

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



УДК 821.112.2. DOI 10.51762/1FK-2021-26-03-22. ББК Ш33(4Гем)+Ш143.24-51.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 10.01.03

BETWEEN IMITATION AND THEMATIZATION OF MUSIC: TOWARDS AN INTERMEDIAL UTOPIA IN LATE GERMAN MODERNIST LITERATURE

Vera V. Kotelevskaya

South Federal University (Rostov-on-Don, Russia)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2650-7462>

Abstract. The paper seeks to reveal how the issue of “transgressions between literature and music” (U. Weimann) corresponds to the modern epistemological, medial, and poetological ideas. The object of the study is intermedial utopias. Using representative poetic and prose German texts of the twentieth century as examples, the author describes the ambivalent cultural situation of modernity, characterized by a tendency of literature towards the abstract thinking of music and hypertrophied sound recording, while music develops from “Wagnerian music as language” (T. Adorno) to the “absolute music” or performative acoustic phenomena of New Music. The aim of the study is to identify typical forms of intermedial verbal-musical utopia in late German modernist literature. The study uses the comparative, narratological and musicological methods, the qualitative analysis of verse forms and the thematic analysis of prose. In the course of her research, the author makes a conclusion that there are three ways of “literary music making”, such as: telling about music (T. Mann, H. Hesse, M. Beyer, P. Süskind), imitating the musical language (as performed by avant-gardists) or as a combination of these two models (H. Wollschläger, T. Bernhard, E. Jelinek etc.). In German modernism and postmodernism, this intermedial transfer is complicated by ethical and political collision, which has its origins in utopian romantic thinking, and which became increasingly acute during the Third Reich era (cf. Thomas Mann’s and Hans Wollschläger’s reconstruction of the devil’s pact fable). Music becomes a form of escape into the metaphysics, while a musical composition is chosen as an alternative to traditional lyrical or narrative forms. Thus, this collision is considered in the context of the modernist crisis and criticism of language. The results of this study can be used in the formation of an alternative history of literature based not only on the evolution of verbal forms, but also on hybrid genres, namely, verbal-musical forms.

Keywords: language criticism; intermediality; music; modernism; postmodernism; Dadaism; German-language literature; German-language writers; literary creative activity; fiction texts.

МЕЖДУ ИМИТАЦИЕЙ И ТЕМАТИЗАЦИЕЙ МУЗЫКИ: ОБ ОДНОЙ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ УТОПИИ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОЗДНЕГО МОДЕРНИЗМА

Котелевская В. В.

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2650-7462>

А н н о т а ц и я . В статье исследуется, каким образом модернистская проблема «преодоления границ между словом и музыкой» (У. Вейман) связана с эпистемологическими, медиальными и поэтологическими идеями. Предмет исследования – интермедийные утопии. На примере репрезентативных лирических и прозаических немецкоязычных текстов XX века представлена амбивалентная культурная ситуация модерна, характеризующаяся стремлением словесности к абстрагирующему музыкальному мышлению и гипертро-

фированной звукописи, в то время как музыка развивается от вагнеровского литературоцентризма («das Wagnerisch-Musiksprachliche» Т. Адорно) к «абсолютной музыке», вплоть до создания в Новой музыке чисто акустических феноменов. Цель исследования – выявить типичные формы создания интермедиальной словесно-музыкальной утопии в немецкоязычной литературе позднего модерна. В работе используются компаративный, нарратологический, музыковедческий методы, применяется качественный анализ стиховых форм и тематический анализ прозы. В ходе исследования делается вывод о том, что существуют три способа «литературного музицирования», а именно: рассказывать о музыке (Т. Манн, Г. Гессе, М. Байер, П. Зюскинд), подражать музыке (как это делают авангардисты) или, как Х. Вольфшлегер, Т. Бернхард, Э. Елинек и др., соединять обе эти модели. В немецком модернизме и постмодернизме этот интермедиальный трансфер обременен этической и политической коллизией, берущей свое начало в утопическом мышлении романтиков и обострившейся в эпоху Третьего рейха (ср.: реконструкция сюжета о договоре с дьяволом у Т. Манна, Х. Вольфшлегера). Музыка становится формой бегства в метафизику, в то время как музыкальная композиция избирается в качестве альтернативы традиционной лирике или прозе. Таким образом, эта коллизия рассматривается в контексте модернистского кризиса и критики языка. Итоги проведенного исследования могут быть использованы в построении альтернативной истории литературы, основанной не только на эволюции словесных форм, но и на гибридных, в частности словесно-музыкальных, формах.

Ключевые слова: критика языка; интермедиальность; музыка; модернизм; постмодернизм; дадаизм; немецкоязычная литература; немецкоязычные писатели; литературное творчество; художественные тексты.

Для цитирования: Котелевская В. В. Между имитацией и тематизацией музыки: об одной интермедиальной утопии в немецкоязычной литературе позднего модернизма / В. В. Котелевская. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 255–269. – DOI: 10.51762/1FK-2021-26-03-22.

For citation: Kotelevskaya, V. V. (2020). Between Imitation and Thematization of Music: Towards an Intermedial Utopia in Late German Modernist Literature. In *Philological Class*. Vol. 26. No. 3, pp. 255–269. DOI: 10.51762/1FK-2021-26-03-22.

Einleitung. Das Problem der „Grenzüberschreitungen zwischen Wort- und Tonkunst“ [Weymann 2007: 281] korrespondiert in der Ästhetik der Spätmoderne [Zima 2008: 65] mit epistemologischen, medialen und poetologischen Ideen und spiegelt den Zeitgeist auf seine eigene Art wider. Obwohl es an Untersuchungen nicht mangelt, die ein „literarisches Musizieren“ [Adorno – Mann 2003: 20] behandeln, fällt heutzutage zunächst im Geiste des *visual turn* „eine merkwürdige Fokussierung auf optische Wahrnehmung“ auf [Mohr 2012: 9]. Epistemologisch sind gegenwärtige Geisteswissenschaften hauptsächlich auf visuelle Phänomene orientiert: „Man könnte es das Zeitalter der okularen Borniertheit der okzidental Metaphysik nennen. Akustische Phänomene und auditive Erfahrungen bleiben unberücksichtigt, die Konzeptualisierung der Epistemologie ist am Sehen ausgerichtet, das Hören erscheint nicht als Sphäre des Kognitiven und wird als Quelle von Wissen weitestgehend ignoriert. Das 19. Jahrhundert erlebt zwar in Deutschland eine Konjunktur der Musikästhetik – sogar im Konzert von Philosophen, Komponisten und Kritikern (Hoffmann, Schopenhauer, Wagner, Hanslick, Nietzsche, u.v.a.).

Aber unsere gegenwärtige philosophische Kultur wirkt, bei aller omnipräsenten Beschallung der Lebenswelt im Zeitalter der technischen Reproduktion, doch eher unmusikalisch (oder sollte man sagen: a-musikalisch?)“ [ibid.].

Einerseits ist die heutige Zeitdiagnose tatsächlich vielmehr „unmusikalisch“, andererseits lässt sich gerade die obige „okulare Borniertheit“ als Eintauch von der verbalen Sprache gegen die musikalische und umgekehrt in seiner medialen und ästhetischen Eigentümlichkeit retrospektiv betrachten.

Th. Adorno hat auf die „Versprachlichung der Musik bei Wagner“ hingewiesen, die für die nächsten Jahrzehnte die Entwicklung der Programm-Musik bzw. der musikorientierten Literatur prägte (vgl. Mallarmé, Verlaine, Valéry, Th. Mann) [Adorno 1978: 660]. Seit dem *fin de siècle* wird zugleich die entgegengesetzte Tendenz zur Emanzipation der Musik von ideologischen sowie darstellenden Funktionen bzw. die Tendenz zur reinen Musik immer spürbarer („Die Allergie gegen das sprachliche Element der Musik ist historisch nicht zu trennen von der Abkehr von Wagner“ [ibid.]). Allerdings, so Adorno, „nur Musik, die einmal Sprache war, trans-

zendierte ihre Sprachlichkeit“» [ibid.: 661].)

Demnach muss die ambivalente kulturelle Situation der Spätmoderne durch eine Sehnsucht der Wortkunst nach abstrahierendem architektonischem Denken der Musik und ihrer Klangmalerei gekennzeichnet werden (vgl. Verlaines dichterischer Appell „Musik, Musik vor allen Dingen“), während sich die Musik von „dem Wagnerisch-Musiksprachlichen“ zur „absoluten Musik“ oder durchaus performativen akustischen Phänomenen der Avantgarde entwickelt (die Rede ist hierbei von der sogenannten *Neuen Musik* [Adorno 1975; Dahlhaus 1978]). In beiden Fällen ist die Tendenz offensichtlich Musik zu rekonzeptualisieren und als eine Art universelle ästhetische Chiffre zu betrachten. A. Machov bezeichnet dieses Phänomen als „das Transmusikalische“, in dem „das Anderssein der Musik“ ausgedrückt wird. Auf diese Art verwirklicht Musik sowohl ihr „Verlangen nach Selbstdeutung“ als auch ihr Vermögen, stofflich und expressiv „zum Modell und Form des literarischen Werkes“ zu werden [Machov 2005: 36].

