheiten widersprochen haben. Derartige ist heutzutage in jedem zweiten populären Radio-Song zu hören, sodass man die Beschreibung tatsächlich zeitgebunden verstehen muss.

(Man beachte auch den rassistischen Unterton: „They've almost got it!“ – hier wird einerseits angedeutet, dass die schwarze Musik beinahe furchtbare mythosmusikalische Auswirkungen gehabt hätte; andererseits, dass sie das in ihrer intuitiven Naivität dann eben doch nicht geschafft hat und auf das weiße Genie warten musste. Puh.)

Leider kann man sich dann, allen Vergleichen zum Trotz, die entstehende Musik doch nicht recht vorstellen. Wir wissen, dass sie recht schnell sein muss – vor meinem inneren Ohr zieht eine komplexe Bach-Fuge mit seltsamem Rhythmus und vielen Dissonanzen vorbei, gespielt auf einem modularen oder additiven Synthesizer. (Was Bach nicht absprechen soll, vielfach merkwürdige Taktarten und dissonante Reibungen verwendet zu haben!) Ob sich Rimel das auch so vorgestellt hat? Hat er es sich vorgestellt?

2.2.2 Die Notation der „Music of the Stars“

Es wird, wie meist bei Mythos-Büchern, nur angedeutet, was der Inhalt des Buches „Chronike von Nath“ ist. Klar ist, dass darin nur theoretische Überlegungen stehen – keine fertigen Partituren. Die ausführbare magische Komposition kommt nur durch a) den Mythos-Text, b) Baldwyns kompositorisches Genie und c) die klanglichen Möglichkeiten der Lunachord zusammen. Das Resultat ist offenbar ausführbar, aber nicht notierbar:

Lancaster warns me repeatedly against playing the music he's afraid I've written. Actually, it can't be written—there are no such symbols! It would require a new musical language.

Neue musikalische Sprachen (und Schriften) wurden in der Tat von der Avantgarde des 20. Jahrhunderts eingeführt. Das führt uns nun aber zu notationstheoretischen Fragestellungen, denen wir vielleicht im dritten Teil dieses Artikels nachgehen können, die hier aber den Rahmen sprengen.

2.3 Duane Rimels Essay „Weird Music“

Eine spannende Randnotiz sei an dieser Stelle erlaubt: Rimel verfasste 1936 zusammen mit Emil Petaja einen Essay über „Weird Music“ (erschieden im „Phatagraph“, [Volltext bei archive.org](#)), in dem die beiden die Geschichte „weirder“ Musik nachzeichnen:

The savage voodoo drums of Africa; the harsh strains of Oriental rhythms; the tango of South America; the classics, and even much modern jazz—are filled in varying degrees with an unmistakable weirdness.

Sie verstehen unter „weird“ nicht etwa emotionale Wirkungen (wie Trance und „Besessenheit“), sondern vor allem Melodien und Akkordwechsel „portraying fear, sorrow, remorse, or other gloomy moods of human nature“ – und sie betonen, dass „Weirdness“ in der Musik leicht erkennbar, aber schwer zu definieren sei. Das trifft auch auf unsere Mythos-Musik zu: Meist wird eine unverwechselbare Wirkung auf die Hörenden beschrieben, selten aber die Kompositions- oder Spieltechnik, die dazu führt.

In zwei knappen Absätzen zeichnen sie von Saint-Saens bis Tchaikowsky vor allem eine romantische Traditionslinie, erwähnen kurz die „Rhapsody in Blue“ von Gershwin und schließen mit der Feststellung: „it would take many volumes to cover and adequately describe all of the music of this type“. In der „weird literature“ spannen sie den Bogen von Poes „The Bells“ (1849) über (natürlich!) „The Music of Erich Zann“ bis zu „Bells of Oceana“ von Arthur J. Burks (1927, [Rezension](#)). Auch die Lovecraft-Gedichtvertonungen von Farnese (s.a. [hier](#)) sowie andere „Begleitkompositionen“ zu Weird Tales werden erwähnt.

Insgesamt macht der Essay aber eher den Eindruck, dass schnell etwas zum Thema geschrieben werden sollte – und dass insbesondere Petaja einen Bezug zu seinem damaligen hauptsächlichen Schaffensfeld, der Lyrik, konstruieren wollte:

Much weird verse is closely akin to music of the same nature--and the two are very often combined with marvelous results.

Passagen wie „reminding one of the drowsy Aeolian measures of Debussy’s *Afternoon of a Faun*“ legen jedenfalls eine gewisse musiktheoretische Grundbildung mindestens eines der beiden Nahe (ich vermute hier eher Rimel, aber diese Frage harrt einer Bearbeitung; Petajas „*The Music-Box From Hell*“, 1945, ist weniger explizit in den musiktheoretischen Bezügen). Vermutlich entstammt der Essay der gleichen Phase und den gleichen Recherchen Rimels wie „*Music of the Stars*“.

2.4 „Mud“ (1997) von Brian McNaughton

Springen wir nun etwa 60 Jahre in die Zukunft. In Stephen Mark Rainey’s Anthologie „*Song of Cthulhu*“, von der noch zu reden sein wird, sind 18 Kurzgeschichten versammelt – alle mit mindestens losem Bezug zum Mythos und fast alle mit Musik als zentralem Motiv. Eine davon ist Brian McNaughton’s „*Mud*“, die offenbar für diese Anthologie entstand.

McNaughton ist leider bereits 2004 gestorben, weitere musikalische Stories dürfen wir von ihm also nicht erwarten. Schade: Diese Geschichte war einer meiner Favoriten während der Recherchen zu dieser Artikelreihe. Die bei Chaosium erschienene Anthologie ist übrigens vergriffen – ich habe 70 Euro bezahlt, um dann von einem „Our price: 9.99\$“-Aufkleber auf dem Cover verhöhnt zu werden ... Aber das Buch war sein Geld wert.

2.4.1 In den Schützengräben – und im 'Mud' ...

Im Wesentlichen handelt es sich bei „*Mud*“ um eine Kriegsgeschichte in den französischen Schützengräben des (Ersten) Weltkriegs. Der Protagonist und Ich-Erzähler, im zivilen Leben Konzert-Cellist, kämpft als britischer Soldat gegen „*Jerry*“, also die Deutschen. (Die Verwendung des Terms „*Jerry*“ suggeriert bereits am Anfang der Geschichte, dass sie erst während oder nach dem Zweiten Weltkrieg notiert wird, da er erst hier zu größerer Popularität kam.)

Die Geschichte hebt an mit einer metaphysischen Analyse: Die Welt besteht nur noch aus „*Mud*“ – ein Begriff, den ich seiner multiplen Übersetzbarkeit (Schlamm, Schlick, Schmutz, Dreck, Morast, aber auch Kot) wegen im englischen Original verwenden werde. Die deutschen Truppen sind nur dessen krabbelndes, alles durchsuchendes Werkzeug; der wahre Feind aber ist der *Mud*. Der *Mud* war immer da; der

Krieg hat ihn nur aus einem uralten Gefängnis befreit, in das ihn „far wiser men in the dim past“ gesperrt hatten.

Diese kosmische und pessimistische (aber nicht zwingend nihilistische) Metaphysik des Schmutzes erscheint während der Lektüre ausgesprochen plausibel – deutet aber natürlich auch auf einen zerrütteten Geist des Erzählers hin.

2.4.2 Der Aufbruch

Unser Protagonist erleidet einen Nervenzusammenbruch während eines Angriffs – was sich aber als Glücksfall herausstellt: Durch sein Zögern lockt er hunderte Deutsche in sein Maschinengewehrfeuer und wird als Held gefeiert. Er soll daraufhin, den Brief mit der Empfehlung seiner Auszeichnung in der Tasche, einige Verwundete abtransportieren. Dabei gerät er auf Abwege: Ein Vogellied, das ihn an das musikalische Motiv „La Folia“ erinnert, führt ihn aus dem Mud – und zu einer umkämpften Stadt. Die Verwundeten, die er eskortieren soll, sterben, und auch seine Begleittruppe wird die Geschichte nicht überleben. In der Stadt angekommen, entdecken sie, dass deutsche Truppen die Bewohner massakriert haben. Die verbliebenen Deutschen werden gerade von ihren offenbar verrückt gewordenen Kameraden unter Feuer genommen, und durch diese Ablenkung gelingt es dem Rest unseres britischen Stoßtrupps, die letzten Deutschen auszuschalten.

2.4.3 Die Kathedrale von St. Nigoureth

Nach den Gefechten finden sie in einer Kathedrale Unterschlupf, die allerdings nicht sonderlich christlich anmutet. Stattdessen wird hier offenbar eine Fruchtbarkeitsgöttin namens St. Nigoureth verehrt. (Es wird Freundinnen und Freunden des Mythos nicht schwer fallen, zu errahnen, um welche Große Alte es sich dabei handelt.)

It seemed less an image of a saint than of an ancient fertility goddess from the Levante, all brown breasts and bum, but wearing a pair of hairy black trousers. It might have passed muster for decency if one didn't inspect it closely, but I did, and this garment did little to conceal her swollen pudendum. It would have done even less had the labia not been black as the surrounding hair.

Diese unheilige, latent eklige Gottesdarstellung ist zudem schwanger und bläst auf (oder saugt an) einer gewundenen schwarzen Flöte – ein ganz und gar abstoßendes Bild, und passenderweise bringen Blut und Körpersekrete der Gefallenen auch plötzlich den Mud in diese Stadt. (Vielleicht wird sich unser Erzähler durch das „Heiligenbild“ auch erst der Anwesenheit des Mud bewusst.). Die wenigen überlebenden Briten richten sich ein provisorisches Lager ein, nähren sich von Meßwein und Brot, und inspizieren die Kathedrale – vor allem, um der Frage nachzugehen, was die Deutschen so weit hinter

den französischen Linien suchen. Die Antwort findet sich in einer Krypta: Offenbar haben die Deutschen einen Bleisarg, der die widerwärtige Gottheit zeigt, ausgegraben und aufgebrochen. Sie konnten ihr Werk aber anscheinend nicht vollenden – denn das gesuchte Artefakt findet sich noch in diesem Sarg: eine schwarze, seltsame Flöte, wie auf dem Unheiligenbild zu sehen. (Man beachte die Parallelen zum Indiana-Jones-Plot „SS jagt Bundeslade“.)

2.4.4 Die Flöte von St. Nigoureth und ihre herausfordernde Spielweise

Nun erwartet uns eine Schilderung des Mythos-Instruments:

A dual bulb at the bottom suggested a gourd, although I believed the instrument had been carved from a single piece of very heavy, black wood. Curving upward from this, a thick shaft was perforated with holes that seemed too large and awkwardly spaced for human fingers. These were ringed with gold, and the mouthpiece was of gold, too, but that could'nt account for the value the huns had put upon it. The hole in the mouthpiece itself seemed too narrow to inject a sufficient volume of air to make music.

Die Flöte übt auf den Protagonisten – nicht aber auf seine Begleiter – eine starke Faszination aus. Er zögert allerdings, sie zu spielen, und daher versucht sich sein Begleiter Atkins daran. Statt einen Ton zu erzeugen, wirft dieser die Flöte aber angewidert von sich und behauptet, sie habe sich bewegt. Der Protagonist hat mehr Glück, und die Flöte erzeugt einen Ton – und beim Spielenden einen Schub massiver Euphorie, sodass er vermutet, die Flöte trage noch eine alte Droge oder ein Gift.

Er versucht sich dann erst an „La Folia“, merkt aber, dass die Stimmung der Flöte das Lied offenbar nicht hergibt; mit der verfremdeten „La Folia“ des Vogellieds klappt es aber. Und prompt ziehen Regen und Wind auf. Und der Erzähler bemerkt noch eine Besonderheit der Flöte: Die Musik erklingt nicht aus dem Instrument, sondern aus der Umgebung.

