

Boris Previšić | Universität Luzern, Boris.Previsic@unilu.ch

Literarisch-musikalische Schnittstellen zwischen Zeit und Raum

Einleitung zum Themenschwerpunkt

Als Gründungsmythos muss die Gleichursprünglichkeit von Musik und Dichtung gar nicht bemüht werden.¹ Denn die Affinität zwischen den beiden Zeitkünsten ist kaum zu übersehen.² Die mediale Übersetzungsleistung scheint keinen großen Kraftakt zu bedeuten, weil sich sowohl Musik als auch Literatur der zeitlichen Dimension fügen oder umgekehrt letztere durch die ersteren bestimmt wird. Dennoch kann bereits Augustinus die Frage nach der Zeit nicht einfach beantworten. Bereits das Bild des Zeitstrahls, der von der Vergangenheit in die Zukunft weist, will dem Philosophen und Kirchenvater nicht einleuchten. Denn beide Zeitbegriffe bezeichnen keine Realitäten, keine ›res ipsae‹, da sie nur in der Gegenwart abrufbar seien. Die der Zeit zugewiesenen Entitäten seien nur verbale Einheiten, welche auf Bildern basieren, die, als sie durch unsere Sinne zogen, im Geist eigentliche Spuren hinterlassen haben.³ Die Präsenz verweist bereits auf etwas Räumliches, welches abbildbar ist – auch wenn ›nur‹ in unserem Geist als eigene Topographie.

1 Vgl. zur ›mousiké‹ als Einheit zwischen Sprache, Vers, Musik und Tanz im klassischen Griechenland bei Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, S. 41.

2 Georgiades: *Nennen und Erklären*. E. T. A. Hoffmann konzentriert sich auf das dynamische Moment der Zeitlichkeit der Musik, wenn er in der Besprechung der 5. Symphonie Beethovens von einem »fort und fort steigenden Klimax« der Komposition spricht. Hoffmann: *SW 2.1*, S. 55.

3 »[V]erba concepta ex imaginibus earum, quae in animo velut vestigia per sensus praetereundo fixerunt«. Augustinus: *Confessiones / Bekenntnisse*, Elfte Buch, S. 636.

Vergangenes und Zukünftiges lassen sich somit erst dann in Worte fassen, wenn sie vergegenwärtigt werden.⁴ Die physische Absenz verunmöglicht die Messbarkeit von Zeit. Doch in der Folge vollzieht Augustinus einen wichtigen Doppelschritt: Erstens verräumlicht er die zu messende Zeit, wenn er fragt: »Was aber messen wir, wenn nicht die Zeit in irgendeiner [Raum-] Ausdehnung?«⁵ Zweitens bringt er das zu messende Vorübergehende aber nicht in eine spezifische Zeit-Raum-Relation, sondern bindet es auf die einzige Realität der Zeit zurück, auf die Länge der Wortsilbe, einzige aber auch nur relativ messbare Referenz der Quasi-Spuren im Gedächtnis: »So messen wir ja offenbar mit der Dauer einer kurzen Silbe die Dauer einer langen.«⁶

Obwohl sich Augustinus des Zirkelschlusses bewusst ist, Messbarkeit nur mit etwas Relationellem in Beziehung zu setzen, und das vorläufige Fazit zieht, Zeit definitiv nicht messen zu können, verdeutlichen seine Gedankengänge die poetologische Implikation von Sinneserfahrung und Erinnerung, aber auch von Konzeptualisierung und Verbalisierung. Zeit realisiert sich nur durch sich selbst unter der Prämisse räumlicher Konkretisierung. In diesem Sinne bekommt Bachtins Chronotopos eine neue Sinndimension: Nicht nur realisiert sich Zeit im Raum, sondern Zeit wird ebenso erst in ihrer Verbalisierung sinnliche Erfahrung des Menschen als »Raumzeit«.⁷

Auf dieser Grundlage versteht man Moses Mendelssohns Einwand gegen Lessings Alleinstellung der Dichotomie zwischen »Malerey und Dichtkunst«, wenn er präzisiert, die Musik sei »der Malerey [...] schnurstraks entgegengesetzt«: »Allein sie [die Musik] erlaubt nicht den geringsten Eingrif [sic] in das Gebiete des Raumes.«⁸ Dem Paragone zwischen Raum- und Zeitkunst ist ein zweiter unterlegt: Offenbar ist innerhalb der Zeitkünste die Musik noch ›zeitlicher‹ als die Dichtung.⁹ Oder genauer formuliert: Dichtung ist höchstens in ihrer desemantisierten Klanglichkeit reine Zeitkunst, denn bereits ihre Semantik zielt auf Erinnerungs- und Konzeptualisierungsräume. Und dennoch ergibt sich daraus ein doppelter Einwand: Zum einen werden Text und Partitur in der Regel linear in der

4 »[P]raesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris« (ebd., S. 641f.).

5 »[Q]uid autem metimur nisi tempus in aliquo spatio« (ebd., S. 644).

6 »Sic enim videmur spatio brevis syllabae metiri spatium longae syllabae« (ebd., S. 654).

7 »[D]as Erleben selbst, [das] Empfinden der Raumzeit liegt tiefer in ihm [im Menschen] als alles, was man erlernen und wissen kann, und deshalb kann er sein Erleben der Raumzeit nicht nach Wunsch oder auf Bestellung falsifizieren, ändern, formen, genausowenig wie seinen Fingerabdruck.« (Karahasan: *Die Schatten der Städte*, S. 30)

8 Mendelssohns Anmerkung zum dritten Paralipomena als Entwurfsbruchstück für den späteren Teil des ersten Teils des *Laokoon* (1766) findet sich bei Lessing: *Laokoon*, S. 216.