Um die modernen Tendenzen und „die Folgen“ der *musica literaria*² zu skizzieren, sind einige zurzeit klassische Texte und Ideen der deutschen literarischen Spät- und Postmoderne, beispielsweise die von Thomas Mann, Hans Wollschläger³, Hermann Hesse, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek sowie einige dadaistische und postdadaistische Ideen und Gedichte (anhand Hugo Balls, Kurt Schwitters' und Ernst Jandls Werke) intermedial und poetologisch neu zu überdenken. Es ist auch wichtig, die eigentlich deutsche Sonderheit des Musiktransfers in der modernen Literatur zu erörtern, insbesondere in der Prosa, die ihrem diskursiven Wesen nach nicht so sehr musikalisch, doch vielmehr gegenständlich

¹ „De la musique avant toute chose...“ ist die bekannte erste Zeile Verlaines poetologischen Gedichtes „Art poétique“ (1874).

² Vgl. Thomas Mann über einen „literarischen Musizieren“ in seinem „Doktor Faustus“ [Adorno – Mann 2003: 20]. Siehe auch die Monographie des russischen Kultur- und Literaturwissenschaftlers A. Machov, die diesem Phänomen gewidmet ist [Machov 2005].

³ Obwohl Wollschläger die Poetik des deutschen Romans auf eine radikale Weise erneuert hat, „hat die Literaturwissenschaft die *Herzgewächse* bislang so gut wie nicht zur Kenntnis genommen“ [Huber 1995: 372]. Die einzigen Ausnahmen sind die Untersuchungen A. Weigels [Weigel 1992; Weigel 1994] und M. Hubers [Huber 1995].

und darstellend ist.

Fragestellung. Wege des „literarischen Musizierens“. Das Metamorphieren der erzählerischen Prosa in einen quasimusikalischen Diskurs kann auf vielfache Weise durchgesetzt werden. M. Huber z.B., indem er Hans Wollschlägers „Herzgewächse oder der Fall Adams“ (1982–1987)⁴ als „Erzählprojekt“ untersucht, weist auf vier Funktionierungsweisen der Musik hin, die unbedingt für die meisten hybriden literarischen Formen der fraglichen Epoche typisch sind: 1) „auf der formalen Darstellungsebene als graphische *Partitur*“; 2) „im Versuch einer strukturellen Nachahmung als *Prosamusik*“; 3) „als paradigmatische Kunst der Moderne“; 4) in der poetologischen Funktion als ästhetisch- und linguistisch-philosophische Begründung der Wortkunst selbst sowie des Romans u.a. [Huber 1995: 372].

J. Odendahl löst dieses intermediale Problem methodologisch ähnlich in seiner Monographie über Thomas Manns „literarisches Musizieren“, indem er der Frage „welcher Techniken sich der Autor bei der Schilderung von Musikwerken mit welchem Effekt und zu welchen Zwecken bedient“ nachgeht [Odendahl 2008: 15]. Er konzentriert sich doch meistens auf die „Musikbeschreibungen“, während bei der Analyse der musikähnlichen Prosa oder Dichtung – wie die Wollschlägers bzw. Schwitters' – die architektonische und stilistische Nachahmung

⁴ Die Entstehung und Veröffentlichung dieses Werkes war genauso lang und vielstufig wie die von anderen spätmodernen Œuvres, als hätten sie Novalis' Idee „Der Roman ist ein Leben, als Buch“ verwirklicht (vgl. z.B.: Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“, Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel“ oder Fernando Pessoa's „Das Buch der Unruhe“). 1959 hat „der damals 24jährige Wollschläger bereits seinem *Mentor* Arno Schmidt eine erste Fassung des Romans zur Begutachtung übergeben. Schmidt war begeistert und riet zur Fortführung des Projekts...“ [Huber 1995: 371]. Jedoch fand das Buch einen Verleger erst 20 Jahre später [ibid.]. Während dieses Zeitraums gelang es Wollschläger, Joyces „Ulysses“ talentvoll ins Deutsche zu übersetzen, einige Bücher – über Gustav Mahler und Karl May – und viele Essays zu publizieren (er war darüber hinaus verlegerisch tätig). Alle seine Texte bilden ein poetologisches Ganzes und sind mit dem Problem der Suche nach einer wahren dichterischen Sprache verbunden, die die Wahrheit über die gegenwärtige Welt ausdrücken könnte. Es sollte hinzugefügt werden, dass „Herzgewächse“ als Titel eines Musikstücks von Arnold Schönberg bekannt ist (Herzgewächse, Op. 20, 1911).

der Musiksprache oder klanglicher Phänomene beachtenswert ist. J. Odendahl stellt das Modell von Musikbeschreibungen vor, in dem es fünf Deutungsebenen gibt. Laut Odendahl werden im Prosawerk folgende Aspekte verbalisiert: 1) „die akustische Seite des musikalischen Ereignisses“, d.h. Parameter wie „Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe etc.“, die oftmals metaphorisch oder synästhetisch funktionieren; 2) „Begleiterscheinungen und Wirkungen der Musik (z.B. *Ein Rhythmus, der ins Blut geht, ein ohrenbetäubender Lärm*)“; 3) „die dem musikalischen Ereignis zugrunde liegende kompositorische Faktur“: sie trifft häufig auf syntaktische, rhetorische und architektonische Metaphorik; 4) Kontext des musikalischen Ereignisses (z.B. die literarische Beschreibung der Opernszene oder Bild- und Ereignissequenzen in der Filmmusik); 5) die „symbolhafte Bedeutung“ des musikalischen Ereignisses [ibid.: 15–17].

Wenn man obige Modelle des „Transfers von Musik in die Literatur“ (Odendahl) gegenüberstellt, fällt auf, dass sich das Erste vielmehr auf **Musikähnlichkeit (1)**, während sich das Zweite auf **Musikthematisierung (2)** bezieht. Diese zwei Pole bilden einen hermeneutischen Horizont der Interpretation des modernen musikalisch-literarischen Dialogs und lassen einerseits die Merkmale der Musikdarstellung auf der Ebene von Handlung, Thematik und Figuren (2), andererseits Musik als ästhetisch-philosophisches Prinzip und kompositorisches Verfahren (1) begreifen. In beiden Fällen gilt eine Umwertung der Sprache selbst, die sich auf spätmoderne Sprach- und Gesellschaftskrisen bezieht. In der „Sehnsucht der Wortkunst nach Musik, in ihrem unerfüllbaren Wunsch zu Musik selbst werden“ [Machov 2005: 6] kommt unbedingt die typisch moderne Revision der Grenzen von Künsten zum Ausdruck.

Frühromantische Utopie: Musik als *lingua sacra*. Seit der Barockzeit kommt der Musik in der deutschen – später auch in der österreichischen – Kultur eine Schlüsselrolle zu. Sie wird zum eigenartigen Emblem des „deutschen Seelenbildes“, so Thomas Mann [Mann 1955]. Für Martin Luther, die Leitfigur der Reformation, war die Musik ein irdischer Beweis vom Gottesein. Seiner Annahme nach, sei Gott nicht nur im Wort, sondern auch im Klang der Predigten, Psalmen und Gebete involviert, die Harmonie des Universums werde in der Musik ausgedrückt. Johann Sebastian Bach hat diese

Gesinnungen in seiner kirchlichen und weltlichen Musik genial verkörpert. Später haben die deutschen Romantiker Musik als sogenannte «allgemeine» Sprache konzeptualisiert. Novalis spricht über Musik ebenso wie die Dadaisten Anfang des 20. Jahrhunderts, die Lautgedichte und *Ursonate* gedichtet haben: „...Unsere Sprache war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur nachgerade so prosaisiert, so enttönt. Es ist jetzt mehr Schallen geworden, Laut, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muß wieder Gesang werden. Die Konsonanten verwandeln den Ton in Schall“ (1313) [Novalis]. Im anderen Fragment seines „Blütenstaubes“ (1798) drückt er aus, wie Ludwig Wittgenstein, Hermann Hesse oder Thomas Bernhard sagen würden: „Die Sprache ist ein musikalisches Ideen-Instrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph spielen und komponierten grammatisch. Eine Fuge ist durchaus logisch oder wissenschaftlich“ (1320) [ibid.].

