

---

*Michal Ben-Horin*

## Musik einer Erinnerungspoetik

*Fallstudie über deutschsprachige und hebräische Literatur nach 1945<sup>1</sup>*

---

Nach 1945 trägt die Literatur eine neue Last. Die Frage der Repräsentation ist nun mit einer Katastrophe verbunden. Es ist eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, mit den Gegenständen der Erinnerung und des Vergessens, in der sich die Fragen der Sprache selbst – die Fragen nach dem Sinn des Schreibens, der Darstellung und der Dokumentation – neu erschließen lassen. Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, die Poetik einer Erinnerungsarbeit in der deutschen, österreichischen und hebräischen Literatur nach 1945 zu rekonstruieren, indem die Verwendungsweise musikalischer Diskurse als Grundlage einer Erzählkunst exemplarischer Texte geprüft wird.<sup>2</sup> Der Aufsatz widmet sich den folgenden Romanen: *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass, *Malina* (1971) von Ingeborg Bachmann, *Beton* (1982) und *Auslöschung* (1986) von Thomas Bernhard, *Rosendorf Quartett* (1987) und *Der Schatten von Rosendorf* (2001) von Nathan Shacham, *Vom Wasser* (1998) von John von Düffel und *Die Katze und der Schmetterling* (2001) von Yoel Hoffmann.

Es sind Texte von Autoren, die den Versuch unternommen haben, sowohl die semiotischen Elemente der musikalischen Sprache als auch einen spezifischen Diskurs über Musik in die literarischen Arbeiten zu übertragen, um eine Art von poetischem Gedächtnis zu rekonstruieren. Es sind poetische Räume der Wiederholungen, in denen verdrängte und verlorene Geschichten aufgedeckt und reflektiert werden. Es ist letztlich jedoch eine infragestellende Poetik der Spuren und Anspielungen, eine Literatur der Dissonanzen, die die Katastrophe der Vergangenheit zu Wort zu bringen versucht.

In seinem umstrittenen Essay *Luftkrieg und Literatur* untersucht W.G. Sebald das Versagen der deutschen Literatur, die »Katastrophe«, hier die Vernichtung der deutschen Städte, zu dokumentieren. Er begründet diese Verweigerung damit, daß die Literatur sich nach einer absoluten »Nullstunde« sehnte.<sup>3</sup> An einer Stelle merkt Sebald an, daß sogar die Musik eine Funktion in der Politik der Verdrängung erfüllte, und zwar schon in der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Es waren symphonische Finale oder »Gesänge aus der sinnfrohen Rokokowelt in Straussens zauberischer Musik«, die während der Bombardierung der deutschen Städte im Radio gespielt wurden,<sup>4</sup> als wären die harmonischen Klänge dazu geeignet, die Geräusche der Zerstörung zu übertönen. In der Tat kann die

Musik auch im Dienst des Vergessens eine Rolle spielen. Dieser Aufsatz zeigt jedoch, daß die Literatur, die mit disharmonischen Klängen und Strukturen einer »anderen Musik« verbunden ist, eine Art anderer Erinnerung anbieten kann.

*I. Erinnerungspoetik: »die Hinwendung zur Musik«.* – Die Schwierigkeiten des Diskurses über die Darstellung des »Undarstellbaren« nach 1945 sind schon weithin bekannt. Es war vor allem Theodor W. Adorno, der 1949 das Thema in bezug auf die Frage der Literatur bzw. der Lyrik radikal formulierte.<sup>5</sup> Auf der anderen Seite hat der »Historikerstreit« (1986–89) die Komplexität solcher Fragen im Rahmen der Geschichtsschreibung gezeigt. Mehrere und verschiedene Positionen weisen auf die methodologischen und konzeptuellen Schwierigkeiten jedes Versuches hin, die »Katastrophe« zu beschreiben oder darzustellen. Sogar die Geschichtswissenschaft muß auf ihre traditionellen Methoden verzichten, wenn sie das Ereignis »Auschwitz« zu historisieren versucht.<sup>6</sup> In seinem Buch *Heidegger und »die Juden«* sprach Lyotard von einer Poetik der »Undarstellbarkeit«, die als Gegensatz zur »Politik des Vergessens« zu betrachten und insofern auch als ein alternativer Raum zu den historiographischen Diskursen zu verstehen wäre.<sup>7</sup> In diesem Kontext stellt Lyotard, der sich auch auf Adornos Negative Theorie wiederholt bezieht, die Frage nach der Möglichkeit der Kunst bzw. der Musik, eine andere Darstellungsweise zu eröffnen: »Wollte man fragen: warum eine Ästhetik? Warum diese einzigartige Hinwendung zu den Künsten, zur Musik?, so lautete die Antwort: Weil die Frage des Zerfalls die Frage nach dem Nicht-Sinnlichen, oder wie ich sagte, einer Anästhesie, ist.«<sup>8</sup> Lyotard zufolge kann ein Zugang zu bestimmten Arten des Vergessens allein über die Ästhetik bzw. die Musik gewonnen werden, um das Vermögen der Erinnerung des Verfallenen zu stimulieren.

Ein Ausgangspunkt der Diskussion über die Affinität musikalischer Sprache zu bestimmten poetischen Formen des Gedächtnisses wäre tatsächlich über die Werke und das Denken Adornos zu gewinnen. In seinem Buch *Philosophie der neuen Musik* schreibt Adorno, daß »im Medium der Musik unverstellt leibhaftige Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert [werden]«.<sup>9</sup> Adorno nach wäre die atonale Musik von Arnold Schönberg, die die »Emanzipation der Dissonanz« ermöglichte<sup>10</sup> und die »musikalische Prosa« weiterentwickelte,<sup>11</sup> ein solches Dokumentationssystem, das traumatische Eindrücke und Regungen aufzeichnet. Und darin liegt auch ein Erinnerungsvermögen des »Undarstellbaren«. Es ist bekannt, daß Adornos Musikanalyse bzw. die Beethoven-Kritik oder seine Schönberg-Lektüre zu kritisieren sind.<sup>12</sup> Vor allem im Fall Schönbergs gab es seit den sechziger Jahren neben verschiedenen kulturellen Interpretationen bzw. solchen, die sich mit Schönbergs »jüdischer Identität« beschäftigen,<sup>13</sup> auch Forschungen, die mit dem hochstrukturierten Charakter von Schönbergs atonaler Musik argumentieren.<sup>14</sup> In solchen Analysen werden auch die symmetri-

schen Formen dieser Musik betont. Adornos musikalischer Diskurs, auch wenn er Fall eines »misreading« ist, eröffnet eine kulturelle Perspektive aus der Welt der neuen Musik,<sup>15</sup> die einen wichtigen Einfluß in mehreren Kontexten hat und deren Echo auch in den poetischen Welten der deutschsprachigen Literatur nach 1945 zu hören ist.

Die moderne Musik erfindet laut Adorno also zugleich eine neue Dokumentationsart und Erinnerungsweise, die sich aus disharmonischen Klängen zusammensetzt. Wie aber läßt sich die dissonante Struktur der neuen Musik in poetische Texturen literarischer Werke übertragen? Eine Art solcher Transformation ist in den Arbeiten Julia Kristevas zu finden, in denen die semiotischen, »musikalischen« Elemente der Sprache aus psychoanalytischer Perspektive analysiert werden. Nach Kristeva ist ein präziser Ausdruck der Musikalität in der Sprache zu finden, den sie »Polylogue« nennt. Es ist eine Struktur, in der die semiotischen Elemente jeden semantischen Sinn stören.<sup>16</sup> Man könnte die polylogischen Reihen, die das Gleichgewicht der semantischen Systeme stören, mit asymmetrischen Ausdrucksformen vergleichen. Die Asymmetrie dokumentiert Störungen, Zerrissenheit, Bruchstücke, die in der Symmetrie nicht zu sehen sind.<sup>17</sup> In diesem Sinne trägt sowohl die asymmetrische Form als auch dessen Eindruck und Effekt die Spuren eines »Risses«. Eine ähnliche Interpretation kann man auch über den Allegorie-Begriff gewinnen, den Walter Benjamin in seinem Buch über das deutsche Trauerspiel des Barocks geprägt hat. In der Allegorie sah Benjamin eine besondere Poetik einer kulturellen Erinnerung. Die Allegorie ist eine ästhetische Form, in der die Ruinen oder die Bruchstücke einer Weltanschauung eingeschrieben sind.<sup>18</sup> Die Allegorie dokumentiert die Geschichte als eine Katastrophe, sie zeigt das Wesen der Vergangenheit als Riß.

Sowohl die Atonalität der neuen Musik als auch die Allegorie des Trauerspiels oder die Montagetechnik der Avantgarde sind semiotische Systeme, die aus fragmentarischen Reihen und disharmonischen Kombinationen aufgebaut werden.