2.4.5 Der Mud kommt zurück – und die Deutschen

Die Stadt wird langsam aber sicher vom Mud erobert, und der Protagonist verliert den Rest seiner Truppe an schlammige Massen in den Straßen. Um den Kirchturm sammeln sich schwarze Wolken – ein Avatar der Göttin, und der Protagonist „had no doubt that I had called up this thing“. Gleichzeitig rückt Gefechtslärm näher: die deutsche Kavallerie, die bald beginnt, „Iä! Iä! Shub-Niggurath!“ zu skandieren.

2.4.6 Eine humanistische „Rettung“

Faszinierend ist die Technik und Darstellung seiner Flucht aus dem Schlamassel: Um den Shub-Nigurrath-Hymnen der Deutschen etwas Ebenbürtiges entgegenzusetzen,

durchforstet er sein Hirn nach einer Melodie.

A cellist in a string quartet before the war, I had known a hundred melodies, a thousand, but none of them ... and then I remembered the very last thing I had played before the Mud flowed over the world, the final Theme of Bach's Art of Fugue. All his life he had used his work to praise God, but in that last work he had dropped the mask of Christian humility and taken all the credit with a flourish: I, Bach, a mortal man, did this.

Gemeint ist das berühmte B-A-C-H-Motiv, mit dem sich Bach auch „motivisch“ in die Musikgeschichte zu schreiben versuchte, und nur scheiterte, weil sein Tod ihn von der Vollendung dieser „Selbstbezüglichkeit“ von Werk und Künstler abhielt.

Das Zitat größtmöglichen menschlich-musikalischen Genies zeitigt als Exorzismus Wirkung: Der Mud weicht zurück, und der Avatar Shub-Nigguraths zerdrückt die Kathedrale. Diese Passage ist ein gewisses schriftstellerisches Wagnis, sie könnte leicht billig, anthropozentrisch, wie ein „deus ex machina“ wirken, fügt sich aber recht nahtlos in den Motivkanon der Geschichte ein. Der Protagonist wird wenig später in dieser Stellung aufgefunden, das Ereignis als verzweifelter Verteidigungskampf der Kathedrale interpretiert – und unser Erzähler korrigiert die Interpretation nicht. Die Flöte wurde offenbar von den Deutschen erbeutet.

2.4.7 Epilog: 20 Jahre später

Die Flöte hat im Deutschen Reich ihre Wirkung getan:

The sudden collapse of his (Jerry's, Anm. DS) war machine, the famine and plague and anarchy that seized his homeland, suggested forces even more sinister than human incompetence and confusion.

Und sie wirkt fort:

And now this Hitler chap – he does tend to rave on [...] about blood and soil, doesn't he? We know what that combination can produce. I fear he may believe Germany's last attempt to regress the human race to primal slime failed only because not enough blood was added to the mix.

Der Erzähler ist wieder als Cellist tätig. Er und andere Musiker müssen während eines Mozart-Konzerts in den Bunker, und der Gast-Violinist Fritz Kreisler erkennt unter dem Luftalarm die Vogel-Melodie mit Parallele zu „La Folia“. Als Kreisler die Melodie zu spielen beginnt, wird er vom Erzähler niedergeschlagen, der damit seine Hoffnungen auf eine weitere musikalische Karriere abschreibt. (Das mag erzählerische Freiheit sein, meinen Recherchen zu Folge war Fritz Kreisler während des Luftkriegs gegen London in den Vereinigten Staaten.)

2.5 Musik bei McNaughton

Fassen wir kurz zusammen, was wir gerade über Verwendung und Funktion von Musik in „Mud“ festgestellt haben:

2.5.1 Die Flöte und ihre Musik: Die Musikmotive in „Mud“

Bis zuletzt bleibt partiell offen, welchem Zweck die Flöte dient. Abgesehen davon, dass es sich offenbar auch um ein Phallussymbol handelt und mit ihr gespielte Töne magische Wirkungen entfalten, bleibt sie für mich etwas rätselhaft. Es ist nicht klar, welche Musik auf ihr gespielt werden soll, außer dem Vogellied.

Und es ist nicht klar, was die Deutschen mit ihr wollen: Eine Flöte ist anders als ein Horn oder eine Posaune kein klassisches Instrument, das der Führung einer Truppe dient – die Jagd von deutschen Kultisten nach dem Artefakt dürfte daher andere als militärische Zwecke haben.

Wir wissen nicht, ob sich der Protagonist die Vogelmelodie, die ihn an „La Folia“ erinnert, nur einbildet; ob ihm die beiden Motive nur Symbole sind: ein Hoffnungszeichen der Zivilisation, des alten menschlichen Kulturerbes bzw. dessen furchtbares Zerrbild. Gegen die These, dass er sich die Melodien nur einbildet, spricht, dass am Ende der Geschichte auch Fritz Kreisler die Vogelmelodie im Lärm der Kriegsmaschinerie entdeckt.

In jedem Fall ist die Flöte offenbar in der Lage, das B-A-C-H-Motiv zu spielen und zu einer ihrem eigentlichen Wesen als Artefakt Shub-Nigguraths konträren Wirkung zu bringen. Insgesamt kann man aber festhalten, dass die Geschichte weniger die Primärwirkung von Mythos-Musik thematisiert, als vielmehr musikhistorische Bezüge als Symbole setzt und mit diesen operiert: „La Folia“ dient als Zivilisationszeichen, als Rückbindung an europäische Kultur.

Die verfremdete Melodie, die er dem Vogellied entnimmt, steht für die Perversion dieser Kulturgeschichte. Sie steht damit für den Mud und die Kriegsmaschinerie, und schließlich auch für Shub-Niggurath. Die Deutschen singen nicht, sie skandieren, um ihrer Blut- und Boden-Göttin zu huldigen.

Und schließlich kann der Erzähler (mindestens in seinem Denken) dem Wahnsinn des Krieges und des Mud J.S. Bach entgegensetzen. Das B-A-C-H-Motiv steht für humane Selbstermächtigung, egal, wie vergebens sie sein mag.

2.5.2 Musikdarstellung

Die Musik ist nicht in jedem Fall menschengemacht: Das Vogellied und die Melodie unter dem Luftalarm haben keinen (erkennbaren) menschlichen Auslöser, und in der Wahrnehmung des Erzählers klingt die Flötenmelodie auch ohne Spielenden fort: „that damnable tune always seemed to hover just underneath the roar of the wind and rain“.

Die Musik ist delokalisiert; sie erklingt nicht aus dem Instrument, sondern aus der ganzen Mud-getränkten Umwelt.

2.5.3 Besonderheit: musikalisch gebildeter Protagonist

Hervorzuheben ist, dass der Erzähler von „Mud“ musikalisch gebildet ist, sowohl analytisch als auch interpretativ. Er findet sich im symbolischen Dschungel der verschiedenen Motive zurecht, und nur seine musikalische Vorbildung erlaubt ihm, eine (für ihn) rettende Idee im Fugenmotiv zu finden und dieses auszuführen. Davon abgesehen hilft uns die Bildung des Protagonisten nicht wirklich weiter: Wir werden durch seine Ausführungen nicht wesentlich schlauer und das Geheimnis der Flöte bleibt ungeklärt.

2.6 Zwischenfazit vor einer Typologie der Mythos-Musik

Wir haben nun drei Geschichten analysiert: Lovecrafts „The Music of Erich Zann“, Duane Rimels „Music of the Stars“ und Brian McNaughtons „Mud“. Die Geschichten weisen einige Parallelen auf, aber auch markante Unterschiede. In jedem Fall haben sie uns dazu verholfen, im nächsten Schritt einen Katalog von Eigenheiten von Mythos-Musik-Geschichten skizzieren zu können. Natürlich decken wir mit diesen Geschichten noch nicht das gesamte Spektrum von Techniken, Funktionen und Plots ab, die in Mythos-Musik-Geschichten Anwendung finden. Diese werden wir im Folgenden dritten Teil an passender Stelle betrachten.

3 Eine Typologie übernatürlicher Musik im Cthulhu-Mythos

They danced insanely to the high, thin whining Of a cracked flute clutched in a monstrous paw, Whence flow the aimless waves whose chance combining Gives each frail cosmos its eternal law.

H.P. Lovecraft: Fungi From Yuggoth (1929/30)

In den vergangenen beiden Artikeln haben wir drei Stories analysiert: Lovecrafts „The Music of Erich Zann“, Duane Rimels „Music of the Stars“ und Brian McNaughtons „Mud“.

Damit haben wir genug Material gesammelt, um uns unseren Themenfragen zu widmen: Was macht die Musik als Element von Mythos-Stories aus? Wie lässt sich Mythos-Musik typologisieren? Was ist der Idealtypus einer Mythos-Musik?

3.1 Mythos-Musik: Eine Typologie in 14 Thesen

Das Folgende ist ein loser Katalog von Thesen und Erkenntnissen über Mythos-Musik. Eine tiefgehende Exploration und Anwendung auf konkrete Geschichten schließe ich unten an. Die folgenden Punkte sind quasi auch das tl;dr der gesamten Artikelreihe.

1. **Die Musik im Mythos ist schwierig oder gar nicht beschreibbar.**
2. Sie hat trotz oder gerade wegen ihrer Unbeschreibbarkeit verschiedene **Wirkungen in der Welt**, vor allem eine psychologische und eine magische.
3. Wenn eine Beschreibung der Musik vorkommt, umfasst sie meistens Parameter wie **Tonhöhe, Timbre, „unerhörte“ Harmonien, seltsame Rhythmen**. Die primäre Wirkung der Beschreibung ist ein Gefühl der Entfremdung bei Lesenden.
4. **Mythos-Musik wird häufig von *einem* Instrument hervorgebracht, das von einem *Menschen* gespielt wird.**
5. Die Musik ist ein akustischer Reiz, wird aber oft **begleitet von visuellen, seltener olfaktorischen Sinnesreizen und multisensorischen Trübungen**.
6. Die Mythos-Musik hat auf ihre Schöpferinnen, Interpreten und Zuhörenden auch eine **soziale Wirkung der Isolation, Absonderung und des „Ausstiegs aus der Gesellschaft“**. Das eint sie einerseits mit anderen Wirkungen des Mythos, aber auch andererseits mit stereotypen Wirkungen des Kunstschaffens.

7. Häufig sind die reinen „Kompositionen“ (also die erdachte/notierte Musik) gar nicht an sich wirksam. Erst im **Zusammenspiel von Instrument(en), Komposition und eventuell Übernatürlichem, also in der Aufführung**, entsteht die eigentlich „wirksame“ Mythos-Musik.
8. Wie alle Musik ist Mythos-Musik **flüchtig**, im Wesentlichen nur im Moment der Aufführung erfahrbar.
9. Ob die Mythos-Musik zu **vervielfältigen** ist (auf Tonträgern, in Netzwerken etc.), variiert von Geschichte zu Geschichte. Generell ist hier vor allem der technische Stand der Realität zum historischen Setting der Geschichte entscheidend.
10. Musik im Mythos ist **nicht gegen andere Artefakte oder Entitäten austauschbar**, so wenig ein Gott gegen ein Buch oder ein Kult gegen ein Monster ausgetauscht werden kann.
11. Es geht selten um „apollinische“ Musik, also nicht um strenge Form und Kompositionsschemata; allermeistens geht es um **dionysische Musik**.
12. Mythos-Komponistinnen und -Komponisten sind ein **Pendant zu Forschenden** – ein bisschen Archäologin, ein bisschen Chemiker. Sie sind gleichzeitig natürlich **Kunstschaffende**.
13. Durch die Darstellung eines körperlich-sinnlichen Eindrucks, der aber aus geistig-kompositorischer Betätigung rührt, werden **alle Wahrnehmungsebenen des Menschen** angesprochen: von den Trieben über die Emotio bis hin zur Ratio. **Sie weist symbolisch aber darüber hinaus auf Unnennbares und Unerfahrbares.**
14. Mythos-Musik muss **musikalisch genug sein, als Musik durchzugehen, aber fremdartig und „unmusikalisch“ genug, um Faszination, Verwirrung und vielleicht auch Repulsion zu erzeugen.**

3.2 Detailanalysen

Im Folgenden gehe ich auf diverse „Sub-Thesen“ des obigen Katalogs ein und diskutiere die Thesen noch etwas weiter, teils mit Bezug zu weiteren Stories.