P. Zima hat Recht, indem er Novalis' ästhetische Utopie als „Vorbotin der Spätmoderne“ bezeichnet [Zima 2008: 65]. „Obwohl es sicherlich nicht möglich ist, alle Aspekte der facettenreichen und widersprüchlichen spätmodern-modernistischen Problematik bei Novalis wiederzufinden (etwa Musils Ideologiekritik, die revolutionäre Utopie des Surrealismus oder Brechts Materialismus), sind doch frappierende Ähnlichkeiten und Kontinuitäten feststellbar“ [ibid.]. Novalis' Vision der Zukunft als «des Dichters Reichs», in dem das erneuerte Christentum, Kunst und Natur eine idyllische Symbiose bilden sollen, lässt sich eine Art „Magisches Theater“ oder „pädagogische Provinz“ Kastalien ersehen. Nicht ohne Grund führt Hesse in der „Vorgeschichte des Glasperlenspiels“ „die Runen der magischen Träume des Novalis“ an, indem er „Ahnung und Wunschbild“ [Hesse 1999: 13] dieser zukünftigen „lingua sacra“ skizziert [ibid.: 130]. „Vom ältesten China bis zu den Sagen der Griechen spielt der Gedanke von einem idealen, himmlischen Leben der Menschen unter der Hegemonie der Musik ihre Rolle. Mit diesem Kultus der Musik (in ewigen Verwandlungen begrüßt uns des Gesangs geheime Macht hienieden – Novalis) hängt denn auch das Glasperlenspiel aufs innigste zusammen“ [ibid.: 15].

Musik gilt in derartigen Utopien nicht nur als universeller Code, Analogon der *kosmischen* Ordnung (vgl. Boetius' *musica mundana*), sondern auch als Gegensatz von Kalkül *ökonomi-*

scher Ordnung. Die Kontroverse zwischen der bürgerlichen Sachlichkeit und dem spekulativen, rein imaginären Wesen der Musik wird schon in den ersten Werken von Thomas Mann verkündet (vgl. Hanno Buddenbrooks Hingabe zur Musik) und später von vielen deutschsprachigen Autoren wie z.B. R. M. Rilke¹, H. H. Jahn, H. Wollschläger, I. Bachmann, Th. Bernhard, E. Jelinek, P. Süskind pointiert.

Der österreichische Schriftsteller Thomas Bernhard, einer der musikalisch talentierten Meister der Sprache in der Nachkriegsliteratur sowie ausgebildeter Musiker und Musikbegeisterter², hat das Ohr als das „philosophischste aller Organe“ bezeichnet (die Hauptfigur seines Romans „Das Kalkwerk“ (1970) Konrad beschäftigt sich jahrzehntelang mit einem Traktat über das Gehör, während Protagonisten von anderen Werken Musik als ihre Bestimmung und ihre einzige authentische Existenzform ansehen). Das ist unbedingt Schopenhauers Einfluss, der das Hören als die raffinierteste Körper- und Geistesfähigkeit und die Musik als eine perfekte Sprache der Seele beurteilt: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unsers innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal“ [Schopenhauer 1977: 330]³. Musik ist für den Autor der „Welt als Wille und Vorstellung“, „das innere Wesen, das Ansich⁴ der Welt und ihre allgemeine Sprache ist der geometrischen Gebilde und Zahlen ähnlich, denn die tönenden Formen sowohl abstrakt als auch konkret sind“. Laut Schopenhauer drücken sie „nicht diese oder jene einzelnen und bestimmten“ Gefühle aus, sondern Gefühle und Leidenschaften „selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche

derselben, ohne alles Beiwerk“ [ibid.: 327].

Paradoxie der deutschen Musikalität: der Fall Faustus. Die deutsche und österreichische Musik hat der Welt vom 18. bis zum 20. Jahrhundert die Perlen dieser Kunst geschenkt. Das sind Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Mahler, Schönberg, Stockhausen u.a. Und wohl in keiner anderen Literatur hat Musik eine so bedeutende Rolle gespielt, wie in der modernen und postmodernen deutschsprachigen Literatur. Friedrich Schlegel und Novalis, Wackenroder und Hoffmann, Thomas Mann und Hermann Hesse, Gert Jonke und Elfriede Jelinek – das sind nur einige aus dieser Reihe. Und wohl in keiner anderen Literatur hat Musik eine solche konzeptualisierte Bedeutung, wie in der deutschsprachigen Ausführung. Das thematische Repertoire dieser musikorientierten Literatur ist sehr facettenreich, da es zwischen dem *magischen* Wesen der Welt und der fatalen Berufung der Komponisten oszilliert.

Man muss wohl hierbei auf Thomas Manns berühmte Rede vom 29. Mai 1945 „Deutschland und die Deutschen“ hinweisen. Darin definiert der Exilant bereits damals amerikanische Staatsbürger das Wesen „der deutschen Seele“ durch zwei Geistesräume [Mann 1955a: 557]. Das sind „Metaphysik“ und „Musik“. Beide Begriffe beinhalten das „abstrakte“ und „mystische“ und umfassen eine einmalige Eigenschaft der Deutschen: die „Innerlichkeit“. Das „sehr schwer übersetzbare Wort *Innerlichkeit* bezeichnet“ die „Zartheit, den Tiefsinn des Herzens“, die „unweltliche Versponnenheit, Naturfrömmigkeit, reinsten Ernst des Gedankens und des Wissens, kurz alle Wesenszüge hoher Lyrik“ [ibid.: 569–570].

Doch diese „hohe Lyrik“ bezahlt sich teuer in einer anderen Sphäre, so Mann: „in der politischen, der Sphäre des Menschlichen Zusammenlebens“ [ibid.: 560]. Während er über die politische sowie ethische Katastrophe, die das Dritte Reich auf der ganzen Welt ausgelöst hat, nachdenkt, hebt er die jahrhundertelange politische Unfreiheit des deutschen Volkes hervor. Doch die Reformation Martin Luthers, der „die Unmittelbarkeit des Verhältnisses des Menschen zu seinem Gott herstellte“, [ibid.: 561], konnte diese Unfreiheit nicht überwältigen. Schließlich heißt es auch hier „Jedermann [ist] sein eigener Priester“ [ibid.]. Nur einem Volk, „das zu Hause so

¹ Vgl. u.a. „Sonette an Orpheus“ (1925), in denen Orpheus, der legendäre griechische Gesang- und Dichtungsgott, den neuen Barbarismus durch die Musik, statt durch das Wort, bewältigen soll. Vgl. den Schluss der 10. Sonette aus dem zweiten Teil dieses Lyrikzyklus: „Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus ... / Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus“.

² Seine musikalischen Vorlieben hatte er im Detail in „Wittgensteins Neffe“ (1978) beschrieben.

³ Die veraltete Schreibweise des Autors wurde beibehalten.

⁴ D.h. *An sich*.

unfrei war wie das deutsche“, schreibt Mann, musste „der Gedanken der Weltversklavung“ in den Sinn kommen [ibid.: 565]. „Die Vereinigung von Weltbedürftigkeit und Weltscheu, von Kosmopolitismus und Provinzialismus im deutschen Wesen“ [ibid.: 556] leitet er darunter aus der eigenartigen „dämonischen“ Musikalität der Deutschen ab [ibid.: 559].

Die Musik sei nach Mann ein „Zahlenzauber“, „die der Wirklichkeit fernste und zugleich passionierteste der Künste“ [ibid.]. Dies bedeutet damit die Flucht in eine Utopie des Abstrahierens bzw. die „Unberufenheit zur Politik“: „Von Natur durchaus nicht böse, sondern fürs Geistige und Ideelle angelegt, hält er [der Deutsche] die Politik für nichts als Lüge, Mord, Betrug und Gewalt, für etwas vollkommen und einseitig Dreckhaftes und betreibt sie, wenn er aus weltlichen Ehrgeiz sich ihr verschreibt, nach dieser Philosophie. Der Deutsche, als Politiker, glaubt sich so benehmen zu müssen, dass der Menschheit Hören und Sehen vergeht – dies eben hält er für Politik. Sie ist ihm das Böse, – so meint er den um ihretwillen recht zum Teufel werden zu sollen“ [ibid.: 568].