Musikalische Strukturen, die in literarische Texte übertragen werden, können so neue Konzeptionen einer Erinnerungspoetik erschließen und auf diesem Weg auch auf einen neuen Begriff von Dokumentation verweisen. Insofern läßt sich die »Musikalität« in Werken deutschsprachiger und hebräischer Literatur als die Möglichkeit einer »poetischen Erinnerung« aufzeigen. Diese Möglichkeit trägt hier die Bedeutung eines poetischen Verfahrens, das mit der Produktivität musikalischer Strukturen und Diskursen verbunden ist und sich der Fragwürdigkeit des Zeugnisses, des Gedächtnisses und der Dokumentation widmet. Um die unterschiedlichen Verfahren der Rückkehr in die Vergangenheit anhand ästhetisch-musikalischer Mittel zu beleuchten, müssen erst geeignete Kategorien noch gefunden werden. In diesem Aufsatz soll allerdings der Schwerpunkt auf zwei Hauptebenen der musikalisch-literarischen Affinität liegen:<sup>19</sup>

(a) *Thematische Intertextualität*: Die historische und soziologische Welt der Musik ermöglicht es der Literatur, dem musikalischen Diskurs zahlreiche thematische Komponenten (Quellenelemente) zu entleihen, die als kulturelle Codes funktionieren können.<sup>20</sup> Solche Codes, die durch verschiedene Hinweise und Anspielungen gesetzt werden, so etwa Namen von Komponisten, Titel musikalischer Werke, Fachbegriffe usw. bereichern die literarischen Verfahren und sind in manchen Fällen sogar tragende Elemente der Narrative selbst, in denen die Fragen der Vergangenheit verhandelt werden; Richard Wagner und die »nationale Musik«, Mendelssohn-Bartholdy und die »entartete Musik«, Schönberg und die »avancierte Musik« sind nur einige Beispiele dafür.<sup>21</sup>

(b) *Strukturen und Formen*: Die Grundlagen der musikalischen Sprache wie Rhythmus und Tonrepetition können als Teil einer besonderen linguistischen Kombinatorik eine dynamische Textur bilden, deren Struktur bzw. Satzrepetition und Wortspiele die phantasmatischen »Stimmen« des Gedächtnisses vernehmbar werden läßt.<sup>22</sup> Insofern können solche gleichzeitige Darstellung von mehreren literarischen Stimmen (nach dem Prinzip der musikalischen Polyphonie) oder die Übertragung von Struktur- und Tondissonanzen aus der modernen Musik eine eigentümliche Repräsentationsart der Vergangenheit produzieren.

2. »Zersang« des versehrten Körpers (Grass, Düffel). – In Günter Grass' erstem schon weltberühmten Roman *Die Blechtrommel* wird das Trommeln als besonderes Medium des Erinnerungsverfahrens zu Gehör gebracht. Die musikalischen Texte im Werk von Grass, die eine Vermischung musikalischer Stile (Kinderlieder, Tanzmusik, Jazz, nationale oder internationale Hymnen, Anspielungen auf klassische Werke Beethovens und Wagners) enthalten, gewinnen dort eine zentrale Rolle.<sup>23</sup> Dazu tauchen im Roman Elemente akustischer Dissonanz auf: das »Geschrei«, das »Schreiende zu singen« oder das »Zersingen«.<sup>24</sup> Diese Elemente kann man zusammen mit formalen Aspekten syntaktischer Strukturen fassen, die sich gezielt gegen die Semantik der Sprache selbst richten. Repetitionen von Klängen und Rhythmen durch Wortspiele, Zitate aus Kinderliedern und anderes bilden eine polyloge Textur, die die Funktionen der Musik in die Sprache überträgt.

Am Ende seiner oft zitierten Rede *Schreiben nach Auschwitz*, in der er sich auf das »Adorno-Gebot« bezogen hat, spricht Grass über das Brandmal als Allegorie der Erinnerungskultur Deutschlands.<sup>25</sup> Trotz seines Widerstands Adornos Anspruch gegenüber sei seine Literatur bzw. die Danzig-Trilogie, sein erster Versuch, auf die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs zu reagieren,<sup>26</sup> auch als ein Dialog mit Adornos Konzept von »Ästhetik des Bruchs« anzusehen, das sogar in seinen Lektüren über Schönberg zu finden ist. Oskar, die Hauptfigur und zugleich Erzähler des Romans, ein buckliger Kleinwuchs, trägt an seinem Körper das Brandmal, das die Zerstückelung der Sprache verkörpert. Diese

Zerstückelung, die in der oben erwähnten Rede in eine Allegorie des Gedächtnisses – eine Wunde der Sprache – verwandelt ist, taucht in mehreren Varianten im Laufe des Textes auf: Es sind zum Beispiel die Rückennarben, die über schwere Erfahrungen erzählen, oder eine Schrotttrommel, die auf die Lebensgeschichte des Trommlers hinweist.<sup>27</sup> Oskars anarchistisches Benehmen in der Welt ist mit asymmetrischen Formen und dissonanten Ausdrücken verbunden. In einer der beeindruckendsten Szenen des Romans bringt Oskar Chaos in eine NS-Veranstaltung, indem er die symmetrischen Formen der offiziellen Musik stört: »Was ist das, eine Tribüne?«, fragt Oskar und muß daraufhin sofort antworten: »Ganz gleich für wen und vor wem eine Tribüne errichtet wird, in jedem Falle muß sie symmetrisch sein.«<sup>28</sup> Seine Aversion gegen die Symmetrie der NS-Bühne weckt seinen Widerstand: Er setzt sich unter die Bühne und trommelt seine eigene Musik. Der Marschrhythmik entgegen trommelt Oskar den Dreivierteltakt eines Walzers bzw. die *Blaue Donau* von Strauss und andere Tanzmusik. In diesem Sinne funktioniert der Walzer nicht mehr als Mittel des »schönen Scheins«, sondern eher als subversives Element, das die Symmetrie unterbricht.

Der verborgene Rhythmus, der unter der Bühne getrampelt wird, zerstört den formellen Zweivierteltakt des Marsches, der auf der Bühne gespielt worden ist, und das »Gesetz ging flöten und [der] Ordnungssinn«,<sup>29</sup> so daß der reine, symmetrische, narbenlose Schein des Raums sich radikal verändert. Dadurch wird eine Dialektik der Symmetrie dargestellt: Es ist das Heimliche, das zum Unheimlichen geworden ist, die Rationalität, die sich als Irrationalität entbirgt. Es ist die Tribüne, auf der eine Allegorie des entstellenden Prozesses des Faschismus inszeniert wird. Und über den Faschismus sagt Bebra, die »Mephistopheles-Figur« des Romans: »Sie werden Tribünen bauen, Tribünen bevölkern und von Tribünen herunter unseren Untergang predigen.«<sup>30</sup>

Ein akustisches Romanmotiv, das mit der Dynamik der Zerstörung verbunden ist, ist das »Glaszersingen«, das Oskar so gut kann. Grass hat dieses Motiv in breite Teile der Romanhandlung eingearbeitet, um das anormale Organ Oskars vorzuführen. Die Erzählkunst ist insofern auch mit der destruktiven Seite der Musik verbunden.<sup>31</sup> Und diese Affinität ist nicht nur thematisch, sondern auch linguistisch zu spüren. Es sind syntaktische Phänomene in Grass' Prosa, die eine Art von Dissoziation darstellen. Es sind Wiederholungen von Wörtern und Sätzen, mit denen Grass die Einheit und die Kohärenz des Narrativs stört und eine alternative »Geschichte« konstruiert.<sup>32</sup> Diese Geschichte entdeckt das Abnorme, spiegelt die Perversität, zerbricht den »schönen Schein«. Über semiotische Vorgänge und akustische Dissonanzstellungen werden die Spuren des Unbewußten in eine Sprachbewegung als fortgesetzter, unendlicher Prozeß des Widerstands eingetragen.

Ein anderes Beispiel, das die Affinität musikalischer Vorstellungen zur Poetik einer Erinnerungsarbeit aufweist, stammt aus einem erst kürzlich erschienenen literarischen Werk, dem Roman *Vom Wasser* von John von Düffel. Dieser Roman wurde von einem Autor geschrieben, der den Krieg nur aus Erzählungen kennt. Der Krieg ist für Düffel keine biographische Erfahrung. Gerade deswegen muß aber das Werk von Düffels als Erinnerungsprojekt gelesen werden. Der Roman erzählt von fernen Generationen, von Kriegen und anderen kollektiven Katastrophen, die nun zum Thema einer Erinnerungspoetik geworden sind. Auch in *Vom Wasser* herrscht das Bild einer Selbsterstörung vor. Düffel erzählt von mehreren zerstörten Existenzen, deren Unglück tief in der Geschichte des Krieges begründet liegt. Es ist vor allem der Fall einer Klavierspielerin, in dem die Prozesse einer Zerstörung thematisiert werden. Der kranke Körper der Musikantin, einer »Tochterkrüppelpianistin«<sup>33</sup>, ist der Agent einer dekonstruktiven Musikalität. Der nach einer chirurgischen Operation versehrte Körper der Spielerin spiegelt ein musikalisches System, das nur disharmonische Klänge und »aufschreiartige Gesänge« produziert.<sup>34</sup> Das ist die »Katzenmusik«,<sup>35</sup> die auch die Zerrissenheit der deutschen Geschichte allegorisiert.