9 Zur Differenz innerhalb der Zeitkünste Musik und Dichtung s. Walter: *Musik und Sprache*, S. 29.

Zeit gelesen. Das Grundmuster ihres Aufschreibesystems, aber auch ihres Rezeptionsvorgangs ist strukturparallel.¹⁰ Sobald der Text in der Vorstellung oder in der Realität der Vorlesesituation als Phonem realisiert wird, wird er zur Partitur.¹¹ Zum anderen entfalten Literatur wie Musik – jenseits ihrer semantischen Referentialität – in ihrer Klanglichkeit ganz eigene Räume: so genannte ›Soundscapes‹.¹²

Das Bewusstsein davon durchdringt die Literatur – und nicht nur die Poesie, welche ihre Daseinsberechtigung aus der inneren Referenz von Klang und Rhythmus des ›signifiant‹ gewinnt. Das Gleiche gilt für das Theater – welches bereits in seiner möglichen Einheit von Handlung, Zeit und Ort einen Raum beansprucht, eine Bühne, welche die (imaginierte) Welt darstellt – oder für das Epos, welches sich auf Räume bezieht und sie imaginiert. Dass insbesondere poetisch-dramatisch-epische Mischformen für klangliche Realisierungen unterschiedlicher Räume am fruchtbarsten sind, wird an den literarischen Beispielen, welche in diesem Band vorgestellt werden, besonders deutlich.

Der Themenschwerpunkt *Musikalisches Erschreiben. Topographien der Literatur* ist zweiteilig und eröffnet vier Felder, welche zwar spezifische Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten anbieten, gleichzeitig aber auch voneinander abhängen. Der erste Teil des Titels, das musikalische Erschreiben, bezieht sich auf eine musikalische Poetologie, welche in der jüngeren Literaturtheorie intermedialer Verflechtung einerseits unter ›Showing‹, andererseits unter ›Telling‹ rubrifiziert wird: Indem musikalische Qualitäten auf die Literatur übertragen werden, übernimmt sie selber die musikalische Funktion und zeigt sich als Musik (›Musikalisches erschreiben‹);¹³ indem sie von Musik erzählt, ist Musik als Thema präsent (›Erschreiben von Musikalischem‹).¹⁴ Der zweite Teil des Titels fokussiert mehr auf Rezeptionsbedingungen und Rezeptionsüberlegungen der Literatur: Während sich die Literatur im autoreferentiellen Gestus eine eigene musikalische Struktur verleiht (›Topographien der Literatur‹),¹⁵ werden neue Räume heteroreferentiell akustisch formiert (›topographierende Literatur‹).¹⁶

10 Barthes: *S/Z*, S. 35f.

11 Previšić: *Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur*, S. 43.

12 Zur definitorischen Grundlegung von ›Soundscapes‹: s. Schaffer: *Klang und Krach*.

13 Die Literaturwissenschaft spricht in diesem Fall gemeinhin von ›Showing‹. S. dazu Wolf: *Musik in Literatur: Showing*.

14 Die Literaturwissenschaft spricht in diesem Fall gemeinhin von ›Telling‹. S. dazu Lubkoll: *Musik in Literatur: Telling*.

15 S. dazu nochmals Barthes: *S/Z*, S. 35f.

16 Schaffer spricht von natürlicher und ländlicher »Lautsphäre«. Schaffer: *Klang und Krach*, S. 23–96.

Man kann in diesem Kontext an imaginäre Landschaften denken, welche rhythmisiert und sonorisiert sind und gleichzeitig zurückverweisen auf einen doppelten Imaginationsraum der Literatur selbst, der musikalisch erschrieben ist, indem er Musikalisches beschreibt – wie das Peter Weber in seinem Roman *Silber und Salbader* tut.¹⁷ Eine zweite Möglichkeit bietet sich in der Verschichtung zweier Topographien, so dass die Landschaft selbst neu rhythmisiert und so literarisch erfahr- und erzählbar wird. Exemplarisch dafür ist Peter Handkes *Bildverlust*, in dem die iberische Sierra de Gredos kulturell mit dem balkanischen Grenzland zwischen europäischem Zentrum und osmanischer Einflussphäre überblendet wird.¹⁸

Eine weitere Variante ergibt sich aus einer musiktheoretischen Strukturierung und Reflexion des Erzählten. Das in dieser Weise Erschriebene durchzieht nicht nur eine eigene Rhythmisierung im Sinne der Topographie der Literatur, sondern topographiert Landschaft neu – wie im Falle von Kevin Vennemanns *Mara Kogoj*. In diesem Roman wird ein ›Oral History‹-Projekt von zwei Kärntner Slowenen über einen Deutschnationalen erst in der Einspielung eines musiktheoretischen Diskurses zur Musik von Mahler richtig konturiert.¹⁹ Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, wenn das musikalisch strukturierte Erschreiben sich nicht nur selber in musikalischen Metaphern und Literaturtopographien thematisiert, sondern sich gleichzeitig eine eigene Topographie erschreibt – die etwa Robert Walsers *Mikrogramme* auszeichnet.