Es ist bemerkenswert, dass Thomas Mann seinen Faustus zum Musiker gemacht hat. Die Hauptfigur des *opus magnum*, Manns „Doktor Faustus“ (1947), der Tonsetzer Adrian Leverkühn, muss seine Seele dem Teufel übergeben, um die Welt als Musikgenie zu beherrschen. Damit manifestiert Mann die Paradoxie „des deutschen Seelenbildes“ [ibid.: 557]: entweder Politik, den Teufelspakt oder die Flucht in mystische Utopie. Manns Antinomie könnte als „ein Stück deutscher Selbstkritik“ [ibid.: 574], die so typisch für die Nachkriegsliteratur ist, angesehen werden, wenn diese Wahl zwischen dem Irdischen und rein Utopischen das zentrale Problem des spätmodernen abendländischen Zeitgeistes überhaupt nicht existieren würde. Mit dem scharfen Dualismus hat Mann gezeigt, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Zeitkritik zu Sprachkritik wird, während die Geisteskrise mit der Sprachkrise korrespondiert. Manns Werk verwirklicht die Zerspaltung der Kunst und Politik in der Musikthematizierung. Das gilt sowohl für frühe Texte wie „Buddenbrooks“, „Tod in Venedig“ oder „Tristan“ als auch für den letzten Roman „Doktor Faustus“. Musik wird als eine Art „Todeskrankheit“ dar-

gestellt¹. (Vergleichsweise kann man auf die postmoderne Popularisierung dieser „dämonischen“ Macht der Musik in „The Silence of the Lambs“ hinweisen: die Hauptfigur Hannibal Lecter, ein Genie in der Kriminalpsychiatrie und zugleich ein Maniker, Kannibale, hört gerne die „Goldberg-Variationen“ von Bach.) Der Erzähler distanziert sich von der Sprache des sogenannten „Feuilletonistischen“ Zeitalters (ein Begriff von Hermann Hesse) und stilisiert ironisch die altmodische Erzählhaltung der Bildungsromane *a la* Goethe oder Gottfried Keller. Solcher Eskapismus bedeutet die Unmöglichkeit des Schriftstellers sich selbst mit der gegenwärtigen Sprache – Sprache der Werbekampagnen, Klatschpresse und Propaganda – zu identifizieren.

Aber äußerst ironisch ist nicht nur der Erzählstil, sondern die Musik selbst, die Adrian Leverkühn komponiert. Er setzt montageartig den Stil Bachs in Passionen und Jazz-Synkopen, den archaischen „Barbarismus“ und die raffinierte atonale Musik mit ihrer „Emanzipation der Dissonanz“ (Schönberg) zusammen. Der Erzähler berichtet schließlich über die „Seelenlosigkeit“ und „das Höllengelächter“ [Mann 1955b: 512–513], die diese geniale Musik krönen. Thomas Mann stellt damit die Unzulänglichkeit der klassischen Ganzheit und Natürlichkeit der Sprache dar, egal ob musikalischer oder literarischer Natur.

Musiksprache vs. Sprachkrise. Seit dem *fin de siècle* ist dieses Problem mit der Sprachkrise bzw. Sprachkritik verbunden. Das ist ein gemeinsamer Begriff für die scharfe Wahrnehmung der Korruption, Vagheit und gar Falschheit der Sprache, die kein Medium zwischen Wahrheit und Wort sowie zwischen Sinn und Leben mehr sein kann. Das gilt zugleich für die individuelle und öffentliche Kommunikation. Hugo von Hofmannsthal hat dieses Problem 1895 im Tagebuch thematisiert: „Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt. Die unendlich komplexen Lügen der Zeit, die dumpfen Lügen der einzelnen, die Lügen der Wissenschaften, alles das sitzt wie Myriaden tödlicher Fliegen auf unserem armen Leben. Wir sind im Besitz eines entsetzlichen

¹ Vgl. dazu: [Eckel 2015: 377–407].

Verfahrens, das Denken völlig unter Begriffen zu ersticken“ (zit. nach: [Göttsche 1994: 195]). In seinem berühmten „Chandos-Brief“ hat er später geschrieben: „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen [...]. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“ [ibid.: 183].

In einer solcher Lage haben die Intellektuellen wenigstens zwei Entscheidungen getroffen: **einerseits** die Schaffung einer strengen logischen Sprache, die die Welt mit äußerster Präzision beschreiben würde (das ist z.B. die Entscheidung Ludwig Wittgensteins der Zeit seines „Logico-philosophicus Tractatus“ oder Hermann Hesses, der die ästhetische (Anti-)Utopie vom *Glasperlenspiel* erfunden hat); **andere** den Weg der Sprachzerstörung und die neomythische Rückkehr in die vorlogische, rein klangliche, quasimusikalische Ur-Sprache. Den letzten Weg haben die Dadaisten und ihre Nachfolger gewählt. Da die Sprache unbrauchbar ist, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen (vgl. Nietzsches Essay „Über Wahrheit und Lüge in dem außermoralischen Sinne“) und nur ein gefälschtes Authentisches darzustellen, ist eine andere, perfektere, zugleich echte Sprache zu finden oder eher zu ‚erfinden‘. Hierbei kann man sich an die Reihe Rene Magrittes sogenannter *Bilder-Wörter* stützen („Schlüssel der Träume“ / „Les clef des songes“, 1927–1930), auf denen der französische Surrealist den Aufstand der Wörter darstellt: sie entsprechen nicht mehr den Dingen, die sie im Sprachsystem bezeichnen.

Diese Geburt der ästhetischen Utopien aus dem Geiste der Sprachkrise lässt sich bei Joyce, Wollschläger, Bernhard, Jandl, Jonke, Jelinek u.a. manifestieren. Der Schriftsteller Eduard, eine Hauptfigur in André Gides Roman „Die Falschmünzer“ („Les Faux-Monnayeurs“, 1925), malt sich eine solche Romanform aus, die in ihrer Gegenstandslosigkeit als Verzicht auf den Wirklichkeitsbezug der „Kunst der Fuge“ von Bach ähnlich wäre. Die Suche nach der universellen oder wenigstens strengeren poetischen Sprache führt zu intermedialen Utopien, in denen Literatur mit Musik, Mathematik, Philosophie, Grafik oder Typografie amalgamiert wird.

Sprachkrisen bzw. Repräsentationskrisen verursachen einige Folgen, darunter unter anderem:

- die Problematisierung des Wirklichkeitsbegriffs;
- der Verzicht auf den Wirklichkeitsbezug;
- die Interferenz statt Referenz;
- die Suche nach dem medialen Anderen bzw. die Nachahmung anderer Künste;
- die Suche nach der strengeren, perfekteren Sprache;
- die Suche nach einer «reinen» (absoluten) poetischen Sprache, in der innersprachliches Gedächtnis, d.h. diachronische sowie synchronische konnotative Verbindungen möglichst ausgelöscht sind;
- die Erfindung von neuen poetischen Sprachen;
- die übertriebene Autoreferenzialität;
- die Umstrukturierung von traditionellen Gattungen;
- die poetische Sprache als Utopie der autonomen Welt.

Musik wird demnach zu einem utopischen *Anderen* der Literatur.

Avantgardistische Dichtung auf der Suche nach der „absoluten“ Sprache. Diese Folgen lassen sich im Hugo Balls berühmten Lautgedicht „gadji beri bimba“ (1916) veranschaulichen: „gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori / gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini / gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim / gadjama tuffm i zinzalla binban gligla wowolimai bin beri ban / o katalominai rhinocerossola hopsamen laulitalomini hoooo / gadjama rhinocerossola hopsamen / bluku terullala blaulala loooo // zinzim urullala zinzim urullala zinzim zanzibar zinzalla zam...“ etc.

Die Zusammensetzung dieses Gedichtes steht mit herkömmlichen Regeln nicht im Einklang. Das ist ein typisches Lautgedicht ohne Worte, bzw. ohne Wirklichkeitsbezug und ohne Referenz. Dafür wurde eine neue poetische Sprache, die ihre bloß rhythmisch-klangliche Natur manifestiert, geschaffen. Wir können uns auch an das andere, russische Gedicht erinnern, „Silentium“ von Ossip Mandelstam, in dem ein ähnliches Motiv durchklingt: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись, / И сердце сердца устыдись, / С первоосновой жизни слито». Darin ist dieselbe neomythische Idee der Rückkehr zum Urschweigen oder zur Urmusik durch die klassische Form ausgedrückt.

Die Lautpoesie der Dadaisten hat die Hauptmerkmale des avantgardistischen Neo-

archaismus, das sind:

– Performativität (das Gedicht wird vom Dichter aufgeführt).

– Intermedialität (Synthese der Künste, d.h. des Rhythmus mit dem Klang und theatralischen Gesten, der Malerei mit dem Kleiderdesign).

– Imitation von mystischen, sakralen Gesten (Sehnsucht nach dem archaischen Synkretismus: der Wunsch, „in die tiefste Alchemie des Wortes zurückzuziehen“).

– Kinderartige sowie primitive, quasifrikanische Sprache.

Bekannt ist eine Notiz aus seinem Tagebuch: „Ich hatte mir dazu ein Kostüm konstruiert. Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so daß ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen Mantelkragen, der innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt, am Halse derart zusammengehalten war, daß ich ihn durch ein Heben und Senken der Ellenbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiß und blau gestreiften Schamanenhut“ (23. Juni 1916) [Ball 1992: 105].