3.2.1 Unsagbarkeit

- **Die Musik im Mythos ist schwer oder nicht beschreibbar.**
 - Das liegt auch, aber nicht immer am **musikalischen Unverständnis der (meisten) Protagonisten**.

- Es liegt vor allem an ihrer **prinzipiellen Unverständlichkeit für den „normalen“ menschlichen Geist**.
- Daran schließt ein **Unsagbarkeitstopos** an. Explizit oder implizit sagen uns die erzählenden Charaktere, dass sie uns etwas nicht sagen können, und verweisen dabei immer auf **das Unnennbare, the Unnamable oder Unknown**, oder mindestens ein Versagen der Sprache. (Man vergleiche das mit dem Topos in anderen Ausprägungen der romantischen Traditionslinie. Wagner etwa meinte, dass Musik da anfange, wo die Möglichkeiten der Sprache enden. Bei Erzählungen *über* Musik entsteht also eine doppelte Unsagbarkeit: Die Sprache versagt, die Musik setzt ein; in diesem Fall aber nur sprachlich vermittelt – und damit doppelt scheiternd.)
- Die Musik ist vermutlich auch innerhalb der Fiktion **nicht wirklich hörbar**, oder nicht hörbar, ohne davon wahnsinnig zu werden. Wer sie gehört hat, kann also nicht mehr als „zuverlässige“ Erzählfigur bestehen; wer sie nicht gehört hat, kann nichts über sie sagen, nur über ihre Wirkung auf andere.

Der Erzähler in „The Music of Erich Zann“ betont seine musikalische Unbildung; auch der Erzähler von „The Music of the Stars“ stellt seine musikalischen Fähigkeiten zumindest als deutlich schwächer dar als die seines Freundes Baldwyn.

Dieses Motiv zieht sich durch viele weitere Mythos-Stories rund um Musik: Der Erzähler von S. M. Rainey's „Threnody“ (s.u.) sagt, er sei „not well versed in musical theory“. In „The Legacy of Erich Zann“ von Brian Stableford gibt der amerikanische Dupin-Sidekick (ein Alter Ego E.A. Poes?) zu, dass er bedeutend weniger von Musik versteht als Dupin (und natürlich auch von allem anderen).

Da, wo Protagonistinnen und Protagonisten etwas von Akustik oder Musiktheorie verstehen, hilft ihnen dies meist nicht weiter: Sogar der Erzähler von „Mud“ kämpft damit, die Musik zu fassen. Obwohl er musikalisch gebildet ist, kann er nicht genauer bestimmen, was das Vogellied von „La Folia“ unterscheidet. (Zugegeben: Das mag auch an der musikalischen Bildung McNaughtons liegen.) Lila Woods in E.A. Lustig's „The Enchanting of Lila Woods“ (in „Song of Cthulhu“) kennt sich zwar mit (Computer-) Akustik aus, kann aber dennoch die Wirkungen verschiedener Musiken in der Geschichte nicht einordnen.

Die größte Musikkompetenz, die ich in den Geschichten feststellen konnte, lag beim Erzähler von Tom Piccirilli's „Water Music for the Tillers of Soil“ (1999, ebenfalls in „Song of Cthulhu“). In dieser postapokalyptischen Horrorgeschichte komponiert und dirigiert besagter Erzähler eine Sinfonie für den endgültigen Weltuntergang und bootet dabei sogar seine Dirigenten-Konkurrenz aus. Seine Meisterschaft über die Harmonien des Mythos verschiebt ihn aber eigentlich vom „Ersatzbeobachter“ hin zu einem Mythos-Wesen oder Kultisten. In Rollenspielerterminologie: Er ist kein Spielercharakter

mehr, sondern ein NSC.

3.2.2 Wirkungen der Mythos-Musik

- Sie hat trotz oder gerade wegen der Unbeschreibbarkeit verschiedene **Wirkungen in der Welt**, vor allem eine psychologische und eine magische.
 - Sie hat psychische und psychologische Wirkungen.
 - * Vor allem entwickelt sie oft eine **starke Sogwirkung auf die Erzählenden**, durch deren Ohren wir die Geschichten erleben. Sie kann hypnotisieren und sirenengleich becirren.
 - * Gleichzeitig hat sie eine **beunruhigende Wirkung auf die menschliche Psyche**, wirkt fremdartig und verstörend.
 - * Diese beiden **Wirkungen stehen in einem Spannungs- und Wechselverhältnis**. Es geht immer um die beiden Grund-Triebfedern des Handelns: Lust und Angst, Eros und Thanatos usw.
 - Die Mythos-Musik hat zudem eine **übernatürliche, magische Wirkung**.
 - * Diese beruht nicht immer und nicht nur darauf, dass das verwendete Instrument ein magisches Artefakt oder der Interpret ein Zauberer ist. **Das Geheimnis liegt meist (auch) in den „Frequenzen“, den „Noten“ oder den „Harmonien“ – ist also ein musikalisches.**
 - * Die Wirkung umfasst u.a. **Schadenszauberei**, die **Kommunikation mit übernatürlichen Wesenheiten**, deren **Beschwörung** oder auch deren **Bannung**.
 - * Vielfach sind die Wirkungen auch nicht klar zuzuordnen.
 - Durch evozierte Emotionen, vor allem Entfremdungsgefühle, hat die Mythos-Musik daher auch **Auswirkungen auf die Lesenden**.

Zu den teils anziehenden, teils abstoßenden Wirkungen auf Protagonisten der Geschichten wurde bereits in den Analysen das Meiste gesagt. Aber noch einmal zusammengefasst:

Die Musik, gerade auch die dissonante, zieht die Erzählenden der Geschichten magisch an, verstört sie gleichzeitig und stößt sie ab. Das ist recht leicht mit den Emotionen der Lesenden zu parallelisieren: Horrorgeschichten scheinen Lust und Angst, Begierde und Furcht, Faszination und Ekel so zu kombinieren, dass ein (mindestens für Fans des Genres) eher resonantes als repulsives Geschehen entsteht. (Vgl. dazu auch „[Resonanz und Horror](#)“.)

3.2.2.1 Magische Wirkungen

Die wichtigsten magischen Wirkungen der Musik sind ähnliche wie bei anderen Ritualen und Zaubern des Mythos. Allen voran stehen **Beschwörungen** (Evokationen, Invokationen, Kommunikationen) auf dem Programm, häufig von Großen Alten wie Shub-Niggurath, Nyarlathothep oder Anbetungen Azathoths.

Ebenfalls recht häufig kommt **Schadenszauberei** zum Einsatz – meist mit gravierenden Folgen für die Zuhörenden. In „The Last Show at Verdi's Supper Club“ (1992, Stephen Mark Rainey, enthalten in der Anthologie „Song of Cthulhu“) ist der Protagonist offenbar von einer Mythos-Wesenheit besessen, die ihn alle paar Jahre oder Jahrzehnte zwingt, in einem grausigen musikalischen Ritual seine „Freunde“ zu opfern. Der Mythos-Bezug rührt hier vor allem aus der Zugehörigkeit zu besagter Anthologie.

Bannzauberei bzw. Exorzismen kennen wir bereits von Erich Zann: Er mag das Wesen, das hinter seinen Fensterläden lauert, beschworen haben, aber seine Musik dient vor allem deren Beruhigung. Auch in der Geschichte „The Enchanting of Lila Woods“ weckt Musik einen Avatar Shub-Niguraths auf, dient aber auch deren Besänftigung.

Wo wir gerade bei Shub-Niggurath sind: **Pervertierte orgiastische Fruchtbarkeitsriten** oder schlichte **Orgien der Zerstörung** spielen immer wieder eine Rolle, zum Beispiel in „The Next Big Thing“ (2000, Rob Suggs, in „Song of Cthulhu“) in Form eines Musikfestivals. Dieses endet in einer Art Bürgerkrieg in Arkham, im Zuge dessen es zu Mord, Kannibalismus, Vergewaltigung kommt. Siehe hierzu auch die These zur dionysischen Musik.

Eine weitere primäre Wirkung, die sporadisch zum Einsatz kommt, ist **psychologische Kriegsführung**, vor allem durch Trommeln. In der passend „Drums“ genannten Geschichte von William R. Trotter (2001, ebenfalls in „Song of Cthulhu“ enthalten) setzt ein Tcho-Tcho-Stamm einer Militäreinheit mit Trommeln zu. Das Trommeln dient letztlich auch der Beschwörung von Dholen und einem Avatar Chaugnar Faugns (?), aber die vorherige Primärwirkung ist Zerrüttung und Angst.

3.2.3 Beschreibung der Mythos-Musik

- Die Beschreibung der Musik umfasst meistens **Tonhöhe, Timbre, „unerhörte“ Harmonien, seltsame Rhythmen**, um ein Gefühl der Entfremdung zu erzeugen.

Das Vokabular zur Beschreibung von Mythos-Musik ist generell sehr farbig, aber meist auf die Schilderung von Fremdartigem, Dissonantem, Repulsivem fokussiert.

Insbesondere sehr tiefe und sehr hohe Lagen werden betont, also die Stimmlagen, in denen menschliche Sprache nicht operiert. Tiefe Töne werden oft als Brummen beschrieben und wirken weniger hör- als vielmehr fühlbar.

Hohe Töne, etwa das Pfeifen der Flötisten Azathoths, wird oft als schrill beschrieben. Ein schönes Beispiel stammt aus „The Plain of Sound“ von Ramsey Campbell

(1964, auch in „Song of Cthulhu“).

Campbell, großer Freund und Sammler klassischer und romantischer Musik, schildert darin einen Wanderausflug dreier Studenten. Diese langen an ein großes, freies Feld mit einer einsamen Hütte an und hören dort grauenhafte Musik,

incessantly fluctuating through three notes. Behind it were other sounds; a faint bass humming [...] and others – whistlings and high pitched twangs[.]

3.2.3.1 Timbre

Das Timbre, die Klangfarbe der Töne, ist oft unwirklich oder unmenschlich (ätherisch, synthetisch, animalisch). Mythos-Kompositionen greifen auf ungewohnte oder unmögliche Klangfarben zurück. Wo es Vergleiche mit realer Musik gibt, werden oft neue und wilde Klangzusammenstellungen beschrieben, so etwa wiederum in „The Next Big Thing“ von Rob Suggs. Der Autor erfindet hier eine neue Musikrichtung, „Rant“ (to rant = schimpfen, toben, poltern):

Rant bands usually have two lead singers, one who is called a chanter, kind of descended from the rapper. [...] The other singer, the wailer, serves as an extra musical instrument. [The] voice can be bluesy, ethereal, maybe even melodic – but more often eerie and disturbing. The singers are accompanied by bands of various combinations, but percussion is by far the most important element. P rimal, thundering rhythms are key.

In der Aufführung klingt das dann u.a. so:

The drums and percussion were now pounding furious counter-rhythms. Guitars and sythesizers soared to acoustic clashes.