Bereits diese angedeuteten Beispiele aus der Literatur bewegen sich nicht ausschließlich in einem der vier skizzierten Felder. Ebenso zeichnen sich die Fallstudien dadurch aus, dass sie gleichzeitig mehrere Felder durchqueren. Dies spricht nicht nur für das hohe Korrelationspotential zwischen den Feldern, sondern auch für die hohe Wertigkeit der untersuchten Literatur und der Literaturanalysen selbst. Wie anhand der eingegangenen Fallstudien und literarischen Beispiele deutlich wird, zeugt das Bemühen um die Verschränkung der verschiedenen Ebenen auch von einer Positionierung in einem jeweils spezifischen kulturellen Grenzraum, den es literarisch zu durchleuchten und auszuloten gilt.²⁰

17 Previšić: *Acoustic Micro- and Macrophemerities in Literature*. Allgemein zu imaginären Räumen in der Literatur vgl. Hennig: *Das andere Labyrinth*.

18 Previšić: *Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten*.

19 Dabei handelt es sich in erster Linie um Adornos Aufsatz *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* aus den Jahren 1961 und 1963. Vgl. dazu Previšić: *Engagierte Literatur heute*.

20 Dabei geht es weniger um den kulturwissenschaftlich diskutierten Begriff der Peripherie, sondern um die Imagination eines Schwellenraums im Sinne Lotmans. Vgl. dazu Frank u.a. (Hgg.): *Explosion und Peripherie*.

Damit bieten Musik und Musikalität in der literarischen Produktions- und Rezeptionsästhetik methodische Ansätze, die wiederum kulturwissenschaftlich fruchtbar gemacht werden können.²¹ Dass sich alle literarischen Beispiele der Beiträge explizit auf sprachlich-kulturelle Hybrid- und Schwellenräume des deutschsprachigen und (süd-)slawischen Raums auch in historischer Perspektivierung beziehen, ist sicherlich nicht zufällig. Vielmehr ist das musikalische Erschreiben symptomatisch für eine Literatur, welche das Verhältnis zwischen Raum, Zeit und Text nicht auf essenzialisierende Containerbegriffe reduziert, sondern auf dem Hintergrund unterschiedlicher Kollektivnarrative²² die spezifische topographisch-kulturelle Komplexität in musikalischen Schreibprozessen wie Resonanzen, Rhythmisierungen und Polyphonisierungen zu erfassen sucht.

Das musikalische Erschreiben

Mit diesem Fokus steht der Schreibprozess im Mittelpunkt, der musikalisch, d.h. in erster Linie durch seine klangliche Qualität der Sprachlichkeit, geleitet wird. Denn die Textgenese unterliegt nicht nur visuellen, haptischen und technischen Bedingungen des Schreibens (wie Papier, Bildschirm, Tinte, Schreibmaschine etc.), sondern ebenso klanglichen Parametern.²³ Dafür ist die Dichtung die Paradigmengeberin par excellence, in der klangliche Figuren und Strukturen (wie Assonanz, Paronomasie, Metrum, Rhythmus etc.) den literarischen Sinn leiten. Es ist des Schamanen und des Liedtexters Songlinie, welche episches Erzählen und literarisches Schreiben steuert.²⁴ Es sind klangliche Bedingungen der Sprache, welche bestimmten literarischen Formen ihr spezifisches, auch sichtbares Kleid verpassen. Folgt man Herders Einordnung des Gehörsinns zwischen distanziert-kaltem Sehsinn und unmittelbarem Tastsinn,²⁵ so kommt der Musik eine Mittlerfunktion zu, welche nicht auf rationales Verstehen abzielt, sondern auf begeisternde Erfahrung. Das Akustische spielt somit das Uneindeutige ein und verleiht

21 In Bezug auf den produktionsästhetischen Aspekt von Raum weiterhin zentral ist Lefebvre: *La production de l'espace*. Zum rezeptionsästhetischen Aspekt Wenzel: *Räume der Wahrnehmung*.

22 Dabei ist im Anschluss an Aleida Assmann das Erzählen nach Albrecht Koschorke als »privilegiertes Medium der kollektiven Gedächtnisbildung« gemeint. (Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 219)

23 Wie bereits festgehalten, sind ein prominentes Beispiel Robert Walsers *Mikrogramme*. Vgl. Previšić: *Acoustic Micro- and Macroephemerities in Literature*.

24 Bourquin: *Schreiben über Reisen*, S. 153–165. Zum Verhältnis zwischen Erzählen und Zeit ist weiterhin Ricœur: *Temps et récit* zu nennen.

25 Herder: *Viertes kritisches Wäldchen*, S. 292.

der Schrift unter ihrer visuellen Oberfläche Tiefe, indem die Leidenschaften über das (innere) Ohr direkt angesprochen werden.

Dass Herder diese Sinneshierarchie in seiner Theologie anzuwenden weiß, macht **Mario Grizelj** in seinem Beitrag zu Herders Anhermeneutik des Ohrs stark. Was zunächst für eine protestantische Theologie paradox erscheint, nämlich ihr immenses Interesse an der johanneischen Lazarusperikope, kommt im musikalischen Erschreiben auf den Prüfstein: Denn so unerklärlich und unbegreiflich dieses Wunder auch zu sein scheint, so sehr soll es Gegenstand christlicher Erfahrung werden. Hält Herder die Auferweckung des Lazarus in einem zu vertonenden Kantaten-Libretto fest, so interessieren ihn die klanglichen Qualitäten des Dargestellten. Und weil der Musik die Vermittlungsaufgabe zukommt, etabliert sich das Musikalische als genuin hybrides Medium.

