

Alexander Honold

Der singende Text

Klanglichkeit als literarische Performanzqualität

I

Auf die Frage: Wann und inwiefern zeigt sich Literatur »intermediak?« sind vielseitige und ganz unterschiedliche Antworten möglich; nicht zuletzt deshalb, weil Literatur, zumindest aus heutiger Perspektive, per se als ein intermediales Phänomen gedacht werden kann.

Setzen wir eine vergleichsweise schlichte, sozusagen pedestrische Auffassung des Begriffes Medium an, nämlich diejenige, jeden materiellen Zeichenträger, der einer codifizierten und institutionalisierten Kommunikations- und Archivfunktion dienstbar ist, als ein distinktes Medium zu bezeichnen, dann umfasst Literatur in historischer Abfolge die Medien Pergament, Codex, handschriftliches Notizblatt oder Brief, gedrucktes Buch, elektronische Textdatei – und so weiter, falls es denn weitergeht. Der mediendifferenzierende Blick auf die Materialität der Zeichen bedarf jedoch einer doppelten Ergänzung, erstens durch die produktionsseitige Situation des sprachlichen Kommunikats, zweitens durch seine rezeptive Realisierung. Auf Produktionsseite heißt das: Schriftlicher Ausdruck ist oft transponierte Mündlichkeit, gedruckte Letter geht aus geronnener Handschrift hervor, die Buchseite wiederum unterzieht in ihrer graphischen Gestaltung den linearen Sprachduktus von Rede und Schrift der zweidimensionalen Ausgedehnthet eines Bildes. Leser- bzw. Hörerseitig stellen sich dieselben Ambiguitäten ein: Ist die Lektüre eines gedruckten Textes im Ergebnis das Nachzeichnen einer Handschrift, das Mit- bzw. Nachsprechen eines ergangenen Sprechaktes oder das Abgrasen eines graphisch vorliegenden optischen Simultaneindrucks?

Literarizität verdankt sich einem Zusammenspiel mindestens dreier medienästhetischer Dimensionen: Neben dem codifizierten Schriftsystem sind das die hiervon sowohl materialiter wie ästhetisch zu unterscheidenden Phänomenbereiche von Bild und Klang. Oskar Walzels viel zitiertes (und viel zu selten praktiziertes) Programm einer wechselseitigen Erhellung der Künste findet in diesem von der Intermedialitätsforschung neu zu fassenden Zusammenspiel von Schrift, Bild und Klang einen systemati-

sierbaren Arbeitsrahmen und ein riesiges, weithin unausgeschöpftes Arbeitsgebiet. Die Hauptfelder dieses Gebietes haben natürlich längst ihre eigene Forschungsgeschichte. Mit den semiotischen und medienästhetischen Implikationen der Sprache-Bild-Beziehungen hat sich auf paradigmatische Weise die Laokoon-Debatte auseinandergesetzt, der in der Moderne schon deshalb wenig Grundsätzliches hinzuzufügen war (sieht man von der eindrucksvoll wieder auflebenden Ekphrasis-Forschung¹ und den Arbeiten zu einer Poetik der Beschreibung² ab), weil ihre Baustelle seit Anfang des 20. Jahrhunderts schlichtweg vom Auftritt des Kinofilms als des neuen, ungleich aggressiveren Erzähl- und Bild-Mediums hinweggefegt wurde. An den Interferenzen von mündlicher und schriftlicher Darbietungsform hat sich, angeregt u. a. durch ethnographische Forschungen zu den phylogenetischen Übergangsbereichen von der Oralität zur Literalität, ein kaum mehr überschaubarer Diskussionszusammenhang vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entfaltet (einerseits Havelock, Goody, Ong, andererseits McLuhan, Derrida, de Kerckhove, Kittler), der jedoch in seinen Grundzügen auf frühe Medientheoretiker der Oralität zurückgeht, auf die romantische Oralitätsforschung, deren deutschen Zweig man übrigens mit beachtlichen Kontinuitäten von Herder bis Benjamin nachzeichnen könnte.