3.2.3.2 Mikrotonalität und „ungewöhnliche“ Stimmungen

Wie die letzte These des o.g. Katalogs betont, muss aber auch immer ein harmonisch fassbares Gegengewicht vorliegen, das die Dissonanzen und das Ungewohnte überhaupt erst zur Geltung bringt.

Die Auguste-Dupin-Geschichte „The Legacy of Erich Zann“ von Brian Stableford behilft sich hier mit dem Trick, dass die Geige, ein Erbstück von Erich Zann, mitten im Spiel selbstständig ihre Stimmung ändert, also ein spontanes, selbstständiges Scordatura durchführt.

Tonale Verschiebungen spielen auch im Asberry-Zyklus von Stephen Mark Rainey eine Rolle. Den Geschichten liegt ein neues Mythos-Buch zugrunde, „The Spheres Beyond Sound“ von einem Maurice Zann, dessen Verbindung mit Erich Zann niemals ausgesprochen, aber vorausgesetzt wird.

Der Zyklus umfasst meiner Wahrnehmung nach die vier Geschichten „Threnody“ (1987), „The Spheres Beyond Sound“ (1988), „Fugue Devil“ (1992) und „The Devil’s Eye“ (1996), wobei nur die beiden erstgenannten sich explizit und zentral mit Musik auseinandersetzen. Im erwähnten Mythos-Buch findet sich eine Anleitung, wie man eine Gitarre passend „verstimmt“: auf Des, Ais, E, His, C, Es. (Das ergibt natürlich keinen Sinn, wenn wir von unserer modernen gleichstufigen Stimmung ausgehen – die vierte und fünfte Saite wären beide auf C gestimmt; vielleicht ist das ein Lapsus des Autors, ein Witz oder es ist bedeutungstragend im Sinne einer fremdartigen Stimmung. Da S. M. Rainey in Collegetagen Gitarre gespielt hat, vermute ich letzteres.)

Die Frage, welche Harmonien und Timbres als fremdartig und ungewohnt erscheinen, ändert sich naturgemäß auch mit den Hörgewohnheiten. Daher sind die Beschreibungen und Vergleiche in „The Music of the Stars“ andere als bei späteren Mythos-Musik-Geschichten. In unserer heutigen Musikwelt, in der es ganze Playlists mit mikrotonaler Musik auf Spotify gibt und die merkwürdigsten Mikro-Rhythmen sogar im Pop akzeptiert werden, muss man sich naturgemäß weiter aus dem Fenster lehnen. Von den möglichen Klangfarben dank verschiedenster Synthesewege (modular, additiv, subtraktiv, frequenzmodulierend, ringmodulierend, ...) gar nicht zu reden: Uns kommt kaum noch etwas fremd und unerhört vor.

3.2.3.3 Form und Genre

Wir haben uns hier noch nicht mit musikalischer Form auseinandergesetzt. Meistens fällt diese aber auch relativ schnell in sich zusammen: Es gibt nahezu kein Mythos-Musikstück, das bis zum Ende (falls es ein solches überhaupt gibt) gespielt wird. Im Asberry-Zyklus wird das dämonenbeschwörende Stück „Fugue“, also Fuge genannt, und auch, was Erich Zann dem Erzähler vorspielt, nennt dieser eine Fuge. Im letzteren Fall handelt es sich aber ja gerade *nicht* um die Mythos-Musik. Zum Fugen-Begriff äußert sich Stephen Mark Rainey [in einem Interview](#):

A few of my stories either directly or indirectly relate to each other, and “Fugue Devil” — a novelette I wrote in 1991 — shares its history with several other of my tales in which music plays a distinctive, supernatural role. A fugue struck me as the perfect musical means of “summoning” the particular entity at the center of the novelette. So “Fugue Devil” it became.

Was sich vielleicht festhalten lässt, ist dass die Stücke nahezu alle eben *keine* klassische musikalische Form (Song, Sonate, Tanz) abbilden, sondern durch Länge, Wiederholung, dauerhafte Improvisation oder ein Ende mit Schrecken alle hergebrachte Form sprengen. In den wenigsten Geschichten haben wir eine klare Genrezuordnung, sieht man vom fiktiven Genre „Rant“ in „The Next Big Thing“ ab.

Einige Musik in neueren Geschichten ist grob dem Rock („Last Show at Verdi’s Supper Club“, S.M. Rainey; „How Nyarlathotep rocked our World“, Greg Nicoll), Me-

tal oder Industrial zuzuordnen, ab und an auch dem Gothic („Paedomorphosis“ von Caitlin Kiernan). Das meiste lässt sich aber eher der Orchester- oder Kammermusik zuordnen, vielleicht auch der experimentellen elektronischen Musik. (Ich warte noch darauf, dass jemand einen modularen Synthesizer als Mythos-Artefakt beschreibt. Die [passenden Module](#) gibt es bereits zu kaufen.)

3.2.3.4 ... not „pleasant, soothing, or even vaguely harmonic“

Die Musikwissenschaftlerin Isabella van Elferen fasst zusammen:

H. P. Lovecraft's stories contain many allusions to and descriptions of sound, but none are pleasant, soothing, or even vaguely harmonic.

Durch derartige Beschreibungen hat die Mythos-Musik letztlich auch eine **verstörende Wirkung auf die Lesenden**.

3.2.3.5 Klingt Mythos-Musik anders als andere Horror-Musik?

Eine der m.E. besten modernen Horror-Kurzgeschichten rund um Musik ist Thomas Ligottis „Music of the Moon“ (1987). Sie handelt von einem Insomniegeplagten, der nachts durch die Stadt streift und dabei fast einem unerhörten Konzert lauscht. Fast, weil er sich aus Angst dazu entschließt, es nur durch eine Tür anzuhören, statt sich ins Publikum zu setzen. Die Musik wird hier so beschrieben:

At first there seemed to be only a single note wavering alone in a universe of darkness and silence, coaxing its hearers to an understanding of its subtle voice, to sense its secrets and perhaps to hear the unheard. The single note then burst into a shower of tones, proliferating harmonies, and at that exact moment a second note began to follow the same course; then another note, and another. There was now more music than could possibly be contained by that earlier silence, expansive as it may have seemed. Soon there was no space remaining for silence, or perhaps music and silence became confused, indistinguishable from each other, as colors may merge into whiteness.

Diese Musik hat keine dissonanten, unangenehmen oder repulsiven Wirkungen; sie ist nur fremdartig und allumfassend. Eine spannende Anschlussfrage für weitere Forschung ist daher, ob es eine Tendenz gibt, dass Mythos-Musik einheitlicher als verstörend oder entfremdet dargestellt wird als Musik in anderen Horror-Geschichten.

Einen weiteren Themenkomplex möchte ich hier nur anreißen: Beispielsweise in den Sagen des klassischen Altertums und in romantischen Erzählungen kommt immer

wieder ein Motiv vor, das ich stellvertretend als *Sirenenmotiv* bezeichne. Magisch anziehende Musik (oft von weiblichen Wesenheiten hervorgebracht) reißt die Zuhörenden (klassisch: Männer) in ihr Unglück (Sirenen, Loreley etc.). Oft ist das Verhängnis schlicht die See oder das Wasser. Tiefe und elementare Gewalten, die ja auch klassisch weiblich assoziiert werden, lassen hier (ähnlich beim unheimlichen, düsteren Keller) recht einfach psychologische oder psychoanalytisch Deutungen zu.

Randnotiz: Eine ungemein fesselnde (im doppelten Sinn!) Interpretation des Sirenenmotivs gibt es im Finale der dritten Staffel von „Love, Death and Robots“ ([Serien-Rezension](#)), *Jibaro*. Das Motiv wird dadurch innovativ uminterpretiert, als der Protagonist gehörlos ist – und damit für den Sirenengesang unempfänglich. Das spielt sicherlich auch in eine männlich-rationale vs. weiblich-sinnliche Symbolik, die zudem durch Gold gegen Eisen, Wasser gegen Land ergänzt wird. 15 Minuten, die sich lohnen!

3.2.4 Instrumentierung

- Mythos-Musik wird **häufig von einem Instrument hervorgebracht, das von einem Menschen gespielt** wird.
 - Dennoch klingt sie oft polyphon oder orchestral, als wäre sie von einem ganzen Ensemble hervorgebracht.
 - Es gibt auch zahlreiche Beispiele für Bands, Ensembles oder Orchester. Solo-Interpretierende sind aber der (schwache) Regelfall, in jedem Fall aber ein eigenes Motiv, das eng mit dem Genie-Gedanken verwoben sein dürfte.
 - Musik, die ohne menschliche Beteiligung (z.B. von Mythos-Wesen) erzeugt wird, kommt vor, ist aber eher die Ausnahme.
 - Die Musikinstrumente werden teilweise, aber nicht immer als (magische) Artefakte verstanden.

In der Wahl der Mythos-Musik-Instrumente sind viele Autoren eher traditionell geprägt: Flöten, Geigen, Gamben, Gitarren; aber eben auch die experimentelle „Lunachord“ aus „The Music of the Stars“. Was sich aus heutiger Sicht als Instrument geradezu aufdrängt, ist der Synthesizer.

Moderne Synthesizer können nahezu beliebige Änderungen der Klangfarbe in beliebigen zeitlichen Verläufen realisieren. Ihre Stimmung ist auf Hertz oder Cent genau einstellbar. Sie lassen sich als Rhythmus-, Melodie- und Akkordinstrument benutzen. Und sie sind während des Spiels manipulierbar. Damit sind sie einzigartig geeignet, verfremdende Effekte und ungewohnte Klänge zu produzieren. Zusammen mit Effektgeräten (um nur ein paar zu nennen: Reverb, Delay, Stretching, Detune, Fuzz) ist die Palette von „mythosähnlicher Klangerzeugung“ unendlich. Nimmt man noch Sampling und Sample-Manipulation hinzu, ist die Vorstellungskraft der einzig limitierende Faktor.

3.2.4.1 Menschliche Stimme

Die menschliche Stimme spielt sporadisch eine Rolle, z.B. in „The Next Big Thing“ (s.o.): Chanter und Wailer dienen als wesentliche Instrumente der Gruppe. Auch als „gregorianisch“ beschriebene Gesänge tauchen in verschiedenen Geschichten auf, etwa in „Chant“ von Rob Weinberg (2001, in „Song of Cthulhu“). Hier lesen wir:

A chant is merely another name for an invocation[.]

In „The Enchanting of Lila Woods“ spielen mehrere, teils durch Computerakustik verstärkte, Gesänge eine zentrale Rolle. Meist sind diese Beschreibungen weniger dissonant als bei anderen Instrumenten, vielleicht, weil die menschliche Stimme ohnehin einen starken emotionalen Effekt hat, der bei anderer Instrumentierung erst durch Verstimmung und ungewohnte Eigenschaften erzeugt werden muss.

3.2.4.2 Instrumente als Artefakte

Einige Instrumente der Mythos-Musik sind klar als Artefakte erkennbar, so die Flöte in „Mud“ als Unheiligtum Shub-Nigguraths. In anderen Fällen, wie der Lunachord Baldwyns in „The Music of the Stars“, ist nicht ganz klar, ob es sich um ein Artefakt oder eine brillante Ingenieursleistung handelt. Über Erich Zanns Gambe wissen wir zu wenig, um eine Entscheidung zu treffen. Brian Stableford wird in „The Legacy of Erich Zann“ zwar suggerieren, dass es sich um eine magische, verlorene Stradivari handelt, aber dieser Setzung würde ich nicht unbedingt folgen. Gerade bei Erich Zann scheint die Mythos-Wirkung eher aus dem verschrobenen Genie Zanns zu entstammen – es ist ein kompositorisches Geheimnis, keine Artefaktmagie.