Selbst in identitären Selbstbeschreibungen des südslawischen Raums, der sich im langen 19. Jahrhundert mit der imperialen Beeinflussung entwickelt und gleichzeitig davon zu emanzipieren versucht, übernimmt das musikalische Erschreiben ebenso die Mittlerrolle zwischen semantischer Ernsthaftigkeit und klanglicher Leichtigkeit ein. So untersucht **Anna Hodel** die Dichtung des bei den südslawischen Völkern beliebten Rundtanzes, des so genannten Kolo, den die regionale politische Elite als Volkstanz konstruiert. In einem solipsistischen Prozess generiert die Beschreibung des Kolo in seiner lyrisch-rhythmischen Klanglichkeit wiederum den Kolo selbst. Damit wird gleichzeitig deutlich, wie sehr das Musikalische auf zeitliche Ephemerität abzielt. So sehr die nationale Selbstkonstituierung im zentralen Europa in ihrer exkludierenden Form im Laufe des 19. Jahrhunderts zusehends erstarrt, so spielerisch und so inkludierend wird sie im Kolo noch konstituiert.

Entsprechend ist auch das musikalische Erschreiben Dalmatiens noch in diesem zukunfts-offenen und inkludierenden Sinne zu verstehen: Folgen wir den Ausführungen von **Stefan Schmidl**, so nutzt der Komponist Blagoje Bersa in seiner symphonischen Dichtung *Sunčana polja* (*Sonnenfelder*, 1919) textliche und musikalische Elemente, um die Sehnsuchtslandschaft, welche an Hermann Bahr's Dalmatienbeschreibung erinnert,²⁶ direkt erfahrbar zu machen. Verschiedene musikalische Traditionen, diejenige der Pastorale oder der katholischen Liturgie, verstärken den bereits durch Petar Preradović literarisch vorgezeichneten transzendentalen Raum. Dabei tritt aber das der Programmmusik zugeschriebene Element reiner Illustration in den Hintergrund. Vielmehr ist sie Anlass für eine erweiterte Imagina-

26 Bahr: *Dalmatinische Reise*.

tion – wie sie bereits Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* architektonisch vorlegt. Die Landschaft wird bei Bersa zum Programm für eine erwachende Nation, welche ihrerseits nicht möglichst genau, sondern – strukturparallel zu Herders Musikkonzeption – möglichst breit in der sinnlichen Erfahrbarkeit anschlussfähig sein soll. Das musikalische Erschreiben ist somit Garant eines neuen utopischen Raums.

Irina Wutsdorff zeigt in ihrem Beitrag zur 1902 erfolgten Erstpublikation *Zweite Symphonie, die Dramatische* von Andrej Belyj auf, wie sich das literarische Werk kompositorisch als Netz von klanglichen Wiederholungsstrukturen konstituiert. Dafür folgt das symbolistische Werk einer ihm eigenen Phonetik. Und dennoch ist dieses auf die Doppelstruktur von reiner Klanglichkeit und referentiellen Bezügen angewiesen. Erst dadurch werden neue Sinnbezüge überhaupt möglich und das literarische Medium in seiner Eigenheit ausgelotet. Wie **Davor Beganović** in seinem Beitrag zu Vladan Desnicas wichtigstem Roman *Proljeća Ivana Galeba* (*Die Lenze des Ivan Galeb*, 1957) mit einem Hinweis auf poetologische Überlegungen des Autors ausführt, leiten die Rhythmisierung der Ereignisfolgen und die Sorge um die Musikalität der Phrase das Schreiben des Autors: »Wahrscheinlich ist es mir noch nie passiert, dass ich einen einzigen Satz gedruckt habe, ohne ihn nicht vorher bis zu dreißig Mal laut ausgesprochen gehört zu haben – aus eigenem oder fremdem Mund.«²⁷

In Eckhard Henscheids Gesellschafts- und Gegenwartsroman *Die Mätresse des Bischofs* (1978) folgt das Erzählen in erster Linie einer musikalisch-akustischen Spur, wenn – wie **Martin Schneider** unterstreicht – rhetorische Klangfiguren wie Assonanz und Paronomasie das Erschreiben von der in der Wirklichkeit eingelagerten Vergangenheit zu lenken scheint. Überlagert wird die erzählerisch-klangliche Anverwandlung des Stoffs von einer zweiten Ebene musikalischen Erschreibens, wenn Gedichte in ihrer klanglichen Konzentration den Erzählfluss wiederum unterbrechen. Musikalisches Erschreiben ist also nicht einfach als reflexhaftes Befolgen einer akustischen Spur, sondern gleichzeitig als intermittierendes Reflexionsmoment zu verstehen, welches in die Erzählstruktur nicht nur eine ›mise en abyme‹ einzieht und damit auf den Konstruktionscharakter des Erschriebenen verweist, sondern gleichzeitig einen Raum öffnet, der am sinnlichen Erfahrungshorizont aufseiten der Rezeption anschließt und diesen Horizont erweitert. Doch bevor wir auf die musikalische Konfiguration von Räumlichkeit eingehen, widmen wir uns dem konkret Musikalischen, wie es in Erzählwerken thematisiert wird.

27 Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 81. S. den Beitrag von Davor Beganović in diesem Band.

Das Erschreiben von Musikalischem

Musik ist in ihrer ganzen thematischen Breite außergewöhnlich oft Gegenstand literarischer Deskription. Dabei geht es weniger um Konzertszenen oder Musikerpersönlichkeiten, sondern um musiktheoretische bzw. musikphilosophische Diskurse, welche ins literarische Material eingelagert werden. Die musikalische Szene im weiteren Sinn, die Musik als metaphorischer und metonymischer Ausgangspunkt, bildet oftmals den Nukleus literarischer Bilder und Plots. Die Musik wird dadurch Ursprung literarischer Fantasie, aber auch einer ganz eigenen literarisch-musikalischen Kontrapunktik. So zeichnet **Christian Kirchmeier** in seinem Beitrag zur musikalischen Poetik beim frühen Brecht nach, wie in der Kooperation zwischen Autor und Komponist, zwischen Brecht und Weill, ein eigener und eigenständiger musikalischer Gestus von Bachs Passionen und Mozarts Opern her gedacht und appliziert wird. Doch wie schon in der Programmmusik übernimmt auch hier die Musik keineswegs einfach die ›dienende Rolle‹ einer verstärkenden Illustration, sondern bildet einen Gegenpart zum literarischen Text. Damit wird eine ›Gesamthaltung‹ artikuliert, welche die zuvor eruierte Reflexion zwischen Text und musikalischer Komposition ansiedelt.