Beschreibt man Literatur nun als ein per se *intermediales* Zusammenspiel der drei medienästhetisch distinkten Dimensionen Schrift, Bild und Klang, so ist evident, dass hier ein Medienbegriff ins Spiel kommt, der über die materielle Kennung eines Zeichenträgers hinausreicht bzw. sich auf einer qualitativ anderen Ebene bewegt. Denn jede dieser ästhetischen Dimensionen kann ja ihrerseits auf höchst unterschiedlichen Zeichenträgern realisiert werden; der Klang zum Beispiel als musikalische Notation, als Bild gewordener Schwingungsgraph oder als verspoetische Gestaltung von Metrum und Reim. Offensichtlich berührt, wenn wir so ansetzen, die Intermedialitätsfrage auch Aspekte, die das Zusammenwirken der Künste betreffen, den Paragone bzw. die *inter-arts*.³ Auf nochmals elementarerer gefasster Ebene kommen Phänomene ins Spiel, die man gemeinhin unter dem Begriff der Synästhesie verbucht – womit der Umstand gemeint ist, dass ein bestimmter Wahrnehmungsbereich in denjenigen eines anderen

1 Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995.

2 Klaus R. Scherpe: *Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition: Von Döblin und Musil bis zu Darstellungen des Holocaust*. Berlin 1995. Vgl. auch Angelika Corbineau-Hoffmann: *Beschreibung als Verfahren. Die Ästhetik des Objekts im Werk Marcel Prousts*. München 1980.

3 Zur Poetik der *inter-arts* vgl. Claudia Albert: *Tönende Bilderschrift. Musik in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2002.

Sinnesorgans hinüberspielen bzw. sich mit dessen Daten überlappen kann. Von einer *Ästhesie* im Singular zu sprechen, würde genau dasjenige bezeichnen, was ich soeben als die vom materiellen Träger unterscheidbare ästhetische Verfasstheit eines bestimmten Mediums zu beschreiben versucht habe, also: Bildlichkeit, Klanglichkeit oder Schriftlichkeit bzw. Textualität. Mein theoretisches Plädoyer zielt daher auf einen Medienbegriff, der, um mit dem Linguisten Hjelmslev zu sprechen, nicht allein bei der Ausdrucksseite kommunizierter Zeichen ansetzt (also die Medien nach ihren materiellen Trägern sortiert), sondern auch ihre Inhaltsseite einbezieht, und hierbei insbesondere deren jeweilige produktions- und rezeptionsästhetischen Implikationen.

So weit, so abstrakt; was ich mit diesen Vorüberlegungen andeuten wollte, ist ein Bekenntnis, das meinen Titel relativiert, aber nicht preisgibt: Texte als solche können nicht »singen«. Entweder es wird in ihnen gesungen, d. h. der Effekt der Klanglichkeit liegt ausschließlich auf der Seite des dargestellten Inhalts; oder aber der Darstellungsvorgang selbst wird in klanglicher Weise realisiert, durch lauten Vortrag, prosodisches Deklamieren oder eben gar durch Gesang. Nun sind freilich diese beiden Alternativen gleichermaßen harmlos und unergiebig, insofern sie unseren medial gefestigten Begriff von Literatur (die eben nicht Bild oder Musik ist, sondern *Sprache*) unberührt lassen. Literatur kann prinzipiell von allem handeln, also kann sie auch zur Darstellung bringen, was da in der Welt draußen singt und klingt. Zu solcher externen Referenz verhält sich der literarische Darstellungsvorgang in seiner Zeichennatur distanziert arbiträr bzw. bestenfalls »bequem« arbiträr, um Lessings Formulierung aufzugreifen. Und ebenso beliebig kann man einen literarischen Text ex post in ein anderes Medium transponieren, ohne seine Aussage wesentlich zu verändern; auf die Bühne, in den Film oder eben, von einer Sprechstimme getragen, ins Audiobook. Aber die Rede vom singenden Text zielt auf etwas anderes ab. Mir geht es um denjenigen Bereich von Intermedialität, der von einer Interferenz zwischen Ausdrucks- und Inhaltsebene gespeist wird.