Balls Lautgedicht „Karawane“ ist auch typisch dadaistisch. Das gilt auch für die berühmte „Ursonate“ von Kurt Schwitters, der eine vorlogische bzw. vorverbale Ursprache zu rekonstruieren und doch tatsächlich von Grund auf hervorzubringen versucht¹. Symptomatisch ist, dass Schwitters' Simulation der kindlichen Lallphase einer elementaren Entfaltung des sprachlichen Vermögens (die Ontogenese der Sprache ihrer Phylogenese) gleichgesetzt wird. Das ist eine spezifisch avantgardistische Art, die gegenwärtige (szs. *verlogene*) Sprache zu ignorieren und die *wahrhafte* Sprache in der archaischen Kulturphase aufzusuchen. Hugo Ball verspottet mancherlei den Ernst der klassischen Literatur und Journalistik, der Weltreligionen oder politischen Schlagwörter, indem er alles *dadaisiert*: „Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben, als auf die Sprache zu verzichten. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Buddha, Dalai Lama. Dada m dada, Dada m' dada, Dada mhm' dada. Auf die Verbindung kommt es an, und daß sie vorher ein bißchen unterbrochen wird. Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte

haben andere erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen. Wenn eine Schwingung sieben Ellen lang ist, will ich füglich Worte dazu, die sieben Ellen lang sind“ [Ball 1961: 477–478].

Der Verzicht auf Wörter, die *andere erfunden haben*, und das Erfinden der eigenen Sprache, die gleichförmig wie poetische Gedanken und Gestalten ist, kommt dem romantischen Begriff der Musiksprache nahe. Solche experimentelle Lyrik, die auf denotative Bedeutungen der Zeichen verzichtet, konzentriert sich auf Architektonik und tönende Substanz. Diese Autoreferenzialität erlaubt es eine Sprache, die gleichermaßen autonom und selbsterklärend sowie primitiv-allgemein ist, zu simulieren. Man muss wohl auch dieses Prinzip mit Rüdiger Zümners Begriff „Evidenz“ in Zusammenhang bringen, der demgemäß Lyrik als „das Herausscheinende“ konstituiert [Zümner 2009: 139ff]. Lyrik, besonders experimentelle Lyrik, wird „als eine Art *Vorführraum* der Sinnogenese“ behandelt [Kaminskaja 2013: 209]. Die Rede ist von dem „Eigensinn“ der Sprache, nicht einem Sinn, „der außerhalb der Sprache existiert“: „Die Sprache transportiert nicht den Sinn, sondern sie generiert ihn prozedural, verfahrensmäßig“ [ibid.]. Mit Balls Worten wird „Sinn aus Unsinn“ generiert.

Hierbei muss man hinzufügen, dass in der Dekontextualisierung und Dekonstruktion der konventionellen Sprache die Auslöschung des kulturell-historischen Gedächtnisses und der sakralen Bedeutungen von Wörtern zu einer wichtigen Strategie wird. Das gilt sowohl für die avantgardistische Lyrik als auch für die deutschsprachige experimentelle Nachkriegsliteratur. Vgl. beispielsweise Ernst Jandls berühmtes Gedicht „fortschreitende räude“ (1957), in dem der erste Satz des Johannevangeliums bis zum völligen Zerfall der Sprache dekonstruiert wird:

him hanfang war das wort hund das wort war bei
gott hund gott war das wort hund das wort
hist fleisch

geworden hund hat hunter huns gewohnt

him hanflang war das wort hund das wort war blei
flott hund flott war das wort hund das wort
hist fleisch

gewlorden hund hat hunter huns gewloht

schim schanflang war das wort schund das
wort war blei

flott schund flott war das wort schund das
wort schist

¹Ein Hörbeispiel ist unter folgendem Link verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2ioKMqM>.

fleisch gewlorden schund schat schunter
schuns gewloht

schim schanschlang schar das wort schlund
schasch wort

schar schlei schlott schund flott war das wort
schund

schasch fort schist schleisch schleschlorden
schund

schat schlunter schluns scheschloht

s-----c-----h

s-----c-----h

schlls-----c-----h

flotts [Jandl 1966: 3].

Die derartige dekontextualisierende und resemantisierende Kombinatorik scheint sich paradoxerweise mit einigen Erzählstrategien – auf thematischer, architektonischer oder stilistischer Ebene – der spät- und postmodernen deutschsprachigen Prosa zu tangieren, darunter nämlich Hermann Hesses, Arno Schmidts, Hans Wollschlägers, Thomas Bernhards, Gert Jonkes, Elfriede Jelineks, Reinhard Jirgls¹ Werke.

Musik im „Feuilletonistischen Zeitalter“: Kastalisches „Luftgebäude“. Eine der typisch spätmodernen Thematisierungen und Musikinszenierungen stellt Hermann Hesses Roman „Das Glasperlenspiel“ (1943) dar. Bei aller seiner oberflächlichen Andersartigkeit, wenn man die Poetik dieses Romans mit dem provokatorischen musikähnlichen DADA-Stil vergleicht, lässt sich ein gleichartiges Modell der außerhistorischen und apolitischen Gesellschaft mit einer künstlich neuerfundenen quasimusikalischen Sprache offenbaren. Sowohl Dadaisten als auch Sprachkritiker wie Kraus, Hesse, Bernhard widersetzen sich eins in ihrer Rebellion dem sogenannten „Feuilletonistischen Zeitalter“. Hinsichtlich der alltäglichen Sprache haben sie dasselbe gemacht, was Ludwig Wittgenstein hinsichtlich der philosophischen Sprache unternommen hatte: „118. Woher nimmt die Betrachtung ihre Wichtigkeit, da sie doch nur alles Interessante, d.h. nur alles Große und Wichtige, zu zerstören scheint? (Gleichsam alle Bauwerke; indem sie nur Steinbrocken und Schutt übrig läßt.) Aber es sind nur Luftgebäude, die wir zerstören, und wir legen den

Grund der Sprache frei, auf dem sie standen“ [Wittgenstein 1992: 48].

Als solche „Luftgebäude“ werden in Hesses Kastalien nicht nur politische und massenmediale Gemeinplätze des „Feuilletonistischen Zeitalters“, sondern die Folgen der übertriebenen Rolle der Persönlichkeit zerstört. Anstelle „des Abweichenden, des Normwidrigen und Einmaligen“ [Hesse 1999: 9] kommt das archaische Ideal „der Anonymität“ [ibid.: 8], eine Art „mönchische Gemeinschaft“ [ibid.: 66]. Anstelle der Naturwissenschaften und des ökonomischen Kalküls treten in Kastalien Geisteswissenschaften und abstrakte Disziplinen wie Logik oder Mathematik auf, hierbei kopiert die Wissensstruktur die mittelalterliche scholastische Hierarchie, die sich wiederum auf das spätantike Trivium und Quadrivium gründet. Das heißt, dass z.B. Musik, Astronomie und Mathematik, wie bereits damals, die Elemente des ganzheitlichen Wissens über das Universum sind.

Musik wird im Roman zur wichtigsten Symbolsprache, die perfekter als das wörtliche Zeichensystem ist. Tonkunst braucht keine Worte. Sie wendet sich durch Tonsetzungen unvermittelt an die Seele oder den Geist, weil ihre Sprache archetypisch und allgemein ist. Dieses pythagoreisch-platonische Mythos wird immer neu im Roman thematisiert. Als Repräsentantin dieses Musik-Modells tritt die Barockfuge auf, die in ihrer Treue zum Thema und in der ungebrochenen polyphonischen Durchsetzung des Themas die Idee der endlosen sowie geschlossenen göttlichen Weltordnung zum Ausdruck bringt. Auffallend ist, dass Knechts Initiationszene als eine Fuge-Übung bzw. Improvisation und Beherrschung dargeboten wird. Er muss gleichzeitig einige Stimmen hören, verstehen und verspielen erlernen, d.h. die Individualität in ein Ensemble eingliedern. Wichtig ist auch, dass die Gefühle in der Fuge als destilliert, von Leidenschaften und Trieben befreit, d.h. allgemein dargestellt werden.

Diese strenge, abstrakte Sprache wird zur Utopie-Metapher, die in ihrer Perfektion nicht nur schön und vollendet, sondern kühl und lebensfremd auftritt. Man muss hinzufügen, dass der Erzählstil diese abstrakte Schönheit simuliert und als ein Vorbild des Purismus zu gelten vermag: es mangelt an Einzelheiten und Farben, psychologischer Glaubwürdigkeit und Gegebenheiten, die normalerweise Merkmale der realistischen

¹ Vgl. auch im europäischen Modernismus Joyces' und Raymond Queneaus' quasimusikalische und quasimathematische Kombinatorik oder in der russischen Avantgarde Welimir Chlebnikows, Alexey Krutschonichs und später Dmitry Prigovs experimentelle Poetik.