3.2.5 Beschriebene Sinnesreize

- Die Musik ist ein akustischer Reiz, wird aber oft **begleitet von visuellen, seltener olfaktorischen Sinnesreizen und multisensorischen Trübungen**.
 - Beliebt sind ein aus dem Nichts geschaffener **Nebel** oder visuelle Halluzinationen.
 - Die Musik muss auch nicht aus dem Instrument erklingen, sondern nimmt oft den gesamten Raum ein oder ist delokalisiert.

Die genannten Phänomene sind z.B. in „Mud“ alle vorhanden. Der Erzähler von „The Music of Erich Zann“ erleidet ebenfalls visuelle Halluzinationen. In „The Plain of Sound“ wird (leider) die akustische Ebene durch eine Visuelle ergänzt – vielleicht, weil Ramsey Campbell ansonsten das gruselige Material ausgefallen wäre? Oder weil die reine Schilderung eines „Akustik-Kriegs“ schwer zu fabrizieren gewesen wäre?

Eine Randnotiz zu anderen Sinnen sei an dieser Stelle eingeschoben. Einige Protagonistinnen und Protagonisten verlieren spätestens im Finale ihren Sehsinn: Erich Zann genauso wie der Mönch Yergler und in Nachfolge dessen Baldwin in „The Music of the Stars“; aber auch das Publikum in der Nicht-Mythos-Geschichte „Music of the Moon“ von Thomas Ligotti. (Letztere hat ein sehr durchgängiges Augen-Motiv.)

Erich Zann ist zudem bereits zu Beginn der Geschichte stumm. Wie das zu interpretieren ist, ist sicherlich von der jeweiligen Geschichte abhängig: Hat der Sehsinn gegenüber der Musik seine Bedeutung verloren und wird nicht mehr gebraucht? Haben wir hier ein ödipales Motiv vorliegen? Steht der Sehsinn für Rationalität, einen analytisch-trennenden Verstand, der verloren geht? Braucht Zann keine Stimme, weil er das, was er sagen wollte, ohnehin nicht mit menschlicher Sprache ausdrücken kann? Oder hat ihm der Schrecken des Mythos wörtlich die Sprache verschlagen?

3.2.6 Soziale Wirkung: Isolation

- Die Mythos-Musik hat auf ihre Schöpferinnen, Interpreten und Zuhörenden auch eine **soziale Wirkung der Isolation, Absonderung und des „Ausstiegs aus der Gesellschaft“**. Das eint sie einerseits mit anderen Wirkungen des Mythos, aber auch andererseits mit stereotypen Wirkungen des Kunstschaffens.

Dieser Punkt hängt eng zusammen mit der These, dass sich in den Komponistinnen und Komponisten des Mythos auch die Traditionslinie des Genie-Kults fortsetzt: Das Genie ist letztlich immer einsam, ein Topos, der ja auch für Lovecrafts eigene Lebensgestaltung zentral war. Das Genie ist gleichzeitig auch verschroben und gar nicht richtig sozialisierbar. Zur anti-sozialen Auswirkung der Musik, nämlich dem Zusammenbruch der sozialen Ordnung in reine Anomie, siehe die These zu den Wirkungen, insbesondere zu den dionysisch-orgiastischen.

3.2.7 Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile: Zusammenspiel in der Aufführung

- Häufig sind die reinen „Kompositionen“ (also die erdachte/notierte Musik) gar nicht an sich wirksam. Erst im **Zusammenspiel von Instrument(en), Komposition, Zuhörenden und eventuell Übernatürlichem**, also durch Aufführung, entsteht die eigentlich „wirksame“ Mythos-Musik.
 - Eine beliebte Interpretation der Ersatz-Beobachter, also der Erzähler, sind **Obertöne**, die die eigentlich „weirde“ Wirkung ausmachen.
 - Ob es sich dabei nur um den Versuch der Erzählenden handelt, dem Beobachteten einen Sinn zu geben, oder ob tatsächlich „mystische Frequenzen“ als Obertöne entstehen, ist nicht immer klar.

- Teilweise entsteht die Mythos-Musik auch erst im Zusammenspiel eines lokal erzeugten Tons und einer „**Antwort**“ **aus fremden Welten oder Dimensionen**.

Musik ist nahezu immer eine Sache, die erlebt, gehört werden muss. Das ist uns als Lesenden der Mythos-Musik-Geschichten freilich (zum Glück!) nicht vergönnt – wohl aber den „surrogate observers“, den Erzählenden. Und bei fast allen Schilderungen wird klar, dass erst die Aufführung als Zusammenspiel von Komposition und Interpretation die Mythos-Wirkung erzeugt. Selbst notierte Musik (s. die nächste These) entfaltet ihre Wirkung erst, wenn sie interpretiert wird. Der Erzähler von „Threnody“ hört sich eine Aufzeichnung an, die sein Großvater einst nach dem Buch „Music of the Spheres“ von Maurice Zann angefertigt hat. Zunächst scheint es sich eher um eine Sammlung von auf Instrumenten erzeugten Geräuschen zu handeln, nicht um Musik. Im Laufe der Zeit schälen sich aber „strains of some unearthly harmony“ heraus:

The harmonic overtones of the mandolin, guitar, and dulcimer were producing sounds unlike any I had ever heard, even in the most radical of electronic fusion.

Nur das Zusammenspiel, die Sym-Phonie, ermöglicht hier eine Mythos-Wirkung. Auch die „Music of the Stars“ ist nur durch das Zusammenspiel von Lunachord und den Rhythmen aus der „Chronike von Nath“ möglich, angereichert durch Melodien und Harmonien Baldwyns. Bei Erich Zann haben wir vermutlich keine notierte Musik, hier handelt es sich um eine Improvisation, aber auch sie entsteht erst durch Zann, sein Instrument und die Entität hinter dem Fensterladen, die ja auch antwortet („a shriller, steadier note that was not from the viol“). Bei Stablefords „The Legacy of Erich Zann“ kommt noch hinzu, dass die Musik nur wirkt, wenn Zuhörende schlafen oder in Trance sind:

When we sleep, our defenses are eroded, but we have countered that erosion by the strategic forgetfulness that dispels our dreams. There are, however, states intermediate between waking and sleep, in which that physiological strategy is far less effective. We enter one such state when we listen to, and respond to, music[.]

In diesem Fall sind Zuhörende natürlich auch Teil des Mysteriums der Aufführung.

3.2.8 Flüchtigkeit, Notation und Vervielfältigung

- Wie alle Musik ist Mythos-Musik **flüchtig**, im Wesentlichen nur im Moment der Aufführung erfahrbar.

- Das heißt: Wir sind in der Literatur nie – im Gegensatz zu den Charakteren der Stories – mit dem „Sound-Objekt“ konfrontiert, sondern **nur mit einer sprachlichen Repräsentation, einer Beschreibung**. Man könnte sagen: Mit einem Rezept, um den Klang nachzubilden oder zu imaginieren; oft aber nur mit einer Beschreibung ihrer Wirkung. Das teilt sie, naturgemäß, mit allen anderen übernatürlichen Elementen des Mythos wie Büchern, Artefakten und Wesenheiten.
 - Mythos-Musik ist **prinzipiell durch Notation tradierbar**, aber vermutlich nicht auf herkömmliche Art und Weise. Das passt ausgesprochen gut zu moderner und spätmoderner Notationstechnik.
- Ob die Mythos-Musik zu **vervielfältigen** ist (auf Tonträgern, in Netzwerken etc.), variiert von Geschichte zu Geschichte. Generell ist hier vor allem der technische Stand der Realität zum historischen Setting der Geschichte entscheidend.

Eine wichtige Ausnahme zur Flüchtigkeit sehen wir in „Mud“: Hier wabert, „droned“ die Musik endlos weiter, sogar bis in den nächsten Krieg. Vielleicht war sie auch niemals weg ...

3.2.8.1 Notation?

Bei „Threnody“ wissen wir, dass in „The Music of the Spheres“ Musiknoten enthalten sind, wie auch spezifische Anleitungen zur Aufführung. In „How Nyarlathotep rocked our World“ von Greg Nicoll (2001, in „Song of Cthulhu“) verteilt ein Avatar des kriechenden Chaos die todbringende Partitur – und lehrt den musikalisch unbeleckten Bassisten rasch noch das Notenlesen. Es scheint sich zwar um Pergament („parchment“), ansonsten aber um eine Partitur in gewohnter Notation zu handeln. (Warum es kein Papyrus ist, wissen die Äußeren Götter.) Eine derartige Partitur gibt es aber in den wenigsten Geschichten. Erich Zann improvisiert, Baldwyn hat seine Musik vermutlich komponiert und einstudiert, der Erzähler von „Mud“ spielt aus dem Gedächtnis bzw. nach Gehör.

3.2.8.2 Algorithmen, Generative Music, Avant Garde

In „The Enchanting of Lila Woods“ scheint es eine Art Algorithmus oder Rezept zu geben, nach dem die Frauen eines Frauenhauses ihre Gesänge aufbauen. Dieses erinnert an ein Experiment, das Brian Eno in „A Year with Swollen Appendices“ in einem Essay über „The Great Learning“ von Cornelius Cardew schildert:

Cardew's score is very simple. It is written for any group of performers (it does not require trained singers). There is a piece of text (from Confucius) which is divided into 24 separate short phrases, each of one to three words

in length. Beside each phrase is a number, which specifies the number of repetitions for that line, and then another number telling you how many times that line should be sung loudly. [...] The singer then moves on to the next line, choosing a new note. The choice of this note is the important thing. The score says: ‘Choose a note that you can hear being sung by a colleague. If there is no note, or only the note you have just been singing, or only notes that you are unable to sing, choose your note for the next line freely. Do not sing the same note on two consecutive lines. Each singer progresses through the text at his own speed.’

Diese Selbstorganisation funktioniert – im von Eno geschilderten Experiment genauso wie in der Geschichte. In „The Enchanting ...“ wird diese Musik einen Avatar Shub-Nigguraths aufwecken, der dann erst durch eine Art Wiegenlied wieder in seinen ewigen Schlaf unter Arkham gebannt werden wird. Die Regel, nach der die Frauen singen, scheint den interkulturellen Experimenten der Betreiberin des Frauenhauses zu entstammen. Mich hat verwundert, wie absent moderne Avant-Garde-Notation in den Geschichten ist. Wenn man sich einige [Beispiele bei John Cage, Brian Eno oder Cornelius Cardew](#) ansieht, liegt die Nähe zu Sigillenmagie und Mythos-Büchern ja direkt auf der Hand ...

