



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Musik in der „rheintalischen Trilogie“
von Robert Schneider

Verfasser

Johannes Gerhard Hauer

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium, 1. Unterrichtsfach Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Hauer, Johannes Gerhard: Musik in der „rheintalischen Trilogie“ von Robert Schneider.
Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2007.

INHALT

<u>VERWENDETE ABKÜRZUNGEN</u>	5
<u>VORWORT</u>	7
<u>1. EINLEITUNG</u>	8
1.1. ENTSTEHUNG UND REZEPTION DER RHEINTALISCHEN TRILOGIE	8
1.1.1. Entstehung und Veröffentlichung	8
1.1.2. Rezeption	12
1.2. DURCHGEHENDE AKUSTISCHE ELEMENTE IN DER TRILOGIE	19
1.2.1. Herzschlag	20
1.2.2. Synästhesie	23
1.2.3. Musik	26
1.3. FORSCHUNG ZUR MUSIK IN DER TRILOGIE	26
<u>2. MUSIK IN DER LITERATUR</u>	29
2.1. GENERELLE ÄHNLICHKEITEN UND UNTERSCHIEDE ZWISCHEN MUSIK UND SPRACHE	30
2.1.1. Sinnliche Erfahrungen und Emotionen	31
2.1.2. Semantik in Musik und Literatur	41
2.1.3. Linearität und Gleichzeitigkeit	53
2.2. FORMELEMENTE UND IHRE BEDEUTUNG IN DER MUSIK	57
2.2.1. Motiv und andere Melodiekonstituenten	57
2.2.2. Formen in der Musik	67
2.2.3. Bedeutung in der Musik	71
2.3. FORMELEMENTE UND IHRE BEDEUTUNG IN DER LITERATUR	79
2.3.1. Motiv und Thema in der Literatur	80
2.3.2. Verknüpfung und Verarbeitung von Motiven	82
2.3.3. Textgliederung in der Literatur	86
2.4. „MUSIKALISCHES“ IN LITERATUR UND ANALYSE	88
2.4.1. Parallele Entwicklungen und Beeinflussungen in Musik und Literatur	90
2.4.2. Musik als Handlungselement in der Literatur	92
2.4.3. Beschreibung, Zitat und Evokation von Musik	95
2.4.4. „Musikalische Formen“ in der Literatur	100
2.4.5. Schwierigkeiten der Interpretation	112

3. MUSIKALISCHE ELEMENTE IN DER RHEINTALISCHEN TRILOGIE 115

3.1.	MUSIKALISCHE ELEMENTE DER HANDLUNG	115
3.1.1.	Musik und Sprache	116
3.1.2.	Musik und Liebe	120
3.1.3.	Musik und Erinnerung	124
3.1.4.	Musikerinnen und Musiker	129
3.1.5.	Musikalische Genies	133
3.2.	MUSIKALISCHE STRUKTUREN	138
3.2.1.	Rahmung und Spiegelung	138
3.2.2.	Reihung, Verknüpfung und Montage	141
3.2.3.	Motivische Phrasen und thematische Passagen	145
3.2.4.	Musikalische Formen?	148
3.3.	ZITATVERWENDUNG	151
3.3.1.	Beschreibung, Zitat und Evokation von Musikstücken	151
3.3.2.	Betonung der akustischen Ebene	158
3.3.3.	Funktionen von musikalischen Zitaten	164

4. SCHLUSS 168

ANHANG A: ABBILDUNG 171

ANHANG B: DISKUSSIONSBEITRAG WIKIPEDIA 172

BIBLIOGRAFIE 173

ZITIERTER MUSIKALISCHE WERKE 181

FILME UND FERNSEHSENDUNGEN 186

VERWENDETE ABKÜRZUNGEN

SB.	<i>Schlafes Bruder</i> (s. Bibliographie)
LG.	<i>Die Luftgängerin</i> (s. Bibliographie)
UB.	<i>Die Unberührten</i> (s. Bibliographie)
Abschn.	Abschnitt(e) (oder Kapitel in mehrfach gegliederten Werken)
Bd.	Band
BWV	Bachwerkeverzeichnis
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa, etwa
D	Deutschverzeichnis (Verzeichnis der Werke von Franz Schubert)
d.h.	das heißt
EMB	Editio Musica Budapest
etc.	etcetera, und so weiter
H	Hitchcock-Verzeichnis (Verzeichnis der Werke von Marc-Antoine Charpentier)
Hrsg., hrsg.	Herausgeber(innen) / herausgegeben
KV	Köchelverzeichnis (Verzeichnis der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart)
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Enzyklopädie. (s. Bibliographie)
MIT	Massachusetts Institute of Technology
o.ä.	oder ähnliche(s/m/n)
o.g.	oben genannte(n)
o.J.	ohne Jahreszahl
o.O.	ohne Ortsangabe
op.	Opus (Werknummer)
o.S.	ohne Seitenzahl (bzw. Seitenzahl nicht feststellbar)
OUP	Oxford University Press
re	Rowohlts Enzyklopädie
Redk.	(nicht auflösbares) Redaktionskürzel
RUB	Reclams Universalbibliothek
S.	Seite
SM	Sammlung Metzler
s.o.	siehe oben
st	suhrkamp taschenbuch

s.u.	siehe unten
T.	Takt(e)
UA	Uraufführung
u.ä.	und ähnliche(s/m/n)
WWV	Wagner-Werke-Verzeichnis
z.B.	zum Beispiel
zbVe.	zum besseren Verständnis eingerichtet von
zit.	zitiert

VORWORT

Nachdem meine Diplomarbeit nun endlich fertig geworden ist, möchte ich zunächst meinen Eltern und meinem Betreuer für ihre Geduld und ihre Unterstützung danken. Dank auch an alle Freundinnen, Freunde und Verwandten, die ermunternd nach der Diplomarbeit gefragt und zu anderen Zeiten diese Fragen schonend unterlassen haben.

Für die Unterstützung meiner Recherchen danke ich den Angestellten der von mir benutzten Bibliotheken, insbesondere jenen des Literaturhauses Wien. Für die letzte Durchsicht herzlichen Dank an Mag.^a Andrea Pfestorf-Janke.

Im Hinblick auf eine geschlechtergerechte Ausdrucksweise, habe ich in der vorliegenden Arbeit versucht, Partizipien als neutrale Formen zu verwenden. Die Benutzerinnen und Benutzer der Arbeit werden entscheiden müssen, ob dies in Bezug auf die Lesbarkeit ein gangbarer Weg ist. Nichtsdestotrotz sind auch dort, wo diese Formen nicht Verwendung finden, weibliche *und* männliche Leser, Autoren etc. gemeint, wenn nicht explizit nur auf männliche *oder* weibliche Personen Bezug genommen wird.

1. EINLEITUNG

Bald nach Erscheinen des Romans *Schlafes Bruder* von Robert Schneider beschäftigte dieser die Literaturkritik, auch wissenschaftliche Arbeiten zum Thema folgten. Deutlich schwächer war die wissenschaftliche Rezeption seiner beiden folgenden Romane, obwohl Schneider die drei Texte als „rheintalische Trilogie“ konzipiert hatte. Insbesondere die auf die Musik konzentrierte Interpretation, die sich in Bezug auf *Schlafes Bruder* als fruchtbar erwiesen hat, wurde bislang nicht systematisch auf die Trilogie ausgeweitet.

1.1. ENTSTEHUNG UND REZEPTION DER RHEINTALISCHEN TRILOGIE

Die rheintalische Trilogie von Robert Schneider umfasst die Romane *Schlafes Bruder* (1992), *Die Luftgängerin* (1998) und *Die Unberührten* (2000). Während *Schlafes Bruder*, Schneiders erster Roman, zum Bestseller wurde und die Kritik entzweite, enttäuschte *Die Luftgängerin* Kritik und Leserschaft gleichermaßen, woraufhin *Die Unberührten* deutlich weniger Beachtung fand.

1.1.1. Entstehung und Veröffentlichung

Die Geschichte des Romans *Schlafes Bruder* wurde in den Besprechungen des Buches oft zitiert: Der Autor Robert Schneider, geboren 1961, war nach der Reifeprüfung nach Wien gezogen, wo er 1981 bis 1985 Komposition, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte studierte. 1984 begann er Theaterstücke zu schreiben, die aber zunächst nicht veröffentlicht wurden, während er von Literaturstipendien lebte. 1990 erhielt Schneider den Abraham Worsell Award um die Arbeit an seinem ersten Roman, *Schlafes Bruder* fortsetzen zu können. Das Manuskript schickte er an mehr als zwanzig Verlage, die es ablehnten. Schließlich erschien das Buch 1992 im Reclam Verlag Leipzig. Obwohl der Verlag sich keine große

Werbekampagne leisten konnte, wurde *Schlafes Bruder* bald zum Bestseller, der auch verfilmt wurde, und als Ballett und Oper auf die Bühne kam.¹

Die Handlung des Romans wird schon auf der ersten Seite praktisch vollständig preisgegeben. Der Erzähler kündigt „die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder [an], der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen.“² Freilich gibt er an dieser Stelle der Geschichte einen anderen Akzent als im Verlauf des Romans. Die Zusammenfassung im ersten Kapitel konzentriert sich auf die unglückliche Liebesgeschichte, während das „Naturgenie“ Elias, die seelisch verwilderte Dorfgemeinde und der „satanische Plan“ Gottes³ erst im Laufe des Romans ausgebreitet werden.

Der Erzähler spielt dabei nicht nur eine ordnende Rolle, er kommentiert als Chronist die Quellenlage,⁴ während er an anderen Stellen auktorial und allwissend agiert. Stilistisch wechselt er zwischen der Sprache der Zeitgenossen,⁵ einem von Luther und Bach-Kantaten beeinflussten Idiom⁶ und modernen Fachausdrücken.⁷ Er spricht den Leser auch direkt an und beschwört – obwohl sein Bezug zur Handlung nur bedingt ersichtlich wird – eine biedermeierliche Erzähl- bzw. Schreibsituation⁸ herauf.⁹

Nach dem Erfolg seines ersten Romans begann Robert Schneider mit der Arbeit an einem weiteren Werk, über das er zunächst nur vage, teilweise irreführende Andeutungen machte.¹⁰ Erst relativ kurz vor der Veröffentlichung von *Die Luftgängerin*

¹ Vgl. Heidi Sottnik: Zur Rezeption von Robert Schneiders ersten beiden Romanen „Schlafes Bruder“ und „Die Luftgängerin“ im Feuilleton. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2000. Im Folgenden kurz: Sottnik: Rezeption. Hier: S.19ff.

² SB. S.7.

³ SB. S.11.

⁴ Etwa SB. S.49.

⁵ Besonders auffällig in den Gedanken der Ellensönin, die in erlebter Rede dargestellt werden. SB. S.13ff.

⁶ Sven Siedenber: „Ich bin der König. Der österreichische Schriftsteller Robert Schneider über Kitsch, Vampire und sein neues Buch „Die Luftgängerin“.“ In: Süddeutsche Zeitung. 4. Februar 1998. S.22–23. Im Folgenden kurz: Siedenber: Interview. Hier: S.22.

⁷ Anzumerken sind v.a. psychologisch interpretierende Ausdrücke, wie „masochistisch“ (SB. S.158) oder „mongoloid“ (SB. S.49).

⁸ Etwa SB. S.196.

⁹ Einen guten Überblick über den Erzähler und Sprache in *Schlafes Bruder* bietet: Margret Möckel: Erläuterungen zu Robert Schneider, *Schlafes Bruder*.²Hollfeld: Bange, 1998. (Königs Erläuterungen und Materialien Bd.390.) Im Folgenden kurz: Möckel: Erläuterungen SB. Hier: 3.1.1. und 3.1.3.

¹⁰ Etwa in: Heinz Sichrovsky: „Sieg der Liebe.“ In: News. Nr.50. 14. Dezember 1995. S.136–137. Johanna Hötzmanseder bemerkt schlüssig, dass die Angaben im Interview darauf hinweisen, dass zu diesem Zeitpunkt noch keine „rheintalische Trilogie“ geplant war. Hötzmanseder, Johanna: Trilogische Verbindungen in Robert Schneiders „Rheintalischer Trilogie“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2005. Im Folgenden kurz: Hötzmanseder: Trilogie. Hier: S.12.

war in den Medien von einer Trilogie die Rede.¹¹ Inzwischen wollte Schneider nicht mehr bei Reclam veröffentlichen, nachdem es zu Streitigkeiten gekommen war und nachdem zwei mit ihm befreundete Mitarbeiter den Verlag verlassen hatten. Ende 1997 wurden die Bedingungen kolportiert und in den Medien diskutiert, zu denen Schneider den Roman mehreren Verlagen angeboten haben sollte. Dabei ging es neben Cover, Schrifttype und Vermarktung des Buches auch um die Hotels, in denen er bei Vorlesungen wohnen wollte, und um Vorschüsse. Der Blessing Verlag akzeptierte. Die Veröffentlichung zum Jahresbeginn 1998 war in Bezug auf die mediale Aufmerksamkeit geschickt angelegt, sodass ungewöhnlich viele Rezensionen erschienen, welche den Roman allerdings zum überwiegenden Teil negativ beurteilten.¹²

Auch wenn es im Buch heißt, es erzähle „[d]ie Geschichte der Maudi Latuhr und ihrer rheintalischen Welt. [...] Das Leben des letzten Herzmenschen von Jacobsroth.“¹³, gibt selbst der Autor zu, dass er „sie nur als Hauptfigur deklarriere, obwohl sie gar keine ist; [obwohl sie] immer nur die Nebenfiguren transportiert.“¹⁴ Dementsprechend versammelt das Werk die Geschichten zahlreicher Charaktere, die zum Teil übernatürliche Fähigkeiten haben. So genügt ein kleiner Auslöser, um zur Entladung der persönlichen „Gekränktheiten“ der Figuren in einer „Engelsschlacht“ zu führen.¹⁵ Während Maudi Latuhr, die eigentliche „Luftgängerin“, dadurch in ihren Fähigkeiten eingeschränkt erscheint, überwindet ihre Halbschwester Esther ihren Schmerz und findet in New York ihre „Zwillingsseele“.¹⁶

Auch in diesem Buch ist der Erzähler¹⁷ sehr stark präsent. Seine Allwissenheit drückt sich in diesem Band nicht nur in der Beobachtung einzelner Ereignisse, sondern auch in der Beschreibung allgemeiner zeitgeschichtlicher Erscheinungen aus, wo sie sich oft in pathetischen Lehrsätzen manifestiert. Außerdem entgleitet die Sprache oft ins Eklektische, und während man in *Schlafes Bruder* eine Absicht hinter den wechselnden

¹¹ Etwa in: Anita Pollak: „Dieses Buch wird ungeheuerlich sein.“. In: Kurier. 21. Dezember 1997. S.30–31. Im Folgenden kurz: Pollak: Interview. Hier: S.30.

¹² Vgl. Sottnik: Rezeption. S.29f.

¹³ LG. S.10.

¹⁴ Siedenber: Interview. S.22.

¹⁵ LG. S.322ff.

¹⁶ LG. S.346ff.

¹⁷ Obwohl der Erzähler in den verschiedenen Romanen der Trilogie in bisweilen ziemlich unterschiedlicher Art auftritt, gehe ich in den Formulierungen der vorliegenden Arbeit vereinfachend von einem Erzähler aus.

Stilebenen annehmen kann, scheint Schneider diesen Wechsel im zweiten Band mit weniger Sorgfalt betrieben zu haben. Dem Autor fiel das aber offensichtlich nicht auf.¹⁸

Nach dem negativen Echo, das *Die Luftgängerin* erfuhr, zog sich Schneider bald zurück. Schon vor dem Erscheinen des zweiten Bands hatte er in New York für den dritten Band recherchiert, der zu diesem Zeitpunkt den Arbeitstitel *Geographie der Nacht* trug und in den Grundzügen mit dem später veröffentlichten Werk übereinstimmt.¹⁹

Das Werk wurde unter dem Titel *Die Unberührten* im Jahr 2000 bei Knauss verlegt. Nachdem der erste Band der Trilogie einen männlichen Protagonisten präsentiert und die Titelfigur des zweiten Bandes genetisch ein Mann ist, dessen Körper aber weibliche Merkmale ausgebildet hat,²⁰ ist die zentrale Gestalt nun weiblich:

In der Nacht auf Michael des Jahres 1922 schrak Antonia Sahler aus einem vielstimmigen Traum [...] und hatte Gewißheit: Abschied nehmen müsse [sie] von daheim, weggehen, und zwar bald, und zwar für immer.²¹

In dieser Gewissheit sammelt Antonia Eindrücke ihres Dorfes, Eindrücke, an die sie sich erst in ferner Zukunft erinnern wird. Ihr Vater, der kleine Transporte über die nahe Grenze durchführt, geht bankrott, ihre Mutter stirbt. Durch Zufall wird sie mit mehreren anderen Kindern nach New York geschickt, wo sie durch weitere Zufälle dem Kinderhändler entkommt. „Balthasar“, den sie unterwegs kennen gelernt hat, nimmt sie mit zu seinem Verwandten. Als dieser stirbt, ziehen Antonia und „Balthasar“ in einen Unterschlupf unter der Brooklyn Bridge. Dort verwaarlosten die Kinder bzw. Jugendlichen immer mehr. Ein Bekannter nötigt Antonia zur Prostitution. Nach einem schlimmen Erlebnis mit einem sadistischen Kunden wird sie von Aron Fleisig gefunden. Aron bringt die verletzte Antonia ins Krankenhaus, danach wohnt sie bei den Fleisigs. Nach einigen Schwierigkeiten heiraten Antonia und Aron.

Aron, der Korrepetitor an der Metropolitan Opera ist, bringt sie dort im Chor unter. Als sie kurzfristig für eine erkrankte Solistin die Rolle der Ersten Dame in der *Zauberflöte* übernimmt, verliert während der Vorstellung auch die Darstellerin der Königin der Nacht ihre Stimme und Antonia setzt statt ihrer ein. Der Abend wird zu einem Triumph für Antonia, und sie wird gefeierte Solistin. Bald darauf hat sie jedoch wieder einen Traum, der ihr die Gewissheit eines nahen Abschieds vermittelt.

¹⁸ Vgl. Siedenbergs Interview. S.22.

¹⁹ Pollak: Interview. S.30. sowie Siedenbergs Interview. S.23.

²⁰ Dabei bemerkt Heidi Sottnik richtig, dass Schneider trotz dieses Winkelzugs mit *Die Luftgängerin* ein bedenkliches Frauenbild transportiert. Sottnik: Rezeption. S.41f.

²¹ UB. S.9.

Im dritten Band der rheintalischen Trilogie²² präsentiert Schneider seine Geschichte wieder dichter und mit weniger phantastischen Elementen. Auch seine Sprache wirkt klarer gestaltet, wenngleich sie nach wie vor eigenwillige Wendungen aufweist. Bis zu einem gewissen Punkt scheint eine Rückkehr zum Stil von *Schlafes Bruder* gegeben, aber auch durch *Die Unberührten* werden die trilogischen Beziehungen der drei Romane nicht offensichtlich.

1.1.2. Rezeption

Die bereits erwähnte Erfolgsgeschichte von *Schlafes Bruder* ist teilweise den Umständen der Veröffentlichung zu verdanken. Reclam Leipzig wagte sich mit diesem Band auf neues Terrain, wobei der Verlag erfolgreich damit spekulierte, dass im Vorfeld der Frankfurter Buchmesse 1992 die Aufmerksamkeit des deutschen Feuilletons auf die ostdeutschen Verlage gerichtet war.²³

Da der Verlag kein großes Budget für Werbemaßnahmen hatte, beschloss man, vor allem auf redaktionelle Beiträge in den Zeitungen zu setzen, an die man großzügig Rezensionsexemplare sandte. Die erste Auflage wurde darüber hinaus im Vertrieb besonders hervorgehoben. Trotz Unstimmigkeiten, die in Bezug auf die Werbung zwischen Verlag und Autor aufkamen, hatte die Strategie Erfolg:²⁴ Am 22. August 1992 erschien in der Tageszeitung *Die Presse* die Rezension von Herbert Ohrlinger, der Schneider attestierte, er erzähle „diese abenteuerliche Geschichte mit spielerischer Präzision“, verstehe es „aus jeder Episode kleine Erzählungen zu gestalten“ und vermöge das „Hörerlebnis [des Orgelfestes] in ein Spracherlebnis zu verwandeln, das die Erschütterung seines der Schwarzen Romantik entlehnten Helden auf den Leser überträgt“.²⁵ Im weiteren Verlauf erschienen bis zum Herbst 1992 Rezensionen in fast allen größeren deutschsprachigen Zeitungen, die Gesamtauflage bis Jahresende 1992 betrug 40000 Exemplare.²⁶

²² Die Bezeichnung der Trilogie schwankt in der Sekundärliteratur – auch wo Robert Schneider zitiert wird – zwischen „Rheintal-Trilogie“ und „Rheintalische Trilogie“. Die Schreibung „rheintalische Trilogie“ übernehme ich aus dem Klappentext zu *Die Unberührten*.

²³ Kremmel, Astrid-Eva: Robert Schneider und sein Roman "Schlafes Bruder": Eine Erfolgsgeschichte. Innsbruck: Universität Innsbruck, 1996. Im Folgenden kurz: Kremmel: Erfolgsgeschichte SB. Hier S.35f.

²⁴ Kremmel: Erfolgsgeschichte SB. S.38f. und S.43f.

²⁵ Herbert Ohrlinger: „Ein Neuer aus Österreich.“ In: *Die Presse*. 22. August 1992. Beilage. S.VII.

²⁶ Moritz, Rainer: „Nichts Halbherziges. *Schlafes Bruder*: das (Un-)Erklärliche eines Erfolges.“ In: Rainer Moritz (Hrsg.): Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman.

Die Besprechungen von *Schlafes Bruder* waren kontrovers. Neben Herbert Ohrlinger gestand auch Hermann Wallmann dem Autor „altfordernd unbotmäßige Kunstfertigkeit“ zu, sowie Sicherheit in der narrativen Durchführung, sodass „Robert Schneiders »Leben Alders« – *Sprache* wird.“²⁷

Andere, etwa Iris Radisch, räumten zwar ein, dass Schneider „clevere Mimikry“ gelungen sei, stießen sich aber an der „neuen Heimatliteratur, die alle Merkmale der alten trägt: Genrebild, Idylle, Kolportage, Kitsch und falsche Ehrlichkeit.“²⁸ Klaus Nüchtern „nervt[e]“ der „generell[e], archaisierend-expressiv[e] Sprachduktus“ „entschieden am meisten“. Auch er hatte Probleme mit der scheinbar idyllischen Bergwelt von *Schlafes Bruder*:

Mir will [...] nicht eingehen, warum, wozu die ganze expressionistisch sich aufplusternde Wortgewalt, die [...] die Menschen „zornen“ anstatt zürnen oder „theatral“ anstatt theatralisch agieren lässt, wozu das alles gut sein soll. Um zu verdecken, dass der Stoff, dessen Gegenwartsbezug mir völlig verborgen bleibt, eigentlich der einer Novelle des vorigen Jahrhunderts ist.²⁹

Schlafes Bruder erschien zu einer Zeit, als in der Literaturkritik Konflikte zwischen zwei Varianten zeitgenössischen Schreibens diagnostiziert wurden: „de[m] Hermetismus und der Schönschreibkunst“ auf der einen Seite und „ein[em] literarische[n] Biedermeier“³⁰ auf der anderen. Schneiders Roman wurde dem „neuen Biedermeier“ zugerechnet, der „von den Werken der biedereren Herrgottschnitzer, der Ganghofer [...] und Anna Wimschneider, nur durch einen modernen Hang zu Liebeskatastrophen und Feuersbrünste zu unterscheiden“³¹ sei.

Am 19. November 1992 wurde *Schlafes Bruder* in der Fernsehsendung *Das literarische Quartett* besprochen.³² Auch hier waren die Meinungen geteilt, wobei Iris Radisch wieder ihre ablehnende Haltung vertrat. Marcel Reich-Ranicki zog im direkten Vergleich zwar *Das Parfum* von Patrick Süskind vor, erkannte aber eine

Leipzig: Reclam, 1996. (Reclam Bibliothek Bd.1559.) S.11–29. Im Folgenden kurz: Moritz: Erfolg SB.

²⁷ Hermann Walmann: „Klangwetter, Klangstürme, Klangmeere, Klangwüsten.“ In: Süddeutsche Zeitung. 30. September 1992. Zitiert nach: Rainer Moritz (Hrsg.): Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam, 1996. (Reclam Bibliothek Bd.1559.) S.143–147. Im Folgenden kurz: Wallmann: Rezension SB. Hier: S.146f.

²⁸ Iris Radisch: „Schlafes Brüder.“ In: Die Zeit. Nr.46/1992. 6. November 1992. Beilage. S.3. Im folgenden kurz: Radisch: Rezension SB.

²⁹ Klaus Nüchtern: „Ja, ja – die Gegenwart.“ Falter. Nr.51/52. 18. Dezember 1992. S.37.

³⁰ Radisch: Rezension SB.

³¹ Radisch: Rezension SB.

³² Das literarische Quartett. Fernsehsendung mit Marcel Reich-Ranicki, Hellmuth Karasek, Sigrid Löffler und Iris Radisch. Erstausstrahlung: ZDF, 19. November 1992.

„Schreibbegabung“ Robert Schneiders an. Der Sendung wird der Verkauf von weiteren 3 000 Exemplaren zugeschrieben.³³

Die Popularität des Romans wurde durch den Film *Schlafes Bruder* „nach Motiven des gleichnamigen Romans“³⁴ weiter gesteigert. Neben dem Roman selbst verkauften sich auch das Buch zum Film und die Soundtrack-CD sehr gut. Insgesamt wurden bis Ende 1995 fast eine Million deutschsprachiger Exemplare verkauft, alleine im September 1995 und den folgenden Monaten je etwa hunderttausend. Der Roman wurde darüber hinaus in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt.³⁵

Nach dem Erfolg von *Schlafes Bruder* warteten Kritik und Laienpublikum mit entsprechender Spannung auf den Nachfolgebänd, der ebenfalls ein starkes Medienecho erfuhr. Im Gegensatz zu *Schlafes Bruder* war die Ablehnung, welche *Die Luftgängerin* von Seiten der Kritik erfuhr, aber wesentlich deutlicher, und auch Rezensenten, die dem Roman nicht von vorneherein ablehnend gegenüber standen, mussten gewichtige Schwächen feststellen. Schneider selbst zählte unter zweihundert Rezensionen nur fünfzehn positive Besprechungen.³⁶

Besonders die Sprache wurde noch stärker zum Kritikpunkt. Die generell eher altertümliche Ausdrucksweise, die immer wieder durch Worte aus der Gegenwartssprache, Übertragungen aus dem Vorarlberger Dialekt und Neubildungen gebrochen wird, konnte in *Schlafes Bruder* als angemessen betrachtet werden und wurde teilweise sogar als innovativ empfunden. In den Rezensionen zu *Die Luftgängerin* wurde sie durchwegs als verfehlt und – oft anhand mehrerer Beispiele – im einzelnen als problematisch dargestellt. Franz Loquai fasste sachlich zusammen:

Tatsächlich läßt sich nahezu jeder Satz isoliert zitieren, so daß er wie eine Selbstparodie klingt. [...] Wenn [Schneiders] Figuren ein "Antlitz" haben statt eines Gesichts, wenn sie einander "erkennen" statt zusammen schlafen, [...] dann trägt das wohl dem intendierten hohen Ton Rechnung, klingt dadurch freilich auch nicht besser. Aus dem Roman ließe sich eine Anthologie mit Stilblüten und schiefen Ausdrücken zusammenstellen: von den rötenden und grünenden Ampeln über berollschuhte oder beabendanzugte oder tiefzungig küssende Leute und geglättete oder mühelose Hände und entflammte Glieder und beschnurrbartete Meister und enge Körper und einem Sackungen erleidenden Schnee und irrigen

³³ Kremmel: Erfolgsgeschichte SB. S.73.

³⁴ So wird Robert Schneider im „Making of“ des Films zitiert: Angela Bittner und Peter Sydow: *Schlafes Bruder – Die Entstehungsgeschichte eines ungewöhnlichen Filmes*. Fernsehdokumentation. ORF/Iduna Film, c1995.

³⁵ Kremmel: Erfolgsgeschichte SB. S63. – Moritz: Erfolg SB. S.12. – Sottnik: Rezeption. S.20.

³⁶ Lothar Schmidt-Mühlisch: „Schlafes Schwester.“ In: *Die Welt*. 19. Februar 2000. o.S. Im Folgenden kurz: Schmidt-Mühlisch: Rezension UB.

Schmerzen und zerspringenden Gedanken bis hin zu den Händen, die "sein wahres Gesicht" zeigen. Das ist eben Schneiders Idiom.³⁷

Sigrid Löffler ging sogar so weit, in *Die Luftgängerin* ein „offenbar unlektoriertes Rohmanuskript, im Vollbesitz all seiner Stilblüten“ zu sehen, das sich „als Debakel zur Schau [stellt] und [...] in aller unfreiwilligen Komik von nichts als dem Größenwahn und der Sprach- und Denkmacht seines Autors“³⁸ künde. Schon zuvor wiederholte sie ihre Kritikpunkte gegenüber *Schlafes Bruder*:

Vom großen Gefühl wird gern gesagt, daß es jeder Beschreibung spottet. Das Umgekehrte ist gleichfalls wahr: Schneiders Beschreibungen spotteten des öfteren der großen Gefühle, deren sie sprachlich nicht Herr wurden. Aber so genau wollte es seine Leser- und seine Kritikerschaft damals nicht wissen, berauscht wie sie war von diesem schreiberischen Furor ecstasticus aus der alemannischen Bergwelt.³⁹

Neben der Sprache geriet auch der oft stark verschlungene Handlungsverlauf ins Visier der Kritik. „Metastasenartig wuchern die Episoden“, bemerkte die *Neue Züricher Zeitung*, und mokierte sich über Schneiders Erwähnungen des „Wetter[s], das der Autor nicht müde wird zu bemühen.“⁴⁰ Dem Autor wurde die mangelnde Fähigkeit seinen Stoff zu ordnen unterstellt. Aus der Fülle des Stoffes biete er „[i]mmer neue Geschichten [...] an, doch keine führt er ganz aus.“ Das „große Durcheinander“ lichte sich nie „zu einem fröhlichen, erkenntnisfördernden Chaos“.⁴¹ Nirgends, so Eva Menasse im *Falter*, „fügen sich diese wirren Stränge [...] zu etwas wie einem erzählerischen Geflecht – es bleibt ein Sprachgestrüpp, dramaturgisch notdürftig an die Chronologie von Maudis Heranwachsen gezurrt.“⁴² Auch die Realisierung größerer Handlungsformen erschien nicht geglückt:

Eine Kulturgeschichte des Rheintals entsteht durch die Jahre. Das könnte durchaus reizvoll sein, setzte Schneider nicht immer nur aufs Evidente [...] und würde er dies nicht mit erhobenem Zeigefinger tun.⁴³

³⁷ Franz Loquai: „Auf sein Herz gehört.“ In: literaturkritik.de. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=34 (22.5.2007) Der Artikel ist auch in der Druckfassung von literaturkritik.de erschienen (literaturkritik.de. Jg.1(1999) Nr. 1. S.91–93).

³⁸ Sigrid Löffler: „Ein Engel kommt nach Jacobsroth.“ In: Die Zeit. Nr.3/1998. 8. Jänner 1998. S.42. Im Folgenden kurz: Löffler: Rezension LG. Ihre Aussage „Ein solcher Roman ist noch nicht dagewesen.“ wurde übrigens außerhalb des Kontexts für den Klappentext der Neuauflage und für das Hörbuch verwendet. (Vgl. Sottnik: Rezeption. S.89.)

³⁹ Löffler: Rezension LG.

⁴⁰ Andreas Breitenstein: „Seelenschwulst.“ In: Neue Zürcher Zeitung, International. 10. Jänner 1998. S.35. Im Folgenden kurz: Breitenstein: Rezension LG.

⁴¹ Claus-Ulrich Bielefeld: „Magisch werden – aber wie?“ In: Süddeutsche Zeitung. 24. Dezember 1997. Beilage. S.4. Im Folgenden kurz: Bielefeld: Rezension LG.

⁴² Eva Menasse: „Bodenlose Mundwinkel.“ *Falter*. Nr.1–3. 16. Jänner 1998. S.60.

⁴³ Breitenstein: Rezension LG.

Besonders verärgerten die Kritiker auch die meist uneingelösten Ankündigungen im Erzählerkommentar: Es werde zu oft das „Unfaßbare“ bzw. „das noch nie Dagewesene“ angekündigt, „doch die erwartete „Katastrophe“, das „Unsägliche“, die „Ungeheuerlichkeiten ohne Ende“ treten nicht ein.“⁴⁴

Die zahlreichen als allgemeine Wahrheiten formulierten Passagen des Erzählerkommentars wurden ebenfalls kritisiert: „Kaum eine Weisheit [sei] zu platt, um nicht pathetisch verkündet zu werden.“⁴⁵ Aber auch die den Figuren zugeschriebenen Ansichten erregten Anstoß:

[Die] Lebensweisheiten [der Figuren] klingen wie aus Dale Carnegies Longseller „Sorge dich nicht, lebe!“, „Aus Lebensangst folgt das Versäumnis, und aus dem Versäumnis der lebenslange Tod.“ Da darf dann auch der Rilke-Ton nicht fehlen: „Ist Irrfahren nur im Weglosen?“⁴⁶

Überhaupt wurde die Zeichnung der Figuren bemängelt. Sie seien „kaum mehr als ihre drolligen Namen“⁴⁷, „blosse Träger ihrer Eigenschaften“⁴⁸.

Nur wenige Rezensenten bemühten sich wie Michael Cerha im *Standard*⁴⁹ über die Schwächen des Textes hinweg zu seinen berechtigten Anliegen vorzustoßen. Auch er stimmte zu, dass „man über den krausen Stil dieses Vorarlberger Schriftstellers bisweilen unwillkürlich lachen muß.“ Er stellte aber fest:

Was einen lachend allerdings irritiert, ist eben der gesellschaftliche Aspekt: Robert Schneiders *Luftgängerin* protestiert intuitiv gegen eine Welt, die zunehmend erzeugt, was sie für einen moralischen Defekt hält, nämlich Arbeits- und Mittellosigkeit mit ihren spezifischen subsozialen Lebensformen, der Obdachlosigkeit, dem Drogenkonsum, der unregulierten, ungeschützten und nahezu unbezahlten Prostitution.

Cerha erkannte die in *Die Luftgängerin* – wenn auch oft unbeholfen – präsentierten Gegenentwürfe zur zeitgenössischen Gesellschaft an und schloss mit der ambivalenten Feststellung:

Hier glaubt einer, daß es immer noch möglich ist, die Welt nicht nur schön zu erzählen, sondern dabei sogar noch Lebensweisheit zu verbreiten. Er setzt sich damit, wahrscheinlich nicht einmal dies wissend, der Lächerlichkeit aus. [...]

Aber der Glaube, daß man, wenn man sich auf sein Herz verläßt, eine Liebe finden kann, [...] die jeden Eindruck eines geglückten Lebens überbietet,

⁴⁴ Breitenstein: Rezension LG.

⁴⁵ Breitenstein: Rezension LG.

⁴⁶ Volker Hage: „Schlurf heimwärts, Engel.“ In: Der Spiegel. S.160–161. Im Folgenden kurz: Hage: Rezension LG. Hier: S.161.

⁴⁷ Hage: Rezension LG. S.161.

⁴⁸ Breitenstein: Rezension LG.

⁴⁹ Michael Cerha: „Allen Ernstes von Herzen.“ In: Der Standard. 2. Jänner 1998. Beilage. S.3. Im Folgenden kurz: Cerha: Rezension LG.

den diese Gesellschaft ihren funktionierenden Mitgliedern zu vermitteln vermag, verunsichert einen mitten im Lachen mit seinem heiligen Ernst.⁵⁰

Die überwiegend ablehnende Haltung gegenüber Robert Schneiders zweiten Roman⁵¹ ließ es als „unblutige Lösung“⁵² erscheinen, dass *Die Luftgängerin* nicht in *Das Literarische Quartett* besprochen wurde.

Trotz der negativen Pressestimmen, erreichte *Die Luftgängerin* schnell mehrere Auflagen, im Jänner 1998 waren sechs Übersetzungen in Arbeit.⁵³

Auch *Die Unberührten* wurde in vielen großen Zeitungen besprochen, wengleich die Empörung über *Die Luftgängerin* dazu geführt hatte, dass man Schneiders Sprach- und Ideenwelt oft von vorneherein mit Ablehnung gegenüberstand. So fanden denn auch nur wenige Rezensierende zu einer differenzierteren Sichtweise. Hellmut Butterweck etwa teilte zwar die Skepsis seiner Kollegen gegenüber der Sprache Robert Schneiders, gestand ihm aber zu, im Reisebericht ein „eindrucksvolles Panorama“ der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen auf den Decks der „Kronprinzessin Cecilie“ geschaffen zu haben. Auch wenn er meinte, „eine ungekünstelte Sprache ließe wohl seine Schwäche für den mystizistisch angehauchten Kitsch allzu deutlich erkennen, die er mit [...] Schwulst und Wortgekringel wattiert“, kam er zu der Meinung, „Robert Schneider könnte [...] sehr gut schreiben, wenn er wollte.“⁵⁴

Auch Doris Knecht sah die trivialen Elemente der Handlung, befand aber *Die Unberührten* würde „seiltänzerisch auf der Demarkationslinie zwischen Trivialität und Avantgarde balancieren“ und dabei nicht abstürzen. Auch Schneiders Sprache war für Knecht nicht anstößig, und ihre Einschätzung, dass viele Rezensierende Schneider seit *Die Luftgängerin* auch wegen seiner Aussagen über die Literaturkritik schlecht beurteilen, ist nicht ganz von der Hand zu weisen, wengleich die von ihr zitierten

⁵⁰ Cerha: Rezension LG.

⁵¹ Für eine umfassende Aufarbeitung der Rezeption von *Schlafes Bruder* und *Die Luftgängerin* s. Sottnik: Rezeption. Dort auch der Hinweis, dass die Kritik sich nicht nur an die Bücher hielt, sondern auch den Autor und Menschen Robert Schneider angriff, der sich zuvor negativ über die Literaturkritik geäußert hatte.

⁵² Anita Pollak: „„Die Luftgängerin“: Unblutige Lösung.“ Kurier. 21. Jänner 1998. S.30.

⁵³ mh [Redk.]: „„Ich kann es eben nicht besser.““ In: Vorarlberger Nachrichten. 23. Jänner 1998. S.D7.

⁵⁴ Hellmut Butterweck: „Ein Neureicher der Sprache.“ In: Die Furche. Nr.16. 10. April 2000. S.22. Im Folgenden kurz: Butterweck: Rezension UB.

„lebensechte[n] Sätze“ und ihre abschließende Beurteilung Robert Schneiders als „sprachsicherer und kompetenter Schriftsteller“⁵⁵ nur bedingt überzeugend erscheinen.

Die meisten Rezensierenden beschränkten sich darauf, „tirilierendes Nicht-Erzählen“⁵⁶ festzustellen, eine „irrwitzige Mischung aus Schönheit und Schrecken, aus Banalität und Tiefsinn, aus Mystik und albernem Chaos“⁵⁷ bzw. die Verknüpfung von Klischees und unwahrscheinlichen Wendungen⁵⁸ zu konstatieren und eindrucksvolle Beispiele für „fett[e] Patzer“⁵⁹ zu finden, sodass denn auch einzelne zu dem Schluss kamen *Die Unberührten* sei wie ein Heftrroman zu beurteilen.⁶⁰ Die Kritiker bemühten Vergleiche wie „Melange aus Stifter und Stephen King“⁶¹ und fanden, Schneiders Roman klinge „als versuche der tote Hermann Löns den lebenden Patrick Süskind zu plagieren“.⁶²

Wieder war der nicht zeitgenössische Stoff Anlass für den Vorwurf des „Eskapismus“⁶³. Außerdem hörte Martin Lüdke in der Darstellung des Menschenhändlers Jenö Národy und der Familie Fleisig eine „antisemitische Melodie“.⁶⁴ Dieser Vorwurf wurde nicht nur von Schneider selbst empört zurückgewiesen,⁶⁵ sondern auch von anderen Rezensierenden als letztlich haltlos angesehen.⁶⁶ Auch Franz Haas ging über eine gewöhnliche Rezension hinaus, indem er jene verunglimpfte, die in *Die Unberührten* nicht jene „unfassbar[e] Schnulze“, jenen „kärglichen Mumpitz“ sahen wie er selbst, sondern offensichtlich Robert Schneiders „allemanischen Geschäftssinn“ zum Opfer fielen:

Wenn das «Handelsblatt» dieses Buch wirklich als ein Meisterwerk ehrt, so gehört das wohl zu den leichteren Betriebsunfällen, [...] Unheimlich ist

⁵⁵ Knecht, Doris: „Im Bann der Rache.“ In: Profil. 31.Jg. Nr.7. 14. Februar 2000. S.126. Im Folgenden kurz: Knecht: Rezension UB.

⁵⁶ Hans-Peter Kunisch: „Traumes Tochter.“ In: Süddeutsche Zeitung. 10. Februar 2000. S.15. Im Folgenden kurz: Kunisch: Rezension UB.

⁵⁷ Schmidt-Mühlisch: Rezension UB.

⁵⁸ Martin Lüdke: „Träumer in der Neuen Welt.“ In: Der Spiegel. Nr.6. 7. Februar 2000. S.214–215. Im Folgenden kurz: Lüdke: Rezension UB. Hier: S.215.

⁵⁹ Kunisch: Rezension UB.

⁶⁰ So Thomas Glavinic: „Im Quadrat der Entfernung“. In: Die Presse. 4. März 2000. Beilage. S.V.

⁶¹ Lüdke: Rezension UB. S.214.

⁶² Matthias Altenburg: „Toyota-Prosa.“ In: Die Zeit. Nr.9/2001. 24. Februar 2000. o.S. Im Folgenden kurz: Altenburg: Rezension UB.

⁶³ Lüdke: Rezension UB. S.214.

⁶⁴ Lüdke: Rezension UB. S.215.

⁶⁵ Robert Schneider: „Mutwillig und empörend.“ Leserbrief. In: Der Spiegel. Nr.7. 14. Februar 2000. S.13.

⁶⁶ Butterweck: Rezension UB. sowie Knecht: Rezension UB.

hingegen das unerschrockene Lob im Wiener «Profil» [...] Angesichts solcher Irrungen wird es selbst in der Literaturkritik gespenstisch [...]⁶⁷

1.2. DURCHGEHENDE AKUSTISCHE ELEMENTE IN DER TRILOGIE

Ein grundlegendes Problem bei der Betrachtung der rheintalischen Trilogie ist zunächst einmal das Fehlen vieler klassischer Bestandteile einer Romantrilogie. Weder teilen sich die einzelnen Romane Personal, noch bestehen auf der Handlungsebene Verknüpfungen.⁶⁸ Auch das Rheintal als gemeinsamer Schauplatz wird in *Schlafes Bruder* nur von einem abgelegenen Hochtal aus betrachtet, als Ort aus dem etwa der Kurat Benzer stammt,⁶⁹ wohin man auf den Markt fährt⁷⁰ oder wo um ihre Wirtschaft gekommene Eschberger in Armut verkommen.⁷¹ Zudem lässt die parallele Bewegung der letzten beiden Romane aus dem Rheintal nach New York den Schauplatz Rheintal als letzte offensichtliche Gemeinsamkeit eher fragwürdig erscheinen.

Dennoch gibt es verbindende Elemente, wie etwa die Verwendung von Engeln auf einer ambivalenten Ebene, die weder rein metaphorisch noch eindeutig einem Phantastischen oder Magischen Realismus zuzuordnen sind. Auch die Liebe als besitzergreifende Macht, die Gegensätze zwischen Liebenden und Liebesunfähigen sowie die Gegensätze zwischen Besessenheit und Freiheit von Liebe sind aus ähnlicher Perspektive dargestellt. Neben den ideellen Aspekten der Liebe, die die einzelnen Romane der Trilogie verbinden, gibt es auch die konkrete sinnliche Ebene, die ähnlich behandelt wird. Die – teilweise fehlgeleitete – Sexualität spielt in allen drei Bänden eine wichtige Rolle. Der Inzest und die entsprechend entstellten Bewohner der „rheintalischen“ Welt, ergänzt durch den dazu gehörigen, erläuternden Dorfklatsch, der oft weit zurück liegende Beziehungsgeschichten wieder aufgreift, das alles wird zwar selten zentral, durchzieht aber die Romane und macht sie teilweise zu einer von Schneiders übrigen Werk abgesonderten Einheit.⁷²

⁶⁷ Franz Haas: „Der unberührte Romanproduzent.“ In: Neue Zürcher Zeitung. 23. Februar 2000. S.33.

⁶⁸ Weitere mögliche Verbindungselemente in Trilogien in Hötzmanseder: Trilogie. Abschn.II.

⁶⁹ SB. S.18.

⁷⁰ Etwa SB. S.132.

⁷¹ Etwa SB. S.9.

⁷² Für eine genauere Erläuterung der nicht-akustischen Konstituenten der Trilogie verweise ich auf Hötzmanseder: Trilogie.

1.2.1. Herzschlag

Ein bis zu einem gewissen Grad akustisches Element, das in der Trilogie von der ersten Seite an⁷³ eine unübersehbare Rolle einnimmt, ist der menschliche Herzschlag. Dabei stellt schon das Wort „Herz“ gewisse Beziehungen zu anderen Werken der Literatur,⁷⁴ aber auch zwischen den Bänden der rheintalischen Trilogie her.⁷⁵

In *Schlafes Bruder* wird die Hörwunder-Szene durch eine Reihe leiser Geräusche eingeleitet, die Elias zum „wasserverschliffenen Stein“ im Bachbett der Emmer locken. Die zentrale Passage wird durch die immer lautere Wahrnehmung vor allem seines Herzschlags eingeleitet:

Je näher Elias zum wasserverschliffenen Stein kam, je unruhiger ging sein Herzschlagen. Es war ihm, als würde allmählich das Geräusch seiner Schritte, sein Atem, das Wispern des Harsches, das Ächzen im Waldholz, das Raunen des Wassers unter dem Eis der Emmer, ja als würde alles um ihn herum anschwellen und immer lauter und mächtiger tönen. Als Elias endlich den Steinvorsprung erklettert hatte, hörte er, daß von seinem Herzen ein Donner ausging.⁷⁶

Im weiteren Verlauf nimmt Elias immer mehr Geräusche wahr, darunter den Herzschlag seines Vaters. Dabei fällt Elias auf, dass das Herz seines Vaters „so unrhythmisch, so ohne Abstimmung und Gleichklang in sein eigenes“⁷⁷ schlägt, was Elias als schlimm empfindet, und was als Kontrast zu einer zentralen Offenbarung im Rahmen des Hörwunders erscheint: Nachdem sich sein „Gehörkreis“ mehrmals „vervielfältigt“ hat, „sieht“ er zuletzt „das Hallen von Wasserfluten, das Zerschellen unterirdischen Gebirgs, das gleißende Gellen der Lavaströme, den Gesang der Gezeiten, die Meeressgisch, das Surren der tausend Zentner Wassers, das die Sonne aufzog, das Raunen, Krachen und Bersten gigantischer Wolkenhöre, den Schall des Lichtes“ und darin einen „letzten Klang“,

[...] eine[n] Klang von so filigraner Gestalt, daß er doch in all dem Rumor des Universums hätte untergehen müssen. [...] Er drang her von Eschberg. Es war das weiche Herzschlagen eines ungeborenen Kindes, eines Fötus, eines weiblichen Menschen. Was Elias gehört und geschaut hatte, vergaß er, aber den Klang des ungeborenen Herzens nicht mehr. Denn es war das

⁷³ Vgl. das Motto bzw. die Widmung „*Pascales Herzschlagen*“. SB. S.5.

⁷⁴ Vgl. Moritz: Erfolg SB. S.24f.

⁷⁵ Vgl. dazu etwa die Bezeichnung von Maudi Latuhr als „letzte[r] Herzmensch [...] von Jacobsroth“. LG. S.10.

⁷⁶ SB. S.32.

⁷⁷ SB. S.34.

Herzschlagen jenes Menschen, der ihm seit Ewigkeit vorbestimmt war. Es war das Herz seiner Geliebten.⁷⁸

Elias nimmt diesen Herzschlag, der sich als der Herzschlag Elsbeths herausstellt, auch bei deren Geburt wahr. Das „gleichklingende Herzschlagen“ der beiden führt auch, dazu, dass Elias Elsbeth beim großen Feuer rettet und sich in sie verliebt:

Er fand das Mädchen im rauchverhüllten Gaden. [...] Er faßte ein Ärmchen und zog die kleine Elsbeth heraus, schob seinen Arm unter ihre Hüfte, hob das Mädchen vom Boden auf, drückte den Körper fest an seinen Rumpf ...

Und es lag Elsbeths Herz auf Elias' Herzen, und Elsbeths Herzschlagen ging in Elias' Herzschlagen. Da brüllte Johannes Elias Alder so entsetzlich auf, so jämmerlich, als müßte er bei hellem Verstand sterben. Da zertrümmerte der Schrei augenblicklich das Bewußtsein des Mädchens, und es sank ohnmächtig in den Körper des jungen Liebenden. [...] In dieser Nacht des allgegenwärtigen Grauens verliebte sich Johannes Elias Alder in seine Cousine Elsbeth Alder.⁷⁹

Ein Nachklang dieser Szene findet sich bei der gemeinsamen Kutschenfahrt, kurz bevor die Hochzeit von Elsbeth und Lukas bekannt gegeben wird. Dabei verliert Elsbeth durch einen Unfall das Bewusstsein, wieder hält Elias sie fest, und wieder liegt „Elsbeths Herz auf seinem Herzen, und Elsbeths Herzschlagen ging in sein Herzschlagen, so vollkommen und eins, wie er es damals als Fünfjähriger im Bachbett der Emmer durchlebt hatte.“⁸⁰ Und obwohl sich Elias' gestärkte Hoffnung sich nicht erfüllt, nimmt das „Metrum von Elsbeths Herzschlagen“⁸¹ einen zentralen Platz in seiner Musik ein und ist auch das eigentlich antreibende Motiv seiner langen Improvisation auf dem Orgelfest.⁸²

Entsprechend dieser Assoziation von Herzschlagen und mystischen Erfahrungen bzw. Herzschlagen und Liebe wird der Rhythmus von Elias Herzschlag auch im Rahmen seiner Vision vom „nabellosen Kind“ erwähnt.⁸³ Der gleiche Schlag der Herzen ist auch eine zentrale Metapher für die Wirkung von Elias' letztem Orgelspiel.⁸⁴ Und auch das letzte von Elias verursachte und wahrgenommene Geräusch ist sein Herzschlagen.⁸⁵

78 SB. S.36.

79 SB. S.75f.

80 SB. S.138.

81 SB. S.113.

82 SB. S.175.

83 SB. S.144.

84 SB. S.176.

85 SB. S.195f.

Die Form „Herzschlagen“, die in *Schlafes Bruder* die einzige Form ist, kommt in *Die Luftgängerin* nicht vor, die Form „Herzschlag“ einmal. Der Erzähler spricht in diesem Roman vor allem vom „Herzklopfen“. Um dieses Herzklopfen geht es meist auch, wenn verbale Umschreibungen verwendet werden.⁸⁶ Auch dieses Herzklopfen steht in enger Beziehung zum Begreifen des vorherbestimmten Menschen „in seiner ganzen, seraphischen Erscheinung“.⁸⁷ Aber auch weniger schicksalsträchtige Liebesgefühle werden von Herzklopfen begleitet, ebenso steht in den Betrachtungen zum „rheintalischen Menschen“ das „rasende Herzklopfen“ vor allem als Chiffre für Verliebtheit.⁸⁸

Eine andere, nicht leicht festzumachende Bedeutung hat das Herzklopfen für Harald. Er hat es „irgendwann auf seinem Lebensweg verloren“⁸⁹ und versucht es nun wiederzufinden. In ihrer Suche nach dem verlorenen Herzklopfen verleiht diese Nebenfigur den zentralen Handlungssträngen wesentliche Impulse, sei es durch den Mord an Boje,⁹⁰ sei es durch seine fortgesetzte Provokation des italienischen Restaurantbesitzers Otello Guerri, die schließlich das finale Blutbad auslöst.⁹¹

In *Die Unberührten* kommt das „Herzschlagen“ nur ein einziges Mal vor, wobei an dieser Stelle nur sein Fehlen festgestellt wird.⁹² Auch die Form „Herzschlag“ fehlt, aber schon während des zu Beginn geschilderten Traumbilds „pocht“ Antonias Herz vor Aufregung:

Es war kinderleicht: einfach nur singen.
Die Hände wurden ihr warm, der Schweiß verklebte das Nachthemd am Rücken, und das Herz pochte laut in den Schläfen. Noch nie im Leben hatte sie einen so vollendeten Klang vernommen.⁹³

Damit wird stärker als in den bisherigen Romanen eine Verknüpfung zwischen Herzklopfen und musikalischer Erregung hergestellt, wobei man nicht vergessen darf, dass auch Elias' musikalische Höhepunkte meist mit Herzschlagen in der einen oder anderen Form in Verbindung stehen. Diese Verbindung wird bei Antonias Triumph in der Metropolitan Opera im Rahmen einer variierten Wiederholung der ganzen Passage aufgegriffen:

⁸⁶ Etwa LG. S.191.
⁸⁷ Etwa LG. S.20f.
⁸⁸ Etwa LG. S.38f.
⁸⁹ LG. S.86.
⁹⁰ LG. S.317f.
⁹¹ LG. S.332ff.
⁹² UB. S.153.
⁹³ UB. S.11.

Es war kinderleicht: einfach nur singen. Ihr wurden die Hände warm, und das Herz pochte laut in den Schläfen. Noch nie im Leben hatte sie einen so vollendeten Klang aus ihrem eigenen Mund vernommen.⁹⁴

Ihre im Laufe der Aufführung empfundene Einheit mit sich selbst stellt eine noch engere Beziehung zwischen Herz und Gesang her, sie ist „[e]ins mit dem Herzen, eins mit der Stimme.“⁹⁵

Aber auch das Herzklopfen im Angesicht von Grausamkeit und Tod wird hier wieder aufgegriffen. „Balthasars“ Herzschlagen ist nicht wahrnehmbar,⁹⁶ aber sein eigentliches Ziel ist nicht das Herzklopfen, das zuerst im Zusammenhang mit Antonias kritischer Krankheit erwähnt wird.⁹⁷ Er will vielmehr die menschliche Seele sehen, wenn sie den Körper verlässt. Zu diesem Zweck überlegt er, Antonia umzubringen, bis er sich dazu durchringt, ihr zu sagen, dass sie nicht sterben möge. Bei seinem Mord, nachdem er die Leiche sezziert bzw. filetiert hat, um den Sitz der Seele festzustellen, ist kein Herzklopfen mehr im Spiel. Die Tat befreit ihn aber aus seinem permanenten Dämmerzustand, und er merkt, wie unerträglich es ihm ist, „beim Anblick einer Person Herzklopfen zu bekommen und weiche Hände!“⁹⁸

Durch die Betonung des Herzklopfens bei Harald und bei „Balthasar“ unterstreicht der Autor die parallele Funktion des kalten Mörders im Umkreis der Hauptfigur, eine Funktion, die auch Peter erfüllt, wenngleich seine annähernde Stummheit auch nicht durch Herzschläge unterbrochen wird.

Damit lassen sich als gemeinsame akustische Topoi der Bände der Trilogie das gängige Herzschlagen der Verliebten, aber auch das Herzklopfen des im Übrigen analytischen und relativ kaltblütigen Mörders und schließlich der Herzschlag einer besonderen musikalischen Erregung ausmachen. Dieser Herzschlag der musikalischen Erregung verweist neben seiner Klammerfunktion auch auf ein zentrales Thema des ersten und dritten Bandes – die außergewöhnliche musikalische Begabung.

1.2.2. Synästhesie

Auch synästhetische Schilderungen durchziehen alle drei Bände der rheintalischen Trilogie und verbinden sie.

⁹⁴ UB. S.239.

⁹⁵ UB. S.240.

⁹⁶ UB. S.153.

⁹⁷ UB. S.142.

⁹⁸ UB. S.189.

In *Schlafes Bruder* beschreiben die meisten synästhetischen Formulierungen die außerordentlichen Wahrnehmungen des Protagonisten. Zwar treten auch im nicht eindeutig personalen Erzählertext Wendungen auf, wie jene von der Sonne die „lärm[t]“,⁹⁹ aber die Wiedergabe von Elias' Eindrücken überwiegt bei Weitem. Elias hört den „sirrenden Ton der Eisflocken“, im Hörwunder vernimmt er, wie „das Universum tön[t]“,¹⁰⁰ er hört „ein dumpfes Schaben von Textilien auf Menschenhäuten, ein dünnes Singen, wenn Schweißtropfen verdampften, ein Gewetze von Muskeln, ein Geschrei von Blut“¹⁰¹ und nimmt „das Surren der tausend Zentner Wassers, das die Sonne aufzog, das Raunen, Krachen und Bersten gigantischer Wolkenhöre, den Schall des Lichtes“¹⁰² wahr. Daneben finden sich aber auch die unterschiedlichsten „Wahrnehmungsformen“ für eigentlich akustische Begebenheiten. Die zuletzt angesprochenen Geräusche des Hörwunders „sieht“ Elias, kurz zuvor schildert der Erzähler, wie sein Protagonist den Schall mit allen Sinnen erfasst:

Elias hörte nicht bloß, er sah das Tönen. Sah, wie sich die Luft unaufhörlich verdichtete und wieder dehnte. Sah in die Täler der Klänge und sah in ihre gigantischen Gebirge. Er sah das Summen seines eigenen Bluts, das Knistern der Haarbüschel in den Fäustchen.¹⁰³

Die Luftgängerin unterscheidet sich durch ein Abgehen von der bevorzugt akustischen Umsetzung der meisten Sinneseindrücke von *Schlafes Bruder*. Am Beginn des Romans werden akustische Informationen spärlich vergeben. Vereinzelt werden sogar akustische Äußerungen durch Metaphern aus dem nicht-akustischen Bereich ausgedrückt. So „staub[t]“ etwa ein Konditor Ambros „etliche Unerfreulichkeiten an die Brillengläser.“¹⁰⁴ Im Folgenden finden sich durchaus Passagen, in denen Bilder schlüssig fortgesetzt werden, etwa wenn „der eiserne Ton aus [einer] Stimme“ weicht und die Stimme „bricht“.¹⁰⁵ Diese wechseln aber mit musikalischen Metaphern, die eher gezwungen wirken:

[...] eine Wiese, deren gelbblühende Decke in symphonischer Breite den Abhang hinunterklang. Durchsetzt von den hellen Akkorden der in weißer und rosener Blüte stehenden Kirsch- und Apfelbäume.¹⁰⁶

99 SB. S.163.
 100 SB. S.32.
 101 SB. S.35.
 102 SB. S.36.
 103 SB. S.34.
 104 LG. S.15.
 105 LG. S.70.
 106 LG. S.97.

Außerdem tritt auch der „Lärm“ auf allen Sinnesebenen schon lange vor der finalen Katastrophe auf: in der „alles überlärmend[e] Sehnsucht, etwas zu gelten“¹⁰⁷, in den „lärmende[n] Farben“¹⁰⁸ der Zeitungen und in der „lärmende[n] Hitze“¹⁰⁹.

Der Umstand, dass Ambros Bauermeister Kunstgeschichte studiert hat, hinterlässt ebenfalls seine Spuren im Text, wenngleich hier nicht von Synästhesie gesprochen werden kann. Vielmehr werden hier neben Musikstücken auch Gemälde zum Vergleich herangezogen, entweder innerhalb des visuellen Bereichs oder in der Übertragung auf eine abstraktere Ebene. So begegnen Maudi, Esther und Ambros einem „Kind [...], das so häßlich war wie das Mädchen auf Bruegels *Bauerntanz*“.¹¹⁰ Auffällig symbolisch erscheint Ambros' Blick auf

das drittklassige Nazarenerbild überm Elternbett. Die Heilige Familie. Ein vom Licht und der Feuchtigkeit der Jahre vergilbter und wellig gewordener Kunstdruck unter Glas, in braun lackiertem Rahmen.¹¹¹

In *Die Unberührten* scheinen akustische und musikalische Metaphern wieder kontrollierter eingesetzt zu werden. Der Topos der „lärmenden Sonne“ wird auch in diesem Roman aufgegriffen.¹¹² Darüber hinaus werden neue Schilderungsweisen eingeführt. Am markantesten ist dabei die Art, in der sich Antonia der individuellen menschlichen Stimme nähert: Während Elias seine exakte Wahrnehmung der stimmlichen Eigenschaften seiner Mitmenschen nur sehr bruchstückhaft verbal ausdrücken kann,¹¹³ überwindet Antonia diese Sprachlosigkeit und ordnet „den Klängen und Geräuschen des menschlichen Organs Gerüche zu oder Farben oder eine Mixtur aus beidem.“¹¹⁴ So „redet“ einer der Dorfbewohner „Heu“, ein anderer „Weihrauch“, der Pfarrer des Orts „Milch“.¹¹⁵ Zwar gibt es Autoren, die den Klang menschlicher Stimmen, ihre Wahrnehmung durch andere und selbst ihren „Geschmack“ eingängiger schildern,¹¹⁶ aber Schneider kann auf diese Weise nicht nur die Wahrnehmungswelt der

¹⁰⁷ LG. S.241.

¹⁰⁸ LG. S.299.

¹⁰⁹ LG. S.326.

¹¹⁰ LG. S.67.

¹¹¹ LG. S.13.

¹¹² UB. S.169.

¹¹³ Vgl. etwa SB. S.104.

¹¹⁴ UB. S.68.

¹¹⁵ UB. S.68f.

¹¹⁶ Anzuführen ist etwa Rafik Schami: *Erzähler der Nacht*. Taschenbuchausgabe September 1994. München: dtv, 2006. (dtv 11915.) Hier: S.46ff.

kleinen Antonia begreiflich machen, sondern auch den Rückgriff auf diese Erinnerungen¹¹⁷ vorbereiten.

Synästhesie ist also ein Element, das insbesondere im Bezug auf die akustische Ebene – d.h. in der Beschreibung von Lauten, Geräuschen oder Musik als andersartige Eindrücke oder in der Beschreibung andersartiger Eindrücke als Laute, Geräusche oder Musik – alle drei Bände der rheintalischen Trilogie durchzieht. Auch wenn sich das Gewicht zeitweise auf andere Sinnesebenen verlagert, so haben doch allen drei Romanen den auffälligen Einsatz synästhetischer Beschreibungen und manche „synästhetische“ Topoi – wie etwa die „lärmende“ Hitze – gemeinsam.

1.2.3. Musik

Neben bzw. noch vor den genannten Elementen ist die Musik als verbindende Klammer wirksam, die die drei Romane zu einer Einheit verbindet. Dabei sind es weniger einzelne Elemente, die wiederkehren, sondern vielmehr Parallelen zwischen den genannten Stücken, musikalischen Gegebenheiten oder musikalisch inspirierten Personen. Solche Parallelen und die ähnliche Verwendung musikalischer Verweise in allen drei Werken unterscheiden die Texte der Trilogie von den anderen Texten Robert Schneiders.

Insofern lohnt es sich, die Verwendung von Musik in *Schlafes Bruder*, *Die Luftgängerin* und *Die Unberührten* genauer zu betrachten, um die Funktion der Musik innerhalb der einzelnen Werke und für den Zusammenhalt der Trilogie zu erfassen, wie ich noch ausführen möchte.¹¹⁸

1.3. FORSCHUNG ZUR MUSIK IN DER TRILOGIE

Dass Musik in allen drei Bänden der Trilogie eine wichtige Rolle spielt, war den meisten, die Rezensionen oder Arbeiten über die Romane schrieben, bald klar. Schon zu *Schlafes Bruder* erschienen entsprechende Untersuchungen, wobei hier bereits

¹¹⁷ Etwa UB. S.159.