In Thomas Manns *Zauberberg* (1924) ist das Musikalische bereits in Form der stets wiederkehrenden sonntäglichen Kurmusik omnipräsent. Doch wie **Claudio Steiger** in seinem Beitrag feststellt, ist Musik gleichwohl mehr: Sie ist einerseits als Chiffre konservativer Innerlichkeit als Erbe des 19. Jahrhunderts zu lesen, wobei konkret neben Schumann vor allem französische Komponisten herbeizitiert werden. Andererseits wird Musik gleichwohl vom technischen Wandel erfasst: Das Grammophon, mit dem Hans Castorp als DJ *avant la lettre* hantiert, bildet den Bezugspunkt – wobei wiederum die »Atmosphärien« eines »abgelaufenen Zeitalters« heraufbeschwört werden.²⁸ **Andreas Bäuml**er konzentriert sich in Ulrich Bechers *Murmeljagd* (1969) in erster Linie auf die Akustik des Ersten Weltkriegs, welche bei Thomas Mann die Leerstelle konfiguriert. Der Gebirgskrieg zwischen Österreich-Ungarn und Italien (und den jeweils Verbündeten) formt gerade wegen des äußerst coupierten Geländes eine eigene Akustik: Hier kommt es zur »Mobilisierung des Ohrs«; die Front wird zur akustischen »Aufmerksamkeitsfront«. Entsprechend stellt diese Akustik das eigentliche Einfallstor der Retraumatisierung in der idyllischen Engadiner Hochgebirgslandschaft dar.

28 Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 25. Vgl. dazu den Beitrag von Claudio Steiger in diesem Band.

In Vladan Desnicas Roman ist es wiederum konkret die Musik, welche das thematische Setting bestimmt. Nicht nur steht eine gescheiterte Musikerfigur – Ivan Galeb – im Zentrum; **Davor Beganović** zeichnet nach, wie Musik Evokationsmedium für die Erinnerung an den früh verlorenen Vater und, allgemeiner, jeweils Auslöser einer eigenen ›Recherche du temps perdu‹ wird, wenn z.B. der Hauptprotagonist auf dem Dachboden, Sinnbild par excellence für das Latenzgedächtnis, eine Violine entdeckt. Auch bei Henscheid ist – wie **Martin Schneider** zeigt – Musik nicht mehr im romantischen Sinne Sprache des Transzendent-Unsagbaren, sondern stets Indikator semantischer Dichte, die auf den politischen Kontext der Kriegs- und Nachkriegszeit abzielt. Dadurch, dass der Text ständig aus Opern zitiert, ist die Musik latente Bedeutungsträgerin, so dass der Roman einer Partitur gleicht. Ebenso präzisiert Helmut Kraussers Roman *UC* (2003) dasselbe historische Erbe Deutschlands. **Oliver Jahraus** geht in seinem Beitrag dazu von der Bemerkung des Erzählers aus, die Hauptfigur – ein Dirigent, der Karajan am nächsten kommt – würde Strauss und Bruckner in den reichsdeutschen Grenzen von 1942 dirigieren. Wie sich herausstellt, ermöglicht der thematisierte mediale Wechsel von der Literatur zur Musik, den vorliegenden Roman und seine Autorschaft genauer in den Blick zu bekommen. Für das musikalische Werk steht Bruckners ›Unvollendete‹, die Symphonie Nr. 9: Statt dem fehlenden Satz werden Richard Strauss' *Metamorphosen* (1944/45) direkt angehängt. Dadurch entsteht auf der werkimmanenten Ebene eine neue Dynamik, welche sich dem abschließenden Impetus der Symphonie entzieht. Das endgültige politische Statement von Richard Strauss, der trotz seinen Verwicklungen ins NS-Regime von der kriegerischen Expansion nichts hielt, erweist sich als poetischer Motor, der es möglich macht, mit der Geschichte im Roman nicht abzuschließen, sondern diese weiter zu entwickeln und ihre Folgen weiterhin zu bedenken.

Topographien der Literatur

Das musikalische Erschreiben manifestiert sich meist in einer sichtbaren Textanordnung, wie sie in der Gedichtform am besten zum Vorschein kommt. Doch auch Erzähltexte topographieren unsichtbar rhythmisch und klanglich. Das ›signifiant‹ des sprachlichen Zeichens bildet Kontinuitäten, welche sich selbst schon als Sinnebene konstituieren. Obwohl in diesem dritten Feld ein Übergang von einer konkreten zu einer imaginären Topographie der Literatur beschrieben wird, sind beide Topographien entscheidend für die Sinnbildung und Selbstreflexion des in der Literatur Verhandelten.