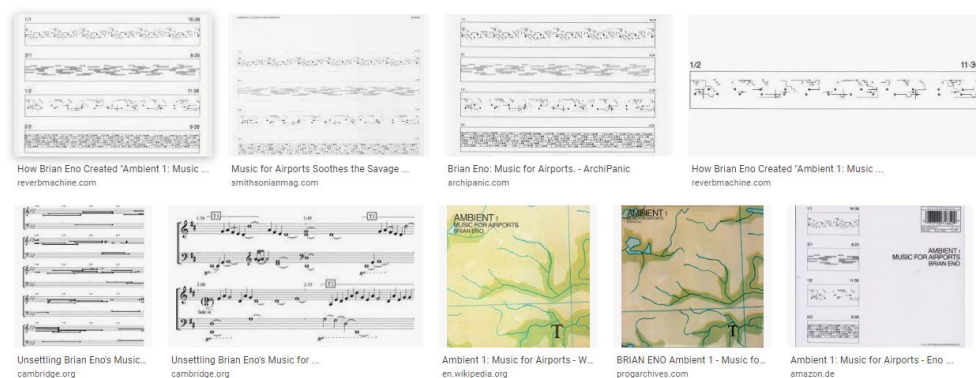


Abbildung 1: Bildersuche nach der Notation für Enos „Music for Airports“

3.2.8.3 Vervielfältigung

Auch die Frage der technischen Vervielfältigung ist in den Geschichten unterschiedlich gelöst. In „Chant“ ist die ganze Idee der Geschichte, dass eine Gesangsaufnahme die Hitlisten stürmt, um R'lyeh aus den Fluten zu heben. Auch in „Threnody“ ist eine Aufnahme wirkmächtig: Die Original-Aufführung war zu leise gewesen und hatte nichts beschworen; als der Erzähler aber die Aufnahme so laut abspielt, dass die Anlage übersteuert, erreicht er die Lautstärke, die im Mythos-Text gefordert war. Und der

„Fugue Devil“ ist aus dem Sack. In „Paedomorphosis“ von Caitlin Kiernan (1997, in „Song of Cthulhu“) spielen auch Sound-Samples eine wichtige Rolle. Die Musik selbst scheint keine besondere Mythos-Wirkung zu haben, aber die Art und Weise, wie eine junge Musikerin an die Sound-Samples gelangt, hat durchaus Mythos-Bezug. Bei der meisten Mythos-Musik ist aber durchaus zu bezweifeln, dass sie auch aus der Retorte wirkt. Bei „How Nyarlathotep rocked our World“ ist (wie bei Thomas Ligottis „Music of the Moon“) das Konzert das eigentliche Ritual, um das Publikum in andere Dimensionen zu entführen. Es ist fraglich, ob eine Aufzeichnung überhaupt eine Wirkung. Das Ritual in „How Nyarlathotep ...“ ist zudem zeitlich an die Mondphasen gebunden, sodass es vielleicht sogar einen Unterschied machen würde, wann eine Aufnahme abgehört wird. Der Fantasie zukünftiger Mythos-Schriftstellerinnen ist aber natürlich keine Grenze gesetzt, was Streaming-Mythos-Rituale anbelangt. Die Geschichten zeigen klar, dass neue technische Machbarkeiten auch neue Ideen gebären, wie man den Mythos in musikalische Horror-Geschichten bringen kann.

3.2.9 Eigentümlichkeit von Musik als Motiv

- Musik im Mythos ist **nicht gegen andere Artefakte oder Entitäten austauschbar**, so wenig ein Gott gegen ein Buch oder ein Kult gegen ein Monster ausgetauscht werden kann.
 - Musik bringt eigene Erwartungen und Prägungen mit sich, musikalische Symbole reihen sich in einen eigenen Kanon ein.
 - Die reale Musikgeschichte dient immer wieder als Anknüpfungspunkt für mythos-musikalische Erzählungen.
 - Ein wichtiges Moment ist hierbei die Aufführung: Wäre eine Partitur bereits magisch wirksam, handelte es sich um ein Mythos-Buch. Die in den Geschichten beschriebene Musik ist aber erst durch die Aufführung als (privates) Konzert, Musical, Festival etc. verheerend.

3.2.9.1 Kompositionen als „Mythos Tomes“

Als ich den DLG-Wiki-Eintrag „[Musik im Mythos](#)“ angelegt habe, war ich mir nicht ganz sicher, wie ich ihn kategorisieren soll. Die Kategorie „Musik“ bezieht sich auf reale, hörbare Musik; hier kann das literarische Motiv (als das ich „Musik im Mythos“ vorerst begreifen will) also nicht untergebracht werden. Daher landete er dann in der Rubrik „Artefakte“ – das schien mir dem, wie ich Musik als Mythos-Motiv verstehe, am nächsten zu kommen.

Musik ist in ihrer Abstraktheit, darin, dass sie sich letztlich der Beschreibung entzieht, nicht beliebig gegen Bücher oder andere Artefakte austauschbar. Ein leuchtender Trapezoeder mag visuell schwer beschreibbar sein, erst Recht die „Farbe aus dem All“.

Aber letztlich lassen sich ihre Eigenschaften dennoch besser darstellen als diejenige einer erklingenden Mythos-Musik. (Die unbeschreibliche Schwärze vor Erich Zanns Fenster ist nur deshalb ein gutes Motiv in der Geschichte, weil die Musik als Gegenpart existiert. Sonst wäre sie einfach nur abstrakt.)

Schwieriger ist die Abgrenzung zu Mythos „Tomes“, und zumindest bei notierter Musik kann diese durchaus als doppelt wirksames Buch verstanden werden. Sie ist einerseits ein Mythos-Buch, das z.B. bei der Lektüre wahnsinnig machen kann. Andererseits ist sie wie ein Mythos-Buch, das erst durch laute Rezitation, also Aufführung, ihre übernatürliche Wirkung entfaltet. Das erinnert sicher nicht zufällig an den „King in Yellow“, das Wahnsinn verbreitende Theaterstück Robert W. Chambers. Auch der Inhalt des Necronomicon ist nur durch seine verderbende Wirkung beschreibbar. Am Versuch, einen Auszug aus dem Necronomicon als Mythos-Geschichte zu verkaufen, scheitern in meinen Augen auch literarische Größen wie Robert M. Price mit „Ghoul's Tale“: Der Inhalt muss unnennbar bleiben. Aber das Necronomicon als Objekt kann ich mir besser vorstellen als das Sound-Objekt der Musik des Erich Zann.

3.2.9.2 Musikgeschichte als Anknüpfungspunkt

Einen Ansatz alternativer Musikgeschichte haben wir bereits in „Music of the Stars“ gesehen. In „The Next Big Thing“ von Rob Suggs finden wir zudem eine Musikgeschichte, die den Einfluss Nyarlathoteps (?) darstellt: Während die sehr frühe Musik reines Chaos war, die Zivilisation dann aber Ordnung in der Musik erschuf (Platon lässt grüßen), sorgt die Seele der Äußeren Götter im Laufe der Jahrtausende für zunehmende Eskalation, Disharmonie, Dissonanz und letztlich eine Rückkehr zum reinen Chaos (das in einer bürgerkriegsähnlichen Katastrophe endet).

3.2.10 Dionysische Musik

- Es geht selten um „apollinische“ Musik, also nicht um strenge Form und Kompositionsschemata; allermeistens geht es um **dionysische Musik**.
 - Diese begründet eine Nähe zu **Shub-Niggurath** und Fruchtbarkeitskulten.
 - Selbst rational komponierte Mythos-Musik zeitigt eigentlich immer einen schrecklichen **Zusammenbruch der apollinischen Struktur und Ordnung**.
 - Schon im vielleicht bekanntesten musikbezogenen Bild des Mythos, dem Trommler- und Flötisten-Hofstaat Azathoths, erkennen wir ja die **um Dionysos tanzenden Satyrn**.
 - Dazu gehört die Feststellung, dass **Rhythmus** (und Perkussionsinstrumente) eine prominente Rolle spielen: Es handelt sich oft um **Ritualmusik**

(die realweltlich wie auch im Mythos ja u.a. dazu dient, Trancezustände zu befördern).

- Mit der **rituellen Sphäre der Musik** eröffnet sich ein ganz eigener Symbolkanon: Wir denken an Hexenzirkel, den Sabbat, die Dionysien und Bacchanalien, an orientalisches-arabische oder afrikanische Musik, Schamanismus, Stammesriten.
- Dadurch werden Begierden wachgerufen, nach **Orgien, Ausschweifungen, Drogen, Rausch**.
- Diese Symbole verweisen gleichzeitig auf eine **Ur-Angst des Menschen** vor der enthemmten Horde. Anomie, Massenhysterie, Bürgerkrieg, der Zusammenbruch zivilisatorischer Ordnung wird aufgerufen.

Wir haben uns über einige der dionysischen Implikationen bereits bei den Wirkungen weiter oben Gedanken gemacht. Viel mehr ist dazu auch nicht zu sagen: Es geht bei der Mythos-Musik nicht um die Ordnung und Struktur eines geordneten Kosmos, sondern um deren Störung durch das Chaos. Es führt hier philosophisch vermutlich zu weit, den Mythos abzuklopfen, ob er eher eine monistische oder eine dualistische Philosophie begünstigt.

Das könnte aber ein fruchtbarer Ansatz für weitere Artikel sein: Ist das Chaos der dualistische Gegenpol zum Kosmos, oder sind die beiden in *einem* verwoben und die jeweilige Betonung z.B. nur eine Frage der Beobachtung? In jedem Fall werden wir hier mit etwas konfrontiert, was man in Anlehnung an den Theologen Rudolf Otto das „mysterium tremendum“, also das Erschütternd-Göttliche, nennen kann. Dieses Göttliche steht im Widerstreit mit dem Göttlich-Faszinierenden: Wir haben hier wieder eine gleichsam anziehende und abstoßende Dualität oder Polarität. Zur weiteren Exploration dieses Gedankens empfehle ich das erste Kapitel von Eric Wilsons „The Republic of Cthulhu“ (2016, [Open Access](#)) mit dem Titel „Gods and Monsters“. Wilson schreibt hier:

As Lovecraft’s greatest critic Maurice Levy points out, the overriding aesthetic impulse of the Lovecraftian text is to induce within the post-theistic reader a sense of that primordial dread that was the hallmark of primitive religious experience, the violent and unmediated encounter with the Wholly Other.

Der „violent encounter with the Wholly Other“ wird in frühen, „primitiven“ Religionen ganz direkt in Form von Kannibalismus, Menschenopfer usw. repräsentiert.

3.2.II Die Musikschaffenden in den Geschichten

- Mythos-Musikschaffende sind ein **Pendant zu Forschenden** – ein bisschen Archäologe, ein bisschen Chemikerin. Sie sind gleichzeitig natürlich **Kunstschaffende**.
 - Sie entdecken oder entwerfen Neues, das ungeahnte Folgen haben kann.
 - Ihre Motivation ist meistens künstlerisch, explorativ oder unklar. **Neugier und Kreativität** sind häufige Beweggründe. Aber auch eine direkte Mythos-Wirkung kommt als Ziel vor, ob bannend oder schädend.
 - Der realweltliche, moralische Bezug könnte lauten: Gebt acht, was ihr komponiert, und achtet die Hörenden, auf deren Gefühls-Klaviatur ihr spielt! In einer latent amoralischen, „kosmischen“ Philosophie spielt eine derartige Erwägung natürlich nur eine untergeordnete Rolle.
 - Sowohl Komponierende als auch Interpretierende werden häufig, wohl der romantischen Tradition folgend, als **Genies** dargestellt (Marotten und Exzentrik inklusive).
 - Unabhängig davon, wie brillant die dargestellten Musikschaffenden sind, sind es letztlich aber eher die Mächte des Mythos, die auf ihnen spielen, als umgekehrt.

Die meisten Mythos-Musik-Geschichten dürften S.T. Joshi gefallen, der schreibt:

What has been happening in weird fiction since Lovecraft is a vast reorientation of focus: ordinary people are somehow regarded as intrinsically important, and the weird phenomena are, very broadly, seen as threats to their middle-class stability. [...] I do not think that weird fiction should be about ordinary people. (Joshi, „The Advance of the Weird Tale“)

Gewöhnliche Menschen sind die meisten Protagonisten unserer Mythos-Musik-Geschichten nicht. Viele zeigen klare Genie-Eigenschaften, mindestens aber charakterliche Absonderlichkeiten. Die Ausnahme unserer drei Hauptgeschichten ist der Cellist und Soldat in „Mud“: Er stolpert in die Geschichte hinein und muss sich dann der Mythos-Kräfte erwehren. Darüber, ob er ein Virtuose oder genialer Musiker ist, erfahren wir nichts. Die Eigenheit, als Musiker in eine Mythos-*Musik*-Geschichte zu stolpern, hebt ihn aber dennoch über den durchschnittlichen „ordinary middle class“ Protagonisten.

