

## BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

JOANNA FIRAZA und MAŁGORZATA KUBISIAK (Hrsgg.), *Dialog der Künste. Literatur und Musik* (= Gießener Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft; Band 36), Berlin u. a. (Peter Lang) 2020, 326 S.

Auffallend viel hat die (meistenteils deutschsprachige) Literatur der Gegenwart an Texten zu bieten, die sich an das Schwierigste wagen: die Literarisierung von Musik oder die Poetisierung des Musikalischen.

Die literarische Arbeit mit der Musik als ‚Material‘ kann motivischer, struktureller und formgebender Art sein; sie kann sich musikkompositorischer Verfahren analog bedienen. In jedem Fall kann sie nicht umhin, „die innere Zusammensetzung des Musikalischen, die Veränderung der musikalischen Sprache“<sup>1)</sup> zu berücksichtigen. Ausgeprägt musikbiographische Erzählversuche, deren jüngstes herausragendes Beispiel Julian Barnes Schostakowitsch-Erzählung ›The Noise of Time‹ (2016) darstellt, können hier übergangen werden.

Die Materialität des Musikalischen kann sich in entsprechenden Erzählungen auf ein bestimmtes Instrument beziehen, das selbst zum Protagonisten avanciert wie in ›Mara‹ von Wolf Wondratschek, die Geschichte eines Cellos aus der Werkstatt Stradivaris.<sup>2)</sup> Dass in die Erzählung integrierte Abbildungen die nach einem Fährunglück (1963) schwer beschädigte „Mara“ in ihre Einzelteile zerlegt zeigen, unterstreicht den materiellen Charakter der Musik noch. Sie gleicht damit einer von E.T.A. Hoffmanns schizoidem Musiker, dem Rat Krespel, zerlegten Geige.

Man denkt aber auch an Patrick Süskinds abendfüllenden Theatermonolog eines Kontrabassisten und dessen intime Beziehung zu seinem sperrigen Instrument, wobei sich aber im Laufe des Monologs erweist, dass er sein Instrument und seinen Musikerberuf verachtet.<sup>3)</sup> Man darf behaupten, dass mit diesem Monolog ›Der Kontrabaß‹ (1981), vor allem aber mit Robert Schneiders Roman ›Schlafes Bruder‹ (1991), die Musik als Erzählstoff eine neue Roman-Aufmerksamkeit ge-

---

<sup>1)</sup> So Adorno in einem Brief an Thomas Mann vom 28. April 1952. In: THEODOR W. ADORNO, THOMAS MANN, *Briefwechsel 1943–1955*. Hrsg. v. CHRISTOPH GÖDDE und THOMAS SPRECHER, Frankfurt/M. 2002, S. 112.

<sup>2)</sup> WOLF WONDRA TSCH EK, *Mara. Eine Erzählung*, München, Wien 2003.

<sup>3)</sup> PATRICK SÜSKIND, *Der Kontrabaß*, Zürich 1981.

funden hat.<sup>4)</sup> In diesem Roman kann Elias Alders stimmliche und organistische Hochbegabung das Scheitern dieses Lebens nicht verhindern; sie rhythmisieren es nur gewissermaßen. Zu den weiteren Beispielen einer herausragenden Musiknovellistik jüngerer Datums zählt auch Margriet de Moors Erzählung ›Kreutzer-sonate‹, die mit motivischen Querbezügen zu Janáčeks Streichquartett, Tolstois Novelle und Beethovens Sonate gleichen Titels arbeitet und diese in ein gespanntes bis tragisches Liebesverhältnis transponiert.<sup>5)</sup>