¹¹⁸ Vgl. Ende 1.3. und in der Folge 3.

die allgemeine Arbeit von Angelika Steets¹¹⁹ sehr schlüssige Ansätze liefert. Auch die Erläuterungen von Margret Möckel¹²⁰ und die Facharbeit von Benjamin Hühne¹²¹ bringen einige sehr wichtige Aspekte ins Spiel, wenngleich Hühnes Interpretation von *Schlafes Bruder* als Sonatenhauptsatz letzten Endes nicht schlüssig ist und auch im Widerspruch zu Robert Schneiders eigenen Aussagen¹²² steht. Wenig ergiebig ist dagegen Schlössers Aufsatz, der letztlich vor allem auf die Frage hinausläuft, wie wahrscheinlich das Talent des Elias Alder sei, und sich bei der Beantwortung dieser Frage auf die Filmmusik beruft, die den Schilderungen nicht annähernd gerecht werde.¹²³ Abgesehen davon, dass schon das Heranziehen von Verfilmungen als Kronzeugen literaturwissenschaftlich bedenklich ist,¹²⁴ hat selbst Hühne in seiner Facharbeit erkannt, dass Elias' musikalische Fähigkeiten „als utopisch [...] einzuordnen“¹²⁵ sind. Wesentliche Erkenntnisse zur Musik in *Schlafes Bruder* bringt hingegen Osman Durrani,¹²⁶ der außerdem andere verwandte Aspekte wissenschaftlich untersucht. Auch Mark Werner¹²⁷ geht in seiner Arbeit unter anderem auf die Musik im Roman ein.

Der Bezug zur Musik scheint auch in den Rezensionen über die anderen Bände auf, wobei manchen Rezensenten die Zitate von Musikstücken zu viel werden, sodass sie sie als mangelnde sprachliche Ausdrucksfähigkeit interpretieren:

Notfalls hilft zur Charakterisierung von Figuren Musik weiter, Mozarts «Figaro»-Ouverture etwa (ab dem «250. Takt»!), «wo sich die Noten gleichsam selbst in den Kosmos hinaus katapultieren». Sprachskepsis soll

¹¹⁹ Angelika Steets: Robert Schneider, *Schlafes Bruder*. Interpretation. München: Oldenbourg, 1999. (Oldenbourg Interpretationen Bd.69.) Im Folgenden kurz: Steets: Interpretation SB. Hier v.a.: 4.3.2.

¹²⁰ Möckel: Erläuterungen SB. v.a.: 3.4.3.

¹²¹ Benjamin Hühne: Die Darstellung der Musik in Robert Schneiders Roman „*Schlafes Bruder*“. Facharbeit. Duderstadt: Eichsfeld-Gymnasium, 2001. Veröffentlicht unter: http://www.asamnet.de/~djd/service/musik_huehne.pdf (3.7.2007) Im Folgenden kurz: Hühne: Facharbeit SB.

¹²² Bernhard Arnold Kruse: Interview mit Robert Schneider. In: *Der Deutschunterricht*. 2/1996. S.93–101. Im Folgenden kurz: Kruse: Interview. Hier: S.98.

¹²³ Hermann Schlösser: „»Wie kein Meister vor oder nach ihm ... « Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder.“ In: Rainer Moritz (Hrsg.): *Über „Schlafes Bruder“*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam, 1996. (Reclam Bibliothek Bd.1559.) S.79–91. Im Folgenden kurz: Schlösser: Komponist SB.

¹²⁴ Besonders problematisch wird dieser Versuch natürlich dadurch, dass die Musik, die im Film zum Orgelfest ertönt, von den entsprechenden Schilderungen im Buch völlig unabhängig ist.

¹²⁵ Hühne: Facharbeit SB. S.11. Dort auch Verweise auf eingehendere Betrachtungen.

¹²⁶ Osman Durrani: „Non-verbal communication in Robert Schneider's novel *Schlafes Bruder*“. In: Arthur Williams (Hrsg.): *Contemporary German writers, their aesthetics and their language*. Bern, Wien u.a.: Lang, 1996. S.223–238. Im Folgenden kurz: Durrani: Communication SB.

¹²⁷ Mark Werner: Die Konzeption des Genies in Robert Schneiders „*Schlafes Bruder*“. Marburg: Tectum, 2003. Im Folgenden kurz: Werner: Genie SB.

das wohl signalisieren. Fehlt nur noch, dass der kommenden Bertelsmann-Buchklub-Edition eine CD beiliegt.¹²⁸

Entsprechend findet das Thema Musik auch in Arbeiten über mehrere Romane der Trilogie Eingang. Heidi Sottnik fasst unter anderem die Stellungnahmen der Presse zur Musik in *Schlafes Bruder* zusammen.¹²⁹ Johanna Hötzmanseder gibt erstmals einen Überblick über alle drei Bände der Trilogie und weist darin auch der Musik eine wichtige Rolle zu.¹³⁰

Obwohl also zu Musik und anderen Aspekten der einzelnen Romane schon verschiedene Betrachtungen angestellt wurden und obwohl auch zur rheintalischen Trilogie im Überblick eine Arbeit vorliegt, wurde noch nicht eingehender untersucht, welche Rolle Musik in *Die Luftgängerin* und *Die Unberührten* spielt und inwiefern Musik für den Zusammenhalt der einzelnen Bände der Trilogie von Bedeutung ist.

Die Aufgabe, die sich die vorliegende Arbeit daher stellt, ist, diese Lücke auszufüllen, indem sie nach Darstellung der für eine solche Interpretation notwendigen theoretischen Grundlagen¹³¹ die an die Texte herangetragenen „musikalischen“ Etikettierungen hinterfragt.¹³² Dafür sollen exemplarisch Lesarten aus Rezensionen und wissenschaftlichen Arbeiten als Anregung dienen. Vor allem aber sollen die Texte selbst mit Hilfe der entworfenen Arbeitsmittel untersucht werden, sodass sich ein Überblick über die von Schneider eingesetzten „musikalischen“ Mittel ergibt, sodass sich aber auch feststellen lässt, inwieweit diese „musikalischen“ Mittel dem Zusammenhalt der Trilogie dienen, einzelne Bände aus der Trilogie herausheben oder neue Lesarten ermöglichen.

¹²⁸

Breitenstein: Rezension LG.

¹²⁹

Sottnik: Rezeption.

¹³⁰

Hötzmanseder: Trilogie. IV.1.c)

¹³¹

Abschn. 2.

¹³²

Interpretation s. Abschn.3.

2. MUSIK IN DER LITERATUR

Dass Musik in der Literatur über den Rahmen eines rein stofflich-thematischen Bereichs weit hinausgeht, wird nicht nur durch die Behandlung in literaturwissenschaftlichen Arbeiten deutlich, sondern auch durch die Art, wie die Literaturschaffenden selbst Musik in ihre Werke einbeziehen. Musik ist nicht nur ein Gebiet, das eine starke Eigengesetzlichkeit aufweist, die in seinen verschiedenen „Nischen“ eine Fülle von Nuancen annimmt. Das Gebiet ist auch durch die Gruppe der damit befassten Personen, die oft in einem eigenen sozialen Raum zu leben scheinen, bestimmt. Über diese stofflich-thematischen Aspekte und die Aspekte der handelnden Personen hinaus, ist Musik ein Bereich, dessen Affinitäten zur Literatur Autorinnen und Autoren geradezu einzuladen scheinen, die Musik in ihren literarischen Werken umfassend zu „verwenden“ und so den Bezug zwischen Inhalt und Form zu verstärken.

Für das Gebiet Musik in der Literatur sind noch immer die Arbeiten von Steven Paul Scher tonangebend. In der Aufsatzsammlung *Literatur und Musik* führt er zunächst den Bereich als Gegenstand einer intermedialen Komparatistik ein und gibt einen Überblick über die bisherige Forschung. Dabei stellt er zwar Ansätze vom 18. Jahrhundert bis in die 1980-er Jahre vor, beklagt jedoch wie seine Vorgänger den „Mangel an Beiträgen [...], die den theoretischen Aspekten der Wechselbeziehungen [zwischen Musik und Literatur] gewidmet sind.“¹³³

Zwar herrschen noch immer Beiträge zu einzelnen Werken und Autoren vor, die sich – wenn sie sich auf wissenschaftliche Vorarbeiten berufen – meist auf Schers Werk und die von ihm zusammengetragenen Aufsätze stützen, aber Werner Wolfs Arbeit *The Musicalization of Fiction*¹³⁴ stellt einen wichtigen Schritt dar, weg von Interpretation von Einzelwerken, hin zur abstrakten Betrachtung des Gegenstandes und zur von Scher erhofften Systematisierung der Forschung. Im angewandten Teil seiner Arbeit beschränkt sich Wolf auf fiktionale Prosa der englischsprachigen Literatur, er entwirft jedoch auch eine umfassende Theorie der intermedialen Beziehungen zwischen Musik und Literatur.

¹³³ Steven Paul Scher: „Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung.“ In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: E. Schmidt, 1984. S.9-25. Im Folgenden kurz: Scher: Forschungsstand. Hier: 15ff.

¹³⁴ Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam u.a.: Rodopi, 1999. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; 35.) Im Folgenden kurz: Wolf: *Musicalization*.

2.1. GENERELLE ÄHNLICHKEITEN UND UNTERSCHIEDE ZWISCHEN MUSIK UND SPRACHE

Das Zusammenspiel von Musik und Literatur ist schon in der antiken griechischen Philosophie ein Thema. Horst Petri merkt allerdings an, dass in der antiken Kunst eine Einheit zwischen Musik und Literatur bestanden habe, die erst mit der mittelalterlichen Psalmodie „zerbrochen“ worden sei.¹³⁵ Mit der Entwicklung der neuzeitlichen Geisteswissenschaften kamen die beiden Kunstformen in verschiedene „Zuständigkeitsbereiche“, wobei allerdings wiederholt die Affinität der beiden „Schwesternkünste“¹³⁶ betont wurde. Seit dem 20. Jahrhundert ist es vor allem die Komparatistik, die sich für diese Beziehung der beiden Künste interessiert, wobei die Forschung in diesem Gebiet allerdings bis vor kurzem entweder nur Einzelfälle behandelt oder im essayistischen, spekulativen Bereich blieb.

Schon die Grundlage der Wechselwirkungen zwischen Musik und Literatur, die Ähnlichkeit von Musik und Sprache, haben äußerst unterschiedliche Beurteilung erfahren. Calvin S. Brown hat einen zusammenfassenden Aufsatz zum Thema verfasst,¹³⁷ auch Wolf stellt seinen intermedialen Untersuchungen einen Vergleich zwischen Musik und Literatur voraus.¹³⁸ Zuletzt sind diese Ähnlichkeiten von Steven Mithen als Grundlage für Theorien über wechselseitige Beeinflussung in der Entstehung von Sprache und Musik aufgegriffen worden.¹³⁹

Ich möchte an dieser Stelle einige Aspekte der Beziehung zwischen Sprache bzw. Literatur und Musik¹⁴⁰ beleuchten, um dann die künstlerische Bedeutung der jeweiligen Eigenheiten von Musik und Literatur zunächst getrennt, dann in Hinblick auf musikalische Einflüsse auf die Literatur genauer zu betrachten.

¹³⁵ Petri, Horst: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964. Im Folgenden kurz: Petri: Literatur und Musik. Hier: S.11f.

¹³⁶ Dieser Ausdruck findet sich etwa in Hildebrand Jacobs: „Of the Sister Arts.“ In: Hildebrand Jacobs: Works. London: 1734. S. 379-419. Zit. nach: Scher: Forschungsstand. S.15.

¹³⁷ Calvin S. Brown: „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik.“ In: Steven Paul Scher (Hrsg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin: E. Schmidt, 1984. S.28-39. Im Folgenden: Brown: Grundlagen.

¹³⁸ Wolf: Musicalization. S.11-34.

¹³⁹ Steven Mithen: The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind and Body. (First published in 2005.) London: Phoenix, 2006. Im Folgenden: Mithen: Neanderthals. Mithen beschreibt im ersten Teil seines Buchs Analogien zwischen Sprache und Musik, wobei er jedoch bereits in seinen Definitionen auf Schwierigkeiten stößt, die sich vor allem aus der fehlenden Berücksichtigung der linguistischen Pragmatik ergeben.

¹⁴⁰ Ich möchte hier explizit die allgemeine Betrachtung von Sprache mit einbeziehen, obwohl Wolf richtig anmerkt, dass es im Vergleich zentral um *Literatur* und Musik gehen muss: Wolf: Musicalization. S.12.

2.1.1. Sinnliche Erfahrungen und Emotionen

Ein sinnvoller Ausgangspunkt für die Untersuchung der beiden „Schwesternkünste“ ist die ihnen gemeinsame Absicht, den Menschen emotional zu berühren. Auch die Wirkungsvoraussetzung der Wahrnehmung durch die menschlichen Sinne ist beiden gemeinsam. Allerdings beginnen schon hier die Unterschiede, wie ich durch den Vergleich von musikalischer und literarischer Rezeption aufzeigen möchte. Ich werde mich dabei je eines Werks aus Musik- und Literaturwissenschaft bedienen. Diese Werke fassen jeweils selbst aktuelle Studien und Rezeptionsmodelle zusammen, sodass sie mir für einen Vergleich geeignet erscheinen. Der im Folgenden angewandte Emotionsbegriff wird sich allerdings keiner der Definitionen anschließen, die in den herangezogenen Werken unter dem Einfluss der dort referierten psychologischen Modelle eingesetzt werden. Vielmehr möchte ich – um den notwendigen Ausgleich zu erzielen – näher beim alltagssprachlichen Begriff bleiben.

Beginnen wir also bei der sinnlichen Wahrnehmung von Musik und deren emotionaler Wirkung: Horst-Peter Hesse beschreibt in seinem Werk *Musik und Emotion*¹⁴¹ die umfassende Wirkung der Musik auf die Sinne und in der Folge auf den gesamten Organismus und die Psyche des Rezipierenden. Dabei wird deutlich, dass die Wirkmöglichkeiten der Musik vor allem im körperlichen und nicht-kognitiven Persönlichkeitsbereich weit über jene der Literatur hinausgehen, es sei denn man bezieht sich auf Grenzbereiche, wie laut skandierte oder gar gesänglich vorgetragene Texte. Hesse entwirft mit Bezug auf den aktuellen Stand der Neuropsychologie folgendes Modell der menschlichen Persönlichkeitsschichten und der Möglichkeiten der Musik auf dieselben einzuwirken:

Schicht	Erlebnisbereich	Psychischer Effekt
1. Vitalschicht	Motorische Resonanzen Stimmungen Erlebnistönungen	Reflexe, rhythmische Aktivierung Stabilität, Beruhigung Stimulation, Gefühlsbekundung
2. Sozialschicht	Identität Gemeinschaft Erfolgsenerlebnis	Abgrenzung von Gruppen nach außen Öffnung innerhalb der Gruppe Anerkennung in der Gruppe
3. Funktionsschicht	Unterhaltung Motorik Sensorik	Unspezifische cortikale Erregung Tanz, Spielfreude, Artistik Melodik, Klangcharakter
4. Humanschicht	Imagination Emotionen Gestaltung	Assoziationen Identifikationen, Symbolverstehen Ordnung, Symmetrie, Formentfaltung
5. Tiefenschicht	Katharsis	Harmonisierung der Psyche

Abbildung 1: „Faktoren des Musik-Erlebens“¹⁴²

¹⁴¹ Horst-Peter Hesse: *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens*. Wien: Springer, 2003. Im Folgenden kurz: Hesse: *Musik und Emotion*.

¹⁴² Hesse: *Musik und Emotion*. S.177.

Bereits in der Vitalschicht bewirkt Musik ihrer rhythmischen Charakteristik entsprechende Reflexe sowie eine Synchronisierung der vegetativen Körperfunktionen. Hier kann man davon ausgehen, dass – wie erwähnt – die Wirkung von Literatur wesentlich schwächer ist und essentiell vom Vortrag bzw. der lautlichen Vergegenwärtigung des Textes abhängt. Die Literaturwissenschaft konzentriert sich daher in diesem Bereich auf Auswirkungen von Erlebnistönungen nicht zuletzt auch auf bewusste Entscheidungen innerhalb des Rezeptionsverhaltens¹⁴³ bzw. auf neurologische Aktivitäten bei der Rezeption von Sprache und Literatur.

Generell muss angemerkt werden, dass die Modelle literaturwissenschaftlicher Emotionsforschung nur bedingt in das hier dargestellte Modell eingeordnet werden können. Durch die praktisch unverzichtbare Verwendung abstrakter Zeichen, die höhere kognitive Aktivität verlangen als z.B. die Wahrnehmung von Abbildungen und Nachahmungen, scheint die Literatur mehr dem kognitiven Ausdruck zugewandt als andere Kunstformen. Entsprechend setzen sich Modelle literarischer Rezeption wesentlich stärker mit Zeichenverständnis und der Herstellung von Kohärenz – also mit potentiell bewussten psychischen Abläufen – auseinander. Henrike F. Alfes verlangt von einem solchen Modell etwa, es

sollte zumindest folgende Aspekte enthalten: a) eine Textbasis-Struktur-Komponente, b) eine prä- und con-prozessuale Rezeptionsstrategie-Komponente, c) eine Wissensstruktur-Komponente, d) eine Prozeß-Komponente, e) eine Ablauf-Regulations-/Kontroll-Komponente, f) eine Evaluations-Komponente.¹⁴⁴

Wenn man diese Liste betrachtet, so fällt auf, dass praktisch alle auf die Persönlichkeit der Rezipierenden bezogenen Komponenten potentielle Bewusstseinsinhalte darstellen. Damit werden im Modell literarischer Rezeption funktional ähnliche Prozesse unter Umständen völlig anderen Persönlichkeitsschichten zugeordnet als im Modell musikalischer Rezeption. Trotzdem scheint mir das übersichtliche Modell von Hesse ein brauchbarer Raster für das Aufzeigen der Unterschiede zwischen Musik und Literatur und als solches möchte ich es im vorliegenden Kapitel verwenden.

Erst im Bereich der Sozialschicht ist eine ausgeprägte Wirkung von Literatur anzunehmen und literaturwissenschaftlich intensiver untersucht. Wie auch in der Musik

¹⁴³ Henrike F. Alfes: Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte des Schreibens. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995. Im Folgenden kurz: Alfes: Literatur und Gefühl. Hier insbesondere: S.145ff.

¹⁴⁴ Alfes: Literatur und Gefühl. S.133.

ist in der Literatur bereits das Werturteil über ein Werk ein gemeinschafts-konstituierender Faktor. Andererseits ist dieses Urteil für die Abgrenzung von Literatur als Kunstform gegenüber alltagssprachlichen Äußerungen wichtiger als im musikalischen Bereich. Gerade dieser Bereich wird auch in der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung besonders betont. So stellt Henrike F. Alfes fest: „Es ist anzunehmen, daß mit der Ersteinschätzung eines Textes 'als literarisch' bereits ein höheres Kontingent an Emotionalitätsbereitschaft [...] prä-aktiviert ist“.¹⁴⁵ Generell werden die emotionalen Aspekte der Rezeption von Literatur zu einem guten Teil als soziale Phänomene aufgefasst. Alfes verweist dabei besonders auf die soziale Kodifizierung von Gefühlen bzw. Gefühlsäußerungen. Dabei stellt sie die Funktion von Gefühlen in der Kunst – insbesondere in der Literatur – der Funktion im Alltag gegenüber

Kollektive und private [...] Gefühle werden dabei – neben den o.g. Punkten – in besonderem Maße zum Beschreibungsgegenstand, so daß das *Verhältnis* von "Vernunfts-Logik" und "Gefühls-Logik" innerhalb der Konventions-Beschreibungen und -Kontrollen kippt. Die in der alltäglichen Kommunikation beiläufigen Emotionen werden zum eigentlichen Thema.¹⁴⁶

Über die „Gefühle als spezielle[r] *Kommunikations-Code*“ verweist Alfes bereits von der „Ebene Sozialer Systeme“¹⁴⁷ auf das von Hesse der „Humanschicht“ zugeordnete „Symbolverstehen“. Darüber hinaus deutet ihre „*Versöhnung*“ *rationaler und emotionaler Erfahrungs- und Verhaltensanteile von schreibenden und lesenden Personen*“¹⁴⁸ auf eine kathartische Wirkung, die Hesse der Tiefenschicht zuordnet.

Die Wirkungen in der Funktionsschicht sind wiederum fast nur im musikalischen Bereich stärker ausgeleuchtet, wohingegen die sinnliche Wahrnehmung und das körperliche Mitleben weder im Bereich des Lesens noch im Bereich der Vortragsrezeption bemerkbare literaturwissenschaftliche Reflexion erfahren hat. Bestenfalls kann man hier auf literaturspezifische Varianten von psychologisch ausgerichteten Kommunikationsmodellen zurückgreifen, die sich aber auf die Konstitution von Sinn aus wahrgenommenen Lauten konzentrieren und viele parallel dazu ablaufende psychische Prozesse ausblenden. Henrike F. Alfes stellt fest: „In Orientierung an der kognitionspsychologischen Textverstehensforschung versuchen

¹⁴⁵ Alfes: Literatur und Gefühl. S.135.

¹⁴⁶ Alfes: Literatur und Gefühl. S.145.

¹⁴⁷ Alfes: Literatur und Gefühl. S.142.

¹⁴⁸ Alfes: Literatur und Gefühl. S.144.

LiteraturwissenschaftlerInnen, kognitive Basisabläufe der Sprachverarbeitung zu beschreiben, die mit literarspezifischen Elementen angereichert werden.“¹⁴⁹

Man betrachtet also die Wirkung von Sprache vor allem im Hinblick auf das „Verstehen“. Die sinnliche Wahrnehmung gesprochener Sprache und die damit verbundenen kognitiven Vorgänge sind nur insofern von Interesse, als sie der Interpretation einer Lautfolge als Diskursbeitrag dienen.¹⁵⁰ Damit geraten erst wieder die auf dieser abstrakten Diskurs-Ebene ablaufenden – in Hesses Modell die Humanschicht betreffenden – Prozesse stärker ins Blickfeld literaturwissenschaftlichen Interesses. Der bewusste Einsatz konventioneller Zeichen zur Konstruktion intersubjektiv rezipierbarer außer-sprachlicher Realitäten hat die Forschung beschäftigt, und ihr bewusster Einsatz zur Konstruktion von Alternativwelten wird als mögliches spezifisches Merkmal literarischer Texte aufgefasst. Dadurch wird auch die Beschäftigung mit dem literarischen Diskurs in alltäglicher literarischer Rezeption und Literaturwissenschaft stark von dieser außer-sprachlichen (aber nicht notwendigerweise außer-literarischen) Realität bestimmt. Mehr als andere Künste arbeitet die Literatur mit Kohärenz und Inkohärenz der diskursiv konstruierten Realität, wohingegen z.B. die Musik diese Konstruktion von Realitäten nicht nur über den zeichenhaften Diskurs, sondern stärker über die Abbildung¹⁵¹ bzw. Nachahmung von Einzelementen und Assoziation erreicht.¹⁵²

Die „Kohärenz- und Sinnkonstanz-Erfahrungen“¹⁵³ sind denn auch, wenn man sie als Teil des Unterhaltungswertes bzw. des ästhetischen Genusses einstuft, der am stärksten beleuchtete Aspekt der Wirkung von Literatur in der Funktionsschicht. Motorik und Sensorik finden dagegen vor allem in den Konzepten der *emotional sets* und des „Körpergedächtnisses“ Berücksichtigung, die wiederum vor allem dem Bereich der Imagination zugeordnet werden.¹⁵⁴ Alfes unterscheidet zudem zwischen „emotional-intuitive[n] Kohärenzerfahrungen“, die man wohl der Funktionsschicht zuweisen kann, und „logisch-deduktiven Kohärenzbildungsstrategien“¹⁵⁵, die wohl eher der Humanschicht zuzuordnen wären.

¹⁴⁹ Alfes: Literatur und Gefühl. S.132.

¹⁵⁰ Vgl. dazu das Modell der Sinnebenen in 2.1.2.

¹⁵¹ Hier bewusst von der „Beschreibung“ zu unterscheiden.

¹⁵² Vgl. dazu auch 2.1.2. und 2.2.3.

¹⁵³ Alfes: Literatur und Gefühl. S.136f.

¹⁵⁴ Vgl. Alfes: Literatur und Gefühl. S.111f.

¹⁵⁵ Alfes: Literatur und Gefühl. S.136f.

Vergleicht man nun die Wahrnehmung von Kohärenz (und ggf. damit einhergehende positive oder negative Erlebnistönung) in beiden Modellen, so erfolgen in der Musik-Rezeption die frühesten Prozesse der Gestaltbildung¹⁵⁶ bereits bevor Signale im Gehirn verarbeitet werden, jedenfalls aber bevor eine bewusste Verarbeitung erfolgen kann. Während die Literaturwissenschaft von einer Gestaltbildung auf Basis von (erlernten und somit bewusstseinsfähigen) „*Schema-, Script- und Framestrukturen*“ sowie „*Vor- und Rückwärtsinferenzen, Elaborationen*“¹⁵⁷ ausgeht, macht die Musikwissenschaft die Verknüpfung von Tönen zu („konsonanten“ oder „dissonanten“) Akkorden teilweise bereits im Sinnesorgan selbst fest:

Ein komplexer Klang¹⁵⁸ wird im Ohr in seine Einzelfrequenzen zerlegt, die jeweils Haarzellen an bestimmten Stellen des Cortischen Organs besonders erregen.¹⁵⁹

Die von hier aus zum Gehirn geleiteten Nervenimpulse bilden dann einen örtlichen Code für die betreffende Schallfrequenz. Diese Anordnung der Frequenzen wird als *Tonotopie* bezeichnet. [...] Eine komplexe Schallwelle wird im Innenohr somit als örtlich aufgefächerte Erregungsverteilung repräsentiert.¹⁶⁰

Durch die Wahrnehmung natürlicher Klänge wird das Ohr auf gewisse Erregungsverteilungen konditioniert. Diese teilweise pränatale Konditionierung kann auch über eine Gleichschaltung bereits der vom Ohr zum Gehirn führenden Nervenbahnen erfolgen. Das lässt gewisse Intervalle, die höhere Überlappungen im Obertonspektrum aufweisen, d.h. ein dem natürlichen Klang näheres gemeinsames Spektrum haben, angenehmer erscheinen, als andere, die stärker abweichen. Hesse sieht darin eine natürliche Grundlage, des in seiner vollen Komplexität kulturell konstruierten Konsonanz-Dissonanz-Gegensatzes.

Das Gehör hat die Fähigkeit, bestimmte Intervalle – vor allem Oktaven Quinten und Quartan – [...] mit großer Präzision einzuschätzen; sie heben sich als spezifische Qualitäten aus den unzählig möglichen Intervallen heraus. [...] Die Sonderstellung der Quinten und Quartan lässt unter anderem die Vermutung zu, dass sie – schon lange [...] bevor es theoretische Reflexionen über Verhältnisse von Saitenlängen gab – in der Melodik die Funktion von Rahmenintervallen gehabt haben. [...] Diese als

¹⁵⁶ Zu Grundlagen der Gestaltpsychologie vgl. Hesse S.43 und S.115ff bzw. auch Hellmuth Benesch: dtv-Atlas Psychologie. ⁶München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. (dtv 3224.) Bd.1. S.105.

¹⁵⁷ Alfes: Literatur und Gefühl. S.137.

¹⁵⁸ In der Musik unterscheidet man den „Ton“, der nur aus einer Frequenz besteht, vom „Klang“, der aus Grundton und Obertönen zusammengesetzt ist; vgl. Ziegenrucker S.10ff. Unter dem hier angesprochenen „komplexen Klang“ verstehe ich daher entweder einen obertonreichen Klang in diesem Sinne oder einen Akkord.

¹⁵⁹ Hesse: Musik und Emotion. S.67f.

¹⁶⁰ Hesse: Musik und Emotion. S.68.

zwingend notwendig empfundenen Ordnungen werden bei den alten Völkern in Mythen verwoben, die stets auf einen überirdischen Ursprung der Musik verweisen.¹⁶¹

Hesse referiert im Weiteren mehrere Modelle, die in den letzten Jahrzehnten durch neurologische Experimente überprüft wurden, und hält den Schluss für zulässig, dass auch die Empfindung anderer Intervalle als „konsonant“ oder „dissonant“ gehirnphysiologische Grundlagen hat.¹⁶²

Wenn dem tatsächlich so ist, so sehen wir hier einen wesentlichen Unterschied in der sinnlichen und emotionalen Wahrnehmung von Musik und Literatur. Wenn die gleiche positive Erlebnistönung, die etwa Konsonanzen im musikalischen Bereich bewirken, im literarischen Bereich durch die Wahrnehmung bzw. Konstruktion von Kohärenz erfolgt, dann werden emotionale Werte in der Literatur durch kognitive Prozesse erzeugt, die der bewussten Reflexion in wesentlich stärkerem Maße zugänglich sind als die entsprechenden Prozesse in der Musik. Reflexartigen Reaktionen im musikalischen Bereich stehen reflektierbare Entschlüsselungsprozesse in der Rezeption von Literatur gegenüber. Emotionale Reaktionen werden vor allem durch Assoziationen¹⁶³ zu den Zeichen des Textes oder deren Bedeutung ausgelöst. Auch wenn diese Darstellung vereinfacht erscheint, mag hier doch ein Schlüssel für den Unterschied zwischen Literatur und Musik liegen. Auch die Attraktivität von Musik für die Verwendung in der Literatur mag, in diesem „körperlicheren“ Zugang zu den menschlichen Emotionen begründet sein.

Wenn man nun wieder Hesses Persönlichkeitsmodell weiterverfolgt, dann gelangt man zur Humanschicht, die gemeinsam mit der Tiefenschicht jene Bereiche beinhaltet, die den Menschen einerseits als vom Tier zu unterscheidendes Lebewesen, andererseits auch als durch kulturelle und soziale Prägung geformtes Individuum ausmachen. Hesse führt für die Humanschicht die Erlebnisbereiche „Imagination“, „Emotionen“ (bei Hesse etwas enger gefasst als in der vorliegenden Arbeit) und „Gestaltung“ an.

Sowohl in der Musik- als auch in der Literaturwissenschaft wird der Imagination vor allem der psychische Effekt der Assoziation zugeordnet. Neben real auftretenden Zusammenhängen werden auch Zusammenhänge mit früheren Erlebnisinhalten wahrgenommen bzw. imaginiert. Die Literaturwissenschaft bringt die

¹⁶¹ Hesse: Musik und Emotion. S.116f.

¹⁶² Hesse: Musik und Emotion. S.118ff.

¹⁶³ Vergleiche auch die unten folgenden Ausführungen.

Imagination als wichtigen Aspekt der Verarbeitungsprozesse ins Spiel: Verschiedene *emotional sets*¹⁶⁴ bedingen unterschiedliche Selbst- (und wohl auch Welt-)bilder. Weil im *emotional set* intuitiver Verarbeitungsprozesse leichter zwischen emotionalen Stadien gewechselt wird, ist Kohärenz zwischen verschiedenen Situationen leichter herzustellen. „Die Selbstbeschreibung des kognitiven Systems verläuft dabei stärker über simultane Strategien und flüchtigere nicht-verbale sensuelle strukturelle Konfigurationen.“¹⁶⁵ „Imaginative Repräsentationsmodi“ für geistige Inhalte (das heißt nicht-verbale oder ungewöhnliche verbale Vorstellungen) spielen dabei eine wichtige Rolle, da die „visuell-somästhetische[n] Aktualisierungsmöglichkeiten“ die Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen verschiedenen Situationen erweitert.

Neben ihrer Bedeutung für die Strukturierung des Wahrgenommenen und die Kohärenzbildung sind Assoziationen auch in anderen Bereichen für die emotionale Wirkung von Musik und Literatur wesentlich. Wie vor allem die Musikwissenschaft betont, wird das Wahrgenommene mit Eindrücken aus der Vergangenheit verglichen, deren emotionaler Wert quasi „abfährt“. „Zu den Klängen eines Musikstückes treten also [...] vielfältige Erfahrungen mit ihren affektiven Bezügen hinzu, die das unmittelbar Gehörte unter Umständen als Zeichen für einen höheren Sinn deuten lassen und damit den Eintritt in eine höhere Bedeutungsebene eröffnen.“¹⁶⁶ Das gleiche gilt wohl auch für Literatur.

Assoziationen werden dabei zunächst im vor-bewussten Bereich, konkret in der Aktivität des limbischen Systems, wirksam. Das limbische System liegt – grob gesprochen – zwischen Stammhirn und Großhirnrinde.

Hier werden die ankommenden sensorischen Signale mit bereits gespeicherter Information verglichen und emotional bewertet. Gefühle wie Wut, Angst, Freude oder Glück entstehen hier und bilden die Grundlage für Reaktionen des Organismus.¹⁶⁷

Aber auch nachdem diese grundsätzliche emotionale Einfärbung erfolgt ist, spielen Assoziationen in der Rezeption von musikalischen und literarischen Werken eine wichtige Rolle. Wie oben erwähnt, sind Assoziationen essentiell für die Interpretation des rezipierten Materials „als Zeichen für einen höheren Sinn“, für den

¹⁶⁴ Siehe oben.

¹⁶⁵ Alfes: Literatur und Gefühl. S.111.

¹⁶⁶ Hesse: Musik und Emotion. S.167.

¹⁶⁷ Hesse: Musik und Emotion. S.22.

„Eintritt in eine höhere Bedeutungsebene“. Müller-Freienfels unterscheidet drei Stufen von Assoziationen:¹⁶⁸

1. *Gebundene Assoziationen*, „die so eng an den sensorischen Eindruck gebunden sind, dass man sie unter Angehörigen [eines] Kulturkreises als [...] selbstverständlich ansehen kann“. Hesse führt hier die Kuckucks-Terz und die Assoziation von Hörnerklang und Wald an. Auf sprachlicher Ebene stellt sich die Frage, ob Saussures „reziproke Evokation“¹⁶⁹ nicht auf Basis einer besonders starken gebundenen Assoziation erfolgt. Auf literarischer Ebene lässt sich wohl die Beziehung der einzelnen Elemente populärer Topoi als gebundene Assoziation beschreiben.

2. *Potentielle Assoziationen*, die „zum geistigen Allgemeingut der Angehörigen einer Bildungsschicht gehören.“ Bei Hesse sind das natürlich zunächst musikalische Zitate, aber auch literarische Zitate lassen sich hier einordnen, ebenso wie gewisse Worte, die neben ihrer direkten Bedeutung auch die Geschichte ihrer Verwendung assoziieren lassen.

3. *Individuelle Assoziationen*, die auf privaten Erlebnissen basieren, die mit dem neuen Reiz in Beziehung gesetzt werden.

Alle drei Arten von Assoziationen können sowohl im Falle der Musik als auch im Falle der Literatur auf die Realisation¹⁷⁰ bezogen sein, d.h. rein auf die physische Erscheinungsform (hier den Klang) ohne Berücksichtigung ihrer Zeichenhaftigkeit. Ein gewisser „Sound“, ein gewisser Tonfall des Vortrags stellt unmittelbar Beziehungen zu emotional aufgeladenen Erinnerungen her. Andererseits können solche Assoziationen auch auf der formalen Ebene wirken. Ein Wort, ein Satz, eine Melodie können wirken, auch wenn die sprachlichen Elemente anders betont werden oder die Melodie von einem Mobiltelefon wiedergegeben wird. Musik und Literatur arbeiten also beide auf den Ebenen des direkten Klangeindrucks und der abgeleiteten abstrakteren Formen.

Die Literatur kann über diese beiden Ebenen hinaus auch auf außer-sprachliche Gegenstände und Sachverhalte verweisen, die für die Rezipierenden von emotionalem Wert sind. Eine solche Assoziation, die nicht an Aspekten der unmittelbaren Wahrnehmung, auch nicht an der dahinter stehenden Form, sondern an einer daraus abstrahierten Bedeutung festzumachen ist, ist in der Musik wohl deshalb geringer als in der Literatur oder auch etwa in der Bildenden Kunst, weil in der Musik der Charakter

¹⁶⁸ Richard Müller-Freienfels: *Psychologie der Kunst*. 2. Auflage. Vollständig umgearbeitete u. vermehrte Auflage. Leipzig [u.a.]: Teubner, 1922. Bd.1. Zitiert in der freien Interpretation von Horst-Peter Hesse. Hesse: *Musik und Emotion*. S.167f.

¹⁶⁹ Zu Saussures Konzepten vgl. 2.1.2.

¹⁷⁰ Zu den Ebenen von Kommunikation vgl. die Überlegungen in 2.1.2.

eines konventionellen Zeichens nicht (mehr) so ausgeprägt ist und daher meist von der Erscheinungsform verdeckt wird.¹⁷¹

In beiden Kunstrichtungen ist darüber hinaus wohl auch der Einfluss von Assoziationen für die Ordnung der vorgetragenen Gedanken und Themen zu bedenken. Während in Literatur vor allem der *stream of consciousness* auf assoziativen Verknüpfungen beruht, erfolgt in der Musik die Verarbeitung und Verknüpfung der grundlegenden Themen und Motive oft durch assoziative Weiter- oder Rückführung. Themenelemente werden weitergesponnen, bis sie zu einem nächsten Thema führen, in späteren Themen werden die Bezüge zu früheren hergestellt.

Diese assoziative Reihung und Verknüpfung ist aber nicht der einzige Aspekt der Gestaltung in der Konzeption und Ausübung, aber auch in der Rezeption von Musik und Literatur. Hesse betont, dass die Gehirnaktivität beim bewussten Musikhören jener bei der Musikausübung durchaus zu vergleichen ist.

Eine im aktiven Hören erfasste Struktur fordert das Vorstellungsvermögen zu Vorhersagen heraus. Ihr Eintreffen beschert Erfolgserlebnisse [...] das Nichteintreffen hat Überraschung zur Folge. [...] Das musikalische Formerlebnis ermöglicht dem Menschen, aus dem zwangsmäßigen Ablauf der physikalischen Zeit hervorzutreten [...]. Der Mensch nutzt [...] Fähigkeiten des Gehirns zum geistigen Spiel. Er fordert vom Gehirn höchste Leistungen und wird dafür von den Systemen des Gehirns mit der Ausschüttung von Hormonen belohnt, die ein Glücksgefühl erzeugen können [...].¹⁷²

Erst auf dieser Ebene findet sich eine wirkliche Parallele zu den von der Literaturwissenschaft betonten Bemühungen der Lesenden, den literarischen Text als kohärentes Werk zu begreifen. Wie in diesem Zusammenhang bereits erwähnt, ist dabei auch die Beurteilung des Werks als Kunst oder Gebrauchstext bzw. Gebrauchsmusik einerseits Voraussetzung zur Auswahl von Kohärenzbildungsstrategien, andererseits erfüllt sie soziale Funktionen. Die in der Sozialschicht auf Gruppenzugehörigkeit ausgerichteten Effekte von gemeinsam rezipierter Musik und Literatur treten auch bei den auf einzelne Personen bezogenen Emotionen¹⁷³ auf.

Bei den kathartischen Effekten der Tiefenschicht treten nochmals die Hauptunterschiede zwischen der emotionalen Wirkung von Musik und jener der

¹⁷¹ Inwiefern konventionelle Bedeutung bzw. der Verweis auf außermusikalische Gegebenheiten in der Musik möglich ist möchte ich in späteren Kapiteln untersuchen: 2.1.2. und 2.2.3.

¹⁷² Hesse: Musik und Emotion. S.165.

¹⁷³ Bei Hesse gelten nur diese Gefühle als „Emotionen“ im eigentlichen Sinn, obgleich der Titel seines Buches einen weiteren Emotionsbegriff voraussetzt. Vgl. v.a. Hesse: Musik und Emotion. S.169ff.

Literatur zu Tage. Die *κάθαρσις* (griechisch „Reinigung“), die Aristoteles im sechsten Kapitel seiner Poetik als ein wichtiges Ziel der Tragödie anführt, wird nach seiner eigenen Beschreibung durch „Jammern“ und „Schaudern“ über das Schicksal der präsentierten Personen erreicht.¹⁷⁴ Offensichtlich ist dabei also eine gewisse Identifikation mit den Figuren vorausgesetzt, die als solche bereits aus den vergebenen Informationen extrahiert werden. Von der Zeichenverarbeitung her ist also zunächst ein Verständnis der Sprache auf ihrer formalen Ebene notwendig, danach die (Re-)Konstruktion von Figuren und deren Schicksal im Verlauf der Handlung. Aus der Identifikation mit diesen vom eigentlich Wahrgenommenen bereits stark abstrahierten Konstrukten erwachsen jene Gefühle, die dem klassischen Konzept zufolge die Reinigung bewirken sollen. Während die Idee der Katharsis in der Literaturwissenschaft vor allem als historisches Konzept betrachtet bzw. mit Modellen der Vermittlung von Gefühlswissen überlagert wird,¹⁷⁵ verbindet das Katharsis-Konzept der Musikwissenschaft, wie es Horst-Peter Hesse am Ende seines Buches vorträgt, nochmals die emotionalen Wirkungen der Musik in allen Schichten der Persönlichkeit. Die bereits genannten klanglichen und strukturellen Aspekte der Musik, sowie ihre symbolische Wirkung können Spannung und Entspannung bewirken und in diesem umfassenden Zusammenspiel letztlich zur Lösung von körperlichen und psychischen Spannungen führen.

Horst-Peter Hesse betont außerdem noch, dass in der Musik – anders als in anderen Künsten – die räumliche Distanz zwischen dem Werk und den Rezipierenden fast aufgehoben wird:

Wenn wir sehen, befinden wir uns quasi am äußeren Rande unseres Gesichtsfeldes. Wir befinden uns außerhalb eines Bildes und blicken hinein. Wenn wir dagegen die Augen schließen und der Musik lauschen, wird unser Vorstellungsvermögen viel stärker aktiviert. Wir fühlen uns mitten im Klang. Der Raum, in dem wir uns physisch befinden [...] verliert an Bedeutung.¹⁷⁶

Dieses Phänomen bewegt Lawrence Kramer dazu, in der Spannung zwischen „meinender“ und „autonomer“ Musik eine Metapher für das menschliche Selbstempfinden zu sehen:

[...] music collapses the sense of distance associated with visibility [...] The resulting sense of immediacy tends to feel like bodily self-presence, the

¹⁷⁴ Aristoteles: Poetik. Griechisch-Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. (RUB 7828.)

¹⁷⁵ Vgl. dazu die Betrachtungen in Alfes: Literatur und Gefühl. 5.5 und vor allem 5.6.

¹⁷⁶ Hesse: Musik und Emotion. S.75.

intimacy of oneself with one's own embodiment. We may know the suspension between autonomy and contingency all around us, but in music we feel it in ourselves.¹⁷⁷

Man kann also zusammenfassend sagen, dass es bei der Evokation von Emotionen in Musik und Literatur Parallelen gibt, die sich vor allem in den Bereichen von Kohärenzbildung und Assoziation feststellen lassen. Musik kann aber in ihrer wesentlich stärkeren akustischen Ausrichtung physiologische Wirkungen erzielen, die der Literatur nur bei ganz bestimmten Formen des Vortrags offen stehen. Andererseits kann die Literatur mit ihrer stärker systematisierten Verweisfunktion und dem daraus erwachsenden diskursiven Potential auch komplexere Sachverhalte intersubjektiv darlegen¹⁷⁸ und so an die mit ihnen verknüpften Emotionen appellieren.

2.1.2. Semantik in Musik und Literatur

Nachdem aus den vorhergehenden Betrachtungen ersichtlich wird, dass sowohl in der Musik als auch in der Literatur Bedeutungskonstitution und emotionale Bewertung stark miteinander verknüpft sind, möchte ich nun einige grundsätzliche Gedanken zur Semantik von Sprache und Musik vortragen, die ich danach in einem eigenen Kapitel über die Bedeutung in der Musik¹⁷⁹ weiterverfolgen möchte.

Das von Ferdinand de Saussure aufgestellte zweiteilige Modell sprachlicher Zeichen geht von einer Lautkette bzw. deren *image acoustique* aus, dem „Lautbild“, das bereits einen Schritt formaler Interpretation darstellt. Diesem ist durch „reziproke Evokation“ ein *concept*, die Vorstellung von einer Sache, zugeordnet.¹⁸⁰ Ferdinand de Saussures zweiteiliges Modell, das ja in sich schon weitere Teilungen zwischen Lautkette und wahrgenommenem (bzw. interpretiertem) Lautbild sowie zwischen *concept* und einem konkreten Ding enthält, wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts weiter ausgebaut. In seinem Buch *Introducing Stylistics*¹⁸¹ präsentiert John Haynes ein Modell mit fünf Ebenen:

¹⁷⁷ Lawrence Kramer: *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002. Im Folgenden kurz: Kramer: *Musical Meaning*. Hier: S.3.
¹⁷⁸ Zu den diskursiven Möglichkeiten von Musik und Literatur siehe 2.1.2. und 2.2.3.

¹⁷⁹ Kapitel 2.2.3.

¹⁸⁰ Zum Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure und dessen linguistischer Weiterentwicklung s. Heidrun Pelz: *Linguistik für Anfänger*. ¹³Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994. Im folgenden Kurz: Pelz: *Linguistik*. Hier: Kapitel 3.

¹⁸¹ John Haynes: *Introducing Stylistics*. London: Unwin Hyman, 1989. Im Folgenden kurz: Haynes: *Stylistics*.

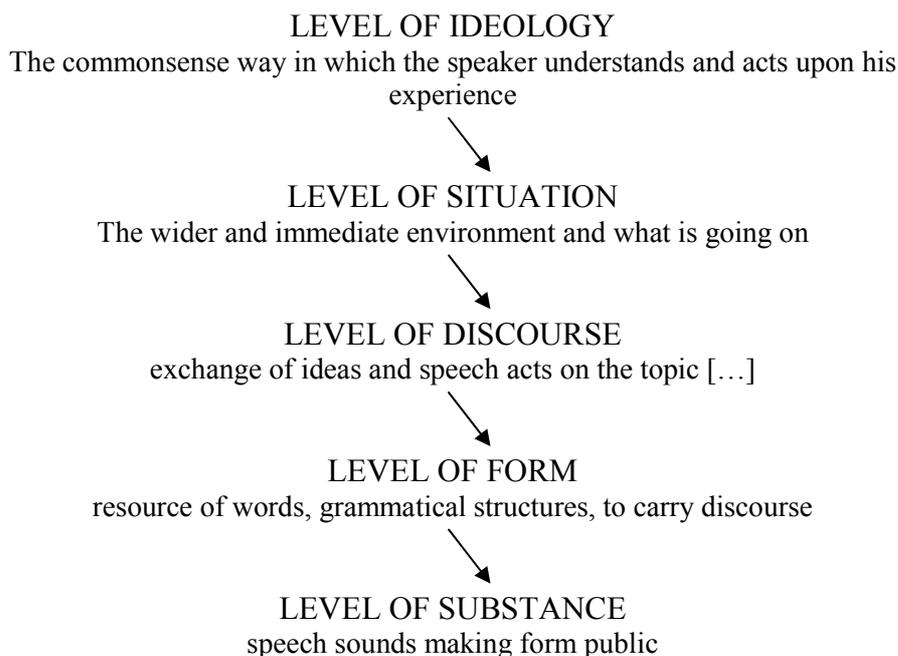


Abbildung 2: „Levels of language in relation to situation and ideology“¹⁸²

An diesem Modell kann man ablesen, dass in den Jahren seit Saussure auch Bereiche der Sprache stärker ins Blickfeld geraten sind, die Saussure nicht zentral schienen. So hat die linguistische Pragmatik auch den funktionellen Einsatz von Sprache und dessen Umfeld in ihre Untersuchungen miteinbezogen. Unbestritten ist aber heute in den meisten Sparten der Linguistik – darunter insbesondere jene Sparten, die sich mit (literarischen) Texten befassen –, dass ein mindestens dreiteiliges Modell notwendig ist. Dieses Modell beinhaltet die Realisation (*Level of substance*), also die Laute bzw. Buchstaben, die Form, also die realisierten Wörter und grammatikalischen Strukturen, und schließlich die semantische Ebene (*Level of discourse*), also die individuellen Bedeutungen von Wörtern und grammatikalischen Elementen, aber auch ihr Zusammenwirken sowie die Verhandlung von Bedeutungen.

Die Fähigkeit eine Diskurs-Ebene auszubilden ist wahrscheinlich entscheidend dafür, inwiefern die westliche Kultur geneigt ist, von einer eigenständigen Kunstform zu sprechen. So haben etwa Malerei, Grafik und Plastik in ihrem primär abbildenden – also über die Ansammlung von Farben und Formen hinausgehenden – Charakter, aber auch die Musik durch die komplexe Erregung von Gefühlen und die Übersteigerung von Sprache eine Ebene erreicht, die über die gefällige Zusammenstellung und die systematische Bevorzugung einzelner Element hinausgehen. In der Sprache hat sich diese Diskurs-Ebene so stark verselbstständigt, dass man die unteren Ebenen oft

¹⁸²

Haynes: Stylistics. S.6.

vernachlässigt und – zumindest in Gebrauchstexten – als beliebig austauschbar betrachtet. Fehlt diese erkennbare Diskurs-Ebene, dann wird die gestaltete Darbietung von sinnlichen Reizen höchstens als Kunsthandwerk betrachtet. So wird etwa bei der Bewertung von Leistungen im Bereich der „Kochkunst“ der „trendige“, „puristische“ oder „traditionelle“ Einsatz gewisser Elemente sowie deren Arrangement besprochen, man würde aber nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit über Inhalt oder Aussage einer Speise oder eines Menüs diskutieren.¹⁸³

Wie sich nun eine Form- und Diskursebene in Sprache und Musik manifestieren, ist seit langem Gegenstand von Diskussionen. In der Sprache geht man vom Modell der *valeur* aus, jene Form von Bedeutung oder *concept*, die mehr oder minder direkt mit dem *image acoustique* gekoppelt ist. Die *valeur* ist zunächst ein Element des Sprachsystems und als solches nur als das zu definieren, was alle anderen Elemente dieses Systems nicht sind. Darüber hinaus kann die *valeur* in Beziehung zu einem Umweltreferenten (einem Objekt, das sich quasi auf dem *level of situation* befindet) treten. Saussure spricht dann von *signification*, spätere Strukturalisten von *désignation*. Während also frz. *mouton* die gleiche *désignation* haben kann wie engl. *sheep*, ist die *valeur* beider Worte dadurch unterschiedlich, dass dem englischen Wort *sheep* das Wort *mutton* zur Seite steht, das das essbare Schaffleisch bezeichnet, während im Französischen diese Bedeutungseinschränkung nicht gegeben ist (d.h. *mouton* steht für Tier und Fleisch).

Daraus leiten sich verschiedenste Kommunikationsmodelle ab,¹⁸⁴ die aber meist auf eine Trinität zwischen Zeichen, *valeur* und *désignation* abzielen. Das ist dann problematisch, wenn man durch die Annahme, es müsse notwendigerweise eine *désignation* geben, den Konstrukt-Charakter eines sprachlichen Begriffs aus den Augen verliert. Worte wie *Ehre* haben den Charakter von Begriffen, auch wenn ihre Verwendung und Deutung historisch problematisch ist, und niemand würde bestreiten, dass Farbnamen Begriffe sind, nur weil verschiedene Sprachen das Spektrum des sichtbaren Lichts in unterschiedlicher Weise in Kategorien einteilen. Zeichen erhalten ihre Begrifflichkeit also zunächst aus dem Bezug zu gewissen (sprachlich konstruierten) Konzepten, denen unter Umständen auch konkrete Objekte, Personen oder Sachverhalte in der materiellen Welt entsprechen. In der Literatur ist dabei zu berücksichtigen, dass

¹⁸³ Selbst etwa bei Paul Renner geht es um die Integration von Kochen und Essen in semantisch aufgeladene Zusammenhänge und nicht um eine eigenständige Aussage der Speisen.

¹⁸⁴ Zusammengefasst etwa in Pelz: Linguistik. Kapitel 3.1.2.1 und 11.1, oder in Faltin. Kapitel I.1.2f. und I.2.1f.

die evozierten Konzepte sich zunächst nicht auf Objekte, Personen oder Sachverhalte in der realen Umwelt der Rezipierenden beziehen sondern auf Objekte, Personen oder Sachverhalte in der erzählten Welt, die wiederum ein Verhältnis zur Realität haben kann, das im Diskurs zwischen Schreibenden, Text und Rezipierenden verhandelt werden muss.

In der Musik dagegen ist die Existenz ähnlich gearteter Begriffe umstritten. In seinem „Fragment über Musik und Sprache“¹⁸⁵ stellt Theodor W. Adorno Überlegungen zur Begrifflichkeit musikalischer Elemente an. Adorno gesteht der Musik so etwas wie „primitive Begriffe“ zu. Er versteht darunter aber „wiederkehrende Sigel“, Akkorde, die immer dieselben Funktionen haben, „melodische Floskeln“ und ähnliche Elemente, die „sprachähnlich, von ihrer Abstraktheit geheilt [werden] kraft des Zusammenhangs.“¹⁸⁶ Was Adorno den musikalischen Elementen jedoch abspricht, ist das in der Sprache fundamentale Verhältnis zwischen einem Zeichen und einem Bezeichneten. Die „Identität dieser musikalischen Begriffe [liegt] in ihrer eigenen Beschaffenheit, nicht in einem von ihnen Bezeichneten.“¹⁸⁷

In ähnlicher Weise stellen bis heute Musik- und Kunsttheoretiker¹⁸⁸ die Möglichkeit der Herausbildung musikalischer Begriffe der Musik grundsätzlich in Frage. Sie gehen von einem Modell „ästhetischer Bedeutung“ aus, das mit der diskursiven Bedeutung nur wenig gemein hat. Weiters postuliert etwa Peter Faltin, dem ästhetischen Zeichen fehle „natürlich das gegenständliche oder begriffliche Objekt.“¹⁸⁹

Obwohl mir diese Behauptungen bei näherer Betrachtung der europäischen Musikgeschichte nicht haltbar scheinen,¹⁹⁰ ist die Vorstellung älter, dass Musik nur eine rein „ästhetischen Bedeutung“ besitze, die sich – um ein einfaches Beispiel Faltins aus der Bildenden Kunst aufzugreifen – nicht etwa vom dargestellten Kater Bimbo¹⁹¹ ableitet, sondern von „einer einmalige[n] ästhetische[n] Idee, d.h. eine[r] der unzähligen Ideen der Ästhetisierung der Entität Kater Bimbo“.¹⁹² Bereits spätestens nach dem Ende

¹⁸⁵ In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. Bd.16. Musikalische Schriften: I-III. S.251-256. Im Folgenden kurz: Adorno.

¹⁸⁶ Adorno. S.251f.

¹⁸⁷ Adorno. S.252.

¹⁸⁸ So etwa Peter Faltin, hier zitiert aus: Peter Faltin: Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen: Rader, 1985. (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Bd.1.) Im Folgenden kurz: Faltin.

¹⁸⁹ Faltin. S.4.

¹⁹⁰ Vgl. dazu die Ausführungen zu Leitmotiv und vorklassischer musikalischer Rhetorik in 2.2.3.

¹⁹¹ Faltin bezieht sich auf Gemälde von Paul Klee.

¹⁹² Faltin. S.6.

der Wiener Klassik, als die in vorklassischer Zeit eingeführten Elemente „musikalischer Rhetorik“ und der Einsatz dieser Elemente zunehmend abgelehnt wurden,¹⁹³ wurde die Idee einer „sprechenden“, ja „erzählenden“ Musik im theoretischen Diskurs mancher Kreise von der Idee einer „ästhetischen“ Betrachtungsweise ersetzt. So wehrt sich der bekannte Wiener Musikwissenschaftler Eduard Hanslick in seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*¹⁹⁴ (1854) zunächst gegen ein romantisches Konzept:

Die Musik — so wird uns gelehrt — kann nicht durch Begriffe den Verstand unterhalten, wie die Dichtkunst, ebensowenig durch sichtbare Formen das Auge, wie die bildenden Künste, also muß sie den Beruf haben, auf die Gefühle des Menschen zu wirken.¹⁹⁵

Nachdem er dieses Konzept referiert hat, hinterfragt Hanslick jedoch nicht die angebliche Begriffslosigkeit der Musik, er wendet sich vielmehr gegen die damals verbreitete Annahme, Gefühle seien der (alleinige) Zweck oder der Inhalt der Musik. Dabei ist ihm die sinnliche Wirkung der Musik zwar durchaus wichtig, eine rein vom Sinnlichen ausgehende gefühlsmäßige Rezeption erscheint ihm aber als „pathologisch“.¹⁹⁶ Die adäquate Art der Rezeption von Musik ist für ihn dagegen die „ästhetische“ Rezeption:

Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das bewußte reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Classe.¹⁹⁷

Dementsprechend fällt auch Hanslicks Antwort auf die Frage, was Musik ausdrücken solle aus:

Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits ein selbstständiges Schöne [sic], ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel [...] zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken [...] Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.¹⁹⁸

In seinem Bemühen um die Feststellung eines werkimmanenten, objektiven musikalisch Schönen gelangt Hanslick in positiver Richtung nicht über diese Aussage hinaus. Er

¹⁹³ Kramer ortet den Anfang des modernen Diskurses über musikalische Bedeutung in „the development of European music as something to be listened to "for itself" as art or entertainment rather than as something mixed in with social occasion, drama, or ritual.“ Kramer: *Musical Meaning*, S.1.

¹⁹⁴ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1854. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. (Bibliothek klassischer Texte.) Im Folgenden kurz: Hanslick.

¹⁹⁵ Hanslick. S.3.

¹⁹⁶ Hanslick. S.70ff.

¹⁹⁷ Hanslick. S.77.

¹⁹⁸ Hanslick. S.32.

versucht jedoch eine Abgrenzung gegen verschiedene Gebiete, in deren Verlauf er sich – wie später Faltin – gegen (nicht-ästhetische) musikalische Bedeutung jedweder Art wehrt: die Symbolik der Tonarten u.ä. lehnt er mit Hinweis auf ihre Abhängigkeit von Konventionen der abendländischen Musik ab,¹⁹⁹ ebenso die musikalische Rhetorik im Sinne Mathesons.²⁰⁰ Ähnlichkeiten zwischen Sprache und Musik möchte er nicht betrachten, vielmehr die Unterschiede, deren wichtigster darin bestehe

daß in der Sprache der Ton nur Mittel eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton als Selbstzweck auftritt. Die selbstständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort, stehen sich so ausschließend gegenüber, daß eine Vermischung der beiden Principe eine logische Unmöglichkeit ist.²⁰¹

Hanslick sieht an dieser Stelle also die Konventionalität der Sprache und das Fehlen eines direkten Zusammenhangs zwischen dem „Auszudrückenden“ und dem Ausdruck (bei Ferdinand de Saussure „Arbitrarität“), verwendet aber an anderer Stelle dieselben Eigenschaften der Musik, um ihr die Fähigkeit abzusprechen Bedeutung zu transportieren.

Allen diesen skeptischen bis ablehnenden Äußerungen hält Werner Wolf Überlegungen aus Linguistik und Komparatistik entgegen. In Bezug auf die Sprachähnlichkeit von Musik und musikalischer Bedeutung meint er

that music, in musical compositions, is indeed basically comparable to literature in that it consists of complexes of discreet units in which (chains of) signifiers [...] are or can be related to signifieds or at least to particular functions and thus do have meanings. It is due to this relation that one can in fact speak of musical ‘signs’.²⁰²

Obwohl er Schwierigkeiten in der genauen Analyse musikalischer Zeichen und in ihrer vergleichenden Zuordnung zu sprachlichen Zeichen ortet, sieht Wolf sogar die Möglichkeit ihrer „Übersetzung“ in Sprache.

Schon Hanslicks Ideen zur Unmöglichkeit musikalischen Ausdrucks standen in der kompositorischen Praxis seiner Zeitgenossen zunehmend expressive Gesten und die Bemühung entgegen, musikalisch zu erzählen bzw. zu kommentieren. Diese Praxis wurde auch theoretisch reflektiert.²⁰³

¹⁹⁹ Hanslick. S.16f.

²⁰⁰ Zur musikalischen Rhetorik vgl. 2.2.3.

²⁰¹ Hanslick. S.49.

²⁰² Wolf: Musicalization. S.23.

²⁰³ Dies vor allem von Richard Wagner bzw. anhand von dessen Werk.

Im Konzept, gewissen Melodien bzw. Melodieteilen leitmotivische Funktion zuzuordnen²⁰⁴ und sich damit praktisch eigene Begriffe zur weiteren Verwendung zu schaffen, findet sich durchaus eine Parallele zur Literatur. Auch hier kann man feststellen, dass in literarischen Texten nicht die in Sachtexten übliche eindeutige, klärende (Neu-)Definition überwiegt, sondern die Aufladung mit emotionalen Inhalten, die ein Wort außerhalb des Textes nicht hat. So greift etwa Goethe im Titel gebenden Begriff der *Wahlverwandtschaften* einen – bereits übertragen verwendeten – Ausdruck der zeitgenössischen Naturwissenschaft auf und überträgt ihn zurück in den sozialen Bereich, allerdings mit wiederum veränderter Bedeutung. Auch Ödön von Horvaths *Geschichten aus dem Wiener Wald* eröffnen durch die Schreibung „Wiener Wald“ neue mögliche Bedeutungen, während man beim *Das Gemeindekind* von Marie von Ebner-Eschenbach annehmen darf, dass der Roman durchaus auch die zeitgenössischen Konnotationen des Wortes aufgegriffen und verändert hat. Man könnte noch zahlreiche Beispiele auch außerhalb der Titelworte finden. Es lässt sich aber zusammenfassen, dass sich die Möglichkeit der Definition neuer bzw. der Neudefinition überkommener aber unscharf gewordener „Begriffe“ für die Zwecke eines konkreten Werkes in jeweils eigener Ausformung sowohl in der Literatur als auch in der Musik findet.

Neben diesen im einzelnen Werk (neu) definierten Begriffen operieren aber auch beide Kunstformen – wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß – mit konventionellen Zeichen. In beiden Gebieten gibt oder gab es Laut- bzw. Tonfolgen, die etwas bezeichnen, in beiden Gebieten war der maßgebliche Korpus dieser Begriffe konventionell vorgeformt.²⁰⁵

Die Bildung solcher Begriffe aus kleineren Einheiten und ihre Verknüpfung zu komplexen Äußerungen ist ein weiterer Punkt, an dem Unterschiede zwischen Musik und Sprache festgemacht werden können, ein Punkt aber auch, an dem Missverständnisse auftreten und Unterschiede an falschen Stellen geortet werden. Schon die Grenze der einzelnen *signifiants* ist oft schwer zu orten. Werner Wolf überlegt zunächst, welche sprachliche Einheit mit der Note zu vergleichen ist bzw. welche musikalische Einheit dem sprachlichen Satz entspricht. Bei der zweiten

²⁰⁴ Vgl. 2.2.3. Hanslick lehnte diese Praxis überhaupt ab, da sie die Musik vom Wort abhängig mache.

²⁰⁵ Vgl. dazu das Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure, etwa in Pelz: Linguistik. Abschnitte 3 u. 4. und die Ausführungen zur musikalischen Rhetorik in 2.2.3., wenngleich an dieser Stelle eingeräumt werden muss, dass in der Musik die Zahl der konventionell vorgeformten Begriffe seit der Klassik stark abgenommen hat.