3.2.12 Ganzheitliche Sinnlichkeit und Symbol des Unerfahrbaren

- Durch die Darstellung eines körperlich-sinnlichen Eindrucks, der aber aus geistig-kompositorischer Betätigung rührt, werden alle Wahrnehmungsebenen des Menschen angesprochen: von den Trieben über die Emotio bis zur Ratio. Sie weist symbolisch aber darüber hinaus auf Unnennbares und Unerfahrbares
 - **Dissonanzen und Verstörungen** kommen auf allen Ebenen vor: Die Entfremdung durch den Mythos ist umfassend und vollständig, vom Konkreten bis ins Ephemere.
 - Die Musik dient damit als **Symbol, das auf das Unbeschreibbare** (s.o. These 1) verweist, dabei aber eine „**Zwischenstufe**“ der **Abstraktion** betritt. Im Gegensatz zu einer reinen mystischen Erfahrung ist sie in Ansätzen beschreibbar, entzieht sich dann aber doch.
 - **Das Unbeschreibbare ist kosmischen Ursprungs** (im Sinne einer kosmischen oder kosmizistischen Philosophie).
 - Die Musik ist damit eine latent, aber nicht vollständig abstrahierte, als Sound-Objekt beschriebene Verkörperung der an sich unbeschreibbaren kosmischen Angst.

3.2.12.1 Funktion von Musik als Thema/Topos/Motiv

Musik erfüllt eine wichtige Funktion zwischen dem „unsagbaren“ Schrecken, der abstraktesten Angst (vor der Leere, vor der Angst selbst), und dem konkreten, monströsen, abgründigen, aber dennoch greifbaren Schrecken. Musik funktioniert als ein Symbol, die die abstrakteste „kosmische“ Angst in ein (flüchtiges) Erleben übersetzt.

Die vielleicht direkteste Umsetzung finden wir bereits bei „The Music of Erich Zann“: Während die krumme und schiefe Rue d’Auseil auf die krumme Statur und die schiefe Psyche Zanns verweist, verweist seine Musik auf die Dunkelheit hinter den Fensterläden. Diese Dunkelheit ist nicht direkt erfahrbar – der Erzähler versucht gar nicht erst, sie zu beschreiben („no semblance of anything on earth“). Aber durch die Zwischenebene der Musik können wir ein bisschen mehr von ihr erfühlen. (Siehe hierzu auch den Essay „The Dark Beauty of Unheard Horrors“ von Thomas Ligotti.)

Eine interessante philosophische Frage tut sich auf: Kann man eine Entität wie Azathoth als ein Ereignis interpretieren – als ein „Ritual“ oder eine Aufführung, die nicht nur von Musik begleitet ist, sondern die tatsächlich aus Musik besteht? Sphärenschränkungen wie bei Pythagoras? Die Zeile aus „Fungi from Yuggoth“ (Lovecraft 1929/30), nach der die Azathoth umgebende Flötenmusik „Gives each frail cosmos its eternal law“, deutet darauf hin. Azathoth wird hier weniger als Subjekt oder mit Bewusstsein ausgestattetes (Lebe-) Wesen, sondern eher als Automat oder „Naturkraft“ dargestellt.

(Die Frage nach der Essenz Azathoths überlassen wir aber lieber [reddit und /r/lovecraft](#). Da wird genug darüber philosophiert.)

3.2.12.2 Symbolkomplex: Sphärenmusik, Schöpfung, Kosmos, Chaos

Wenn Sphärenmusik die Ordnung des Universums repräsentiert, dann zeigt Mythos-Musik eine zentrale Störung dieser Ordnung auf. Das Symbol Musik ist hierfür einzigartig geeignet, da ihr spätestens seit der Antike eine Nähe zur kosmischen Ordnung anhaftet. Fred Lubnow fasst in „[Lovecraftian Science](#)“ zusammen:

The “Music of the Spheres” was a term that was originally used to describe the harmonic and mathematical movement of the “planets,” which in the time of Pliny the Elder, Gaius Plinius Secundus, included Saturn, Jupiter, Mars, Sun, Venus and Moon[.] Pythagoras [...] connected the planetary orbits and their associated numerical ratios with musical notes (sounds frequencies) in proportion to the length of string and its associated sound.

Die (zuweilen etwas überladene) Story „The Legacy of Erich Zann“ wartet mit einer noch komplizierteren Musik- und Geistesgeschichte auf. Hier wird aus (neo-) pythagoreischer Zahlenmystik und spätantiker Metaphysik eine ganze musikalische Ontogenese hergeleitet. Alles ist Schwingung, durchwabert vom kriechenden Chaos. (Ich vermute, hier müsste man einige philosophiegeschichtliche Quellen danebenlegen, um das Ganze zu durchdringen – oder zu entlarven.) Ich werde das Gefühl nicht los, dass der Autor hier auch gerne Schopenhauer eingeflochten hätte, was aber nicht geht, da die Geschichte um 1800 spielt.

3.2.13 Zwischen Musik und Krach

- Mythos-Musik muss **musikalisch genug sein, als Musik durchzugehen, aber fremdartig und „unmusikalisch“ genug, um Faszination, Verwirrung und vielleicht auch Repulsion zu erzeugen.**
 - Der Ursprung aus der Musik ist meist am Anfang der Geschichte bzw. der erzählten Aufführung noch klar erkennbar.
 - Im Verlauf der Geschichte, spätestens im Finale wird die Musik zu einer unbeschreiblichen Kakophonie, zu reinem Lärm.
 - Meist mischt sich aber bereits zu Beginn Dissonanz und Entfremdung in die Musik.

Damit die Musik als Symbol funktionieren, also greifbar auf etwas anderes verweisen kann, muss sie eine gewisse Rückbindung an etablierte Hörgewohnheiten aufweisen. Diese muss sie dann aber auch brechen. Das funktioniert in manchen Geschichten

einfach durch Chronologie: Das Mythos-Konzert steigert sich z.B. in „How Nyarlathotep rocked ...“ oder „The Next Big thing“ von etwas annähernd Hörbarem (im doppelten Sinn) zu einer reinen Kakophonie. Andere Geschichten setzen auf eine Durchdringung der „angenehmen“ und „vorstellbaren“ Frequenzen und Harmonien mit dem Unsagbaren, Unbeschreiblichen und Grauerregenden (am prominentesten in „The Music of Erich Zann“).

3.3 Was macht das Spezifische der Mythos-Musik gegenüber anderer Musik im Horror aus?

Müsste ich ein Spezifikum festmachen, dann wäre es der Verweis auf das Kosmische: Unfassbares erzeugt eine andere Angst als Monster, Mörder, Maschinenwesen: es erzeugt eine *Atmosphäre* der Angst, ein *Gefühl* der Angst, eine vielleicht nur selbstbezügliche Angst. Und Mythos-Musik ist ein Motiv, vielleicht das geeignetste, um genau diese Angst darzustellen – und im besten Fall ein bisschen erlebbar zu machen.

3.4 Und wie klingt das nun? Realweltliche Musik, die der Mythos-Musik nahekommt

3.4.1 Versuch einiger oberflächlicher Annahmen über die Harmonie von Mythos-Musik

Bei realweltlichen Annäherungen an Mythos-Musik stehen oft „unpassende“ Harmonien im Zentrum, wenn es überhaupt eine klassisch analysierbare Harmonie gibt (was z.B. nicht in allen „Drone“-Stücken der Fall ist). Versuchen wir kurz, ein paar harmonische Annahmen aus der realen Welt auf die Mythos-Musik zu übertragen:

Zu den eher ungewohnten Klängen unserer Dur-Moll-Tonalität gehören verminderte Akkorde, insbesondere, wenn sie auf der Tonika, also dem tonalen Zentrum eines Stückes aufbauen (z.B. C° in C-Dur oder C-Moll).

Wesentlich fremdartiger noch wirken übermäßige Akkorde, da sie in den Tonleitern der normalen Dur-Moll-Tonalität gar nicht auftauchen. Und auch unpassende, in der jeweiligen Skala nicht enthaltene Erweiterungen (z.B. eine b9 in Dur) wirken verfremdend – im schlimmsten Fall einfach falsch.

3.4.2 Butter bei die Fische: Wie klingt der Mythos?

Wir wissen, dass wir an der Antwort scheitern müssen, aber wir können versuchen, uns anzunähern. Die Antwort ist zeitabhängig: Während in den 30er Jahren Jazz und Boogie-Woogie in den Sinn kamen, ist es heute vielleicht Heavy Metal (oder Doom Metal, Grindcore, ...). Insgesamt können wir aber wohl mit einigem Recht Folgendes erwarten:

- als „merkwürdig“, „weird“ empfundene Harmonien; Dissonanzen
- „fremdartiger“ Umgang mit Form, Aufbau, Tempo, Rhythmus
- Drone Music, die sich kaum verändert – Zeit und Raum stehen still ...
- religiös inspirierte Musik (Gesänge, Ritualmusiken)
- sehr experimentelle Musik.

In die letztere Kategorie gehört z.B. die [knapp 700 Jahre dauernde Cage-Aufführung in Halberstadt](#). Vielleicht spielt ein Flötist Azathoths ja nur alle 30 Millionen Jahre einen Ton? Das wäre für menschliche Zuhörende dann vollkommen irrelevant, weshalb die „menschliche Tradition über den Mythos“ naturgemäß auch innerhalb der Fiktion auf andere Musiken fokussiert, die vorstellbar und theoretisch hörbar sind. Oder anders gesagt: Eine Tonänderung alle 30 Millionen Jahre wäre für uns als Lesende in keiner Weise als Musik zu verstehen.

Versuche der Rezeption wurden vor allem in zwei Genres unternommen: im Heavy Metal und in der experimentelleren Ambient-Elektromusik. Zu beiden Bereichen verweise ich auf den Eintrag [„Vom Mythos beeinflusste Musik“](#) im Wiki der Deutschen Lovecraft Gesellschaft, an dem ich eifrig mitgewirkt habe (vor allem im nicht-metallischen Abschnitt). Die passende [Spotify-Playlist](#) findet sich noch hier im Blog.

3.5 Ausblick?

Ich denke, in der Verwendung von Musik als Mythos-Story-Motiv ist noch Vieles möglich. Die Vorstellungskraft der Mythos-Schaffenden hat sich klar jederzeit vom technisch Machbaren prägen lassen. Prinzipiell am liebsten waren mir die Geschichten, die die genaue Wirkungsweise der Musik in einem Schleier der Verdrängung oder des Vergessen verschwinden ließen. Ich warte daher nun gespannt auf eine Mythos-Story, die musiktheoretische Erwägungen aus den „Unaussprechlichen Kulten“ mit einem magischen Synthesizer und einer Verbreitung via Bandcamp verbindet. Und alle Gabber-Fans werden wahnsinnig. Im vierten und abschließenden Teil folgt der Versuch, einen kleinen Kanon der Mythos-Musik-Stories zu liefern.

4 Literatur und Anhänge

After (1) the declaration of indescribability, and (2) the description, comes (3) the unvisualisable. For all their detail, [...] Lovecraft's descriptions do not allow the reader to synthesize the [...] adjectives into a mental image.

Mark Fisher: *The Weird and the Eerie*, 2016

Wir haben in den vorhergehenden Teilen einige Mythos-Musik-Geschichten näher betrachtet: „The Music of Erich Zann“, „The Music of the Stars“ sowie „Mud“. Sodann wurden diverse weitere Mythos-Musik-Geschichten in unterschiedlichem Detailgrad besprochen, um einen Thesenkatalog zu belegen und zu erweitern, der Beschaffenheit und Funktion von Musik in Mythos-Geschichten beleuchtet.

Abschließend möchte ich noch einige Anmerkungen zu den verwendeten Quellen und weiteren Geschichten anfügen. Die erste Frage, der wir uns zuwenden, ist: Wie lässt sich überhaupt entscheiden, ob eine „Mythos-Musik-Story“ vorliegt?