Was eine strukturell-thematische Literarisierung von musikalischen Stoffen leisten kann, zeigt der Roman von Urs Faes ›Als hätte die Stille Türen‹.<sup>6)</sup> Es handelt sich um den erzählerischen Versuch, die unerfüllte Liebe Alban Bergs zu Hanna Fuchs-Werfel, die zu einem *agens movens* seines kompositorischen Schaffens wurde, namentlich seiner ›Lyrischen Suite‹, mit dem Verhältnis des Musikschriftstellers David Rudan zur Sängerin Simonie Thalmann in Beziehung zu setzen. Weil die Geschichte der Musik immer auch eine Geschichte des Hörens ist, liegt der Schwerpunkt dieses Romans auf dem analytischen Hören und seiner Beschreibung, was die psychologische Wirkung dieses Hörens einschließt. Da mir kein Erzähltext jüngerer Datums bekannt ist, der dieses Hören genauer und sinnlich fassbarer schildert, sei eine dieser Passagen vollständig zitiert, auch um einen Eindruck davon zu vermitteln, was die Literarisierung des Musikalischen bieten kann, nämlich distanzierende Identifikation mit dem Gehörten:

Unter den Zuhörern kaum ein Flüstern.

Und dann dieses Beginnen, unvermittelt –

Leise, wie von fern, weich. Triolen; schattenhaft, verträumt, Gesichter, Gestalten; Augenblicke, das Mädchengesicht, die Musik, die ihn fortträgt mit einemmal vom Andante ins Allegretto; plötzlich das Heitere, Fröhliche, die Klänge, die ihn hineinziehen, ein Wirbel, der sacht wühlt in ihm, als wäre das auch sein Klang.

Themen kehren wieder, werden variiert, suchen den Kontrast, lösen Bilder, Erinnerungen, die sich als eigene Klänge über die wahrgenommenen und wahrnehmbaren legen, sich mit ihnen verschränken, sich wieder lösen. Als sei Musik nur dazu da, das Eigene zu lösen, zu bewegen, in Gang zu bringen.<sup>7)</sup>

Lyrik und erzählende Literatur gehen am sinnfälligsten mit improvisierter Musik um, weil sie reizvolle Ansätze und Abbrüche, Verschleifungen und Öffnungen

<sup>4)</sup> ROBERT SCHNEIDER, *Schlafes Bruder*, Leipzig 2007. Zur Kritik vgl. u. a. NORBERT BERGER, *Robert Schneider. Schlafes Bruder. Zeitgenössische Romane – Ideen und Materialien*, Donauwörth 2006.

<sup>5)</sup> MARGRIET DE MOOR, *Kreutzer-sonate. Eine Liebesgeschichte*. Aus dem Niederländischen von HELGA VAN BEUNINGEN, München, Wien 2001.

<sup>6)</sup> URS FAES, *Als hätte die Stille Türen*. Roman, Frankfurt/M. 2005. Vgl. dazu die vorzügliche Besprechung von HEINZ LUDWIG ARNOLD, *Sommer, Presto delirando. Eine musikalische Liebe: Der neue Roman von Urs Faes*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 76 vom 2. April 2005, S. 48.

<sup>7)</sup> FAES, *Als hätte die Stille Türen* (zit. Anm. 6), S. 169.

ins Ungeahnte bietet. Dabei denkt man an Jazz, aber auch an eine musikalische Situation, wie sie Peter Weber in seinem Roman ›Die melodielosen Jahre‹ gestaltet. Der liest sich seinerseits wie eine erzählerische Improvisation und eine Parodie auf den sogenannten „Wende“-Roman, der die Atmosphäre nach 1990 einfängt. Im Kapitel „Das Vorhersehbare und das Unvorhersehbare in der Musik“ befindet sich der Protagonist Oliver „mit einem improvisierenden Streichquartett“ auf dem Weg zu einem weiteren Auftritt. Der Erzähler nennt bündig die „Improvisation: das Spiel mit dem Unvorhersehbaren.“<sup>8)</sup> Was hier aufeinander trifft oder ineinander übergeht, ist die konventionelle Welt der herkömmlichen Instrumente und die neue Welt der elektronischen Musik, genauer: eine Musik der elektronisch erzeugten Impulse:

Werkstatt für improvisierte Musik, wechselnde Besetzungen: Ende der achtziger Jahre improvisierte Oliver in Gewitterwolken, Entladung suchte er in den Überhöhen, in Obertonvulkanen, springenden Punkten, in gestischen Fechtereien oder in untergründigem Mulm, Baßwolken, ungestalt. Reine Wiederholung, wie sie die submonotone Spannung gelöst und die Spielenden erlöst hätte, war untersagt, freie Musik hatte arhythmisch zu sein oder setzte an, wo der Groove übersteigert wurde in den Puls, das Spielen am Nerv, reiner Vibration. Frei improvisierte Musik war wachsam für das Nahe und Nächstliegende, sie blieb blind für das Künftige.<sup>9)</sup>

Das Gesetzesmäßige in der Freiheit, ja als Bedingung für freies Improvisieren überrascht zunächst, fügt sich aber bald ins Sprachtonbild der Erzählung. *Sprachtonbild* – der Erzähler kommentiert dergleichen so: „Kumulativformen: die zusammengesetzten Wörter, sich laufend neu bindend und wandelnd.“<sup>10)</sup> Unmittelbar darauf folgt ein ortsbezogener Sinnsprung:

Als das Streichquartett auf Anordnung des Kapitäns gemeinsam Fraktale spielte, Flugrost, griffen die Obertöne unters Schiff und hoben es an.  
Schwebungen.  
Sie flogen. Oliver schlief.  
Solange die Streicher spielten, schwebte das Schiff über jede Oberfläche.  
Er schlief weiter.<sup>11)</sup>

Diese Passage mag ein musikinduziertes Traumbild sein oder eine syntaktisch-experimentell ausgearbeitete Metapher für die Wirkungsweise von Musik – wieder sind es die Obertöne, die das Außergewöhnliche bewirken. Die Fraktale als gebundene Brechung, eine graphische Figur gleichermaßen für Brüche und Verschleifungen<sup>12)</sup> erweist sich hier als Partiturersatz. Die Streicher spielen dem Bruch entlang, was von Weitem an die Vorstellung Rilkes erinnert, wie er sie in seinem Versuch über das „Ur-Geräusch“ entwickelt hat: Die Kronennaht des Schädels

<sup>8)</sup> PETER WEBER, *Die melodielosen Jahre*. Roman, Frankfurt/M. 2007, S. 57.

<sup>9)</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>10)</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>11)</sup> Ebenda.

<sup>12)</sup> Vgl. RÜDIGER GÖRNER, *Das Zeitalter des Fraktalen*. Ein kulturkritischer Versuch, Wien 2007.

müsste eine individuelle, personenspezifische Tonfolge ergeben, wenn man ihr mit einer Grammophonadel nachspürte. Die eigentliche Überraschung – eben das „Unvorhergesehene“ – erfolgt nach dieser [Traum-]Vorstellung: „Eines frühen Morgens waren Oliver und die fliegenden Streicher am Bodensee gelandet, er wußte nicht mehr, auf welchem Weg.“<sup>13)</sup> Der Klangritt über den Bodensee kann nun erfolgen.

Webers Erzähler handelt von einer Art Musik, in der sich die Melodien verlieren, dann aber wieder finden; dabei spielt wiederholt das Wechselverhältnis von Sprache und Musik eine geradezu leitmotivische Rolle, das aber in einer gleichfalls unerwarteten Weise: „Vergiß! Vergiß! Vergiß! Vergiß! Sagt jede Synkope zur Baßpauke. Die repetitive Musik zwingt der Sprache neue Plötzlichkeiten auf, schickte Reize und Impulse ins Innerste.“<sup>14)</sup> Man fragt sich: ins „Innerste“ der Sprache oder des Sprechenden? Das Wesentliche aber an dieser Passage ist: selbst eine Synkope spricht und sogar imperativisch, wobei diese ‚Befehle‘ im Widerspruch stehen zu dem Erinnerungswert, der ansonsten mit Wiederholungen verbunden ist.