Fragestellung kommt er auf die Einheit ‚phrase‘, which may be correlated with a phrase or sentence in verbal language.²⁰⁶ Obwohl diese Gleichsetzung problematisch erscheint, wenn man bedenkt, dass eine Phrase in der üblichen musikalischen Terminologie eher gliedernde Funktion hat,²⁰⁷ so ist doch zu beachten, dass Wolf die Schwierigkeit vergleichender Gliederung überhaupt thematisiert. So sieht er auch ein wesentliches Problem darin, dass sich Sprache problemlos aufgliedern lasse in ‚sentences, words, morphemes and finally individual phonemes or letters‘²⁰⁸, was bei Musik nicht in derselben Weise möglich sei. Man kann also einen Unterschied zwischen Musik und Sprache daran festmachen, dass in der Sprache eine sehr genaue Zuordnung von vermitteltem Inhaltsaspekt und vermittelndem formalen Element besteht. Diese oft als Charakteristikum der Sprache betrachtete Analysierbarkeit bis hin zum Morphem, der kleinsten bedeutungstragenden Einheit, ist in der Musik nicht im selben Maß vorhanden.

Dem ist entgegenzuhalten, dass die heutigen natürlichen Sprachen des Menschen zwar zum Großteil entsprechend analysiert werden können, dass aber bis heute viele Ausdruckskomplexe in der Sprache existieren, die vielmehr ‚ganzheitlich‘ zu interpretieren sind. Dementsprechend gibt es auch in der Erforschung der Sprachgenese neben der These, dass am Beginn der menschlichen Sprachentwicklung kleine Einheiten standen, die zu immer komplexeren Äußerungen zusammengeslossen wurden, einen ‚holistischen‘ Standpunkt, der von situationsbedingt komplexeren Äußerungen²⁰⁹ ausgeht, die erst später in einfachere Einheiten aufgegliedert wurden.²¹⁰ Damit werden über Morpheme und Begriffe hinausgehende Einheiten maßgeblich, und es stellt sich die Frage, wo im jeweiligen Medium die Grenzen zwischen Morphologie und Syntax anzusetzen sind.

Was geschieht, wenn man diese Problematik ignoriert und die Grenzen zwischen Morphologie und Syntax willkürlich setzt, zeigt Peter Faltin. Während er an anderer Stelle die semantische Bedeutung der Musik leugnet und die Möglichkeit einer musikalischen Syntax in Frage stellt,²¹¹ weist er der Syntax die Hauptrolle in der musikalischen Bedeutungskonstitution zu: ‚[Die Idee des In-Beziehung-Setzens] allein

²⁰⁶ Wolf: Musicalization. S.15.

²⁰⁷ Vgl. 2.2.1.

²⁰⁸ Wolf: Musicalization. S.15.

²⁰⁹ Etwa mit der Bedeutung: ‚Da kommt ein Löwe. Lauft weg!‘

²¹⁰ Mithen: Neanderthals. S.3.

²¹¹ Faltin. S.15.

ist die durch das musikalische Zeichen vermittelte Bedeutung.“²¹² Faltin greift in seiner Argumentation auf Experimente zurück, in deren Verlauf musikalisch ausgeführte syntaktische Kategorien (Identität, Kontrast, etc.) von Probanden beurteilt werden sollten. Im Ergebnis sieht er eine signifikante Korrelation zwischen der intendierten und der wahrgenommenen „syntaktischen Bedeutung“.²¹³ Faltins Begriff von Syntax wirft allerdings auch ein Licht auf die seiner Meinung nach mangelhafte Begrifflichkeit musikalischer Zeichen: „Die Bedeutung einer musikalischen Beziehung leitet sich nicht von der „Bedeutung“ der Töne ab, sondern ist die Beziehung selbst; [...]“²¹⁴ Wenn Faltin also im Gefolge von Hanslick bereits von Tönen verlangt, dass sie Bedeutung tragen müssten, entspräche das ungefähr der Forderung, bereits einzelne Laute müssten sprachliche Bedeutung tragen. Faltin und Hanslick übersehen also offensichtlich die Ähnlichkeiten zwischen musikalischen und sprachlichen „Begriffen“ zugunsten eines meines Erachtens zu früh ansetzenden Syntax-Begriffs.²¹⁵ Dieser Syntax-Begriff, den Faltin auch bei der Beschreibung seines Experiments verwendet, geht weiter, als man ihn üblicherweise auf die Sprache anwenden würde. Schon die bloße Abfolge wird hier als Syntax betrachtet, verbindende Elemente sind nicht notwendig, sie würden die vor allem durch den direkten Vergleich erzielte Bedeutungskonstitution nur behindern.

Sicher reicht in der Musik oft schon die direkte Abfolge, um Beziehungen zu suggerieren. Wie im Film die Folge zweier Einstellungen eine Verbindung herstellen bzw. vortäuschen kann²¹⁶ oder wie Beziehungsgeflechte in Bildkompositionen der Malerei oder des Films durch räumliche Nähe angedeutet werden können,²¹⁷ so werden auch aufeinander folgende musikalische Einheiten aufeinander bezogen. Aber weder ist diese „reihende Syntax“ die einzige Art in der Musik Verknüpfungen herzustellen, noch ist es in der Sprache unerheblich, welche Begriffe in welcher Ordnung aufeinander folgen.

Über die bloße Abfolge hinaus gibt es sowohl in der Sprache, als auch in der Musik zahlreiche Verknüpfungsvarianten, die stärkere Beziehungen zwischen den

²¹² Faltin. S.112.

²¹³ Faltin. S.114ff.

²¹⁴ Faltin. S.114.

²¹⁵ Zu den Schwierigkeiten der Abgrenzung zwischen der Semantik einzelner „Begriffe“ und der Syntax in musikalischen Werken vgl. die Überlegungen von Wolf in 2.2.3.

²¹⁶ Vgl. etwa Sergej M. Eisenstein: Montage 1938. In: Sergej M. Eisenstein: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. (st wissenschaft 1766.) S.159.

²¹⁷ Vgl. etwa Christian Mikunda: Psychologie macht Dramaturgie. Ein Hoffnungsgebiet? In: Medienpsychologie. Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation. Jg. 2 (1990). Heft 4. S.245ff.

gereihten Elementen herstellen. So kann etwa der Übergang von einem Thema zum anderen abrupt oder mit einer sanften Überleitung erfolgen. Hier ist aber zu bemerken, dass es in der Musik kaum Entsprechungen gibt für jene Verbindungen, die in der Sprache von grammatikalischen Strukturwörtern gebildet werden, zumindest wenn man von einigen „rhetorischen Figuren“ absieht, die Beziehungen ausdrücken sollen. Neben diesen sprachähnlichen Verknüpfungen, die die Verbindung zweier Begriffe zeichenhaft – nicht nachbildend – klarstellen, gibt es aber andere Möglichkeiten, zur formalen und semantischen Verknüpfung von Begriffen bzw. den dafür stehenden Zeichen. Die nicht semantisch aufgeladenen „Figuren“²¹⁸ etwa sind eine jener Verknüpfungsmöglichkeiten, die sich rein auf innermusikalische Gegebenheiten beziehen. Auch sie lassen sich mit Strukturwörtern vergleichen, jedoch ohne semantische Funktion und ohne zusammen mit den semantisch geladenen Motiven Äquivalente zum sprachlichen Satz zu bilden. Auch die von Adorno beschworenen „allgemeinen Sigel“²¹⁹ sind eher Floskeln und Akkorde, die der Überleitung dienen, als dass man an ihnen Merkmale einer Begrifflichkeit finden könnte.

Neben diesen musikalischen Verknüpfungen, die wohl vor allem kleinräumig – das heißt z.B. in der direkten Verknüpfung zweier Motive – wirksam werden, wären noch Verknüpfungen anzuführen, die sich auf die dargestellten außermusikalischen Begebenheiten beziehen und daher vor allem in der Vokal- und Programmmusik auftreten. Zu diesen gehören Verknüpfungen, die Übergänge in der Handlung (Ortswechsel, Themenwechsel in der Figurenrede, etc.) nachzeichnen. Dabei sind natürlich die Verwendung thematischen Materials und die Bildung rein innermusikalisch begründeter Verknüpfungen möglich, es lassen sich aber auch die Art des Übergangs oder ihn begleitende Eindrücke auf der nicht-musikalischen Ebene musikalisch illustrieren. In die Nähe eines solchen Übergangs ist die Vertonung eines textlichen Übergangs zu rücken, die ohne die Verwendung von thematischem Material erfolgt.

Man kann also einerseits festhalten, dass es in der Musik durchaus bedeutsamere Einheiten, die Motive und Themen, vergleichbar etwa mit Inhaltswörtern, sowie weniger bedeutsame Einheiten, die Figuren, vage vergleichbar mit Strukturwörtern, gibt. Andererseits ist es aber schwierig, eine Entsprechung zum sprachlichen Satz zu finden. Die Themen eines musikalischen Werks etwa treten nicht

²¹⁸

Diese „Figuren“ (vgl. 2.2.1.) sind nicht mit den „rhetorischen Figuren“ zu verwechseln.

²¹⁹

Adorno. S.252.

in derselben – flächendeckenden – Dichte auf wie Sätze in der Sprache. Wenn ein musikalisches Thema auftritt, dann ist es die Wiederholung oder Variation eines von wenigen Grundthemen. Außerdem sind in der Musik nicht-thematische Passagen durchaus nicht unüblich, sprachliche Passagen ohne Sätze aber zumindest eher die Ausnahme als die Regel.

Die Vergleichbarkeit von Sprache und Musik nimmt also offensichtlich mit der Länge der Einheiten ab, aber auch mit wachsendem Abstraktionsgrad. Musik kann versuchen, die Beziehungen zwischen ihren Begriffen nachzubilden. Was die Syntax der Sprache jedoch darüber hinaus vermag, ist die Bezeichnung eines außersprachlichen Kontexts: Widdowson²²⁰ betont immer wieder, dass im klar umrissenen Kontext z.B. einer chirurgischen Operation das Äußern von Inhaltswörtern („Skalpell!“ – „Tupfer!“ – „Klemme!“) genügt, um die gewünschte Handlung zu fordern, dass aber schon bei Sätzen wie „Der Jäger tötet den Löwen“ Syntax und/oder Morphologie notwendig sind, um die Beziehung der Handelnden und der Handlung eindeutig anzugeben. Sprache erscheint dadurch besser zur kontextunabhängigen Schilderung von (zuvor unbekanntem) Sachverhalten geeignet. Gerade diese stärkere Kontextabhängigkeit der musikalischen Äußerung verweist bis zu einem gewissen Grad zurück auf die angenommenen „holistischen“ Äußerungen der frühen Menschen, die jeweils individuell auf sehr eng umgrenzte Situationen bezogen waren, und damit keiner komplexeren Syntax bedurften.

Auch wenn also die mit Hilfe musikalischer Verknüpfungen vermittelten Beziehungen an Genauigkeit und Vielfalt nicht den sprachlich vermittelten Beziehungen entsprechen, lassen sich bei abstrakterer Betrachtung doch gewisse Parallelen in der Verbindung kleinerer Einheiten erkennen, und zwar insofern, als eine jeweils konventionelle „Syntax“ die einzelnen Elemente verbindet. Abweichungen von dieser Syntax, die in beiden Bereichen einem historischen Wandel unterworfen ist, fallen im Allgemeinen auf. In gewissen, formbetonten Bereichen werden sie aber geradezu erwartet, so in der Musik nach 1900, die bestrebt ist, sich neue Regeln zu schaffen, und in der Literatur dieser Zeit, zunächst in der Lyrik, später in allen Bereichen, wo ähnliche Bestrebungen zum Tragen kommen.

²²⁰

Das genannte Beispiel und entsprechende Überlegungen etwa in: H[enry] G[eorge] Widdowson: *Aspects of Language Teaching*. (First published 1990. Fourth impression.) Oxford: Oxford University Press, 2001. S.82ff.

Indem Faltin die Bedeutung der Musik auf syntaktische und ästhetische Bedeutung beschränkt, spricht er ihr auch die Möglichkeit diskursive Bedeutung zu entwickeln ab.²²¹ Das lässt sich nur mit einer sehr starken Eingrenzung diskursiver Bedeutung argumentieren, wobei Faltins Argumente an dieser Stelle nicht ganz im Einklang mit seinem Postulat der syntaktischen Bedeutung von Musik stehen. Insofern möchte ich hier nur darauf verweisen, dass sich die Beschränkung des Begriffs „Diskurs“ auf den wissenschaftlichen oder „logischen“ Diskurs nur mehr schwer aufrechterhalten lässt. Vielmehr lässt die komparatistische Betrachtung von sprachlichen und nicht-sprachlichen Kunstwerken deren Kommunikation – sowohl mit den unmittelbar Rezipierenden, als auch untereinander – zu Tage treten und rechtfertigt damit meines Erachtens den Begriff eines künstlerischen Diskurses.

Dieser künstlerische Diskurs verweist allerdings nicht direkt auf die Situation, in der er stattfindet, wie es Abbildung 2 nahe legt. Auch die folgende Weiterentwicklung greift zu kurz:

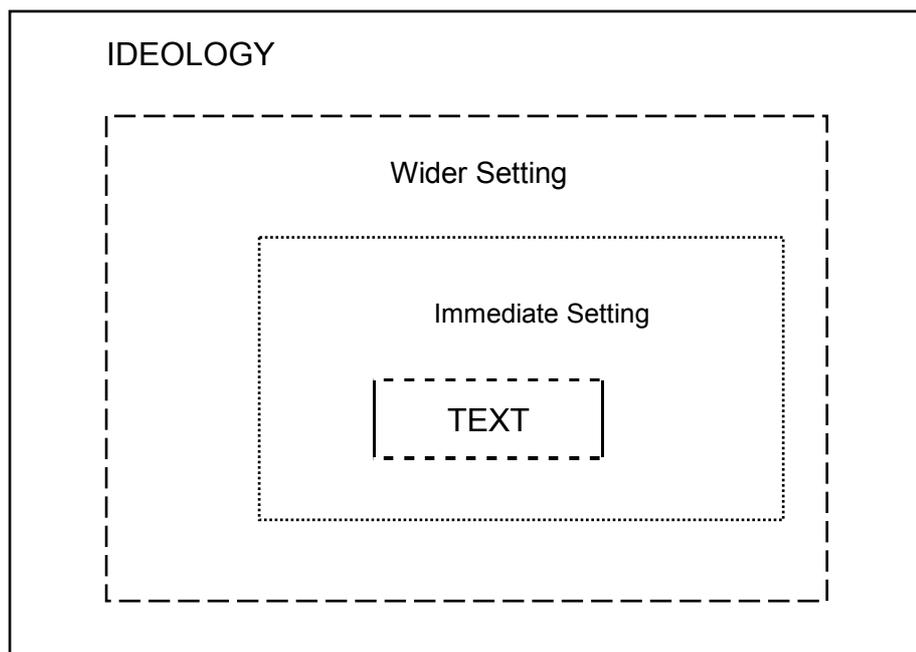


Abbildung 3: „Setting and text“²²²

Denn in beiden Modellen wird davon ausgegangen, dass sich der Text bzw. der Diskurs auf die Situation, in der er hervorgebracht wird, bezieht. Das ist im künstlerischen Diskurs jedoch selten der Fall. Man kann vielmehr davon ausgehen, dass der

²²¹

Faltin. S.14ff.

²²²

Haynes: Stylistics. S.14.

künstlerische Text eine (erzählte, gemalte, besungene, ...) Welt mit bzw. in sich trägt,²²³ deren Diskurs mit der Realität Teil des künstlerischen Diskurses ist.

Während ich die Möglichkeiten – insbesondere der Musik – Bedeutung zu vermitteln in den folgenden Kapiteln noch näher betrachten möchte, lässt sich doch bereits an dieser Stelle zusammenfassend feststellen, dass die Sprache mehr Mittel hat, um die Beziehungen zwischen Begriffen zu bestimmen und den faktischen Rahmen von Ereignissen mitzuteilen.²²⁴ In der Musik werden hingegen die Beziehungen durch oftmals mehrdeutige Verknüpfungen suggeriert, und faktische Zusammenhänge treten in den Hintergrund zugunsten des emotionalen Wertes eines Ereignisses, von dem sie nur schwer zu trennen sind.

2.1.3. Linearität und Gleichzeitigkeit

Seit Lessings Aufsatz „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“²²⁵ gilt es als Gemeinplatz, dass es Künste gibt, die auf einmal, quasi zu einem einzigen Zeitpunkt wirken, und Künste, die ihre Wirkung über längere Zeit hinweg entfalten.

Musik und Literatur sind zwei Künste, die beide über längere Zeit hinweg zu rezipieren sind, und deren Wirkung sich erst in der zeitlichen Abfolge entfaltet. Trotzdem weisen sie auch wesentliche Unterschiede in Bezug auf ihre Linearität auf.

Am stärksten springt der Unterschied in der Zeichenabfolge ins Auge: Ein literarischer Text ist immer eine streng lineare Zeichenfolge. Wo diese Linearität im Druckbild, durch Verweise oder elektronische Verknüpfungen aufgehoben scheint, kann doch nur immer linear rezipiert werden. Die Art, wie der Blick über den Text gelenkt wird, mag sich ändern, doch stets wird linear rezipiert. Auch in jenen Bereichen, wo Texte oder Textbereiche auch durch ihre grafische Gestaltung wirken (etwa in der konkreten Dichtung), erfolgt die Rezeption des literarischen Aspekts linear, während

²²³ Vgl. dazu auch die Überlegungen zu Begriffen und die von ihnen evozierten Konzepte S.44.

²²⁴ Vgl. dazu auch Hannes Fricke: „Intermedialität in Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel ‚Thema und Variationen‘ und ‚Fuge‘.“ In: Zeitschrift für Literatur und Linguistik. Jg. 36 (2006). Heft 141. S.8-29. Im Folgenden kurz: Fricke: Formentlehnungen. Hier: S.11: „Auch wird in der Literatur eine bestimmte Illusion beim Leser sehr viel genauer evoziert als in der Musik.“

²²⁵ Zur schnellen Referenz sei auf die Seiten im *Projekt Gutenberg* verwiesen: Projekt Gutenberg-DE - Kultur - SPIEGEL ONLINE. <http://gutenberg.spiegel.de/lessing/laokoon/laokoon.htm>

die ganzheitliche Erfassung des Textes auf einen Blick eigentlich nur die Rezeption des visuell-grafischen Aspektes ist.

In der Musik dagegen ist es durchaus möglich, mehrere musikalische Gedanken zur selben Zeit zu präsentieren bzw. rezipieren. Viele musikalische Formen gründen sogar in der Möglichkeit, mehrere musikalische Ideen zur selben Zeit ertönen zu lassen. So ist zum Beispiel die Fuge durch aufeinander folgende Einsätze der verschiedenen Stimmen gekennzeichnet:

Notenbeispiel 1: Beginn einer Fuge²²⁶

Oft wird es auch als höchste Steigerungsmöglichkeit verwendet, zwei bis zu diesem Zeitpunkt getrennt präsentierte Themen gemeinsam erklingen zu lassen, etwa wenn Beethoven das Thema des letzten Satzes seiner 9. Sinfonie

Freu - de schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum!

Notenbeispiel 2: Thema aus der Sinfonie Nr.9 von Ludwig van Beethoven²²⁷

mit einem anderen Thema kontrastieren lässt:

²²⁶ Bach, Johann Sebastian: Fuga III a 3 voci. (BWV 848.) Zit. nach: Joh. Seb. Bach: Das Wohltemperierte Klavier. Hrsg. von Otto von Irmer. München: Henle, c1978. Teil 1. S.14-17. T.1-7. Stimmen getrennt notiert.

²²⁷ Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr.9. UA: Wien 1824. (op.125.) Zit. nach: Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr.9. Hrsg. von Gábor Darvas. Budapest: EMB, c1982. Im Folgenden kurz: Beethoven: Sinfonie Nr.9. Hier: T.241-248, nur Solo-Bariton-Stimme wiedergegeben

Seid um - schlungen, Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der gan - zen Welt!

Notenspiel 3: Kontrastthema aus der Sinfonie Nr.9 von Ludwig van Beethoven²²⁸

Schließlich erklingen in der Doppelfuge beide Themen in leicht veränderter Fassung gleichzeitig:

Freu - de schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um, —
Seid um - schlun - gen, Mil - li - o - nen!
wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum!
Die - sen Kuss der gan - zen Welt! Seid

Notenspiel 4: Fugenthemen aus der Sinfonie Nr.9 von Ludwig van Beethoven²²⁹

Eine weitere Steigerung ergibt sich aus den (jeweils paarweise erfolgenden) Einsätzen der weiteren Stimmen, die auch jeweils beide Themen zur selben Zeit in den musikalischen Verlauf einbringen.

In der Sprache hingegen bleiben auch als „Fuge“ bezeichnete Werke linear, wenngleich etwa Paul Celans *Todesfuge*²³⁰ durch Verschränkung von Fragmenten aus verschiedenen Textpassagen einen gewissen polyphonen Eindruck erwecken kann und so an eine Fuge erinnern mag. Die Interpretation als „mehrstimmige Wort-Klang-Bildfolgen“²³¹ ist meines Erachtens aber eher die Wiedergabe eines verschwommenen Gesamteindrucks als eine klärende oder auch nur in der musikalischen Terminologie stimmige Analyse.²³²

Parallele Entwicklungen kann die Literatur nur durch zeitliche Referenzierung²³³ und geschickte Montage (wie z.B. die eben erwähnte Verschränkung

²²⁸ Beethoven: Sinfonie Nr.9. T.595-602, nur Tenor-Stimme wiedergegeben

²²⁹ Beethoven: Sinfonie Nr.9. Auftakt T.655-662, nur Chor-Stimmen wiedergegeben

²³⁰ Paul Celan: *Todesfuge*. In: Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 2./3. Band. 1. Teil. Hrsg. von Andreas Lohr, Holger Gehle und Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S.99–102. Im Folgenden kurz: Celan: *Todesfuge*.

²³¹ Paul Celan: *Todesfuge*. Mit einem Kommentar von Theo Buck. Aachen: Rimbeaud, 1999. (Texte aus der Buckowina Bd.7.) S.36.

²³² Schlüssigere musikalischere Analysen s. 2.4.4.

²³³ Im einfachsten Fall wären das Wendungen wie „gleichzeitig ...“, „im selben Moment ...“

von Textpassagen) darstellen.²³⁴ Auch die Vergabe von „kontinuierlichen Daten“, also etwa Angaben zum Aussehen einer Figur oder zu einem permanenten Hintergrundgeräusch, sind in der Literatur nur punktuell – wenn auch ggf. wiederholt – möglich. In der Musik hingegen können solche Elemente als Begleitung im Hintergrund mitlaufen, über die Instrumentierung oder über Variationen in der Wiederholung von Themen und Motiven²³⁵ zum Ausdruck gebracht werden.

Solche parallele Datenvergabe kann die Literatur wie gesagt nur durch wechselweise punktuelle Angaben zu den einzelnen „Datenströmen“ simulieren. So kann etwa Musik im Hintergrund durch das, was ich im weiteren Verlauf als „Soundtrack-Technik“ erläutern möchte,²³⁶ im Rezipierenden evoziert werden. In anderen Belangen ist die Sprache, die durch das Mittel des Verweises auf zeitliche Gegebenheiten von der Notwendigkeit der Abbildung befreit ist, beweglicher als die Musik. Während das dehnende Erzählen der Literatur in der Musik eine Parallele im Nachbilden subjektiver Zeitempfindungen findet, sind nicht chronologische Szenenfolgen auf rein musikalischem Weg nicht eindeutig vermittelbar. Klassische Vor- und Rückblenden sind dabei auch in der Musik möglich und werden in der Oper unter Umständen sogar eher rein musikalisch – durch vorausdeutende oder erinnernde Leitmotive²³⁷ – als szenisch realisiert, wogegen häufige Zeitenwechsel, wie etwa im *stream of consciousness* oder anderen modernen Formen des literarischen Umgangs mit Zeit- und Handlungsablauf, nur durch zeitliche Referenzierung nachvollziehbar zu machen sind, oder wie Fricke es formuliert: „Musikalische Zeichen können keine Zukunft evozieren (wie aber sprachliche Zeichen) und nur sehr eingeschränkt Vergangenheit ins Gedächtnis rufen.“²³⁸

Somit steht Musik zwar mit der Literatur im Bereich der über einen längeren Zeitraum rezipierten Künste, unterscheidet sich von dieser aber durch die Möglichkeit der parallelen Präsentation und Rezeption sowie durch praktisch nicht vorhandene Möglichkeit zeitlicher Referenzierung.

²³⁴ Fricke erwähnt die Möglichkeit, Polyphonie in der Literatur anzudeuten, vgl. dazu die Erläuterungen zur Fuge in der Literatur in 2.4.4.

²³⁵ Als klassisches Beispiel seien hier die Veränderungen in der *idée fixe* genannt, die Hector Berlioz in seiner *Symphonie Fantastique* verwendet.

²³⁶ s. 2.4.3.

²³⁷ s. 2.2.3.

²³⁸ Fricke: Formentlehnung. S.11.

2.2. FORMELELEMENTE UND IHRE BEDEUTUNG IN DER MUSIK

Um Aussagen über die Beziehungen zwischen dem Aufbau von Musikstücken und dem Aufbau literarischer Texte treffen zu können, scheint es angebracht, zunächst die Möglichkeiten formaler Gestaltung in beiden Bereichen zu untersuchen und eine Terminologie zu fixieren, die die einzelnen Elemente klar benennt und keine Zweifel darüber aufkommen lässt, in welchem Medium und auf welcher Ebene das jeweilige Element angesiedelt ist.

Ich möchte daher hier die zur Diskussion stehenden Begriffe zunächst in ihrer Verwendung im Bereich der Musik²³⁹ dokumentieren, um danach ihre Übertragbarkeit auf die Literatur zu untersuchen. Zuletzt möchte ich präzisierende Termini vorschlagen, die ich auch in dieser Arbeit anwenden werde.

2.2.1. Motiv und andere Melodiekonstituenten

Die kleinste semantisch aufgeladene Einheit der klassischen Musik ist das Motiv. Der Begriff des „Motivs“ findet sich zwar in praktisch allen Künsten, aber die mit diesem Begriff bezeichneten Elemente sind nicht in allen Fällen vergleichbar und haben deutlich unterschiedliche Unschärfegrade. Im Bereich der Musik führen vor allem die stark variierende Länge und Probleme mit dem Begriff des „Leitmotivs“, das oft eigentlich als „Leitthema“ zu bezeichnen wäre, zu solchen Unschärfen.

In der Musik hat sich der Motivbegriff spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts relativ klar gegen das „Thema“ abgegrenzt, während im 18. Jahrhundert noch eine freiere Terminologie vorherrschte,²⁴⁰ die vage von einem „Grundgedanken“, einer „idée principale“²⁴¹ sprach, aber gegen Ende des Jahrhunderts immer klarer zwischen Motiv und Thema unterschied. Ziegenrucker bezeichnet in seinem aktuellen Standardwerk *ABC Musik* das Motiv als den „kleinsten Baustein“ musikalisch-thematischer Arbeit und führt aus:

²³⁹ Da die zahlreichen neuen Formkonzepte, die in der „ernsten“ Musik des zwanzigsten Jahrhunderts aufkamen, nur bedingt Verbreitung fanden und im Werk von Robert Schneider nur eine marginale Rolle spielen, klammere ich sie hier bewusst aus.

²⁴⁰ Die historischen Informationen basieren wo nicht anders angegeben auf MGG. Bd.9. Sp.534ff.
²⁴¹ Melchior Grimm: „Motif.“ In: Denis Diderot [Hrsg.]: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris/Neuchâtel: 1751–1772. Bd.10. S.766. Zit. nach *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.78:47:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ (19.7.2007)

Es stellt eine unverwechselbare, musikalisch sinnvolle Einheit dar. Aus ihm entwickelt sich das weitere Geschehen.²⁴²

In dieser Beschreibung findet sich noch immer der Aspekt der treibenden Kraft, der in der Diskussion des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt, wenngleich durch die vorhergehende Bezeichnung als „kleinster Baustein“ auch die heute ausschlaggebende Kürze in den Vordergrund gerückt wird.

Ein Motiv ist also eine Folge von mindestens zwei Tönen, die – um eine wahrnehmbare Charakteristik zu entwickeln – irgendeinen Unterschied aufweisen müssen. Das kann ein Unterschied in der Tonhöhe sein, woran die Idee des „melodischen Motivs“²⁴³ anknüpft. Eines der einfachsten, und wohl auch am frühesten bewusst eingesetzte Motiv in diesem Sinne ist der Kuckucksruf:



Notenbeispiel 5: Melodisches Motiv

Riemann unterscheidet in seinem 1882 erstmals erschienenen *Musik-Lexikon* auch noch Motive, in denen der charakteristische Unterschied zwischen den Tönen ihre Dauer ist, also „rhythmische Motive“:



Notenbeispiel 6: Rhythmisches Motiv

und Motive, die durch harmonische Fortschreitung wirken, also „harmonische Motive“:



Notenbeispiel 7: Harmonisches Motiv

Riemann merkt aber auch an, dass in der Praxis die meisten Motive eine Mischung aus mehreren Typen sind, darüber hinaus führt er in der 3. Auflage seines Lexikons auch noch Typen ein, die eine gliedernde Funktion haben,²⁴⁴ wie etwa das „Unterteilungsmotiv“.²⁴⁵

²⁴²

Ziegenrucker S.174.

²⁴³

Riemann, Hugo: *Musik-Lexikon*. Theorie und Geschichte der Musik. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882. Im Folgenden kurz: Riemann. Hier: S.605.

²⁴⁴

s.u. „Figuren“.

²⁴⁵

Vgl. MGG. Bd.9. Sp.538.

Während z.B. das Kuckucksmotiv hauptsächlich als vereinzelter Effekt eingesetzt wurde, entwickelte Beethoven aus dem Anfangsmotiv seiner 5. Sinfonie den Großteil des thematischen Materials des ersten Satzes.



Notenbeispiel 8: Ludwig van Beethoven: Motiv aus dem 1. Satz der Sinfonie Nr.5²⁴⁶

Dieses Motiv, so einfach es ist, entwickelt im Verlauf des Satzes eine solche Prägnanz, dass es im weiteren Verlauf auch in der Umkehrung wieder erkannt wird:

Notenbeispiel 9: Ludwig van Beethoven: Ausschnitt aus dem 1. Satz der Sinfonie Nr.5²⁴⁷

Mit der „Umkehrung“ oder „Inversion“ des Motivs sehen wir bereits eine der Möglichkeiten, ein Motiv zu variieren. Die so genannte „motivische Arbeit“, also die Möglichkeiten ein Motiv in einem musikalischen Werk einzusetzen, beruhen vor allem auf den Prinzipien von Wiederholung, Variierung und Kontrast.²⁴⁸ Die einfachste Form der Wiederholung ist die „wörtliche“ (notengetreue) Wiederholung wie etwa im Volkslied *Winter ade*:

Notenbeispiel 10: Beginn von *Winter ade* (Volkslied)

Daneben gibt es die „Sequenz“, die Wiederholung auf einer anderen Tonstufe:²⁴⁹

²⁴⁶ Beethoven Ludwig van: Sinfonie Nr.5. UA: Wien 1808. (op.67.) Zit. nach: Ludwig van Beethoven: Symphonie V. C moll. op.67. Wien/London: Universal Edition, o.J. (Philharmonia No.1.) Im Folgenden kurz: Beethoven: Sinfonie Nr.5. Hier: T.1f. Nur Hauptstimme wiedergegeben.

²⁴⁷ Beethoven: Sinfonie Nr.5. T.63ff. Zusammengefasst.

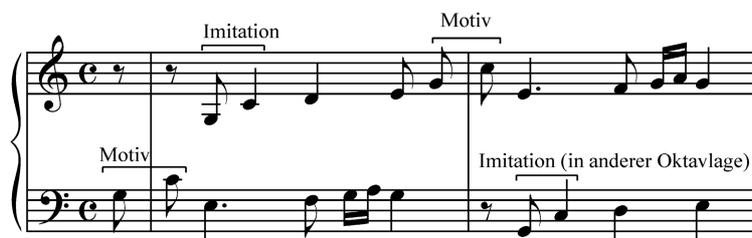
²⁴⁸ Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. (Überarbeitete Neuauflage.) o.O.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, c2001. Im Folgenden kurz: Altmann. Hier: S.29f. Von hier auch die weiteren Ausführungen.

²⁴⁹ Für die Unterscheidung in „strenge“ und „freie Form“ der Sequenz sowie in „tonale“ und „reale“ Sequenz siehe Altmann S.29.



Notenspiel 11: Motiv und Sequenz

In der mehrstimmigen Musik ist auch die „Imitation“, die Wiederholung in einer anderen Stimme eine wichtige Möglichkeit der motivischen Arbeit:

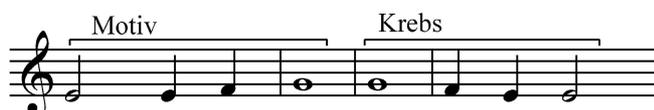


Notenspiel 12: Imitationen

Der konsequenteste Einsatz der Imitation erfolgt im Kanon, wo jedoch ganze Themen dieser Technik unterworfen werden.

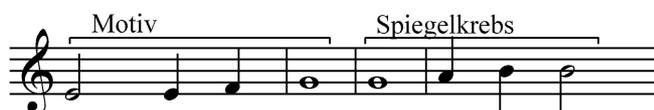
Neben diesen auf Wiederholung basierenden Verarbeitungsformen kann ein Motiv melodisch verändert werden. Hier ist die Umkehrung oder Inversion zu nennen, bei der steigende zu fallenden Melodien werden und Abwärtssprünge zu Aufwärtssprüngen. Kurz: Die Bewegungsrichtung wird umgekehrt, gespiegelt.²⁵⁰

Die Umkehrung kann aber auch erfolgen, indem man eine Tonfolge einfach rückwärts liest. Diese Art der Umkehrung nennt man auch „Krebs“:



Notenspiel 13: Motiv und Krebs

Oft werden die beiden Formen der Umkehrung kombiniert, wodurch man eine „Krebsumkehrung“, auch „Spiegelkrebs“ genannt, erhält:

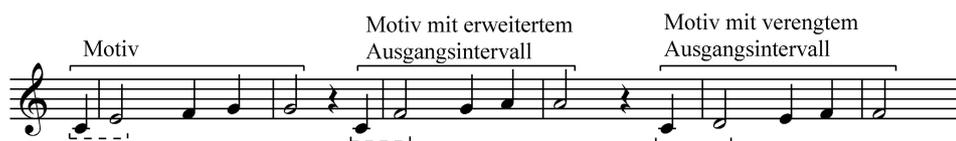


Notenspiel 14: Motiv und Spiegelkrebs

Es gibt natürlich nicht nur die Möglichkeit um Längs- oder Querachsen zu spiegeln, sondern auch einzelne (oder alle) Intervalle frei zu verändern. In diesem Fall spricht man von einer „Verengung“ (Verkleinerung des Intervalls) oder einer „Erweiterung“ (Vergrößerung des Intervalls). Im folgenden Beispiel wird jeweils das Ausgangsintervall erweitert bzw. verengt:

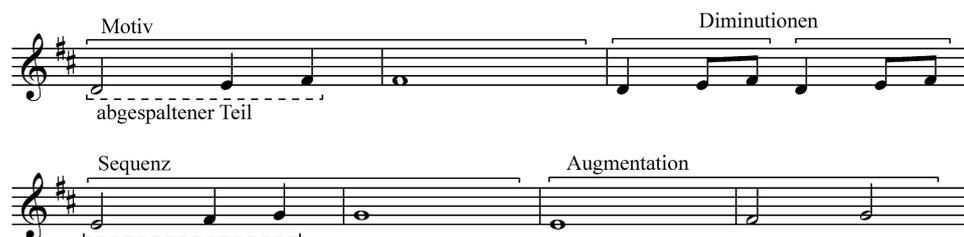
²⁵⁰

Vgl. Notenspiel 9.



Notenbeispiel 15: Erweiterung und Verengung

Diese Vergrößerung bzw. Verkleinerung findet sich auch in der rhythmischen Verarbeitung von Motiven wieder, wo man von „Augmentation“ bzw. „Diminution“ spricht. Hier werden die Motive also mit längeren oder kürzeren Notenwerten wiedergegeben:



Notenbeispiel 16: Diminution und Augmentation

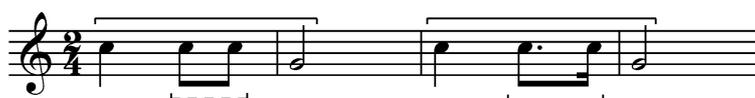
Neben der Verkürzung bzw. Verlängerung finden sich in diesem Notenbeispiel noch die bereits oben besprochene Sequenz sowie die Abspaltung eines Motivteils, der dann alleine verarbeitet wird. Die Abspaltung eines Teilmotivs ist sowohl in der Verarbeitung von Motiven als auch von Themen üblich. Sinnvollerweise muss dabei die abgespaltene Einheit selbst wieder eine gewisse Prägnanz besitzen, sodass sie wieder erkennbar ist und auch ihre Verarbeitung nachvollzogen werden kann.

So wie im melodischen Bereich einzelne Intervalle verändert werden können, ist auch im rhythmischen Bereich die Veränderung einzelner Notenwerte möglich:



Notenbeispiel 17: Verlängerung eines einzelnen Tons

Natürlich können auch mehrere Notenwerte gleichzeitig verändert werden, solange das die Charakteristik des Motivs nicht beeinträchtigt, so ist kann man etwa Punktierungen einfügen:



Notenbeispiel 18: Eingefügte Punktierung

Zuletzt sei noch auf die Möglichkeit von Verzierungen oder Umspielungen von Tönen verwiesen. Die Möglichkeiten dieser Art der Veränderung wurden schon früh

genutzt und viele Verzierungen wurden so konventionell eingesetzt, dass sie entweder überhaupt nicht notiert oder nur durch Zeichen angedeutet wurden.



Notenbeispiel 19: Motive mit Vorhalt und Verzierung

Bei der motivischen Arbeit mit Kontrast wird eigentlich bereits ein neues Motiv eingeführt,²⁵¹ sodass dieser Bereich eigentlich schon auf das Gebiet größerer Einheiten führt.

Im Gegensatz zum Motiv kann das musikalische Thema länger sein und mehrere Grundgedanken in sich vereinen, es ist sozusagen ein „avanciertes Motiv“.²⁵² Das Thema bildet den „Grundgedanken der Komposition und enthält das Material für den weiteren Verlauf (Durchführungstechnik).“²⁵³ Entsprechend wechseln auch sein Charakter und seine Definition mit den Veränderungen in dieser Durchführungstechnik. Der Begriff „Thema“ wurde schon im 16. Jahrhundert aus der Rhetorik übernommen und bezeichnete zunächst den „Tenor“ – die Hauptstimme – in der frühen Mehrstimmigkeit. Für das heute so genannte „Thema“ der Fuge war neben dieser Bezeichnung auch der Begriff „Sogetto“ üblich.²⁵⁴ Dieser Begriff bezeichnet heute ein so genanntes „offenes Thema“, d.h. ein Thema, das relativ kurz ist, und dessen Ende nicht mit dem Ende einer „Periode“²⁵⁵ zusammenfällt, sodass eine Fortspinnung notwendig ist.²⁵⁶ Betrachtet man z.B. ein Fugenthema, so ist die Offenheit durch die Notwendigkeit einer praktisch nahtlosen Weiterführung als Gegenstimme zum nächsten Stimmeinsatz bedingt.²⁵⁷



Notenbeispiel 20: Fugenthema²⁵⁸

Noch heute sieht Ziegenrucker das offene Thema als den Regelfall an: „Das Thema bleibt meist »offen« (oft fällt es sogar schwer, seinen Abschluß eindeutig festzulegen) und fordert Weiterführung (thematische Arbeit).“²⁵⁹

²⁵¹ Vgl. dazu Notenbeispiel 21.

²⁵² Altmann. S.57.

²⁵³ Ziegenrucker S.187.

²⁵⁴ MGG. Bd.9. Sp.535.

²⁵⁵ Vgl. Erläuterungen zu Notenbeispiel 21.

²⁵⁶ Vgl. Altmann. S.57.

²⁵⁷ Vgl. Erläuterungen zur Fuge in 2.1.3.

²⁵⁸ Vgl. Notenbeispiel 1.

Dieser Themenbegriff war später immer stärker umstritten. Immer mehr verbreiteten sich Variations- und Sonatenhauptsatz-Form. Daher bestimmten die ihnen zugrunde liegenden Themen den Diskurs.²⁶⁰ Die Variationsthemen waren meist länger als die Fugenthemen und deutlich symmetrischer. Diese so genannten „geschlossenen“ Themen²⁶¹ enden auf das Ende einer Periode, meist auf den Grundton der Tonart. Sehr schön lässt sich der Charakter eines geschlossenen Themas im folgenden Beispiel demonstrieren:

Notenspiel 21: Thema aus dem vierten Satz des Klavierquintetts *Die Forelle*²⁶²

Das Thema steht in D-Dur und endet auf den Grundton d. Es ist sehr deutlich in achttaktige „Perioden“ oder „Sätze“ gegliedert, wobei die ersten beiden (T.1–8 und die Wiederholung dieser Takte) jeweils mit einem A-Dur-Akkord, der Dominante von D-Dur, enden und damit einen „Halbschluss“ haben, der eine Weiterführung erfordert. Die Perioden lassen sich wiederum in viertaktige „Halbsätze“, diese in zweiertaktige „Abschnitte“ unterteilen. Dem Motiv a wird in Takt 3 bis 4 ein Kontrastmotiv entgegengestellt, ähnlich folgt der nur marginal veränderten Wiederholung in Takt 4 bis 6 ein Kontrastmotiv, das in einen Halbschluss mündet. Der Wiederholung der ersten Periode folgt ein Halbsatz, der zwar als leichter Gegensatz zur den ersten Perioden

²⁵⁹ Ziegenrucker. S.187.

²⁶⁰ MGG. Bd.9. Sp.535ff.

²⁶¹ Altmann. S.57

²⁶² Schubert, Franz: Quintett in A-Dur für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass. [„Forellenquintett.“] UA ca.1819. (op.114. D 667) Zit. nach: Franz Schubert: Quintet A major for Pianoforte, Violin, Viola, Violoncello and Bass. London u.a.: Eulenburg, o.J. Im Folgenden kurz: Schubert: *Forellenquintett*. Hier: T.1–20. Nur Violin-Stimme wiedergegeben.

wirkt, aber von einer Variation von Motiv a (Motiv a')²⁶³ eingeleitet wird. Die Abschnitte in T.13–14 und T.17–18 enden ebenfalls auf das Schlussintervall von Motiv a und T.15 und T.19 sind leichte Vereinfachungen von T.3. Sie enden jeweils mit dem Grundakkord der Tonart (D-Dur), der das erste Mal noch in einen G-Dur-Akkord (Subdominante) überleitet, das zweite Mal als klassischer „Ganzschluss“ wirkt.²⁶⁴

Aus diesem Beispiel ist bereits ersichtlich, dass ein Thema „aus einem oder mehreren Motiven bestehen und selbst erstes Ergebnis motivischer Entwicklung sein [kann].“²⁶⁵ Neben den Fuge und Variationsform wurde nun besonders die Sonaten(hauptsatz)-Form²⁶⁶ wichtig, wobei für die Themen des ersten Satzes einer Sonate auch die Begriffe „Hauptsatz“ und „Nebensatz“ oder „Seitensatz“ üblich wurden.²⁶⁷ Diese Themen stehen gewissermaßen zwischen Fugen- und Variationsthemen. Sie weisen eine stärkere periodische Gliederung auf als die meisten Fugenthemen, sind jedoch meist weniger deutlich geschlossen als die Variationsthemen, sodass eine Fortführung und organische Überleitung zu anderen Themen möglich ist.

Auch für Themen stehen zunächst die Verarbeitungstechniken zur Verfügung, die auch auf Motive anzuwenden sind. So ist beispielsweise auch die erste Variation des Quintetts *Die Forelle* vor allem durch eingefügte und veränderte Verzierungen²⁶⁸ gekennzeichnet:



Notenbeispiel 22: Beginn von Variation I des Quintetts *Die Forelle*²⁶⁹

²⁶³ Das Ausgangsintervall ist verkleinert, die zweite Hälfte von T.9 ist stark verändert, das Schlussintervall d²–a¹ wird beibehalten.

²⁶⁴ Zu Satz- und Periodengliederung vgl. Altmann. S.40ff., zu Halb- und Ganzschluss Ziegenrucker S.141 bzw. Altmann. S.46, der allerdings „Halbschluss“ auf die periodische Gliederung bezieht.

²⁶⁵ Ziegenrucker S.187.

²⁶⁶ Die Sonate ist eine mehrsätzliche Form, deren erster Satz die Form aufweist, die oft als „Sonatenform“ bezeichnet wird. Da dadurch jedoch Verwechslungen mit der mehrsätzigen Form auftreten können, ist in letzter Zeit die Bezeichnung „Sonatenhauptsatzform“ üblicher geworden.

²⁶⁷ MGG. Bd.9. Sp.535ff. „Satz“ ist hier wieder eher im Sinn einer Periode zu verstehen, nicht als Teil eines längeren Werks. Der „Hauptsatz“ dieser Terminologie ist also nicht mit dem ersten Satz einer Sonate oder „Sonatenhauptsatz“ zu verwechseln.

²⁶⁸ Vgl. Erläuterungen zu Notenbeispiel 19.

²⁶⁹ Schubert: *Forellenquintett*. Auftakt T.21–28 (erster Schluss); nur linke Hand des Klaviers wiedergegeben.

Imitationen²⁷⁰ können hier umfassender eingesetzt werden und können sich auf charakteristische Teile von Motiven beschränken:

Notenspiel 23: Beginn von Variation II des Quintetts *Die Forelle*²⁷¹

In vielen Fällen wird man auch hier mehrere Variationsmöglichkeiten gleichzeitig antreffen. In der fünften Variation der *Forelle* bleibt beispielsweise bei veränderter Tonart der erste Takt des Kopfmotivs mit dem Auftakt gleich, worauf eine Inversion des nächsten Intervalls (steigende Terz statt fallender Terz) und über eine Verzierung die Rückkehr zum ursprünglichen Schlussston des Motivs folgt. Die Kontrastmotive sind noch stärker verändert:

Notenspiel 24: Beginn von Variation V des Quintetts *Die Forelle*²⁷²

²⁷⁰

Vgl. Erläuterungen zu Notenspiel 12.

²⁷¹

Schubert: *Forellenquintett*. Auftakt T.41–48 (erster Schluss); nur Viola- und Klavier-Stimme wiedergegeben.

²⁷²

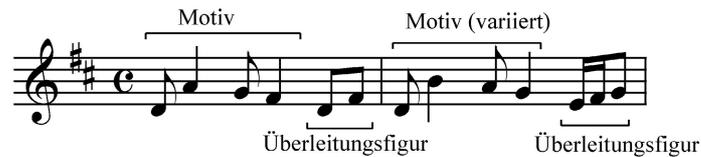
Schubert: *Forellenquintett*. Auftakt T.101–108 (erster Schluss); nur Violoncello-Stimme wiedergegeben.

Weil ein Thema länger ist als ein Motiv, werden auch stärkere Abwandlungen als Variationen des ursprünglichen Materials akzeptiert. Die vierte Variation des „Forellen“-Themas enthält vor allem die charakteristischen Intervalle des Kopfmotivs, während Rhythmus, Tonart (d-Moll statt D-Dur) und die zweite Hälfte der ersten Periode sehr stark verändert werden. Hier ist es also auch der periodische Bau des geschlossenen Themas, der das Wiedererkennen erleichtert:

Notenbeispiel 25: Beginn von Variation IV des Quintetts *Die Forelle*²⁷³

Motive und Themen sind nicht nur Bausteine, sondern müssen auch semantische Qualität, Prägnanz und einen gewissen Wiedererkennungswert haben. Besitzt eine Folge von Tönen diese Qualitäten nicht, dann spricht man von „Figuren“ (Begleitfiguren, Figuration usw.). Eine Figur ist eine Tonfolge, die im Melodiefluss

Motive oder Themen ergänzt oder verbindet, ohne eigene semantische Qualität zu besitzen.



Notenbeispiel 26: Motive und Figuren

Es gibt in der musikalischen Analyse also semantisch bedeutsame (Motive, Themen) und überleitende (Figuren) Einheiten. Neben dieser quasi inhaltlichen Einteilung ist – wie schon angedeutet – auch eine vor allem auf Spannungsbögen und Gliederung konzentrierte Analyse möglich. Die Bezeichnungen „Phrase“, „Abschnitt“, „Halbsatz“, „Satz“ und „Periode“²⁷⁴ beziehen sich auf eine solche Analyse.

Da diese Einheiten also vor allem – im weitesten Sinne – rhythmisch gliedern, würde einer solchen Analyse in der Literatur am ehesten die metrische Untersuchung von Texten entsprechen. Insofern möchte ich sie in Bezug auf die Betrachtung von Prosa nicht eingehender betrachten. Für die Analyse von Lyrik haben sie jedoch durchaus einen gewissen Stellenwert, wenngleich bei einer Interpretation abzuwägen sein wird, inwieweit tatsächlich musikalische Gesetzmäßigkeiten bestimmend sind und inwieweit der Text zielführender durch die rein sprachliche Metrik erklärbar ist.

2.2.2. Formen in der Musik

Der Begriff der musikalischen Form wurde im Laufe der Jahrhunderte äußerst unterschiedlich gefasst. Die zunächst stark durch die Textausdeutung bestimmte Form²⁷⁵ wich erst mit dem Erstarren einer eigenständigen Instrumentalmusik Formen, die stärker durch musikalische Gegebenheiten als durch Textvorlagen geprägt waren. Zunächst waren hier nahe liegender Weise Tanzformen die Impulsgeber.²⁷⁶ Aus diesem Bereich kam das bestimmende Element der Folge schnell–langsam bzw. langsam–schnell, das sich zunächst in der Satzfolge, später auch durch kontrastierende Teile innerhalb der Sätze ausdrückte. Mit der Entwicklung der klassischen Formen wurde auch der thematische Aspekt wichtiger, d.h. Themenkontraste und Themenverarbeitung

²⁷⁴ Vgl. die Erläuterung der „geschlossenen Themen“ auf S.63.

²⁷⁵ Vgl. Petri: Literatur und Musik. S.11–17 und Harnoncourt. S.192–204.

²⁷⁶ MGG. Bd.3. Sp.607ff.

wurde zunehmend zum konstituierenden Faktor musikalischer Formen.²⁷⁷ Das Konzept einer „absoluten Musik“, die nur für sich selber steht, kam erst in nachklassischer Zeit auf.²⁷⁸

Neben den Themen sind natürlich auch in klassischen und nachklassischen Werken andere Aspekte mitbestimmend bei der Zuordnung eines Werks zu einer bestimmten Form, so ist etwa eine klassische Sinfonie im Wesentlichen eine Sonate (im Sinne der klassischen, mehrsätzigen Form), die für Orchesterbesetzung geschrieben ist. Andere Formen sind vor allem durch ihre Grundstimmung geprägt, ohne in der Art ihrer thematischen Arbeit bestimmten Mustern zu gehorchen, etwa das Notturmo oder Nocturne, das allgemein Nachtstimmung verbreiten oder wiedergeben soll. Da Aspekte der Instrumentation praktisch nicht literarisch nachgeahmt werden können, bei Stimmungstücken hingegen die musikalische Beeinflussung schwer nachzuweisen ist, möchte ich mich im Weiteren auf themenbestimmte Formen konzentrieren.

In der vorklassischen Zeit wurden Themen vor allem auf zwei Arten zur Gestaltung von Formen herangezogen: im Kontrast zweier oder mehrerer aufeinander folgenden Themen oder in der kontrapunktischen Verarbeitung eines einzelnen Themas. Diese kontrapunktische Verarbeitung eines einzelnen Themas bestimmte zahlreiche Formen der Renaissance und des Barock. Sie war wesentliches Element in der Invention, wurde aber auch in freiere Formen eingebunden.

In der Fuge und in deren strengster Form, dem Kanon, fand die kontrapunktische Verarbeitung ihre markanteste Form. Während im Kanon das Thema von allen Stimmen unverändert (bzw. in Oktavlagen) übernommen wird, sodass sich die Mehrstimmigkeit ausschließlich aus den aufeinander folgenden Einsätzen ergibt, erfolgen diese Einsätze in der barocken Fuge in üblicherweise verschiedenen Tonarten (meist zunächst Grundtonart und Quinttonart) und (Oktav-)Lagen. Jede Stimme beginnt dabei mit dem Fugenthema und wird dann als Kontrapunkt zu den neu einsetzenden anderen Stimmen weitergeführt, wobei oft auch der Beginn dieser Weiterführung in den anderen Stimmen imitiert wird. Nachdem das Thema einmal in allen Stimmen erklingen ist – was als „1. Durchführung“, oft auch als „Exposition“ bezeichnet wird –, folgen Überleitungen und weitere Durchführungen, bei denen sich die Lagen, oft auch

²⁷⁷

MGG. Bd.3. Sp.615ff.

²⁷⁸

Vgl. 2.1.2. und die Überlegungen in der Einleitung von Kramer: Musical Meaning.

die Tonarten und die zeitliche Abfolge der Einsätze ändern. Oft schließt die barocke Fuge mit einer Coda über einem Orgelpunkt (liegender Basston):²⁷⁹

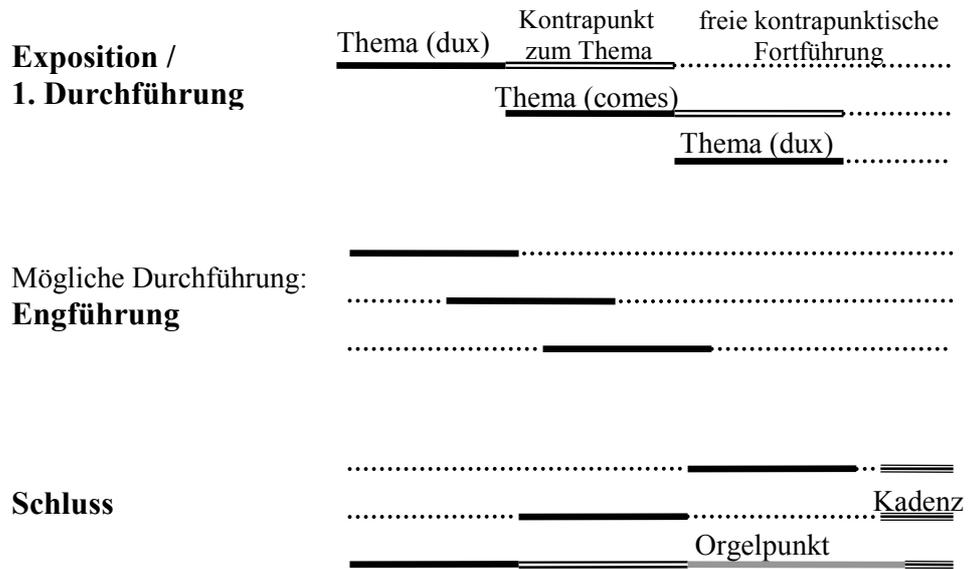


Abbildung 4: Formelemente einer Fuge (mögliche Varianten)

Der Wechsel von langsamen und schnellen Tempi war in der Tanzmusik ein schon früh ein bestimmendes Element. In der Volksmusik zahlreicher Regionen finden sich Folgen von langsamen Vor- und schnellem Nachtanz. In der europäischen Musik der Neuzeit entwickelten sich aus diesem Prinzip komplexere Tanzfolgen. Die konventionelle Satzfolge dieser Tanzsuiten wurde oft auch für Instrumental-Suiten verwendet, die nicht mehr als Tanzmusik gedacht waren.²⁸⁰

Kontrast im Tempo und Charakter war Grundlage nicht nur der Tanzsuiten sondern auch anderer Formen, wie etwa der Ouvertüre des 17. und 18. Jahrhunderts, die entweder durch die Tempofolge langsam–schnell–langsam („französische Ouvertüre“), oder durch die Tempofolge schnell–langsam–schnell („italienische Ouvertüre“) geprägt wurde.²⁸¹ Die Ouvertüre ist ein gutes Beispiel dafür, dass Kontraste auch innerhalb der Sätze wichtig wurden. Die Form A–B–A findet sich – wenngleich nicht als Tempo-Kontrast – auch im Menuett. Dieses enthielt schon früh einen schwächer besetzten Mittelteil, das „Trio“, nach dem das Hauptthema wiederholt wurde. In dieser Form wurde das Menuett auch in die klassische Sonate und Sinfonie übernommen, wenngleich der eigentliche Charakter eines Schreittanzes dabei nicht in allen Fällen beibehalten wurde. Der Aufbau A–B–A mit Trio als Mittelteil findet sich durch den

²⁷⁹ Vgl. Altmann. S.142ff.

²⁸⁰ Vgl. Altmann. S.163ff.

²⁸¹ Altmann. S.308ff.

Einfluss des Menuetts auch in anderen Tanzformen, so noch in den „Deutschen Tänzen“ von Franz Schubert, sowie in der Marschmusik.²⁸²

Erweitert man die Form A–B–A um weitere Kontrastthemen zu A–B–A–C–A–... so erhält man die Form des Rondos. Die Rondoform wurde nicht nur als Schlusssatz von Sonaten (sowie Sinfonien, Konzerten und anderen von der Sonate ausgehenden zyklischen Formen) bedeutend,²⁸³ sondern auch oft als Formprinzip der orchestral besetzten Tänze des 19. Jahrhunderts, etwa der Walzer von Johann Strauß Sohn, eingesetzt.

Die Sonatenhauptsatz-Form wurde im 18. Jahrhundert zur wichtigsten Form der Instrumentalmusik. Im Sonatenhauptsatz der Klassik verbinden sich unterschiedliche Gestaltungsprinzipien zu einer Form die bei aller Spannung und Vielfalt doch starke Geschlossenheit aufweist. Zunächst werden in der Exposition zwei Themen vorgestellt, deren Zusammenstellung durch ihren Kontrast bestimmt wird, der meist noch dadurch verstärkt wird, dass sie in verschiedenen Tonarten stehen. Diese Exposition wird oft wiederholt um die Themen dem Publikum einzuprägen. Danach folgt die Durchführung, die sehr frei gestaltet werden kann. Hier können die Themen einzeln und gemeinsam bzw. unter Ausnutzung ihres Kontrastes allen Möglichkeiten der Themen- und Motivverarbeitung unterworfen werden. Zuletzt folgt die Reprise, die oft den Kontrast zwischen den Themen mindert, indem das zweite Thema nun in der Tonart des ersten aufscheint:

Exposition:	1. Thema	(Tonika)
	Überleitung	(modulierend)
	2. Thema Schlußgruppe	(Dominante)
Durchführung:	Verarbeitung der Themen, Modulation in entferntere Tonarten	
Reprise:	1. Thema	(Tonika)
	Überleitung	(verändert)
	2. Thema Schlußgruppe	(Tonika)
(Koda:)	(gegebenenfalls mit erneuter themat. Verarbeitung)	

Abbildung 5: Schema der Sonatensatz-Form²⁸⁴

²⁸²

Altmann. S.186ff.

²⁸³

Altmann. S.186ff.

²⁸⁴

Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): Meyers Taschenlexikon der Musik. In 3 Bänden. Hrsg. in Verbindung mit Meyers Lexikonred. unter Leitung von Gerhard Kwiatowski. Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, 1984. Bd.3. S.197.

Der Reprise kann noch eine Coda folgen, die im Konzert²⁸⁵ oft eine Solokadenz enthält. Überhaupt erfuhr die Sonatenhauptsatz-Form zahlreiche Erweiterungen. So wurde oft weiteres thematisches Material eingeführt, sei es als zusätzliches Thema, sei es als Erweiterung z.B. der Überleitung vom ersten zum zweiten Thema oder als Erweiterung der Schlussgruppe am Ende von Exposition und Reprise. Die Coda wurde oft als zusätzliche Durchführung genutzt.²⁸⁶

Während im Sonatenhauptsatz die gemeinsame Durchführung von zwei oder mehr Themen erfolgt, steht in der Form des Variationssatzes die oft spielerische Variation eines einzelnen Themas im Mittelpunkt. Die Möglichkeiten der Veränderung von Themen²⁸⁷ werden – oft ohne Überleitungen – durchprobiert in einer losen Folge gereiht. Da sich die Variationen immer nur auf ein Thema beziehen, sind oft stärkere Abweichungen möglich als in der Sonatenhauptsatz-Form. Andererseits sind die Variationen kaum offen für die Einführung von neuem thematischem Material.

Zu allen diesen Formen ist anzumerken, dass sie in der Musik zwar auf eine besondere Weise verwendet werden, oft aber Prinzipien verwenden, die auch in den Formen anderer Künste manifestiert haben. Besonders die Form A–B–A findet sich beispielsweise auch in der Architektur und der Literatur. So ist eine Beeinflussung durch die Musik oft schwer nachzuweisen.²⁸⁸

2.2.3. Bedeutung in der Musik

Wie bereits erwähnt,²⁸⁹ ist die Möglichkeit einer über den ästhetischen Aspekt hinaus gehenden Bedeutung der Musik oft geleugnet worden. Dieser rein auf „die Schönheit“ der Musik ausgerichteten Sichtweise hält Nikolaus Harnoncourt in seinem Buch *Musik als Klangrede* das umfangreiche „rhetorische“ Repertoire entgegen, das europäischen Musikern insbesondere vor der französischen Revolution zur Verfügung stand: „Es wurde immer wieder, besonders im musikalischen Barock von etwa 1600 bis

²⁸⁵ Auch das klassische Konzert folgt – unter Auslassung des Menuetts bzw. des Scherzo – im Großen und Ganzen der mehrsätzigen Sonaten-Form.

²⁸⁶ Altmann. S.254ff.

²⁸⁷ Vgl. 2.2.1.

²⁸⁸ Etwas überzogen erscheint daher Flemmings Versuch, eine A-B-A'-Form auf die Fugenform zu beziehen in Willi Flemming: „Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock.“ In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg.32. (1958.) Heft 4. S.483–515.

²⁸⁹ Vgl. 2.1.2.

in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gepredigt, daß Musik eine *Sprache in Tönen* sei, daß es darin um Dialog, um dramatische Auseinandersetzung gehe.²⁹⁰

Dennoch ist Bedeutung in der Musik und die Beschaffenheit musikalischer Begriffe bis heute umstritten. Besonders der *signifié* eines musikalischen wie allgemein eines ästhetischen Zeichens wird in der ästhetischen Semiotik oft in einer nicht näher definierbaren „ästhetischen Idee“ gesehen.²⁹¹ Daraus ergibt sich das Problem, dass das ästhetische Zeichen dabei oft auf diese „ästhetische Bedeutung“, d.h. auf seine Beziehung zur „ästhetischen Idee“ reduziert wird. Zudem wird der ästhetische Aspekt der Rezeption auf die Konstitution dieser „ästhetischen Bedeutung“, die eine unmittelbar dem Zeichen anhaftende sei, reduziert. Die potentielle Verweisfunktion des Zeichens wird nahezu negiert zugunsten der Ambivalenz, die sie als ästhetische und doch verweisende Zeichen hätten: „Diese [...] ästhetisierende Ambivalenz zeigt sich in der Verfremdung und Abweichung der Bedeutung von ihrer üblichen, d.h. diskursiven Bedeutung.“²⁹²

Ich möchte hier nicht bestreiten, dass das Konzept einer „ästhetischen Bedeutung“ für gewisse Elemente der Musik zutrifft. Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass auch nicht-sprachliche Zeichensysteme, insbesondere Systeme ästhetischer Codes, diskursive Bedeutung und Verweisqualitäten entwickeln können. Dass die „ästhetische Bedeutung“ sich unmittelbar, also unabhängig von einer „diskursorientierten“ Interpretation entfaltet,²⁹³ erscheint als schwer verifizierbare These. Die Bezeichnung „ästhetische Bedeutung“ zur Bezeichnung einer Qualität, die nicht näher bestimmbar ist und die zudem so stark an ihre Realisation gebunden ist, wie dies Faltin betont, scheint mir außerdem überzogen. Ich möchte daher für die Zwecke dieser Arbeit vom „ästhetischem Wert“ eines Werks ausgehen, der – anders als bei Hanslick und Faltin – nicht unbedingt an die Idee eines „Schönen“ gebunden ist. Auch auf die „ästhetische Idee“ hinter einem Werk möchte ich mich nur dort beziehen, wo sie sich konkret beschreiben lässt.