4.1 Mythos-Musik-„Kanon“

Aufgrund der unterschiedlichen Beschaffenheit und Ausgestaltung der verschiedenen Geschichten ist ein „Kanon“ schwer zu erstellen. Zudem erscheinen zunehmend immer mehr Texte mit Bezug auf den Cthulhu-Mythos, sodass die Quellenlage immer unübersichtlicher wird.

Und schließlich müsste man relativ rasch auch andere Verbreitungsmedien als literarische Texte betrachten: Was passiert in cthuloid inspirierten Computerspielen mit dem Motiv Musik? Wie gehen Filme, die sich mit Mythos-Musik befassen, damit um, dass diese prinzipiell nicht hör- und darstellbar ist?

4.1.1 Literatur, die ich von der Analyse (und damit aus meinem „Kanon“) ausgeschlossen habe

Trotzdem sind mir im Zuge meiner Recherchen einige wenige Beispiele untergekommen, die ich für mich von der Analyse ausgeschlossen habe – ein untrügliches Zeichen für einen zumindest subjektiven Kanon. Dazu zählt „The Dirge of Reason“ (Graeme Davis), eine [Arkham-Horror-LCG](#)-Novelle.

Der Mythos-Bezug ist nur gegeben, da es sich um ein Supplement für ein Mythos-Kartenspiel handelt und ansonsten recht dünn. Ein Musikbezug ist allerdings durchaus gegeben, es geht schließlich um ein magisches Klagelied und einen verrückten Dirigenten. Graeme Davis ist [laut ISFDB](#) ein recht produktiver Autor von Horror und Fantasy. Insgesamt schien mir die Novelle eher ein Spiele-Produkt als eine literarische Geschichte. Davis schreibt u.a. auch für die „World of Darkness“ und „Dungeons and

Dragons“, und ich werde den Eindruck nicht los, dass es sich hier eher um Marketing-Beiprodukte für eine Spielereihe als um literarische Schöpfungen handelt. (Vielleicht liegt das auch daran, dass mir die Geschichte mit ihrem pulpigen „Wirf Dynamit auf das Mythos-Monster!“-Ende nicht gefallen hat.)

Alle Arkham-Horror-Romane und -Novellen, die ich bislang gelesen habe, waren für mich als Spieler des Kartenspiels zwar amüsant zu lesen, aber ich habe sie nicht als „ernsthafte“ Beiträge zum Cthulhu-Mythos oder als „Weird Fiction“ lesen und werten können. Mir ist aber klar, dass dieses Argument sehr angreifbar ist.

Zudem nicht in die Kandidatenliste für meine Analysen aufgenommen habe ich Rollenspielprodukte. Zwar findet sich in „Arcana Cthulhiana“, einem Quellenband zu „Cthulhu“ von Pegasus, eine ganze Reihe von musikbezogenen Zaubern; und es gibt auch Musik-Abenteuer (z.B. „[The Music of the Spheres](#)“). Für mich lag der Fokus in dieser Analyse aber auf *Literatur* und nicht nur auf *Text*.

Auch „The Legacy of Erich Zann“ von Brian Stableford fand ich unterhaltsam, aber schwierig als „ernsthafte Mythos-Fiction“ zu interpretieren. Vielmehr scheint es eine Häufung aus Motiven der Musik- und der Philosophiegeschichte, des Cthulhu-Mythos, der abendländischen Mystik; alles zusammengehalten durch Auguste Dupin und einen eher kriminalistischen Plot. Die Geschichte wurde mehrfach erwähnt, weil sie Anchlüsse für Elemente der Lovecraft-Geschichte zu Erich Zann bietet. Aber ich würde keine der Setzungen, die die Geschichte macht, in meine künftige Lovecraft-Lektüre übernehmen.

4.1.2 Drei Kriterien

Wenn man etwas ausschließen will, braucht man eine Definition mit ein paar Kriterien. Ich habe daher in meinen Recherchen immer mit dem folgenden Kurzkatalog gearbeitet:

1. **Die Geschichte muss klar dem Erzähluniversum des Cthulhu-Mythos zuordnen sein, z.B. den Kriterien Joshis folgend.** Deshalb kamen „Threnody“ und Co. von Stephen Mark Rainey nicht in die zentrale Auswahl: Der Mythos-Bezug ist relativ dünn, eigentlich handelt es sich hier eher um Geistergeschichten, in denen eben auch noch ein Angehöriger der Zann-Familie erwähnt wird. (Laut Vorwort zu „Song of Cthulhu“ übrigens wohl ein Geschwister Erichs. Wieso ein deutscher Komponist einen Bruder mit Namen Maurice haben sollte, sei dahingestellt.)
2. **Die Geschichte muss ein tatsächlicher Beitrag zur Mythos-Literatur sein.** Dieses Kriterium ist etwas schwammig, das ist mir bewusst, und benötigt selbst wiederum Kriterien. Eine Veröffentlichung in einer Mythos-Anthologie wie „Song of Cthulhu“, die Autorschaft durch etablierte Schreibende des Mythos (Rimel) sind auf jeden Fall hinreichende Kriterien. Das Erscheinen in einer Produktlinie

eines mythos-bezogenen Spiels wie „Arkham Horror“ nicht. (Tatsächlich fällt mir dabei auf, dass ich das Spiel zwar liebe, Setzungen des Spiels alleine aufgrund der mangelnden Historizität aber *nicht* als Setzungen für literarische Geschichten akzeptieren würde – Stichwort „Darstellung der Geschlechterverhältnisse“: Hierbei setzt Arkham Horror immer wieder selbst heutzutage utopische Verhältnisse als Normalität der Zwanziger. Das verschenkt u.a. Entfremdungs- und damit Horror-Potenzial.)

3. **Die Geschichte muss sich zentral mit Musik auseinandersetzen.** Musik darf nicht nur ein Epiphänomen, Nebenprodukt oder Atmosphäre-Tool sein. Sie muss ein zentrales Motiv oder Mythos-Artefakt sein.

4.1.3 Wie nennen wir das Kind?

„Mythos-Musik-Geschichte“ ist ein eher sperriger Begriff. Ich hatte überlegt, einen Begriff wie „Cthuloid Harmonies“ o.ä. einzuführen, aber der wäre zu erklärungsbedürftig – und weiterhin sperrig. „Der Zann-Zyklus“ oder „Zann Cycle“, wie Stephen Marc Rainey die Mythos-Musik-Geschichten im Vorwort zu „Song of Cthulhu“ nennt, scheint mir zu kurz zu greifen. Die [ISFDB](#) listet neben Lovecrafts Geschichte nur Fred Chappells „In the Rue d'Auseil“, Thomas Ligottis Essay „The Dark Beauty of Unheard Horrors“ sowie ein Gedicht. („The Legacy of Erich Zann“ fehlt hier.)

Ich bin daher, der Sperrigkeit zum Trotz, erst einmal weiter bei „Mythos-Musik-Geschichten“ geblieben. Einen kleinen Catch hat die Bezeichnung im Deutschen noch, denn natürlich meinen „Geschichten“ hier „stories“, nicht „histories“. Insbesondere im Singular kann das etwas verwirren.

4.2 Anhang: Liste musikbezogener Mythos-Geschichten

Kommen wir nun aber zum Korpus dessen, was ich als meinem „Kanon“ zugehörig verstehen würde. Und zwar beginne ich mit meiner „Top Ten“ der Geschichten, die mir begegnet sind. Dabei spielt der Unterhaltungswert eine größere Rolle als die Kanon-Nähe, wie man an „Threnody“ sehen kann.

4.2.1 Top Ten der Mythos-Musik-Geschichten

1. Brian McNaughton / Mud (1997)
2. H.P. Lovecraft / Music of Erich Zann (1922)
3. Robert Weinberg / Chant (1997)
4. Duane Rimel / Music of the Stars (1943)
5. E.A. Lustig / The Enchanting of Lila Woods (1997)
6. Gregory Nicoll / How Nyarlathotep Rocked Our World (1997)
7. Stephen Mark Rainey / Threnody (1987)
8. Tom Piccirilli / Water Music for the Tillers of Soil (1999)
9. Ramsey Campbell / The Plain of Sound (1964)
10. Rob Suggs / The Next Big Thing (1997)

4.2.2 Alle Geschichten

Diese Geschichten wurden teilweise in den ersten drei Artikeln erwähnt, teilweise nicht:

Author	Title	Year
Lovecraft, H.P.	The Music of Erich Zann	1922
Kuttner, Henry	The Bells of Horror	1939
Rimel, Duane	Music of the Stars	1943
Campbell, Ramsey	The Plain of Sound	1964
Rainey, Stephen Mark	Threnody	1987
Rainey, Stephen Mark	The Spheres Beyond Sound	1988
Rainey, Stephen Mark	The Last Show at Verdi's Supper Club	1992
Rainey, Stephen Mark	Fugue Devil	1992
Rainey, Stephen Mark	The Devil's Eye	1996
Suggs, Rob	The Next Big Thing	1997
Weinberg, Robert	Chant	1997
McNaughton, Brian	Mud	1997
Lustig, E.A.	The Enchanting of Lila Woods	1997
Nicoll, Gregory	How Nyarlathotep Rocked Our World	1997
Kiernan, Caitlín R.	Paedomorphosis	1998
Piccirilli, Tom	Water Music for the Tillers of Soil	1999
Cave, Hugh B.	Intruders	2001
Smith, James Robert	Listen	2001
Chappell, Fred	In the Rue d'Auseil	2001
Monteleone, Thomas F.	Yog-Sothoth, Superstar	2001
Berglund, Edward P.	The Flautists	2001
Trotter, William R.	Drums	2001
Meikle, Willian	Dark Melodies (Anthology)	2012
Stableford, Brian	The Legacy of Erich Zann	2012
Langan, John	Outside The House, Watching For The Crows	2016
David, Grame	The Dirge of Reason	2018

Sehr viele dieser Geschichten sind in der oft erwähnten Anthologie „[Song of Cthulhu](#)“ erschienen.

4.3 Anhang: Bücher, Essays und Aufsätze zum Thema

- Thomas Ligotti / The Dark Beauty of Unheard Horrors (1992)
- Duane W. Rimel & Emil Petaja / Weird Music (1936)
- Isabella van Elferen / Hyper-cacophony: Lovecraft, speculative realism, and unheard materialism (2016?)
- Gary Hill / The Strange Sound of Cthulhu ([Rezension und Playlist](#))

4.4 Anhang: Mythos-Autorinnen und -Autoren mit Musik-Bezug

Bei einigen Autorinnen und Autoren sind mir Musikbezüge aufgefallen, die ich hier nicht unterschlagen möchte:

- S.T. Joshi, der große Lovecraft-Biograph, ist auch als Komponist tätig. Beispiele: [Songs from Lovecraft and Others](#)
- Stephen Mark Rainey hat im College Gitarre gespielt. Er hat zudem wohl auch in anderen Werken wie „[Symphonia Maledictus](#)“ Musikbezüge eingewoben (hier handelt es sich aber wohl nicht um eine Mythos-Geschichte).
- Thomas Ligotti hat mit „Current 93“ einige Stücke aufgenommen, u.a. als Gitarrist ([Wikipedia](#)).
- Gregory Nicoll ist auch [als Musikkritiker](#) tätig.
- Caitlín R. Kiernan war [als Sängerin](#) aktiv.
- William R. Trotter hat eine Biographie des Komponisten Dmitri Mitropoulos verfasst und gilt als „classical music expert and collector, owning one of the largest collections of vinyl and CD recordings in the Southeast“ ([Wikipedia](#)).
- Ramsey Campbell gilt als Liebhaber klassischer Musik ([Wikipedia](#)).