\*

Keines der genannten Werke hat Eingang in den hier zu besprechenden Band ›Dialog der Künste: Literatur und Musik‹ gefunden, was nur als Feststellung, nicht als Kritik gemeint ist; es zeigt einfach, wie reich erneut das Umfeld bestellt ist, in dem kritische Studien der vorliegenden Art entstehen können. Ohnehin haben die intermedial ausgerichteten Kulturwissenschaften in letzter Zeit den Bereich zwischen Literatur und Musik ausführlich gewürdigt, wobei als ihr Ausgangspunkt nach wie vor Oskar Walzels These von der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (1917) gelten kann,<sup>15)</sup> was erklärtermaßen ebenso für diesen Band gilt. Erweitert sieht sich Walzels Ansatz inzwischen durch eine regelrechte Interaktion der Künste als einer Spätfolge der synästhetisch konzipierten Gesamtkunstwerk-Idee.

Als wesentliche Referenzquellen nennen die beiden Herausgeberinnen, Joanna Firanza und Małgorzata Kubisiak verdienstvolle Kompendien jüngeren Datums<sup>16)</sup> nebst überblickshaft angelegten Monographien.<sup>17)</sup> Die knappe, aber treffliche Einleitung von Firanza gibt Form und Ton der meisten der folgenden immerhin dreiundzwanzig Beiträge vor, die in sechs thematische Kapitel verteilt sind: I. Über

<sup>13)</sup> Ebenda.

<sup>14)</sup> Ebenda, S. 150.

<sup>15)</sup> OSKAR WALZEL, *Die wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917.

<sup>16)</sup> STEVEN P. SCHER (Hrsg.), *Literatur und Musik. Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984; ALBERT GIER, GEROLD W. GRUBER (Hrsgg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt/M. 1997; NICOLA GEES, ALEXANDER HONOLD (Hrsgg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin, Boston 2016.

<sup>17)</sup> LECH KOLAGO, *Musikalische Formen und Strukturparallelen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Salzburg 1997; THORSTEN VALK, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800–1050*, Frankfurt/M. 2008; IRINA O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, Tübingen 2002.

(Dichter-)Komponisten, II. Liederdichtung, III. Die Kunst des Dialogs, IV. Zu einer Harmonielehre: Musik in der Lyrik, V. Musik (im) Theater, VI. Im Rhythmus der Prosa(dichtung).

Keine dieser in der Mehrheit anregenden und lehrreichen Einzelstudien erhebt den Anspruch, Erschöpfendes zu den jeweiligen Themenbereichen zu bieten. Zu kurz geraten wirken dennoch die meisten. Einer der wenigen Aufsätze, die wirklich in sich geschlossen sind, ist die Untersuchung von Hagen Thomsen über Franz Liszts Vertonung von Friedrich Hebbels Gedicht ›Blume und Duft‹ (121–132). Wenige Beiträge irritieren, am meisten jener des verdienstvollen Übersetzers (ins Polnische), Tomasz Ososiński, der über Rilkes Verhältnis zur Musik am Beispiel eines seiner Briefe (an Marie von Thurn und Taxis) handelt und dabei die gesamte Forschung zu diesem Thema jüngerer Datums glatt übersieht, aber meint, dass man die „Erwägungen“ dieses Dichters zur Musik „etwas weniger Aufmerksamkeit“ geschenkt habe; eben genau das lässt sich inzwischen nicht mehr behaupten.<sup>18)</sup>

Gehen wir aber, wenn auch ausschnitthaft, der Reihe nach vor und konzentrieren uns auf die wesentlichen Thesen und Einsichten, die sich in den aufschlussreichsten dieser Kurzaufsätze finden. Lothar van Laak sieht in dem von Lessing und Moses Mendelssohn vorgeprägten „romantischen Paradigma“ eine essentielle Aussage über das Verhältnis von Dichtung und Musik: „Die Literatur bedarf der Musik, um zu ihren besonderen Leistungsmöglichkeiten zu finden“ (38). Das jedoch wäre nun an konkreten Textbeispielen zu exemplifizieren. Stephanie Großmann liest E.T.A. Hoffmanns frühe Novelle ›Ritter Gluck‹ poetologisch (41–51), wobei die Frage zu erörtern interessant gewesen wäre, inwiefern diese musikalische Poetologie mit „Callot’s Manier“ in Einklang steht, analog zu der Hoffmann seine „Fantasiestücke“ entworfen hatte, die er dann mit dem Wiederabdruck seines ›Ritter Gluck‹ eröffnete.