²⁹⁰ Nikolaus Harnoncourt: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. (Neuaufgabe.) St.Pölten/Salzburg: Residenz, 2004. Im Folgenden kurz: Harnoncourt. Hier: S.29.

²⁹¹ Vgl. die Besprechung der Thesen von Hanslick und Faltin in 2.1.2.

²⁹² Faltin. S.63.

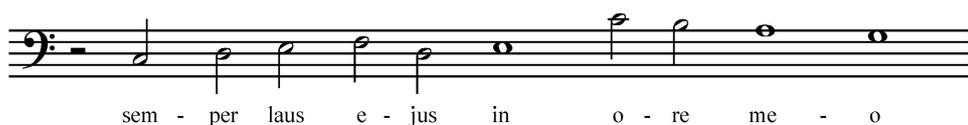
²⁹³ Vgl. Faltin. S.56ff.

Wenn wir also von der potentiellen Verweisfunktion musikalischer Elemente sprechen, so haben sich – wie schon angedeutet²⁹⁴ – in der abendländischen Musikgeschichte²⁹⁵ verschiedene Code-Systeme entwickelt, die den Verweis auf außermusikalische Umweltreferenten ermöglichen. Harnoncourt zählt einige auf, die im Laufe der Musikgeschichte Bedeutung erlangten:

Die primitivste, aber auch vergnüglichste Form ist dabei die simple Nachahmung etwa von Tierlauten oder besonderen Musikinstrumenten [...] Wesentlich komplizierter ist die Übertragung bildlicher Szenen in Musik. Es haben sich aber im Laufe der Jahrhunderte musikalische Formeln gebildet, die bestimmte Assoziationen hervorrufen und so eine Brücke vom Bild zur Musik herstellen. Eine dritte Möglichkeit der Programmusik ist es, Gedanken und Vorstellungen musikalisch darzustellen mittels Assoziationen komplizierterer Art. [...] – Und schließlich das »Sprechen in Tönen«, das seit etwa 1650 für fast zweihundert Jahre geradezu eine fundamentale Rolle in der Musik spielt.²⁹⁶

Dieses „Sprechen in Tönen“ entwickelte sich aus der Textausdeutung, die aus der Vertonung von Texten kommend in eine Textdarstellung mündete. Die Affekte und rhetorischen Figuren der Textvorlage wurden stereotyp „abgebildet“, sodass die musikalischen Mittel der Vertonung bald fest mit den rhetorischen Figuren und anderen Inhalten der Vorlagen assoziiert waren. Daraus entwickelte sich eine „musikalische Rhetorik“, die in mehreren musikalischen Figurenlehren dokumentiert wurde.²⁹⁷

So wurde der Begriff der „Hyperbole“ im musikalischen Bereich auf die Überschreitung des „Ambitus“, des jeweils mit einer Kirchentonart verknüpften üblichen Tonumfanges bezogen. Burmeister²⁹⁸ nennt dazu das folgende Beispiel:



Notenbeispiel 27: Hyperbole

Ein anderes Beispiel ist die „Circulatio“, die durch Umkreisen eines Tones Kreisbewegungen ausdrückt:

²⁹⁴ Siehe 2.1.2.

²⁹⁵ Ich möchte mich auf diesen Bereich beschränken, da eine Ausweitung auf außer-europäische Musik für die vorliegende Untersuchung nicht relevant erscheint und den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

²⁹⁶ Harnoncourt. S.175f.

²⁹⁷ Dietrich Bartel: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 3. revidierte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag, 1997. Im Folgenden kurz: Bartel. Hier: S.22f.

²⁹⁸ Joachim Burmeister: Musica poetica. Rostock: 1606. Nachdruck Kassel: 1963. S.64. Zit. nach: Bartel. S.181.



Notenbeispiel 28: Circulatio

Diese Figur entwickelte sich später zum Doppelschlag, einer stehenden Verzierungsflösel. Auch die Fuge entwickelte sich aus einer musikalischen Figur:

Die *fuga* ist die Nachahmung einer *melodia*, die die Abschnitte oder gleiche Intervalle dieser *melodia* ausdrückt. [...] Die *fuga realis* vollzieht eine Nachahmung durch Stimmen, die entweder Verschiedenes oder Ähnliches ausdrücken.

Mittels der *fuga imaginaria* wird eine *melodia* mit nur einer Stimme vorgetragen; die anderen Stimmen führen die *melodia* durch Nachahmung aus, manchmal in gleichen Intervallen, manchmal in verschiedenen.²⁹⁹

Diese musikalischen Figuren bildeten ein Begriffsrepertoire, das eine zunehmende Autonomie vom vertonten Text entwickelte und auch in der reinen Instrumentalmusik Anwendung fand. Das Konzept einer musikalischen Rhetorik wirkte bis ins beginnende 19. Jahrhundert, sodass sich auch noch in Schubert-Liedern Elemente dieser „Klangrede“ finden lassen.

Mit dem Ende der Klassik nahm die Gefühlsästhetik an Bedeutung zu, und es entwickelten sich andere Konzepte musikalischer Verweise. Der Begriff des „Leitmotivs“ bürgerte sich im Rahmen der Diskussion der Werke Richard Wagners ein.³⁰⁰ Während Ziegenrucker das Leitmotiv kurz als „Tonfolge, die zur Symbolisierung von Personen oder bestimmten Handlungen dient“³⁰¹ definiert, wird schon durch einen kurzen Blick auf die Motivliste einer Wagner-Oper klar, dass die symbolisierten Begriffe sich nicht auf Personen oder Handlungen beschränken, sondern auch Requisiten („Schwert-Motiv“), Abstrakta („Wälsungen-Liebe“) u.ä. umfassen.

Wagner entwickelt das Konzept semantisch aufgeladener musikalischer Einheiten in seiner Schrift „Oper und Drama“ (1851).³⁰² Hier findet sich der

²⁹⁹ Joachim Burmeister: *Hypomnematum musicae poeticae*. Rostock: 1599. Zit. in der Übersetzung von: Bartel. S.160.

³⁰⁰ Der Begriff scheint bereits vor Hans von Wohlzogens Artikel „Die Motive in Wagner’s Götterdämmerung“ in Friedrich Wilhelm Jähns’ Verzeichnis der Werke Carl Maria von Webers auf. Auch Jähns, dessen Verwendung des Begriffs eine frühere Einführung nahe legt, bezog den Begriff auf ein Konzept, das einen zentralen Stellenwert in Wagners Theorien zu Oper und Musikdrama hat, wobei Wagner selbst sich in seinen frühen theoretischen Werken einer wechselnden Terminologie bedient. Vgl. MGG. Bd.5. Sp.1079ff.

³⁰¹ Ziegenrucker S.259.

³⁰² In: Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*. Hrsg. mit Einl., Anm. und Register versehen von Wolfgang Golther. – (Neuaufgabe.) Berlin, Wien u.a.: Bong, [1914]. (Goldene Klassiker-Bibliothek.) Bd.3. S.222 – Bd.4. S.229. Die zitierte Ausgabe wurde

„Gedanke“, den er über die Brücke „Gedenken“ quasi als Synonym von „Erinnerung“ sieht.³⁰³

Etwas, was nicht zuerst einen Eindruck auf unsere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken.³⁰⁴

Dieser Gedanke kann sich aber wieder nur in sinnlich wahrnehmbarer Weise ausdrücken:

Die Versmelodie des Dichters verwirklicht nun, gewissermaßen vor unseren Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedanken dargestellte ungegenwärtige Empfindung, zu einer gegenwärtigen [...] Empfindung. In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, [...] ungegenwärtige aber bedingende Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung [...]. Die in dieser Melodie kundgegebene, vor unseren Augen aus dem Gedenken einer früheren Empfindung wohl entwickelte und gerechtfertigte [...] Empfindung ist nun eine [bekannte] Erscheinung [...]

Dieser quasi „vertonte Gedanke“ kann nun wiederum verwendet werden, um Erinnerungen auszulösen, ähnlich wie auch ein Wort dazu in der Lage wäre.

Neben der „Erinnerung“ scheint in Wagners Theorie auch das Konzept einer „Ahnung“ als „Kundgebung einer unausgesprochenen, weil [...] noch unaussprechlichen Empfindung“³⁰⁵ auf. Wieder ist es der Zusammenklang von Tonfolge und Versmelodie, der die semantische „Reizkoppelung“ verwirklicht:

Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der „Gedanke“ des Instrumentalmotives her.³⁰⁶

Auf ähnliche Weise entstammen die oben erwähnten „rhetorischen Figuren“ den Vertonungen oder Untermalungen individueller Textstellen, die aber weniger im einzelnen Werk wieder aufgegriffen als vielmehr von anderen Komponisten „intertextuell“ entlehnt wurden. Auf diese Weise entwickelten die frühesten Opernkomponisten „ein immenses Vokabular an Figuren mit bestimmter Bedeutung [...], die jedem gebildeten Hörer vertraut waren.“³⁰⁷ Diese „rhetorischen Figuren“ waren jedoch zuletzt relativ stereotyp und statisch. Wagner hingegen betont die Dynamik, die „Ahnung“ und „Erinnerung“ haben können. Insbesondere die

wegen der leichteren Zugänglichkeit gewählt, die Seitenzahlen der Erstausgabe sind in Klammer angeführt.

³⁰³ Wagner: Gesammelte Schriften. Bd.4. S.182 (227f.)

³⁰⁴ Wagner: Gesammelte Schriften. Bd.4.S.183 (228.)

³⁰⁵ Wagner: Gesammelte Schriften. Bd.4. S.186 (232f.)

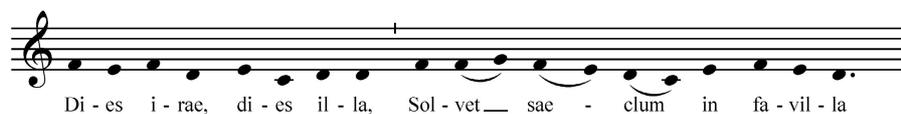
³⁰⁶ Wagner: Gesammelte Schriften. Bd.4.S.190 (237.)

³⁰⁷ Harnoncourt. S.199.

Entwicklung einer nicht verbalisierbaren „Ahnung“ kann seiner Ansicht nach nur mit instrumentalmusikalischen Mitteln konkret vermittelt werden.

Die Verwendung der Bezeichnung „Leitmotiv“ schließt wohl an Wagners Bild von „Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas“³⁰⁸ an. Schon zu Wagners Lebzeiten, selbst in der Praxis seiner Werke wird die notwendige Realisierung des Leitmotivs in der Gesangsmelodie zugunsten einer weniger strengen „semantische[n] Eindeutigkeit“, die auch der „nicht-musikalische Anteil an der „*Versmelodie*“³⁰⁹ wesentlich mitträgt, aufgegeben. Die mangelnde Bestimmbarkeit dieses „nicht-musikalischen Anteils“ und die Anbindung von Leitmotiven an nonverbale Handlungselemente lassen jedoch das unmittelbare Erfassen der Leitmotive schwierig erscheinen und bieten auch einer Analyse keine sichere Basis.

Eine (weitere) quasi „intertextuelle“ Variante des Leitmotivgebrauchs ist das „musikalische Zitat“. Dabei wird ein bereits semantisch aufgeladener Melodieteil aus einem anderen Musikstück in einen neuen Kontext gestellt. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Darstellung der anrückenden französischen Truppen durch die *Marseillaise* in der *Ouverture 1812* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Auch das *Dies Irae* aus dem gregorianischen³¹⁰ Requiem



Notenbeispiel 29: *Dies Irae*³¹¹

wurde im *Danse Macabre* von Camille Saint-Saens, in der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz, in der 2. Sinfonie von Gustav Mahler sowie in zahlreichen Film-Soundtracks als Thema verwendet oder zitiert.³¹²

Neben dem verstärkten Einsatz von Zitaten und der Ablöse des Figurenrepertoires durch die Leitmotivtechnik wurden aber auch die anderen von Harnoncourt genannten Möglichkeiten des musikalischen Verweises in veränderter Weise weiterbenutzt. So hat die Übertragung bildlicher Szenen in Musik in der

³⁰⁸ Wagner: Gesammelte Schriften. Bd.4. S.200 (249.)

³⁰⁹ Peter Petersen: „Die dichterisch-musikalische Periode. Ein verkannter Begriff Richard Wagners.“ In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Bd.2 (1977) S.117.

³¹⁰ Vgl. *Gregorianischer Choral* im Verzeichnis „Zitierte musikalische Werke“.

³¹¹ Thomas von Celano: „Dies Irae.“ Sequenz der Totenmesse (Requiem). Zit. nach Ulrich Michels: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte*.¹⁴München u.a.: dtv/Bärenreiter, 1992. (dtv 3022.) Bd.1. S.190. Transkribiert.

³¹² „Dies Irae.“ In: Wikipedia (www.wikipedia.org) http://de.wikipedia.org/wiki/Dies_irae (9.8.2005)

Romantik eine neue Blüte erlebt.³¹³ Stärker als in der vorromantischen Programmmusik wurde dabei die Bewegung in den Bildern und Szenen aufgegriffen und musikalisch umgesetzt, was Hanslick dazu veranlasst, jede über diese Bewegung hinaus gehende Verbindung zwischen dem Dargestellten und der musikalischen Darstellung in Abrede zu stellen.³¹⁴

Als weiteres Argument gegen nicht-ästhetische Bedeutungen und gegen die tatsächliche Verweisfähigkeit solcher musikalischen Darstellungen führt Hanslick ins Treffen, dass die von den überlieferten Titeln oder Gesangstexten ausgelösten Interpretationen häufig hinfällig werden, wenn man Titel oder Gesangstexte ersetzt.³¹⁵ Damit widerlegt er zwar die Annahme einer musikalischen Bedeutung, die in derselben Weise wirkt wie sprachliche Bedeutung, eine über Selbstreferenzialität und Ästhetik hinaus gehende Bedeutung kann aber trotzdem behauptet werden. So lässt sich Hanslicks Polemik über die fragwürdige Bedeutungszuweisung relativieren, wenn man mit Lawrence Kramer von der Annahme ausgeht, dass „[p]roposing a meaning is the initiating gesture of an interpretation, not its result.“³¹⁶ Kramer geht von einer Bedeutung aus, die jener der Sprache nicht durch ihre direkten Verweise, sondern durch die Schaffung von Konstrukten ähnlich ist:

Music—and in this it is no different from more explicitly semantic modes such as narration and visual depiction—means not primarily by what it says but by the way it models the symbolization of experience.³¹⁷

Diese Formung der Art, in der Erfahrung in Symbole transferiert wird, wird von der mangelnden Eindeutigkeit musikalischer Bedeutung nicht beeinträchtigt, sondern erst ermöglicht:

This process operates by producing a specific manifestation of music’s a priori ambiguity and calling on the listener [...] to decide when, how, and whether to resolve the ambiguity credibly.³¹⁸

Der Umgang mit dem Gegensatz zwischen meinender und absoluter Musik wird zum Hauptausgangspunkt eines Diskurses, sodass „the question of whether music has meaning becomes [...] the meaning of music“.³¹⁹ Die von Kramer angestrebten Interpretationen geben nicht vor, die Intention des Komponisten zu erkennen, sondern

³¹³ Als bekanntestes und idealtypisches Beispiel seien die *Картинки с выставки* („Bilder einer Ausstellung“) von Modest Petrovič Musorgskij genannt.

³¹⁴ Hanslick. S.13ff.

³¹⁵ Hanslick. S.9 sowie S.22ff.

³¹⁶ Kramer: Musical Meaning. S.26.

³¹⁷ Kramer: Musical Meaning. S.7.

³¹⁸ Kramer: Musical Meaning. S.7.

³¹⁹ Kramer: Musical Meaning. S.2.

wollen „suggest, by exemplifying, the kind of sense that the work could have made in that context, under those conditions.“³²⁰

Kramer gibt auch zahlreiche Beispiele solcher Interpretationen und Paraphrasen, wobei es ihn nicht stört, dass einige der Texte, die er zu Beethovens Klaviersonate Nr.14 anführt, vom Titel „Mondschein-Sonate“ ausgelöst wurden, der dem Werk erst lange nach der Komposition gegeben wurde.³²¹ In den von ihm referierten Interpretationen sind es verschiedene Elemente, die als Auslöser für eine umfassende Interpretation oder Paraphrase dienen. So geht er bei der Betrachtung von Schuberts *Moment musical* in As-Dur vom einleitenden Motiv aus, in der genannten Klaviersonate von Beethoven sind es das Verhältnis der Sätze zueinander sowie die Beziehungen zwischen Thema und Begleitung im ersten Satz. Er bezieht aber auch Aspekte aus dem Diskurs der jeweiligen Zeit ein, wie etwa den romantischen Begriff des *Erhabenen*³²² in Bezug auf die Beethoven-Sonate oder Körper- und Krankheitskonzepte des beginnenden 19. Jahrhunderts bei der Interpretation des Stücks von Franz Schubert. Schließlich zeigt Kramer, wie Musikstücke wie etwa die Klaviersonate Nr.14 in den Diskurs der Zeit einbezogen werden und wie über die Beiträge verschiedener Diskursteilnehmer eine Bedeutung des Werks verhandelt wird. Diese ist natürlich nicht statisch, sondern wird stets neu erarbeitet.

Der von Kramer dargestellte Diskurs geht – wie auch der literarische Diskurs – über den rein logischen Diskurs hinaus. Wie bereits angedeutet³²³ ist auch in der Musik der entscheidende Punkt nicht der direkte Verweis auf die reale Welt, sondern jener auf die „erschaffene Welt“ des musikalischen Werkes. Diese „erschaffene Welt“ ist in ihrer Beziehung zur realen Welt natürlich ungleich vieldeutiger als es die „erzählte Welt“ eines literarischen Textes üblicherweise ist. Dazu trägt einerseits die Tatsache bei, dass es in musikalischen Werken praktisch keine Möglichkeit einer zeitlichen Referenzierung und somit nur einer dauernde Gegenwart gibt, andererseits die Verortung des musikalischen Werks in seinem Tonraum,³²⁴ der zum Ort der Handlung hinzutritt oder diesen ersetzt.

³²⁰ Kramer: *Musical Meaning*. S.20.

³²¹ Vgl. dazu vor allem Kramer: *Musical Meaning*. S.29–50.

³²² Bei Kramer *the sublime*. Kramer: *Musical Meaning*. S.31ff.

³²³ Vgl. 2.1.2.

³²⁴ Vgl. Hesse: *Musik und Emotion*. S.142f.

Theoretikern, die Musik und andere Künste auf ihre ästhetische Wirkung, allenfalls auf eine „ästhetische Bedeutung“ reduzieren wollen,³²⁵ ist entgegenzuhalten, dass die ästhetische Wirkung zwar ein wesentlicher aber nicht der einzige Teil der pragmatischen Wirkung der Musik ist. Darüber hinaus wird in der Musik wie in anderen Künsten das durch die semantische Lesbarkeit des Werks hervorgerufene Moment der kognitiven Stimulation zum Teil der ästhetischen Wirkung.

2.3. FORMELEMENTE UND IHRE BEDEUTUNG IN DER LITERATUR

Betrachtet man nun im Gegenzug die Elemente, die literarische Formen konstituieren, dann stößt man sehr bald auf wesentliche Probleme, die beim Vergleich musikalischer und literarischer Form auftreten. Zum einen gibt es in der literarischen Terminologie nicht nur historische Bedeutungswandel, sondern auch Unterschiede zwischen den Analyse-Modellen der einzelnen Theoretiker. Darüber hinaus nutzt die Literatur in starkem Maß die Möglichkeit, Texte nicht (nur) an der Oberfläche (also etwa durch Wortwiederholungen, Paraphrasen oder Parallelbildungen), sondern auf der Inhaltsebene zu gliedern.

Das ergibt sich aus der bereits dargelegten Fähigkeit der Sprache, eine über die bloße Aneinanderreihung der Inhaltswörter hinausgehende Verknüpfung der Begriffe durch Strukturwörter herzustellen. Solche Verknüpfungen können die Beziehungen zwischen den Elementen einer Aussage wesentlich genauer abbilden, als das in anderen Medien der Fall ist. Aus dieser Fähigkeit der Sprache ergibt sich – stärker als in anderen Medien – die Möglichkeit, eine erzählte Welt zu präsentieren, die in ihrer (zeitlichen, räumlichen, ...) Gliederung von der Gliederung des Textes praktisch unabhängig ist. Damit wird die Gliederung eines Werks auf zwei Ebenen möglich: auf der Ebene der Handlung und auf der direkten Textebene. Außerdem ist zu beachten, dass sich – quasi auf einer Zwischenebene – die Möglichkeit ergibt, die Präsentation der Handlung in Opposition zu ihrer chronologischen Abfolge zu gliedern.

Es ist interessant, dass sich die Gliederungsmöglichkeiten, die sich durch die ablösbare Inhaltsebene ergeben, im Allgemeinen mehr Aufmerksamkeit in der Literaturtheorie erfahren. Auch die augenfälligsten Entsprechungen zu musikalischen

³²⁵

Vgl. Faltin und Hanslick in 2.1.2.

Gliederungseinheiten finden sich hier, so zunächst ein Motivbegriff, aber auch – auf einer weiter abstrahierten Ebene – ein Themenbegriff, wenngleich dieser weit vom musikalischen abweicht.

Ich möchte mich im Folgenden zunächst mit den Motivbegriffen der Literaturwissenschaft befassen und ihre Analogien und Unterschiede zu den behandelten musikalischen Motivbegriffen aufzeigen. Danach sollen Betrachtungen zur Motivverarbeitung, zu größeren Handlungseinheiten und zur literarischen Formbildung erlauben, Parallelen und Unterschiede zwischen musikalischen und literarischen Formen auszumachen.

2.3.1. Motiv und Thema in der Literatur

Wie auch in der Musik und anderen Kunstformen ist der Begriff des „Motivs“ oder „Ereignisses“ in der Literatur zweiteilig. Martinez und Scheffel zitieren Sätze wie „Der Abend brach an“ oder „Der Held starb“ in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* als Beispiele des russischen Formalisten Tomaševskij, der den Terminus in die Erzähltheorie einführte. Im weiteren stellen Martinez und Scheffel fest, dass

Motive offenbar eine propositionale Struktur haben und insofern (Behauptungs-)Sätzen analog sind. Formal gesehen, sind sie nämlich aus Subjekt und Prädikat zusammengesetzt, wobei als Subjekte Gegenstände oder Personen und als Prädikate Geschehnis-, Handlungs- Zustands- oder Eigenschaftsprädikate verwendet werden können.³²⁶

Martinez und Scheffel nehmen an dieser Stelle auch eine entsprechende Einteilung vor, zunächst in „dynamische“ und „statische“ Motive vor, die sie noch weiter unterscheiden.

Im Vergleich zum musikalischen Motiv erscheint dabei vor allem von Bedeutung zu sein, dass weder der Abstraktionsgrad noch ihre Bedeutung für den *plot* konstituierende Merkmale eines Motivs sind. Das Motiv kann also sowohl aus einem Satz des Erzähltextes bestehen als auch aus einer zunächst nicht näher eingegrenzten Menge Text extrahiert werden. Die Bedeutung eines Motivs für den *plot* wird mit dem Merkmalpaar „verknüpft“ – „frei“³²⁷ angegeben.³²⁸ Der hier referierte und in der Erzähltheorie oft implizierte Motivbegriff deckt sich also durchaus nicht mit dem

³²⁶ Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. ⁶München: Beck, 2005. Im Folgenden kurz: Martinez/Scheffel: *Erzähltheorie*. Hier: S.108.

³²⁷ Dem hier angeführten „freien Motiv“ entspricht in verbreiteter Terminologie das „blinde Motiv“.

³²⁸ Martinez/Scheffel: *Erzähltheorie*. S.109.

musikalischen, der zum einen direkt in der Textoberfläche manifest wird und zum anderen per definitionem semantisiert ist.

Eine diesem musikalischen Motivbegriff nähere Sicht des erzählerischen Motivs findet sich etwa in der Stoff- und Motivforschung. Frenzel³²⁹ definiert das Motiv als

Kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht den ganzen Plot [...] umfasst, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element und damit einen Handlungsansatz darstellt. *Josef Körner* versteht unter Motiv »einen elementaren, in sich einheitlichen Teil des poetischen Stoffes«, nach *Heinz Stolte* ist es »die Seele der poetischen Einheit« [...] ³³⁰

Noch weiter in Richtung eines Motivbegriffs, der die Bedeutsamkeit des vom Motiv erfassten Sachverhalts betont, geht die Forschung im Bereich mündlich tradierter Erzählungen. Lüthi etwa zitiert Thompson und geht in seinen Überlegungen davon aus, dass „ein Motiv [...] das kleinste Element einer Erzählung ist, das dank seiner Außergewöhnlichkeit [...] die Kraft hat, sich in der Überlieferung zu halten“³³¹.

Während sich Motive in der Erzählung zur *story* bzw. zum *plot* vereinen,³³² gibt es auch das Konzept des „Stoffs“, der außerhalb des literarischen Werks existiert:

Stoff im engeren [...] Sinne ist [...] eine schon außerhalb der Dichtung vorgeprägte Fabel, ein ›Plot‹, der als Erlebnis [...], als Bericht über ein zeitgenössisches Ereignis, als historische, mythische, religiöse Fabel, als ein bereits durch einen anderen Dichter gestaltetes Kunstwerk oder auch eine selbsterfundene Handlung dichterisch gestaltet wird. So verstanden ist poetischer Stoff bereits ein durch einen geistigen Prozeß erzeugtes Substrat aus dem, was in der natürlichen Welt als Stoff gilt.³³³

Dieses Konzept ist in der Literaturwissenschaft der verschiedenen Sprachen mit verschiedenen Namen belegt. Im englischen Bereich ist dafür die Bezeichnung *subject* oder *subject-matter* gebräuchlich, im französischen Sprachraum wird neben der Bezeichnung *sujet* auch die Bezeichnung *thème* verwendet. Obwohl auch im Englischen manchmal *theme* entsprechend verwendet wird, ist das „Thema“ oder englisch *theme* jedoch eher dem Gehalt als dem Stoff oder der Handlung eines literarischen Werks zuzuordnen.³³⁴ Das *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*³³⁵ definiert *theme* entsprechend als

³²⁹ Elisabeth Frenzel: Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung. ⁴Stuttgart: Metzler, 1978. (SM 28.) Im Folgenden kurz: Frenzel.

³³⁰ Frenzel. S.29.

³³¹ Max Lüthi: Märchen. (10., aktualisierte Auflage. Bearb. Von Heinz Röllecke.) Stuttgart / Weimar: Metzler, 2004. (SM Bd.16.) Im Folgenden kurz: Lüthi: Märchen. Hier: S.19.

³³² Vgl. 2.3.2.

³³³ Frenzel. S.24.

³³⁴ Frenzel. S.28.

a salient abstract idea that emerges from a literary work's treatment of its subject-matter [...] While the subject of a work is described concretely in terms of its action [...] its theme or themes will be described in more abstract terms [...] The theme of a work may be announced explicitly, but more often it emerges indirectly [...]

Diese Definition gilt wohl auch für den Begriff „Thema“ in den meisten Arbeiten der deutschsprachigen Literaturwissenschaft.³³⁶

Man sieht also, dass der Begriff „Thema“, sowohl in der Literatur als auch in der Musik mit relativ unterschiedlichen Konzepten verknüpft ist.³³⁷ In allen diesen variierenden Begriffen findet sich aber kein literarischer Themenbegriff, der sich mit einem musikalischen sinnvoll in Einklang bringen ließe. Diese terminologische Differenz muss berücksichtigt werden, ist aber meines Erachtens für sich allein genommen noch nicht jener entscheidende Unterschied zwischen Musik und Literatur, den Wolf hier sieht.³³⁸ Zu untersuchen bleibt jedenfalls, ob der musikalische Themenbegriff eventuell andere Parallelen in der Literatur hat, Einheiten die sich aus der Verknüpfung mehrerer Motive ergeben. Inzwischen lässt sich aber für den literarischen Motivbegriff selbst feststellen, dass – während seine Distanz zum musikalischen Motivbegriff mit den verschiedenen Definitionen variiert – er doch von diesem klar zu unterscheiden ist.

2.3.2. Verknüpfung und Verarbeitung von Motiven

Obwohl das Konzept eines aus signifikanten Motiven zusammengesetzten Stoffes in der Erzähltheorie nur eine untergeordnete Rolle spielt, so wird doch implizit die Reihung von Motiven als das primäre Mittel zur Formbildung in der erzählenden Literatur angenommen. Diese Reihung der Motive ergibt die *story* bzw. das Geschehen, das im Text erzählt wird. Folgen die Motive nicht nur zusammenhanglos aufeinander

³³⁵ Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. (First published 1990. OUP Paperback 1991. Reprint.) Oxford / New York: OUP, 1992. S.225.

³³⁶ Eine Ausnahme bildet hier vor allem Stanzel, der das „Thema“ vor allem im Zusammenhang mit dem Begriffspaar „Thema–Rhema“ aus der Textlinguistik betrachtet. Seine *Theorie des Erzählens* ist aber generell eher auf Erzähltechnik als auf Stoff oder Gehalt des Werks ausgerichtet. Franz F. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 7Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001. (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 904.) S. 216f.

³³⁷ Vgl. „offenes“ und „geschlossenes“ Thema in der Musik und die verschiedenen Terminologien in 2.3.1.

³³⁸ Wolf: *Musicalization*. S.19f.

sondern auch logisch auseinander, so spricht man von einem *plot*.³³⁹ Je nach der Logik, die die Motive zu einem *plot* verbindet, spricht man von „kausaler“, „finaler“ oder „kompositorischer“ bzw. „ästhetischer Motivierung“. ³⁴⁰ Diese letzte Kategorie, die neben der Folge von Ursache und Wirkung und dem alles bestimmenden Endzweck ein mögliches Prinzip für die Zusammenstellung einer Handlung darstellt, möchte ich im Auge behalten, da sie Impulse für die Überlegungen zur Wichtigkeit von formalen und schematischen Reihungen bietet.

Betrachtet man nun die Makroeinheiten, die sich aus der Verknüpfung von Motiven ergeben, dann findet sich in der Erzähltheorie keine dem musikalischen Thema wirklich vergleichbare Einheit, wenngleich Martinez und Scheffel die „Szene“ und das „Tableau“ erwähnen, die sie aber nicht näher definieren. Zwischen Motiv, Szene und Tableau als lokalen Größen und der Gesamthandlung als globaler Größe findet sich der Begriff „Episode“. Sie ist „entweder Teil einer [...] Haupthandlung oder aber eine Nebenhandlung, die für die [...] Kontinuität der Haupthandlung irrelevant ist.“³⁴¹ Wenngleich im Rahmen dieser Arbeit die von Martinez und Scheffel vorgenommene Gleichsetzung von „Episode“, „Sequenz“ und *subplot* nicht von größerer Bedeutung sein wird, so möchte ich doch die Bedeutung von „Episode“ auf den gliedernden Teil einer Haupthandlung beschränken, während *subplot* den Parallelhandlungen vorbehalten sein soll.

Wie sich etwa Märchenhandlungen aus Motivfolgen ergeben – in denen sich die Motive nur bedingt zu Episoden zusammenschließen –, so kann man die Handlung epischer Großformen oft als Episodenreihe auffassen. Häufig sind die einzelnen Episoden in sich abgeschlossen und verlangen eigentlich nicht nach einem größeren Rahmen. Sowohl die Geschlossenheit bzw. Offenheit der Episode als auch ihre kausalen Verknüpfungen zu den anderen Episoden prägen die Wirkung eines literarischen Werks. So hinterlässt etwa ein final strukturierter Roman einen wesentlich anderen Eindruck als einer, dessen Struktur von zusammenhanglos gereihten Episoden bestimmt wird.

Aber auch die Art der Reihung von Episoden kann gattungsbestimmend werden. So unterscheiden sich etwa die höfischen Epen der frühen Artusliteratur von den gleichzeitig auftretenden Heldenepen und anderer epischer Literatur durch den

³³⁹ Martinez/Scheffel: Erzähltheorie. S.109ff.

³⁴⁰ Martinez/Scheffel: Erzähltheorie. S.111ff.

³⁴¹ Martinez/Scheffel: Erzähltheorie. S.110.

Doppelweg (oft auch „Doppelkursus“), den der Ritter zurücklegen muss.³⁴² Ein initiierendes Ereignis bewirkt die Abreise des Ritters vom Artushof. Nach mehreren Episoden kommt er mit einer Braut zurück. Sie heiraten und treten die Herrschaft an. Danach verfehlt er sich am ritterlichen Ideal und muss nochmals ausziehen um seine Ehre wiederherzustellen. Die Episoden dieser zweiten Ausfahrt können in Beziehung zu denen der ersten stehen, es können aber auch innerhalb eines „Kursus“ Episoden auf einer anderen Ebene wiederholt werden.³⁴³ Man kann sogar so weit gehen zu behaupten, dass solche Parallelbildungen und Wiederholungen auf anderer Ebene die eigentlichen „Verarbeitungen“ sind, die solche Handlungseinheiten im rein literarischen Bereich erfahren.³⁴⁴

Am Beispiel des höfischen Romans fällt auch auf, dass Episoden unter Umständen eher für Variationen offen sind als Motive. Die beiden Varianten der wieder aufgegriffenen Episoden stehen oft nur durch relativ abstrakte Aspekte miteinander in Beziehung. Betrachtet man etwa das höfische Epos *Erec*³⁴⁵ von Hartmann von Aue und vergleicht man die Episodenfolge „Räuber“–„treuloser Burggraf“–„Guivreiz“³⁴⁶ mit ihrer „Wiederholung auf höherem Niveau“³⁴⁷, den Episoden „Riesen“–„Limors“–„Guivreiz [2]“³⁴⁸, dann sind die Parallelen – insbesondere für ein heutiges Publikum – nicht immer offensichtlich. Die in der Räuberepisode auftretende Motivverdopplung mit Verstärkung (*Erec* kämpft gegen zwei Räubergruppen, von denen die zweite stärker ist), findet sich in der Riesenepisode nicht. Auch der Übergang zur jeweils zweiten Episode der Folge gestaltet sich sehr unterschiedlich. In der ersten Folge kommen *Erec* und seine Frau Enîte erschöpft in das Land eines fremden Grafen,³⁴⁹ in der zweiten beklagt Enîte *Erecs* vermeintlichen Tod und wird vom Grafen Oringles in letzter Minute vor dem Selbstmord bewahrt.³⁵⁰

Erschließen lassen sich die Parallelen hier nicht durch Motivanalyse sondern durch Betrachtung auf einer abstrakteren Ebene. Jeweils ausgehend von *Erecs* Ausritt

³⁴² Erstmals nachweisbar bei Chrétien de Troyes. Vgl. Volker Mertens: Der deutsche Artusroman. Stuttgart: Reclam, 1998. (RUB 17609.) Im Folgenden kurz: Mertens: Artusroman. Hier: S.27-36.

³⁴³ Vgl. Mertens: Artusroman. S.59f.

³⁴⁴ Zur Verarbeitung von Handlungseinheiten in der experimentellen und der nach musikalischen Form-Vorbildern gestalteten Literatur s. 2.4.4.

³⁴⁵ Hartmann von Aue: *Erec*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. (Originalausgabe 1972.) Frankfurt am Main: Fischer, 1997. (Fischer Taschenbuch 6017.) Im Folgenden kurz: Hartmann: *Erec*.

³⁴⁶ Hartmann: *Erec*. V.3111–4629⁶.

³⁴⁷ Mertens: Artusroman. S.60. Von hier auch die Episodennamen.

³⁴⁸ Hartmann: *Erec*. V.5288–7787.

³⁴⁹ Hartmann: *Erec*. V.3440–3625.

³⁵⁰ Hartmann: *Erec*. V.5739–6124.

auf *aventure*, der direkt auf der Textebene erwähnt wird,³⁵¹ entfaltet sich eine Episode, in der der Held Überläufer, die ihren Opfern im Wald auflauern, tötet, gefolgt von einer Episode, in der ein Graf Enite an in seine Gewalt bringen will. Darauf folgt jeweils eine Episode, in der Erec zum Zweikampf gegen Guivreiz antritt. Das entspricht also nicht unbedingt der gängigen Variation, bei der das Thema bekannt ist und die Abweichungen genau mitverfolgt werden können, sondern eher der thematischen Arbeit etwa in der Durchführung einer Sonate, wo die Bezüge zum Thema oft erst nach intensivem Hören hergestellt werden können.

Für den höfischen Roman kann man davon ausgehen, dass das intendierte Publikum eine höhere Sensibilität für solche Kunstgriffe in der Zusammenstellung der Episoden hatte. Außerdem ist der höfische Roman in seiner Reihenstruktur noch merklich von Formen mündlichen Erzählens geprägt. Die Episoden sind ohne besondere kausale Notwendigkeit gereiht und können entsprechend leichter der Aussageintention und den gewünschten rhetorischen Prinzipien entsprechend umgestellt werden. Neben solchen Gestaltungsintentionen orientiert sich die Abfolge der Reihung oft auch an Handlungsschemata, die ein wichtiges Formprinzip darstellen. Martinez und Scheffel stellen fest:

Schemaorientiertes Erzählen ist charakteristisch [...] für Literatur aus dem Kontaktbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, aber auch für die Trivial- und Unterhaltungsliteratur seit dem späten 18. Jahrhundert. Solche *Schemaliteratur* folgt nicht der ästhetischen Norm der weitgehenden Innovation, sondern derjenigen der schemabezogenen, minimalen Variation. [...] Auf der Leserseite ist sie durch eine Erwartungshaltung bestimmt, die vor allem an der Erfüllung eines Grundmusters interessiert ist. In der Trivialliteratur werden die jeweiligen Schemata weitgehend abweichungsfrei befolgt; mit Bezug auf mittelalterliche Texte hat man aber auch auf die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten [...] hingewiesen [...]³⁵²

Im ganzen Bereich literarischer Formen finden sich kaum Aspekte, die so starke Affinitäten zu musikalischen Formen aufweisen. Die Schemata werden durch das Einsetzen der individuellen Motive bzw. deren individuelle Gestaltung zu Gattungstypen, Gattungsvariationen oder einzelne Erzählungen einer Gattung ausgeformt. Es erfolgt zwar keine „Verarbeitung“ der Motive, wie sie in der Musik in vielen Formen gefordert wird, aber das Prinzip der Formung durch Reihung von Elementen, die gewisse Eigenschaften aufzuweisen haben, rückt diesen Bereich

³⁵¹ Hartmann: *Erec*. V.3111f. bzw. 5288ff.

³⁵² Martinez/Scheffel: *Erzähltheorie*. S.136.

literarischer Gestaltung näher an die musikalische Gestaltung als die meisten anderen Formprinzipien der Literatur.

In dieser Hinsicht ist auch der Aspekt der „Formwahrnehmung“ bzw. der schemaorientierten Rezeption interessant. Martinez und Scheffel bemerken, dass vor allem im Bereich der Märchen- und Trivilliteratur die Motivierung der Motivfolge, also die Begründung ihrer Wahrnehmung als *plot* nicht durch kausale oder finale Verknüpfungen erfolgen muss. Eine Motivfolge wird auch dann als schlüssige Handlung empfunden, wenn sie einem Schema entspricht. Diese „kompositorische“ bzw. „ästhetische Motivierung“³⁵³ ist in diesen Literaturformen sogar oft wichtiger als kausale und finale Motivierung.

2.3.3. Textgliederung in der Literatur

Ganz andere Möglichkeiten der Gliederung findet man, wenn man die Aufmerksamkeit von der Handlungsebene auf die unmittelbare Textebene verlagert. Die Unterteilung eines Werks in Kapitel unter Umständen auch in größere Abschnitte, Teile oder „Bücher“ springt sicherlich schneller ins Auge als eine Gliederung etwa nach Abschnitten der erzählten Zeit oder – zumindest wo nicht die Kapitelgliederung der episodischen Gliederung folgt – nach einzelnen Episoden. Andererseits ist die Frage zu stellen, inwieweit diese oberflächlichen Gliederungen entscheidend sind für die Gattungszugehörigkeit eines Textes und für die Rezeptionserwartungen, die an ihn herangetragen werden.

Wenn Wolf anmerkt, Literatur lasse sich problemlos gliedern in „stanzas [...] or chapters, acts or scenes, as well as paragraphs, sentences, words, morphemes and finally individual phonemes or letters“³⁵⁴, dann stellt sich – wie schon bei Büchern, Teilen etc. die Frage, inwieweit diese Gliederungselemente in ihrer Zusammensetzung literarische Formen konstituieren. Ein solcher Nachweis gelingt wohl am ehesten im Bereich der Lyrik, wo durchaus Strophenbau, Versmaß, Reimform und ähnliche auf die Binnengliederung bezogene Merkmale für Formen wie etwa das Sonett konstitutiv sein können. Sonette und andere Gedichtformen sind durch die Zahl ihrer Verse, Reime und Versfüße definiert. Dagegen sind die über die Strophe hinausgehenden Formen nur bedingt von Bedeutung, und auf der inhaltlichen Seite haben sie ebenfalls nur vage

³⁵³ Martinez/Scheffel: Erzähltheorie. S.114f.

³⁵⁴ Wolf: Musicalization. S.15.

Vorgaben. In der narrativen Prosa verhält es sich eher umgekehrt. Gewisse Gattungen werden durch Handlungsstrukturen bestimmt, teilweise auch durch die Erzählhaltung. Gliederungselemente – insbesondere jene, die die Lyrik bestimmen – spielen hier eine untergeordnete Rolle.

Natürlich richtet sich in der Literatur fallweise die äußere Gliederung nach inhaltlichen Elementen. Das ist etwa im Drama der Fall, wo oft ein Akt sowohl in Bezug auf die Handlung eine gewisse Geschlossenheit aufweist, als auch jenen Bereich darstellt, in dem die anderen „aristotelischen Einheiten“ beachtet werden, während zwischen den Akten gröbere Orts- und Zeitwechsel stattfinden. Die Zahl der Akte und ihre dramaturgische Funktion sind oft innerhalb bestimmter Gattungen und Zeiträume relativ einheitlich. So ist etwa in der klassischen italienischen Dramenliteratur die *Commedia dell'Arte* dreiaktig, die *Commedia sostenuta* fünfaktig.³⁵⁵ Freytag hat für die verschiedenen Formen (insbesondere für drei- und fünfaktige Bühnenwerke) dramaturgische Modelle entwickelt,³⁵⁶ die den jeweiligen Akten bestimmte Funktionen zuweisen, aus denen er auch gewisse Folgerungen für die Gestaltung zieht. Während die einzelnen Akte gewisse Gestaltungsmöglichkeiten anbieten, sind aber der beliebigen Folge von Akten mit gewissen formalen Eigenschaften und der darauf aufbauenden Formbildung enge Grenzen gesetzt.

Auch in den mittelalterlichen Epen gibt es Einheiten, die den oberflächlichen Text nach Handlungseinheiten gliedern. Insbesondere im stark episodisch gebauten Heldenepos wird der Text in *âventiuren* gegliedert, die sehr unterschiedlich lang sind, aber relativ geschlossene Handlungsteile beinhalten, so etwa im Nibelungenlied.³⁵⁷ Während in den Heldenepen *âventiuren* durchaus Einheiten sind, die etwa für Spiegelungen oder Parallelismen formale Bedeutung besitzen, tritt diese Oberflächengliederung in der neuzeitlichen epischen Literatur immer mehr zurück. Bestenfalls das Episodische der Werke wird durch die reißerisch formulierten

³⁵⁵ Bernard Poloni: „Akt.“ In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. ⁴Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001. (re 55644.) S.55–56. Hier: S.55.

³⁵⁶ Um genau zu sein handelt es sich um ein einziges dramaturgisches Modell, das fünf „Stellen des Dramas“ über drei bzw. fünf Akte verteilt. Gemäß diesem Aufbau nach dem klassisch gewordenen „Freytagschen Dreieck“ lassen sich die meisten vor der Moderne entstandenen Dramen analysieren, für einzelne Fälle entwickelt Freytag das Konzept des „Doppeldramas“. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas. Hrsg. Klaus Jeziorkowski. Copyright 1983. Stuttgart: Reclam, 1993. (RUB 7922.) S.169–184.

³⁵⁷ Das gilt für die heute geläufige Form des Werks. Diese wie auch die meisten erhaltenen Handschriften enthalten eine *âventiuren*-Gliederung mit Überschriften. Vgl. Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam, 1997. (RUB 644.)

Überschriften hervorgehoben,³⁵⁸ für die Form der Werke haben diese Kapitel und ihre Überschriften nur mehr wenig Bedeutung.

Zwar weisen Romane bestimmter späterer Epochen oft untereinander ähnliche Umfänge und Kapitelzahlen auf, doch das scheint mir mehr durch die Umstände der Produktion als durch den Gestaltungswillen der Autoren bedingt und hat wenig Einfluss auf die übrige Form. Wie auch im dramatischen Bereich besteht hier wohl eine Wechselwirkung zwischen der Rezeptionserwartung an einen Roman und der Romanproduktion, Gliederungssignale wie im mittelalterlichen Epos liefern Kapitel aber nur mehr selten. Selbst diese Rezeptionserwartung betrifft in der heutigen Zeit aber wohl kaum die Anzahl und Folge der Kapitel, sondern eher das Vorhandensein einer Gliederung in Kapitel. So legt eine Kapitelgliederung nahe, dass es sich eher um einen Roman als um eine Kurzgeschichte oder eine Novelle handelt. Jene wenigen Konventionen zur formalen Gliederung durch die Abfolge von bestimmten Kapiteln, Teilen, Büchern o.ä. sind seit der Moderne kaum mehr im Bewusstsein von der Literaturproduzierenden und -rezipierenden. Schon eher sind hier – besonders in der Trivilliteratur – die schon erwähnten Handlungsschemata bestimmend.

2.4. „MUSIKALISCHES“ IN LITERATUR UND ANALYSE

Während schon früh allgemein Parallelen zwischen Musik und Literatur aufgezeigt wurden, tauchen im 20. Jahrhundert immer häufiger musikalische Termini in der Literaturkritik auf, ohne für den neuen Zusammenhang neu definiert worden zu sein. So bemerkt Petri schon 1964:

Seit einiger Zeit herrscht in Rezensionen deutscher Feuilletonisten die Mode, formale Schwierigkeiten in Romanen oder in der Lyrik durch musikalische termini technici zu vernebeln. Offenbar will man seine Ratlosigkeit gegenüber solchen Phänomenen nicht allzu deutlich werden lassen. [...] Derlei Sätze verursachen doppeltes Unbehagen: einmal werden hier [im musikalischen Zusammenhang] völlig heterogene Begriffe [...] in unzulässiger Weise vermischt, zum anderen handelt es sich hier offenbar nur um wohlfeile musikalische Gemeinplätze, die allenfalls schön klingen, aber zur Erhellung des Werkes nichts beitragen.³⁵⁹

³⁵⁸ Hier wären etwa Grimmelshausens *Simplicissimus* und Cervantes' *Don Quijote* zu nennen, die zwar zyklisch gebaut sind, an deren formaler Gestaltung die Kapitel aber weitgehend unbeteiligt sind.

³⁵⁹ Petri: *Literatur und Musik*. S.23.

Einige Jahre später bemüht sich Scher, den Einsatz des Begriffs „musical“ im Zusammenhang der Literaturkritik und -wissenschaft auf Werke einzuschränken, die im direkten Zusammenhang mit Musik lesbar sind, d.h. tatsächlich musikalische Rhythmisierung oder Formen verwenden und nicht bloß auf Wohlklang ausgerichtet sind.³⁶⁰ Dennoch werden auch heute noch oft ohne Definition musikalische Begriffe im Literaturbetrieb verwendet.³⁶¹ Als Reaktion darauf lehnen viele Literaturwissenschaftler die Verwendung musikalischer Termini in der Interpretation literarischer Werke als willkürlich ab.

Wolf fasst 1998 diese Stimmen zusammen und stellt sie jenen gegenüber, die der Musik eine für die Produktion und Analyse von Literatur relevante Kraft zugestehen.³⁶² Für seine Arbeit untersucht er die Thesen:

a) the concept of a musicalization of literature and especially of fiction may be defined in a relatively clear way as a special case of musico-literary intermediality, and b) this concept is useful for the description of some literary texts and their aesthetic and cultural contexts, provided the criteria of application have previously been established.³⁶³

In der Folge entwirft er – aufbauend auf Schers Modell musikliterarischer Studien³⁶⁴ – ein System, nachdem er musikalisch-literarische Intermedialität untersucht. Zunächst unterscheiden Scher und Wolf jene Werke, in denen beide Medien auftreten – also vor allem Vokalmusik, aber auch literarische Werke, die die Abbildung von Noten einbeziehen – von jenen, in denen ein Medium ein anderes beeinflusst, ohne mit eigenen Signifikanten – also Noten oder Tönen – präsent zu sein. Wolf spricht im ersteren Fall von „overt/direct intermediality“, im letzteren Fall von „covert/indirect intermediality“.³⁶⁵ Zur „covert/indirect intermediality“ zählt Wolf einerseits Fälle von Übertragung literarischer Werke in Instrumentalmusik – also vor allem Programmmusik –, andererseits die Formen musikalischer Präsenz in der Literatur.³⁶⁶

Dabei beschränkt Wolf sein Interesse in erster Linie auf das, was er „musicalization“ nennt. Und selbst wenn er sein System über jenes von Scher hinaus ausdehnt, bleibt auch er kritisch gegenüber dem exzessiven Gebrauch von musikalischen Termini in der Literaturkritik:

³⁶⁰ Scher, Steven Paul: „How meaningful is "musical" in literary criticism?“ *Yearbook of comparative and general literature*. 21 (1972). S.52–56.

³⁶¹ Vgl. dazu einige der Rezensionen in 1.1.2.

³⁶² Wolf: *Musicalization*. S.2ff.

³⁶³ Wolf: *Musicalization*. S.5.

³⁶⁴ Vgl. Scher: *Forschungsstand*. S.14.

³⁶⁵ Wolf: *Musicalization*. S.39.

³⁶⁶ Vgl. Anhang A: Abbildung.

What should in fact be excluded is the metaphorical suggestion of the participation of more than one medium in a ‘monomedial’ work of art by well-sounding phrases such as ‘the music of Shakespeare’s poetry’, if there is no trace of genuine involvement of a second medium [...]³⁶⁷

Neben dieser allgemeinen Skepsis legt er auch einen Kriterien-Katalog vor, wann in einem literarischen Werk „musicalization“ anzuerkennen sei,³⁶⁸ und möchte musikalische Erklärungen eigentlich nur dort versuchen, wo keine anderen Interpretationsmethoden greifen.

In diesem Sinne möchte ich hier zunächst jene Bereiche aufzeigen, bei denen in Musik und Literatur lediglich durch parallele Entwicklung ähnliche Ausdrucks- oder Stilelemente entstanden sind, die jedoch keine außer-sprachlichen bzw. außer-literarischen Aspekte in einen literarischen Text einbringen. Anschließend will ich ausgehend von Wolfs Thesen und Definitionen grundsätzliche Überlegungen anstellen, welche Formen „musikalischer Gestaltung“ in einem literarischen Werk auftreten können und an welchen Elementen sie festgemacht werden können. Ein weiterer wichtiger Punkt scheint mir die Frage, inwiefern die Analyse dieser „musikalischen Gestaltung“ Erkenntnisse liefert, die für die Interpretation des Werks relevant sind, und welche Voraussetzungen für eine solche Analyse gegeben sein müssen, wobei ich auch hier auf Wolfs Arbeit zurückgreifen möchte.

2.4.1. Parallele Entwicklungen und Beeinflussungen in Musik und Literatur

Auch wenn man in der Interpretation von Literatur auf den unreflektierten Gebrauch musikalischer Vokabeln verzichtet, gibt es viele falsche Fährten, die zur voreiligen Diagnose „musikalischer“ Elemente in der Literatur führen können. So ist in zahlreichen Fällen vermeintlicher Beeinflussung Vorsicht angebracht, weil es viele Bereiche gibt, in denen sich Musik und Literatur so symbiotisch entwickelt haben, dass es nicht möglich ist, von „sprachlicher Beeinflussung“ eines musikalischen oder „musikalischer Beeinflussung“ eines literarischen Werkes zu sprechen. So halten es Wissenschaftler für möglich, dass sich Musik- und Sprachfähigkeit im Laufe der Evolution des Menschen gemeinsam entwickelt haben.³⁶⁹ Während diese Überlegungen

³⁶⁷ Wolf: Musicalization. S.36.

³⁶⁸ Wolf: Musicalization. S.71–85.

³⁶⁹ Erste derartige Vorstellungen formuliert Jean-Jacques Rousseau in seinem *Essai sur l'origine des langues* (veröffentlicht 1781). Brown entwirft das Konzept einer „musilanguage“ in seinem Beitrag „The ‘musilanguage’ model of human evolution.“ In: Nils L. Wallin, Björn Merker

teilweise spekulativ und umstritten sind, lässt sich aber auch aus der quellenmäßig gesicherten Geschichte von Musik und Literatur eine Tendenz zur parallelen Entwicklung ablesen.

In der Musik z.B. wurde die Form von musikalischen Werken erst im 17. und 18. Jahrhundert in den theoretischen Schriften thematisiert, weil zuvor – wo es sich nicht um Tanzmusik handelte, deren relativ einfache formale Konventionen sich nur langsam veränderten und wenig reflektiert wurden – größere musikalische Werke meist Textvertonungen und -ausdeutungen waren, deren Form sich aus der Form der vertonten Texte ergab. Auch die frühen Formen eigenständiger Instrumentalmusik ahmten vokale Formen nach, das Ricercar (später die Fuge) als instrumentale Motette,³⁷⁰ die Sonate als formal freieres Stück.³⁷¹ Da die jeweiligen vokalen Formen sehr unterschiedlichen Texten folgten, waren auch die Ergebnisse in Hinsicht auf ihre globale Form relativ unterschiedlich.³⁷² Nur im Hinblick auf die Ausdeutung gewisser Text- bzw. Inhaltselemente bildeten sich Konventionen, die sich in der oben genannten Figurenlehre³⁷³ niederschlugen. Diese bildete bis zur Klassik ein Reservoir von parallelen Ausdruckselementen aus denen sich Musik und Literatur bedienten. Auch danach blieben diese Elemente bis zu einem gewissen Grad präsent, ihre allgemeine Verständlichkeit im gebildeten Publikum darf zu dieser Zeit aber nicht mehr vorausgesetzt werden.

Eine ähnliche Entwicklung von der Symbiose zu einer Eigenständigkeit, die immer wieder Reminiszenzen herausfordert, lässt sich auch in der Literatur feststellen. Hier waren lange Zeit nicht nur explizit als Lieder geschriebene Werke, sondern auch Epen, ja praktisch alle als „Literatur“ betrachteten Werke zur musikalischen oder zumindest getragenen Rezitation gedacht. Die metrische Gestaltung blieb auch lange nach Ende der Praxis der musikalischen Rezitation Merkmal der „schönen Literatur“, und in gewissen Gattungen, insbesondere im Bereich der Lyrik behält die metrische Gestaltung ihren Stellenwert bei, ohne dass in jedem einzelnen Text von konkreten musikalischen Einflüssen gesprochen werden könnte.

und Steven Brown (Hrsg.): *The origins of music*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, c2000. (A Bradford Book.). Mithen reflektiert die Ideen beider und schlägt für den „single precursor to music and language“ den Namen „HmMMMM“ vor. Mithen: Neanderthals. S.26f.

³⁷⁰ Vgl. Altmann. S.142f.

³⁷¹ Vgl. Altmann. S.251. Die Sonate konnte in diesem Stadium allerdings auch Tanzformen beinhalten.

³⁷² MGG. Bd.3. Sp.608f.

³⁷³ Siehe 2.2.3.

Eine genaue Bestimmung von Einflüssen ist auch bei Gattungen schwierig, die durch den Ausdruck gewisser Stimmungen oder typischer Situationen bestimmt sind. Hier wäre etwa das „Notturmo“/„Nocturne“/„Nachtstück“ zu nennen, das sich in verschiedenen Künsten findet. Ebenso sind die diversen Formen von Genredarstellungen wohl nicht jeweils auf den Einfluss einer einzelnen Kunstform zurückzuführen, sondern unterschiedliche Reflexe auf gemeinsam empfangene Impulse.

2.4.2. Musik als Handlungselement in der Literatur

Schließt man nun jenen Bereich aus, in dem gemeinsame Entwicklung parallele Formen entstehen ließ, dann bleiben in der Terminologie von Wolf das Feld der „offenen Intermedialität“³⁷⁴, in dem Literatur und Musik (weiterhin) zusammenwirken, und das Feld der „indirekten Intermedialität“³⁷⁵, in dem einerseits Literatur die Musik beeinflusst, andererseits Musik in der Literatur präsent ist. Musik wiederum kann laut Wolf vor allem auf dem Wege der „thematization (‘telling’)“, also des Schreibens über Musik herbeizitiert oder durch „imitation (‘showing’)“ präsentiert werden.³⁷⁶

Bei der Thematisierung von Musik bzw. beim Erzählen über Musik sind für Wolf die „positional forms“ und die „referential forms“ des Auftretens von Musik von entscheidender Bedeutung für die Interpretation. Verweisen kann ein literarisches Werk in einer „general reference to music“ oder in einer „specific reference to a musical genre or composition“. Die „positional forms“, in denen Musik in der Literatur auftreten kann, bezeichnet Wolf als „contextual“, wenn der Autor oder die Autorin bei der Erwähnung des Werks etwa in Briefen die Bedeutung von Musik oder von bestimmten Kompositionen im Zusammenhang mit dem Werk betont, als „paratextual“, wenn Vorwort, Titel oder sonstige Zusätze zum eigentlichen Text auf Musik hindeuten, und schließlich als „textual“, wenn Musik direkt im Text vorkommt.³⁷⁷ Für die Interpretation ist dabei vor allem die textuelle Positionierung der Musik von Bedeutung, während paratextuelle und kontextuelle Erwähnungen zwar wichtige Hinweise auf die

³⁷⁴ Vgl. Wolf „overt/direct intermediality“.

³⁷⁵ Vgl. Wolf „covert/indirect intermediality“.

³⁷⁶ Siehe oben S.89f. und Anhang Abbildung 6.

³⁷⁷ Wolf: Musicalization. S.55f.

„musicalization“ eines Werks geben können,³⁷⁸ aber von geringerer eigener Bedeutung sind.

Bei der allgemeinen Betrachtung der textuellen Erwähnungen von Musik ist die stoffgeschichtliche Perspektive in mehrerer Hinsicht von Belang. Einerseits lässt sich unter diesem Aspekt das hohe Alter mancher Vorstellungen und Verfahrensweisen, die sich in der Darstellung von Musik und deren Ausübenden bis heute finden, nachweisen, andererseits macht ein stoffgeschichtlicher Blick auf die Musik als Handlungselement solche Vorstellungen und Verfahrensweisen überhaupt erst sichtbar.

Musik tritt schon in den frühesten niedergeschriebenen Erzählungen auf, sowohl in den Epen der griechischen Antike, als auch in der Bibel und anderen frühen Texten.

Die verwandelnde, ver- und entzaubernde Gewalt der Musik ihr rätselhaft magischer Einfluß auf das Unbewußte und Unterbewußte erscheint als ahistorische Grunderfahrung überall, vom Mythos über Sage und Märchen bis in neuzeitliche Erzählformen³⁷⁹

Wenn man bemerkt hat, dass im Mythos die Musik oft als Gabe eines überirdischen Weltenschöpfers erscheint, ist es interessant festzustellen, dass die ersten Werke der Fantasy-Literatur umgekehrt der schöpferischen Kraft der Musik große Bedeutung zuordnen. Sowohl Eä, die Parallelwelt, deren Kontinent Middle-Earth Schauplatz von *The Hobbit* und *The Lord of the Rings* ist,³⁸⁰ als auch Narnia³⁸¹ verdanken ihre Entstehung schöpferischen Gesängen.³⁸²

Da die Fähigkeit der Musik, offensichtliche Abbilder realer Situationen herzustellen, nicht so ausgeprägt ist wie in den anderen Künsten, konzentrierten sich die meisten Schriftsteller auf die Schilderung der Lebensumstände der Komponisten und der Musik Ausübenden sowie auf die Wirkung der Musik, während deren Gestalt zu einem großen Teil ausgeblendet wurde. Dabei bildeten Musik und Musiker in der seit dem Mittelalter geschriebenen Literatur zwar häufig das Thema einzelner Episoden,

³⁷⁸ Wolf: Musicalization. S.83.

³⁷⁹ MGG. Bd.6. Sp.801.

³⁸⁰ Vgl. J[ohn] R[onald] R[euel] Tolkien: Ainulindalë. In: J.R.R. Tolkien: The Silmarillion. Edited by Christopher Tolkien. Paperback edition. London: HarperCollins, 1999. S.3–12.

³⁸¹ Vgl. C[live] S[taples] Lewis: The Magician's Nephew. In: C.S. Lewis: The Chronicles of Narnia. With illustrations by Pauline Baynes. New York: HarperCollinsPublishers, 2001. S. 7–106.

³⁸² Etwas komplexer aber in diesem Zusammenhang ebenfalls relevant ist das Konzept des „Om“ im Hinduismus. „Om.“ In: Wikipedia (www.wikipedia.org). <http://de.wikipedia.org/wiki/Om> (15.9.2007)

Literatur, die sich ausschließlich dieser Thematik widmete, kam aber erst im späten 17. Jahrhundert auf.

Bis zur Romantik handelte die Literatur meist von typenhaften Berufsmusikern, deren Biografien zunächst in der Nachfolge des (satirischen) Abenteuer- und Entwicklungsromans standen.³⁸³

In der Romantik selbst nahm man erstmals davon Abstand, Musik als ahistorische Größe in die Literatur zu übernehmen, und wandte sich realen musikgeschichtlichen Gegebenheiten zu. Oftmals wurden auch existierende Musikstücke erwähnt. Neben der Musikerbiografie gewann auch die Musikdarstellung und Werkdeutung an Gewicht, teilweise auf Kosten der eigentlichen Erzählung. Jean Paul brachte „nicht nur die Metaphysik der Instrumentalmusik [in die Literatur ein], sondern auch einen emotiven Metaphernstil, in dem Musik als Sprache des Herzens fungiert [...]“³⁸⁴ E.T.A. Hoffmann entwickelte diese Konzepte weiter, prägte „die Romantik-Auffassung der Musik als Kunst des Unendlichen [und spiegelte] die Zerrissenheit des Komponisten [...] bis in die Romanform hinein [...]“³⁸⁵ Er verwendete in seinen Werken sowohl erfundene als auch reale Musikstücke und entwickelte gemeinsam mit seinen Zeitgenossen neben der Zerrissenheit des Künstlers auch andere Topoi. Darunter sind etwa die Beziehung zwischen Musik und Erotik, später der Antagonismus von Erotik und Unschuld in der Musik oder die dämonische Macht der Musik, insbesondere des weiblichen Gesangs.³⁸⁶

Der Realismus brachte psychologisch differenziertere Musikertypen, und nach 1900 erfolgte im allgemeinen eine immer weiter gehende psychologische Vertiefung. Mit der Moderne kamen neue Romantypen auf, die schrittweise auch im Zusammenhang mit Musik zum Tragen kamen. In Thomas Manns Werk spielte Musik schon früh eine wichtige Rolle. Sein *Doktor Faustus*³⁸⁷ schließlich

ist Musiker- und Musikroman in einem: eine am Modell von Fr. Nietzsche und H. Wolf orientierte Biographie eines Komponisten, dessen Entwicklung technisch exakt, mit musikgeschichtlichen Einflüssen und der Umwelt aufgezeigt, dessen Werk monographisch genau imaginiert und dem Romanganzen thematisch integriert wird; [...]; ein Kunstwerk schließlich,

³⁸³ MGG. Bd.6. Sp.803.