Prosa sind. Der Autor versucht alle Spuren der *korruptierten* Sprache und zynischen Gegenwart auszulöschen, indem er zwischen einer Lebensbeschreibung der Gelehrten oder Theologen im Geiste des 18. Jahrhunderts (in Form „einer gleichnishafter Fabel“) und dem Tractatus über Kunst oszilliert. Auf diese Weise distanziert sich Hesse von solcher Gegenwart, die von ihm als eine beängstigende, gemeine Realität angesehen wird. Die außerkastalische Welt wird im Roman dieser Tonalität eingeschätzt. Außergeschichtliche Einstellung und Politikverdrossenheit drückt Fritz Tegularius, der Freund Josef Knechts und sein unausgesprochener Antagonist, aus. Wie in Thomas Manns Rede „Deutschland und die Deutschen“, klingt hier die stereotypische Idee des Bösen jeglicher Politik und Historie. Tegularius ist überzeugt davon, dass „die Geschichte nämlich... etwas so Häßliches, zugleich Banales und Teufliches, zugleich Scheußliches und Langweiliges [sei], dass er nicht begreife, wie man sich mit ihr fassen könnte. Ihr Inhalt sei ja lediglich der menschliche Egoismus und der ewig gleiche, ewig sich selbst überschätzende und sich selbst glorifizierende Kampf um die Macht, um die materielle, brutale, viehische Macht“ [ibid.: 303].

Die Quintessenz des abstrakt-musikalischen Zeichensystems wird nämlich durch das Glasperlenspiel verkörpert. Josef Knecht wird sowohl zum *Magister ludi* und perfekten Musiker als auch zum scharfsinnigen Kritiker der Kastalien, weil das feine Geistesspiel zur Stilübung «eines intellektuellen Sports» entartet wird [ibid.: 130]. „Oft spürte er ein brennendes Verlangen nach der Welt, nach Menschen, nach naivem Leben [...] Etwas von dieser Sehnsucht und diesem Gefühl von Leere, von Leben in allzu verdünnter Luft ist ja den meisten von uns je und je spürbar geworden“ [ibid.: 301].

Auffallend ist, dass der Verzicht auf das historische Denken in Kastalien mit dem Verzicht auf das individuelle Schaffen verknüpft wird. Das Neue – in der Musik, Dichtung, Malerei etc. – ist nicht herzustellen, alle künstlichen Tätigkeiten werden zu einem Spiel mit den bereits bestehenden Zeichen, Bildern, Metaphern, Schemata reduziert. Alles ist Stilisierung, eine Art (post)moderner Pastiche. Gerade „eine Übung, ein Spiel der Imaginationskräfte, sich das eigene Ich in veränderten Lagen und Umgebungen vorzustellen“, „seine eigene Person als Maske [...] zu

betrachten“ verursacht drei fiktive „Selbstbiographien“ Josef Knechts [ibid.: 119].

Musik, Performanz der Schreibmaschine und Tod des Subjekts. In diesem kastalischen „Eindringen in vergangene Kulturen, Zeiten und Länder“ [ibid.: 119] entlarvt sich eine Utopie von der anonymen Persönlichkeit, die auf paradoxe Weise den postmodernen Tod des Subjekts bzw. des Autors vorausnimmt. Ohnehin geht es laut José Ortega y Gasset um die „Dehumanisierung der Kunst“. Musik bezahlt demnach, wenn ihre „Neigung zur spielerischen Abstraktion“ [ibid.: 178] übertrieben und in eine „seelenlose“ Schönheit metamorphiert wird – ein Zerfall der klassischen bürgerlichen Welt und ihrer Erzählformen. Das verursacht solche groteske musikalische sowie akustische Metaphern wie Folgende: Günter Grass' *Blechtrommel*, mit der die Hauptfigur Oskar Matzerath die tragische Picaresque der Deutschen und Juden vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis zur Nachkriegszeit austrummelt („Blechtrommel“, 1959); apokalyptische Oratorien des neuen Faustus, deren Musik durch den Teufel selbst inspiriert ist und der ein Opfer dieses Paktes sein soll (Manns „Doktor Faustus“, 1947); Metaphern der menschlichen Stimme, die der geniale Tontechniker durch unmenschliche Experimente in Zusammenarbeit mit den Nazis perfektioniert (Marcel Beyers „Flughunde“, 1995); oder das übermenschliche musikalische Gehör, das den Protagonisten zum tragischen Opfer dieser Genialität macht (Robert Schneiders „Schlafes Bruder“, 1992); oder Gert Jonkes Metapher des *Redners rund um die Uhr*, d.h. die Zunge selbst, die beckettartig Wörter und Klänge unendlich wie eine Maschine herstellen soll („Redner rund um die Uhr. Eine Sprechsonate“, 2003). Die potenzielle Endlosigkeit des Musikwerkes oder des Musizierens als Vorgang wird bei Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek thematisiert (vgl. dazu z.B.: [Diederichs 1998]).

Trotz des neuen Zeitraums, der Postmoderne, hat Thomas Manns ethische Kollision zwischen der metaphysischen Musik und irdischen (physischen) Welt ihre Relevanz nicht verloren. Deshalb gibt es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch Reinkarnationen dieser Kollision. So klingt in Patrick Süskinds Monodrama „Kontrabaß“ (1980), das mit seinem ununterbrochenen Bewusstseinsstrom an Prosa und Stücke Thomas Bernhards erinnert,

der romantische Gedanken über den metaphysischen Ursprung und die Natur der Musik erneuert. Hierbei wird dieser Gedanke vom Nazi-Thema „arrangiert“. Der Kontrabassist erwähnt sogenannte KZs (Konzentrationslager), in denen „die Gefangenen... eigene Orchester gehabt“ haben. „Denn Musik ist etwas Menschliches. Jenseits von Politik und Zeitgeschichte. Etwas allgemein Menschliches, möchte ich sagen, ein der menschlichen Seele und dem menschlichen Geist eingeborenes konstitutives Element. [...] Musik ist metaphysisch. Verstehen Sie, meta-physisch, also hinter oder jenseits von Zeit und Geschichte und Politik und arm und reich und Leben und Tod. Musik ist – ewig“ [Süskind 1997: 62ff.].

Also erklärt Süskind durch den metaphysischen Ursprung der Musik, die sich jenseits der Politik (als Böses) befindet, ihren „allgemein Menschlichen“ Charakter, während Hesse und Mann gerade in diesem Merkmal die Bedrohung der „Wirklichkeitsferne [Hesse 1999: 178] gesehen haben. Gleiche ambivalente Semantik der Musik ist auch bei zwei genannten österreichischen Autoren präsent. Die Österreicher Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek gelten als jene Schriftsteller, die die intermediale Utopie „des literarischen Musizierens“ konsequent und virtuos durchsetzen.

In dichterischen Universen beider Autoren muss alles Natürliche zum „sogenannten“ Natürlichen, und zwar zum Künstlichen werden. Das gilt zunächst für die Demythologisierung der Natur und des Natürlichen als gesellschaftlichen, gedanklichen ›Rahmen‹ (im Erving Goffmanns Sinne). Darüber hinaus ist bei den beiden Autoren innewohnende übertriebene Empfindsamkeit in Bezug auf Künstlichkeit, Konstruierbarkeit als solche beachtenswert. Die soziale Existenz ist bei ihnen als ein zwanghafter, industriellartiger Vorgang zu charakterisieren. Ein Mensch wird demgemäß als eine Art Maschine, die ihre Funktionsfähigkeit immer neu erkennen lassen soll, angesehen. Der *innere Mensch* kann Schwäche haben und Fehler machen, man kann ihn kaum vor der Verzweiflung bewahren. Man soll also eine perfekte Maschine sein, um Anerkennung zu finden sowie nicht als *zoon politikon* zu scheitern. Paradoxiertweise erfordert Selbstbehauptung die Selbstverzicht.

Ein solches Schema ist in Bernhards „Der Untergeher“ (1983) und in Jelineks „Die Klavierspielerin“ (1986) deutlich präsent. (Man

erinnere sich auch an Bernhards Stück „Der Ignorant und der Wahnsinnige“, in dem die Opernsängerin als „Koloraturmaschine“ bezeichnet wird.) Während Erika Kohut, um Mutters Sehnsucht nach der brillanten Klaviervirtuosinkarriere der Tochter zu befriedigen, ihre Eigenständigkeit, das Gefühlsleben, die Herrlichkeiten des Lebens selbsterstörerisch aufgeben soll, muss Bernhards *Untergeher* Wertheimer sich umbringen, da seine *idée fixe* „glenngenial“ zu werden gescheitert ist. Der romantische Genie-Kult metamorphiert im Zeitalter „der Reproduzierbarkeit“ zur Fabrik des Erfolges, während seine Apologeten zu Opfern ihres eigenen Perfektionismus werden. Künstlerischer Beruf verursacht einen Selbstverzicht bis zur formalästhetischen Instrumentalisierung von eigenem Selbst. Das ist es, worüber Glenn Gould, eine der Hauptfiguren des Romans „Der Untergeher“, spricht: „Unsere Existenz besteht darin, fortwährend gegen die Natur zu sein und gegen die Natur anzugehen, sagte Glenn, so lange gegen die Natur anzugehen, bis wir aufgeben, weil die Natur stärker ist als wir, die wir uns zu einem Kunstprodukt gemacht haben aus Übermut. Wir sind ja keine Menschen, wir sind Kunstprodukte, der Klavierspieler ist ein Kunstprodukt, ein widerwärtiges, sagte er abschließend [...]. Im Grunde wollen wir Klavier sein, sagte er, nicht Menschen sein, sondern Klavier sein [...] was aber misslingen muss, woran wir aber nicht glauben wollen, so er. [...] Der ideale Klavierspieler [...] ist der, der Klavier sein will und ich sage mir ja auch jeden Tag, wenn ich aufwache, ich will der Steinway sein, nicht der Mensch [...] der Steinway selbst sein“ [Bernhard 2006: 74].