Mario Grizelj macht einsichtig, warum sich Herder – im Unterschied zu Klopstock – dafür entscheidet, im Sinne seiner anthropologischen Religionstheologie Jesus selbst auf die Bühne zu bringen. Weil dem Musikalischen (natürlich wiederum ausgehend vom Ohr als Mittel- und Mittlersinn) die Mittlerfigur zwischen Jenseits und Diesseits zukommt, hat sich der Gottmensch genau dieses Mediums anzunehmen. Musik präzisiert die Literatur also dort, wo das Literarische im Zustand des rein rationalen Interpretatens verharrt. Die Musik eröffnet auf diese Weise der Literatur neue Topographien. Und letztlich ist es in Herders Schrift *Cäcilia* aus dem Jahr 1793 der Chor, der sich jeglicher Repräsentation von etwas anderem entzieht: »Es sind reine, unsichtbare Stimmen, die unmittelbar mit unserm Geist und Herzen reden.«²⁹ Und dies nicht nur in theologischem Sinn, sondern wie schon in der antiken Tragödie: als literarisches Medium. **Irina Wutsdorff** unterstreicht zum einen Belyjs Unentschiedenheit zwischen Vers und Prosa, wobei vor allem die visuelle Textanordnung, welche wegen der Nummerierung Psalmversen gleicht, entscheidend ist. Zum anderen etabliert sich ein leitmotivisches, in seiner begrifflich-klanglichen Doppelung den Gesamttext strukturierendes Netz. Damit kommt er Mallarmés ebenso symbolistischem *Coup de dés* (1897) nahe, wo die typographische Differenzierung und die Selbstbeschreibung einen eigenen Schriftraum abzirkeln und erschaffen.

Wenn Musik bei Brecht die Handlung unterbricht, so topographiert sie die Bühne neu, indem sich der Theaterraum selbst verändert. **Christian Kirchmeier** zieht daraus den Schluss, dass sich die räumlich vollzogene Trennung zwischen gesprochenem und gesungenem Wort insbesondere auf die ästhetische Zeitdimension überträgt. Der Paragone der Zeitkünste wird also dafür genutzt, sich dem Zuschauer und Zuhörer hinzuwenden, ihm *seinen* Raum zuzugestehen. Thomas Mann wiederum wehrt sich gegen den Vorwurf der »Kompositionslosigkeit« seines Buchs *Der Zauberberg*.³⁰ Ihm geht es – wie **Claudio Steiger** aufzeigt – weder darum, die Klanglichkeit der Sprache als Musik in eine literarische Partitur zu übertragen, noch darum, eine bestimmte musikalische Großform auf den Roman zu übertragen. Vielmehr arbeitet der Autor an einer explizit nicht musikalischen Leitmotivik (wobei festgehalten wird, inwiefern dieser terminus technicus zu Unrecht der Musik und nicht der Literatur zugerechnet wird), indem er dieses Mittel genuin literarisch stilistisch verwendet, wodurch die Literatur in Abgrenzung von der Musik eine Eigentopographie ausbildet.

29 Herder: *Cäcilia*, S. 315. Vgl. dazu den Beitrag von Mario Grizelj in diesem Band.

30 So im Brief an Ida Boy-Ed; Mann: *Briefe III*, S. 250. Vgl. dazu den Beitrag von Claudio Steiger in diesem Band.

Topographierende Literatur

Fiktive oder reale Landschaften werden in der literarischen Ekphrasis oftmals akustisch verhandelt und so erfahrbar gemacht. Dieser Sachverhalt steht sicherlich in direkter Korrelation mit einer symptomatischen ›mise en abyme‹, welche die musikalischen Paradigmen der Literatur medial neu verhandelt, vom akustischen auf den visuellen Kanal wechselt und die textimmanente akustische Topographie der Literatur in eine Literaturtopographie ›hors texte‹ wandelt.³¹ Der südslawische Rundtanz, der Kolo, führt uns exemplarisch vor Augen, wie Identitätstopographie konstruiert wird. Sie ist – so **Anna Hodel** – hochgradig egalitär und plural gedacht und beansprucht damit nicht völkische Exklusivität, sondern interessiert sich – in Absetzung von der imperial geprägten, hierarchisch geordneten Imperialmacht, sei sie osmanisch oder habsburgisch – für eine möglichst dehierarchisierte Gesellschaftsstruktur, welche wiederum im Rhythmus und Klang der erfundenen nationalen Zugehörigkeit performativ zum Ausdruck kommt.

Ebenso zeichnet **Stefan Schmidl** am Beispiel von Blagoje Bersas *Sunčana polja* nach, dass Landschaft erst im intertextuellen Verhältnis ihre Eigenart ausbildet. Die Assoziation mit Homers Zwölftem Gesang der *Odyssee*, mit der Überblendung Dalmatiens auf die Insel Thrinacia, auf der Helios seine Rinder weiden lässt, konfiguriert die Landschaft als doppelten textuell-topographischen Palimpsest.³² Auch hier zeigt sich wiederum, wie musikalisierte Literatur, aber auch Literatur im Allgemeinen, Räume nicht mimetisch abzubilden versucht, sondern historische Zeit zu Raum umformt. Geradezu prototypisch für diesen Vorgang ist Manns *Zauberberg*: **Claudio Steiger** legt dar, wie der »Berghof« zwar heterotopisch topographiert wird; gleichzeitig bildet aber dieser Ort den Fixpunkt, in dem sowohl die erzählte Vorkriegszeit von 1907 bis 1914 als auch die Erzählzeit des Autors von 1912 bis 1924 stillgestellt und verräumlicht wird. Die Zeitlinien, die Melodien, die sich stets widersprechenden Einzelstimmen Settembrinis, Napthas, Mynher Peeperkorns etc. werden nicht in ein sinnvolles polyphones Geflecht überführt, sondern in einem dissonanten Akkord als kontrafaktischem Kontrapunkt zum Beginn des Ersten Weltkriegs eingefroren.