³⁸⁴ MGG. Bd.6. Sp.804.

³⁸⁵ MGG. Bd.6. Sp.804.

³⁸⁶ MGG. Bd.6. Sp.803ff.

³⁸⁷ Mann, Thomas: „Doktor Faustus.“ In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main.: Fischer, c1960. Bd.VI.

das das hier in Theorie und Werk vorgestellte Prinzip des ›strengen Satzes‹ in der Romanstruktur selbst zu spiegeln unternimmt.³⁸⁸

In der Folge wurde Musik einerseits häufig reduziert „auf ein bloßes Paradigma für das allgegenwärtig Politische“, andererseits erwachsen etwa aus „Kafkas Surrealismus“³⁸⁹ neue Impulse.

Zuletzt brachten neue Betrachtungsweisen romantischer und älterer Topoi interessante Werke hervor, so etwa Elfriede Jelineks neue Perspektive des Topos von Musik und Erotik in *Die Klavierspielerin*, wo „Kunst als Triebverzicht ein- und ausgeübt wird.“ Auch Peter Shaffers *Amadeus* gewinnt dem vorgestalteten Mozart-Salieri-Stoff völlig neue Seiten ab.³⁹⁰

2.4.3. Beschreibung, Zitat und Evokation von Musik

Die Beschreibung von Musik ist auf mehreren Ebenen möglich. Am nächsten liegt zunächst die rein äußerliche Beschreibung des „akustischen Sachverhalts“. Ein gutes Beispiel dafür ist Eduard Hanslicks Beschreibung von Beethovens Ouvertüre zum Ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*:

Die Töne des 1. Taktes perlen rasch und leise aufwärts, wiederholen sich genau im 2.; der 3. und 4. Takt führen denselben Gang in größerem Umfang weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächsten vier Takten dieselbe Figur und dasselbe Figurenbild auszuführen. [...] Der den Rhythmus markierende Baß bezeichnet den Anfang der ersten drei Takte mit je einem Schlag, den vierten mit zwei Schlägen, in gleicher Weise bei den folgenden vier Takten. [...] Die Harmonie in dem Thema zeigt uns wieder das Correspondiren Eines großen mit zwei kleinen Bogen: dem C dur-Dreiklang in den ersten vier Takten entspricht der Secundaccord im fünften und sechsten, dann der Quintsext-Accord im siebenten und achten Takt.³⁹¹

Obwohl diese Art der Darstellung die nächstliegende zu sein scheint, ist sie als reine Form in der realen Literatur praktisch nie zu finden. Auch die zitierte Stelle entstammt einer musiktheoretischen Schrift. In der Literatur werden meist schon nach Beschreibung einiger weniger Elemente der Musik Angaben zu ihrer Wirkung eingeflochten und parallel zur Musik ablaufende Ereignissen erzählt. Die Angaben zur Wirkung können überhaupt in den Vordergrund treten und die eigentliche Beschreibung

³⁸⁸ MGG. Bd.6. Sp.805.

³⁸⁹ MGG. Bd.6. Sp.805.

³⁹⁰ MGG. Bd.6. Sp.805f.

³⁹¹ Hanslick. S.18.

der Musik ersetzen. Die folgende Passage enthält keine genaueren Angaben zur Musik, nur zu ihrer Wirkung:

Music was coming from somewhere. [...] The music was growing louder. It was eerie, spine-tingling, unearthly; it lifted Harry's scalp and made his heart feel as though it was swelling to twice its normal size. Then, as the music reached the pitch that Harry felt it vibrating inside his own ribs [...] ³⁹²

Hier findet sich nur die Angabe, dass die Musik nicht lokalisierbar ist und lauter wird. Die Adjektive „eerie“, „spine-tingling“ und „unearthly“ kann man keiner objektiven Qualität der Musik zuordnen. Jeder, der diese Passage liest, wird sich aber anhand der Eindrücke, die die Musik laut Text erweckt, ein „Bild“ von der Musik machen, was den zunächst nur auf die erweckten Emotionen bezogenen Wörtern auch evokative Qualität verleiht. Ähnliches lässt sich von den genannten körperlichen Symptomen sagen, die zunächst nur imaginierte Veränderungen feststellen, hier also praktisch über die metaphorische Ebene arbeiten.

Ein klassischer Topos im Bereich der Wirkung von Musik ist das Bedürfnis sich zu bewegen, zu tanzen:

Als die Musik auf sein Geheiß die Weise des längst aus der Mode gekommenen Tanzes angestimmt, hatten sich die Gesichter aller anwesenden alten Leute erheitert. Die Männer standen auf, jeder winkte der »Seinigen«, sie legten die schwieligen Hände ineinander und schwenkten sich im Tanze hinter dem Hirten und seiner grauen Partnerin. Einmal wieder kamen sie in freundlicher Eintracht zusammen, [...] Da spielte ein verschämtes Lächeln um manchen welken Frauenmund, da blitzte es unternehmend aus manchem trüben Männerauge. Bei der lieben Redowa erinnerten sie sich der Tage, in denen sie jung gewesen waren und einander sehr gut, [...] ³⁹³

Auch die Evokation von Bildern ist eine wichtige Wirkung von Musik, die in der Literatur oft zur Beschreibung eingesetzt wird, wie etwa in diesem Kommentar zu einer Aufnahme des *Forellenquintetts*:

In Musik umgesetztes Gebirgswässerlein, kristallklar zwischen Felsen und Fichten murmelnd. Die Forelle, ein entzückendes Raubtier, hellgrau, rot punktiert, auf Beute lauend, stehend, fließend, vorschießend, hinab, hinauf, verschwindend. Anmutige Mordgier!

Die Begleitung auf dem Klavier ist süßes sanftes eintöniges Wassergurgeln von Berggewässer, tief und dunkelgrün. ³⁹⁴

³⁹² Rowling, J[oanne] K[athleen]: Harry Potter and the Chamber of Secrets. (1998.) Paperback edition. London: Bloomsbury, 2000. S.338.

³⁹³ Marie von Ebner Eschenbach: Das Gemeindegeld. In: Marie von Ebner-Eschenbach: Gesammelte Werke in drei Bänden. Hrsg. Johannes Klein, München: Winkler, 1956–1958. Bd.1. S.7–200. Hier S.190.

³⁹⁴ Peter Altenberg: Musik. In: Peter Altenberg: Märchen des Lebens. ⁷Berlin: S. Fischer, 1924. S.21–23. Hier S.21.

Unter Umständen genügt aber auch schon eine vage Analogie zwischen erzählendem Text und einem potentiellen Inhalt der Musik. Wolf nennt diese Form der Evokation von Musik „imaginary content analogy“.³⁹⁵ Er betont, dass “the imagery does not merely consist in subjective visual and narrative evocations that have nothing to do with the music but strives to imitate music in the literary medium, of which imagery and the unfolding of metaphors and comparisons in a narrative context are characteristic.”³⁹⁶

Schließlich bringt Wolf ein Beispiel aus Aldous Huxley’s *Point Counter Point*:

The Rondeau begins, exquisitely and simply melodious, almost a folk-song. It is a young girl singing to herself of love, in solitude, tenderly mournful. A young girl singing among the hills, with the clouds drifting overhead. But solitary as one of the floating clouds, a poet had been listening to her song. The thoughts that it provoked in him are the Sarabande that follows the Rondeau. His is a slow and lovely meditation on the beauty [...], the profound goodness [...], the oneness [...] of the world.³⁹⁷

Diese Techniken der Evokation von Musik durch analoge literarische Elemente – seien die Elemente nun formal, inhaltlich oder wie in der Lyrik direkt an der Textoberfläche – bezeichnet Wolf im Gefolge von Scher als „verbal music“. In Wolfs intermedialem Konzept ist *verbal music* „a form of covert musical presence in literature, [a] variant of specific, quasi-intertextual intermediality which evokes an individual, real or imaginary work by referring to it in the mode of musical imitation – be it in the form of word music or of structural and imaginary content analogies.“³⁹⁸ Die *verbal music* muss die Musik also evozieren, nicht nur beschreiben. Sie fällt damit in den von Wolf abgesteckten Bereich „imitation (‘showing’)“, obwohl Wolf auch meint, dass eine direkte „thematization (‘telling’)“³⁹⁹ wohl als Hinweis notwendig sei.⁴⁰⁰ Zur Evokation von Musik können einige der bereits genannten Techniken eingesetzt werden, namentlich evokative inhaltliche Analogien oder ausdrucksvolle Beschreibungen, aber auch Techniken, die direkt auf der Textebene wirken, wie die im Zitat genannte „word music“.

Der in der Besprechung von Musik und Literatur seit Langem verwendete Begriff „word music“ bezeichnet nach Scher

a type of poetry or prose which primarily aims at imitation of the acoustic quality of music. Experimenters with such “pure” poetry or prose of intense

³⁹⁵ Wolf: Musicalization. S.57–67.

³⁹⁶ Wolf: Musicalization. S.63.

³⁹⁷ Aldous Huxley: *Point Counter Point*. Reprint. London u.a.: Granada Publishing, 1980. (A Triad Panther Book.) S.29f.

³⁹⁸ Wolf: Musicalization. S.64.

³⁹⁹ Vgl. zu beiden Begriffen 2.4.2. und Abbildung 6.

⁴⁰⁰ Wolf: Musicalization. S.63f.

sound attempt to evoke the auditory sensation of music by composing verbal structures consisting predominantly of onomatopoeic words or word clusters.⁴⁰¹

Die Verwendung von *word music* ist somit eine Möglichkeit der Realisierung von *verbal music*. Obwohl sie vor allem zur Lyrik eine natürliche Affinität hat, wird *word music* durchaus auch in nicht-lyrischen Formen eingesetzt. Wolf zitiert dazu vor allem den Roman *Mozart and the Wolf Gang* von Anthony Burgess,⁴⁰² der eine interessante Mischung von *word music* mit dem Vortrag eines imaginären Inhalts, der Analogien zur Musik aufweist.

Vokalmusik ist in vielen Fällen leichter zu evozieren, da man einfach markante Textpassagen eines bekannten Werks zitieren kann, wodurch auch der musikalische Gehalt desselben in Erinnerung gerufen wird. Wolf nennt diese Technik „evocation of vocal music through associative quotation“ und unterscheidet vor allem jene Fälle in denen durch (fiktive oder allgemeine) Gesangstexte Gesang nur allgemein angedeutet wird (etwa „lalala“) von der direkten Evokation konkreter vokalmusikalischer Werke.⁴⁰³

Von ihrer Funktion in der Literatur her sind aber auch die Zitate einzelner Zeilen von der Wiedergabe ganzer Strophen oder Passagen zu unterscheiden. Die Wiedergabe ganzer Strophen lenkt die Konzentration auf die Musik. Der Erzählfluss wird unterbrochen, die Rezipierenden ausschließlich auf die Musik verwiesen. Aus der so entstehenden Stimmung werden die Figuren des Textes und die Rezipierenden durch äußere Ereignisse quasi herausgerissen. Werden hingegen nur einzelne Zeilen zitiert, dann schafft die Musik eine Stimmung, auf deren Basis sich die im Folgenden geschilderten Ereignisse abspielen. Dieser „indirekt intermedialen“ Form der Nutzung von Musik als Stimmungsbasis steht eine „offen intermediale“ Form gegenüber, nämlich die Einbindung von „Notenbeispiele[n], die Stimmung schaffen, informieren [oder] ein Werk Ganzes assoziieren“.⁴⁰⁴

Eine besondere Form der Nutzung von Musik als Stimmungsbasis ist jene Verwendung, die ich als „Soundtrack-Technik“ bezeichnen möchte. Dabei wird die Musik entweder durch explizite Verweise oder durch „associative quotation“ eingeführt, um über längere Zeit „im Hintergrund“ weiterzulaufen. Dass die

⁴⁰¹ Steven Paul Scher: *Verbal Music in German Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1968. S.3.

⁴⁰² Burgess, Anthony: *Mozart and the Wolf Gang*. Paperback edition. London: Vintage, 1992. Insbesondere die Einschaltung „K. 550 (1788)“ S.81–91.

⁴⁰³ Wolf: *Musicalization*. S.67–69.

⁴⁰⁴ MGG. Bd.6. Sp.806.

Rezipierenden die Musik quasi „weiterhören“ wird dadurch gewährleistet, dass immer wieder einzelne Verweise auf die Musik stattfinden oder Textpassagen zitiert werden. Oft ist der stärkste Effekt, der sich aus dem Einsatz dieser Technik ergibt, die eigenartige Stille, wenn die Musik abbricht, was meist explizit erwähnt wird. Ein gutes Beispiel dafür ist etwa E.T.A. Hoffmanns Geschichte , in der das feierliche Finale von Musik begleitet wird:

Und unter harmonischem Glockengetön, Harfen- und Posaunenklang begann sich alles zu regen und wogte durcheinander.⁴⁰⁵

Dann folgen einige Ereignisse, bis die Musik wieder erwähnt wird:

Stärker tönte die Musik, es ging ein frohes Jauchzen auf, tausend Stimmen sangen [...] ⁴⁰⁶

Der Text des Gesangs folgt und schließlich das abrupte Ende der Musik:

Plötzlich verstummte alles, Musik, Jauchzen, Gesang; in tiefem Schweigen schwangen [sie] sich auf die beiden Strauße und schwammen nach der Lotosblume, die wie eine leuchtende Insel aus der Mitte des Sees emporrage.⁴⁰⁷

Weitere Effekte, die sich durch die Benützung dieser „Soundtrack-Technik“ ergeben, sind teilweise parallel zu jenen, die der *soundtrack* auch im Film hat: Längere Handlungen, denen Musik „unterlegt“ wird, erscheinen in ganz anderem Licht. Ein klassisches Beispiel ist der Film *Good Morning, Vietnam*, in dem Bombenexplosionen und andere schreckliche Kriegereignisse mit dem Titel *What A Wonderful World* in der Interpretation von Louis Armstrong unterlegt werden. Auch in der Literatur lässt sich dieser Effekt erzielen.⁴⁰⁸ Ein anderer interessanter Effekt ist die Stille, die beim Wechsel des Schauplatzes plötzlich eintritt. Wenn die Musik im literarischen Text gut eingeführt ist, empfindet man – insbesondere wenn man durch Filme vorgeprägt ist – auch hier die plötzliche Stille, die natürlich auch durch subtile Verweise angesprochen werden kann. Der Schauplatzwechsel kann andererseits aber auch durch Wechsel auf der akustischen Ebene stärker markiert werden, was sich ebenfalls vom Film in die Literatur übertragen lässt.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ E.T.A. Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden, Berlin: Aufbau, 1963. Im Folgenden kurz: Hoffmann: Werke. Hier: Bd. 5. S.745.

⁴⁰⁶ Hoffmann: Werke. Bd. 5. S.746.

⁴⁰⁷ Hoffmann: Werke. Bd. 5. S.746.

⁴⁰⁸ Vgl. 3.3.2.

⁴⁰⁹ Vgl. 3.2.2.

2.4.4. „Musikalische Formen“ in der Literatur

Neben den genannten Möglichkeiten, die Präsenz von Musik durch Beschreibung und Evokation zu suggerieren, gibt es noch eine wesentliche Form der Einbindung von Musik in ein literarisches Werk: die großräumige Gestaltung eines literarischen Werks nach einer musikalischen Form. Diese tritt zwar oft gemeinsam mit den bereits besprochenen Techniken auf, ist aber selbst eher selten direkt erkennbar, wenn nicht paratextuelle Hinweise (wie etwa der Name einer musikalischen Form im Titel des literarischen Werks) den Blick entsprechend lenken. Durch die parallelen Formprinzipien in verschiedenen Künsten⁴¹⁰ ist es bei Fehlen dieser Hinweise oft schwierig, die Form eindeutig als musikalisch inspiriert zu identifizieren.

Besonders schwierig ist es, wenn eine Formparallele – wie in der Prosa der häufigere Fall – zwischen Musik und Inhaltsebene vorliegt. Zu Problemen kommt es vor allem dadurch, dass es wesentlich schwieriger ist, einzelne semantische Aspekte einem größeren Zusammenhang, etwa einem Handlungsmotiv zuzuordnen, als einzelne Töne einem musikalischen Motiv. Auch die erwähnten kompositorischen Möglichkeiten eines Motivs lassen sich auf der Handlungsebene nur schwer nachvollziehen.

Systematisch umsetzen lässt sich ein solcher Interpretationsansatz z.B. auf *Histoire de l'œil*⁴¹¹ von Georges Bataille, wie Roland Barthes in seiner Interpretation des Werks demonstriert.⁴¹² Es scheint mir allerdings problematisch, dass das Werk sich den meisten anderen Interpretationsverfahren verschließt und damit praktisch ausschließlich auf dieser sehr abstrakten, formalen Ebene lesbar ist. Die Interpretation auf der anderen Seite ist zwar in sich schlüssig, aber nicht leicht auf ein generelles Verfahren umzulegen. Außerdem scheint es mir nicht sinnvoll, hier eine „musikalische Interpretation“ zu orten, da die Verarbeitung des Motivs sich nicht mit musikalischen Verfahrensweisen vergleichen lässt.

Einfacher als einzelne Techniken der Motiv- oder Themenverarbeitung lassen sich musikalische Großformen auf der Inhaltsebene nachbilden, wobei hier allerdings das schon erwähnte Problem zum Tragen kommt, dass es schwierig ist, eine dem musikalischen Thema entsprechende Handlungseinheit zu finden.⁴¹³ Horst Petri überwindet diese Schwierigkeit in seiner Analyse von Thomas Manns Novelle *Tonio*

⁴¹⁰ Vgl. 2.2.2.

⁴¹¹ Georges Bataille: „Histoire de l'œil.“ In: Georges Bataille: Œuvres complètes. [Paris]: Gallimard, 1987–1991. Bd. I. S.9–78.

⁴¹² Roland Barthes: „La métaphore de l'œil.“ In: Roland Barthes: Œuvres complètes. [Paris]: Editions du Seuil, 1993–1995. Bd. I. S.1346–1351.

⁴¹³ Vgl. 2.3.1. und 2.3.2.

Kröger indem er die musikalischen Themen mit vorkommenden Personen identifiziert.⁴¹⁴ Die auf dieser Parallelsetzung fußende Interpretation des Textes als Sonate sichert Petri auf mehreren Ebenen ab.

Zunächst weist Petri darauf hin, dass *Tonio Kröger* sich schlüssig in drei Teile gliedern lässt: Kindheit – Entwicklung – Rückkehr; diese drei Teile gleichen in vielem den drei Teilen einer Sonate.⁴¹⁵ In *Tonio Kröger* wie auch in einer Sonate kehren die im ersten Teil vorgestellten Themen am Ende mit nur geringen Veränderungen wieder. Petri ortet jedoch die Gefahr einer undifferenzierten Zuweisung der Sonatenhauptsatzform, wenn diese Rückkehr zu weit gefasst würde. Als Beispiel führt er die Interpretation des *Ulysses* als Sonate an und schon vorher meint er:

Man könnte an dieser Stelle einwenden, daß es viele Beispiele in der Literatur gibt, in denen der Held nach langen Irrwegen an den Ausgangspunkt zurückkehrt. Und der Hinweis, es führe doch offensichtlich zu weit, Homers *Odyssee* als Sonate zu interpretieren, ist natürlich berechtigt.⁴¹⁶

Aus diesem Grund möchte Petri die Sonate als Vorbild nur gelten lassen, wenn auch unmittelbar auf der Textebene entsprechende Themenreprise nachzuweisen sind. In *Tonio Kröger*⁴¹⁷ finden sich mehrere Personen/Themen in der „Reprise“ mit ganz ähnlichen Worten bedacht beschrieben wie in der „Exposition“.⁴¹⁸ Damit demonstriert Petri einerseits ein funktionierendes Interpretationsmodell für die Sonate in der Literatur, andererseits macht er klar, dass die Verwendung von musikalischen Großformen sich alleine auf der Inhaltsebene praktisch nicht schlüssig belegen lässt.

Auf andere Weise versucht Wolfgang Hildesheimer die Figuren der Handlung bzw. eines Handlungsabschnitts zur Nachahmung einer musikalischen Form heranzuziehen. In seinem Roman *Tynset* (1965)⁴¹⁹ phantasiert der Erzähler über das Schicksal von sieben Personen, die einst in seinem „Sommerbett“ geschlafen haben mögen.⁴²⁰ Hannes Fricke streicht anhand kontextueller und textueller Belege überzeugend heraus, dass Hildesheimer in dieser Passage die literarische Nachahmung

⁴¹⁴ Petri: Literatur und Musik. S.44.

⁴¹⁵ Zur Sonatenhauptsatzform vgl. S.70.

⁴¹⁶ Petri: Literatur und Musik. S.44.

⁴¹⁷ Mann, Thomas: „Tonio Kröger.“ In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main: Fischer, c1960. Bd.VIII. S.271–338.

⁴¹⁸ Petri: Literatur und Musik. S.45f.

⁴¹⁹ Wolfgang Hildesheimer: „Tynset.“ In: Wolfgang Hildesheimer: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart und Volker Jehle. Bd.II. Monologische Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 7–153. Im Folgenden kurz: Hildesheimer: *Tynset*.

⁴²⁰ Hildesheimer: *Tynset*. S.109–122.

einer Fuge anstrebt.⁴²¹ Ebenso schlüssig ist die Annahme, dass der Autor „eine Dreiteiligkeit [der Fuge], die harmonisch begründet wurde (Haupttonart, Entfernung in andere tonale Bereiche, Rückkehr zur Grundtonart), sich aber bei Bach [...] nur selten finden lässt [...]“,⁴²² als wesentliche Gliederung der Passage übernimmt.

Aber auch wenn die Intention des Autors leicht deutlich zu machen und die Idee der Übertragung von Stimmen auf Personen durchaus nachvollziehbar ist, so weicht die Umsetzung im Text in vielen Punkten vom musikalischen Konzept einer Fuge ab. Zum einen bringt Hildesheimer Verwirrung in die von ihm suggerierte musikalische Deutung, wenn er einen neuen Absatz mit den Worten einleitet: „Weiter, weiter, Transposition, neues Thema [...]“⁴²³ Zum anderen lässt er die monothematische Struktur der Fuge auch im Inhalt nirgends wirklich zum Tragen kommen, es gibt kein zentrales Thema, das wiederholt auftritt, vielmehr ergibt sich eine generelle Ausrichtung auf das Sterben, die sich allerdings entwickelt und nicht global wiederholt. Die Repräsentation der Stimmen durch Personen wird außerdem durch eine weitere Unklarheit gestört. Die Figuren der Fuge schlafen alle in einem Bett und sterben dort schließlich:

Es wird stiller, das Schluchzen der Courtisane verebbt, sie sinkt neben dem Soldat auf das Bett, der Schrecken in den Augen verglimmt, Sterbende unter Sterbenden [...] Auf den letzten Schmerz schwindet das Bewusstsein und folgt sofort die Kälte, der rigor mortis, sie erlaubt weder Beichte noch Einsicht. Fermate. Ende der Fuge.⁴²⁴

Hildesheimer lässt allerdings noch weitere Personen auftreten, die weder in die „Fuge“ eingebunden sind, noch von deren Akteuren klar unterschieden sind. Das ist besonders an Stellen störend, wo wohl ein polyphones Gewirr von Stimmen suggeriert werden soll, wo aber bei Hildesheimer unkommentiert weitere Stimmen hinzutreten, die in das formale Geschehen letztlich nicht eingebunden sind:

[...] dafür beleuchtet dieser Mond den Traum des keuschen Schläfers [...] Der Soldat steht nicht mehr im Mond, er steht im Haus, steht vor der Wirtin. Der Mond steht höher am Himmel und wirft über das Paar, das dem Gasthaus nah ist, einen kürzeren Schatten und einen ebenso kurzen über den einzelnen Mann, der inzwischen die Stadt durch das Tor betreten hat, ein Bader übrigens – wirft Schatten über das andere Paar, zwei männliche Gestalten [...], die das Tor noch immer nicht erreicht haben [...]⁴²⁵

⁴²¹ Fricke: Formentlehnung. S.19ff.

⁴²² Fricke: Formentlehnung. S.19.

⁴²³ Hildesheimer: *Tynset*. S.117.

⁴²⁴ Hildesheimer: *Tynset*. S.120f.

⁴²⁵ Hildesheimer: *Tynset*. S.112f.

Hildesheimer macht weder an dieser Stelle einen Unterschied zwischen den Personen der „Fuge“ und den Außenstehenden, also dem Bader und der Wirtin, noch schafft er seinen „Stimmen“ einen klaren „Eintritt“ in den Kontext der Fuge, der bei dieser Form eigentlich notwendig ist.

Das zweite von Fricke zur Übertragung der Fuge in die Literatur angeführte Beispiel weicht in seiner Form noch stärker vom ursprünglichen Konzept der Fuge ab. In Thomas De Quinceys „Dream Fugue“, einem Kapitel seines Romas *The English Mail-Coach* reiht der Autor fünf Traumsequenzen aneinander, die ein Ereignis aus dem vorangegangenen Kapitel wieder aufnehmen.⁴²⁶ Dabei versucht De Quincey nicht, „die Form zu übernehmen und im Medium Sprache so genau wie möglich nachzubilden, sondern über die Anspielungen auf die Form wird anscheinend versucht, den Eindruck auswegloser Geschlossenheit bzw. den Zwang, ständig auf das traumatische Erlebnis zurückkommen zu müssen, wiederzugeben [...]“⁴²⁷ Auch für Hildesheimers Text konstatiert Fricke diese Absicht hinter der Anwendung der Fuge, und er abstrahiert daraus für die Fuge in der Literatur: „Die Fuge erwies sich in einigen Fällen als ordnendes, aber gleichzeitig ausweglos einschließendes Gerüst [...]“⁴²⁸

Aber nicht nur Fricke versucht, die Übertragung der Fugenform in die Literatur in Zusammenhänge zu stellen, die sich aus der originalen Form nicht zwingend ergeben, die er aber in der Interpretation der literarisierten Form generalisiert. Auch Petris Beispiele zu einer auf der Inhaltsebene ausgeführten Fuge bedingen ein ziemlich individuelles Verständnis der Fuge. Er wird vor allem von seiner Idee von der statischen Grundästhetik kontrapunktischer Formen geleitet, und eine Dynamik, die sich aus Themenfortspinnung statt aus augenscheinlicher Themenveränderung ergibt, bleibt für ihn unvorstellbar. Seine Interpretationen sind daher an dieser Stelle nur bedingt als Referenz zu verwenden, auch weil Petris einzige durchgezogene Analyse sich auf Paul Celans „Todesfuge“ bezieht, die die musikalische Form nicht auf die Inhalts- sondern auf die Textebene überträgt, und die ich daher an späterer Stelle behandeln möchte. Zusammenfassend lässt sich aber über die Fuge als Vorbild für die inhaltliche

⁴²⁶ Fricke: Formentlehnung. S.22f.

⁴²⁷ Fricke: Formentlehnung. S.24.

⁴²⁸ Fricke: Formentlehnung. S.25. Dabei ist zu hinterfragen, ob hier noch Bezüge zur musikalischen Fuge bestehen, oder ob hier nicht die zweite Bedeutung von englisch *fugue* („a disturbed state of consciousness in which the one affected seems to perform acts in full awareness but upon recovery cannot recollect the acts performed“ – „fugue.“ In: Merriam Webster Online Dictionary. <http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=fugue> (23. Juli 2007)), die sich direkt von den romanischen Wurzeln des Wortes herleitet, ausschlaggebend ist.

Gliederung von Literatur feststellen, dass diese Übertragung der Form zwar denkbar, aber nur schwer sauber zu realisieren ist.

Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich auch beim Einsatz der musikalischen Variationsform in der Literatur. Für die Verwendung auf der Textebene bringt Petri zahlreiche Beispiele,⁴²⁹ die ich später behandeln möchte. Die Anwendung auf der Inhaltsebene erweist sich schwieriger. In seinem Text „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760–1826)“⁴³⁰ geht Heimito von Doderer einen anderen Weg. Er verwendet zunächst den Inhalt des gesamten Vorlagentextes als Basis für seine „Variationen“, die entsprechend auch als Nacherzählungen beginnen: Zwei Männer gehen eine Wette ein, einer möchte den anderen erschrecken, „trotzdem ich’s dir jetzt vorher *sage*“.⁴³¹ Er besorgt sich den Arm eines Toten, lauert im Schlafzimmer des anderen und fährt ihm mit der Hand ins Gesicht. Als der andere nach der Hand greifen möchte, hält er den Arm des Toten in seiner Hand. Er erschrickt darüber so sehr, dass er eine Woche später stirbt. „Variation I“ erzählt die Geschichte aus der Perspektive jenes Mannes, der den anderen erschreckt. In der „Variation II“ wird die Geschichte sehr knapp aus der Perspektive des Erschrockenen erzählt, der Moment des Schreckens wird stark gedehnt:

Da! »Na warte —!« er greift rasch zu, und als er schon daran denkt, wie man den morgen auslachen wird, da entsteht plötzlich ein aufgerissener Hohlraum unter ihm, in den er hinabstürzt, das ganze finstere Zimmer ruckt ein paar Meter tief hinunter, er fällt, fällt und hält die tote kalte Hand umkrampft, saust mit ihr hinab in die Finsternis [...]»⁴³²

In den folgenden Variationen greift Doderer das Moment der getäuschten Erwartung wiederholt auf, bis „Variation VI“ wiederholt sich auch das Bild des Hohlraums. „Variation VII und Coda“ schließlich handelt nur mehr von einem nicht eindeutig motivierten Stimmungsumschwung.

Fricke sieht in Doderers „Variationen“ die von der musikalischen Variationsform implizierte Forderung nach einer formalen Klammer erfüllt, sodass die Variationen als endliche, aufeinander- und auseinanderfolgende Reihe aufgefasst werden, was etwa bei vielen Bilderreihen nicht der Fall ist. Er räumt aber ein, dass die Rückbeziehung auf das zum Beginn vorgestellte Thema, die in der Musik essentiell ist,

⁴²⁹ Petri: *Literatur und Musik*. S.24–34.

⁴³⁰ Heimito von Doderer: „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760–1826).“ In: Heimito von Doderer: *Die Erzählungen*. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. ²München: Biederstein, 1976. S.191–207. Im Folgenden kurz: Doderer: *Variationen*.

⁴³¹ Doderer: *Variationen*. S.191.

⁴³² Doderer: *Variationen*. S.193.

nicht bis zum Schluss durchgehalten wird.⁴³³ Fricke sieht das aber als neues Prinzip, das die die Variationsform nach der Übertragung in die Literatur bestimmt. Ihm zufolge erweist sich in der Literatur „die Form ›Thema und Variationen‹ als Versuch, ein zu Beginn der Reihe gar nicht feststehendes Thema sukzessive im Verlauf herauszuschälen.“⁴³⁴

Fricke's Hinweis, dass viele als „Variationen“ interpretierbare literarische Texte keine Elemente enthalten, die eine weitere formale Gestaltung bewirken – also etwa eine Reprise, Überleitungen etc. –, ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Entsprechend sieht Fricke auch die anderen von ihm genannten Beispiele nicht als notwendigerweise von der Musik beeinflusste „Variationen“ an, da sie beliebig fortsetzbar seien.⁴³⁵ Unter den zumindest teilweise inhaltsbezogenen „Variationen“, die Fricke hier anführt, sind vor allem die *Exercices de style*⁴³⁶ von Raymond Queneau. In diesem Text wird zunächst ein kurzes Ereignis in einem Bus geschildert, dessen Protagonisten der Erzähler bald darauf nochmals begegnet. Diese unter der Überschrift „Angaben“ erzählte Geschichte, wird im Folgenden in verschiedenen „Stilen“, das heißt mit erzähltechnischen Veränderungen oder mit lautlichen Veränderungen wiedergegeben. Die Variationen haben also teilweise die Handlung, teilweise aber auch den Text der „Angaben“ als Vorlage. So schildert eine Variation „Die subjektive Seite“⁴³⁷, eine andere erzählt die Ereignisse „Rückwärts“⁴³⁸, eine bringt „Apokopen“⁴³⁹ ein, eine andere konzentriert sich auf die „Prosthesis“⁴⁴⁰. Das Geschehene wird mit „Anglizismen“⁴⁴¹ vorgetragen, „Visuell“⁴⁴² oder in „Permutationen“⁴⁴³. Dabei ist durchaus ein gewisser Wille zur Komposition zu bemerken, etwa folgt „Auditiv“ auf „Taktile“ und „Visuell“, „Vulgär“ auf „Nobel“, die kurz gehaltene „Homöophonie“ auf den eher ausladender Abschnitt „Distinguo“. Die Reihe mag zwar beliebig fortsetzbar sein, aber am Schluss folgt auf die extrem kurzen „Interjektionen“⁴⁴⁴ und den nochmals

433 Fricke: Formentlehnung. S.16f.

434 Fricke: Formentlehnung. S.25.

435 Fricke: Formentlehnung. S.18.

436 Auf Deutsch erschienen als Raymond Queneau: *Stilübungen*. (7.–11. Tausend.) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. Im Folgenden kurz: Queneau: *Stilübungen*.

437 Queneau: *Stilübungen*. S.24.

438 Queneau: *Stilübungen*. S.12.

439 Queneau: *Stilübungen*. S.54.

440 Queneau: *Stilübungen*. S.116.

441 Queneau: *Stilübungen*. S.115.

442 Queneau: *Stilübungen*. S.92f.

443 Queneau: *Stilübungen*. S.102ff.

444 Queneau: *Stilübungen*. S.150.

ausladenden Abschnitt „Preziös“⁴⁴⁵ das stimmungsvoll-nachdenkliche Schlusskapitel „Unverhofft“⁴⁴⁶, das sogar in einer angedeuteten Pointe endet. Damit schält Queneau zwar nicht wie Doderer das „eigentliche Thema“ im Laufe der Variationen heraus, aber auch er vergibt am Ende überraschende neue Informationen. Sicher beziehen sich die *Stilübungen* stärker auf die Möglichkeiten der erzählenden Prosa als auf die musikalische Variationsform. Sie sind aber eine gute Grundlage für eine Diskussion über die Möglichkeit sprachlicher Variationstechniken und ihre Parallelen in der Musik, und auch unter den rein handlungsbezogenen *Stilübungen* finden sich einige, die durchaus musikalische Techniken verwenden.

In einem Zwischenbereich zwischen Handlungsabschnitten und Personen als Repräsentanten der Themen bewegt sich Alfred Andersch in seinem Roman *Sansibar oder der letzte Grund*⁴⁴⁷, in dem die Geschichte mehrerer Personen erzählt wird, die im zweiten Weltkrieg in die illegale Verschiffung eines „entarteten“ Kunstwerks verwickelt werden. Andersch wechselt dabei in kurzen Abschnitten die Erzählperspektive. Er erzählt aus dem Blickwinkel von „Gregor“, „Helander“, „Knudsen“ und „Judith“ – wie auch die entsprechenden Abschnittsüberschriften lauten. In jedem zweiten Abschnitt schildert er, wie „Der Junge“, die einzige Person, die nicht in direkter Konfrontation mit dem NS-Regime steht, die Ereignisse wahrnimmt. Diese Form „Der Junge“–„Gregor“–„Der Junge“–„Helander“–„Der Junge“ etc., also A–B–A–C–A etc., unterstreicht Andersch, indem er die Abschnitte des Jungen kursiv setzen lässt. Es ergibt sich also ein Rondo, der Schlusssatz der klassischen Sinfonie, dessen nicht vorhandene Coda ein Finale mit offenem Ausgang suggeriert. Wie bereits in den Beispielen zu Sonate und Fuge geht die Handlung hier im Prinzip weiter, die Form ergibt sich in erster Linie durch den Wechsel der Perspektive. Weiter betont wird die Form durch kleine „Rückwärtsbewegungen“, wenn der gleiche Handlungsabschnitt nochmals aus anderer Perspektive erzählt wird. Aber auch für Andersch ist die individuelle Suche nach einem Element im Inhaltsbereich, das dem musikalischen Thema entspricht, notwendig, und es gibt kein Handlungs- oder sonstiges Inhaltselement, das sich von selbst anbieten würde.

⁴⁴⁵ Queneau: *Stilübungen*. S.151ff.

⁴⁴⁶ Queneau: *Stilübungen*. S.154ff.

⁴⁴⁷ Alfred Andersch: *Sansibar oder der letzte Grund*. Zürich: Diogenes, c1970. (detebe 20055.): *Sansibar oder der letzte Grund*. Zürich: Diogenes, c1970. (detebe 20055.) Im Folgenden kurz: Andersch: *Sansibar*.

Ebenfalls auf die Rondo-Form beruft sich Wolfgang Hildesheimer in Bezug auf seinen Roman *Tynset*. Er betont aber, dass seine Abwandlung sehr frei sei. Interessant ist dabei, dass die detaillierte Analyse Fricke's nicht genau mit Hildesheimers eigenen Angaben übereinstimmt,⁴⁴⁸ was ein weiterer Hinweis darauf ist, dass die Übertragung von musikalischen Formen auf die Inhaltsebene der Literatur immer mit gewissen Unschärfen und Unklarheiten zu kämpfen hat.

Während der Vergleich zwischen Handlungselementen und musikalischen Motiven und Themen also oft von Unschärfen und anderen Schwierigkeiten geprägt ist, ist es leichter möglich, direkt auf der Textebene Entsprechungen zu vielen formalen Elementen der Musik zu finden und entsprechend zu verarbeiten. Auf der verbalen Ebene lassen sich durchaus Motive finden, die in ihren Eigenschaften und Verwendungsmöglichkeiten mit den genannten musikalischen Motiven⁴⁴⁹ verwandt sind. Wenn man unter diesen „Verbalmotiven“ nach Parallelen zu musikalischen Motiven sucht, wird man vor allem beim rhythmischen Motiv schnell fündig werden. Ein Musterbeispiel dafür sind die Motive „Ist die schwarze Köchin da?“ und „Noch ist Polen nicht verloren!“ in *Die Blechtrommel* von Günther Grass. Interessant ist auch, wie diese Motive durch den Text hindurch verarbeitet werden:

Zunächst führt Grass das Motiv durch flüchtige Erwähnung von „Spiele[n] wie [...] ›Ist die Schwarze Köchin da‹“⁴⁵⁰ ein. An anderer Stelle wird bereits der Rhythmus betont:

[Ich kletterte] die Treppe hinunter und trommelte [...] angstmachendes, angstvertreibendes Zeug dabei: »Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja!«⁴⁵¹

Dieses rhythmische Motiv der Schwarzen Köchin verwendet Oskar auch bei verschiedenen Auftritten.⁴⁵² Auch separat werden die Wörter des Motivs verarbeitet. So tritt „schwarz“ nicht nur in einer „Farbenlitanei“⁴⁵³ auf, sondern in zahlreichen anderen Zusammenhängen. Die Schwarze Köchin wird den weißen Krankenschwestern gegenüber gestellt und mit verschiedenen Charakteren der Handlung, etwa Luzie

⁴⁴⁸ Vgl. Fricke: Formentlehnung. S.22, sowie Wolfgang Hildesheimer: Antworten über Tynset. In: Wolfgang Hildesheimer: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart und Volker Jehle. Bd.II. Monologische Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S.384–387.

⁴⁴⁹ Vgl. 2.2.1.

⁴⁵⁰ Günther Grass: Werkausgabe. Hrsg. Von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Bd.3. Die Blechtrommel. Göttingen: Steidl, 1997. Im Folgenden kurz: Grass: *Blechtrommel*. Hier: S.76.

⁴⁵¹ Grass: *Blechtrommel*. S.411.

⁴⁵² Grass: *Blechtrommel*. S.704 und S.734.

⁴⁵³ Grass: *Blechtrommel*. S.200f.

Rennwand⁴⁵⁴, assoziiert. Die Bedeutung des Kochens beschränkt sich nicht auf die von Susi Kater und anderen Kindern gekochten Suppe⁴⁵⁵, sondern lässt sich auch in den Bemerkungen über den begeisterten Koch Alfred Mazerath und in vielen anderen Elementen des Romans erkennen.

Im letzten Kapitel des Romans steigert sich Oskar Mazerath dann in paranoide Erregung, und rhythmische Elemente des Reims von der Schwarzen Köchin, vor allem das „Jajaja“ treten vermehrt im Erzählertext auf, der auch inhaltlich immer mehr um die Angst vor der Schwarzen Köchin kreist.⁴⁵⁶ Schließlich ist der Ich-Erzähler völlig in seiner in rhythmischen Sätzen ausgedrückten Beziehung zur Schwarzen Köchin gefangen:

Schwarz war die Köchin hinter mir immer schon.
 Daß sie mir nun auch entgegenkommt, schwarz.
 Wort, Mantel wenden ließ, schwarz.
 Mit schwarzer Währung zahlt, schwarz.
 Während die Kinder, wenn singen, nicht mehr singen:
 Ist die schwarze Köchin da? Ja – Ja – Ja!⁴⁵⁷

Nicht nur kurze Verse, sondern auch längere Prosapassagen lassen sich in Anlehnung an musikalische Verarbeitung variieren. Betrachtet man zum Beispiel die erste Variation aus Schuberts *Forellenquintett*,⁴⁵⁸ dann findet sich hier das Thema mit einigen wenigen Verzierungen. Eine in vielen Punkten vergleichbare Verarbeitung einer Textpassage findet sich in Richard Powers' Roman *The Time of Our Singing*. Powers exponiert das „Thema“ auf der ersten Seite:

He has made it to the finals of a national vocal competition he'll later deny ever having entered. Jonah stands alone, just right of center stage. My brother towers in place, listing a little, backing up into the crook of the grand piano, his only safety. He curls forward, the scroll of a reticent cello. Left hand steadies him against the piano edge, while right hand cups in front of him, holding some letter, now oddly lost. He grins about being here, breathes in, and sings.⁴⁵⁹

Später im Roman greift der Autor die Stelle mit ganz ähnlichen Worten wieder auf:

My brother is standing, as alone as birth, just to the right of center stage in the old music building at Duke, Durham, North Carolina. He towers in place, listing a little bit toward starboard, backing up into the crook of the grand piano, his only safety. He curls forward, the scroll of a reticent cello. His left hand steadies him against the piano, while his right cups itself in

⁴⁵⁴ Grass: *Blechtrommel*. S.501. und S.507.

⁴⁵⁵ Grass: *Blechtrommel*. S.121ff.

⁴⁵⁶ Grass: *Blechtrommel*. S.768ff.

⁴⁵⁷ Grass: *Blechtrommel*. S.779.

⁴⁵⁸ Vgl. Notenbeispiel 22 und die dortigen Erläuterungen.

⁴⁵⁹ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.3.

front of him, holding some now-lost letter. He grins at the impossibility of being here, breathes in, and sings.⁴⁶⁰

Aus der zeitlosen Beschreibung am Anfang des Romans wird eine konkretere in die Handlung eingebundene, der Wechsel vom *present simple* zum *present progressive* am Beginn der Passage wirkt durch die erhöhte Silbenzahl fast wie eine Verzierung, der Effekt wird durch einige Zusätze („as alone as birth“, „in the old music building [...]“, „toward starboard“ etc.) verstärkt. Im Gegensatz dazu werden gegen Ende der Passage, zum Beginn des eigentlichen Gesangs hin die Formulierungen teilweise verkürzt („against the piano edge“ – „against the piano“, „some letter, now oddly lost“ – „some now-lost letter“). Diese Variation, obwohl teilweise inhaltlich erklärbar, erinnert stark an die Techniken musikalischer Variation, und die genaue Analogie zwischen den Veränderungen in beiden Fällen legt eine von musikalischen Techniken beeinflusste Verarbeitung der Passage nahe.

Eine ebenfalls stark auf der Textebene arbeitende Themenverarbeitung findet sich in Paul Celans „Todesfuge“. Horst Petri weist in seiner Interpretation⁴⁶¹ zu Recht darauf hin, dass das eigentliche Thema „statisch“, unverändert bleibt. Petris Verallgemeinerung, dass kontrapunktische Verarbeitung statische Formen ergebe ist meines Erachtens aber deutlich überzogen. Er übersieht, dass die Entwicklung in der kontrapunktischen Verarbeitung eines Themas eben keine Variation, sondern eine Fortspinnung ist. Problematisch wird diese Ansicht insbesondere, wenn Petri jede Interpretation, die Dynamik im Zusammenhang mit einer Fuge ortet, von vorne herein verwirft, wohingegen er Statik als bestimmendes Element der Fuge auch dort als ausreichendes Merkmal gelten lässt, wo im Übrigen keine Merkmale einer Fuge auftreten.

Petri selbst gelingt es nicht überzeugend, die Form der Fuge in Celans Text nachzuweisen. Er findet zwar seine Idee der „Statik“ treffend verwirklicht, unternimmt aber nicht einmal den Versuch, die zwei von ihm konstatierten Themen mit dem monothematischen Prinzip der Fuge in Einklang zu bringen. Tatsächlich finden sich am Beginn der „Todesfuge“ zwei Themenkomplexe.⁴⁶² Wie auch in der Übertragung der Fuge auf die Inhaltsebene wird die Analogie am augenscheinlichsten, wenn man die literarischen Elemente, hier also die Verse, als Repräsentanten der einzelnen Stimmen

⁴⁶⁰ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.214.

⁴⁶¹ Petri: *Literatur und Musik*. S.52ff.

⁴⁶² Celan: *Todesfuge*. V.1–4 und V.5ff. wobei es beim zweiten Themenkomplex schwierig ist, die genaue Grenze zur Überleitung zu bestimmen.

der Fuge annimmt. Dann erst fällt auf, dass beim Einsatz der „zweiten Stimme“, die Zahl der Hebungen zunächst gleich bleibt, während die Senkungen zunehmen, quasi als würde im Hintergrund die erste Stimme fortgeführt. Es erfolgt auch in den nachfolgenden Versen immer wieder ein Wechsel von einem Themenkomplex zum anderen, jenes

schnelle[...] Springen zwischen zwei [...] Figuren, in einer Art fragmentierter oder Schein-Polyphonie. Es ergibt sich dabei eine Struktur, die vergleichbar ist mit Johann Sebastian Bachs [...] *Sonaten und Partiten für Violine Solo*.⁴⁶³

Auch zu Überleitung, Engführung und anderen Elementen der Fuge lassen sich in Celans Text Parallelen finden.

Das Herausschälen eines Themas, wie es Fricke für die literarische Übertragung der Variationsform für typisch hält, wie es aber – wenngleich in fragmentierterer, subtilerer Form – durchaus auch direkt in der Musik vorkommt, lässt sich gut mit dem Vorgehen von Richard Powers in dessen Roman *The Time of Our Singing* vergleichen. Der thematische Satz wird zunächst bruchstückhaft exponiert:

“There is an old Jewish proverb.” [...] My father was out standing in the face of some terrible bare wind. “A proverb that goes, ‘The bird and the fish can fall in love ...’ ”

The jaw dropped [...] My father lifted up his chin again and smiled. Then, with a crumpled apology, he sat down.⁴⁶⁴

Dann folgt der Versuch einer Fortsetzung:

The bird can love the fish for no other reason than their shared bewilderment, turning in the blue.⁴⁶⁵

An anderen Stellen nähert sich das „Thema“ stärker seiner eigentlichen Form:

The bird and the fish can fall in love, but they share no word remotely like ‘nest’.⁴⁶⁶

Und an weiteren Stellen treten einzelne Worte – etwa „nest“⁴⁶⁷ – als Anspielung auf.

Erst gegen Ende des Romans scheint das „Thema“ vollständig auf. Es wird zwar in zwei Teilen präsentiert, die aber typografisch auf dieselbe Weise aus dem umgebenden Text hervorgehoben sind, sodass sie zusammen gelesen werden können:

„Bird and fish can fall in love.“⁴⁶⁸ – „But were will they build their nest?“⁴⁶⁹

⁴⁶³ Fricke: Formentlehnung. S.11.

⁴⁶⁴ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.143.

⁴⁶⁵ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.236.

⁴⁶⁶ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.231.

⁴⁶⁷ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.226.

⁴⁶⁸ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.610.

⁴⁶⁹ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.611.

Auf den letzten Seiten wird dieses „Thema“ paraphrasiert aufgenommen und nochmals auf verschiedene Arten „durchgeführt“.⁴⁷⁰

Auch die Titelfrase des Romans *Extremely Loud & Incredibly Close* von Jonathan Safran Foer⁴⁷¹ wird im Text mehrmals variiert aufgegriffen:

Then, out of nowhere, a flock of bird flew by the window, extremely fast and incredibly close.⁴⁷²

Zu diesem Zitat ist noch anzumerken, dass die Vögel von dem alten Mann, bei dem sich der junge Ich-Erzähler aufhält, wegen des nach langer Zeit wieder eingeschalteten Hörgeräts auch als extrem laut empfunden werden. Die paradigmatische Beziehung, die durch diese Variation zwischen *loud* und *fast* gebildet wird, wird also noch durch den inhaltlichen Hintergrund, die bedrohliche Situation, gestärkt. Damit wird der Wortkomplex des Titels erweitert, immer im Sinne des ursprünglichen Bezugs zu den Attentaten vom 11. September 2001.

In ihrem wiederholten Auftreten in immer wieder veränderter Form erinnern diese Textpassagen stärker an Leitmotive als vieles, was in der Literatur des 20. Jahrhunderts als Leitmotiv betrachtet wurde. Die bis zu einem gewissen Grad über das Motivische hinaus gehende Länge und die zunehmende Anreicherung des semantischen Gehalts sind neben ihrer Funktion der Herstellung von Beziehungen und der „Leitung“ von Assoziationen deutliche Parallelen zum musikalischen Element. So betrachtet liegt hier sicher eher eine vom musikalischen Leitmotiv geprägte Verwendung einer Phrase vor als etwa bei *running gags* oder ähnlichen Floskeln, deren Verwendung in der Literatur ohne musikalische Erklärung auskommt.

Somit stehen für die Nachahmung musikalischer Formen sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Textebene Strukturelemente als Grundlage zur Verfügung. Literarische Werke und literaturwissenschaftliche Interpretationen belegen darüber hinaus, dass die Nachbildung musikalischer Formen in der Literatur zwar nicht einfach ist, aber einen gewissen Reiz auf Literaturschaffende ausübt und immer wieder versucht wird.

⁴⁷⁰ Richard Powers: *The Time of Our Singing*. S.630f.

⁴⁷¹ Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud & Incredibly Close*. London: Hamish Hamilton, 2005. Im Folgenden kurz: Foer: *Extremely Loud*.

⁴⁷² Foer: *Extremely Loud*. S.165.

2.4.5. Schwierigkeiten der Interpretation

Aus den bisher zusammengefassten Aspekten der „musikalischen Interpretation“ von Literatur ist ersichtlich, dass es bei einer solchen Interpretation verschiedene Probleme gibt. An dieser Stelle möchte ich daher nochmals die schon angerissenen Problemfelder aufgreifen, und die von mir in dieser Arbeit verfolgten Lösungsansätze skizzieren.

Zunächst ist bei einer „musikalischen Interpretation“ die Frage zu beantworten, ob in einem konkreten Fall tatsächlich musikalische Gestaltung vorliegt. Dazu sind zunächst die von Wolf vorgelegten Kriterien ein guter Bezugsrahmen.⁴⁷³ Nachdem Wolf sich aber auf „musikalisierte Prosa“ beschränkt und ich mich in dieser Arbeit mit allen Formen der Einbeziehung von Musik in Romane befassen möchte, sind diese Kriterien für die Zwecke der vorliegenden Arbeit zu modifizieren. Problemlos übernehmen lassen sich die „Hinweise“, die laut Wolf auf „Musikalisierung“ deuten. Hier nennt Wolf zunächst die kontextuellen Hinweise, die entweder aus Leben und Werk des Autors generell zu erschließen sind, oder die sich aus seinen Aussagen zum konkreten Werk ergeben. Hinzu kommen textuelle Hinweise, am offensichtlichsten die Einbeziehung von Notenmaterial ins Werk. Evokation von Musik oder andere Formen intermedialer Imitation sind schließlich laut Wolf sehr deutliche Hinweise auf eine intentionale „Musikalisierung“.⁴⁷⁴

Im weiteren bringt Wolf eine Vielzahl von Kriterien und Prinzipien, die er selbst nicht überzeugend ordnen und systematisieren kann. Als brauchbar für die Indikation einer „musikalischer Interpretation“ scheinen mir vor allem drei Prinzipien, die er an dieser Stelle erwähnt: Sein „principle of acoustic foregrounding“, also die Betonung der akustischen Ebene des Textes, sein „principle of self-referentialization“ und letztlich und am eindeutigsten sein „principle of departing from narrative plausibility and referential or grammatical consistency“⁴⁷⁵ machen bei konsequenter Anwendung die meisten Deutungsversuche ohne Einbeziehung musikalischer Überlegungen sinnlos. Entsprechend meint Wolf auch, dass musikalische Deutungsversuche vor allem angebracht sind, wenn andere, näher liegende Modelle versagen.⁴⁷⁶

⁴⁷³ Wolf: Musicalization. S.71–85.

⁴⁷⁴ Wolf: Musicalization. S.71–75.

⁴⁷⁵ Wolf: Musicalization. S.75. Im Original sind die Prinzipien jeweils fett gedruckt.

⁴⁷⁶ Wolf: Musicalization. S.77.

Ein weiterer Problembereich neben der Identifikation „musikalischer“ Texte ist die Terminologie im Bereich der intermedialen Betrachtung von Musik in der Literatur. Dabei hat Wolf zwar aus den vorliegenden Arbeiten ein durchaus brauchbares Vokabular für die abstraktere intermediale Forschung zusammengefasst. Für die konkrete Arbeit am Text konnte sich die Forschung im Bereich Musik in der Literatur aber bislang nicht auf eine einheitliche Verwendung der Motivisch-Begriffe aus Musik und Literaturwissenschaft einigen, wenn die Notwendigkeit einer solchen Einheitlichkeit überhaupt diskutiert wurde. Trotz der Bemühungen zahlreicher Wissenschaftler verwendet die Literaturkritik und in der Folge die wissenschaftliche Betrachtung von Musik in der Literatur die meisten Termini sehr beliebig.⁴⁷⁷ Es erscheint also angebracht, sich in den wesentlichen Punkten eines Begriffsrepertoires zu versichern, das klare Aussagen über Musik und Literatur zulässt.

Zunächst wird es in einer Arbeit wie der vorliegenden notwendig sein, die Begriffe der Musik von denen der Literatur zu trennen. Dafür dürfte zunächst eine Verwendung der in der Musik eindeutigen Termini wie etwa „Motiv“ und „Thema“ mit dem Attribut „musikalisch“ zweckmäßig sein, also z.B. „musikalisches Thema“. Nachdem über die gleichnamigen Begriffe in der Literatur nicht derselbe Konsens besteht, möchte ich hier den Begriff „Handlungsmotiv“ verwenden, und zwar im Sinne einer nicht sinnvoll unterteilbaren Handlungskonstituente, die entweder aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit oder aufgrund ihrer Bedeutung für die Gesamthandlung Aufmerksamkeit erregt. Entsprechend möchte ich die „(Handlungs-)episode“ als in sich bis zu einem gewissen Grad geschlossene Folge von Handlungsmotiven verstehen, die wiederum Teil einer größeren Gesamthandlung sind. Um davon die Elemente der Textebene abzugrenzen, möchte ich diese als „motivische Phrase“ bzw. „Motivwort“ bezeichnen, wenn sie entsprechend kurz sind und zu einer Verarbeitung im Sinne der musikalischen „motivische Arbeit“ einladen. Bei einer im Sinne der musikalischen Themenverarbeitung verwendeten Phrase oder Passage möchte ich von einem „thematischen Satz“ oder einer „thematischen Passage“ sprechen.

Zuletzt muss auch die Frage gestellt werden, was die Ergebnisse der musikalischen Analyse für die Interpretation insgesamt bringen. Die Antwort auf diese Frage muss im Hinblick auf die vielfältigen Arten von Musik, die in die Literatur eingebracht werden, von Fall zu Fall sehr unterschiedlich ausfallen. Einige Antworten

⁴⁷⁷

Vgl. Scher: Forschungsstand. S.21.

dürften aber die bisher gebrachten Beispiele und die referierten Modelle gegeben haben. So kann einerseits der Rückgriff auf Elemente eines geteilten kulturellen Hintergrunds eine gewisse „Solidarität“ zwischen Schreibenden und Rezipierenden hervorrufen, das heißt ein Musikstück wird als Teil eines von beiden Seiten anerkannten Kanons empfunden und daraus auf einen gemeinsamen Wertehintergrund geschlossen. Die Erwähnung des Musikstücks hat also eine ähnliche Wirkung wie die Präsentation des Stücks selbst. Auch in anderen Fällen kann die Wirkung von Musik in der Literatur als Wirkungsanalogie angesehen werden. So etwa in Bezug auf die „Soundtrack-Technik“,⁴⁷⁸ der dem Effekt von tatsächlich im Hintergrund abgespielter Musik entspricht. Aber auch der Einsatz von musikalischen Formen wie etwa dem erwähnten Rondo, das den Effekt eines Schlusssatzes hervorbringen kann,⁴⁷⁹ beruht auf Wirkungsanalogien.

Ähnlicher Analogien, allerdings in eigenwilliger Auslegung, bedienen sich andere Schreibende, die bestimmte Aspekte der Wirkung bestimmter Formen aufgreifen und in den Vordergrund ihrer Interpretation der Form stellen.⁴⁸⁰ Noch weiter entfernen sich jene Schreibenden vom Prinzip der Wirkungsanalogie, die lediglich eine gewisse Ordnung suchen und dabei auf musikalische Formen verfallen.⁴⁸¹

Je weiter sich Beschreibungen und Evokationsversuche von der eigentlichen Musik entfernen, desto weniger kann man von Wirkungsanalogien zwischen Musik und Literatur ausgehen. An Werke, die sich etwa mit Musik Ausübenden befassen, wird man zu einem großen Teil mit dem literaturwissenschaftlichen Instrumentarium zur Untersuchung der handelnden Personen herangehen können. Ähnliches gilt für Musik, die etwa zur Charakterisierung von Räumen oder Zuständen oder zur Unterstützung filmischen Erzählens herangezogen wird. In solchen Fällen wird man sich zunächst auf Räume, Zustände und Erzählweise konzentrieren und Musik wohl eher als eines unter mehreren charakterisierenden Elementen betrachten.

⁴⁷⁸ Vgl. 2.4.3.

⁴⁷⁹ Vgl. 2.4.4.

⁴⁸⁰ Vgl. die Fugen in 2.4.4.

⁴⁸¹ Vgl. die Variationen in 2.4.4.

3. MUSIKALISCHE ELEMENTE IN DER RHEINTALISCHEN TRILOGIE

Musik bestimmt die rheintalische Trilogie in vielen der eben angeführten Bereiche. Sie ist wichtiges Element der Handlung aller drei Romane, sie hat Einfluss auf die Form und sie ist an vielen Schwellen als Zitat präsent, sei es um die filmische Erzählweise zu unterstützen, sei es, um die Beschreibung von Erlebnisqualitäten zu erleichtern oder Parallelsetzungen von Musik und Kunst zu illustrieren.

3.1. MUSIKALISCHE ELEMENTE DER HANDLUNG

Neben den akustischen Handlungselementen, die sich in allen drei Romanen finden und die unterschiedlich starke Verbindungen zwischen den Teilen der Trilogie herstellen, gibt es auch explizit musikalische Topoi und Motive, die die Trilogie durchziehen. Anhand dieser Topoi und Motive lassen sich auf der Inhaltsebene Verbindungen und Entwicklungen innerhalb der Werke,⁴⁸² aber auch über die Grenzen der einzelnen Romane hinaus feststellen.

Johanna Hötzmanseder findet bei ihrer Untersuchung der rheintalischen Trilogie mehrere Konstanten in der Behandlung der Musik: die „Natürlichkeit“ besonderer musikalischer Begabungen,⁴⁸³ das Hervorrufen von Erinnerungen und Gefühlen,⁴⁸⁴ „ähnliche Merkmale“ von Musik und Liebe als „Lebensaufgabe, der man sich nicht entziehen kann.“⁴⁸⁵ Außerdem hebt sie die Sprachähnlichkeit von Musik hervor:

Die Botschaften, die mit Melodien vermittelt werden, sind oft klarer als Worte. In dem Roman wird die Musik also über die Sprache gestellt, sie ist sozusagen der natürlichste und wirkungsvollste Weg, sich auszudrücken.⁴⁸⁶

Gerade hier scheinen mir jedoch einige Einschränkungen notwendig, obwohl die Musik in der rheintalischen Trilogie sicher mit weniger Skepsis betrachtet wird als die Sprache.

⁴⁸² Angelika Steets betont in ihrer Interpretation von *Schlafes Bruder* die Wichtigkeit der Intratextualität. Steets: Interpretation SB. S.51.
⁴⁸³ Hötzmanseder: Trilogie. S.42. Vgl. die vorliegende Arbeit 3.1.5.
⁴⁸⁴ Hötzmanseder: Trilogie. S.42. Vgl. die vorliegende Arbeit 3.1.3.
⁴⁸⁵ Hötzmanseder: Trilogie. S.43. Vgl. die vorliegende Arbeit 3.1.2.
⁴⁸⁶ Hötzmanseder: Trilogie. S.38.

3.1.1. Musik und Sprache

Obwohl der Erzähler in *Schlafes Bruder* fast neidig ist, „welch gewaltige Kraft das geschriebene Wort in jener Zeit noch besessen hat“⁴⁸⁷, zeigt er hier und in den beiden anderen Bänden der Trilogie eine gewisse Sprachskepsis. Das zeigt sich zunächst in der Sprache des Erzählers selbst. Die Alltagssprache scheint ihm kein geeignetes Medium für seine Geschichten. Er entwirft vielmehr eine „Kunstsprache, die sich aus dem Luther-Deutsch, aus verschiedenen Dialektformen und aus den Kantaten-Texten von Bach zusammensetzt.“⁴⁸⁸ Zusammen mit Ausdrücken aus modernen Fachjargons, aus der Sprache der Medien und aus der Umgangssprache, bilden diese Sprachformen eine Mischung, die „den Stilbruch zum Stilprinzip erhebt“⁴⁸⁹ und befremden mag, aber jedenfalls eine gewollte Distanz sowohl zur Alltagssprache der Leserschaft als auch zur Sprache der Figuren zeigt.

Dabei zeigt sich im Verlauf der Trilogie eine gewisse Tendenz zur Relativierung dieser extrem distanzierten Haltung. Der zunächst ständig betonte Unsagbarkeitstopos⁴⁹⁰ tritt in *Die Luftgängerin* weniger stark in Erscheinung, wengleich gerade in diesem Roman die „Musik [als] Synonym für das Unsagbare“⁴⁹¹ benannt und die Unsagbarkeit als Eigenschaft der Engel betont wird.⁴⁹² Die von Angelika Steets aufgelisteten Ausdrücke „semantische[r] Uneindeutigkeit“⁴⁹³ werden im zweiten und dritten Band der Trilogie teilweise durch andere ersetzt,⁴⁹⁴ wie sich überhaupt zwischen den Bänden eine Verschiebung im Vokabular feststellen lässt.⁴⁹⁵ Auch die eingeschränkte Nutzung von Tempora und Zeitadverbien mag ein gewisses Misstrauen gegenüber der Sprache zum Ausdruck bringen,⁴⁹⁶ insbesondere wenn die Nähe oder Identität zweier Ereignisse durch musikalisch anmutende Wiederholung thematischer Passagen oder motivischer Phrasen suggeriert wird.