Elfriede Jelinek, die oftmals Maschinen-Metaphern und ihre facettenreichen mechanisch-technologischen Assoziationen verarbeitet, transformiert in „rein GOLD“ die Wagnersche Idee der zyklischen Zeitbewegung des Nibelungen-Mythos einerseits und in Marxsches ökonomischer Metapher der unendlichen Zirkulation des Kapitals in den überdauernden Wortwechsel Wotans und Brünnhilde sowie synchronen Schreibvorgang andererseits. Brünnhilde hört der umfangreichen Wotans Rede zu und hält dagegen ebenso langatmige Monologe, aber teilt von Zeit zu Zeit mit, dass sie alles tippt, was sie ausspricht. Wotans unendliche Wanderung korrespondiert dabei mit der ewigen Wanderung

des Kapitals, während dieses Wanderungs-Leitmotiv textuell und performativ in der „unendlichen Melodie“ (Wagner) der Computer-Tastatur verkörpert wird.

Die strukturelle Kohärenz bzw. künstliche Totalität von Jelineks Bühnensays ist mehr durch paradigmatische, d.h. im musikalischen Sinne *vertikal-harmonische*, als syntagmatische Verbindungen verwirklicht. Die lineare Struktur der Handlung spielt hier keine Rolle. Alle epischen Ereignisse sind bereits passiert. Sie gehören zur mythischen Zeit. Darüber hinaus sind sie den Leserinnen und Lesern sowie Zuschauerinnen und Zuschauern aus Wagners Musikdramen bekannt. Die Hauptrolle spielt bei Jelinek die Entfaltung der vielfältigen atomisierten Leitmotive, die aus einem Wort oder Wortgefüge bestehen, z.B. Held, Wanderer, Arbeiter, Gott – Götter – Götterdämmerung, Vertrag, Schuld, Geld/Gold, Ring, rein sowie Rhein, Deutschland, Kapital, Arbeit, Maschine, Liebe etc.

Man kann sagen, dass Jelinek wohl ausdrücklicher als Bernhard das performative Potenzial der Sprache aktualisiert. Es kann nicht verwundern, dass sie sich als „Wagnerianerin“ bezeichnet und in „rein GOLD“ schließlich in vollem Glanz ihre musikdramatische Vorliebe zum Ausdruck gebracht hatte. Vergleicht man die Strategien der Musikalisierung von Bernhard und Jelinek, soll man zunächst darauf hinweisen, dass Bernhards polyphonische Schreibweise aus einem authentisch linearen Denken hervorgeht [Diederichs 1998], das sich durch eine ausdrückliche Transparenz der thematischen Zeichnung auszeichnet. Diese Kompositionsart, die Musikwissenschaftler in Bachs Polyphonie erkennen, gründet sich laut August Halm auf der „thematischen“ Musikkultur, der die sogenannte „emphatische“ Kultur gegenüberstellt. August Halm hat zurecht der ersten, *der Fuge*, statt der zweiten, *der Sonate*, zugeordnet [Hinrichsen 2015: 21]. Im Unterschied zu Bernhards Poetik ist für den quasimusikalischen Stil von Jelinek die Wagnerianische charakteristische „Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive“ typisch, aus

deren Gewebe die sogenannte „unendliche Melodie“ [Stolberg 2015: 69–71] hervorgeht.

Die „polyphonische Schreibweise“ Hans Wollschlägers' analysiert M. Huber, indem er die mehrstufige Struktur seiner „Prosamusik“ zeigt. Wollschläger als Fortsetzer Thomas Manns *Faustiana* stellt den Zerfall der Weltordnung und Moral nicht nur in der Teufelspakt-Handlung, sondern ebenso als den Zerfall der realistischen Romanform selbst („das Ende des Romans“) und als die übertriebene Autoreferenzialität der Sprache [Wollschläger 1997] dar. Syntaktische, architektonische und rhythmisch-klangliche Beziehungen zwischen den Wörtern und Wortteilen spielen eine wichtigere Rolle als denotative Bedeutungen, d.h. die Semantik wird aus der Form selbst erzeugt. Somit repräsentiert Wollschlägers totale Musikalisierung der Erzählung eine Synthese der Musikthematizierung und der radikalen, avantgardistischen Musikähnlichkeit. Die Fuge-Architektonik wird dabei nicht nur literarisch simuliert, sondern dekonstruiert.

Schlussbemerkungen. Zur Vervollständigung dieses typologischen Überblicks sind folgende Schlussfolgerungen zu ziehen. Man kann einerseits über Musik erzählen (wie z.B. Hoffmann, Th. Mann, H. Hesse, R.M. Rilke, Th. Bernhard, M. Beyer, P. Süskind), andererseits die Musiksprache nachahmen (wie Avantgardisten) oder, wie H. Wollschläger, Th. Bernhard, G. Jonke, E. Jelinek etc., beide Modelle verwirklichen. In der deutschsprachigen Spät- und Postmoderne wird dieser intermediale Transfer durch die ethische und politische Kollision belastet, die ihren Ursprung in dem utopischen romantischen Denken hat und in der Nazizeit sich immer mehr verschärft. Musik wird zur Form des ästhetischen Eskapismus, der Flucht ins rein Metaphysische (bis zu dem hermetischen Stil wie in Ernst Jandl oder Paul Celans Poetik), während das kompositorische Verfahren als Alternative der traditionell-lyrischen oder erzählerischen Poetik erwählt wird. Damit lässt sich diese Kollision gerade im Kontext der spätmodernen abendländischen Sprachkrise und Sprachkritik betrachten.

Литература

Махов, А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М. : Intrada, 2005. – 224 с.

Adorno, Th. W. Briefwechsel 1943–1955 / Th. W. Adorno, Th. Mann. – Frankfurt a. M. : S. Fischer, 2003. – 192 S.