Zu den Entdeckungen, die dieser Band ermöglicht (es finden sich zahlreiche!), gehört Sigurd Paul Scheichls Untersuchung des Romans ›Der Meister des Jüngsten Tages‹ (1923) von Leo Perutz und dessen narrative ‚Verwendung‘ des Klaviertrios Nr. 1 H-Dur, op. 8 von Johannes Brahms. Perutz’ Erzähler zitiert nicht aus der Partitur, sondern lässt die Hauptfigur (Yosch) ihre Höreindrücke schildern. (S. 67–77) Daran anschließend ließe sich trefflich erörtern, ob man dergleichen tatsächlich ein intermediales Verfahren nennen kann oder nicht vielmehr ein Narrativieren von Musik. Melchior Franck, einer der bedeutendsten unter den vergessenen Komponisten noch vor der ›Poetik‹ von Opitz (1624), hat durch sein weltliches Liedschaffen, das „Tradition und Innovation verbindet“ (93), entscheidend zur Reform der deutschsprachigen Lyrik beigetragen: Das ist eine weitere Entdeckung, zu finden in Frédérique Rennos ansatzweiser Analyse der Franckschen ›Musikalischen Bergkreyen‹ (1602).

<sup>18)</sup> Vgl. u. a. ANTONIA EGEL, „Musik ist Schöpfung“: Rilkes musikalische Poetik, Würzburg, Baden-Baden 2014, sowie THOMAS MARTINEC (Hrsg.), Rilkes Musikalität, Göttingen 2019.

Wie schreibt ein „wissender Sänger“ über Musik? Dieser Frage geht Berta Kornatowska in ihren Ausführungen zu Fischer-Dieskaus schriftlicher Auseinandersetzung mit Franz Schubert nach (109–119). Sie kommt dabei zu dem Schluss, in dessen Schubert-Monographie eine Art literarische Entsprechung zu seinen Gesangsinterpretationen zu sehen. Wiederum wäre es wünschenswert gewesen, dies näher ausgeführt zu sehen.

Die meisten ‚Entdeckungen‘ enthält das dritte Kapitel, eher unzutreffend mit „Die Kunst des Dialogs“ überschrieben, es sei denn, man hätte es „Dialog unter Büchern“ genannt; denn das trifft den Literaturbegriff des polnischen Schriftstellers Paweł Huelle, wie Joanna Bednarska-Kociotek in ihrem Beitrag über dessen Roman ›Śpiewaj ogrody‹ erklärt. Die Handlung spielt wie so oft bei Huelle im deutschen Danzig beziehungsweise polnischen Gdańsk und dreht sich um eine erfundene, unvollendete Oper Richard Wagners, „Der Rattenfänger“. Zu lernen ist hier das Verschiedene, das Musik in Menschen auslösen kann, wobei „Musik“ hier als „Energie“ verstanden wird (135–146). Zu den vergessenen Romanen der noch nicht ganz vergessenen Irmtraut Morgner gehört ›Rumba auf einen Herbst‹, dessen sich Elżbieta Tomasi-Kapral annimmt, wobei sie besonders die in diesem Roman zentrale Blues-Metapher untersucht. Sie zeigt die Vielgesichtigkeit des Blues: „Lustige und traurige, feine und grobe, schöne und hässliche, zärtliche und brutale, leise und grelle, erhabene und lächerliche, viele Gesichter hat der Blues und immer mehrere auf einmal.“ In diesem Auf-Einmal zeigt sich „Tristesse“ und „Endzeitstimmung“ (153). Wie ‚politisch‘ dergleichen musikalische Stimmungen sein können, belegen Aufsatz und analysierter Roman auch mit Blick auf den kaum mehr bekannten Umstand, dass nach der Machtergreifung der Hitleristen nicht nur Bücher verbrannt, sondern auch Schalmeyen zerstört wurden, die einst klassischen Instrumente der KPD, die auch in der DDR zunächst wieder zu Ehren kamen (154).