Noch stärker als seiner eigenen Sprache misstraut der Erzähler der Sprache seiner Figuren. Oft lässt er sie gar nicht zu Wort kommen: In *Schlafes Bruder* und *Die Unberührten* werden die Äußerungen der Figuren bevorzugt in der indirekten Rede wiedergegeben, und auch in *Die Luftgängerin* kann man eine gewisse Einteilung in

⁴⁸⁷ SB. S.157.

⁴⁸⁸ Siedenberg: Interview. S.22.

⁴⁸⁹ Steets: Interpretation SB. S.59.

⁴⁹⁰ Vgl. Steets: Interpretation SB. S.59.

⁴⁹¹ LG. S.111.

⁴⁹² LG. S.314f.

⁴⁹³ Steets: Interpretation SB. S.60.

⁴⁹⁴ So tritt etwa „vielleicht“ in *Die Luftgängerin* noch häufiger auf als in *Schlafes Bruder*.

⁴⁹⁵ Vgl. die Formulierungen für den Herzschlag in 1.2.1.

⁴⁹⁶ Vgl. Steets: Interpretation SB. S.62f.

Dialogpassagen und Passagen gerafften Erzählens feststellen, wobei in den letzteren meist auf die direkte Rede verzichtet wird.

Obwohl auch hier im Laufe der Trilogie eine gewisse Relativierung stattfindet, ist die Sprachlosigkeit der Rheintaler ein durchgehender Topos. Die Eschberger sind „sprachlos bis in den Tod“,⁴⁹⁷ sie drücken sich lieber in Gelächter und Geschrei⁴⁹⁸ aus oder ersetzen verbale Kommunikation durch Gewaltakte.⁴⁹⁹ Besonders eindrücklich wird dieser Gegensatz im Schweigen von Elias' Vater Seff vorgeführt, das mit den Schmerzensschreien seiner Frau kontrastiert.⁵⁰⁰ Die sprachliche Inkompetenz zeigt sich aber auch in der leichten Verführbarkeit durch demagogische Priester und Prediger.⁵⁰¹

Die Kritik an „Sprachlosigkeit“ der Bevölkerung des Rheintals setzt sich in den anderen Bänden fort. In *Die Luftgängerin* wird die explizite Sprachbetrachtung stark ausgeweitet und der Erzähler fasst auch den rheintalischen Dialekt deutlicher ins Auge, wogegen das Wort „Dialekt“ in *Schlafes Bruder* praktisch nicht vorkommt. Auch im zweiten Band der Trilogie beklagt der Erzähler die mangelnde Ausdrucksfähigkeit des rheintalischen Dialekts:

Es ist ein dunkler, farbloser Dialekt. Wenig facettenreich und gar nicht geeignet, Gefühle auszudrücken. Müssen sie denn ausgedrückt werden, so geschieht es in den unpassendsten Adjektiva - mal krude, mal unfreiwillig komisch. Vielmehr ist er geeignet, den Sachverhalt zu vernebeln. Meisterlich im Umschreiben und geradezu virtuos, stets im vagen zu bleiben. Die alemannische Mundart ist die Mundart des Nicht-Sagens.⁵⁰²

In *Die Unberührten* wird diese Kritik am „unvergleichlich kargen, rheintalischen Dialekt, der in den höher gelegenen Dörfern noch spröder und dunkler klingt“⁵⁰³, deutlich abgeschwächt. Hier findet der Erzähler wesentlich positivere Worte für die Sprache seiner Protagonisten:

Ihre Rede war kernig und präzise. Ihr Wortschatz nuanciert und pointiert. Daß die Sprache karg war, besagte nicht, daß sie nicht reich an Klängen sein konnte. Je nachdem, wie man etwas betonte, konnte es zu gänzlich überraschenden Bedeutungen führen. So besaß ein Bauer jener Tage für das Wort «Milch» zahllose Ausdrücke.⁵⁰⁴

Die Sprachlosigkeit der handelnden Personen ergibt sich hier weniger aus dem lokalen Idiom oder aus der dörflichen Tradition. Es ist vielmehr die Sprachlosigkeit in der

⁴⁹⁷ SB. S.134.

⁴⁹⁸ Vgl. Möckel: Erläuterungen SB. 3.2.4.

⁴⁹⁹ Vgl. Durrani: Communication SB. S.227.

⁵⁰⁰ Vgl. 3.2.2.

⁵⁰¹ SB. S.18ff. und S.99ff.

⁵⁰² LG. S.38.

⁵⁰³ UB. S.15.

⁵⁰⁴ UB. S.80.

Fremde. Hier ist Schneiders Darstellung der linguistischen Gegebenheiten aber differenzierter als in den ersten beiden Bänden: Er stellt eine Gesellschaft dar, in der Immigranten zwar ohne größere Probleme miteinander kommunizieren können,⁵⁰⁵ in der aber mit wachsender „Inkulturation“ und sozialer Verfestigung Neueinwanderer mit mangelnden Sprachkenntnissen den Status von Sonderlingen bekommen:

Die Sprache, in der man redete, war Deutsch, vielmehr war es der rheintalische Dialekt, durchsetzt mit einigen englischen Wörtern, kurz: ein entsetzliches Kauderwelsch.⁵⁰⁶

Wer in dieser Gesellschaft seinen Platz nicht findet, wird isoliert und sprachlos gemacht wie die beiden Kinder bzw. Jugendlichen unter der Brücke. Dabei ist aber die von „Balthasar“ ausgehende Sprachlosigkeit auch auf die unmenschliche Behandlung in seiner Kindheit⁵⁰⁷ zurückzuführen, was eine gewisse Verbindung zur Vernachlässigung der Erziehung in Eschberg⁵⁰⁸ herstellt.

Ebenso wie in Eschberg gibt es auch im New York der *Unberührten* das sinnentleerte Geplapper. Dessen Hauptprotagonisten sind jedoch in ironischem Kontrast nicht ungebildete Dorfbewohner, sondern zwei Musikwissenschaftler, die die größten musikalischen Momente nicht wirklich begreifen, sondern selbst am Abend von Antonias glanzvoller Vorstellung ihre vertrackten Gedankenspiele um eine Renaissance-Messe voranzutreiben versuchen:

«Du, Robert», sagte Baruch Allerwelt, indem er dem Kollegen und Freund in den Pelzmantel half, «wenn wir den Josquinschen Cantus in seiner originalen Gestalt mittelachsig spiegeln ...»

Aber er konnte seinen Gedankenblitz nicht voll erstrahlen lassen, denn der Freund fiel ihm polternd ins Wort: «Baruch! Hast du denn überhaupt kein Herz? Denkst du immer nur an dich?»⁵⁰⁹

Im Gegensatz zum meist negativ gezeichneten Gebrauch der Sprache sieht der Erzähler der rheintalischen Trilogie in der „Sprache der Musik“ Möglichkeiten, nicht nur potenzielle Sprachinhalte auszudrücken, sondern weit darüber hinauszugehen: „In der unerschöpflichen Kombination von Akkorden herrschen nämlich Konstellationen, deren Erklingen im Hörer etwas entfesselt, was im Grunde nichts mehr mit Musik zu schaffen hat.“⁵¹⁰ Elias hat zwar wie die anderen Eschberger Schwierigkeiten, sich über die inhaltliche Ebene der Sprache auszudrücken. Er kann dieses Problem aber bis zu

⁵⁰⁵ Vgl. die Kapitel der Überfahrt. UB. S.100–132.

⁵⁰⁶ UB. S.140.

⁵⁰⁷ UB. S.208f.

⁵⁰⁸ SB. S.30.

⁵⁰⁹ UB. S.244f.

⁵¹⁰ SB. S.176.

einem gewissen Grad durch seine musikalischen Fähigkeiten kompensieren. Auf der Orgel kann er „predigen“,⁵¹¹ Erinnerungen durchleben⁵¹² und die Natur in Musik fassen⁵¹³. Auch für Antonia wird die Musik zum Ersatz für die fehlenden Worte:

Stumm lauschte sie dem Schluchzen der Schwester, wollte sie trösten, fand aber weder die Worte noch den Mut, sie anzusprechen oder gar zu berühren. Als das Weinen einfach nicht enden wollte, kam ihr eine Idee. Sie fing plötzlich zu singen an.⁵¹⁴

Neben der Möglichkeit, durch Gesang Trost zu spenden, eröffnet die Musik Antonia außerdem die Möglichkeit, in einer Umwelt, in der ihr andernfalls keiner zuhören oder gar helfen würde, „um Hilfe zu rufen“.⁵¹⁵

In *Die Luftgängerin* ist die Gegenüberstellung von Musik und Sprache weniger deutlich. Die Musik wird in diesem Band weniger stark als Konkurrenz zur Sprache aufgebaut. Zwar wird Musik auch hier teilweise herangezogen, um „unsagbare“ Erlebnisqualitäten zu verdeutlichen, es dominiert aber die Verwendung zum Ausdruck von unscharfen sozialen Gefühlen. Die Vermittlung konkreter (emotionaler) Sachverhalte verstummt völlig vor der „Musik einer Generation“⁵¹⁶ oder der „Musik einer Gruppe“⁵¹⁷.

Damit wird der Musik in den Romanen der rheintalischen Trilogie zwar ein Potenzial zur Kommunikation auf verschiedenen Ebenen eingeräumt, dieses wird jedoch im zwischenmenschlichen Kontakt nicht ausgeschöpft. Sprache wird vor allem zum Plappern, zur Verhetzung oder zur Prägung von Phrasen verwendet. Musik kann zwar große Gruppen erreichen, sie sogar berühren, aber auch durch Musik kann man nur „predigen“, „um Hilfe rufen“ oder – wie im Fall von Rüdi und seinen Gefolgsleuten – die eigene Identität gegenüber der als feindlich aufgefassten Umwelt behaupten. Wirkliches Verständnis zwischen Individuen ermöglicht auch Musik nicht. Robert Schneiders Aussage „Die Musik ist ja nur dazu da, um die Liebe zu artikulieren“⁵¹⁸ ist in seiner rheintalischen Trilogie praktisch ausschließlich negativ, in der nicht musikalisch vermittelbaren Liebe, umgesetzt.⁵¹⁹

⁵¹¹ SB. S.173. Vgl. auch Steets: Interpretation SB. S.30f.

⁵¹² Das vor allem beim Orgelfest: SB. S.174f.

⁵¹³ Etwa im Flug der Zitronenfalter: SB. S.67f. Vgl. dazu auch Werner: Genie SB. S.53ff.

⁵¹⁴ UB. S.62.

⁵¹⁵ Vgl. UB. S.190.

⁵¹⁶ Hier sind die Nummern *Sotto le stelle del jazz* von Paolo Conte oder *Upside Down* zu nennen.

⁵¹⁷ Etwa die Musik der Gruppe um Rüdi.

⁵¹⁸ Kruse: Interview. S.100.

⁵¹⁹ Vgl. auch 3.1.2.

Während diese Sprachfunktion also in der ganzen Trilogie auch von der Musik nicht wahrgenommen wird, so finden sich doch mehrere Beispiele einer anderen Sprachfunktion, die die Musik bei einigen Figuren übernimmt: Elias ist sprachlich ebenso wenig entwickelt wie die anderen Eschberger. Er nimmt zwar nicht-inhaltliche Eigenschaften der Sprache, wie etwa Stimmfärbung oder Tonfall genau wahr, sodass er in der Lage ist, nahezu alle Stimmen der Eschberger täuschend ähnlich wiedergeben, auf der inhaltlichen Ebene kann er aber nur übernehmen und nicht selbständig weiterdenken, wie seine Darlegung der Ideen des Schaupredigers zeigt.⁵²⁰ In der Musik ist er jedoch fähig, sein Dasein zu reflektieren, sie wird für ihn zum „Mittel [...] der Entwicklung eigener Vorstellungen und Gedanken.“⁵²¹

Ein Nachklang von Elias' Reflexionen findet sich auch in Maudis Entscheidung, die Schule zu verlassen und für die da zu sein, „die nicht sterben können“,⁵²² nachdem sie dem Angriff entkommen konnte und lange Zeit singend unter einem Baumstamm verbracht hat.⁵²³ Auch Antonia verlagert gewisse kognitive Funktionen von der Sprache in die Musik. Bei ihr handelt es sich aber weniger um die Umsetzung von Gedanken zur Reflexion möglicher zukünftiger Handlungsvarianten als vielmehr um ein Rückerobern ihrer Vergangenheit, also ein Erinnern mit Hilfe der Musik.⁵²⁴

3.1.2. Musik und Liebe

Die Fähigkeit zu lieben ist in Robert Schneiders Rheintal nicht häufig und immer mit Problemen verbunden. Elsbeth erkennt Elias' quasi platonische Zuneigung nicht, in *Die Luftgängerin* liebt immer einer zu viel, sodass der andere damit nicht umgehen kann, in *Die Unberührten* liebt einer, während dem anderen schon „die Liebe aus dem Gesicht“⁵²⁵ weicht. Dazu kommt eine Sexualität, die selten im Zusammenhang mit Liebe steht, wesentlich häufiger dagegen mit Demütigung, Verletzung und Gewalt verbunden ist.⁵²⁶

⁵²⁰ SB. S.192.

⁵²¹ Möckel: Erläuterungen SB. S.120.

⁵²² LG. S.178.

⁵²³ LG. S.156f.

⁵²⁴ Siehe 3.1.3.

⁵²⁵ UB. S.233.

⁵²⁶ Vgl. Hötzmanseder: Trilogie. S.30f.

Ein wesentlicher Aspekt der Liebesproblematik ist, dass die Figuren in den Romanen der Trilogie nicht fähig sind, ihre Liebe auszudrücken. Zum Einen kann das aus der „Sprachlosigkeit“ der Dorfbevölkerung kommen,⁵²⁷ die im Schlusskapitel von *Schlafes Bruder* gewissermaßen an die nächste Generation weitergegeben wird, als Elsbeths Kind Cosmas Alder ihr die Frage stellt, was Liebe „meint“. Elsbeth umgeht diese Frage:

«Was Liebe meint?» lachte die Lukasin, küßte ihm sein glänzendes Knollennäschen und zog ihm die Kapuze über den Kopf. Denn der Regen hatte wieder eingesetzt.⁵²⁸

Durrani merkt dazu an, dass Cosmas offensichtlich nicht einmal das Wort „Liebe“ versteht,⁵²⁹ und Elsbeth erklärt es ihm auch nicht. Sie „antwortet“ vielmehr

mit einer zärtlichen, mütterlichen Geste [...] Ihre Liebe, die sie so ausdrückt, erweist sich als mütterlich, familienorientiert, wesentlich erdverbundener, simpler und weniger vergeistigt als die von Elias.⁵³⁰

Diese Vermittlung von Elternliebe scheint Cosmas so weit zu prägen, dass er seine Tochter über den Tod hinweg liebt und jede Nacht „Zwiesprache“ mit ihr hält.⁵³¹

Es sind offensichtlich nur Gesten, die zur anderen Person durchdringen und ihr die Liebe vermitteln können. In *Die Luftgängerin* küsst Ambros Amrei als er sie das erste Mal erblickt sofort auf den Mund. Auch wenn die Liebe der beiden als „ungleich“, ja fast rein einseitig dargestellt wird⁵³² und die Beziehung zwischen den beiden die Jahre nicht übersteht, so gelingt es Ambros doch, Amrei seine „Zwillingsseelen“-Liebe zu vermitteln.

Problematischer sind die Liebesgesten in *Die Unberührten*. Mit wenigen Worten macht Rupert Alma bei der ersten Begegnung einen Antrag, sie nimmt an.⁵³³ Dass die fortwährenden Geschenke, mit denen er Alma und die gemeinsamen Töchter verwöhnt, jedoch als Liebesgesten aufgefasst werden, überzeugt selbst in der erlebten Rede aus Sicht Ruperts nicht:

Wie ihr Gesicht im Widerschein der Petroleumlampe aufflackerte. [...] Dieses vollendete, wundersame Einssein mit sich. [...] Das jähe Heraufleuchten eines Lichtes, das schon äonenlang in der Seele dieses Menschen prangte und dessen Zauber nur er, Rupert, kannte. [...] Dieses aller kürzeste, urplötzlich übers Antlitz huschende göttliche Licht. Das war

⁵²⁷ In den schon erwähnten Sprachbetrachtungen in *Die Luftgängerin* meint der Erzähler, dass die Sprache des Rheintals für Liebeserklärungen ungeeignet sei: LG. S.38f.

⁵²⁸ SB. S.202.

⁵²⁹ Durrani: Communication SB. S.234.

⁵³⁰ Werner: Genie SB. S.80.

⁵³¹ SB. S.9f.

⁵³² LG. S.143ff.

⁵³³ UB. S.20ff.

die Liebe. So dachte Rupert. Und eben jetzt, genau in diesem Moment, war die Liebe über Almas Gesicht gegangen. Und er hatte es gesehen, war dabei, leibhaftig, hatte die alles entscheidende Sekunde nicht versäumt. Hatte geschaut, wie Gott über Almas Gesicht ging.⁵³⁴

Insbesondere in der Wiederholung muss man sich beim Lesen fragen, ob hier „die alten Fehler“ wieder gemacht werden, die in *Die Luftgängerin* als notwendig dargestellt werden,⁵³⁵ oder ob Rupert hier einfach eine Obsession auslebt, die nur zum Ruin seiner Familie führen kann. Auch in der Antonias Beziehungen ist die „Liebe“, die „über das Gesicht geht“ ambivalent.⁵³⁶

Während also Gesten vereinzelt Gefühle zu kommunizieren vermögen, ist die Sprache dazu ungeeignet, und selbst die Musik scheitert in der rheintalischen Trilogie an ihrem von Schneider formulierten Zweck.⁵³⁷ Elias' übersteigerte vergeistigte Liebe zu Elsbeth hat ihre Basis zwar im gleichen Herzschlag der beiden. Dieser Herzschlag, der ihm schon vor ihrer Geburt jenen „Menschen, der ihm seit Ewigkeit vorbestimmt war“⁵³⁸, anzeigt, ist aber nur ein akustisches Zeichen eines als nicht liebend dargestellten Gottes. Als Elias sich aufgrund des gemeinsamen Herzschlags in Elsbeth verliebt und das Metrum des Herzschlags ihn zu seiner großartigsten Musik inspiriert, bewundert Elsbeth diese Musik zwar, versteht sie aber nicht als Liebeserklärung.⁵³⁹

Auch das, was Aron an Antonias Stimme begeistert, ist keine Kommunikation zwischen Liebenden. Ihm geht zwar, als er ihre Stimme zum ersten Mal hört „die Liebe übers Gesicht“,⁵⁴⁰ er verliebt sich aber in „die melancholische und zudem rohe, ja fast brutale Kraft“ einer Stimme die „um Hilfe“ ruft.⁵⁴¹ Antonia und Aron finden sich zwar in musikalischen Räumen, die sich immer mehr annähern, ihre Liebe tritt aber immer nur zeitweise auf, nicht gleichzeitig mit der Liebe des anderen und in einem unbestimmten zeitlichen Verhältnis zur Musik. Damit wiederholen die beiden letztlich das in der Trilogie problematisierte aneinander-Vorbeireden auf der musikalischen Ebene.

⁵³⁴ UB. S.35.

⁵³⁵ Etwa in LG. S.9 und S.347.

⁵³⁶ UB. S.125, S.175 und S.233.

⁵³⁷ Vgl. S.119.

⁵³⁸ SB. S.36.

⁵³⁹ SB. S.113f.

⁵⁴⁰ UB. S.175.

⁵⁴¹ UB. S.190.

In *Die Luftgängerin* ist die Musik schließlich nur ein *soundtrack* zu den Liebeserlebnissen der Figuren. *Upside Down*⁵⁴² wird zunächst von Rüdi für Esther aufgelegt, aber im Rahmen des allgemeinen Erwachens jugendlicher Erotik in ihrer gemeinsamen Gruppe.⁵⁴³ Die genaue Rolle von *Sotto le stelle del jazz*⁵⁴⁴ in der Beziehung zwischen Amrei und Matteo wird zwar nicht klar, aber in den konkret genannten Situationen läuft das Lied „tagelang“ bei Amrei und Maudi, ohne dass Matteo auch nur anwesend wäre.⁵⁴⁵ Musik gibt in beiden Fällen die allgemeine Stimmung vor, in der sich Beziehungen entwickeln, ohne jedoch als Kommunikationsmittel oder anderwärtig eine größere Rolle in diesen Beziehungen zu spielen.

Ein Zustand, der zunächst im Gegensatz zur Liebe zu stehen scheint, der aber in den Romanen der rheintalischen Trilogie durchaus in Beziehungen zu Musik und Liebe tritt, ist die Einsamkeit. Nachdem Elias sich mit seinem Außenseiterschicksal abfindet, erlebt er „fröhlich[e] Einsamkeit“⁵⁴⁶. In *Die Luftgängerin* ist die Einsamkeit ambivalent, ein Zustand, der im menschlichen Leben seine Notwendigkeit hat, aber nicht immer ertragen werden kann.⁵⁴⁷ Amrei erlebt die Einsamkeit neben Ambros,⁵⁴⁸ wie überhaupt in diesem Roman „größte Nähe größte Einsamkeit bedeutet.“⁵⁴⁹

In *Die Unberührten* überwiegen schließlich die positiven Aspekte der Einsamkeit. Diese positiv gefühlte Einsamkeit steht auch in Beziehung zur Musik. Zu Beginn des Romans nimmt Antonia in einer Rede Abschied von den Bäumen des Waldes:

Als die Worte aber nicht mehr hinlangten, das Fühlen auszudrücken, fing sie auf einmal zu singen an. Sie wußte nicht, weshalb. Es geschah aus einer Mischung von Wut und Hilflosigkeit. [...] Da wurde ihr noch schwerer ums Herz, und eine tiefe, dunkle Traurigkeit kroch in sie hinein. [...] Sie fühlte sich als der einsamste Mensch auf der Welt und bereute bitterlich, die Mutter weggeschickt zu haben. Sie stimmte ein neues Lied an, sang fort und fort. Doch je länger sie musizierte, desto wohliger wurde plötzlich diese Traurigkeit. [...] Ihre Stimme wurde sicherer und fing zu leuchten an, ohne laut zu sein.⁵⁵⁰

542 Edwards, Bernard und Nile Rodgers: *Upside Down*. Schallplatte: Diana Ross 1980.

543 LG. S.111.

544 Conte, Paolo: *Sotto le stelle del jazz*. Schallplatte: Paolo Conte 1984.

545 LG. S.116.

546 SB. S.31.

547 Der Pensionist Jakob Alge etwa erträgt die Einsamkeit nach dem Tod seiner Frau nicht mehr und nimmt sich das Leben. LG. S.242.

548 LG. S.60.

549 LG. S.193.

550 UB. S.31f.

Gegen Ende des Romans erlebt Aron diese Einsamkeit, nachdem er Antonia in der Nacht in ihrem Zimmer singen gehört hat. Er tritt zu ihr in das Zimmer, noch immer aufgeregt:

Er hatte alle Mühe, das Zittern seiner Hände zu verbergen. Und als er es nicht mehr verbergen mochte, fiel sein Mund auf ihren Mund. Sie küßten einander. Er sah sie an, strich die Hand über ihre Wange, legte sie auf ihre Lippen. Er sah in Antonias Augen sein eigenes Antlitz sich widerspiegeln, und plötzlich fühlte er sich als der einsamste Mensch auf der Welt, und er war glücklich – vielleicht gerade deshalb.⁵⁵¹

Auch Antonia findet in ihrem Gesang nochmals in jenen Zustand der Selbstgenügsamkeit:

Sie sang um ihr Leben. Und da sie um ihr Leben sang, sang sie von ihrem Leben. Plötzlich fühlte sie sich vollendet eins mit sich. Eins mit dem Herzen, eins mit der Stimme. Plötzlich bedurfte sie keines einzigen Menschen mehr auf dieser Welt, denn sie wurde für Augenblicke zum einzigen Menschen, zum einsamsten und darum glücklichsten Menschen.⁵⁵²

Musik vermag also hinzuführen zur Einsamkeit in der Gegenwart des geliebten Menschen und in diesem Sinne zu nebeneinander erlebten Glücksmomenten, sie vermag auch Elias' Liebe in Klängen wiederzugeben.⁵⁵³ Wie die Sprache ruft aber auch die Musik eher Missverständnisse hervor, als dass sie zur Verständigung dienen könnte.

3.1.3. Musik und Erinnerung

Ein wichtiger Aspekt der Musik in der rheintalischen Trilogie ist, dass sie die Erinnerung unterstützt, ja oft erst ermöglicht. Die Seffin singt „wieder die Lieder der Mädchenzeit“, nachdem Elias seinen ersten großen Orgelauftritt gehabt hat.⁵⁵⁴ Auch Amrei singt, als sie, vom ligurischen Meer zurückgekehrt, eine Beziehung mit einem Jazzklarinettenisten beginnt.⁵⁵⁵ Ob die von ihr gesungenen Lieder allerdings Erinnerungscharakter haben, ist nicht klar. Eindeutig erinnernd streift Antonia an den Piers von New York „durch die Melodien der Kindertage“.⁵⁵⁶ Interessant ist, dass diese Erinnerungen Antonias in einer Zeit stattfinden, in der sie sprachlich immer haltloser wird. Schon bei „Balthasars“ Verwandten wurde eher schlechtes Englisch gesprochen

⁵⁵¹ UB. S.206f.

⁵⁵² UB. S.240.

⁵⁵³ Elias kann auch mit Hilfe der Musik seine Liebe neu heraufbeschwören, allerdings nur in sich selbst: SB. S.175.

⁵⁵⁴ SB. S.115.

⁵⁵⁵ LG. S.116.

⁵⁵⁶ UB. S.136.

als eine Sprache, in der sie sich gut ausdrücken könnte, „Balthasar“ spricht nicht mit ihr, der „General“ gibt vor allem Anweisungen auf Berlinerisch, richtiges Englisch lernt sie auch in der Familie Fleisig nur bedingt.⁵⁵⁷ Wie im Fall von Elias’ musikalischen „Reflexionen“⁵⁵⁸ ersetzt hier die Musik die Anregung durch die Sprache.

Wesentlich eindrücklicher tritt „musikalische Erinnerung“ in den Höhepunkten des ersten und des dritten Romans der Trilogie auf. Nach seinem „irrsinnigen Beginnen“⁵⁵⁹, in dem Elias in musikalischen Superlativen eröffnende „Gedanken“ über den Tod vorträgt, kommen ihm in seiner Feldberger Orgelimprovisation die Erinnerungen:

Die Natur wurde Musik. Jene geheimnisvollen Novembertage, wo der Nebel vom Rheintalischen auf und nieder schwappte, in den Weiler Hof [...]

Der Schein des Ersten Feuers wurde Musik. Die Farben der Eschberger Kirchenfenster, wie sie im Ostchor zu leuchten anfangen. Die Leiber der Schreienden, die sich ineinanderpreßten und ineinanderkeilten. Das brennende Anwesen des Nulf Alder. Das Mädchen im rauchverhüllten Gaden, wie es mit wachen Augen unter dem Bettrost lag, das Mündchen verbissen in der Stoffpuppe.⁵⁶⁰

Immer weiter erinnert sich Elias spielend, und mit seinen musikalischen Erinnerungen an Elsbeth steigern sich seine Gefühle:

Während er diese Gedanken in die anrührendste Musik setzte, die jemals gehört worden war, vernahm er auf einmal Elsbeths Herzschnagen wieder. Und er wurde unruhig, der Rhythmus könnte verlorengehen. Aber der Rhythmus blieb und verschmolz dem seines eigenen Herzens. Und es geschah, daß Elias wieder liebte.⁵⁶¹

In ähnlicher Weise kommt auch Antonia die eigene Vergangenheit erst wieder in vollem Umfang zu Bewusstsein, als sie ihren großen Auftritt an der Metropolitan Opera absolviert. Zunächst suggeriert der Erzähler, dass Antonias Gesang vor allem im Publikum Erinnerungen wachruft:

Lieber verpreßte man [...] sich [den Husten], als auch nur eine Nuance von dieser geheimnisvollen Stimme zu versäumen. Einer Stimme, die einen augenblicklich gefangen nahm, die einen anrührte wie ein tröstendes Wort, [...] ein Abschiedskuß in der Central Station, ein Gutenachtlied aus Kindertagen, ein erstes Ich-liebe-dich.⁵⁶²

⁵⁵⁷ Vgl. ihren Brief UB. S.207.

⁵⁵⁸ Siehe 3.1.1.

⁵⁵⁹ SB. S.172.

⁵⁶⁰ SB. S.174f.

⁵⁶¹ SB. S.175.

⁵⁶² UB. S.239.

Antonias eigene Erinnerungen werden zunächst nur angedeutet, etwa durch Wiederaufgreifen von thematischen Passagen in der Beschreibung ihres Gesangs aus der Innensicht⁵⁶³ oder durch den Verweis auf die klugen und die törichten Jungfrauen⁵⁶⁴. Dann weist der Erzähler auf die Identität der Sängerin mit der Heldin am Anfang des Romans hin:

Da stand sie, groß und schmal, [...] kurzsichtig, ohne Brille, und sang. Da stand diese blondhaarige Frau, deren Gesicht vernarbt war von Krankheiten, deren Seele gekränkt war von einem jahrelangen Leben in Dreck, Kot, Entbehrung und Verrat, einem Leben in einem finsternen, lärmenden Loch von New York. Da stand es plötzlich wieder da: das Mädchen mit dem zotteligen Haar, der schiefen Masche darin, die immer herauszufallen drohte.⁵⁶⁵

Nachdem den Erzähler dieses Zurückfinden zu sich selbst geschildert hat, schließt er das Kapitel. Er wechselt dann kurz in die Außensicht, um bald wieder zu Antonias Gedanken zurückzukehren, die sich nun lange vergessenen Eindrücken zuwenden:

Sie sang und war eins und roch plötzlich Gerüche, sah Bilder in neuem Glanz erstehen, auf welchen die Patina des Vergessens gehaftet hatte.

Da waren der Duft von frischem Heu und der bittere Geschmack vom Schweiß und dem Schnauf der Saumpferde [...] Ein Mann knatterte mit einem kleinen Lastauto heran. [...] Der Mann lächelte immerzu, [...] und er hatte Angst, von morgens bis abends.

Da war eine rothaarige Frau, die mit dunklem Dialekt sprach. Die Frau rauchte ein Pfeifchen [...], und die Frau war ihre Mutter, und ihre Mutter hieß Alma. [...] Und Veronika humpelte über den gefrorenen Schnee davon, zu dem hin, den sie liebte, und der hieß Kolumban. [...] Und da war eine Pritsche, und es war nächtens, und sie sprang von der Pritsche herab und setzte sich auf Lászlos Bettkante und fing zu singen an ...

So ging der Strom ihres Erinnerns, während sie Mozarts Musik sang.⁵⁶⁶

Vergleicht man das Zurückerinnern im ausübenden Musizieren mit einer ähnlichen Funktion der Musik etwa in *Die Blechtrommel* von Günther Grass, dann sieht man zwar zunächst einige Parallelen, stößt aber bald auch auf wesentliche Unterschiede. Auch Oskar Mazerath lässt „[s]ein Blech sprechen“,⁵⁶⁷ und die Trommel hilft ihm, alle Details genau zu schildern. Bei Grass fällt dabei die Übersteigerung der Fähigkeiten des Protagonisten noch stärker ins Auge: Während Elias auf der Orgel satztechnisch schwer bis unmöglich realisierbare Musik spontan improvisiert, bringt Oskar Musikstücke zur

⁵⁶³ UB. S.239.

⁵⁶⁴ UB. S.240.

⁵⁶⁵ UB. S.240.

⁵⁶⁶ UB. S.241f.

⁵⁶⁷ Grass: *Blechtrommel*. S.23.

Aufführung, deren erkennbare Wiedergabe über die Möglichkeiten einer Trommel – insbesondere einer Blechtrommel – weit hinaus gehen. Auch seine Fähigkeiten in der Evokation von Erinnerungen lassen jede Wahrscheinlichkeit hinter sich, so etwa die Beschwörung der polnischen Kavallerie zur Rettung Viktor Weluhns.⁵⁶⁸

Elias und Antonia bleiben dagegen überwiegend im seelischen Bereich, wenngleich der Erzähler sie hier „Unerhörtes“ vollbringen lässt. Im Gegensatz zu Oskar Mazerath betont Schneiders Erzähler die Unmöglichkeit der Fähigkeiten von Elias und Antonia nicht bis zur Groteske, er tastet sich vielmehr mit und an der Musik vor, bis das Unmögliche möglich scheint. Der Einsatz der Musik kann nicht alle Probleme lösen, die Rezipierende mit der Unwahrscheinlichkeit mancher Handlungsteile haben mögen, aber er reduziert sie zumindest deutlich.

Indem Antonia sich wieder als das Mädchen mit der Schleife im Haar erkennt, wird erkennbar, wie die musizierende Erinnerung die Figuren wieder auf ihren Kern zurückführt. Während in der Figur des Elias dieser Kern praktisch zur Gänze von der todbringenden Liebe zu Elsbeth ausgefüllt wird, ist die Figur der Antonia weniger auf solche exemplarischen Inhalte beschränkt. Dennoch wird deutlich, dass Antonia „von nun an immer“ „mutterseelenallein“⁵⁶⁹ sein möchte. Sie entscheidet sich dafür, ein Leben in Einsamkeit in Kauf zu nehmen, und wehrt sich daher auch nicht gegen ihr neuerliches Abschiedsgefühl im letzten Kapitel. Elias' Erinnerungen führen zu einem gegenteiligen Entschluss: Er möchte wieder lieben, und zwar bis in den Tod.

Im mittleren Roman der Trilogie ist die Verbindung zwischen Musik und Erinnerung anders ausgeführt. Hier ist sie nicht an einem Punkt im Roman zentriert, sondern erstreckt sich in den Erzählsträngen über einen Gutteil des Romans.

Eduard Flores' Geschichte wird zunächst kurz angerissen, als Ambros ihn bei der roten Ampel provozieren möchte.⁵⁷⁰ Schon an dieser Stelle erzählt er von seinem Traum, das Capriccio BWV 992⁵⁷¹ einmal in einem Konzert zu spielen. Dabei erinnert er sich – im Gegensatz zu Elias und Antonia – bereits an dieser Stelle an die meisten

⁵⁶⁸ Grass: *Blechtrommel*. S.759ff.

⁵⁶⁹ UB. S.241f.

⁵⁷⁰ UB. S.73ff.

⁵⁷¹ Johann Sebastian Bach: Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto. B-Dur. 1704. (BWV 992.) Zit. nach: J. S. Bach: *Einzelne überlieferte Klavierwerke*. Hrsg. von Hartwig Eichberg, Thomas Kohlhase. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Kassel u.a.: Bärenreiter, c1976. Teil III. S.1–9.

Ereignisse aus seinem Leben. Nach einem kurzen Auftritt in einem Lokal,⁵⁷² und seinem ersten Versuch, das Capriccio BWV 992 in einem Konzert zu spielen,⁵⁷³ wird er zum Personenschutz vor Maudis Krankenzimmer eingesetzt.⁵⁷⁴ Als Maudi sich ihm am Heiligen Abend 1989 als „Frau“ zur Verfügung stellt,⁵⁷⁵ übt Eduard Flores wieder das Capriccio, angeregt von Maudis Erscheinung denkt er dabei zurück an ein Mädchen, das in seiner Schulzeit jeweils vor ihm zum Üben am Schulklavier eingeteilt war und in das er verliebt war. Sie übte damals immer das Capriccio. Als er sie eines Tages nicht üben hörte, wagte er nicht, im Klavierzimmer nachzusehen. Später stellte sich heraus, dass sie in dieser Zeit einen Anfall erlitten hatte und qualvoll gestorben war.⁵⁷⁶ An dieser Stelle referiert der Erzähler auch die Idee, dass starke Verbundenheit mit Musik wohl immer auf Beziehungserinnerungen zurückzuführen sei.⁵⁷⁷ Kurz darauf erinnert er sich auch an den Namen des Mädchens: „Emily“.

Bei Eduard Flores wird nicht nur die Beziehung zwischen Musik und Erinnerung gelockert, auch die Verbindung Musik–Liebe–Tod wird hier anders dargestellt: Eduard Flores spielt für eine Großmutter und für Emily, die beide tot sind. Die Erfüllung seiner musikalischen Obsession auf dem Höhepunkt des Romans ist nicht ein übernatürlich anmutender Vortrag mit außergewöhnlicher Wirkung, sondern es ist sein erster fehlerfreier Vortrag des Bachschen Capriccios. Sein Spiel wird aber vom Beschuss der Tonhalle durch Rüdigs Gruppe unterbrochen, bei dem Flores selbst stark in Mitleidenschaft gezogen, wenn nicht gar getötet wird.⁵⁷⁸

Auch Rüdigers Auftritte sind teilweise mit Musik verbunden. Allerdings steht er von seinem ersten Auftritt im Roman mit dem Abspielen von Tonträgern in Verbindung, die zunehmend die Funktion einer Lärmkulisse annehmen. Die erste Nummer, *Upside Down*, spielt er noch als Tanzmusik für die jugendliche Gruppe ab.⁵⁷⁹ Die Nummer („Eisgekühlter“) *Bommerlunder* spielt er offensichtlich ab, um die Passanten im Zentrum von Jacobsroth zu provozieren.⁵⁸⁰ Im Finale soll die Musik der

⁵⁷² UB. S.88 und S.94.
⁵⁷³ UB. S.129ff.
⁵⁷⁴ UB. S.163.
⁵⁷⁵ UB. S.245–261.
⁵⁷⁶ UB. S.246–249.
⁵⁷⁷ UB. S.247.
⁵⁷⁸ UB. S.336ff.
⁵⁷⁹ UB. S.111.
⁵⁸⁰ UB. S.194f.

Band *Nirvana* schließlich vor allem die Gruppe im Panzer in Stimmung bringen und akustisch von ihrer Umwelt isolieren.⁵⁸¹

Hier hat Musik also weniger die Funktion, Kontakt zu Erinnerungen herzustellen, als vielmehr jeden Kontakt zur eigenen Vergangenheit (und damit auch zur Beziehung mit Esther) und zu anderen Menschen zu unterbinden. Mit diesen Assoziationen ermöglicht Rüdigers Musik eine neue Perspektive auf die Verbindung Musik–Liebe–Tod und steht in starkem Kontrast zum Bach-Capriccio, was Schneider in der „Engelsschlacht“ ausnützt.⁵⁸²

3.1.4. Musikerinnen und Musiker

Schon in *Schlafes Bruder* wird die Gestaltung der Figuren zu einem wesentlichen Teil von den ihnen zugeordneten Prinzipien bestimmt, sowie von den Topoi, deren Teil sie sind. So prägt die negative Variante des Dorf-Klischees die Figuren von Eschberg.⁵⁸³ Auch in *Die Luftgängerin* werden die Einwohner von Jacobsroth vor allem vom Zeitgeist, den sie spiegeln sollen, bestimmt, und die Figuren, die Antonia begegnen, sind offensichtlich stark von der Idee der vielen Nationen bestimmt, die einander in New York begegnen,⁵⁸⁴ d.h. sie verkörpern mehr oder weniger repräsentativ das multikulturelle Amerika.

In seiner Darstellung von Musikerinnen und Musikern greift Robert Schneider zu einem guten Teil auf seit der Romantik eingeführte Typen zurück. So entspringen der Eschberger Lehrer und Dorfforganist Oskar Alder, der Feldberger Domorganist Cantor Bruno Goller und der Dirigent Bruno Walter (wie er in der rheintalischen Trilogie auftritt) alle der Neugestaltung des Mozart-und-Salieri-Stoffes, der seit der Romantik die wohl bekannteste Ausformung der Opposition zwischen einem mittelmäßigen Musiker und einem Genie darstellt.

Basierend auf einigen vagen Gerüchten über den Tod von Wolfgang Amadeus Mozart schrieb Aleksandr Puškin 1831 das Dramolett *Mozart i Saljeri*,⁵⁸⁵ in dem Antonio Salieri aus Neid auf das Genie Mozarts diesen vergiftet. Die Gerüchte wurden

⁵⁸¹ UB. S.322–339.

⁵⁸² Vgl. 3.2.2.

⁵⁸³ Vgl. Steets: Interpretation SB. S.67ff.

⁵⁸⁴ Vgl. dazu Robert Schneiders Aussage: „[In New York] gibt es ganze Straßenzüge, wo kein einzige englisches Wort geredet wird; wo Latinos oder Chinesen verzweifelt versuchen, ihre Heimat zu rekonstruieren.“ Siedenberg: Interview. S.23.

⁵⁸⁵ Deutsch z.B. Alexander Puschkin: „Mozart und Salieri.“ In: Alexander Puschkin: Mozart und Salieri. Szene aus dem Faust. Düsseldorf: Grupello, 1998. S.9–32.

auch im deutschsprachigen Raum aktiv rezipiert und fanden Eingang in diverse literarische und wissenschaftliche Texte über Mozart. Zuletzt gestalteten Peter Shaffer in seinem Drama *Amadeus* und Miloš Forman in dessen Verfilmung den Stoff vom ältlichen, mittelmäßigen Musiker Salieri, der dem jungen Wolfgang Amadeus Mozart sein Genie neidet und ihn darum zu Tode bringt.⁵⁸⁶

In der rheintalischen Trilogie findet sich die Thematik mehrere Male: einerseits bei Oskar Alder, der Elias zwar zum Blasebalgtreter auf der Orgel macht, ihm jedoch keine musikalische Förderung zukommen lassen will, und bei Cantor Bruno Goller, der Elias in Eschberg entdeckt und ihn nach Feldberg einlädt, ihn dann aber ebenfalls jede Förderung verweigert, andererseits bei Bruno Walter, der die Aufführung der *Zauberflöte* dirigiert, in der Antonias Durchbruch erfolgt, und dem Schneider ein äußerst gespanntes Verhältnis zu seinem Lehrer und Vorbild Gustav Mahler unterstellt.⁵⁸⁷ Während der Erzähler zu Goller anmerkt, dass seine „Gebeine exhumiert und in alle Windrichtungen verstreut werden sollten“⁵⁸⁸, und wird das problematische Verhältnis zwischen Walter und Mahler nur in der direkten Rede Walters wiedergegeben, sodass die Sympathie lenkung stärker zu seinen Gunsten erfolgt.

Im Falle des Feldberger Domorganisten Bruno Goller führt Schneider die Thematik klassisch aus: Goller ist älter als Elias und in der Vorarlberger Kirchenmusik etabliert. Er erkennt Elias' Genie und fürchtet den Jüngeren als Konkurrenz. In der Folge unterlässt er es, Elias die Hilfeleistungen zukommen zu lassen, die notwendig wären, um dessen Erfolg dauerhaft zu sichern. Nicht zuletzt durch diese Versäumnisse kann Elias den auf dem Orgelfest gefassten Entschluss nicht mehr zu schlafen ungehindert umsetzen, wodurch die Einladung Gollers für ihn letztlich tödliche Folgen hat.

Bereits davor wird Oskar Alder in ähnlicher Weise eingesetzt. Auch der Lehrer und Organist von Eschberg hat Angst um seine Stellung, nachdem Elias alleine durch sein Gehör die Schäden und Verstimmungen der Eschberger Orgel genau erkannt hat. Er beschließt, Elias das Notenlesen nicht beizubringen. Nachdem er sich aber zu Ostern betrinkt, sodass Elias als Organist einspringen muss, bemerken die Eschberger dessen

⁵⁸⁶ „Antonio Salieri.“ In: Wikipedia (www.wikipedia.org). http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Salieri (13.8.2007)

⁵⁸⁷ Der historische Bruno Walter war in Hamburg und Wien Assistent Gustav Mahlers und dirigierte die Uraufführungen mehrerer Werke Mahlers. Nach dessen Tod steigerte er Mahlers Bekanntheit, insbesondere in den USA, wohin er 1939 emigrierte, durch von ihm dirigierte Aufführungen. „Bruno Walter.“ In: Wikipedia (www.wikipedia.org). http://de.wikipedia.org/wiki/Bruno_Walter (15.8.2007)

⁵⁸⁸ SB. S.11.

Fähigkeiten. Die Verbindung zum Tod wird hier noch freier gehandhabt als bei Bruno Goller: Inwiefern Oskar Alder nach der Logik des Erzählers indirekt auf den Tod Elias' hingewirkt hat, indem er ihn so früh Dorforganist werden ließ, ist nicht klar. Abseits dieser Spekulationen ist die Geschichte Oskar Alders in Hinblick auf den Tod gewissermaßen eine Umkehrung: Relativ unmittelbar nach Elias erstem Auftritt nimmt Oskar Alder sich selbst das Leben.

Von Oskar Alder ließe sich die Linie zu Eduard Flores ziehen, der ebenfalls mit seinem dilettantischen Spiel großen Musikern Unannehmlichkeiten bereitet, wenngleich hier weder das Konkurrenzverhältnis, noch der Neid des Etablierten oder gar das letale Ende gegeben ist.

Wie bei Oskar Alder wird auch bei Bruno Walter nicht nur die Perspektive verändert, sondern das Thema quasi umgekehrt. Es wird sogar in mehr Aspekten verändert als beim Dorforganisten, bleibt dabei aber deutlich erkennbar. Bruno Walter ist nicht der ältere, etablierte Künstler, er ist der künstlerische „Erbe“ von Gustav Mahler. Er ist auch nicht auf dessen musikalische Fähigkeiten neidig, sondern vielmehr auf dessen außermusikalische Erfolge. Schließlich bringt Bruno Walter nicht den beneideten Musiker um, sondern rächt sich, indem er „seine unsäglich Sinfonik in so schleppenden Tempi [gibt], bis sogar die Studenten im Stehparterre zu schnarchen anfangen“,⁵⁸⁹ schadet also eher Mahlers Werk.

Alle drei Musiker, Bruno Goller und Bruno Walter, werden jedoch eingeführt, bevor sie für die Geschichte wichtig werden, wobei Walter nie ein ähnlich auslösendes Moment in die Handlung einbringt wie Oskar Alder oder Bruno Goller. Er ist vielmehr ein Element der Charakterisierung der gehobenen Schicht von New York, wie Goller das auf die Städte konzentrierte und dennoch provinzielle Musikwesen des historischen Vorarlberg verkörpert und wie Oskar Alder das Dorf Eschberg und seine Ablehnung gegenüber außergewöhnlichen Talenten charakterisiert. Obwohl Walter in seinem Umfeld wesentlich zentraler ist, bleibt er in der Romanhandlung eher im Hintergrund. Alle drei Figuren werden schließlich auf den „musikalischen Höhepunkten“ der Romane, bei Elias Auftritten zu Ostern und beim Orgelfest und bei Antonias erstem Auftritt als Königin der Nacht, völlig marginalisiert. In diesen Momenten geht es um die Hauptfigur und ihr Erleben, bestenfalls noch um die Rezeption durch die Masse. Alle anderen Figuren haben dann nur mehr die Funktion, die Rezeption durch die Masse „individualisiert“ vorzuführen oder dem Moment durch charakteristische

⁵⁸⁹

UB. S.227.

Einzelhandlungen zudem die Aura des Besonderen zu verleihen. Durch die Umkehrung des Themas von Goller zu Walter wird die Zahl der umkehrenden Spiegelungen zwischen *Schlafes Bruder* und *Die Unberührten* erhöht und so stärkere Aufmerksamkeit auf die umkehrende Spiegelung als Formprinzip gelenkt.⁵⁹⁰

Neben Oskar Alder, Goller und Walter, Elias und Antonia lässt Schneider ein ganzes Universum von Personen auftreten, deren Triebfeder das Musizieren ist. Die meisten davon sind von den „musikalischen Archetypen“ der deutschsprachigen Romantik, wie sie von Wilhelm Heinrich Wackenroder, E.T.A. Hoffmann und anderen gestaltet wurden, geprägt.⁵⁹¹

Schon unter diesen romantischen Vorbildern finden sich die kalten Berufsmusiker, wie sie in den meisten Professoren und Konkurrenten in Feldberg auftreten,⁵⁹² die großen, von der Menge verkannten Künstler, wie Arturo Benedetti Michelangeli und Wladislaw Stanek,⁵⁹³ und schließlich die von der Musik besessenen Dilletanten, wie die Professoren Robert Fleisig und Baruch Allerwelt, die sich mit der theoretischen Analyse der Musik zufrieden geben,⁵⁹⁴ oder der Polizist Eduard Flores,⁵⁹⁵ der trotz mangelnder Fertigkeiten vor großem Publikum auftreten möchte. Auch die betuchte Gesellschaft, die Musik nur als stimmungsvolle Freizeitbeschäftigung wahrnimmt, treibt schon E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler zur Verzweiflung. Schneider konzentriert sich wie seine Vorbilder auf die merkwürdigeren Eigenschaften seiner Figuren, wodurch diese meist zu grotesk-komischen Typen geraten, wenn ihre Obsessionen nicht ins Tragische umschlagen.

Letzteres geschieht vor allem bei Elias, dessen musikalische Fähigkeiten und leidenschaftliche Liebe, in der Schilderung pathetisch übersteigert werden. Neben diesen Aspekten der Figur wird eine Reihe von Charakteristika des Genies aus den Musik-Konzepten der Romantik⁵⁹⁶ übernommen. Darüber hinaus ist Elias auch Anschauungsobjekt für die Idee des „geborenen und doch zeitlebens ungeborenen“ Genies.⁵⁹⁷

⁵⁹⁰ Siehe dazu 3.2.1.

⁵⁹¹ Vgl. dazu die Überlegungen in Werner: Genie SB. insbesondere 4.2 und MGG. Bd.6. Sp.804.

⁵⁹² *Schlafes Bruder*.

⁵⁹³ *Die Luftgängerin*.

⁵⁹⁴ *Die Unberührten*.

⁵⁹⁵ *Die Luftgängerin*. Hötzmanseder stellt Eduard Flores in eine Reihe mit Elias und Antonia, da auch er sein Leben der Musik widmet, wenngleich mit weniger Erfolg. Hötzmanseder: Trilogie. S.39 und S.43.

⁵⁹⁶ Vgl. Werner: Genie. 4.2.

⁵⁹⁷ Vgl. SB. S.11f.

Antonia ist in die romantische Tradition schon durch ihren Namen eingebunden. Neben der kranken Sängerin Antonie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Rat Krespel,⁵⁹⁸ finden sich auch Schwester Antonia in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Heilige Cäcilie*⁵⁹⁹ und andere Trägerinnen dieses Namens, die Beziehungen zur Musik haben. Wie Elias ist auch die Figur der Antonia durch ihre außergewöhnliche musikalische Begabung und die damit verbundenen Elemente des romantischen Genie-Konzepts geprägt. Daneben beeinflusst auch die schon in *Die Luftgängerin* angedeutete Idee von der Akzeptanz der Einsamkeit⁶⁰⁰ und dem daraus erwachsenden Glück⁶⁰¹ die Gestaltung der Figur.

Indem Schneider diese Versatzstücke aus der „musikalischen“ Prosa der Romantik verwendet, wirken seine Romane emotional in der Romantik „verortet“, was für *Schlafes Bruder* durchaus zweckmäßig sein mag. Auch in *Die Unberührten* lässt sich diese Verortung insofern mit der Handlung in Einklang bringen, als Schneider über einen großen Teil des Romans hinweg eine kulturelle Insel im multikulturellen New York präsentieren will. Dass einige dieser Versatzstücke aber auch in *Die Luftgängerin* auftreten muss in diesem Zusammenhang eher verstören. Auch eine intellektuellere Lesart, die aus dem bewussten Erkennen dieser Versatzstücke⁶⁰² Erkenntnis und Befriedigung schöpfen möchte, ist im mittleren Roman der Trilogie nur schwer möglich.

3.1.5. Musikalische Genies

Wie bereits erwähnt,⁶⁰³ sind die Figuren Elias und Antonia zu einem wesentlichen Teil vom Genie-Konzept der romantischen Literatur bestimmt. Sowohl in ihrer eigenen Einstellung als auch in der Präsentation durch den Erzähler finden sich Charakteristika dieses Konzepts. Eines der wichtigsten unter ihnen ist die Opposition zwischen Natur und Kunst und ihre Betonung oder Auflösung im Genie.

⁵⁹⁸ Hoffmann: Werke. Bd. 3. S. 39–65.

⁵⁹⁹ Heinrich von Kleist: „Die heilige Cäcilie.“ In: Heinrich von Kleist: Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa. Um Anmerkungen ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 1998. (RUB 8004.)

⁶⁰⁰ LG. S.193.

⁶⁰¹ UB. S.240.

⁶⁰² Zur Arbeit mit Versatzstücken verschiedener Stile im postmodernen Roman vgl. Steets: Interpretation SB. S.15ff.

⁶⁰³ Siehe 3.1.4.

Der romantische Künstler, versucht die der Natur immanenten Regeln zuerkennen, und

[n]ur besonders begabte Künstler sind imstande, der Natur diese Geheimnisse zu entreissen. Das gilt besonders für die Theorie der Musik, durch die Uebereinstimmung, die Sympathie, die von vornherein zwischen den Tönen und den Fibern des menschlichen Herzens besteht.⁶⁰⁴

Elias ist so ein „besonders begabter Künstler“. Bei ihm wird nicht nur, „[d]ie Natur [...] Musik“⁶⁰⁵, er versteht es auch, die „Sympathie“ zwischen Tönen und Herzfasern zu nutzen, indem er Elsbeths Herzschlag zum Metrum seiner Musik macht und andererseits mit dieser Musik vermag, „den Menschen bis auf das Innerste seiner Seele zu erschüttern.“⁶⁰⁶

Selbst Techniken und Formen, die man eher mit besonders kunstvoller Musik als mit Naturnachahmung assoziieren würde, erkennt Elias aus der Natur: Praktisch alle, die sich mit der Musik in *Schlafes Bruder* wissenschaftlich beschäftigen, zitieren in diesem Zusammenhang eine Stelle, die den Beginn von Elias' Erfahrungen im Orgelspiel beschreibt: Elias verbringt gerade seine erste Nacht auf der Orgel und spielt ein Weihnachtslied.

Da leuchtete ihm plötzlich ein sommerliches Bild vor den Augen. Als er einmal träumend im Gras gelegen hatte, beobachtete er die Bahn zweier Zitronenfalter, wie sie fröhlich hin und her gaukelten. Und so fing er an, der alten Melodie eine neue Melodie hinzuzufügen. [...] Die Stimme in seiner rechten Hand ließ er zuerst flattern. Dann folgte die linke. [...] Elias hatte, um es akademisch zu sagen, das Gesetz der Imitation entdeckt.⁶⁰⁷

Die Ableitung auch der überkommenen Formen aus Naturbeobachtungen steht im romantischen Kontext meist in Opposition zu abgelehnten künstlerischen Konzepten, das natürliche Musikempfinden wird Manierismus, Belcanto etc.⁶⁰⁸ entgegengesetzt. Bei Schneider scheint der Gegensatz eher ein akademischer Musikbegriff zu sein, ein theoriegeleitetes Musikverständnis, das er in seinen Beschreibungen manchmal zu parodieren scheint.⁶⁰⁹

⁶⁰⁴ Marianne Frey: Der Künstler und sein Werk bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung. Bern: Lang & Cie, 1970. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Literatur und Germanistik. Bd.29.) Im Folgenden kurz: Frey: Romantische Kunstanschauung. Hier: S.40.

⁶⁰⁵ SB. S.174. Zur (Natur-)Imitation in Elias' Musik vgl. Werner: Genie SB. S.54. sowie Schlösser: Komponist SB. S.86.

⁶⁰⁶ SB. S.176f.

⁶⁰⁷ *Schlafes Bruder*. SA. S.69f.

⁶⁰⁸ Wackenroder ist selbst grundlegender künstlerischer Technik gegenüber skeptisch, wenn sie zur bloßen Abbildung der Natur dient. Vgl. Frey: Romantische Kunstanschauung. S.40.

⁶⁰⁹ Besonders plausibel erscheint das, wenn man etwa den Beginn von Elias' Orgelvortrag in Feldberg heranzieht, wo in der Beschreibung zahlreiche Fachvokabel versehen mit expressiven Attributen auftreten. SB. S.171f.

Elias steht demgegenüber weder mit den Theorien seiner Zeitgenossen, noch mit der musikalischen Tradition in Verbindung. Dennoch entspricht er als Genie, das durch seine Sensibilität und musikalische Veranlagung musikalische Gesetzmäßigkeiten intuitiv erfassen und unmittelbar praktisch umsetzen kann, den romantischen Ideen. Obwohl Volks- und Kirchenlieder alles sind, was er kennt, lässt er in seinem begrenzten Spielraum diese Ideen durchscheinen, indem er in der Kirchenmusik vereinzelt Volkslieder zitiert.⁶¹⁰ Auch die Tradition wird bei Elias durch intuitionsgeleitete Lernerlebnisse wie die „Zitronenfalter-Episode“ überflüssig. Schneider bringt diese Tradition aber teilweise ironisch „durch die Hintertür“ ins Spiel, indem er die Eschberger Gemeinde – obwohl sie katholisch ist – evangelische Kirchenlieder singen lässt, die bereits Bach in seinen Werken verarbeitet.⁶¹¹

Während Elias also praktisch keinen Kontakt zur musikalischen Tradition und zur zeitgenössischen Musik hat, ist dieser Kontakt bei Antonia in Ansätzen gegeben. Zum einen durch den Kirchenchor, den der Pfarrer selbst leitet, und für den er „A-cappella-Stück[e] aus dem Geiste eines Friedrich Silcher“⁶¹² schreibt. Darüber hinaus bringt Rupert ein Grammophon ins Haus, auf dem Antonia eine Aufnahme der berühmten Nellie Melba hört, die für sie zum Vorbild wird.⁶¹³ Auch hier verfremdet Schneider, indem er sie evangelische Kirchenlieder und Schlager aus späterer Zeit singen lässt.⁶¹⁴

Der geniale Charakter von Antonias Gesang und musikalischem Empfinden wird jedoch an ihrem Zugang zu Mozart deutlich. Sie besucht zwar schon als Kind eine Aufführung der *Zauberflöte*, sie „lernt“ auch Arien von Mozart, ihr Zugang bleibt jedoch ein nicht primär kognitiver:

Der Musik Mozarts bedurfte sie wie andere des Gesehenwerdens. Sie gab ihr Sinn. [...] Alles sog sie auf von dieser nach Milch schmeckenden Musik, wie sie sich ausdrückte. Mozart sprach ihre Sprache, und sie verliebte sich in ihn, posthum. Als sie unter George Szell zum ersten Mal das Klarinettenkonzert hörte, war es wie eine Berührung des Körpers. Es kam ihr vor, als säße sie zum ersten Mal bei dem Friseur [...], als strichen [seine] Hände [...] mit aller nur erdenklichen Zartheit über ihr Haupt. Musik war für sie ein körperlicher Zustand.⁶¹⁵

⁶¹⁰ SB. S.149.

⁶¹¹ Vgl. 3.3.3.

⁶¹² UB. S.65.

⁶¹³ UB. S.55 und S.66.

⁶¹⁴ UB. S.32.

⁶¹⁵ UB. S.224.

So wie sie selbst die Musik vor allem „fühlt“, so bringt sie selbst ihr Publikum – das New Yorker Bildungsbürgertum – dazu, sie vor allem fühlend (und erinnernd) wahrzunehmen.⁶¹⁶

Die Genialität von Elias' Musizieren drückt sich auch in der Mühelosigkeit aus, mit der er musiziert und musikalische Prinzipien und Zusammenhänge begreift. Auch wenn die äußeren Umstände widrig sein mögen, sein musikalischer Fortschritt erfolgt ohne Schwierigkeiten.⁶¹⁷

Diese Mühelosigkeit setzt sich auch bei Antonia fort.⁶¹⁸ Die Leichtigkeit, mit der sie selbst schwierige sängerische Herausforderungen meistert, setzt Schneider sogar in einer thematischen Textpassage um.⁶¹⁹ Die Selbstverständlichkeit, mit der die Figuren in der ganzen rheintalischen Trilogie ihre außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten behandeln, ist bei Elias und Antonia ein charakteristisches Beispiel für die Naivität, die alle Hauptfiguren der Trilogie bis zu einem gewissen Maß auszeichnet.⁶²⁰ Elias glaubt, er könne Elsbeth seine Fähigkeiten ohne Weiteres vermitteln,⁶²¹ er meint, die anderen Kandidaten beim Orgelfest seien unterdurchschnittlich begabt, und erkennt nicht die Größe seines eigenen Talents.⁶²² Schneider schließt die oben zitierte „Zitronenfalter-Episode“ mit der Bemerkung:

Hätte man [Elias] gesagt, [dass er das Gesetz der Imitation entdeckt habe,] er wäre sofort verstummt in dem Glauben, ein Unrecht getan zu haben.⁶²³

und betont so Elias' Unbedarftheit. Auch Antonia verschenkt zwar ihren Gesang als „etwas ganz Besonderes“,⁶²⁴ trotzdem ist „[d]as Singen [...] das letzte, auf das sie sich etwas einbilde[t].“⁶²⁵ Damit greift Schneider die Unschuld des Naturgenies in Bezug auf sein eigenes Schaffen auf und gleicht so seine Figuren weiter dem romantischen Konzept an.

Während Schneider und sein Erzähler auf der einen Seite die Natürlichkeit und Naturbezogenheit der Genies betonen, so wird die Begabung von Elias und Antonia doch von Anfang an als außernatürlich präsentiert. Elias Begabung stammt von „Gott,

⁶¹⁶ Vgl. 3.1.3.

⁶¹⁷ Vgl. Schlösser: *Komponist SB*. S.82ff. und Hötzmanseder: *Trilogie*. S.38.

⁶¹⁸ Vgl. Hötzmanseder: *Trilogie*. S.40.

⁶¹⁹ Siehe S.22f.

⁶²⁰ Vgl. Hötzmanseder: *Trilogie*. S. 55–59.

⁶²¹ Vgl. Schlösser: *Komponist SB*. S.87.

⁶²² Vgl. Hötzmanseder: *Trilogie*. S.56.

⁶²³ *Schlafes Bruder*. SA. S.70.

⁶²⁴ UB. S.168.

⁶²⁵ UB. S.136.

dem es in seiner Verschwenderlaune gefallen hatte, die so wertvolle Gabe der Musik über ein Eschberger Bauernkind auszugießen,⁶²⁶ und ihre Verleihung erfolgt im Rahmen des monumentalen Hörwunders.⁶²⁷ Auch Antonias Gesang ist – noch bevor sie real singt – Teil ihres einleitenden Traumes⁶²⁸ und damit in einen außernatürlichen Zusammenhang gestellt.

Elias' erstes Orgelspiel wird als auch auf überirdischer Ebene bemerkenswertes Ereignis von ungewöhnlichen Witterungsbedingungen begleitet,⁶²⁹ die „einige Buchseiten später [...] einen Großbrand begünstigen, dem das Dorf Eschberg fast gänzlich zum Opfer fällt.“⁶³⁰

Antonias Gesang wird zwar nicht mit solchen Ereignissen verbrämt, ihre Rede an den Wald⁶³¹ ist weniger wundersam dargestellt als Elias' Zwiesprache mit den Tieren⁶³², dafür vermag sie auf der psychologischen Ebene mindestens ebenso starke Wirkung zu erzielen wie Elias. Mag sein, dass Schneider dabei an die ersten Psychoanalytiker gedacht hat, deren Fähigkeiten sich Antonia – wiederum unbewusst – aneignet.⁶³³

Wo die Genie-Figuren der Romantik mit Hilfe der Musik ins Schwärmen geraten und Kontakt zu Dimensionen aufnehmen, die davor vor allem von der Religion vermittelt wurden, lässt also Schneider diese Dimensionen durch die (musikalische) Beschwörung der Genies direkt in die reale Welt eindringen. Dabei etabliert sich – insbesondere in *Schlafes Bruder* – ein dialektisches Verhältnis zwischen außernatürlicher Vermittlung von musikalischer Begabung und musikalischer Beschwörung außernatürlicher Kräfte.