- Adorno, Th. W. Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren / Th. W. Adorno // *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften I–III*. Bd. 16. Hrsg. von Rolf Tiedemann. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1978. – S. 649–664.
- Adorno, Th. W. Philosophie der neuen Musik / Th. W. Adorno // *Gesammelte Schriften* Bd. 12. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1975.
- Ball, H. Flucht aus der Zeit / H. Ball. – Zürich : Limmat, 1992. – 365 S.
- Ball, H. Manifest zum 1. Dada-Abend in Zürich [14.7.] 1916 / H. Ball // Pörtner P. *Literatur-Revolution 1910–1925*. Dokumente. Manifeste. Programme. Bd. 2: Zur Begriffsbestimmung der Ismen. – Darmstadt u.a. : Luchterhand, 1961. – S. 477–478.
- Bernhard, Th. *Der Untergeher*. Werke in 22 Bänden. Bd. 6. Hrsg. von Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler / Th. Bernhard. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2006. – 187 S.
- Dahlhaus, C. Die Idee der absoluten Musik / C. Dahlhaus. – Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1978. – 151 S.
- Diederichs, B. Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher. PhD Thesis / B. Diederichs. – Gießen, 1998. – 414 S.
- Eckel, W. *Ut musica poesis*. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik / W. Eckel. – München : Wilhelm Fink, 2015. – 453 S.
- Götttsche, D. *Aufbruch der Moderne*. Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief im Kontext der Jahrhundertwende / D. Götttsche // *Germanistik*. Bd. 3. Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte. – Hamburg ; Münster : Lit, 1994. – S. 179–206.
- Hesse, H. *Das Glasperlenspiel* / H. Hesse. – Frankfurt a. M. : S. Fischer, 1999. – 632 S.
- Hinrichsen, H.-J. Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees / H.-J. Hinrichsen // Keym S. (Hrsg.). *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik: Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses*. – Hildesheim ; Zürich ; New York : Georg Olms, 2015. – S. 9–29.
- Huber, M. „Polyphonie des Schreibens“. Zur Funktion der Musik in Hans Wollschlägers *Herzgewächse* oder der Fall Adams / M. Huber // *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 39. Jahrgang. 1995. – Stuttgart : Alfred Kröner. – S. 371–387.
- Jandl, E. *Hosi-Anna* / E. Jandl. – Bad Homburg : Gulliver Presse, 1966. – 124 S.
- Kaminskaja, J. *IST DAS A) LYRIK? Über den Eigensinn der Sprache und die Grenzen der Poesie* / J. Kaminskaja // *Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов*. Т. 10. – М. : Языки славянской культуры, 2013. – С. 205–212.
- Mann, Th. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. XII. *Deutschland und die Deutschen* / Th. Mann. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1955. – S. 554–576.
- Mann, Th. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. VI. *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde / Th. Mann. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. – 691 S.
- Mohr, G. *Vom Sinn des Hörens*. Beiträge zur Philosophie der Musik / G. Mohr, J. Kreuzer. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2012. – 227 S.
- Novalis. *Fragmente II*. Philologie, Sprache und Musik. – URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragment/chap002.html> (mode of access: 10.06.2021). – Text : electronic.
- Odendahl, J. *Literarisches Musizieren: Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann* / J. Odendahl. – Bielefeld : Aisthesis, 2008. – 273 S.
- Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Bd. 2 / A. Schopenhauer. – Zürich : Diogenes Verlag, 1977. – 651 S.
- Stolberg, A. „Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive“. Das orchestrale „Gewebe“ bei Richard Wagner im Spiegel der Theorie, Kompositionspraxis und Rezeption / A. Stolberg // Keym S. (Hrsg.). *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik: Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses*. – Hildesheim ; Zürich ; New York : Georg Olms, 2015. – S. 69–83.
- Süskind, P. *Der Kontrabaß* / P. Süskind. – Zürich : Diogenes, 1997. – 96 S.
- Weigel, A. „ruckworts gegen den Strom der Zeilen“. Lese-Notizen (I) zu Hans Wollschlägers *Herzgewächse* oder der Fall Adams. Erstes Buch. Bd. 1 / A. Weigel. – Frankfurt a. M. : Bangert & Metzler, 1992. – 187 S.
- Weigel, A. „ruckworts gegen den Strom der Zeilen“. Lese-Notizen (I) zu Hans Wollschlägers *Herzgewächse* oder der Fall Adams. Erstes Buch. Bd. 2 / A. Weigel. – Frankfurt a. M. : Bangert & Metzler, 1994. – 264 S.
- Weymann, U. *Intermediale Grenzgänge: ‚Das Gespräch der drei Gehenden‘ von Peter Weiss, ‚Gehen‘ von Thomas Bernhard und ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ von Peter Handke* / U. Weymann. – Heidelberg : Universitätsverlag WINTER, 2007. – 321 S.
- Wittgenstein, L. *Philosophischen Untersuchungen*. English & German / L. Wittgenstein. – 2nd ed. rept. – Cornwall : Blackwell Publishers, 1991. – 272 p.
- Wollschläger, H. *Wiedersehen mit Dr. F.: Beim Lesen in letzter Zeit* / H. Wollschläger. – Göttingen : Wallstein Verlag, 1997. – 47 S.

- Zima, P. V. Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie / P. V. Zima. – Tübingen u. Basel : A. Francke, 2008. – 517 S.
 Zümner, R. Lyrik. Umriss und Begriff / R. Zümner. – Paderborn : mentis, 2009. – 232 S.

References

- Makhov, A. E. (2005). *Musica literaria. Ideya slovesnoi muzyki v evropeiskoi poetike* [Musica Literaria. The Idea of Word Music in European Poetics]. Moscow, Intrada. 224 p.
- Adorno, Th. W., Mann Th. (2003). *Briefwechsel 1943–1955*. Frankfurt a. M., S. Fischer. 192 p.
- Adorno, Th. W. (1978). Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften I–III*. Bd. 16. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 649–664.
- Adorno, Th. W. (1975). Philosophie der neuen Musik. In *Gesammelte Schriften*. Bd. 12. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Ball, H. (1992). *Flucht aus der Zeit*. Zürich, Limmat. 365 p.
- Ball, H. (1961). Manifest zum 1. Dada-Abend in Zürich [14.7.] 1916. In Pörtlner, P. *Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente. Manifeste. Programme*. Bd. 2: *Zur Begriffsbestimmung der Ismen*. Darmstadt u.a., Luchterhand, pp. 477–478.
- Bernhard, Th. (2006). *Der Untergeher*. Werke in 22 Bänden. Bd. 6. Ed. by Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M., Suhrkamp. 187 p.
- Dahlhaus, C. (1978). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel, Bärenreiter-Verlag. 151 p.
- Diederichs, B. (1998). *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher*. PhD Thesis. Gießen. 414 p.
- Eckel, W. (2015). *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik*. München, Wilhelm Fink. 453 p.
- Göttsche, D. (1994). Aufbruch der Moderne. Hugo von Hofmannsthal's Chandos-Brief im Kontext der Jahrhundertwende In *Germanistik*. Bd. 3. *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*. Hamburg, Münster, Lit, pp. 179–206.
- Hesse, H. (1999). *Das Glasperlenspiel*. Frankfurt a. M., S. Fischer. 632 p.
- Hinrichsen, H.-J. (2015). Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees. In Keym, S. (Ed.). *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik: Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms, pp. 9–29.
- Huber, M. (1995). „Polyphonie des Schreibens“. Zur Funktion der Musik in Hans Wollschlagers *Herzgewächse* oder der Fall Adams, In *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 39. Jahrgang. Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 371–387.
- Jandl, E. (1966). *Hosi-Anna*. Bad Homburg, Gulliver Presse. 124 p.
- Kaminskaja, J. (2013). IST DAS A LYRIK? Über den Eigensinn der Sprache und die Grenzen der Poesie. In *Russkaya Germanistika: Ezhegodnik Rissiiskogo soyuza germanistov*. Vol. 10. Moscow, Yazyki slavyanskoi kultury, pp. 205–212.
- Mann, Th. (1955a). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. XII. Deutschland und die Deutschen. Berlin, Aufbau-Verlag, pp. 554–576.
- Mann, Th. (1955b). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. VI. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Berlin, Aufbau-Verlag. 691 p.
- Mohr, G., Kreuzer, J. (2012). *Vom Sinn des Hörens. Beiträge zur Philosophie der Musik*. Würzburg, Königshausen & Neumann. 227 p.
- Novalis. *Fragmente II. Philologie, Sprache und Musik*. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragment/chap002.html> (mode of access: 10.06.2021).
- Odendahl, J. (2008). *Literarisches Musizieren: Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*. Bielefeld, Aisthesis. 273 p.
- Schopenhauer, A. (1977). Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürcher Ausgabe. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 2. Zürich. Diogenes Verlag. 651 p.
- Stolberg, A. (2015). „Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive“. Das orchestrale „Gewebe“ bei Richard Wagner im Spiegel der Theorie, Kompositionspraxis und Rezeption. In Keym, S. (Ed.). *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik: Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms, pp. 69–83.
- Süskind, P. (1997). *Der Kontrabaß*. Zürich, Diogenes. 96 p.
- Weigel, A. (1992). „*ruckworts gegen den Strom der Zeilen*“. *Lese-Notizen (I) zu Hans Wollschlagers Herzgewächse oder der Fall Adams*. Erstes Buch. Bd. 1. Frankfurt a. M., Bangert & Metzler. 187 p.
- Weigel, A. (1994). „*ruckworts gegen den Strom der Zeilen*“. *Lese-Notizen (I) zu Hans Wollschlagers Herzgewächse oder der Fall Adams*. Erstes Buch. Bd. 2. Frankfurt a. M., Bangert & Metzler. 264 p.
- Weymann, U. (2007). *Intermediale Grenzgänge: ‚Das Gespräch der drei Gehenden‘ von Peter Weiss, ‚Gehen‘ von Thomas Bernhard und ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ von Peter Handke*. Heidelberg, Universitätsverlag WINTER. 321 p.

Wittgenstein, L. (1991). *Philosophischen Untersuchungen*. 2nd ed. rept. English & German. Cornwall, Blackwell Publishers. 272 p.

Wollschläger, H. (1997). *Wiedersehen mit Dr. F.: Beim Lesen in letzter Zeit*. Göttingen, Wallstein Verlag. 47 p.

Zima, P. V. (2008). *Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen u. Basel, A. Francke. 517 p.

Zümner, R. (2009). *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn, mentis. 232 p.

Данные об авторе

Котелевская Вера Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия).

Адрес: 344006, Россия, Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42.

E-mail: vvkotelevskaya@srfedu.ru.

Author's information

Kotelevskaya Vera Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Theory and History of World Literature, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, South Federal University (Rostov-on-Don, Russia).