Der Ich-Erzähler berichtet über diese merkwürdige Pianistin, die »älteste und kinderlose Tante«,<sup>36</sup> die er schon in seiner Kindheit kennengelernt hatte. Aus dem Blickwinkel des Kindes war sie ein verschmähtes Kuriosum, eine absurde Musikmaschine, die nur entstellte Klänge musizieren konnte: »Sie war das leibhaftige Gegenteil von »musikalisch«, ein bloßer Apparat aus Sehnen, Knöcheln, Fingerkuppen, der die Noten nur so herunterhämmerte, der die Tasten wie Knöpfe drückte und dazu Melodien schmetterte wie ein überdrehtes Grammophon l. . . l Wir zuckten zusammen bei ihrem dröhnenden Akkordanschlag und den aufschreiartigen Gesängen.«<sup>37</sup>

Von seinem Großvater erfährt der Erzähler ihre Geschichte: Sie war der Fall eines begabten Mädchens, bei dem »die Musik durch die Zahl und die Zahl durch die Musik l. . . l zu höchster Schönheit und Vollkommenheit gelangte«. <sup>38</sup> Dann aber wurde ihr psychisches Gleichgewicht durch eine abgründige Paranoia gestört, und das Mädchen »fühlte sich von Zahlen verfolgt, von Tönen angegriffen«. <sup>39</sup> Nach einer Operation ist sie eine Musikerin geworden, die einen »unaufhörlichen Zahlenstrom« »herunterbrabbelte«. <sup>40</sup> Die Dialektik von Symmetrie, Zahl und Ordnung ist auch hier, wie bei Grass, unübersehbar. Ein Körper, der ein Symbol für Ausgeglichenheit und Harmonie gewesen war, ist nun eine Allegorie für die Unheimlichkeit geworden: Der versehrte Körper, der nur noch »zerstörte Musikalität« und »entstellten Gesang« produziert, <sup>41</sup> ist zum Zeichen eines dekonstruktiven Musiksystems geworden, eines Tonsystems, das auf unlogischen Zahlenreihen basiert.

Der Ich-Erzähler sucht den Ursprung der Zerstörung in der Vergangenheit, in einer verborgenen Geschichte. In der Tat entdeckt er, daß das Unglück sei-

ner Tante mit dem Zweiten Weltkrieg verknüpft ist: Es ist die Geburt eines »Bastards der Geschlechter«,<sup>42</sup> eines Mädchens, das den Gerüchten nach die Tochter eines französischen Häftlings sei, eines »Fremden«, der sich in Deutschland während des Krieges aufgehalten habe. Die Klavierspielerin verkörpert insofern eine hybride Identität, die Jahre später in ihrer Krankheit, die die schönen und harmonischen Melodien zerstört, zum Ausdruck kommt.

In der musikalischen Sprache der Klavierspielerin kann man variierte Elemente aus dem atonalen und seriellen Musiksystem bzw. Mustern der Dissonanzen oder Zahlenreihen erkennen. Ihre Anwesenheit in der literarischen Welt repräsentiert darum eine besondere Art von Erinnerungsstruktur; sie ist ein musikalischer Sprachkörper, dessen Stimme ein Unglück aus der Vergangenheit und zugleich das gescheiterte Bewußtsein der Gegenwart verkörpert. Die Last der Vergangenheit ist in der Zukunft zu finden, und insofern gibt es überhaupt keine Befreiung aus dem Unglück. Düffels literarische Welt bezeichnet in diesem Sinne die Struktur einer ewigen Rückkehr des Verdrängten, und über diese Bewegung – denn der Ich-Erzähler kehrt ins Wasser zurück und spielt damit auf sein künftiges Verschwinden an – findet der Roman sein Ende.

*3. Klang, Wiederholung, Zwang (Bachmann, Bernhard).* – Die Werke Ingeborg Bachmanns (1926–1973) und Thomas Bernhards (1931–1989) gehören dem Feld der österreichischen Literatur an.<sup>43</sup> Daher muß jede Diskussion, die ihre Werke betrifft, einen spezifischen historischen Kontext voraussetzen, nämlich die verdrängte Nazi-Vergangenheit in Österreich. Der »Anschluß« (1938) wurde im österreichischen kulturellen Gedächtnis als eine »deutsche Besetzung« verstanden. Österreich hat sich mehr als ein (weiteres) Opfer der Nazis verstanden und weniger, wenn überhaupt, als ihre Mittäter und Mitläufer.<sup>44</sup> Diese verlorene Identität kommt in den Werken Bachmanns und Bernhards auf eine dialektische Weise zum Ausdruck. Einerseits produziert diese Literatur einen starken Widerstand gegen die Tendenzen des Vergessens und der Flucht aus der Verantwortung, andererseits entwickelt sie zugleich auch wieder andere Opfer-Narrativ.

Eines der präzisesten Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur, das eine immanente Verbindung zwischen Musik und Erinnerungspoetik darstellt, ist der Roman *Malina* (1971) von Bachmann.<sup>45</sup> In diesem Roman werden musikalische Zitate aus dem atonalen Werk *Pierrot Lunaire* Schönbergs (1912) thematisch und formal bearbeitet, um eine zerrüttete Identität vernehmlich werden zu lassen, in der die Struktur eines historischen Bruchs eingepreßt ist.<sup>46</sup> Das avantgardistische »Melodrama« Schönbergs bzw. die Anwendung der »Sprechstimme« war an sich schon Teil einer Suche nach einer avancierten musikalischen Sprache, die sich von traditionellen Formen weitestgehend befreit hatte.<sup>47</sup> In seiner Musik versuchte Schönberg einen alltäglichen und prosaischen

Horizont zu eröffnen, vor dem die Geworfenheit des modernen Subjektes stärkeren Ausdruck finden sollte.

Im Roman *Malina* reagiert Bachmann auf Schönbergs Verfahren, obwohl ihr künstlerischer Ausgangspunkt schon ein anderer ist: Nicht die Öffnung der musikalischen Sprache zum Alltäglichen, sondern die Erschließung der alltäglichen Sprache zu einer neuen Musikalität ist die Aufgabe der Poetik Bachmanns. Innerhalb des Romans nimmt der musikalische Intertext eine Doppelbedeutung an: Einerseits steht er für die Vorkriegsexistenz, eine Art Leben ohne Schuldbewußtsein und Opfergefühl – eine Existenz, die von der Todesangst, von der Perspektive der »Todesarten« immer noch befreit ist.<sup>48</sup> Andererseits erinnert er an den Verlust und die Erkenntnis, daß eine Rückkehr in das vergangene Zeitalter, in die Zeit, »in der ich alles gehabt habe, in der die Heiterkeit die richtige Heiterkeit war«, nicht mehr möglich ist: »Dann ist alles lädiert, beschädigt, gebraucht, benutzt und schließlich zerstört worden.«<sup>49</sup> In dieser zwiespältigen Deutung liegt eine Kritik jeden Versuches, der Verantwortung zu entsagen und die Vergangenheit in einen Mythos zu verwandeln.<sup>50</sup> Das »Ich«, die Erzähl-Figur, ist in dem Versuch gescheitert, die Erinnerung nostalgisch zu verklären. Es kann sich nicht mehr an die Zeit vor dem »Krieg«, das heißt an eine Zeit ohne Gewalt, Mißbrauch und Angst, erinnern; das »Ich« Bachmanns findet sowohl in den Träumen als auch in der Wirklichkeit nur noch Krieg und keinen Frieden mehr. Was dem »Ich« gewöhnlich erscheint, ist nur die »überschnappende Stimme«, der krachende Sprechgesang Pierrots.<sup>51</sup> Jene imaginäre Stimme taucht in einer der figurativen Szenen des Romans auf, in der sie das Bewußtsein eines Verlustes der Erzähl-Figur intoniert: Ein »Ich«, das über das Wasser fährt, beschreibt seine Lebensbahn als eine unendliche Reise durch dunkle Geschichten, als Rückbewegung, die ins Nichts führt, in einen ewigen Abschied und den Tod: »Ich höre immerzu eine Musik: Und träum hinaus in selge Weiten l. . l, ich bin in Venedig, ich denke an Wien, ich schaue über das Wasser und schaue ins Wasser, in die dunklen Geschichten, durch die ich treibe. Sind Ivan und ich eine dunkle Geschichte? Nein, er nicht, ich allein bin eine dunkle Geschichte.«<sup>52</sup>

So vermischt sich die Phantasie über »weite Welten«, die als Anspielung auf Schönbergs Werk zu verstehen ist, mit einer traumatischen Identität des erzählenden Ich.<sup>53</sup> In dem Roman ist die nostalgische Vorstellung der Kindheit durchgehend mit der Erfahrung eines Schocks verbunden, die an die Unbegreiflichkeit des Dings der Sprache selbst gemahnt. An diesen Grenzorten aber springen musikalische Polylogue-Reihen an die Oberfläche der Literatur: »Krakkrak gebrochen damdidam meines gebrochen mein Vater krak krak rrrrak dadidam.«<sup>54</sup>

Zugleich werden in der literarischen Sprache auch musikalische Vortragsbezeichnungen erwähnt, die eine Gleichzeitigkeit von Stimmen und Narrativen



konstruieren. Solche Sprachphänomene verzeichnen den besonderen Widerstand des »Ichs« gegen den gewalttätigen Versuch des Liebhabers von Malina, ihre traumatische Wunde zu heilen und der Vergessenheit anheimfallen zu lassen. Es ist ein Kampf um die Sprache, den das »Ich« führen muß, ein Kampf um die Erinnerung. Die Ich-Figur träumt von körperlicher Folter, die zum Teil an die Mord-Systeme und Vernichtungsmittel der Nazis erinnert. Die »Todesarten« in Bachmanns Werk lernen die Formen einer Gewalt, deren Sinn vom Holocaust-Diskurs nicht zu trennen ist.<sup>55</sup> Später in ihren Träumen leidet die Ich-Erzählerin an gebrochenem Genick, zerrissener Zunge, blinden Augen, doch auch in der wirklichen Welt entdeckt sie rote Flecken auf ihrer Haut und stellt sich mehrmals ihren verstümmelten, verbrannten Körper vor. Das Subjekt in Bachmanns Roman kann sich nicht aus seinen Alpträumen, die als körperliche Symptome auftreten, befreien. Dafür ruft es die Musik, die als eine besondere Sprachform funktioniert.<sup>56</sup> Aber der Versuch, sich zu erinnern, der eigens als Erzählverfahren dargestellt wird, ist vergeblich und wird scheitern: »Ich: (senza pedale) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.«<sup>57</sup>

Im Scheitern des Erinnerungsvermögens, das mit Musik-Zitaten, musikalischen Vortragsbezeichnungen und betont semiotischen Strömungen verknüpft ist, wird aber dennoch eine Geschichte erzählt. Es ist ein fragmentarischer Text, dessen Sprachformen einen Eindruck von Gleichzeitigkeit produzieren, in dem auch die Stimmen der Vergangenheit noch hörbar wären. Es ist eine Literatur, in der ein Widerstand gegen das Vergessen und zugleich eine Suche nach einer Opfer-Identität nicht zu trennen sind. Und auch in diesem Sinne funktioniert die Musikalität des Romans Bachmanns als Zeugnis von destruktiven Vorgängen und Verzicht, als Klang unbewältigten Gedächtnisses.