Die Figuren zweier so „unerhörter“ musikalischer Genies lassen sich letztlich nicht bloß – wie Schlösser es *Schlafes Bruder* vorwirft – „dadurch aufrechterhalten, daß sie nicht auf akustische Beweise angewiesen sind.“⁶³⁴ Die Genie-Figuren der rheintalischen Trilogie erhalten ihre Glaubwürdigkeit vielmehr durch das

⁶²⁶ SB. S.11.

⁶²⁷ SB. S.31–37.

⁶²⁸ UB. S.9–12.

⁶²⁹ SB. S.66.

⁶³⁰ Schlösser: Komponist SB. S.82.

⁶³¹ UB. S.31f..

⁶³² SB. S.53f.

⁶³³ Um diese Parallele umfassend zu begreifen, müsste man wohl die Gestaltung der Szenen, in denen Antonia singend Trost spendet, mit zeitgenössischen Berichten von psychoanalytischen „Heilungen“ vergleichen.

⁶³⁴ Schlösser: Komponist SB. S.91. Ähnliche Ideen formuliert auch Schneider selbst in Kruse: Interview. S. 96.

Zusammenwirken von Schilderungen, die die Unwahrscheinlichkeit des Geschehenden in den Hintergrund rücken, mit der Einlösung der Erwartungen, die europäische Rezipierende an Genie-Darstellungen haben. Schneider erreicht das, indem er das Genie-Konzept der Romantik mit wenigen ironischen bzw. verfremdenden Akzenten übernimmt.

3.2. MUSIKALISCHE STRUKTUREN

Schon *Schlafes Bruder* regte die Literaturkritik und -wissenschaft an, neben den musikalischen Handlungselementen auch andere musikalische Aspekte zu finden. Neben den „langen, rhythmischen Passagen“⁶³⁵ konstatierte man, der Roman lese sich „wie eine trotzige aufpeitschende Sinfonie“ in der Robert Schneider „seinen Musiker kontrapunktisch gegen die Rohlinge, Dummköpfe, Neider und Teilnahmslosen in der dumpfen Bergwelt“ setze.⁶³⁶

Neben diesen allgemeinen Formulierungen, die die Musikalität von Schneiders Roman demonstrieren wollen, indem sie Begriffe der Alltagssprache, die auch im musikalischen Bereich verwendet werden, in fachlich zweifelhafter Weise in einen scheinbar musikalischen Zusammenhang stellen, gibt es auch Formulierungen, die den Anspruch einer fundierten musikalischen Analyse zu stellen scheinen. So spricht Erich Hackl von der „bezwingenden Komposition dieser Prosa“, die sich „der musikalischen Strukturen einer Kantate“ bediene.⁶³⁷

Es scheint also angebracht, zunächst die in der rheintalischen Trilogie auftretenden Strukturen einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, um erst dann die an die Texte herangetragenen Formschemata auf ihre Aussagekraft hinsichtlich der Romane der Trilogie zu untersuchen.

3.2.1. Rahmung und Spiegelung

Obwohl Robert Schneider in der textlichen Gestaltung der rheintalischen Trilogie häufig auf thematische Sätze oder Textpassagen zurückgreift, sind doch die

⁶³⁵ Christian Seiler: „Die Geschichte lächelt durch ihre Tragik.“ In: Die Weltwoche. Nr.48. 26. November 1992. S.57.

⁶³⁶ Friedrich Schimmel: „Von der Magie einer ungeschriebenen Musik.“ In: Berliner Zeitung. 9. Oktober 1992. o.S.

⁶³⁷ Erich Hackl: „Legende vom schlaflosen Musiker.“ In: Die Zeit. 2. Oktober 1992. o.S.

augenscheinlichsten Strukturen der Romane von Elementen der Inhaltsebene geprägt. Auf dieser Ebene lässt sich schon bei der gesonderten Betrachtung von *Schlafes Bruder* eine doppelte Rahmung erkennen: Das erste und das letzte Kapitel fassen die Geschichte von Elias zusammen, das zweite und das vorletzte Kapitel erzählen die Geschichte des Dorfes Eschberg nach dem Tod von Elias Alder.⁶³⁸ Dadurch, dass im zweiten Kapitel das Dritte und im vorletzten Kapitel das Zweite Feuer im Mittelpunkt steht, erhält auch das Erste Feuer, das im Kapitel „Der Tag ist so freudenreich“ geschildert wird, eine lockere Rahmung.⁶³⁹ Die Rettung von Elsbeth durch Elias beim Ersten Feuer⁶⁴⁰ ist zudem einer der Anlässe, bei dem Elias den Gleichklang seines Herzens mit dem von Elsbeth wahrnimmt. Davor hört er den Herzschlag der ungeborenen⁶⁴¹ bzw. neugeborenen⁶⁴² Elsbeth und als sie auf der Fahrt nach Götzberg ohnmächtig wird, liegt „[z]um zweiten und letzten Mal in seinem Leben [...] Elsbeths Herz auf seinem Herzen“.⁶⁴³ Auch Elsbeths Rettung beim Ersten Feuer erhält also eine doppelte Rahmung.

Die Unberührten weist ebenso einen Rahmen auf, der zunächst von den Träumen Antonias im ersten und letzten Kapitel gebildet wird. Darüber hinaus lässt sich auch ein innerer Rahmen feststellen, der dadurch zustande kommt, dass Textpassagen aus dem zweiten Teil der einleitenden Traumbeschreibung bei der Schilderung von Antonias großem Auftritt aufgegriffen werden.⁶⁴⁴ In beiden Romanen wird außerdem – wie schon erwähnt⁶⁴⁵ – jeweils der Höhepunkt durch eine Zusammenfassung der Geschichte betont. Zusammen bilden die beiden rahmenbetonten Romane einen weiteren Rahmen auf der Ebene der Trilogie.

Dieser Rahmen wird ergänzt durch eine Reihe von Inhaltselementen, die einander spiegeln. Unter diesen finden sich die Musiker Bruno Goller und Bruno Walter.⁶⁴⁶ Aber auch die zentrale Musik- und Liebes-Thematik erscheint in *Schlafes Bruder* und *Die Unberührten* spiegelbildlich verkehrt.

Dem „Paar“ Elias und Elsbeth entsprechen im letzten Roman Antonia und Aron. Beide Verbindungen werden durch gleiche Anfangsbuchstaben betont. Elias liebt

⁶³⁸ Vgl. Möckel: Erläuterungen SB. S.71f.

⁶³⁹ Vgl. Möckel: Erläuterungen SB. S.82.

⁶⁴⁰ SB. S.75f.

⁶⁴¹ SB. S.36.

⁶⁴² SB. S.50.

⁶⁴³ SB. S.138.

⁶⁴⁴ Vgl. S.48f.

⁶⁴⁵ Vgl. 3.1.3.

⁶⁴⁶ Vgl. 3.1.4.

einseitig, seine Musik versagt in der Vermittlung seiner Liebe.⁶⁴⁷ Antonia und Aron stellen diesen Anspruch nicht an die Musik. Sie üben ihre Musik nicht zur Kommunikation untereinander aus, sie musizieren eher „nebeneinander“, wenngleich Aron seine musikalischen Fähigkeiten Antonia zur Verfügung stellt.⁶⁴⁸ Entsprechend lieben sie einander auch nicht „gleichzeitig“ sondern zeitlich „verschoben“, ihre Liebe mündet schließlich sogar in eine nebeneinander gelebte „Einsamkeit“.⁶⁴⁹

In dieser Einsamkeit finden Antonia und Aron jedoch ein gewisses Glück, während Elias unglückliche Liebe nur im Tod enden kann. Antonia lebt weiter, sie hat einen neuen Traum, der ihr weitere Veränderungen in ihrem Leben ankündigt. Diese Offenheit der Perspektive in Amerika steht wieder in Opposition zur Ausweglosigkeit und Abgeschlossenheit von Elias' Schicksal im Rheintal. Hier konnte Elias weder mit seiner Musik noch mit seiner Liebe Anerkennung finden, in Amerika dagegen findet Antonia diese Anerkennung.⁶⁵⁰

Auch in *Die Luftgängerin* findet sich ein Rahmen, der allerdings nicht den ganzen Roman einschließt, sondern nur das Leben der Maudi Latuhr von ihrer Geburt bis zur Engelsschlacht. Vor und nach diesem Teil des Romans ist jeweils ein Abschnitt eingeschoben, in dem der Erzähler die Silvesternacht auf der Marienruh, einer Anhöhe bei Jacobsroth beschreibt und dabei zahlreiche allgemeine Bemerkungen über das Rheintal und seine Menschen einfließt. Der erste dieser Abschnitte beginnt:

In kimmerischer Silvesternacht auf die Marienruh zu wandern, innezuhalten und dort dem rheintalischen Menschen zuzusehen, wie er sein Jahr entläßt, ist ein merkwürdiges Erlebnis.⁶⁵¹

Am Ende des Romans leitet diese thematische Passage leicht variiert den vorletzten Abschnitt ein:

In der Nacht größter Mutmaßungen auf die Marienruh zu wandern, innezuhalten und dort dem rheintalischen Menschen zuzusehen, wie er sein Jahr entläßt, das Jahrhundert, das Jahrtausend, ist ein merkwürdiges Erlebnis.⁶⁵²

Im Laufe dieses vorletzten Abschnitts wird nicht nur die Nachgeschichte der „Engelsschlacht“ erzählt, sondern auch viele thematische Passagen und motivische Phrasen ein letztes Mal aufgegriffen.

⁶⁴⁷ Vgl. 3.1.2.

⁶⁴⁸ Vor allem als Korrepetitor. UB. S.224.

⁶⁴⁹ Vgl. 3.1.2.

⁶⁵⁰ Vgl. Hötzmanseder: Trilogie. S.77.

⁶⁵¹ LG. S.37.

⁶⁵² LG. S.344.

Die Luftgängerin stellt mit ihrem zurückgenommenen Rahmen also ein Verbindungsglied zwischen zwei stark rahmenbetonten Romanen dar. Außerdem findet Esther in *Die Luftgängerin* – ähnlich wie Antonia in *Die Unberührten* – zu einer hoffnungsvollen Liebe, nachdem sie nach New York gekommen ist. Sie findet dadurch zu einem glücklichen Leben, dass sie von einer Randkultur des Rheintals zur jüdischen Kultur wechselt. So werden die Oppositionen zwischen dem ersten und dem letzten Band der Trilogie auch im mittleren Band angedeutet.

3.2.2. Reihung, Verknüpfung und Montage

Neben rahmenbetonten Formen finden sich in der rheintalischen Trilogie auch reihende Strukturen. Dabei werden nicht nur Episoden gereiht, wobei der gelegentlich Rückgriffe erfolgen können, auch auf der textlichen Ebene treten Reihungen auf, die die Aufmerksamkeit der Rezipierenden durch (wiederholte) Rückgriffe stark auf die Form lenken.

Ein solches Vorgehen fällt besonders in zwei Kapiteln von *Schlafes Bruder* auf, wo jeweils eine motivische Phrase in leichter Variation die Gedanken einer Person „unterbricht“. In „Die Geburt“ werden zunächst die Schmerzen und die Schreie von Elias’ Mutter, der „Seffin“ erwähnt, danach das Schweigen Seffs, dann wieder die Seffin: „Sein Weib oben im Gaden gellte vor Schmerzen.“⁶⁵³ Dann setzen die Gedanken der Ellensönin ein, mehrmals unterbrochen durch die Bemerkung „Die Seffin gellte vor Schmerzen.“⁶⁵⁴ bis die Folgen der nachlässigen Tätigkeit der Ellensönin bemerkbar werden: „Die Seffin lag und weinte ruhig.“⁶⁵⁵ und schließlich: „[Das Kind] schrie nicht.“⁶⁵⁶

Neben dem Schweigen des Neugeborenen wird in diesem Kapitel auch das Seffs Schweigen betont: „Seff war kein Redner.“⁶⁵⁷ wird zur motivischen Phrase, die ebenfalls im Laufe des Kapitels wiederholt wird, und in der Folge Romans noch in der Form „Er war kein Redner.“⁶⁵⁸ aufgegriffen wird. Damit tritt in diesem Kapitel neben

653 SB. S.13.
 654 SB. S.14f.
 655 SB. S.16.
 656 SB. S.16.
 657 SB. S.13.
 658 SB. S.129.

dem Prinzip der Wiederholung auch das des Kontrasts auf⁶⁵⁹ und verleiht der Reihung der Textteile musikalische Züge.

Ähnlich ist das Kapitel „Die Lichter der Hoffnung“ gestaltet, wobei hier „Elias saß schweigend auf dem Bock.“⁶⁶⁰ zur zentralen Phrase wird. Diesmal sind es Elsbeths Gedanken, die zwischen den Nennungen dieser Phrase ausgebreitet werden. Für ihre Gedanken findet sich im Roman aber keine eigene Sprache, sie werden als Formzitat der Gedanken der Ellensönin wiedergegeben.⁶⁶¹

Die beiden genannten Kapitel haben eine expressive Form:⁶⁶² Eine stereotype Phrase wird so lange wiederholt, bis sie sich in ihr Gegenteil verkehrt, die gellenden Schreie in unheimliches Schweigen,⁶⁶³ das Schweigen in ein Aufbrüllen.⁶⁶⁴ Dazwischen drängt sich Inhalt, der eigentlich vor allem nervöses „Geplapper“ ist. So drückt sich die Sprachlosigkeit, die in Eschberg strikt in überkommene Formen gepresst wird, anschaulich aus.

Die Reihung lässt sich in der rheintalischen Trilogie aber auch als Formprinzip ganzer Romane erkennen. Vor allem *Die Luftgängerin* ist weniger durch die lockere Rahmung⁶⁶⁵, als vielmehr durch Reihung bestimmt, wobei sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Formebene verschiedene Möglichkeiten von Reihung, Verknüpfung und Montage durchgespielt werden.

Innerhalb der Abschnitte erfolgen die Verknüpfungen – wo es sich nicht um chronologische Folgen handelt – häufig über Assoziationen. Dabei handelt es sich aber nicht um das freie Assoziieren eines Ich-Erzählers, wie es in der *stream of consciousness*-Technik auftritt, sondern eher um gelenkte Exkurse, die zwar an Szenenelementen festgemacht werden, aber oft weit von der Haupthandlung abschweifen. Insbesondere bei der Einführung neuer Figuren wird deren Lebensgeschichte auf diese Weise eingefügt.⁶⁶⁶

⁶⁵⁹ Vgl. 2.2.1. und 2.2.2.

⁶⁶⁰ SB. S.136ff.

⁶⁶¹ Steets: Interpretation SB. S.72.

⁶⁶² Man mag diese Form zwar mit der Rondo-Form A–B–A–C–A–... vergleichen (so Hühne: Facharbeit SB. S.5.), dieser Vergleich überzeugt jedoch nicht, da die Refrains des Rondos in der musikalischen Praxis doch deutlich länger sind als die in den Textstellen von *Schlafes Bruder* nur kurz eingeworfenen motivischen Phrasen.

⁶⁶³ SB. S.16.

⁶⁶⁴ SB. S.138.

⁶⁶⁵ Vgl. 3.2.1.

⁶⁶⁶ Georg Moll etwa, der Maudi findet und später Amrei einen Heiratsantrag macht, wird, als er Maudi im Krankenhaus besucht in einer längeren Passage vorgestellt. LG. S.167–171.

Biografische Exkurse können aber auch über Binnenerzählungen eingefügt werden, wie das etwa bei Eduard Flores der Fall ist.⁶⁶⁷ Mehrmals überschneiden sich dabei diese Exkurse inhaltlich und in der Formulierung,⁶⁶⁸ sodass der Eindruck einer starken Vernetztheit des Textes aber auch der dargestellten Personengruppe entsteht.

Während also innerhalb der Abschnitte sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Textebene die Literatur-typische assoziative und chronologische Reihung vorherrscht, sind die Übergänge zwischen den Abschnitten nicht immer so eindeutig zuzuordnen. Die an diesen Stellen meist deutlich höhere Distanz des Erzählers verleiht den Abschnitten die Wirkung von Filmszenen, die im konventionellen Kino auch häufig mit einer Totale beginnen. Verstärkt wird die Wirkung durch Tableaus oder unkommentierte Dialoge an diesen Abschnittsanfängen. Häufig ist der Abschnittswechsel auch wie im Film mit einem neuen Erzähleinsatz verbunden, dessen Bezug zum vorhergehenden Abschnitt erst nach und nach hergestellt wird.

Überhaupt ist *Die Luftgängerin* auf mehreren Ebenen von Techniken des filmischen Erzählens geprägt. Neben den eben angesprochenen „Schnitt“-Techniken und dem starken Akzent auf der „Tonspur“⁶⁶⁹ kommt in der „Engelsschlacht“ eine Kombination aus beiden Möglichkeiten zum Tragen.

Der Erzähler leitet den Abschnitt, der mit Ausnahme weniger Zeilen im Präsens gehalten ist mit Sternen- und Wetterbeobachtungen ein.⁶⁷⁰ Dann folgt ein Blick auf Amrei, die am Morgen noch immer nicht schlafen kann. Ihren Gedanken folgend werden einige Erzählstränge bis zu diesem Zeitpunkt weitergeführt.⁶⁷¹ Schließlich schläft sie ein. Wieder vom Wetter ausgehend wird das Erwachen von Rüdi und seinen „Untergebenen“ geschildert. Am Anfang dieser Passage steht die letzte gliedernde Randbemerkung im Roman: „Die Engelsschlacht“.⁶⁷² Auch die folgenden Passagen werden mit Wetterbeobachtungen eingeleitet, dazu visuelle Beschreibungen, Rückblicke und Reflexionen.⁶⁷³

Eduard Flores ist der erste, der eindeutig mit einem akustischen Eindruck verbunden wird. Er übt das Capriccio BWV 992.⁶⁷⁴ Die anderen Figuren, Harald,

⁶⁶⁷ LG. S.73ff.

⁶⁶⁸ Vgl. etwa die Aussagen über Wladislaw Stanek LG. S.73f. und S.170.

⁶⁶⁹ Vgl. 3.3.2.

⁶⁷⁰ LG. S.319.

⁶⁷¹ LG. S.319ff.

⁶⁷² LG. S.322f.

⁶⁷³ LG. S.323ff.

⁶⁷⁴ LG. S.323.

Izjumov, Maudi und Esther werden vor allem mit der „lärmenden Hitze“ assoziiert. Schließlich läuft bei Rüdi und seiner Gruppe der Kassettenrekorder mit Musik der Gruppe *Nirvana*.

In einer Szene, deren visuelle Ebene an Autorenkino erinnert, reflektiert Eduard Flores über seinen für den Abend geplanten Auftritt.⁶⁷⁵ Dann werden die ersten Dialoge in direkter Rede wiedergegeben, zunächst das Gespräch zwischen Esther und Maudi,⁶⁷⁶ dann auch jenes in Rüdīs Gruppe, das als letzte Passage von Wetterbeobachtungen eingeleitet wird. Der Kassettenrekorder wird wieder erwähnt, unmittelbar darauf das *Krönungskonzert* von Mozart, dem Eduard Flores zuhört, während er auf seine Gelegenheit zum Auftritt wartet.⁶⁷⁷

Die Szene im Gallo Nero wird relativ unvermittelt beim essenden Harald begonnen. Immer stärker wird die Reihung der Szenen von Kontrasten bestimmt. Die Attacken im Restaurant werden unmittelbar, fast personal erzählt, danach wendet sich der Erzähler den Gästen zu, die auf den Platz laufen.⁶⁷⁸ Einer kurzen Passage in Italien folgt unmittelbar die Rückkehr zum „stählerne[n] Ungeheuer“, dem Panzer von Rüdīs Gruppe, wo „Kurt Cobain [...] *Smells Like Teen Spirit* [kreischt]“.⁶⁷⁹ In immer kürzeren Abständen folgen die „Schnitte“ aufeinander, insbesondere wo keine Musik erwähnt wird. Der letzte Dialog im Panzer wird nur mehr von knappen „Regieanweisungen“ eingeleitet.⁶⁸⁰ So wird das Geflecht der Erzählstränge bis zu deren Auflösung immer dichter. Ein „Entkommen“ gibt es nur für Esther, die nach New York reist.

Natürlich ist auch in *Die Unberührten* die Reihung von Erzähl- und Textabschnitten ein wesentliches Bauprinzip. Die Einzelelemente münden aber hier wieder viel stärker in einen großen Erzählfluss und werden nicht gegeneinander ausgespielt. Die Prinzipien, nach denen gereiht, verknüpft und montiert wird, sind wieder vorwiegend Chronologie und Assoziation, nur an wenigen Stellen wird die Reihung von der Kontrastwirkung bestimmt. Die Gesamtkomposition ist mehr von den Rahmungen bestimmt. Der Höhepunkt ist eine einzelne große Szene, die wiederum vor allem einen einzelnen Erzählstrang beleuchtet.

⁶⁷⁵ LG. S.327f.

⁶⁷⁶ LG. S.328f.

⁶⁷⁷ LG. S.330ff.

⁶⁷⁸ LG. S.332ff.

⁶⁷⁹ LG. S.334f. Vgl. Kurt Cobain, Kris Novoselic und Dave Grohl: *Smells Like Teen Spirit*. CD: Nirvana 1991.

⁶⁸⁰ LG. S.338.

3.2.3. Motivische Phrasen und thematische Passagen

Wie in den vorherigen Abschnitten mehrmals aufgezeigt, verwendet Robert Schneider gerne motivischen Phrasen und thematische Passagen, um Rahmungen zu betonen. Dazu lässt sich die Nennung der Opfer des Dritten Feuers zu Beginn und am Ende von *Schlafes Bruder*⁶⁸¹ zählen, ebenso wie die Träume von Antonia⁶⁸² in *Die Unberührten*.

Beim letzten Beispiel lässt sich eine großflächigere Verwendung von thematischen Passagen feststellen, wie sie bereits in *Die Luftgängerin* auftritt. Im Rahmen eines Textabschnitts werden dabei mehrere thematische Passagen etabliert, die dann an verschiedenen Stellen des Romans wieder aufgegriffen werden. So enthält das erste Kapitel in *Die Unberührten* neben der Passage, die im letzten Kapitel aufgegriffen wird auch einige Sätze, die bei Antonias großem Auftritt zitiert werden.⁶⁸³

In *Die Luftgängerin* werden zu Beginn noch mehrere thematische Passagen exponiert, die im vorletzten Kapitel variiert wiederholt werden. Neben der „kimmerische[n] Silvesternacht“⁶⁸⁴, die in die (erdgeschichtliche) Vergangenheit der Berge verweist, und die am Ende als „Nacht größter Mutmaßungen“⁶⁸⁵ aufgegriffen wird, exponiert Schneider vor Maudis Geburt die Farben des Feuerwerks, die Rolle des Wortes „eigentlich“ und die Schwierigkeit einer Liebeserklärung im rheintalischen Dialekt, die Kindheit im Rheintal⁶⁸⁶ sowie den Donauwalzer als „vornehmste musikalische Umarmung“⁶⁸⁷. Diese Elemente treten im Verlauf des Romans in verschiedenen Variationen auf. Schließlich erfolgt eine „Reprise“⁶⁸⁸ in der die thematischen Passagen ein letztes Mal aufgegriffen werden.

Aber auch im quasi-lyrischen ersten Abschnitt des Romans werden Phrasen und Passagen exponiert, insbesondere solche, die hier auf „mein[en] Engel aus den jurassischen Bergen“ bezogen und später auf andere Personen übertragen werden, etwa die „kleine[n], vornehm sprechende[n], immerkalte[n] Hände“⁶⁸⁹, die später als Amreis und Margots kalte Hände,⁶⁹⁰ Maudis „vornehm sprechend[e] Händ[e]“⁶⁹¹ und Esthers

681 SB. S.8 und S.200.

682 UB. S.9 und S.251.

683 Vgl. S.48f.

684 LG. S.37.

685 LG. S.344.

686 LG. S.38f.

687 LG. S.44.

688 LG. S.344–345.

689 LG. S.9.

690 „Jeder Engel hat kalte Hände, sagte [Ambros zu Amrei].“ (LG. S.23.) „[Margots] Hände waren knöchern, und sie blieben immer kalt.“ (LG. S.101.)

„klein[e], immerkalt[e] Händ[e]“⁶⁹² vorkommen, oder die Passage vom Nabelschnurvorfal,⁶⁹³ die bei Maudis Geburt erweitert übernommen wird.⁶⁹⁴ Darüber hinaus finden sich auch Selbstbetrachtungen des Erzählers bzw. des lyrischen Ich, die motivisch werden, so etwa die Phrase vom „Heimweh [...] daheim“⁶⁹⁵, die an anderer Stelle (variiert) auf die Rheintaler im Allgemeinen bezogen wird.

Untersucht man die Variationen der motivischen Phrasen und thematischen Passagen näher, dann fallen neben Variationen, in denen Elemente ersetzt werden – wie bei der „kimmerischen Silvesternacht“ – vor allem Verkürzungen und Erweiterungen auf:

Wenn bei Mitternacht der Donauwalzer anhebt, diese vornehmste musikalische Umarmung, die sich festlich gestimmte Menschen geben können, dann tanzen auch die Ländler Walzer. Der Dreivierteltakt ist ihre Erfindung gewiß nicht. [...] Aber für einen Moment, für *einen* Moment, strahlen ihre kantigen Gesichter auf, und ihre Augen haben beinahe Grandezza.⁶⁹⁶

Diese Passage wird durch die Erweiterung von „Mitternacht“, eine Auslassung und die Verkürzung des Anschlusses „Aber für einen Moment, für *einen* Moment“ variiert:

Wenn jetzt zur Mitte dieser Silvesternacht der Donauwalzer anhebt, die vornehmste Umarmung, die sich festlich gestimmte Menschen geben können, dann tanzen auch wieder die Ländler Walzer. Und für einen Moment lang strahlen ihre kantigen Gesichter auf, und ihre Augen haben Grandezza.⁶⁹⁷

Solche Variationen kann man durchaus von gängigen musikalischen Themenverarbeitungen ableiten. Im Gegensatz dazu lassen sich für Motivumstellungen in der Themenverarbeitung, wie sie der Umstellung „die Fehler wieder zu machen, die alten“⁶⁹⁸ – „die alten Fehler wieder zu machen“⁶⁹⁹ entsprechen würde, deutlich weniger Belege finden.

Ohne Variationen halten hingegen manche Einwohner des Rheintals an ihren stehenden Redewendungen fest:

When the villagers do manage to formulate a point of view, it tends to be repeated verbatim, as if the linguistic construction, once achieved, is too

⁶⁹¹ LG. S.56.
⁶⁹² LG. S.198.
⁶⁹³ LG. S.9.
⁶⁹⁴ LG. S.48.
⁶⁹⁵ LG. S.9.
⁶⁹⁶ LG. S.44.
⁶⁹⁷ LG. S.345.
⁶⁹⁸ LG. S.9.
⁶⁹⁹ LG. S.347.

precious to abandon. Joseph Alder registers his son's abnormality at birth with the phrase 'Gottverreckt mit dem Bub ist etwas falsch' (SB, 27), and years later this is still his standard comment about the boy (SB, 31). If [the villagers] wish to emphasize a point, the villagers add the quaintly macaronic 'Siket erat et prinzipius in nunk und semper' to their words of wisdom (SB, 64, 97, 116).⁷⁰⁰

Interessant ist, dass Schneider an den Höhepunkten mit ihren ausgedehnten Erinnerungen nur bedingt und stark verkürzend auf vorgeprägte Textteile zurückgreift. Sowohl in den Erinnerungen des Elias auf dem Orgelfest⁷⁰¹ als auch in Antonias Erinnerungen⁷⁰² benutzt Schneider hingegen Anaphern, um die Flut der Erinnerung zu ordnen bzw. ihre Reihung zu betonen. Mit mehr wörtlichen Wiederholungen geht Schneider in *Die Luftgängerin* vor, wenn sich Amrei nach ihrem Streit mit Ines an ihre Beziehung mit Ambros erinnert,⁷⁰³ wobei auch hier die gedrängtere Wiedergabe bekannter Inhalte überwiegt.

An anderen Stellen werden thematische Passagen im Sinne von Wagners „Erinnerungen“⁷⁰⁴ verwendet. So wird etwa das Dritte Feuer von Eschberg in „Das letzte Kapitel“ mit den folgenden Worten geschildert:

In der Nacht des Dritten Feuers wagte niemand in Eschberg, seinen Herd anzuzünden, nicht einmal die Kerze im Gebet. [...] Ein Lamparter [...] ging noch in derselben Nacht von Hof zu Hof, einem jeden, wenn nötig mit Gewalt, das Licht zu verbieten. Er schlich hin und spähte in die Ställe, Stuben und Gaden und wurde nicht des geringsten Scheins gewahr. Er naste nach den Schornsteinen und roch nicht einmal die Prise kalten Rauchs. Gegen zwei legte er sich auf seinen Laubsack und schlief ruhiger.

Gegen drei verbrannte das ganze Dorf und der Wald um das Dorf in weniger als einer Stunde.⁷⁰⁵

Im Kapitel „Der Tag ist so freudenreich“ wird der nächtliche Kirchgang folgendermaßen vorbereitet:

⁷⁰⁰ Durrani: Communication SB. S.226.

⁷⁰¹ „Die Natur wurde Musik. [...] Der Schein des Ersten Feuers wurde Musik. [...] Die nächtliche Episode wurde Musik, [...] Und Elsbeth wurde Musik.“ (SB. S.174f)

⁷⁰² „Da waren der Duft von frischem Heu und der bittere Geschmack vom Schweiß und dem Schnauf der Saumpferde in einem engen Stall. [...] Da war eine rothaarige Frau, [...] und die Frau war ihre Mutter, [...] Und da war ein weißgescheuerter Bretterboden, [...] Und da war eine Pritsche, [...] Da war ein kleiner Mann im schwarzen Mantel, [...] Und der Mann lachte und trieb eine Menge Schabernack, [...] Da war die Kälberkiste, und in der Kälberkiste saß ein Mann, und der Mann wartete auf sie, [...] Und der Mann hatte flaschengrüne Augen und war ein Schutzengel, und er wohnte an ihrem Rücken ...“ (UB. S.242f.)

⁷⁰³ LG. S.139.

⁷⁰⁴ Vgl. S.74ff.

⁷⁰⁵ SB. S.9.

In diesen Tagen und Nächten wagt niemand in Eschberg, ein Feuer anzuzünden, nicht einmal die Kerze zum Gebet. [...] Am frühen Heiligabend geht ein Lamparter von Hof zu Hof, einem jeden, wenn nötig mit Gewalt, das Brennen der Christbaumkerzen zu verbieten. Er schleicht hin und späht in Stuben und Ställe, wird nicht des blassesten Scheins gewahr. Er nast nach den Schornsteinen und riecht nicht einmal die Prise kalten Rauchs. Dann wandert er ruhiger, tut sich sein Sonntagsgewand an, rüstet zur mitternächtlichen Mette.⁷⁰⁶

Hier wird durch das Aufrufen der „Erinnerung“ (die sich eigentlich auf künftige Ereignisse bezieht) Antizipation erzeugt, die durch Elias Alarmruf eingelöst wird.

Aber auch jenseits von Erinnerung und Vorahnung haben die thematischen Passagen oft ähnliche Funktionen wie Leitmotive, so wird die zweite Erwähnung von Wladislaw Stanek⁷⁰⁷ durch die wiederholten Formulierungen klarer, eine Wiedererkennung auch ohne Zurückblättern ist garantiert, die Verknüpfung ist enger.

Letztlich etabliert der Einsatz von motivischen Phrasen und thematischen Passagen also auch so etwas wie ein Leitmotivgeflecht, wobei hier zwar zum Teil eindeutigeren Verknüpfungen geschaffen werden können als bei der Verwendung „herkömmlicher literarischer Leitmotive“, tiefergehende Unterschiede jedoch schwer festzumachen sind.

3.2.4. Musikalische Formen?

Nachdem sich in allen drei Bänden Fälle von Themenverarbeitung finden, und nachdem sich auch Ordnungsprinzipien, die in der Musik zur Bildung von Formen herangezogen werden, in den Romanen der rheintalischen Trilogie nachweisen lassen, stellt sich die Frage, ob man der Trilogie oder Teilen davon schlüssig musikalische Formen zuweisen kann.

Robert Schneider verneint das – zumindest für *Schlafes Bruder* – und meint:

Es ist ganz bestimmt nicht so daß jedem Kapitel eine ganz bestimmte musikalische Form zukäme. [...] Es gibt in diesem Text — das läßt sich sehr gut ablesen — gewisse Elemente, die sich spiegeln; wengleich das natürlich nichts Neue, ist. Oder es gibt den Erzähler, der sich selbst nochmal zitiert und das dann ein bißchen bricht. Oder es gibt reine musikalische Aspekte im Sinne von musikalischen Parametern, z. B. das Crescendo. [...] Das ‚Hörwunder‘ ist ja im Grunde nichts anderes, als im Pianissimo zu beginnen, im Fortissimo zu enden und wieder im Pianissimo anzusetzen. Aber daß dem ganzen Roman eine strenge musikalische Form

⁷⁰⁶

SB. S.70.

⁷⁰⁷

Der Klavierlehrer von Eduard Flores wird im Exkurs über das Leben von Georg Moll wieder erwähnt. Vgl.3.2.2.

zugrundeläge, eine Fuge oder so etwas, ist nicht der Fall. Das geht ja auch nicht. [...] eine Fuge literarisch auszuführen, ist unmöglich. Da müßte man drei oder vier Sprecher simultan sprechen lassen.⁷⁰⁸

Schneider selbst zielt also weniger auf eine große Form für den gesamten Roman ab, als vielmehr auf den vereinzelt Einsatz musikalischer Verarbeitungstechniken und Effekte, z.B. „den Erzähler, der sich selbst nochmal zitiert“ oder das „Crescendo“, also die Steigerung der Lautstärke über einen längeren Zeitraum.

Sicher lassen sich in der Trilogie gewisse Formprinzipien feststellen, die auch in der Musik bestimmend sind. Eindeutige Bezüge zwischen literarischer Formung und musikalischer Form sind jedoch nicht überzeugend herzustellen bzw. bringen sie die literarische Interpretation nicht vorwärts. Letzteres gilt insbesondere für die Interpretation jener zwei parallel gestalteten Kapitel von *Schlafes Bruder*, die Benjamin Hühne als Rondos interpretieren möchte.⁷⁰⁹ Auch wenn die auffällige Form den Musikbezug nahelegt, ist es für die literarische Interpretation fruchtbarer, die Form als Einzelphänomen aufzufassen und weiterzuverfolgen als sie auf die musikalische Form des Rondos zu beziehen, mit deren praktischer Erscheinung sie nicht in Einklang zu bringen ist.⁷¹⁰ In seiner Interpretation des gesamten Romans als Sonatenhauptsatzform⁷¹¹ gelingt es Hühne nicht, die parallele Struktur von Exposition und Reprise überzeugend nachzuweisen, die für diese Form – insbesondere zur Abgrenzung von vergleichbaren literarischen Strukturen – notwendig ist.

Neben den genannten Interpretationsansätzen finden sich in den Rezensionen besonders über *Schlafes Bruder* zahlreiche Zuordnungen des Romans zu literarischen Formen. Die meisten davon sind allerdings eher „wohlfeile musikalische Gemeinplätze, die allenfalls schön klingen, aber zur Erhellung des Werkes nichts beitragen.“⁷¹² So stellt sich die Frage, wie „musikalischen Strukturen einer Kantate“⁷¹³, die Erich Hackl in *Schlafes Bruder* konstatiert, sich in der Literatur manifestieren. Sieht man das Charakteristikum einer Kantate darin, dass sie „im Wechsel Rezitative, Arien, Duette, Terzette und andere Ensemblesätze, verschiedene Liedtypen, Sprechpartien sowie Chöre und selbständige Instrumentalstücke als Zwischenspiele, Einleitungs- oder Schlusssätze“ bringt, und hat nimmt man einen „Zusammenhang dieser Teile [...] durch

⁷⁰⁸ Kruse: Interview. S.98f. Beachte jedoch die hier ausgesparte Passage S.150.

⁷⁰⁹ Vgl. Hühne: Facharbeit SB. S.5.

⁷¹⁰ Vgl. 3.2.2.

⁷¹¹ Vgl. Hühne: Facharbeit SB. S.5ff.

⁷¹² Petri: Literatur und Musik. S.23. Vgl. Einleitung zu 2.4.

⁷¹³ Erich Hackl: „Legende vom schlaflosen Musiker.“ In: Die Zeit. 2. Oktober 1992. o.S.

eine einheitliche Grundstimmung“⁷¹⁴ an, dann ist fraglich, ob sich diese Definition so in die Literatur übertragen lässt, dass sich daraus ein abgegrenztes Korpus von Texten ableiten ließe. Zwar findet sich in allen drei Romanen der rheintalischen Trilogie der Wechsel von Massenszenen, „Solopassagen“ und Textteilen mit größerer Erzähldistanz, die sich mit Instrumentalstücken assoziieren lassen, die Notwendigkeit einer außerliterarischen und der Nutzen einer „musikalischen“ Interpretation bleiben hier aber fraglich.

Sogar dort, wo Robert Schneider selbst für sein Werk „musikalische“ Formen beansprucht, sind diese nicht notwendigerweise im fertigen Text nachzuweisen. Schneider meint:

Als Ganzes ist der Roman natürlich einer bestimmten musikalischen Form verpflichtet, und die ist sehr frei. Das ist — aus der Spätromanik kommend — die Rhapsodie. Des Roman ist sehr rhapsodisch: Die Rhapsodie ist aber praktisch verknüpft mit einer streng linearen Form des Denkens, nämlich der des Kontrapunkts.⁷¹⁵

Problematisch ist an dieser Aussage, dass Schneider sowohl „Kontrapunkt“⁷¹⁶ als auch „linear“⁷¹⁷ in einem literarisch-sprachlichen Sinn verwendet, während er einen musikalischen Sinn suggeriert.⁷¹⁸ Außerdem folgt die von Schneider zitierte Form der Rhapsodie keinem festen Schema,⁷¹⁹ sodass ihre Nachbildung im Text leicht beliebig wird und nur schwer nachzuvollziehen ist.

Letztlich kann man zusammenfassend feststellen, dass sich die Texte der rheintalischen Trilogie nicht schlüssig auf musikalische Formen beziehen lassen. Ähnliches gilt für die in der vorliegenden Arbeit aufgezeigten Prinzipien von Rahmung, Spiegelung, Reihung, Verknüpfung und Montage sowie für die „musikalische“ Verarbeitung von motivischen Phrasen und thematischen Passagen. Sie lassen die entsprechenden Textpassagen zwar „musikalisch“ erscheinen, der Bezug zu musikalischen Formen ist aber weder zwingend, noch hat bringt eine dezitiert

⁷¹⁴ Altmann. S.378.

⁷¹⁵ Kruse: Interview. S.98f.

⁷¹⁶ In der Musik „Kunst bzw. Technik, Gegenstimmen zu gegebenen Tonfolgen zu erfinden, die sowohl einen vertikal (harmonisch) sinnvollen Zusammenklang ergeben, als auch eine horizontal-lineare (melodisch) sinnvolle Eigenständigkeit aufweisen.“ („Kontrapunkt.“ In: Wikipedia (www.wikipedia.org). <http://de.wikipedia.org/wiki/Kontrapunkt> (25.8.2007))

⁷¹⁷ In der Musik (s.o.) die horizontale Ebene eines Werkes, die einzelne Stimme, die damit aber auf andere Stimmen verweist und nicht wie im Bereich sprachlicher Rezeption Parallelität ausschließt.

⁷¹⁸ Vgl. Steets: Interpretation SB. S.63f.

⁷¹⁹ Vgl. auch Altmann. S.333.

„musikalische“ Interpretation für sich allein mehr Textverständnis. Das gilt selbst dort, wo im Detail musikalische Verarbeitungstechniken nachweisbar sind, etwa bei der Variation von motivischen und thematischen Textteilen. Dagegen lässt sich feststellen, dass die genannten Mittel im Zusammenhang mit der musikalischen Thematik des Inhalts gut geeignet sind, den Eindruck einer umfassenden Musikalität zu wecken.

3.3. ZITATVERWENDUNG

Neben der Beschreibung von Musikausübung und der Verwendung von Figuren, die verschiedene Bezüge zur Musik haben, ist auch die Erwähnung von Musikstücken, ihre Beschreibung und die Funktionalisierung dieser Zitate ein wichtiger Aspekt der Musik in der rheintalischen Trilogie. Dabei lassen sich verschiedene Arten unterscheiden, in denen die Musik zur Sprache gebracht wird.⁷²⁰ Daneben ist die Betonung der akustischen Ebene unter Einbeziehung von Musik in der Trilogie ein wichtiges Mittel. Schließlich ist zu erwägen, zu welchem Zweck und mit welchem Effekt die identifizierten Mittel eingesetzt werden.

3.3.1. Beschreibung, Zitat und Evokation von Musikstücken

Betrachtet man das Vorkommen von Musik in der rheintalischen Trilogie nach den bereits erarbeiteten Kategorien der Einbindung in den Text⁷²¹, dann lässt sich feststellen, dass auch in der rheintalischen Trilogie, wie in der Literatur überhaupt, die direkte Beschreibung relativ selten ist. Eine große Ausnahme ist Elias' Improvisation auf dem Orgelfest. Selbst hier wechseln aber Passagen, in denen die reine Beschreibung vorherrscht, mit solchen, in denen andere Techniken des Musik-Bezugs bestimmend sind. Es wird daher sinnvoll sein, das Orgelfest im Weiteren gesondert zu betrachten.

Im übrigen Text der Trilogie erfolgen die Beschreibungen des „akustischen Sachverhalts“ eher nebenbei. So spielt Elias als Vorspiel zum Gloria der Ostermesse „eine mächtig ausholende Toccata, die in einem fünfstimmigen Fugato über die Melodie des Kirchenliedes ende[t].“⁷²² Nach dieser eher vagen Beschreibung treten jedoch sofort andere Aspekte der Musikbeschreibung in den Vordergrund. Auch der

⁷²⁰ Vgl. 2.4.3.

⁷²¹ Siehe 2.4.3.

⁷²² SB. S.112.

„gespenstisch schnell[e] Terzenlauf“, den Elias am Pianoforte von Bruno Goller „durchfinger[t]“, ⁷²³ wird schnell abgebrochen. In den anderen Bänden der Trilogie beziehen sich die Beschreibungen dieser Art weniger auf die Musik selbst, als auf ihre (meist mangelhafte) Ausführung namentlich zitierter Werke, wie etwa die von Boje „mißlich intonierte Phrase aus Leporellos Registerarie“ ⁷²⁴ oder Eduard Flores’ Auftritt mit dem *Capriccio*, bei der „[k]ein Mordent saß richtig, kein Triller, kein Praller“ richtig sitzt. ⁷²⁵ Ähnlich finden sich in *Die Unberührten* der „mißtönig“ Weihnachtslieder singende General ⁷²⁶ und die Dorfkinder, die die Kaiserhymne „aus nicht eben cherubimischen Kehlen“ singen. ⁷²⁷

In diesem Roman ist die Beschreibung von unvollkommenem Gesang aber oft nur die Vorstufe in der Entwicklung von Antonias Gesang zu seiner vollen Strahlkraft. In der nächtlichen Szene auf dem Schiff etwa klingt

die Stimme [von Antonia zunächst] unsicher und dünn. [...] Dann aber wurde ihr kleiner Sopran voller [...]

Die erste Strophe war noch nicht zu Ende, da kroch ein leiser, samtiger Klang in ihr Ohr. Berl hatte sich mit [seiner Klarinette] dazugesellt und improvisierte eine zweite Stimme, so wundervoll und traurig, daß Antonia [...] nicht mehr in den Text zurückfand. ⁷²⁸

Fast alle derartigen auf die Musik selbst konzentrierten Beschreibungen werden jedoch bald von Schilderungen von deren Wirkung unterbrochen.

Diese Wirkung von Musik wird in der Trilogie weniger über Attribute in der Musikbeschreibung zum Ausdruck gebracht, als vielmehr durch die Beschreibung des Publikums. Schon in *Schlafes Bruder* erwähnt der Erzähler zwar etwa die „anrührend[e] Zartheit“ eines Adagio, bemerkt aber gleich darauf „daß den Bauern die klamm-kalten Hände plötzlich warm wurden.“ ⁷²⁹ Die Charakterisierung der Dorfbewohner tritt in ein Wechselverhältnis mit der Charakterisierung der Musik, deren Wirkung ihre Sturheit auf die Probe stellt:

Elias spielte [als Vorspiel] eine mächtig ausholende Toccata [...] Als er jedoch zum eigentlichen Choral ansetzte, fand sich niemand, der mitsingen wollte. So heftig waren die Bauern erschrocken. Darum erhob Elias selbst die Stimme und begann mit kraftvollem Baß das Gloria zu singen. Als die Minute des Schreckens ausgestanden, wagten einige Stimmen in den

⁷²³ SB. S.165.

⁷²⁴ LG. S.225.

⁷²⁵ LG. S.131.

⁷²⁶ UB. S.162.

⁷²⁷ UB. S.77f.

⁷²⁸ UB. S.113ff.

⁷²⁹ SB. S.113.

Gesang miteinzufallen. Sie mußten aber bald abbrechen, denn die Art dieser Musik verlangte ihren Ohren das alleräußerste ab. Jedoch im Gottesdienst das alleräußerste zu geben, war man in Eschberg nicht gewohnt.⁷³⁰

Dieselbe Haltung wird an anderer Stelle noch deutlicher:

Er [...] mache eine unnötig vertrackte Musik, hieß es im Gasthaus [...] Der Unmut erreichte seinen Gipfel, als Elias am Totensonntag mitten im Spiel abriß, um auf diese Weise den jähen Tod darzustellen. Da kroch es den Bauern kalt den Nacken hinab, denn sie verstanden wohl, was er damit hatte anzeigen wollen. So was sei in Eschberg durchaus nicht Sitte, die andächtigen Leut' derart zu erschrecken, maulte einer. Siket erat et prinzipus in nunk und semper!⁷³¹

Auch in *Die Luftgängerin* wird die Wirkung von Musik meist über die Beschreibung von Publikumsreaktionen ausgeführt. Bei Eduard Flores' erstem Auftritt trifft Flores' Dilettantismus auf den des Publikums. Kaum jemand in der Tonhalle von Jacobsroth bemerkt, dass er nicht der angekündigte Starpianist ist, und mehrere Personen verraten ihre Unkenntnis betreffend den angekündigten Interpreten des Abends und Musik im Allgemeinen.⁷³² Im Übrigen ist es in diesem Roman aber weniger die Musik, die Emotionen o.ä. auslöst, vielmehr beschwören Stimmungen musikalische Erinnerungen herauf.⁷³³

Andererseits ist *Die Luftgängerin* der einzige Roman der Trilogie, in dem der Topos des von der Musik erweckten Drangs zu tanzen zumindest angesprochen wird. Während dabei „die Bewegungen der Kinder [die Musik] erotisier[en]“⁷³⁴ machen die erwachsenen Rheintaler aber eher schlechte Figur:

Wenn bei Mitternacht der Donauwalzer anhebt, diese vornehmste musikalische Umarmung, die sich festlich gestimmte Menschen geben können, dann tanzen auch die Ländler Walzer. Der Dreivierteltakt ist ihre Erfindung gewiß nicht. Aber sie fügen sich in ihren Paillettenkleidern und goldapplizierten Tops, in ihren engsitzenden Smokings mit Seide imitierenden Revers rauschhaft in den allzu dünnen Klang, den die Band von der Bühne herab verströmt. Sie tanzen bemüht, ihre Arme wissen den Takt nicht auszureizen.⁷³⁵

In *Die Unberührten* wird schließlich die tröstende Wirkung der Musik besonders stark herausgestrichen, was Schneider unter anderem zu einer weiteren

⁷³⁰ SB. S.112f.

⁷³¹ SB. S.116.

⁷³² LG. S.129f.

⁷³³ Etwa der Bezug auf das „Lacrimosa“ aus W.A.Mozarts Requiem, das in Amreis erlebter Rede angesprochen wird. LG. S.59.

⁷³⁴ LG. S.111.

⁷³⁵ LG. S.44.

Massenszene nützt, in der die zentrale Musik sowohl kollektive als auch individuelle Erinnerungen und Emotionen auslöst.⁷³⁶

In allen drei Romanen ist das Einbringen von Musik durch die Evokation von Bildern eine zentrale Technik in der Verbindung von Musik und Erinnerung, wobei hier allerdings die „imaginary content analogy“⁷³⁷ zweitrangig ist. Vielmehr werden Erinnerungen als Bilder aufgerufen um den Fortgang der Musik emotional zu motivieren und aufzuladen. Die Bilder der Vergangenheit sind zwar die Basis für Elias Musik auf dem Orgelfest, legen jedoch die Phantasie der Rezipierenden nicht auf bestimmte musikalische Charakteristika fest. Auch Antonias Erinnerungen während der Aufführung der *Zauberflöte* sind nicht direkt auf das Stück zu beziehen, sondern eher als Ausführung des davor formulierten Gedankens zu lesen, „man meinte, diese Stimme [...] trüge in sich destilliert das gesamte Leid, die Freude, den Schmerz und die Zuversicht aller, die anwesend waren.“⁷³⁸

Ganz allgemein wird Musik in der Trilogie häufiger durch die Schilderung von ihr zugewiesenen Inhalten als durch musikalische Eigenschaften charakterisiert. Das beginnt bei den Kirchenliedern, der Schmetterlingsepisode und den vertonten Eigenheiten von Elsbeth in *Schlafes Bruder*. Es setzt sich in der Charakterisierung der Mozart-Stücke⁷³⁹ in *Die Luftgängerin* fort, die ihrerseits wieder Gefühle bzw. Bewusstseinszustände begreifbar machen sollen. Schließlich sind es in *Die Unberührten* wieder Erinnerungen, deren Bilder mit der erwähnten Musik in Dialog treten.

Fast ebenso stark wie die „imaginary content analogy“ variiert die Evokation von Vokalmusik durch assoziatives Zitieren von Textstellen im Verlauf der Trilogie. In allen drei Romanen werden Werke der Vokalmusik mit dem Textbeginn zitiert. Darunter finden sich Kirchenlieder, wie der zentrale Choral und „Der Tag[, der] ist so freudereich“ in *Schlafes Bruder* oder „Lobe den Herrn“ in *Die Unberührten*, die Arie „Signore, ascolta!“ in *Die Luftgängerin* aber auch mehrere Stellen aus der *Zauberflöte*, die in *Die Unberührten* zitiert werden.

Neben solchen allgemein üblichen Zitaten mit Titel finden sich auch längere Textauszüge, teilweise vom Beginn des Textes, teilweise von Passagen aus der Mitte. In *Schlafes Bruder* zeigen diese Ausschnitte zum einen den Verlauf des musikalischen

⁷³⁶ UB. S.113ff. Vgl. auch die oben zitierten Ausschnitte.

⁷³⁷ Vgl. 2.4.3.

⁷³⁸ UB. S.241.

⁷³⁹ LG. S.17 und S.188.

Geschehens an, andererseits den Verlauf von Elias' Reflexionen. Ersteres zeigt sich in der Wiedergabe des Textes von „Der Tag ist so freudereich“⁷⁴⁰ im Zusammenhang mit der Weihnachtsmesse. Hier markiert der Gesangstext das Einsetzen des Volksgesangs nach dem Präludium von Oskar Alder. Im Kontext des Orgelfestes leitet der Text des Chorals „Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder“ Elias' Rezeption des Chorals und seine Reflexionen ein.⁷⁴¹ Später, auf dem Höhepunkt seines Spiels, werden die letzten beiden Verse nochmals zitiert.⁷⁴² Hier ist die Funktion eine doppelte: Sie zeigt nicht nur den Verlauf der Musik an, sondern auch den Schluss von Elias' Reflexionen.

Auch in den anderen beiden Romanen setzt Schneider Zitate aus dem Mittelteil von Gesangstexten ein. Hier repräsentieren sie jedoch vorwiegend Melodiefetzen. In diesem Sinne singt Maudi einen Ausschnitt aus der Mitte von *Upside Down*,⁷⁴³ Boje eine Zeile aus der Registerarie⁷⁴⁴ und Antonia Teile aus verschiedenen Liedern.⁷⁴⁵ In praktisch allen Fällen kann dabei davon ausgegangen werden, dass die zitierten Teile Assoziationen mit dem gesamten Werk, aus dem der Ausschnitt stammt, anregen soll,⁷⁴⁶ d.h. Bojes Gesang soll einen Bezug zu *Don Giovanni* herstellen, das Zitat aus dem Lied *In einem kühlen Grunde*⁷⁴⁷ soll auf das ganze Lied verweisen, und auch die vom Erzähler zitierte Zeile aus dem *Rheingold*⁷⁴⁸ soll wohl auf den ganzen *Ring des Nibelungen* verweisen, auf eine „Trilogie mit Vorabend“.

Weniger eindeutig zu erklären ist der Bezug von Haralds Mord zur Oper *Turandot*, aus der Harald während der Tat eine Arie hört.⁷⁴⁹ Ebenso scheint es schwierig zwischen den Momenten in Antonias Leben, in denen *Die Zauberflöte* zitiert, und der Oper eine Verbindung zu finden, die über die eindrucksvolle Ausstattung der Oper hinausgeht. Schlüssig mutet dagegen Werners Feststellung an

[Elias] erkennt also – nur vom einmal gehörten Choral her – das Gesamtthema der Kantate, schafft aber somit nichts eigentlich Neues,

⁷⁴⁰ SB. S.73.

⁷⁴¹ SB. S.171.

⁷⁴² SB. S.179.

⁷⁴³ LG. S.156.

⁷⁴⁴ LG. S.225.

⁷⁴⁵ Interessant ist dabei zu bemerken, dass die von Antonia zitierten Teile von *In einem kühlen Grunde* und *Irgendwo auf der Welt* sich ziemlich genau mit jenen Ausschnitten decken, die aus diesen Liedern im Film *Comedian Harmonists* präsentiert wurden. Joseph Vilsmaier: *Comedian Harmonists*. Film. Drehbuch: Klaus Richter. Deutschland, 1997.

⁷⁴⁶ Vgl. die Überlegungen S.98.

⁷⁴⁷ UB. S.63.

⁷⁴⁸ „Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege!“ LG. S.31.

⁷⁴⁹ Vgl. 3.3.2.

sondern geht in der Musik einer sympathetischen Bindung zu Bach nach und liefert eine virtuose Variante von dessen Werk.⁷⁵⁰

In Elias' aus dieser „Erkenntnis“ hervorgehenden Improvisation verbindet Schneider die verschiedenen Arten des literarischen Musik-Bezugs. Schneider eröffnet den Vortrag mit einer fast rein beschreibenden Passage, die sich beinahe wie eine Parodie auf die Schreibweise mancher Musikwissenschaftler ausnimmt:

[Plötzlich] donnerte ein so gewaltiger Fortissimolauf von der Tiefe der Tastatur in die Höhe, daß sie meinten, die Orgel breche auseinander. Der Lauf riß ab, Elias schöpfte Atem und setzte zu einem noch gewaltigeren Fortissimo an, [...] Der Lauf endete in einer schmerzverrissenen Harmonisierung der beiden ersten Takte des Chorals, dann würgte der Organist die Musik derart unmotiviert ab, als seien ihm die Hände plötzlich vom Manual gerutscht. Elias atmete die unerhört spannungsgeladene Zäsur, griff siebenstimmig in die Tasten, spielte den Choral bis zum 3. Takt, riß ab, atmete, harmonisierte in unaufgelösten Dissonanzen bis zum 4. Takt, riß ab, atmete, verband das figurale Kopfmotiv mit der Harmonisierung des Chorals, riß ab, atmete, riß ab, atmete, und das alles über die Dauer von mehr als fünf Minuten.⁷⁵¹

Sofort wird die ungewöhnlich expressive Musik erklärt, wobei Schneider auch intratextuelle Rückbezüge einflicht:

Dergestalt wollte er darlegen, wie man sich gegen den Tod aufzulehnen habe, gegen das Schicksal, ja gegen Gott. Der Tod als jähes Schweigen, als unerträgliche Pause. Und der gedemütigte Mensch, wie er aufschreit im sinnlosen Gebet. [...] Denn alles Aufbegehren nützt nichts. Gott ist ein böses, nabelloses Kind.⁷⁵²

Dann wendet sich der Erzähler der Wirkung zu, wobei er zuerst die rein physische Wirkung erwähnt: „Die Kerle an den Bälgen“ sind bereits jetzt leicht geschwächt. Dann erst geht er zum staunenden Publikum über. Im Anschluss wird diese Reihung „enggeführt“, in dichterer Abfolge wiederholt:

Elias ließ eine Registerkombination nach der anderen zurückspringen, die Klänge wurden immer weicher, und schließlich versank die Musik in einem sinistren, lang umspielten und kaum zu identifizierenden Moll. Damit gedachte Elias die vollkommene Resignation der menschlichen Kreatur auszudrücken: Am Boden lag er, vergangen alle Hoffnung, die Erde um ihn erfroren.

Allmählich begriffen die so erschrockenen Zuhörer die Botschaft des Organisten. Nein, der da oben mache nicht bloß Musik, er predigte. Und was er predigte, war von kalter, glasklarer Wahrheit.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Werner: Genie in SB. S.58.

⁷⁵¹ SB. S.171f.

⁷⁵² SB. S.172.

⁷⁵³ SB. S.172f.

Es folgt ein interessantes Changieren zwischen den Ebenen von Inhaltsdeutung und Beschreibung der Wirkung. Schneider schafft es damit, die unmittelbare „Verständlichkeit“ von Elias’ Musik von der Behauptung in die Erzählung umzusetzen:

Denn es entstand im Dom eine derart unheimliche Stimmung, als ahnten das Kind und der Greis zu gleicher Zeit: Der Tod ist in diesen Mauern, und der Schlaf, sein Gefährte, wird dich zudecken. In den Gesichtern der Menschen stand plötzlich Wahres zu lesen.⁷⁵⁴

Nachdem dieses Spiel mit intendierter und aufgefasster Bedeutung zu einem vorläufigen Ende geführt worden ist, beschreibt der Erzähler die Fortführung der Improvisation im Wechsel zwischen „Elsbeths Melodien“ und dem Choral als Zeichen des Todes. Im Text wechseln dabei Musikbeschreibung und Inhaltserklärung.

Danach folgt eine Schilderung der Improvisation aus der Sicht von Elias, der nun die Orgel vollends im Griff hat, als Inhaltsanalogie:

Wiewohl Goller ihm die Register nur flüchtig dargelegt hatte, vermochte sie Elias auf virtuose Weise zu mischen. Wie ein Maler über den unerhörten Reichtum seiner Farbtöne staunt, so staunte Elias über die Möglichkeiten dieser Orgel.⁷⁵⁵

Da Elias sich nun nicht mehr auf das Spiel konzentrieren muss, ist er frei, sich nach Eschberg „zurückzuträumen“. Es folgen mehrere Erinnerungsstränge, die zwar jeweils mit der Bemerkung, dass die Natur oder andere Inhalte „Musik wurden“ beginnen,⁷⁵⁶ aber im Übrigen keinen Bezug zum Orgelfest aufweisen. Erst bei den Gedanken an Elsbeth wird deren Umsetzung in die „anrührendste Musik“ erwähnt und so die Erzählung zurück zu Elias geführt, der „wieder liebte“ und damit am Schluss seines Lebens angekommen zu sein scheint:

Nachdem er alles gesagt hatte, was es von seinem Leben zu erzählen galt, ließ er die Musik in einem sanft klingenden Septakkord verhallen. Nun wollte er zur Fuga ansetzen, zur Apotheose des Himmels, zum Traum von einer liebenden Welt.⁷⁵⁷

Auf einen Abschnitt über die hypnotische Wirkung des Orgelvortrags folgt nun wieder ein längerer Block, der sich der Erklärung dieser Wirkung widmet.

Ein letzter umfangreicher Block widmet sich der Schlussfuge, wobei hier die Musikbeschreibung nur durch vereinzelte Inhaltsanalogien ergänzt und an einer Stelle unterbrochen wird:

Eine Apotheose des Himmels wollte er malen und eine Engelsleiter, welche unablässig höher in den Zustand des Paradiesischen führte, wo das irdische

⁷⁵⁴ SB. S.173.

⁷⁵⁵ SB. S.174.

⁷⁵⁶ Zur anaphorischen Form vgl. S.147. Zu den Erinnerungen vgl. auch 3.1.3.

⁷⁵⁷ SB. S.175f.

Licht schwächer und der Glanz der Vollendung immer breiter und leuchtender wurde. Die Fuga des Elias Alder glich einem riesigen, sich schnell dahinwälzenden Wasser, das stetig größer und voller wurde und schließlich in der Ewigkeit des Meeres endete.

Goller, der sich um keinen Preis in Trance hatte verbringen lassen, wenngleich er sich immer wieder in den Unterarm kneifen mußte, zählte nun schon die achte Themendurchführung in einem kontrapunktischen Strickwerk von insgesamt sieben sich frei bewegenden Stimmen. Und Goller verfluchte seinen alten Lehrmeister, den hochberühmten Cantor Rheinberger, der ihn einst gelehrt hatte, daß eine Fuga nicht mehr als fünf Stimmen ausweisen dürfe, ansonsten sie ein zu akkordisches Gefälle erhalte, die einzelnen Linien nicht mehr transparent erschienen.⁷⁵⁸

Hier wird also die Musikbeschreibung aus der Perspektive Gollers fortgeführt, dann werden dessen Gedanken wiedergegeben. So werden die Unmöglichkeiten von Elias' Spiel auch weniger versierten Rezipierenden vor Augen geführt. Diese Unmöglichkeiten werden schließlich ins karikaturhafte übersteigert, wobei der Erzähler jedoch den pathetischen Tonfall beibehält:

Und mit geschwollener Brust imitierte er eine acht Fuß hohe Orgelpfeife, wob die Melodie in langen Notenwerten in das Stimmengeflecht, während die beiden Füße den Choral kanonisch und in verkürzten Notenwerten ausführten, die beiden Hände jedoch das Fugenthema mit unsäglicher Kunst eingeführten und gleichzeitig auch noch umkehrten.

[...]

Und Johannes Elias Alder jubilierte, und Jubel war das gleißende, nicht mehr enden wollende Dur, welches diese unbegreifliche, ja irrsinnige Improvisation abschloß.⁷⁵⁹

3.3.2. Betonung der akustischen Ebene

Obwohl Robert Schneider die ganze Trilogie hindurch zahlreiche musikalische Werke zitiert, ist bei ihm Musik nur ein Aspekt seiner stellenweise sehr filmischen Erzählweise, und in diesem Zusammenhang wiederum nur Teil der bewussten Gestaltung der „Tonspur“. Diese wird zwar fallweise in den größeren Zusammenhang synästhetischer Schilderungen gestellt, sehr oft aber auch als eigenständiger „Kanal“ behandelt. Der Eindruck einer „filmischen“ Erzählung wird noch gesteigert durch die Reduktion von Geruchs-, Geschmacks- und mechanischen Eindrücken. Im Gegensatz dazu werden visuelle Eindrücke kräftig geschildert und die Geräuschkulisse genau gestaltet. Besonders in *Die Luftgängerin* sind darüber hinaus viele Szenen von Dialogen geprägt.

⁷⁵⁸

SB. S.178.

⁷⁵⁹

SB. S.179.

Gewaltige und stellenweise krasse Bilder finden sich bereits in *Schlafes Bruder*. Schneider betont im Interview diese Bildwelten und meint, dass

am Gedanklichen heute nichts mehr ablesbar ist heute. Also für mich zumindest geht es eben nur noch über diese Körperlichkeit. Das ist ja ganz offensiv in diesem Buch[...]: Man sieht diese Großlippen, diese Schwellmünder, diese unglaubliche Körperlichkeit, körperliche Rohheit auch, die immer wieder hervortritt.⁷⁶⁰

Zwar werden diese bildlichen Eindrücke zum Teil mit Geruchseindrücken intensiviert, auch einige mechanische Eindrücke werden erwähnt, aber der Schwerpunkt liegt schon hier auf der Bild- und Tonebene.