Im Unterschied zu den übrigen analysierten Fallbeispielen kommt dem Raum in Andrej Belys Erstlingswerk eine andere Funktion zu, wie **Irina**

31 Zentral nicht nur zur akustischen, sondern zur allgemeinen literarischen Konstruktion von Räumen ist der Sammelband von Stockhammer (Hg.): *Topographien der Moderne*.

32 Dabei lässt sich die bereits bei Genette: *Palimpsestes* metaphorisch gebrauchte Figur vom Text auf den Raum übertragen.

Wutsdorff darlegt. So werden zu Beginn verschiedene apokalyptische Großstadträume (von Moskau) evoziert. Sinnbildung erzeugt Belyj zusehends durch die Reduktion räumlicher Dimensionen, um sein Schreiben auf die vierte musikalische Dimension zu fokussieren – oder wie der Autor selber frei nach Hanslick in einem Aufsatz festhält: »[J]ede Kunstform hat als Ausgangspunkt die Wirklichkeit und als Endpunkt die Musik als reine Bewegung.«³³ Genau hier wird deutlich, wie sehr sowohl Musik als auch Literatur dennoch auf einen imaginären Raum angewiesen sind, in dem sich nämlich Bewegung als performativer Akt sowohl von Zeit als auch von Raum erweist, denn wir können »Raum und Zeit nicht getrennt voneinander denken (imaginieren)«.³⁴

Brecht sucht in den Songs in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (UA, 1930) nicht nur den Bühnenraum selbst zu öffnen, sondern zeichnet die fiktive Stadtlandschaft nach. Sie ist aber nicht einfach Objekt einer literarisch-musikalischen Ekphrasis, sondern »Hauptfigur des Stückes« – wie **Christian Kirchmeier** aus Weills *Vorwort zum Regiebuch* zitiert.³⁵ Wiederum wird das kontrapunktische Text-Musik-Verhältnis genutzt, aber nicht, um einen Zwischenraum der Reflexion zu öffnen, sondern – eigentlich ganz im Sinne Herders – um den Affekt des Schreckens zu verstärken. Den Raum im Roman über die Musikerfigur Ivan Galeb beschreibt **Davor Beganović** in doppelter Codierung: Einerseits ist es ein enger abgeschlossener Kindheitsraum familiärer Distinktion, konkretisiert in den Licht- und Schattenseiten des Hauses. Andererseits wird ein zweiter offener Raum der Freiheit erst in der Imagination aus der Zeit gewonnen. Dafür hat der Protagonist ein eindrückliches Bild: »Es gibt Momente, in denen ich den Zeitverlauf als riesige Quanten zusammengespresster Räumlichkeit erlebe, die über meinen Kopf fließen; so laut, dass ich sie als Wind auf dem Gesicht spüre.«³⁶ Der Raum der Zeit als literarisches Pflingstwunder.

In historischen Dimensionen ist eine solche literarische Raumerzeugung auch in Ulrich Bechers Roman besonders ausgeprägt: Wenn die Akustik das Einfallstor kriegerischer Traumatisierung bildet, so bildet der literarisch beschriebene Georaum das Archiv dafür. Indem die Räume

33 Belyj: *Formy iskusstva (Formen der Kunst)*, S. 93. Vgl. dazu den Beitrag von Irina Wutsdorff in diesem Band.

34 Karahasan: *Die Schatten der Städte*, S. 16f. Allgemein zum Verhältnis Raum und Bewegung in der Literatur vgl. Hallet/Neumann (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*.

35 Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 169. Vgl. dazu den Beitrag von Christian Kirchmeier in diesem Band.

36 Desnica: *Proljeća Ivana Galeba*, S. 384. Vgl. dazu den Beitrag von Davor Beganović in diesem Band.

(z.B. der Fluss Piave mit dem Rosegbach) zusammen imaginiert werden, so entsteht – wie **Andreas Bäuml**er mit Rückgriff auf die Raumtheorie zeigt – nicht nur semantisch im Text, sondern auch geopoetisch in der Gebirgslandschaft selbst ein Palimpsest verschiedener historischer Schichten. Wie **Martin Schneider** bei Henscheid unterstreicht, kontrastiert das Dionysisch-Klangliche mit einer apollinischen Bildlichkeit. Damit konturiert der behandelte Roman eine Topographie der verdrängten Gewalt in einer historischen Landschaft, welche gleichzeitig verinnerlicht wird und an Adornos Musikphilosophie anschließt. Auschwitz bleibt in uns. Und selbst die Musikinterpretation in den reichsdeutschen Grenzen von 1942 verfolgt als traumatisches Phantasma die Gegenwartsliteratur – was **Oliver Jahraus** bei Helmut Krausser feststellt. Insbesondere imaginierte Topographien auf der Folie musikalischen Erschreibens bilden somit den eigentlichen Nukleus literarischer Dystopien, welche unser historisches Vermächtnis weiterhin zeichnet.