Musik ist Musik ist Musik – diese Aufsätze unterscheiden nicht wesentlich die Wirkung und Qualität musikalischer Ausdruckformen, sondern gehen von einer prinzipiellen Gleichbehandlung der kompositorischen Gattungen aus. Zu den qualitativ herausragenden Beiträgen gehört Hannes Höfers Versuch über die „Jazz-Phantastik in Fritz Rudolf Fries’ Roman ›Der Weg nach Oobliadooh‹“. Er zeigt, dass und wie bei Fries der Jazz „Auslöser für eine Flucht in die eigene Phantasie“ ist (167). Zudem hinterfragt er die These, Fries habe „die sprachliche Form seines Textes der musikalischen Form des Jazz anzunähern“ versucht. Dabei bleibt die Frage weiterhin im Raum, ob der Jazz vorwiegend komponiert oder improvisiert sei (161), was in unserer Besprechung auf das zurückverweist, was zu Peter Webers Roman angedeutet worden ist. Es hätte einen besonderen Reiz, diese Frage vor dem Hintergrund einer der ersten kompositorisch produktiven Auseinandersetzungen mit dem Jazz zu erörtern, Ernst Kreneks sogenannter Jazz-Oper ›Jonny spielt auf.‹<sup>19)</sup> Nicht minder emblematisch untersucht Svitlana Macenka die

<sup>19)</sup> Vgl. dazu besonders das 4. Kapitel in der Autobiographie des Komponisten: ERNST KRENEK, Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne. Aus dem amerikanischen Englisch

Rockmusik als mediales Strukturelement oder „Mitteilungsmodus“ in Frank Witzels Roman, episch betitelt mit: „Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969“ (171–183). Macenka fragt triftiger Weise danach, wie es Witzel nach eigener Aussage gelungen ist, „einen Sound zu erzeugen“, der die Rockszene nicht nur sprachakustisch imitiert, sondern ihre Klangrhythmik evoziert. Die Beantwortung dieser Frage hätte jedoch eine genaue, zumindest ausschnittshafte Sprachanalyse von Witzels Text erfordert, die uns Macenka vorenthält. Die etwas weit hergeholtten Bezüge zu Christian Gottfried Körners Musikästhetik können dieses Problem schwerlich erhellen.

Wie man auf engstem Raum pointiert und analytisch zugleich vorgehen kann, wenn die Erörterung einer Provokation gefordert ist, führt Joachim Jacob eindrucksvoll in seiner Auseinandersetzung mit Robert Boehringers Behauptung vor, Musik sei „dem dichterischen feind wie das dichterische ihr“ (201). Damit befinden wir uns im George-Kreis und dessen drastischer Musikskepsis, obgleich einer ihrer Vertreter, Karl Wolfskehl, ein veritables Bekenntnis zur Musik abgelegt hatte,<sup>20)</sup> das Jacob auch nennt. Jacob interessiert das Paradoxon, dass diese Musikskepsis vieler Georgianer und allen voran Stefan Georges selbst ein verstärktes Interesse der musikalischen Avantgarde der Zweiten Wiener Schule durch Schönberg und Webern geradezu provoziert hat. Jacobs bemerkenswerte These lautet, der Grund für dieses Interesse liege „in einer strukturellen Parallele der musikalischen und poetischen Intentionen Georges, Weberns und Schönbergs“ (211).

Damit ist Georges „Idee einer Gleichberechtigung aller Worte“ gemeint. „Ihr äußerlicher Ausdruck ist die – mit wenigen Ausnahmen – konsequente Kleinschreibung und der äußerst sparsame Gebrauch der Interpunktion, die zum Verweilen bei jedem einzelnen Wort auffordern.“ Ähnliches sieht er in der Kompositionsweise Schönbergs und Weberns am Werk. Jacobs finaler Satz kann als überzeugender Auftakt für weitere Forschungen in dieser Richtung dienen: „In Georges Aufmerksamkeit für Klang und Bedeutung, in seinem expressiven Konstruktivismus und schließlich in der Emanzipation des einzelnen Wortes aus der großen Phrase konnte eine neue Musik, die es ebenfalls auf Durchhörbarkeit, Konstruktivität und Befreiung ihres künstlerischen Materials von konventionellem Ballast anlegte, ein anregendes Modell finden – ungeachtet der behaupteten Feindschaft von Dichterischem und Musikalischem“ (211).