Die Luftgängerin ist von den Romanen der Trilogie wohl am stärksten auf „filmisches“ Erzählen ausgerichtet. Die erzählten und evozierten Sinneseindrücke beziehen sich überwiegend auf die Bild- und Tonebene, und der Effekt wird durch die Dialoge weiter verstärkt, die in das zuvor abgesteckte visuelle und akustische Umfeld gestellt werden und an den besten Stellen ihren eigenen Subtext vermitteln. Beispiele für den Dialog „über“ laufenden Hintergrundgeräuschen sind etwa Esthers Gespräch mit Margot, das teilweise zwischen Küche und Wohnzimmer stattfindet,⁷⁶¹ oder auch die erste Begegnung von Ambros und Amrei, die im Zug stattfindet, dessen Geräusche von der Einfahrt im Bahnhof an die „Tonspur“ bestimmen.⁷⁶²

Mehrfach finden sich im zweiten Roman der Trilogie Szenen, die gelungen durchkomponiert sind und die die verschiedenen Wahrnehmungsebenen so gezielt ansprechen, dass beim Lesenden der Eindruck einer kontinuierlich verlaufenden Bild- und Tonebene entsteht, selbst wenn eigentlich gerade eine Innensicht vorgetragen wird.

Eine längere Passage dieser Art ist Maudis Anfall und Zusammenbruch im „Gallo Nero“⁷⁶³. Der Abschnitt wird mit allgemeinen Betrachtungen zum Wetter eingeleitet, nach noch allgemeineren Erläuterungen des Erzählers, folgt die Biografie von Otello Guerri. Dazwischen sind jedoch einige Sätze eingeschaltet, die fast wie ein Zoom vom Wetter vor der Türe ins Lokal, zu Guerri wirken:

Der Gallo Nero ist hell erleuchtet an diesem sibirischen Abend, und er quillt vor Gästen über. Das wie ein Speisesaal sich ausdehnende Ristorante des Sizilianers Otello Guerri platzt jeden Abend aus der Naht. Guerri war der erste fremdländische Gastwirt in Jacobsroth überhaupt.⁷⁶⁴

⁷⁶⁰ Kruse: Interview. S.97.

⁷⁶¹ LG. S.204f.

⁷⁶² LG. S.16–27.

⁷⁶³ LG. S.81–94.

⁷⁶⁴ LG. S.82.

Kurz vor der Begrüßung der Familie Latuhr verschiebt sich der Fokus weg von Guerri zu einem flüchtigen „Blick“ ins Lokal, wo bereits an einem Tisch eine geräuschvolle Firmenfeier im Gang ist. Im Folgenden werden verschiedene Perspektiven im Lokal eingenommen. Unterschiedliche Figuren geraten ins Zentrum der Aufmerksamkeit und werden teilweise mit kurzen biografischen Exkursen oder Ereignissen aus ihrer jüngsten Vergangenheit hervorgehoben. Einzelne Sätze in direkter Rede schaffen dabei Übergänge. Dann wechselt der Fokus wieder an den Tisch der Latuhrs. Guerri serviert und wünscht „Buon appetito!“, Amrei lacht. Auch der das Flores' Plauderei am Tisch in der Ecke wird teilweise in direkter Rede wiedergegeben. Während der „Blicke“ auf die umliegenden Tische wird die Geräuschebene ohne Dialoge weitergeführt.

Amreis laute Bitte, Maudi möge sich hinsetzen, „lenkt“ den Fokus wieder auf den Tisch der Latuhrs. Von da an bleibt der Fokus akustisch und visuell auf Maudis Wahrnehmungen. Einzelne Geräusche, die im Zusammenhang mit Maudis Umarmungen stehen bzw. – wie etwa das „Besingen“ von Haralds Ohren – eine akusische Wahrnehmung davon suggerieren, werden bald vom imaginären „Regen“ übertönt, durch den nur Rufe und Schreie dringen. Maudis Verslossenheit gegenüber Versuchen ihre Aufmerksamkeit zu erlangen wird durch die wechselnden Bilder, die sie von ihrer Tätigkeit zu haben scheint, vermittelt.

Kurz vor Maudis Zusammenbruch wechselt die Perspektive in einige Distanz. Die Stille im Raum und das Geschrei eines Säuglings werden erwähnt. Danach gelangt man mit Amreis Brüllen wieder zurück zu Maudis Sicht. Die Erregung steigert sich mit dichten Reihungen auf der Textebene in eine Vision. Schließlich bricht Maudi auf Izjumovs Schoß zusammen, und im Lokal folgt Stille.

Die nun plötzlich „hörbaren“ Geräusche – zunächst über Bewegungen suggeriert, wie das „Wegtupfen“ von verschütteten Getränken, dann explizit, wie das Kichern und Flüstern⁷⁶⁵ – machen bewusst, wie sehr die „Höreindrücke“ zuvor durch die „Brille“ der eingeschränkt wahrnehmenden Maudi verringert waren. Kurz vor dem Ende der Szene findet sich ein weiterer interessanter Effekt: Während der Fokus noch auf Guerri ruht, wird er bzw. sein Sohn Raoul angesprochen:

Ob er sich darauf verstehen könne, ihm jenes Gedeck zu *verkaufen*, auf welchem die Dame in dem marineblauen Pullover gespeist habe, die Mutter des epileptischen Kindes.

⁷⁶⁵

LG. S.92.

Raoul gafft den Mann mit dem schwarzen Roßschwanz und den durchdringenden Augen ungläubig an. Der wiederholt die Bitte noch einmal.⁷⁶⁶

Durch den Kontrast der schweigenden Personen im visuellen Fokus mit dem zunächst nicht genannten Sprecher wirkt der Satz zunächst als käme er von der im Film immer wieder eingesetzten „Stimme aus dem Off“.

Ähnlich „durchkomponiert“ ist auch die stark von den Geräuschen des fahrenden Zuges und der subjektiven Wahrnehmung von Ambros bestimmte Szene, in der Ambros erstmals Amrei begegnet.⁷⁶⁷ Auch in *Die Unberührten* erfolgt die Gestaltung der Reiseszenen stark über die akustische Ebene.⁷⁶⁸ Vereinzelt sind auch die Szenen aus Antonias Kindheit ähnlich gestaltet, wenngleich hier meist andere Sinneseindrücke deutlich zum Tragen kommen. Interessant wegen der Dynamik die Schneider in diesem Kapitel durch die Kombination von Klangfetzen, Bildebene und Innensicht einer Figur erzielt, ist außerdem die letzte Szene mit „Balthasar“.⁷⁶⁹

Die deutliche Gestaltung der „Tonspur“ wird aber nicht nur innerhalb der einzelnen Szenen ersichtlich. Wie schon erwähnt, gestaltet Schneider auch die Abschnittswechsel filmisch. Die beiden wichtigsten Varianten – Einstieg aus der Distanz und Einstieg in die Mitte des Dialogs – werden dabei jeweils „akustisch“ unterstützt, indem der Beginn des neuen Abschnitts entweder ohne zu konkrete Geräusche oder Äußerungen verläuft oder indem eben der Abschnitt in der Mitte eines Dialogs einsetzt.

Im von Gewalt bestimmten *showdown* des Romans verstärkt die Musik die filmische Wirkung beschleunigten „Schnittfolge“. Die unterschiedliche Musik erhöht dabei vor allem den Kontrast zwischen den verschiedenen Schauplätzen. Bis zu einem gewissen Grad dient sie auch der Orientierung, wenngleich der Schauplatzwechsel meist über einzelne Referenzelemente – häufig Namen von Figuren – erfolgt, die durch Assoziation das komplette Szenario eines Handlungsortes aufrufen.⁷⁷⁰

⁷⁶⁶ LG. S.93.

⁷⁶⁷ LG. S.16–26.

⁷⁶⁸ Zu nennen ist vor allem die Überfahrt auf der „Kronprinzessin Cecilie“ (UB. S.103–128), bedingt auch die vorhergehende Zugfahrt. Auch der Aufenthalt von Antonias Vater Rupert, bei dem er Alma kennenlernt, ist stark akustisch und visuell dargestellt. (UB. S.20f.)

⁷⁶⁹ UB. S.245ff.

⁷⁷⁰ Vgl. 3.2.2.

„Soundtrack-Technik“ im beschriebenen⁷⁷¹ musikalischen Sinn wendet Schneider vor allem gegen Ende des Romans an. Am auffälligsten ist das in der Szene, in der Harald Boje mit seinem Auto umbringt.⁷⁷² Noch bevor Harald zur für Boje tödlichen Fahrt aufbricht, hört er in seinem Auto die Arie der Liù aus der Oper *Turandot*, eine relativ ruhige Arie, in der die junge Liù den geliebten Sohn ihres Herrn anfleht, nicht um die Prinzessin Turandot zu werben, um sich nicht der damit verbundenen Todesgefahr auszusetzen.⁷⁷³ Wieder scheint hier das Phänomen aufzutreten, dass nach dem Ende der Musik, in diesem Fall nach dem Abstellen des Motors, das „nächtlich[e] Stillschweigen“ deutlicher wird, ebenso selbst leise Geräusche.

Auch wenn Harald jetzt Maudi einsteigen lässt – scheinbar um sie nach Hause zu fahren – geschieht das schweigend. Dann stellt er die Musik nochmals an:

Er stellte wieder die Musik an, und Barbara Hendricks flehte abermals mit so vornehmer Stimme: *Signore, ascolta!*

[...]

Er starrte unverwandt auf die Straße, und plötzlich fühlte er seinen Puls schlagen. Er bekam Herzklopfen, und das Herzklopfen berauschte ihn. Er war also *doch* am Leben. Und das Herzklopfen erregte ihn immer heftiger, und im Kopf reagierte dunkle Chemie.

Harald fragt Maudi, ob sie „ein Geheimnis bewahren“ könne und biegt ab.

Mit halsbrecherischer Geschwindigkeit schoß der Wagen durch die Gassen, pfiß und quietschte die Rother Seite hinunter. Dort bog der Thunderbird ein in die Ausfallstraße, [...] Der Wagen stürmte hinaus in die Nacht, und Harald drehte die Musik auf volle Stärke, so daß sich die Lautsprecher schon übersteuerten.⁷⁷⁴

Während diese eigentlich ruhige Musik nun alles übertönt, begeht Harald den Mord:

Da zeigte das Streulicht der Scheinwerfer die noch diffuse Silhouette eines Menschen, und der Mensch gewann schnell an Kontur, und der Mensch rannte, und Harald schoß geradewegs auf diesen Menschen zu, und Liù öffnete ihr Herz zu einem vollendeten Crescendo. Der Thunderbird jagte über den Schattenriß, und es war wie Lumpen, die von der Kühlerhaube heraufkrochen.⁷⁷⁵

Wie auch sonst oft in musikalischen Zusammenhängen in der Trilogie findet sich hier die Hauptsatzreihe mit „und“, an deren Höhepunkt der Höhepunkt der Arie steht. Die

⁷⁷¹ Vgl. 2.4.3.

⁷⁷² LG. S.316ff.

⁷⁷³ „Synopsis: Turandot.“ In: Opernführer (www.opera-guide.ch). <http://www.opera-guide.ch/synopsis.php?id=293&uilang=de&lang=de> und „Turandot [Signore, ascolta].“ In: Opernführer (www.opera-guide.ch). http://www.opera-guide.ch/show_highlight.php?id=755&oper_id=293&uilang=de (13.9.2007)

⁷⁷⁴ LG. S.317.

⁷⁷⁵ LG. S.317f.

folgenden gräulichen Geräusche übertönen offenbar selbst das Orchester-Nachspiel, wenngleich sie auch danach noch andauern dürften.

Die Arie wirkt im Zusammenhang dieser Szene mehrfach verfremdend: Zum Einen wird durch die kontrastierende „Musikbegleitung“ die von den geschilderten Ereignissen ausgehende Stimmung unterdrückt, die Rezipierenden „erleben“ die Ereignisse fast wie im Rausch. Durch diese Reduktion des unmittelbaren Eindrucks der Ereignisse nimmt man Haralds Gedanken und Gefühle stärker wahr, sie bleiben nicht nur groteske Randbemerkung.

Außerdem unterstützt der Einsatz der Arie – insbesondere, wenn man sie kennt – das raffende Erzählen. Der Text ist vom Einschalten der Musik bis zum Höhepunkt etwa eine Seite lang. Man mag ihn in den etwas mehr als zwei Minuten, die die Musik dauert lesen können, die geschilderte Handlung ist auch bei sehr rücksichtsloser Fahrweise als deutlich länger anzunehmen. Anders als an anderen Stellen betont hier die Musik also nicht die Kontraste zwischen einzelnen Teilen der Handlung, sondern lässt die durch die Montage dieser Teile hergestellte Einheit schlüssiger erscheinen.

Schon vorher werden aber Musikstücke verwendet um quasi filmische „Sequenzen“ einzuleiten bzw. zu begleiten, Folgen von Szenen, oft nur von Bildern, die im Film eine Entwicklung andeuten, die sich über längere Zeit erstreckt. Aus der epischen Literatur dürfte die Konvention des Films entlehnt sein, diese zeitliche Raffung nicht durch Dialoge, die ja meist zeitlich deckend wiedergegeben werden müssen, zu unterbrechen. Musik bietet sich an, um den Szenensplittern wenigstens auf der Tonspur eine Verbindung zu geben.

Ähnlich arbeitet Schneider an mehreren Stellen in *Die Luftgängerin*. Die kurze „Sommer-Sequenz“ die mit dem Titel *Upside down* eingeleitet wird, wird bald durch Maudis geflüsterte Worte quasi unterbrochen und in eine dadurch noch leiser und geheimnisvoller wirkende Szene übergeleitet.⁷⁷⁶ Die etwas sentimentale Nummer *Sotto le stelle del jazz* untermalt Amreis „Neuaufbruch“ kurze Zeit später, die verstreuten Bemerkungen über die Veränderungen in ihrem Leben, nachdem sie über Ambros hinweggekommen zu sein scheint.⁷⁷⁷

Sequenzen dieser Art kommen zwar in allen drei Romanen der Trilogie vor, sie werden aber nur in *Die Luftgängerin* eindeutig mit Musik „unterlegt“. In *Schlafes*

⁷⁷⁶ LG. S.111.

⁷⁷⁷ LG. S.116f.

Bruder erfolgen ähnliche Verknüpfungen eher vage über Kapitel-Überschriften oder Zitat in vorangehenden Einzelszenen, während in *Die Unberührten* solche Sequenzen oft unterschiedliche Musik bzw. Passagen mit und ohne Musik verknüpfen und eher auf der sprachlichen Ebene zu einer Einheit verbinden.⁷⁷⁸

3.3.3. Funktionen von musikalischen Zitaten

Wenn man die hier aufgezeigten Formen der Einbindung von Musik in der rheintalischen Trilogie zusammenfasst und auf ihre Funktion hin untersucht, dann lassen sich mehrere Aspekte feststellen, die meist eng mit Intentionen des Textes bzw. seiner rein literarischen Elemente verknüpft sind. Betrachtet man etwa die Dorf-Thematik mit der Beschränktheit des Lebens in Eschberg, so lässt sich die Beschränkung der in diesem Zusammenhang zitierten Musik auf Kirchenmusik und vereinzelte Volkslieder als Analogie zu diesem beschränkten Leben lesen.

Ein wichtiges Element in der rheintalischen Trilogie ist die Verfremdung. Schon in *Schlafes Bruder* rückt Robert Schneider die Geschichte zum „Selbstschutz“ in „historische Ferne“.⁷⁷⁹ Die chronistische Strenge wird dabei durch verschiedene Verfremdungstechniken gebrochen. Unter diesen fällt zunächst die übernatürliche Ebene auf, die in allen drei Romanen stark betont wird. In *Die Luftgängerin*, wo die zeitliche Distanz nicht gegeben ist, arbeitet Schneider darüber hinaus mit Anspielungen auf reale Personen, Institutionen etc., die er mit rein fiktiven und direkt genannten realen Personen mischt.

Ein ähnliches Gemisch findet sich im religiösen Bereich: Der Erzähler beschreibt eine vorgeblich katholische Umwelt. Schon in *Schlafes Bruder* werden aber die Sonntage mit ihren evangelischen Namen bezeichnet,⁷⁸⁰ und auch manche liturgische Gegebenheiten entsprechen nicht der katholischen Praxis des 19. Jahrhunderts.⁷⁸¹

Dieser methodische Einsatz von falschen Zuordnungen und Anachronismen findet sein Pendant in den in die Trilogie eingebrachten Musikstücken. Auch hier finden

⁷⁷⁸ Ein Beispiel dafür ist die Anaphernreihung UB. S.203f.

⁷⁷⁹ Kruse: Interview. S.95.

⁷⁸⁰ Vgl. Andrea Schaufler-Jurányi: „Charaktere im Buch, Kirche.“ In: Wikipedia (www.wikipedia.org). http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Schlafes_Bruder (22.5.2007) Zur leichteren Zugänglichkeit wiedergegeben im Anhang B.

⁷⁸¹ Vgl. Feinig, Willibald: „Was sind Worte!“ In: Kultur. Jg.10. Nr. 8. (Oktober 1995.) S.28.

sich zahlreiche Werke, die in der katholischen Kirche erst seit dem 20. Jahrhundert zur Gestaltung der Liturgie herangezogen werden. Zu nennen ist hier natürlich der Choral *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* und die Kantate, in der Bach ihn verwendete,⁷⁸² daneben weitere Kirchenlieder, die in Choralstücken von Johann Sebastian Bach Verbreitung fanden, etwa *Christ lag in Todesbanden*⁷⁸³ oder *Ach Gott, wie manches Herzeleid*⁷⁸⁴, aber auch Joachim Neanders *Lobe den Herren*⁷⁸⁵. Auch das mehrmals zitierte Lied *Irgendwo auf der Welt*⁷⁸⁶ wird von Antonia bereits vor seiner Veröffentlichung gesungen.⁷⁸⁷

Außer jenen Aspekten der Trilogie, in denen literarische Techniken einfach auf den Bereich der Musik ausgeweitet werden, gibt es auch Aspekte, in denen literarische und „musikalische“ Mittel komplementär eingesetzt werden. Ein Beispiel dafür ist die „Soundtrack“-Technik,⁷⁸⁸ die es etwa erlaubt, eine Sequenz ohne literarische Signale zu beginnen und im Fortgang dieser Sequenz weitgehend auf die literarische Evokation von Stimmungen zu verzichten. Zwar arbeitet in einzelnen Fällen – wie etwa bei Haralds Mord an Boje – die Musik stimmungsmäßig gegen die Handlung, aber das ist eher ein weiteres Beispiel für die schon genannte Verfremdung als die Eröffnung grundsätzlich neuer Interpretationsebenen.

Ein anderes Beispiel für den Ersatz von eingehenderen emotionalen Schilderungen durch Musik sind jene Fälle, in denen Erlebnisqualitäten mit der gefühlsmäßigen Wirkung gewisser Musikstücke verglichen werden. In *Die Luftgängerin* geschieht das in der Regel explizit und ohne besondere literarische Verarbeitung:

Wenn man der Kraft in diesem kleinen, braunlockigen, schmalgesichtigen Menschen [...] eine Musik geben müßte, dann die Musik der letzten Takte aus Mozarts *Figaro-Ouvertüre*. Ab dem 250. Takt, wo sich nämlich die

⁷⁸² Bach, Johann Sebastian: Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis. „Ich will den Kreuzstab gerne tragen.“ Text: unbekannte Redaktion, teilweise Johann Franck, teilweise nach E. Neumeister. 1731-1732. (BWV 56.)

⁷⁸³ Martin Luther: *Christ lag in Todesbanden*. 1524. Von Bach als Choral gesetzt (BWV 277, BWV 278, BWV 279) und in einer Kantate verwendet (BWV 4).

⁷⁸⁴ Martin Moller: *Ach Gott, wie manches Herzeleid*. 1587. Von Bach in verschiedenen Vertonungen in Kantaten verwendet (BWV 3, BWV 58).

⁷⁸⁵ *Lobe den Herren*. Text: Joachim Neander. 1680. Zit. nach: Evangelisches Gesangsbuch. Ausgabe der Evangelischen Kirche in Österreich. o.O.: Evangelischer Presseverband in Österreich, o.J. Nr.316ff. Die ökumenische Fassung stammt aus dem Jahr 1973.

⁷⁸⁶ Heymann, Werner Richard: *Irgendwo auf der Welt*. Text: Robert Gilbert. Schallplatte: Comedian Harmonists 1932.

⁷⁸⁷ Vgl. UB. S.32.

⁷⁸⁸ Vgl. 3.3.2.

Noten gleichsam selbst in den Kosmos hinauskatapultieren, mit einer kaum mehr zu fassenden Schnelligkeit und einem derart verschwenderischen Glanz, wie er seinesgleichen nicht mehr findet. Wenn je auch nur ein einziges Signal aus unserem Sonnensystem hinaus in ein anderes gelangt ist, dann sind es [...] die letzten Takte dieser Mozartschen Musik.⁷⁸⁹

Ähnlich direkt wird der Schluss von Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem eingebracht:

Wenn ihr Schmerz hätte Musik werden können, dann durch die letzten drei Takte von Mozarts *Lacrimosa*. Wo die in so femininer Traurigkeit auf- und abwogenden Achtel einem übermännlichen Baß nachschreiten und nicht in ihm versinken dürfen noch in seinem Dur-Schluß getröstet werden.⁷⁹⁰

Diese unter Umständen plump wirkenden Zitate von Musikstücken anstelle einer Evokation von Gefühlen mit literarischen Mitteln wurde auch von der Kritik negativ bemerkt.⁷⁹¹

Subtiler geht Schneider in den anderen beiden Bänden der rheintalischen Trilogie vor. Der Choral *Der Tag, der ist so freudenreich* etwa wird zwar zur Illustration der Weihnachtsstimmung eingesetzt, doch ist diese nur sehr oberflächlich. Nachdem das Kapitel „Der Tag ist so freudenreich“ mit der Schilderung der bedrohlichen Föhnwetterlage eingeleitet worden ist,⁷⁹² ist eine gewisse Grundspannung vorhanden, die auch durch die grotesken Vorkommnisse der Messe⁷⁹³ nur bedingt gemildert wird. Oskar Alder versucht, mit dem Weihnachtslied die Peinlichkeiten zu überspielen, und das Kirchenvolk singt mit. Um den Effekt eines ruhigen Moments zu verstärken, zitiert Schneider auch den Liedtext, bevor er mitten im Lied Elias seine Warnung vor dem eben ausgebrochenen Feuer herausschreien lässt.⁷⁹⁴

Auch das Lied *Irgendwo auf der Welt* wird stärker in den Kontext des Romans *Die Unberührten* eingebunden als die Musikstücke in *Die Luftgängerin*. Auf merkwürdige Weise kennt Antonia das Lied schon, als sie sich 1922 von den Bäumen des Waldes verabschiedet.⁷⁹⁵ Zum Trost für „Lászlo“, der wie sie von „Jenő Nárrody“ nach Amerika verschleppt wird, singt sie das Lied ebenfalls und wird dabei von Berl auf der Klarinette begleitet.⁷⁹⁶ Auch als Aron sie zum ersten Mal singen hört,⁷⁹⁷ singt sie dieses Lied und als er es bei einer weiteren Begegnung singt um sie zu beruhigen, trifft

⁷⁸⁹ LG. S.16f.

⁷⁹⁰ LG. S.59.

⁷⁹¹ Vgl. Zitat S.27.

⁷⁹² SB. S.69f. Vgl. dazu auch 3.2.3.

⁷⁹³ SB. S.71ff.

⁷⁹⁴ SB. S.73f.

⁷⁹⁵ UB. S.32.

⁷⁹⁶ UB. S.115.

⁷⁹⁷ UB. S.174ff.

das Lied genau ihre verzweifelte Stimmung.⁷⁹⁸ Das Lied wird also nicht an einer Stelle als statische Vergleichsgröße eingebracht, sondern seine Bedeutung im Roman wächst aus und an den verschiedenen Szenen, in denen es vorkommt, sodass auch der Titel des letzten Abschnitts sofort als Zitat aus dem Lied erkannt wird.

Zuletzt möchte ich noch die Funktion erwähnen, die Robert Schneider einigen Musikstücken im Hinblick auf die Gestaltung der Handlung gibt. Während die finalen Aufführungen in *Schlafes Bruder* und *Die Unberührten* die Gelegenheit geben, das Leben der Hauptfiguren zu resümieren, verhält es sich bei Eduard Flores in *Die Luftgängerin* fast umgekehrt. Wie sich Elias' Leben im Choral, über den er improvisiert, zu verdichten scheint, so entwickelt sich das Leben von Flores sozusagen aus der selbst gestellten Aufgabe, das Capriccio BWV 992 fehlerfrei zur Aufführung zu bringen. Dabei mag man sogar strukturelle Analogien zwischen dem Musikstück und dem Verlauf des Handlungsstrangs sehen. Schneider setzt also musikalische Werke auch zeichenhaft ein, um auf die (gesamten) Lebensgeschichte seiner Figuren zu verweisen.

⁷⁹⁸

UB. S.192.

4.SCHLUSS

Wenn man nun die in dieser Arbeit vorgetragenen Thesen und Untersuchungen zum Thema Musik in der rheintalischen Trilogie zusammenfasst, dann lassen sich mehrere Ergebnisse festhalten. Zunächst finden sich in allen drei Romanen akustische, insbesondere musikalische Elemente, die eine Fortsetzung und Erweiterung der an *Schlafes Bruder* bereits in mehreren Arbeiten vorgenommenen Analysen und eine Vertiefung der überblicksmäßigen Untersuchung der gesamten Trilogie rechtfertigen. Solche erweiterten Analysen zeigen auf der einen Seite, dass viele der bereits in *Schlafes Bruder* festgestellten Elemente auch in den anderen Romanen auftreten, auf der anderen Seite, dass in den anderen Romanen weitere Formen der Einbindung von Musik in den literarischen Text eingebracht werden. Darüber hinaus ermöglicht die Betrachtung der Trilogie als Ganzes die Feststellung von intertextuellen Entwicklungen und Bezugnahmen sowie von paralleler und kontrastierender Gestaltung.

Als brauchbare Basis für diese Arbeit hat sich die bisherige Grundlagenforschung zu Musik in der Literatur erwiesen, wengleich einige der literarischen Gegebenheiten der rheintalischen Trilogie eigene Überlegungen zur Vergleichbarkeit von Musik und Literatur und zu den Möglichkeiten, Musik in die Literatur einzubringen, notwendig gemacht haben. Fallweise hat sich auch herausgestellt, dass herkömmliche literaturwissenschaftliche Herangehensweisen besser als „musikalische“ Analysen geeignet waren, scheinbar musikalische Erscheinungen in den Texten zu erklären.

So finden sich unter den musikalischen Elementen der Handlung, insbesondere in der Gestaltung und Charakterisierung der Figuren, zahlreiche Topoi und Typen, die sich auf literarische Traditionen zurückführen lassen. Auch in Bezug auf Musik als Ausdrucksmittel, als Kunstform und als Gegenentwurf zur Sprache lassen sich Einflüsse früherer literarischer Gestaltungen feststellen.

Als Eigenleistung Robert Schneiders kristallisiert sich bei eingehender Betrachtung der Texte vor allem der Einsatz von gängigen Topoi und Typen im Zusammenhang mit außergewöhnlichen Handlungen heraus. Diese große „Holzschnittsammlung“ erhält durch den Einsatz „musikalischer“ Mittel nicht nur eine relativ schlüssige Form, sondern auch einen emotionalen Hintergrund, bisweilen auch zusätzliche Tiefe. Vor allem dort, wo Schneider Handlungen zu Höhepunkten und Überlegungen zu pointierten Formulierungen zuspitzt, bringt er gerne Musik ein, durch

direkte Zitate, durch Evokation oder durch die „musikalische“ Verarbeitung von motivischen Phrasen bzw. thematischen Passagen.

Die genannten Möglichkeiten, Musik in einen Text einzubringen, nutzt Schneider jedoch selten, um neue Interpretationsebenen zu eröffnen, er setzt sie vielmehr sehr gezielt ein, um die bereits vorhandenen Aspekte der Erzählung intensiver zu gestalten. In diesem Sinne ist der Einsatz von Anachronismen u.ä. in der Auswahl der zitierten Musikstücken als Verstärkung der anderen angewandten Verfremdungstechniken zu begreifen. Ebenso lassen sich die verschiedenen Varianten des Einsatzes der „Soundtrack-Technik“ als Unterstützung von literarischen Erzähl- und Verfremdungstechniken begreifen.

Als eigenständige Größe ist dagegen die bei der Rezeption „musikalisch“ erscheinende Gestaltung zu betrachten, die teilweise die musikalische Thematik verstärkt und sich nicht nur aus den zahlreichen Zitaten und Anspielungen, sondern auch aus der Struktur der Romane erklären lässt. Deren Strukturen lassen sich zwar nicht eindeutig auf musikalische Formen beziehen, sind aber so gewählt, dass sich Analogien feststellen lassen und dass sie bei entsprechenden Hinweisen auf der Inhaltsebene als „musikalisch“ empfunden werden können.

Auf der Ebene der Handlungsstruktur ist darüber hinaus bemerkenswert, wie Schneider es schafft, ein Musikstück als Destillat einer Lebensgeschichte glaubhaft zu machen. Durch die Konzentration einer Lebensgeschichte in der Interpretation des Werks bzw. in der Entwicklung einer Lebensgeschichte aus einem Werk schafft er seinen Figuren einen Persönlichkeitskern, der mit rein literarischen Mitteln nur schwer zu suggerieren wäre, insbesondere mit den von Schneider in der rheintalischen Trilogie eingesetzten Erzähltechniken.

Außerdem vermag Schneider durch Parallelen und Spiegelungen in der Handlungsstruktur der Romane den Zusammenhang zwischen den Bänden der Trilogie zu festigen. Dieselbe Funktion erfüllen auch die kontinuierlich verwendeten Techniken, mit denen die Musikstücke in den Text eingebracht werden, vergleichbare Konzepte zu Musik und zu musikalischer Begabung sowie die ähnliche „musikalische“ Verwendung von Phrasen und Textpassagen.

Eine „musikalische“ Analyse der Romane *Schlafes Bruder*, *Die Luftgängerin* und *Die Unberührten* kann also auf der einen Seite keine völlig neue Lesart der rheintalischen Trilogie begründen, lässt aber andererseits die trilogischen Verbindungen zwischen den einzelnen Romanen wesentlich deutlicher zu Tage treten und bietet

außerdem Erklärungsansätze zum „musikalischen“ Eindruck, den die Werke bei vielen Rezipierenden hinterlassen. Somit erscheint die Ausgangsthese gerechtfertigt, wonach eine „musikalische“ Analyse der rheintalischen Trilogie von Robert Schneider ein besseres Erfassen der trilogischen Zusammenhänge und ein besseres Verständnis der Texte und ihrer Wirkungsweise ermöglichen würde.

ANHANG A: ABBILDUNG

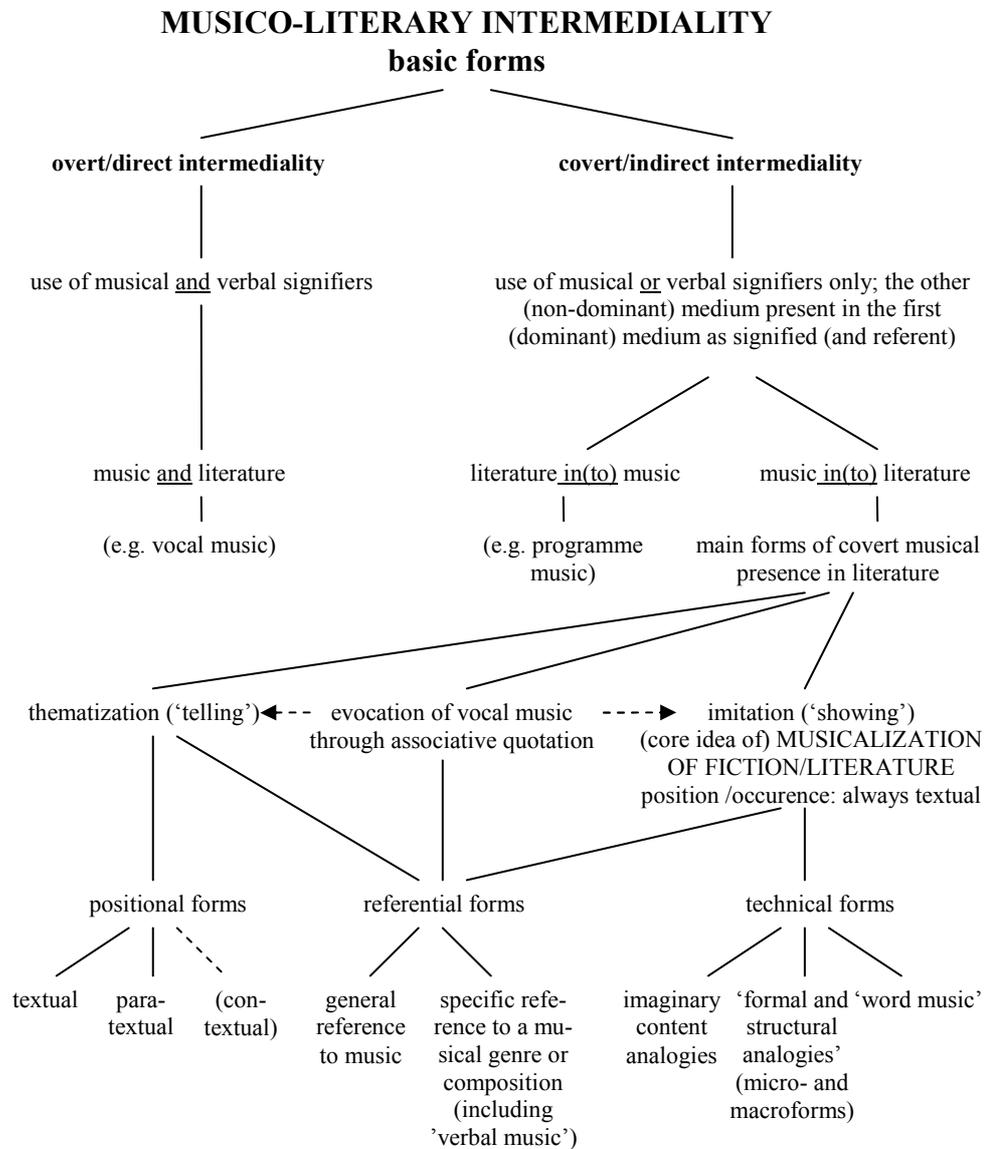


Abbildung 6: Grundlegende Formen musikalisch-literarischer Intermedialität⁷⁹⁹

ANHANG B: DISKUSSIONSBEITRAG WIKIPEDIA

CHARAKTERE IM BUCH, KIRCHE

Gut wäre es, die Charaktere, die im Roman Nebenrollen spielen, zu beschreiben, sie sind nämlich geniale Figuren. Ich könnte mal nachschauen, vor einigen Jahren habe ich das Buch ins Ungarische übersetzt, leider habe ich aber alles von damals in Ungarn, das war schon einige Jahre her. Weiters enthält das Buch einen wichtigen, kirchenkritischen Strang, der unter anderem mit der verkommenen Figur des Pfarrers dargestellt wird. Beim Übersetzen ist mir noch aufgefallen, dass die kirchlichen Feste ausschließlich mit den Bezeichnungen im evangelischen Kirchenkalender erwähnt werden (auch das Lied *Schlafes Bruder* (Kantate Nr. 56 von J.S. Bach) wird in der lutheranischen/evangelischen Kirche gesungen, obwohl das Dorf katholisch ist. (Die Bibelzitate sind die aus der Lutherbibel). Robert Schneider unterstützte mich bei der Arbeit und meinte, das alles war beabsichtigt, den Grund weiß ich nicht, wahrscheinlich schafft es mehr Distanz, der Roman ist ja Fiktion, den Ort Eschberg und auch die Sprache, die verwendet wird, gibt es eigentlich nicht. --Schaufi 20:23, 9. Apr 2006 (CEST)

Andrea Schaufler-Jurányi: „Charaktere im Buch, Kirche.“ In: Wikipedia (www.wikipedia.org).
http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Schlafes_Bruder (22.5.2007)

BIBLIOGRAFIE

Ausgaben der rheintalischen Trilogie

Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Leipzig: Reclam, 1992.

Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Sonderausgabe mit einer Vorstudie zum Roman im Anhang. Leipzig: Reclam, 1995.

Schneider, Robert: Die Luftgängerin. München: Blessing, 1998.

Schneider, Robert: Die Unberührten. München: Knauss, 2000.

Andere literarische Werke

Altenberg, Peter: Musik. In: Peter Altenberg: Märchen des Lebens. ⁷Berlin: S. Fischer, 1924. S.21–23.

Andersch, Alfred: Sansibar oder der letzte Grund. Zürich: Diogenes, c1970. (detebe 20055.)

Bataille, Georges: „Histoire de l’œil.“ In: Georges Bataille: Œuvres complètes. [Paris]: Gallimard, 1987–1991. Bd. I. S.9–78.

Burgess, Anthony: Mozart and the Wolf Gang. Paperback edition. London: Vintage, 1992.

Celan, Paul: Todesfuge. Mit einem Kommentar von Theo Buck. Aachen: Rimbeaud, 1999. (Texte aus der Buckowina Bd.7.)

Cervantes Saavedra, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Vollständige Ausgabe ¹⁶München: dtv, 2005. (dtv. 12351.)

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam, 1997. (RUB 644.)

Doderer, Heimito von: „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760–1826).“ In: Heimito von Doderer: Die Erzählungen. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. ²München: Biederstein, 1976. S.191–207.

Ebner Eschenbach, Marie von: Das Gemeindekind. In: Marie von Ebner-Eschenbach: Gesammelte Werke in drei Bänden. Hrsg. Johannes Klein, München: Winkler, 1956–1958. Bd.1. S.7–200.

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph von: Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch. Einleitung von Volker Meid. Textfassung c1961. Stuttgart: Reclam, 1990. (RUB. 761.)

- Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. Originalausgabe 1972. Frankfurt am Main: Fischer, 1997. (Fischer Taschenbuch 6017.)
- Hoffmann, E.T.A.: Poetische Werke in sechs Bänden. Berlin: Aufbau, 1963.
- Huxley, Aldous: Point Counter Point. Reprint. London u.a.: Granada Publishing, 1980. (A Triad Panther Book.)
- Kleist, Heinrich von: „Die heilige Cäcilie.“ In: Heinrich von Kleist: Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa. Um Anmerkungen ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 1998. (RUB 8004.)
- Lewis, C[live] S[taples]: „The Magicians Nephew.“ In: C.S. Lewis: The Chronicles of Narnia. With illustrations by Pauline Baynes. New York: HarperCollinsPublishers, 2001. S. 7–106.
- Mann, Thomas: „Doktor Faustus.“ In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main.: Fischer, c1960. Bd.VI.
- Mann, Thomas: „Tonio Kröger.“ In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main: Fischer, c1960. Bd.VIII. S.271–338.
- Powers, Richard: The Time of Our Singing. Paperback edition. London: Vintage, 2004.
- Puschkin, Alexander: „Mozart und Salieri.“ In: Alexander Puschkin: Mozart und Salieri. Szene aus dem Faust. Düsseldorf: Grupello, 1998. S.9–32.
- Queneau, Raymond: Stilübungen. 7.–11. Tausend. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.
- Rowling, J[oanne] K[athleen]: Harry Potter and the Chamber of Secrets. Paperback edition. London: Bloomsbury, 2000.
- Schami, Rafik: Erzähler der Nacht. Taschenbuchausgabe September 1994. ¹⁵München: dtv, 2006. (dtv 11915.)
- Tolkien, J[ohn] R[onald] R[uehl]: Ainulindalë. In: J.R.R. Tolkien: The Silmarillion. Edited by Christopher Tolkien. Paperback edition. London: HarperCollins, 1999. S.3–12.

Sekundärliteratur und Zeitungsartikel

- Adorno, Theodor W.: „Fragment über Musik und Sprache.“ In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. Bd.16. Musikalische Schriften: I-III. S.251-256.
- Alfes, Henrike F.: Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte des Schreibens. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.

- Altenburg, Matthias: „Toyota-Prosa.“ In: Die Zeit. Nr.9/2001. 24. Februar 2000. o.S.
- Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. (Überarbeitete Neuauflage.) o.O.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, c2001.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch-Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. (RUB 7828.)
- Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 3. revidierte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag, 1997.
- Barthes, Roland: „La métaphore de l’œil.“ In: Roland Barthes: Œuvres complètes. [Paris]: Editions du Seuil, 1993–1995. Bd. I. S.1346–1351.
- Breitenstein, Andreas: „Seelenschwulst.“ In: Neue Zürcher Zeitung, International. 10. Jänner 1998. S.35.
- Butterweck, Hellmut: „Ein Neureicher der Sprache.“ In: Die Furche. Nr.16. 10. April 2000. S.22.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. ²Tübingen/Basel: Francke, 1995. (UTB, Große Reihe 8034.)
- Durrani, Osman: „Non-verbal communication in Robert Schneider’s novel ‘Schlafes Bruder’.“ In: Arthur Williams (Hrsg.): Contemporary German writers, their aesthetics and their language. Bern, Wien u.a.: Lang, 1996. S.223–238.
- Eisenstein, Sergej M.: Montage 1938. In: Sergej M. Eisenstein: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. (st wissenschaft 1766.) S.158–201.
- Faltin, Peter: Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen: Rader, 1985. (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Bd.1.)
- Feinig, Willibald: „Was sind Worte!“ In: Kultur. Jg.10. Nr. 8. (Oktober 1995.) S.28.
- Flemming, Willi: „Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock.“ In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg.32. (1958.) Heft 4. S.483–515.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung. ⁴Stuttgart: Metzler, 1978. (SM 28.)
- Frey, Marianne: Der Künstler und sein Werk bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung. Bern: Lang & Cie, 1970. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Literatur und Germanistik. Bd.29.)
- Fricke, Hannes: „Intermedialität in Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel ‚Thema und Variationen‘ und ‚Fuge‘.“ In: Zeitschrift für Literatur und Linguistik. Jg.36. (2006). Heft 141. S.8-29.

- Gehle, Holger: „Robert Schneider.“ In: KLG Online. <http://www.klgonline.de> (23.5.2007)
- Glavinic, Thomas: „Im Quadrat der Entfernung“. In: Die Presse. 4. März 2000. Beilage. S.V.
- Grimm, Melchior: „Motif.“ In: Denis Diderot [Hrsg.]: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris/Neuchâtel: 1751–1772. Bd.10. S.766. Zit. nach Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.78:47:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ (19.7.2007)
- Haas, Franz: „Der unberührte Romanproduzent.“ In: Neue Zürcher Zeitung. 23. Februar 2000. S.33.
- Hackl, Erich: „Legende vom schlaflosen Musiker.“ In: Die Zeit. 2. Oktober 1992. o.S.
- Hage, Volker: „Schlurf heimwärts, Engel.“ In: Der Spiegel. S.160–161.
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1854. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. (Bibliothek klassischer Texte.)
- Harnoncourt, Nikolaus: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. (Neuaufgabe.) St.Pölten/Salzburg: Residenz, 2004.
- Hesse, Horst-Peter: Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Wien: Springer, 2003.
- Hildesheimer, Wolfgang: Antworten über Tynset. In: Wolfgang Hildesheimer: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart und Volker Jehle. Bd.II. Monologische Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S.384–387.
- Hötzmanseder, Johanna: Trilogische Verbindungen in Robert Schneiders „Rheintalischer Trilogie“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2005.
- Hühne, Benjamin: Die Darstellung der Musik in Robert Schneiders Roman „Schlafes Bruder“. Facharbeit. Duderstadt: Eichsfeld-Gymnasium, 2001. Veröffentlicht unter: http://www.asamnet.de/~djd/service/musik_huehne.pdf (3.7.2007)
- Knecht, Doris: „Im Bann der Rache.“ In: Profil. 31.Jg. Nr.7. 14. Februar 2000. S.126.
- Kramer, Lawrence: Musical Meaning. Toward a Critical History. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002.
- Kremmel, Astrid-Eva: Robert Schneider und sein Roman "Schlafes Bruder": Eine Erfolgsgeschichte. Innsbruck: Universität Innsbruck, 1996.
- Kruse, Bernhard Arnold: Interview mit Robert Schneider. In: Der Deutschunterricht. 2/1996. S.93–101.

- Kunisch, Hans-Peter: „Traumes Tochter.“ Süddeutsche Zeitung. 10. Februar 2000. S.15.
- Löffler, Sigrid: „Ein Engel kommt nach Jacobsroth.“ In: Die Zeit. Nr.3/1998. 8. Jänner 1998. S.42.
- Loquai, Franz: „Auf sein Herz gehört.“ In: literaturkritik.de.
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=34 (22.5.2007)
- Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur vor 1800. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1995. (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae Bd.32.)
- Lüdke, Martin: „Träumer in der Neuen Welt.“ In: Der Spiegel. Nr.6. 7. Februar 2000. S.214–215.
- Lüthi, Max: Märchen. (10., aktualisierte Auflage. Bearb. Von Heinz Röllecke.) Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. (SM Bd.16.)
- Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. ⁶München: Beck, 2005.
- Menasse, Eva: „Bodenlose Mundwinkel.“ Falter. Nr.1–3. 16. Jänner 1998. S.60.
- Mertens, Volker: Der deutsche Artusroman. Stuttgart: Reclam, 1998. (RUB 17609.)
- Mikunda, Christian: Psychologie macht Dramaturgie. Ein Hoffnungsgebiet? In: Medienpsychologie. Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation. Jg. 2 (1990). Heft 4. S.243–257.
- Miltenberger, Anja: Verborgene Strukturen in erzählenden Texten von 1900 – 1950. München : Utz, 2000. (Münchner Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft [1].)
- Möckel, Margret: Erläuterungen zu Robert Schneider, Schlafes Bruder. ²Hollfeld: Bange, 1998. (Königs Erläuterungen und Materialien Bd.390.)
- Moritz, Rainer: „Nichts Halbherziges. *Schlafes Bruder* : das (Un-)Erklärliche eines Erfolges.“ In: Rainer Moritz (Hrsg.): Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam, 1996. (Reclam Bibliothek Bd.1559.) S.11–29.
- Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst. 2. Auflage. Vollständig umgearbeitete u. vermehrte Auflage. Leipzig [u.a.]: Teubner, 1922–1923.
- Nüchtern, Klaus: „Ja, ja – die Gegenwart.“ Falter. Nr.51/52. 18. Dezember 1992. S.37.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004. (SM 347)
- Ohrlinger, Herbert: „Ein Neuer aus Österreich.“ In: Die Presse. 22. August 1992. Beilage. S.VII.
- Pelz, Heidrun: Linguistik für Anfänger. ¹³Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994.

- Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.
- Pollak, Anita: „„Die Luftgängerin“: Unblutige Lösung.“ *Kurier*. 21. Jänner 1998. S.30.
- Pollak, Anita: „Dieses Buch wird ungeheuerlich sein.“ In: *Kurier*. 21. Dezember 1997. S.30–31.
- Poloni, Bernard: „Akt.“ In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*. ⁴Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001. (re 55644.) S.55–56.
- Radisch, Iris: „Schlafes Brüder.“ In: *Die Zeit*. Nr. 46/1992. 6. November 1992. Beilage. S.3.
- Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: E. Schmidt, 1984.
- Scher, Steven Paul: „Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies.“ In: *Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*. Edited by Walter Bernhart, Steven Paul Scher and Werner Wolf. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, c1999. (Word and Music Studies 1.)
- Schimmel, Friedrich: „Von der Magie einer ungeschriebenen Musik.“ In: *Berliner Zeitung*. 9. Oktober 1992. o.S.
- Schlösser, Hermann: „»Wie kein Meister vor oder nach ihm ... « Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder.“ In: Rainer Moritz (Hrsg.): *Über „Schlafes Bruder“*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam, 1996. (Reclam Bibliothek Bd.1559.) S.79–91.
- Schmidt-Mühlisch, Lothar: „Schlafes Schwester.“ In: *Die Welt*. 19. Februar 2000. o.S.
- Schneider, Robert: „Mutwillig und empörend.“ *Leserbrief*. In: *Der Spiegel*. Nr.7. 14. Februar 2000. S.13.
- Schwentner Isabella: „Aber was immer man tut, es wird zum Zeichen.“ – Über mediale Erscheinungsformen österreichischer GegenwartsautorInnen und eine mögliche Kontinuität von Künstlermythen. Untersucht am Beispiel von Robert Schneider, Elfriede Jelinek und Christoph Ransmayr. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2001.
- Seiler, Christian: „Die Geschichte lächelt durch ihre Tragik.“ In: *Die Weltwoche*. Nr.48. 26. November 1992. S.57.
- Sichrovsky, Heinz: „Sieg der Liebe. Alles über das Buch des kommenden Jahres.“ In: *News*. Nr.50. 14. Dezember 1995. S.136–137.
- Siedenberg, Sven: „Ich bin der König. Der österreichische Schriftsteller Robert Schneider über Kitsch, Vampire und sein neues Buch „Die Luftgängerin“.“ In: *Süddeutsche Zeitung*. 4. Februar 1998. S.22–23.

- Sottnik, Heidi: Zur Rezeption von Robert Schneiders ersten beiden Romanen „Schlafes Bruder und „Die Luftgängerin“ im Feuilleton. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2000.
- Steets, Angelika: Robert Schneider, Schlafes Bruder. Interpretation. München: Oldenbourg, 1999. (Oldenbourg Interpretationen Bd.69.)
- Wagner Richard: „Oper und Drama.“ (1851.) In: Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden. Hrsg. mit Einl., Anm. und Register versehen von Wolfgang Golther. – (Neuaufgabe.) Berlin, Wien u.a.: Bong, [1914]. (Goldene Klassiker-Bibliothek.) Bd.3. S.222–Bd.4. S.229.
- Wallmann, Hermann: „Klangwetter, Klangstürme, Klangmeere, Klangwüsten“. In: Süddeutsche Zeitung. 30. September 1992. Nachgedruckt: In: Rainer Moritz (Hrsg.): Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam, 1996. (Reclam Bibliothek Bd.1559.) S.143–147.
- Wolf, Werner: The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality. Amsterdam u.a.: Rodopi, 1999. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; 35.)
- Zeyringer, Klaus: „Felders Stiefbruder oder Der verkleidete Erzähler. Robert Schneiders Dorf-Geschichte.“ In: Moritz, Rainer (Hrsg.): Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam, 1996. (Reclam Bibliothek Bd.1559.) S.55-59.
- Ziegenrücker, Wieland: ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze. (Neuausgabe 1997.) ³Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000.

Zitierte Nachschlagewerke

- Baldick, Chris: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. (First published 1990. OUP Paperback 1991. Reprint.) Oxford / New York: OUP, 1992. S.225.
- Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. (Originalausgabe 1972. Überarbeitet und erweitert 1994.) Frankfurt am Main: Fischer, 1996. (Fischer Taschenbuch 11958.)
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Meyers Taschenlexikon der Musik. In 3 Bänden. Hrsg. in Verbindung mit Meyers Lexikonred. unter Leitung von Gerhard Kwiatowski. Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, 1984.
- Merriam Webster Online Dictionary. (www.m-w.com – Datum s. zitierter Artikel)
- MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. 2. neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil in 9 Bänden. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., 1994-1998.
- Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.

Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. (www.wikipedia.org – Datum s. zitierte Artikel)

ZITIERTE MUSIKALISCHE WERKE

Das hier angeführte Verzeichnis der in der Trilogie und in der vorliegenden Arbeit erwähnten Musikstücke zielt zwar auf Vollständigkeit, einige Abstriche waren jedoch notwendig. So sind nur die leicht identifizierbaren Werke genannt, diese nur mit den ohne größeren Aufwand recherchierbaren Angaben. Uraufführungen sind genannt, wo möglich, in den anderen Fällen Erstausgaben oder ungefähre Entstehungszeit. Einmalige, flüchtige Nennungen in der Trilogie sind ausgeklammert, ebenso mutmaßliche Volkslieder, die keine größere Bedeutung haben. Bis auf wenige Ausnahmen ist außerdem jeweils nur das erste Vorkommen eines Werks in einem Text verzeichnet.

„Arie der Liù“ s. Puccini, Giacomo: Turandot.

Bach, Johann Sebastian: Inventio 1. C-Dur. 1723. (BWV 772.)

LG. S.74.

Bach, Johann Sebastian: Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. B-Dur. 1706. (BWV 992.) Zit. nach: J. S. Bach: Einzeln überlieferte Klavierwerke. Hrsg. von Hartwig Eichberg, Thomas Kohlhase. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Kassel u.a.: Bärenreiter, c1976. Teil III. S.1–9.

S.127f., S.143, S.167; LG. S.75.

Bach, Johann Sebastian: Fuga III a 3 voci. 1720-1722. (BWV 848.) Zit. nach: Joh. Seb. Bach: Das Wohltemperierte Klavier. Hrsg. von Otto von Irmer. München: Henle, c1978. Teil 1. S.14–17.

S.54.

Bach, Johann Sebastian: Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis. „Ich will den Kreuzstab gerne tragen.“ Text: unbekannt Redaktion, teilweise Johann Franck, teilweise nach E. Neumeister. UA: Leipzig 1726. (BWV 56.) Zit. nach: J. S. Bach: Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Bach-Archiv Leipzig. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Kassel u.a.: Bärenreiter, c2007. Kantaten 9. S.579*–605*.

S.155, S.165, S.172

(Elias' Improvisation) S.156ff.; SB. S.168ff.

Beethoven, Ludwig van: Klaviersonate Nr. 14. „Quasi una fantasia.“ cis-Moll. [„Mondscheinsonate.“] Wien: Cappi, 1802. (op.27. Nr. 2.)

S.78.

Beethoven, Ludwig van: Die Geschöpfe des Prometheus. Ouvertüre zum Ballet von Salvatore Vigano. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1804. (op.43.)

Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr.5. UA: Wien 1808. (op.67.) Zit. nach: Ludwig van Beethoven: Symphonie V. C moll. op.67. Wien/London: Universal Edition, o.J. (Philharmonia No.1.)

S.59f.

- Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr.9. UA: Wien 1824. (op.125.) Zit. nach: Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr.9. Hrsg. von Gábor Darvas. Budapest: EMB, c1982.
S.54f.
- Berg, Alban: Wozzeck. Oper. UA: Berlin 1925.
UB. S.174.
- Berlin, Irving: White Christmas. Filmmusik *Holiday Inn*: Bing Crosby 1942.
LG. S.258.
- Berlioz, Hector: Symphonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste. UA: Paris 1830. (op.14a.)
S.76.
- Biggs, Ronald: No One Is Innocent. Schallplatte: Sex Pistols 1978.
LG. S.198.
- Bommerlunder. Schallplatte: Die Toten Hosen 1983.
S.128; LG. S.194.
- Charpentier, Marc-Antoine: Te Deum. ca.1692. (H 146.)
LG. S.162.
- Cobain, Kurt, Kris Novoselic und Dave Grohl: Smells Like Teen Spirit. CD: Nirvana 1991.
S.144; LG. S.335.
- Conte, Paolo: Sotto le stelle del jazz. Schallplatte: Paolo Conte 1984.
S.123, S.163; LG. S.116.
- Cook, Paul, u.a. : God Save the Queen. Von Paul Cook, Steve Jones, Glen Matlock und John Lydon. Schallplatte: Sex Pistols 1977.
LG. S.207.
- Desprez, Josquin: Missa Pange lingua. Condé nach 1514.
UB. S.223.
- Donauwalzer s. Strauß (Sohn), Johann: Walzer „An der schönen blauen Donau.“
- Edwards, Bernard und Nile Rodgers: Upside Down. Schallplatte: Diana Ross 1980.
S.123, S.128, S.155, S.163; LG. S.111.
- „Figaro“-Ouvertüre s. Mozart, Wolfgang Amadeus: Le nozze di Figaro.
- Galuppi, Baldassare: Presto in B-Dur.
LG. S.128
- Gloria* – Hymnus; alter Text der christlichen Liturgie (Teil des Messordinariums); erste erhaltene Vertonungen im Gregorianischen Choral
S.151f.;SB. S.112.

- Glück, Friedrich: In einem kühlen Grunde. Text: Joseph von Eichendorff. 1814.
(„Hör‘ ich das Mühlrad ...“) S.155; UB. S.63.
- Gregorianischer Choral* –einstimmige, unbegleiteten liturgischen Gesängen der Westkirche; traditionell auf eine Sammlung Papst Gregors des Großen zurückgeführt
S.76.
- Gruber, Franz Xaver: Stille Nacht. Text: Joseph Mohr. UA: Oberndorf bei Salzburg 1818.
UB. S.165.
- Heymann, Werner Richard: Irgendwo auf der Welt. Text: Robert Gilbert. Schallplatte: Comedian Harmonists 1932.
S.165, S.166; UB. S.32, S.115, S.192.
- „Hör‘ ich das Mühlrad ...“ s. Glück, Friedrich: In einem kühlen Grunde.
- „Lacrimosa“ s. Mozart, Wolfgang Amadeus: Requiem in d-Moll.
- Lobe den Herren. Text: Joachim Neander. 1680. Zit. nach: Evangelisches Gesangsbuch. Ausgabe der Evangelischen Kirche in Österreich. o.O.: Evangelischer Presseverband in Österreich, o.J. Nr.316ff. Die ökumenische Fassung stammt aus dem Jahr 1973.
S.165; UB. S.32.
- Luther, Martin: Christ lag in Todesbanden. 1524. Von Bach als Choral gesetzt (BWV 277, BWV 278, BWV 279) und in einer Kantate verwendet (BWV 4).
S.165; SB. S.113.
- Mahler, Gustav: Sinfonie Nr.2. c-Moll. „Auferstehung.“ UA: Berlin 1895.
S.76; UB. S.231.
- Moller, Martin: Ach Gott, wie manches Herzeleid. 1587. Von Bach in verschiedenen Vertonungen in Kantaten verwendet (BWV 3, BWV 58).
S.165; SB. S.168.
- „Morleys «O mistress mine, where are you roaming?»“ s. Shakespeare, William: „O mistress mine, where are you roaming?“
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Le nozze di Figaro. Oper. Libretto: Lorenzo da Ponte. UA: Wien 1778. (KV 492.)
(„Figaro-Ouvertüre“) S.27, S.165; LG. S.17, S.188.
UB. S.251.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Oper. Libretto: Lorenzo da Ponte. UA: Prag 1787. (KV 527.)
(„Registerarie“) S.152, S.155; LG. S.225.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Konzert für Klavier und Orchester Nr.26. D-Dur. „Krönungskonzert.“ UA: Dresden 1789.(KV 537.)
S.144; LG. S.323, S.336.

- Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte. Oper. Libretto: Emanuel Schikaneder.
UA: Wien 1791. (KV 620.)
UB. S. 46ff., S.233ff.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Ave Verum. Motette. 1791. (KV 618.)
UB. S.223.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Requiem in d-Moll. Vervollständigt von Joseph Eybler
und Franz Xaver Süßmayr. UA: Wien 1793. (KV 626)
(„Lacrimosa“) S.166; LG. S.59.
LG. S.344.
- Puccini, Giacomo: Turandot. Oper. Libretto: Giuseppe Adami. Vervollständigt von
Franco Alfano. UA: Mailand 1926.
(Arie der Liù, „Signore ascolta!“) S.155, S.162ff.; LG. S.316f.
UB. S.251.
- „Registerarie“ s. Mozart, Wolfgang Amadeus: Il dissoluto punito ossia il Don
Giovanni.
- Requiem* – Totenmesse; alter Text der christlichen Liturgie; erste erhaltene Vertonung
im Gregorianischen Choral; Vertonung von Wolfgang Amadeus Mozart (s.
dort)
(„Dies Irae“) S.76.
- Roberts, Billy [?]: Hey Joe. c1962. Aufnahmen u.a. von Jimi Hendrix.
LG. S.196.
- Rouget de Lisle, Claude Joseph: Chant de guerre pour l’armée du Rhin.
[„Marseillaise.“] 1792.
S.76.
- Saint-Saëns, Charles Camille: Danse macabre. UA: 1875. (op. 40.)
S.76.
- Schubert, Franz: „Der Lindenbaum.“ In: Franz Schubert: Winterreise. Liedzyklus. Texte
von Wilhelm Müller. Wien: Tobias Haslinger, 1828. (op.89. D 911.) Nr.5.
(„Am Brunnen vor dem Tore“) UB. S.106.
- Schubert, Franz: „Moment musical in As-Dur.“ In: Sechs musikalische Sätze für
Klavier. (op.94. D 780.)
S.78.
- Schubert, Franz: Quintett in A-Dur für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und
Kontrabass. [„Forellenquintett.“] UA ca.1819. (op.114. D 667) Zit. nach: Franz
Schubert: Quintet A major for Pianoforte, Violin, Viola, Violoncello and Bass.
London u.a.: Eulenburg, o.J.
S.63ff., S.96, S.108.
- Schumann, Robert: Sinfonie Nr.3. Es-Dur. [„Rheinische Sinfonie.“] UA: Düsseldorf
1851. (op.97.)
LG. S.31.

- Shakespeare, William: „O mistress mine, where are you roaming?“ In: William Shakespeare: *Twelfth Night, or What You Will*. Act 2. Scene III. Mehrfach vertont.
UB. S.190, S.204.
- „Signore ascolta!“ s. Puccini, Giacomo: *Turandot*.
- Strauß (Sohn), Johann: Walzer „An der schönen blauen Donau.“ UA: Wien/Paris 1867. (op. 317)
(„Donauwalzer“) S.143, S.145f.; LG. S.44, S.345.
- Tantum ergo* – Teil des Hymnus *Pange Lingua*; alter Text der christlichen Liturgie; erste erhaltene Vertonung im Gregorianischen Choral
UB. S.128.
- Te Deum* – Hymnus; alter Text der christlichen Liturgie; erste erhaltene Vertonung im Gregorianischen Choral; Vertonung von Marc-Antoine Charpentier (s. dort)
SB. S.16, S.47.
- Thomas von Celano: „Dies Irae.“ Sequenz der Totenmesse (Requiem). Zit. nach Ulrich Michels: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte.*¹⁴München u.a.: dtv/Bärenreiter, 1992. (dtv 3022.) Bd.1. S.190.
S.76.
- Tregian, Francis: Notensammlung [„Fitzwilliam Virginal Book“]. ca. 1610-1625.
UB. S.175.
- Tschaikowski, Pjotr Iljitsch: *Ouverture solennelle* 1812. UA: Moskau 1882. (op.49.)
S.76.
- Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen*. Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. UA: Bayreuth 1876. (WWV 86.)
(„*Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege!*“) S.155; LG. S.31.
- Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. Handlung in drei Aufzügen. UA: München 1865. (WWV 90.)
UB. S.189f.
(„*Isoldens Liebestod*“) UB. S.200.
- Weiss, George David und Bob Thiele: *What a Wonderful World*. Text: George Douglas. Schallplatte: Louis Armstrong 1967.
S.99.

FILME UND FERNSEHSENDUNGEN

Bittner, Angela und Peter Sydow: Schlafes Bruder – Die Entstehungsgeschichte eines ungewöhnlichen Filmes. Fernsehdokumentation. ORF/Iduna Film, c1995.

Levinson, Barry: Good Morning, Vietnam. Film. Drehbuch: Mitch Markowitz. USA, 1987.

Das literarische Quartett. Fernsehsendung mit Marcel Reich-Ranicki, Sigrid Löffler, Hellmuth Karasek und Iris Radisch. Erstausstrahlung: ZDF, 19. November 1992.

Vilsmaier, Joseph: Schlafes Bruder. Film. Drehbuch: Robert Schneider. Nach dem Bestseller von Robert Schneider. Deutschland, 1994.

Vilsmaier, Joseph: Comedian Harmonists. Film. Drehbuch: Klaus Richter. Deutschland, 1997.