Die vier Felder von musikalischem Erschreiben (auf Sprachklangebene), von Musik-Thematisierung (auf der Gegenstands- und Motivebene), von konkreter, formal evidenter Literaturtopographie und genuin literarischen Räumen sind höchstens für die Analyse im Hinblick auf Einzelbefunde auseinander zu halten. Doch letztlich entsteht der narrative und imaginäre Mehrwert der Literatur erst im Zusammenspiel und in der Interpendenz der hier skizzierten Felder, welche in den vorliegenden Beiträgen oftmals zusammengedacht werden und darum auch ihren besonderen Reiz haben. In der Hoffnung, dass die Leserschaft die reizvolle Verbindung von Musik und Raum in der Literatur nachvollziehen wird, bleibt mir nichts anderes mehr übrig, als mich herzlich zu bedanken bei den Verantwortlichen der »Zagreber Germanistischen Beiträge«, dass sie meinen Vorschlag als relevant für einen thematischen Schwerpunkt erachtet haben – was nach den beiden gewichtigen und aktuellen Vorlagen zu »Kontext: südöstliches Europa« (2015) und »Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in zentraleuropäischen Literaturen« (2016) keine Selbstverständlichkeit ist. Ein weiterer Dank geht an alle im Hintergrund wirkenden Mitarbeitenden, von der Koordination über die Peer ReviewerInnen bis hin zum sorgfältigen Lektorat. Besonders erkenntlich möchte ich mich Svyetlan Lacko Vidulić zeigen. Er hat mit so viel Energie und Sorgfalt, aber auch mit so viel Energie und Witz das Projekt gedanklich begleitet und administrativ zusammengehalten, dass er eigentlich als Mitherausgeber aufgeführt werden sollte. Und last but not least vielen Dank an alle Beitragende, die sich nicht nur auf einen neuen, theoretisch noch zu fundierenden Themenkomplex, sondern auch auf ein mehrstufiges Peer-Review-Verfahren und eine intensive Korrespondenz

eingelassen haben. Hoffentlich stößt dieser Band auf offene Ohren, um neue Grundlagenforschung an der Schnittstelle zwischen Musik, Literatur und Raum anzuregen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik (1961/1963)*. In: *Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften*. Bd. 13. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 149–320.
- Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse*. Lateinisch und Deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart. Frankfurt/M.: Insel 1987.
- Bahr, Hermann: *Dalmatinische Reise*. Berlin: Fischer 1909.
- Barthes, Roland: *S/Z*. Paris: Seuil 1970.
- Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France 1957.
- Bachtin, Michail Michajlovič: *Chronotopos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.
- Desnica, Vladan: *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1985.
- Desnica, Vladan: *Hotimično iskustvo. Diskurzivna proza Vladana Desnice. Knjiga druga*. Hg. Dušan Marinković. Zagreb: VBZ 2006.
- Frank, Susi K.; Ruhe, Cornelia; Schmitz, Alexander (Hgg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: Transcript 2011.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil 1982.
- Georgiades, Thrasybulos G.: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Reinbek/H.: Rowohlt 1958.
- Georgiades, Thrasybulos G.: *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985.
- Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hgg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript 2009.
- Hennig, Matthias: *Das andere Labyrinth. Imaginäre Räume in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink 2015.
- Herder, Johann Gottfried: *Viertes kritisches Wäldchen*. In: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Werke Bd. 2. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 247–442.
- Herder, Johann Gottfried: *Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch*. In: ders.: *Aus dem Journal von Tiefurt. 1781–1782*. SWS 15, S. 160–164.
- Hoffmann, E. T. A.: *Fantasiestücke in Callots Manier*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Band 2.1. Hgg. Wulf Segebrecht, Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.
- Karahasan, Dževad: *Die Schatten der Städte*. Essays. Aus dem Bosnischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt/M.: Insel 2010.

- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.
- Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris: Editions Anthropos 1974.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hg. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012.
- Lubkoll, Christine: *Musik in Literatur: Telling*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 78–94.
- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. Hermann Kurzke. Frankfurt/M.: S. Fischer 2009 (= GKFA, Bd. 13.1).
- Mann, Thomas: *Briefe III. 1924–1932*. Hgg. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini (= GKFA, Bd. 23.1)
- Previšić, Boris: *Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. Der Bildverlust und der Rhythmus*. In: *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*. Hgg. Anna Estermann, Hans Höller. Wien: Passagen 2014, S. 245–256.
- Previšić, Boris: *Engagierte Literatur heute. Konflikt als historischer Diskurs, musikalische Metaphorik und Performanz in Kevin Vennemanns ›Mara Kogoj‹*. In: »Zeitschrift für interkulturelle Germanistik« 1 (2014), S. 105–122.
- Previšić, Boris: *Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: De Gruyter 2017, S. 39–56.
- Previšić, Boris: *Acoustic Micro- and Macrophemerities in Literature. Robert Walser's ›Microscript 364‹ (1925) and Peter Weber's ›Silber und Salbader‹ (1999)*. In: »Sonic Studies« 1 (2017). <<https://www.researchcatalogue.net/view/322802/322803>>
- Ricoeur, Paul: *Temps et récit*. 3 Bde. Paris: Seuil 1983–1985.
- Schaffer, Richard Murray: *Klang und Krach: Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Aus dem Amerikanischen von Kurt Simon und Eberhard Rathgeb. Frankfurt/M.: Athenäum 1988.
- Stockhammer, Robert (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. Paderborn: Fink 2005.
- Vennemann, Kevin: *Mara Kogoj*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Walser, Robert: *Mikrogramme 1925/33. Aus dem Bleistiftgebiet*. Bd. 6. Hgg. Bernhard Echte, Werner Morlang. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Walter, Michael: *Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung*. In: *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*. Hg. Michael Walter. München: Fink 1992.
- Weber, Peter: *Silber und Salbader*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Weill, Kurt: *Vorwort zum Regiebuch der Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: *Mahagonny*. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 168–170.
- Wenzel, Horst: *Räume der Wahrnehmung*. In: »Sprache und Literatur« 94 (2004), S. 1–8.
- Wolf, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 95–113.