Eher skizzenhaft bedenkt Karolina Sidowska die „Rolle der Musik in der Lyrik Else Lasker-Schülers“ (215–224), wobei sie gelegentlich Thesen einstreut, die in ihrer Bedeutung unklar bleiben (etwa: „Die Musik als Ausdruck des Dionysischen fungiert hier zugleich als Mittel der Transzendenz“, 219).

---

VON FRIEDRICH SAATHEN. Revidierte Übersetzung von SABINE SCHULTE, Wien 2012, S. 672–822.

<sup>20)</sup> KARL WOLFSKEHL, über den geist der musik, in: Jahrbuch für die geistige Bewegung 3 (1912), S. 20–33.

Im fünften Kapitel „Musik (im) Theater“ untersucht Elke Mehnert Brechts Verhältnis zur Musik, worüber man gern fokussierter läse; denn es handelt sich dabei eher um einen freilich auf seine Weise durchaus anregenden, die Musik aber erst in seiner zweiten Hälfte ansprechenden Essay zum Thema „Brecht und (k)ein Ende?“ (227–237). Brechts Vorstellung von dem, was er „Misuk“ nannte, also eine „verfremdende Mischung aus Bänkelgesang, Jazz, Kirchenmusik und Opernparodie“ (234), verdient mehr Aufmerksamkeit, gerade auch unter dem nach wie vor ‚aktuellen‘ Problem der „Verfremdung“.<sup>21)</sup> Der Wortmusik des Echos in seiner mythologischen und akustischen Gestalt auf der zeitgenössischen Bühne am Beispiel von Wolfram Lotz’ Stück ›Einige Nachrichten an das All‹ (2011) gilt der Beitrag von Johanna und Magdalena Zorn. Ihr Beispiel handelt vom Verlust des Echos im Universum, im übertragenen Sinne: vom Verlust des Widerhalls alles Gesagten.

Zu den gelungenen Kurzabhandlungen gehört Maja Dębskas Begehung der „Schreib-Musik-Szenen“ bei Elfriede Jelinek und Gert Jonke, dem bedeutenden Sprachkünstler und Musikalisten unter den Schriftstellern. Ihr Befund lautet: „Vergleichen wir die Schreib-Musik-Szenen bei Jelinek und Jonke, erkennen wir Unterschiede, aber auch Parallelen. Jelinek nähert sich auf der Ebene der Komposition stärker dem Begriff der Textkomposition als dem Begriff der Musikkomposition. Die Musik erklingt in ihrem Text in der Sprache, in intertextuellen Elementen und in der körperlichen Dimension des Schreibens. [...] Bei Jelinek erkennt man tatsächlich mehr von kompositorischen Techniken oder Musikformen, die in den Text eingearbeitet werden“ (258). Die Lust am Sprachspiel bei beiden Autoren mündet in ein Spielen mit musikalischen Formen als literarisierten Phänomenen.

Abschließende (Wieder-)Entdeckungen ermöglichen die Beiträge von Agnieszka Klimas zu Arnold Zweigs Roman ›Novellen um Claudia‹ und die Prosa ›Quartettsatz von Schönberg‹ (1913) sowie Natalia Starowicz’ Betrachtung von Marta Karlewis’ letztem Roman ›Schwindel. Geschichte einer Realität‹ (1930/31). Zweig lässt seinen Protagonisten Eli vor seiner Auswanderung nach Palästina in Leipzig noch Schönbergs Zweites Streichquartett hören, das 1908 im Wiener Musikverein für einen Skandal sorgte. Eli erkennt, dass er zu dieser Musik gehört und dass er einstmals unter ihren Klängen zurückkehren wird. Er wandert gewissermaßen im Echo dieser Klänge aus und bleibt an sie gebunden. Wiederum vermisst man eine stillkritische Analyse, ob Zweig sprachlich-konzeptionell seine Ausdrucksformen wenigstens andeutungsweise ‚revolutionierte‘, wie dies Schönberg getan hat.