Es sind auch die Werke Thomas Bernhards, in denen syntaktische Formen, Satzstrukturen und Sprachrhythmen mit Elementen musikalischer Systeme verknüpft sind. Man erkennt dort Tonrepetitionen (in der Form von Alliterationen), Polyphonien und überhaupt eine Vielzahl akustischer Phänomene.<sup>58</sup> Über diese Strategien bearbeitet Bernhard die Neurose eines »Wiederholungszwangs« und stellt sie als Prinzip einer Erinnerungspoetik dar.<sup>59</sup> Seine Figuren beherrschen die Sprache des »Polylogues«, wie es in den Romanen *Beton* und *Auslöschung* zu lesen ist. Dort sind, neben dem Dialog mit der »musikalischen Prosa« Schönbergs,<sup>60</sup> auch zahlreiche Beispiele von »entsetzlichen«, »verheerenden« oder »kreischenden« Stimmen zu finden,<sup>61</sup> die mit Adornos ästhetischem Diskurs der Dissonanz (und Dissidenz) verbunden sind.<sup>62</sup> Beide Romane reflektieren den »Zwang« der Erzähl-Figur, die auch ein Doppelgänger Bernhards sein könnte; beide sind schon ewig auf der Flucht aus Österreich und seiner NS-

Vergangenheit, aber wie bei einer paradoxen, endlos variierten Bewegung werden sie in ihren Schriften, Träumen oder Geschichten immer wieder von jenem Österreich eingeholt.<sup>63</sup> Rudolf, der Erzähler in *Beton*, versucht vergeblich, die Biographie des zur NS-Zeit boykottierten Komponisten Mendelssohn-Bartholdy zu schreiben. Murau, der Sprecher in *Auslöschung*, entwickelt seinerseits eine ganze Theorie über den unmusikalischen Charakter der deutschen Sprache – seiner Muttersprache, die Sprache seiner eigenen Schriften –, aus der er auswandern will, an die er jedoch unausweichlich gefesselt bleibt.

Bernhard bürdet seinen Figuren den Rhythmus eines Wiederholungszwangs auf als poetisches Dokument einer Vergangenheitsbewältigung. Der Beginn der Novelle *Beton* kann dafür als Beispiel gelten. Die Novelle fängt mit der Beschreibung des Ich-Erzählers an, der sich schon seit langem darum bemüht hat, den ersten Satz einer Biographie über Mendelssohn-Bartholdy zu schreiben.<sup>64</sup> Es ist jedoch vor allem Rudolfs Schwester, deren Figur hier als Metonymie Österreichs fungiert – eines satten und reichen Landes, das sich in einen harmonischen Schein hüllt, der von keiner Spur der Vergangenheit geprägt zu sein scheint –, die ihn die Arbeit über den jüdischen Komponisten nicht weiter schreiben läßt: »Ich horchte die ganze Zeit wachliegend, ob sie nicht an der Tür sei, abwechselnd horchte ich, ob meine Schwester an der Tür sei und dachte dann wieder an meine Arbeit, vor allem, wie ich diese Arbeit beginnen werde, was der erste Satz dieser Arbeit sein wird, denn ich wußte noch immer nicht, wie dieser erste Satz lauten sollte und bevor ich nicht weiß, wie der erste Satz lautet, kann ich keine Arbeit anfangen und so quälte es mich die ganze Zeit, zu horchen, ob meine Schwester nicht wieder zurückgekommen sei und was für einen ersten Satz ich über Mendelssohn Bartholdy zu schreiben habe, immer wieder horchte ich und war verzweifelt und immer wieder dachte ich über den ersten Satz meiner Arbeit über Mendelssohn nach, genauso verzweifelt.«<sup>65</sup>

In diesem Abschnitt ist eine simultane Textur von Themen zu erkennen, die sich wie verflochtene Stimmen anhören: Während Rudolf fortwährend darauf horcht, ob seine Schwester zurückkommt, um ihn am Schreiben zu hindern, ruft er wiederholt den Namen Mendelssohn-Bartholdy – den Namen eines jüdischen Komponisten, der selbst aus dem kulturellen Gedächtnis Österreichs verworfen worden ist. Das ist eine Schreibweise, die ein musikalisches Mittel (die Polyphonie) nachahmt und die Kunst der Verdichtung oder »Engführung« in einen poetischen Raum überträgt. Mit dem schwankenden Gleichgewicht einer Sprache, die dem Unbewußten zu folgen sucht, über rhythmische Repetitionen seines Informationsflusses hinweg, der nie an einen Schlußpunkt gelangt, sondern nur zur »Verzweiflung«, wird die zwanghafte Bewegung des Erzählers dargestellt. Durch die Verhinderung seines Schreibens über Mendelssohn-Bartholdy wird die Geschichte von Österreich und Deutschland endlich aber doch geschrieben.

Franz-Josef Murau, der im letzten Roman Bernhards, *Auslöschung*, erscheint, unternimmt ebenfalls den verzweifelten Versuch, die Frage der NS-Vergangenheit Österreichs wieder zu stellen. Seine Lebensgeschichte beginnt er nach dem Tod seiner Eltern zu erzählen. Wolfsegg, der Ort des Begräbnisses, verkörpert die Identitätskonflikte des Erzählers, der sein Land und seine Familie verlassen hatte und nach Rom gegangen war. Muraus Eltern waren Anhänger der NS-Partei Österreichs (DAP). Nach ihrem Tod versucht er sich von seinem Schuld-komplex zu befreien, indem er seinen Ursprung – seinen Ort und seine Sprache – aufzuheben sucht. Dieser Versuch bedeutet aber das Verschwinden des Erzählers selbst, wie auch schon der Titel des Romans verrät.

Über die verfälschende deutsche Sprache, die ihre Vergangenheit verdrängt, vernimmt Murau die entstellten Stimmen der Geschichte. Im Gegensatz zu dem Deutschen, das »vollkommen *antimusikalisch* ist«,<sup>66</sup> schenkt Bernhard seinem Ich-Erzähler eine Sprache voll mit Rhythmen und Tonrepetitionen, eine subversive Sprache der Wortspiele und Schimpfwörter, die die Konventionen der Prosa stört. Es ist dasselbe verlogene Deutsche, das sich in Wolfsegg immer noch hören läßt, es sind die »verheerenden« Klänge einer Muttersprache,<sup>67</sup> in denen die Stimmen der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, die ihre NS-Vergangenheit vergaß, widerhallen. Und dem stellt Bernhard die dissonante, »erinnernde« Sprache Muraus gegenüber – die von zerstörten Lebensgeschichten erzählt, eine Sprache, die sich dem Selbsthaß und der Selbsterstörung aussetzt.

4. *Musizieren/Hören: Humanismus nach 1945 (Shacham, Hoffmann)*. – In diesem Teil des Aufsatzes sollen zwei Fälle aus der hebräischen Literatur diskutiert werden, die die Affinitäten zwischen musikalischen Systemen und einer Erinnerungspoetik darstellen. Es sind zwei prominente Figuren im Feld der hebräischen Literatur: Nathan Shacham, der 1925 in Tel Aviv geboren wurde und später ein Mitglied in einem Kibbuz war, gehörte der literarischen Gruppe der »48er Generation« an,<sup>68</sup> und Yoel Hoffmann, der 1938 als Kind aus Europa nach Palästina kam, ist erst in den achtziger Jahren als Schriftsteller bekannt geworden.

Kurt Rosendorf, eine der Hauptfiguren in Nathan Shachams Romanen, *Rosendorfs Quartett* (1987) und *Der Schatten von Rosendorf* (2001) ist ein Violinist. Er ist Mitte der dreißiger Jahre nach Palästina immigriert. Seine Frau und Tochter blieben jedoch in Deutschland. In Palästina war Rosendorf ein Mitglied im neu gegründeten Philharmonieorchester,<sup>69</sup> und später gründete er selbst ein eigenes musikalisches Quartett. Die vier Musiker dieser Gruppe repräsentieren jeder eine besondere Form der Existenz. Jeder von ihnen verkörpert aber zugleich eine Weltanschauung, die die Fragwürdigkeit des »jüdisch-deutschen Dialogs« vorführt. Rosendorf, der erste Geiger im Ensemble, versucht sein euro-

päisches Kulturleben in Tel-Aviv weiterzuführen; der zweite Geiger engagiert sich in der sozialistischen Lebensweise eines Kibbuzes; der Cellist wird Mitglied einer subversiven revisionistischen Gruppe; und dazu die Bratschenspielerin, die in einer Art von Verweigerung lebt und den Zionismus immer wieder stark kritisiert, verläßt das Land und emigriert nach England. Von diesen Figuren erzählt ein fiktiver Autor, Egon Löwenthal, der als Kommunist in Dachau interniert war. Nach seiner rätselhaften Entlassung ging er nach Palästina, und mit dem Kriegsende kehrte er nach Berlin zurück. Laut einer meta-poetischen Bemerkung soll die Erzählkunst im Roman *Rosendorfs Quartett* die Form eines Kammermusikstücks nachahmen. Es ist »die Geschichte der vier Juden aus Deutschland, die 1937 in Palästina ankamen, mit ihren Saiteninstrumenten in den Händen.«<sup>70</sup> Jedes der Mitglieder der Kammergruppe ist ein »Erzähler«, ein Zeuge, eine Stimme. Jedes stellt seine eigene Musik der Erinnerung dar.