In Karlewis’ Roman herrschen die gesellschaftlichen Dissonanzen vor, in denen die begütigenden Operettenlieder aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nicht einmal mehr als Seelenschmalz taugen und bedeutungslos geworden sind. Die Musikerfigur, Robert Geßl, fühlt sich berufen, glaubt an ihr Genie, ist letzt-

<sup>21)</sup> Ein Verweis auf den Band von JÜRGEN HILLESHEIM (Hrsg.), *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2013 wäre nicht verfehlt gewesen.

lich aber nur zum Scheitern fähig. Nur in der Einsamkeit vermag dieser Musiker nicht vorhandene Orchester zu dirigieren und Bedeutendes zu schaffen, auch wenn davon nach wochenlanger Klausur nichts auf dem Papier steht. So gesehen ist er ein später Nachfahre von E.T.A. Hoffmanns Künstlerfiguren.

Martin Mosebachs Liebe zur Gregorianik und Rafik Schamis Musikmotiv in seinen Märchenerzählungen gelten die Schlussbeiträge zu diesem Band von Marek Jakubów und Ewelina Tkacz. Während der Beitrag zu Mosebach zu wenig ausgearbeitet ist und von einer zu schmalen Textbasis ausgeht, kann Tkacz mehr überzeugen. Als fruchtbar erweist sich ihre Unterscheidung von magischer und nicht-magischer Musik, Lieder zumeist, und ihrer Verwendung in narrativen Kontexten. So kann das Lied Handlung kommentieren und Veränderungen buchstäblich herbeisingen. Die Analyse zeigt, wie Musik in europäischen Märchen zumeist eine magische Funktion erfüllt; Märchen aus dem arabisch-persischen Kulturkreis operieren dagegen mit nicht-magischen Musikformen, die in die konkrete ‚Wirklichkeit‘ des Märchens eingreifen. In Schamis Märchen nun finden Synthesen zwischen beiden Musikformen statt, wie Tkacz zeigt; hinzu kommt ein besonderes Instrument, das arabische Oud, auf dem bei Schami zuletzt europäische Lieder gespielt werden.

Dass dieser Band mit einer solchen Kultursynthese, beziehungsweise Kultursymbiose unter musikalisch-instrumentalen Vorzeichen endet, ist eine von den Herausgeberinnen sinnig arrangierte, wenn nicht komponierte Pointe. Wünschenswert wären – zumindest in einigen Fällen – monographische Fortsetzungen dieser musikpoetologisch klangträchtigen Ansätze, damit aus ihnen wirkungsmächtige Studien werden können.

DOI: [https://dx.doi.org/10.1553/spk52\\_2s245](https://dx.doi.org/10.1553/spk52_2s245)

Rüdiger Görner (London)

MARC LACHENY, MARIA PIOK, SIGURD PAUL SCHEICHL, KARL ZIEGER (Hrsgg.), *Französische Österreichbilder – Österreichische Frankreichbilder* (= Forum: Österreich; Band 12), Berlin (Frank & Timme) 2021, 276 S.

Dieser aus einer Innsbrucker Tagung hervorgegangene Sammelband versteht sich als Beitrag zur Imagologie, „also zur Analyse des Bilds, das von der Kultur eines Landes, des eigenen oder eines fremden, durch die Literatur vermittelt wird“ (7). Nun sind bestimmte Bilder des jeweils fremden Landes oft nichts anderes als Stereotypen, während andere Autoren originelle und differenzierte Darstellungen anbieten. In der Adaptation der Comédie-ballet ›Le Plaisir‹ von Abbé Marchadier aus dem Jahr 1747 durch den Jesuiten Matthias Geiger aus dem Jahr 1765, die Veronika Studer-Kovács im ersten Beitrag zu diesem Band aus der Versenkung hervorgeholt hat, sind die Frankreich-Bilder nichts anderes als nationale Klischees.