Eine dieser Erzählungen ist mit der Figur Evas, der Bratschenspielerin, verbunden. Eva kam aus Berlin nach Palästina, um ihrer Familie zu entkommen. Ihr Körper wurde durch einen gescheiterten Abtreibungsversuch verletzt, so daß sie keine Kinder mehr bekommen kann. Eva leidet auch an Handschmerzen. Sie musiziert jedoch weiter. Sie macht Musik, um ihr Leben weiter ertragen zu können. Und Eva spielt gerne moderne Musik. In einer Diskussion über die moderne Musik wird Eva mit den Kompositionen von Schönberg und Berg identifiziert: »Sie liebt diese Musik«, so sagt einer ihrer Kollegen, »die den Zerfall der Werte ausdrückt, das Zerschneiden der Instrumente, die Erschütterung des Lebensrhythmus und das Verwischen der Normen.«<sup>71</sup> Es sei eine Musik, in der die Stimme einer »Zeit, die verrückt geworden ist«,<sup>72</sup> zum Klingen gebracht wird, wo die Zeichen einer kommenden Katastrophe schon anwesend seien. Eva, die Stellvertreterin der neuen Musik, gelte deswegen als die Verkörperung der Geschlossenheit und der Entfremdung der modernen Ästhetik, so sehr, daß sie sich in ihr zur »Mauer« befestigt.<sup>73</sup>

Shacham arbeitet gern mit Stereotypen. So ist es kein Zufall, daß Eva als Teil einer dämonischen Kraft und zugleich als eine große Verführerin dargestellt wird. Sie ist eine Frau, die das Vermögen zur Liebe, zur Geburt und die Zugänglichkeit überhaupt zum Anderen verloren hat. Auch Löwenthals Urteil über Eva, insofern er solche Eigenschaften noch stärker betont, folgt dieser Tendenz. Er beschreibt sie als Symbol einer Welt, in der die Musik nur der letzte Zeuge des »Weltschmerzes« sei: »Unsere Welt ist wie eine Frau, der man die Gebärmutter entfernt hat. Liebe ist Egoismus. Weder unsere Handlungen noch unser Nichtstun haben einen Sinn. Heimat ist eine Illusion – die Sprache lügt. Es gibt nur Musik – den letzten Seufzer der westlichen Kultur.«<sup>74</sup> Die humanistische Weltanschauung der Autor-Figur Shachams ist mit chauvinistischen Stereotypen verflochten. Die avancierte, progressive Dimension der neuen Musik, die

»unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten ist«,<sup>75</sup> – als »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete«,<sup>76</sup> das auch in der Figuration Eva verkörpert ist, kann er nicht vernehmen.

Ähnlich wie in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* versucht auch Shacham genau vierzig Jahre später von der Katastrophe zu erzählen, indem er zurückhaltend von der neuen Musik spricht. Auch seine Autorfigur, ein fiktiver Freund von Walter Benjamin und Kurt Tucholsky,<sup>77</sup> muß über ein musikalisches Quartett schreiben. Shachams Erzähler braucht zwar die deutsche Kultur, aber gerade nicht die Avantgarde bzw. die zweite Wiener Schule, sondern vor allem die drei großen Vertreter der »klassischen Musik«, nämlich Bach, Beethoven und Brahms. Zugleich braucht er eine »Logik« und die Klarheit des Verstandes. Er hat kein Vertrauen mehr in psychoanalytische Modelle und bleibt zurückhaltend der »Montagetechnik« gegenüber. An ihrer Stelle vertritt er eine andere ästhetische Tradition, mit der er den Humanismus zu retten glaubt.<sup>78</sup> Darüber spricht auch Gershon Shaked; laut ihm sei der Verzicht auf die »psychologische Tiefe« oder die »metaphysische Höhe« dabei der Preis, den die Literatur bezahlen müsse, wenn sie noch eine »gesellschaftliche Botschaft« vermitteln möchte.<sup>79</sup>

Diese kulturelle Entscheidung beherrscht auch den zweiten Roman Shachams, der 15 Jahren später erschien. Dort geht es mehr oder weniger um dieselben Fragen: Wer erzählt die »Wahrheit«. Es ist ein Kampf um das Zeugnis. Die Historiographie hat laut Löwenthal in ihrer Aufgabe versagt: Sie interessiert sich nur für die »Tatsachen«, und dadurch ist sie bereit, ihre Gegenstände – die Menschen – auszulöschen.<sup>80</sup> Im Gegensatz dazu steht aber die Ästhetik bzw. die Musik und die Literatur. Die Musik trägt noch die Erinnerung an die verlorenen, schönen Welten des Humanismus.

Shachams Erzähl-Figuren stellen eine affirmative, nostalgische Vision einer Ästhetik dar. Ihre Erzählkunst selbst ist dem Versuch verpflichtet, die klassische musikalische Form nachzuahmen. Es sind nicht die störenden, weder die fragmentarischen noch hochstrukturierten Substrukturen der neuen Musik,<sup>81</sup> sondern die traditionellen, harmonischen Formen der klassischen Musik, in denen eine Dokumentation, ein Zeugnis und eine Rettung gesucht wird.

In den Werken Yoel Hoffmanns lassen sich andere Tendenzen einer Erinnerungs-poetik, die mit der Musik im Verbund steht, wiederfinden. Der Roman *Die Katze und der Schmetterling* erschließt eine radikale Perspektive in bezug auf die Fragwürdigkeit der Vergangenheit. Die Figuren Hoffmanns sind schon tot. Sie leben in einer zerrissenen Welt, in der die Musik von Bach oder Bruckner gespielt wird. Ein Kind, der Ich-Erzähler, hört in der Straße die Werke Bachs, die mit jiddischen Klängen vermischt sind. Sein Großvater, der die Merkmale einer Jesus-Figur, des ewigen Opfers, trägt, taucht in einer der Szenen mit einer Katze und einem Schmetterling auf:

Ich gebe ihm, meinem Vater-Vater, die Katze. Mein Vater-  
Vater läßt weiße Schmetterlinge in den Raum des Hauses flattern  
und die alte Katze verfolgt sie wie in einem langsamen Film.  
Aber wenn der Schmetterling nach oben fliegt, tut mein Großvater  
eine Tat wie der Gekreuzigte und trägt die Katze in seinen Händen bis  
zum Himmelszimmer, das wie eine Zimmer-Decke ist.  
In der oberen Etage [Himmelshimmell] die Heimanns  
sprechen auf Jüddischen zwischen den Wäschekesseln. Wenn  
es Mäuse in den oberen Welten gibt, sprechen sie  
auf MEIS und ich, der ich ein Kind bin, höre Johann  
Sebastian Bach in Arlosorov Straße, neben dem Affen-  
garten, wenn die *Shunra Shunra Shunra*  
und der SCHMETTERLING l. . . ]<sup>82</sup>

In diesen Klang- und Rhythmuswiederholungen ist eine zyklische Bewegung zu erkennen. Es ist die Suche nach einer Begegnung mit der Zerrissenheit der Sprache selbst, die in den Prosagedichten Hoffmanns hörbar ist. Es sind Momente eines Verlustes, die der Großvater seinem Enkel zu ersparen versucht: »Jemand hatte die große Einheit zerbröckelt und mein Vater-Vater, der mich liebte, verbarg vor mir die Sicht der Bruchstücke.«<sup>83</sup>

Hoffmann erzählt von den verlorenen Welten der Ausgewanderten, die aus Europa nach Palästina kamen. Sie hatten jedoch weder Heimat noch Zuhause in Palästina gefunden und hatten in ihren alten Sprachen, dem Deutschen und dem Jiddischen, weiter gesprochen. Es sind Figuren, die mit ihrer Sprache die Erinnerung an den Holocaust tragen. Diese Sprachfiguren kehren nun in einer literarischen Welt zurück, bewegen sich zwischen Tönen, Klängen und Wörtern einer vermischten Sprache. Die Stadt Ramat-Gan selbst ist für den Vater des Erzählers, Andreas, der »damals Töne erforschte«, ein großes »Xylophon«.<sup>84</sup> Es sind auch die Mutterfiguren, die eine Erinnerung an die Zeit der Verfolgung verkörpern, so zum Beispiel eine von ihnen, die ihren Sohn mit einem »großen Löffelchen« aus Theresienstadt füttert,<sup>85</sup> oder »Frau Joel« aus Hamburg, die vor den Deutschen immer noch fliehen muß.<sup>86</sup> Es ist auch die gestorbene Mutter des Erzählers, »die nur tote Kinder zur Welt brachte«,<sup>87</sup> deren Tod der Autor in Verbindung mit Vorstellungen von Katastrophen, Verfolgung und unendlicher Trauer durcharbeitet. Für die gestorbenen Gestalten möchte der Ich-Erzähler ein Gebet aufsagen. Aber nicht die Wörter eines jüdischen Gebets, sondern »Polyloguen«, zerbrochene Sätze, Silben und andere semiotische Teile einer musikalischen Sprache, die in einem alten jiddischen Lied verflochten sind, bewahren die Erinnerung an die Gestorbenen:

Wenn meine Großmutter Ema jetzt das Ei-Lied sagen würde  
‖kod kod kod kod kod koda – *sche minden naph'ra*  
*et toja - sche*‖ dann würde die Zeit aufbrechen und die  
Zeit zeigen, die in ihr verborgen liegt, dort sind die Gerüche von französischen  
Kartoffeln auf einem Backblech erhalten.<sup>88</sup>

Wie bei Bachmann taucht auch hier der musikalische Polylogue am Rand der Sprache auf und allegorisiert die imaginäre Begegnung mit dem Abwesenden. Es ist die Zeitlichkeit der Musik, einer begrifflosen Kunst, die in die literarische Sprache übertragen wird. In dieser Zeitstruktur sucht der Erzähler eine besondere Art von Dokumentation: »Wenn Ich erinnern möchte, würde ich mich nur an *tint a-tint* und etwas wie Möwe oder Möwen erinnern l. . l die mehreren Skelette meiner Mutter und das Einzel-Skelett meines Vaters genügen, genügen, glaub mir.«<sup>89</sup> Und diese Lehre bekam er vielleicht von seinem toten Vater Andreas, der in einer Passionsmusik nach Erlösung sucht. Aber es ist keine religiöse Erfahrung einer Erlösung, mit der die Musik in der literarischen Welt Hoffmanns verbunden ist, sondern ein hoffnungsloser Versuch, durch Sprachklänge, Tonspuren und Musikvorstellungen eine andere Art von Erinnerung zu produzieren.

Anliegen dieses Aufsatz war es zu zeigen, wie deutschsprachige und hebräische Literatur Elemente einer musikalischen Sprache und eines musikalischen Diskurses verwendet hat, um eine Erinnerungspoetik zu entwerfen. Es war Thomas Mann, der bereits 1943 mit seinem *Doktor Faustus* (erschienen 1947) einen solchen Versuch unternahm. Mann bat seinen »Ratgeber«, wie er Theodor W. Adorno in seinem Entstehungsroman nannte,<sup>90</sup> um »ein paar charakterisierende, realisierende *Exaktheiten*, l. . l ein oder das andere musikalische Merkmal, das den Pakt mit dem Teufel darstellen könne.<sup>91</sup> Adorno seinerseits erklärte Mann seine Kritik an der Zwölftontechnik Schönbergs, die wegen ihres entfremdeten Charakters einer Art von »Dialektik der Aufklärung« gleichkäme, und verlangte, dem Roman einen pessimistischen Schluß nach dem Konzept der negativen Dialektik zu geben.<sup>92</sup> Auch wenn Mann die Musikanalyse Adornos weder ganz akzeptiert noch verstanden hat<sup>93</sup> und die Zwölftonmusik von Schönberg nicht als das einzige Modell für die musikalischen Werke Leverkühns nützte,<sup>94</sup> so setzt sein Roman doch eine Tradition fort. Es ist der Dialog zwischen Literatur und Musik, der nun allerdings mit der Frage der Katastrophe verbunden ist.<sup>95</sup> Insofern gehören auch die Werke von Autoren wie Grass, Bachmann, Bernhard, Shacham und Hoffmann oder von Düffel dieser Tendenz an. Man könnte diese Werke zum Teil sogar als Interpretationen zum *Doktor Faustus* lesen oder als eine Art kritischer Antwort mittels einer Fortsetzung und Radikalisierung mancher literarischer Strategien, die schon bei Mann zu finden sind.

Grass benutzt die zerbrochenen Formen einer alltäglichen Sprache, die mit dissonanten Klängen vermischt sind, um die metaphysische (dämonisierende) Darstellungsweise des NS-Phänomens zu kritisieren. Von Düffel verwendet eine dissonante Vorstellung von einem musikalischen Sprachkörper als Allegorie einer deutschen Familiengeschichte, die ein unglückliches Bewußtsein trägt. Bachmann ihrerseits dokumentiert mit musikalischen Zitaten atonaler Musik den Mechanismus eines zerstörten Erinnerungsvermögens, das mit der Dialektik von Trauma und Nostalgie verbunden ist. Ähnlich betont auch Bernhard die musikalischen Akzente der Sprache dank Rhythmen- und Tonrepetitionen, um die Dynamik eines Wiederholungszwangs in die Literatur einzutragen. Die Tradition der westlichen Musik bzw. die Konfrontation von romantischer versus moderner Musik wird vor allem bei Shacham bearbeitet, wobei er einen Begriff des Subjekts im ästhetischen Medium zu retten sucht. Ihm gegenüber läßt Hoffmann nurmehr eine Spur sowohl von Tönen als auch von Subjekten gelten, indem er nur noch »ferne Klänge« über die Dauer der Zeit hin verteilt. Es ist eine Zeit, in der tote Figuren wieder sprechen. Dort, in den Räumen der Literatur dürfen sie noch weitererzählen, hören, schlafen, fliegen, singen und sogar musizieren.

Trotz des Unterschieds zwischen den literarischen Werken tragen sie ein gemeinsames Merkmal, insofern sie die Problematisierung der Darstellbarkeit reflektieren. Es sind Texte, die implizit und zum Teil auch explizit die Frage der Repräsentation in bezug auf die NS-Vergangenheit diskutieren. Der Versuch, über die »Ästhetik des Bruches« eine besondere Dokumentationsart zu entwickeln, birgt aber schon die Gefahr in sich, in unkommunikativen Vorgängen eingesperrt zu werden, was einigen der Werke auch anzumerken ist. Die »Hinwendung zur Musik« im Rahmen der deutschsprachigen und hebräischen Literatur nach 1945 ist Teil der Auseinandersetzung mit den Fragen der »Un-sagbarkeit« und »Undarstellbarkeit«. Zugleich ermöglicht diese Wendung eine andere Erinnerungspoetik, die sich zwar der Vergangenheit widmet, jedoch auch eine neue kulturelle Perspektive erschließt; einen Diskurs von Erzähl-Figuren, deren literarisch-musikalische Sprache von Lebensgeschichten und Erinnerungszwang handelt. Diese Sprache läßt das Verdrängte innerhalb literarischer Welten durch wiederholte Anklänge, Tonrepetition, akustische Vorstellungen und musikalische Anspielungen resonieren: die Musik einer Erinnerungspoetik.



Anmerkungen

---

- 1 Die Verfasserin bedankt sich bei Dario Karimi und Melanie Hong für ihre Kommentare.
- 2 Die Grundlagen dieses Forschungsfeldes von Literatur und Musik sind bei Calvin S. Brown zu finden: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Georgia 1948. Eine wichtige Entwicklung im Bereich der deutschen Literatur zeigt Steven P. Scher: *Verbal Music in German Literature*, London 1968. Zugleich faßt er die methodologischen Aspekte der Forschung in seinem Einleitungskapitel zusammen: *Literatur und Musik - Entwicklung und Stand der Forschung*, in: *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. von Steven P. Scher, Berlin 1984, S. 10–13. Mehrere Forscher diskutieren weiter die Anwendung musikalischer Terminologie in der Literatur: vgl. u.a. Jean-Pierre Barricelli: *Melopoiesis: approaches to the study of literature and music*, New York 1988, S. 9–10; Ursula Brandstätter: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990, S. 46 f.; Gerold W. Gruber: *Literatur und Musik. Ein komparatives Dilemma*, in: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, hg. v. A. Gier und G. Gruber, Frankfurt/Main 1995, S. 19–20. Eine bemerkenswerte Studie von Irmgard Scheitler untersucht neue Aspekte solcher Fragen: *Musik als Thema und Struktur in deutscher Gegenwartsprosa*, in: *Euphorion*, 92(1998), S. 79–102. Mein Aufsatz versucht, einen weiteren Dialog in die verschiedenen Forschungstendenzen einzuführen, indem er die Affinität der Literatur zur Musik aus der Perspektive der Erinnerung zeigt. Der Aufsatz folgt meiner Dissertation über »Musik und Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945«.
- 3 Winfried Georg Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt/Main 2001, S. 7.
- 4 Ebd., S. 49.
- 5 Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Prismen*, Frankfurt/Main 1976, S. 31. Über das Verdikt Adornos und seine Rolle in den kulturellen und literarischen Räumen Deutschlands nach 1945 vgl. unter anderem *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichtern*, hg. von Petra Kiedaisch, Stuttgart 1995.
- 6 Der Historiker Shaul Friedlander gebrauchte in seinem Buch *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington 1993, S. 130–134, psychoanalytische Begriffe wie »Durcharbeiten«, um eine neue Art von Historiographie zu erschließen, die die Struktur der Vergangenheit als Erinnerungsobjekt analysieren könnte. Dan Diner seinerseits schreibt über die Möglichkeiten einer »negativen Historiographie«, die auf der kritischen Theorie Adornos beruht, um die »rationalen« Verfahren des Verständnisses aufzuhalten, als die erste Phase eines Versuches, Auschwitz zu historisieren: »Zwischen Aporie und Apologie«. *Über Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus*, in: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, hg. von Dan Diner, Frankfurt/Main 1987, S. 73.
- 7 Jean-François Lyotard: *Heidegger und »die Juden«*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Clemens-Carl Härle, Wien 1988, S. 14–17.
- 8 Ebd., S. 57.
- 9 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1995, S. 44.
- 10 Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke*, Frankfurt/Main 1992, S. 107.

- 11 Ebd., S. 73–75. Zur Bedeutung des Begriffs als Teil der Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksmitteln im 20. Jahrhundert vgl. Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*, in: *Die MGG. Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 6, Kassel 1997, S. 864.
- 12 Siehe die kritischen Aspekte bezüglich des dialektischen Modells von Adornos Musikanalysen bei Max Paddison: *Adorno's aesthetics of Music*, Cambridge 1993, S. 59–64; vgl. dazu Carl Dahlhaus: *Zu Adornos Beethoven-Kritik*, in: *Adorno und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1979. Zur Forschungsfeld-Diskussion über das 1949 erschienene Buch *Philosophie der neuen Musik* siehe: Alastair Williams: *New Music and the Claims of Modernity*, Vermont 1997, S. 31–41.
- 13 Vgl. dazu unter anderem Alexander L. Ringer: *Arnold Schönberg: the Composer as Jew*, Oxford 1990; Reinhold Brinkmann: *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, Wien 2002, S. 46–51.
- 14 Siehe Bryan R. Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908–1923*, Oxford 2000, S. 4–6. Zu formalistischen Analysen vgl. insbes. Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*, New Haven–London 1973.
- 15 Siehe zum Beispiel Lyotard: *Heidegger und »die Juden«*, S. 57.
- 16 Julia Kristeva: *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*, hg. von Leon S. Roudiez, übers. von Thomas Gora u.a., Oxford 1981, S. 159–209, bes. S. 175–181. Vgl. auch ihre Bemerkung über das semiotische Netz, das die Musik der Literatur wiedergibt: *Revolution in Poetic Language*, übers. von Margaret Waller, in: *The Kristeva Reader*, hg. von Toril Moi, Oxford 1986, S. 113.
- 17 Michael Leyton bespricht in seinem Buch die Verbindung zwischen asymmetrischen Formen und der Struktur des Gedächtnisses: *Symmetry. Causality. Mind*, Cambridge 1992, S. 7–9. Vgl. vor allem seine Diskussion über die Kunst (Kapitel 8).
- 18 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main 1996, S. 138–167, bes. S. 145, 154–160.
- 19 Weitere Aspekte werden in meiner Dissertation analysiert und diskutiert.
- 20 Vgl. den früheren Aufsatz von Ziva Ben-Porat: *The Poetics of Literary Allusion*, in: *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1(1976), S. 107 f. Über gemeinsame Aspekte von Intertextualität und Gedächtniskultur (die eine dominante Rolle in diesem Aufsatz spielt) vgl. vor allem Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/Main 1990.
- 21 Zur theoretischen Diskussion bezüglich der ideologischen Aspekte der Intertextualität vgl. Marc Weiner, der die Funktion der Musik als kulturellen Code im deutschsprachigen Raum zwischen 1900–1945 untersucht: *Undertones of insurrection: music, politics, and the social sphere in the modern German narrative*, Lincoln–London 1993. Ähnliche Themen wurden in der Arbeit von Martin Huber behandelt, der die »musikalischen Zeichen« als narrative Funktion in der deutschsprachigen Literatur erforscht: *Text und Musik: Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1992.
- 22 Vgl. hierzu Peter Szondi's Essay, der ein musikalisches Kompositionsprinzip im Gedicht von Paul Celan analysiert: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, übers. von Jean Bollack u.a., in: Szondi: *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, bes. S. 351–362.
- 23 Die Frage der Kunst bzw. Musik in der Literatur von Grass wurde in mehreren Kontexten untersucht. Ein oft diskutiertes Thema in bezug auf die *Blechtrommel* ist das »Trommeln als Erzählprinzip«. Werner Fritzen schreibt über »erzählendes Musi-

- zieren« in seinem Aufsatz: *Blechmusik: Oskar Matzeraths Erzählkunst*, in: *Etudes Germaniques*, 42(1987), S. 37; mit Klaus Stallbaum läßt sich das »Zurücktrommeln« als Mittel der Vergegenwärtigung des Vergangenen bezeichnen: *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*, Köln 1989, S. 109–111; Volker Neuhaus weist auf eine Analogie zwischen den »umgeformten Trommelstücken Oskars« und den Romanszenen hin: *Günter Grass*, 2. Aufl., Stuttgart 1993, S. 36–38.
- 24 Günter Grass: *Die Blechtrommel*, in: Grass: *Werke in 16 Bänden*, hg. von Daniela Hermes und Volker Neuhaus, Bd. 3, Göttingen 1997, S. 75, 131.
- 25 Günter Grass: *Schreiben nach Auschwitz*, (1990), in: *Werkausgabe*, Bd. 16: *Essays und Reden III: 1980-1997*, S. 241, 255–256.
- 26 Ebd., S. 248.
- 27 Grass: *Die Blechtrommel*, S. 217.
- 28 Ebd., S. 148.
- 29 Ebd., S. 154.
- 30 Ebd., S. 144.
- 31 Jürgen Lehmann: *Fragment als Form der Überschreitung. Günter Grass' »Die Blechtrommel« und Michail Bachtins »Theorie des Romans«*, in: *Konflikt - Grenze - Dialog: Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*, hg. von Jürgen Lehmann, Frankfurt/Main 1997, S. 75.
- 32 Dieter Arker bezeichnet solche linguistischen Vorgänge als »Stotterakt«, der ein zentrales Stilprinzip in Grass' Schreiben sei: *Nichts ist vorbei, alles kommt wieder. Untersuchungen zu Günter Grass' »Blechtrommel«*, Heidelberg 1989, S. 492–496.
- 33 John von Düffel: *Vom Wasser*, Frankfurt/Main 2000, S. 239.
- 34 Ebd., S. 233.
- 35 Ebd., S. 240.
- 36 Ebd., S. 232.
- 37 Ebd., S. 233.
- 38 Ebd., S. 236.
- 39 Ebd., S. 236.
- 40 Ebd., S. 234.
- 41 Ebd., S. 239.
- 42 Ebd., S. 232.
- 43 Zu Definition der Österreichischen Literatur vgl. Paul Michael Lützel: *Die Österreichische Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld zwischen Deutschsprachigkeit und nationaler Autonomie*, in: *Für und wider eine österreichische Literatur*, hg. von Kurt Bartsch u.a., Königstein 1982.
- 44 Klaus Zeyringer beschreibt die Tendenzen der Literatur in Österreich nach 1945 in bezug auf politische und historische Aspekte: *Österreichische Literatur 1945-1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck 1999, bes. S. 111–176.
- 45 Die Frage der Musik als Thema und Struktur in der Literatur Bachmanns wurde und wird bei mehreren Forschern diskutiert: Hartmut Spiesecke spricht von einem bestimmten Zitat-Modell: *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*, Berlin 1993; Corina Caduff analysiert die Rolle von Musik-Figuren: »*dadim dadam*« - *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Köln 1998; und Eva Lindemann betont die Funktion dreier zentraler musikalischer Strukturen, die in den Texten Bachmanns bearbeitet werden: *Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*, Würzburg 2000. Trotzdem ist die Frage der Erinnerung in bezug auf die »Hinwendung zur Musik« in der Literatur Bachmanns bisher kaum untersucht worden.

- 46 Vgl. hierzu Karen Achberger: »Der Fall Schönberg«, *Musik und Mythos in »Malina«*, in: *Text und Kritik: Ingeborg Bachmann*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1984, S. 129, die den metaphysischen Aspekt der Anwendung von Schönbergs Musikzitataten bei Bachmann betont hat und den Schluß des Romans nach einem Erlösungsmodell interpretiert. Eine Kritik dieser Schlußinterpretation wird zum Beispiel bei David Dollemayer: *Schoenberg's »Pierrot Lunaire« in Bachmann's »Malina«*, in: *Modern Austrian Literature*. 30(1997)2, S. 111, geübt.
- 47 Gabriele Beinhorn: *Das Grotteske in der Musik. Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«*, Pfaffenweiler 1989, S. 166 f. Über die Sprechstimme als ein neues musikalisches Phänomen und »ausdrucksstarkes Kunstmittel« vgl. auch Rudolf Stephan: *Sprechgesang*, in: *Die MGG. Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel 1998, S. 1699. Siehe dazu auch Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*, bes. S. 119-121.
- 48 Über den Begriff »Todesarten«, der erst 1966 im Rahmen einer Lesung von Bachmann erwähnt wurde, vgl. Monika Albrecht, Dirk Götsche: *Nachwort*, in: *Das Buch Franza. Das Todesarten-Projekt in Einzelausgaben*, München 1998, S. 248.
- 49 Ingeborg Bachmann: *Malina*, Frankfurt/Main 1988, S. 325.
- 50 In einem der Entwürfe zum *Franza*-Buch schrieb Bachmann: »Aber es hat mich sehr beschäftigt, wo das Quantum Verbrechen, der latente Mord »geblieben« ist, seit ich begreifen mußte, daß 1945 kein Datum war, was wir so gern glauben möchten, um uns beruhigt schlafen zu legen.« Ingeborg Bachmann: *Das Buch Franza. Das Todesarten-Projekt in Einzelausgaben*, München 1998, S. 155.
- 51 Bachmann: *Malina*, S. 12.
- 52 Ebd., S. 171.
- 53 Sigrid Weigel bespricht in ihrem ausführlichem Buch die psychoanalytischen Aspekte des Traumas und dessen poetische Rolle im *Malina*-Roman: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, bes. S. 343-356.
- 54 Bachmann: *Malina*, S. 236.
- 55 Vgl. dazu unter anderem Holger Gehle: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, Wiesbaden 1995, S. 12-14, oder Weigel: *Ingeborg Bachmann*. Siehe auch die Lesart Joachim Eberhardts, der diese Tendenz kritisiert: »Es gibt für mich keine Zitate«, *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*, Tübingen 2002, S. 251-253.
- 56 Vgl. Caduff: »*dadim dadam*«, S. 243: »Die Verwendung von Sprachformeln des musikalischen Aufschreibesystems im literarischen Text garantiert also nicht einfach nur den affektiven Ausdruck der Ich-Stimme, sondern sie markiert gleichzeitig auch das Ungenügen dieser Stimme, ihren Ausdruck aus eigener Kraft zu gestalten.« Ich würde diesen Gedanken weiterentwickeln in dem Sinne, daß eine solche poetische Strategie des Scheiterns doch bestimmte Erinnerungsmethoden ermöglichen kann.
- 57 Bachmann: *Malina*, S. 350.
- 58 Gudrun Kuhn: *Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger: Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, diskutiert verschiedene Aspekte der Affinität der Literatur Bernhards zur Musik. In ihrer ausführlichen Beschreibung des Forschungsfeldes (insbes. S. 35-49) kritisiert sie mehrere Untersuchungen wie zum Beispiel Himmel 1971, Petrasch 1978, Jurgensen 1981, Köpnick 1992, die dort eine kontrapunktische Stimmführung nach der Art der Fuge erkennen wollten. Vgl. zu diesem Punkt auch Scheitler: *Musik als Thema und Struktur*, S. 95, die über »gemeinsame Überwertigkeit des Formalen über das Semantische« als

- mögliche Annäherungen zwischen Bernhards Prosa und der Sprache der Musik schreibt.
- 59 Über den »Wiederholungszwang« als Mechanismus eines psychischen Systems, das mit dem Trauma der Vergangenheit verbunden ist, vgl. Sigmund Freud: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II* (1914), in: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Ergänzungsband: *Schriften zur Behandlungstechnik*, Frankfurt/Main 2000, S. 208–211; Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: *Studienausgabe*, Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt/Main 2000, S. 242–232.
- 60 Andrea Reiter: *Thomas Bernhard's ›Musical Prose‹*, in: *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980s*, eds. A. Williams et. al. New York 1990, S. 193, überträgt Schönbergs Begriff (musikalische Prosa) als solchen, um die musikalische Bearbeitung der literarischen Motive bei Bernhard zu beleuchten, während Andreas Herzog: *Thomas Bernhards Poetik der Prosaischen Musik*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 4(1994), S. 38, auf diesen Begriff referiert, indem er die syntaktische Struktur der »Entgegensetzungen« bei Bernhard mit den Eigenschaften der »musikalischen Idee« Schönbergs vergleicht.
- 61 Thomas Bernhard: *Auslöschung*, Frankfurt/Main 1988.
- 62 Vgl. Adornos Bemerkung in *Philosophie der neuen Musik*, S. 61.
- 63 Die Frage der Darstellungsart oder Repräsentation der (NS-)Vergangenheit bei Bernhard wurde in mehreren Zusammenhängen behandelt: Hermann Helms-Derfert weist auf dekonstruktive Erzählstrategien hin: *Die Last der Geschichte: Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln 1997, S. 3 f.; Günter Butzer beschreibt ein alternatives Model der »Paradoxie des Eingedenkens«: *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1998, S. 59–62; Joachim Hoell diskutiert die Tradition der »Anti-Heimat Literatur«: *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum: Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*, Berlin 2000, S. 36–40. Vgl. vor allem Hans Höller und Matthias Part: »Auslöschung« als *Antiautobiographie: Perspektiven der Forschung*, in: *Antiautobiographie. Zu Thomas Bernhards ›Auslöschung‹*, hg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, Frankfurt/Main 1995.
- 64 Fred K. Prieberg diskutiert das musikalische Repertoire in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich, das meistens Werke der Ersten Wiener Schule bzw. Hayden, Mozart, Beethoven und zugleich die Opern von Wagner umfaßte: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982, S. 250–258. Zum Fall Mendelssohns und dem Status seiner Musik in der NS-Zeit vgl. unter anderem Erik Lévi: *Musik in the Third Reich*, London 1994, S. 65–73, 226–228. Über die Rolle der Musik während des Krieges vgl. auch Sebald: *Lufkrieg und Literatur*, S. 49–51.
- 65 Thomas Bernhard: *Beton*, Frankfurt/Main 1998, S. 9 f.
- 66 Bernhard: *Auslöschung*, S. 239.
- 67 Ebd., S. 239.
- 68 Zu den soziologischen und poetischen Eigenschaften dieses Milieus vgl. Gershon Shaked: *Geschichte der modernen hebräischen Literatur. Prosa von 1880 bis 1980*, übers. von Anne Birkenhauer, Frankfurt/Main 1996, S. 216–227, 237–238.
- 69 Über die Gründung des Palästina Orchesters unter der Leitung von Branislaw Huberman vgl. unter anderem Barbara von der Lüche: *Die Musik war unsere Rettung: Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra*, Tübingen 1998, S. 69–116; zu den Instrumentalisten aus dem deutschen Kulturkreis siehe insbes. S. 86–98.

- 70 Nathan Shacham: *Rosendorfs Quartett*, übers. von Mirjam Pressler, Frankfurt/Main 1994, S. 301.
- 71 Ebd., S. 127.
- 72 Ebd.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd., S. 356.
- 75 Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 28.
- 76 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1998, S. 39.
- 77 Shacham: *Rosendorfs Quartett*, S. 149.
- 78 Ebd., S. 291. Damit spielt Shacham auf den Faustus-Roman Thomas Manns an bzw. auf die Montagetechnik, die Mann selbst in seinem Buch bespricht: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Frankfurt/Main 1989, S. 25. Vgl. auch Manns Brief an Adorno vom 30.12.1945: *Briefwechsel 1943-1955*, hg. von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main 2002, S. 18.
- 79 Vgl. hierzu die Lesart Shaked: *Geschichte der modernen hebräischen Literatur*, S. 297 f., der diese Tendenz deutlich reflektiert: »Shachams Werk will nicht nur spannend oder komisch sein oder schockieren; der Autor transportiert vielmehr eine gesellschaftliche Botschaft in sehr lesbarer Form, ohne dabei psychologische Tiefen oder metaphysische Höhen zu suchen.«
- 80 Nathan Shacham: *Der Schatten von Rosendorf* (hebräisch), Tel Aviv 2001, S. 205.
- 81 In den Methoden der negativen Repräsentation Adornos sah Shacham in der Tat anti-humanistische Züge; vgl. seine Autobiographie *Verschlossenes Buch* (hebräisch), Tel Aviv 1988, S. 141 f.
- 82 Yoel Hoffmann. *Die Katze und der Schmetterling* (hebräisch), übers. v. Verf., Jerusalem 2001, S. 1b, (in Großbuchstaben; Deutsch transkribiert ins Hebräisch; kursiv: Aramäisch., M. B.).
- 83 Ebd., S. 1c.
- 84 Ebd., S. 22a.
- 85 Ebd., S. 5a.
- 86 Ebd., S. 1a.
- 87 Ebd., S. 4a.
- 88 Ebd., S. 1a (kursiv: Jiddisch., M. B.).
- 89 Ebd., S. 2a.
- 90 Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 29.
- 91 Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 21.
- 92 Theodor W. Adorno: *Zu einem Porträt Thomas Manns*, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1974, S. 341 f. Zum Dialog zwischen Mann und Adorno, der seine Lektüre zu *Philosophie der neuen Musik* schon im Juli 1943 an Mann schickte, vgl. unter anderem Volker Scherliess: *Zur Musik im »Doktor Faustus«*, in: *»und was werden die Deutschen sagen??«*. *Thomas Manns »Doktor Faustus«*, hg. von Hans Wißkirchen und Thomas Sprecher, Lübeck 1997, S. 124-130, 137-139; Hermann Danuser: *Erzählte Musik. Fiktive musikalische Poetik in Thomas Manns »Doktor Faustus«*, in: *Thomas Manns »Doktor Faustus« 1947-1997*, hg. von Werner Röcke, Bern 2001, S. 317 f.
- 93 Vgl. Eberhard Lämmert: *»Doktor Faustus« - eine Allegorie der deutschen Geschichte*, in: *Thomas Manns »Doktor Faustus« 1947-1997*, S. 86.
- 94 Carl Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik: Thomas Mann und Theodor W. Adorno*, in: *Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (1982), S. 39 f.; vgl. auch Dietmar und Ruth Strauß: *»Sprache eines unbekanntens Sterns«*. *Adorno und*

*die Musik im »Doktor Faustus«, in: Fragmen 2 (1993), S. 3–37; Lämmert: »Doktor Faustus« – eine Allegorie der deutschen Geschichte, S. 87.*

- 95 Claudia Albert behauptet in ihrem bemerkenswerten Aufsatz *»Doktor Faustus«: Schwierigkeiten mit dem strengen Satz und Verfehlung des Bösen*, in: *Heinrich Mann Jahrbuch*, 11(1993), S. 106 f., daß Adornos Einfluß auf Mann (»Ästhetik des Bruchs«) eine progressive Möglichkeit politischer Kritik verhindert hat.