Dies soll zunächst erneut am Parallellfall der Text-Bild-Beziehungen verdeutlicht werden. Hier hat Gabriele Rippl in ihrem Buch über »Beschreibungs-Kunst« drei grundlegende Formen intermedialer Kombinationen unterschieden, nämlich erstens Figurengedichte, zweitens in den Text implementierte Abbildungen, drittens Bildbeschreibungen.⁴ Während ekphras-

4 Gabriele Rippl: *Beschreibungs-Kunst – Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikon-Texte (1880–2000)*. München 2005.

tische Literatur in erster Linie Literatur ist, d. h. ein sprachliches Ereignis, das zwar inhaltlich auf Bilder referiert, diese Referenz jedoch ausschließlich im genuinen Medium des literarischen Textes realisiert, verhält es sich bei den Text-Bild-Kombinationen, etwa in der Tradition der Emblemik, genau umgekehrt. Hier wird auf der Ausdrucksseite das Medium Literatur überschritten zugunsten des Bildes. So gesehen ist es allein der dritte distinkte Fall, derjenige des Figurengedichts, bei welchem Inhalts- und Ausdrucksebene zusammenwirken zu einer im umfassenden Sinne »bimedialen«, piktoriale und verspoetische Codes verbindenden Darstellungsform.⁵ Mehr noch: Was durch die piktoriale Erweiterung im Muster des Figurengedichts sinnfällig wird, ist eine für Literatur als solche konstitutive graphische Dimension; Intermedialität wird somit zum Vehikel der Selbstreferenz.

Literatur ist dem Namen wie der Sache nach ein Phänomen schriftbasierter Zeichenformen. Als »Buchstaben-Kunst« entwickelte und verfeinerte sie ihre Ausdrucksformen in enger Wechselwirkung mit den Fortschritten in der Gewinnung und Bearbeitung solcher Materialien, die sich als geeignete Träger- und Speichermedien von Schrift erwiesen. Das waren und sind in erster Linie das Papier und seine Derivate – Notizhefte, Zeitungen, Bücher –, in selteneren Fällen auch Holz oder Stein. Die Schreibtechniken sind den Materialien der gewählten Schriftträger evolutionär angepasst.⁶ Schreiben umfasst sämtliche von einem länglichen, mit der Schreibhand gelenkten Instrument, einem Griffel oder Stift, ausgeführten Bewegungen des Einritzens oder Eingravierens, sodann und vor allem die zugleich ritzende und gleitende Bewegung der Tintenfeder oder des Bleistiftes. Mit zunehmender Geschwindigkeit und Geläufigkeit dieser gleitend-dirigistischen Bewegung des Stiftes nimmt dessen vertikale Tiefeneinwirkung und damit auch der Aspekt des Ritzens ab; hingegen wächst dadurch die Bedeutung der horizontalen Distribution des Schreibstromes, das graphische Spiel eines unterschiedlich breiten Federstriches, die Spuren gestauten oder frei fließenden Tintenstromes, die in der Ausführung bekundete Feinheit und Akkuratess der Linienführung und Ähnliches mehr.

Schriftbasierte Literatur ist in erster Linie etwas fürs Auge. Noch der Aufbau virtueller Textdarstellungen in Form von Bildschirm-Displays und Websites folgt in seiner Anmutung als nach unten fortlaufend lesbares, in Zeilen und Absätze gegliedertes Layout bis hin zur Einrichtung von Überschriften und Randglossen dem herkömmlichen, seit Jahrhunderten konventionalisierten Schrift-Bild einer Buch- oder Manuskriptseite. Wie aber steht es mit der akustischen Dimension eines Textes, mit dem »Ton« des

5 Vgl. Seraina Plotke: Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert. München 2008.

6 Vgl. Harald Haarmann: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt a. M. 21991.

Erzählers etwa, den Walter Benjamin einmal anhand eines Porträts des russischen Erzählers Nikolai Lesskow in warmherzigen Worten beschrieben hat? Den wiedererkennbaren Ton eines Erzählers zu rühmen, ist, so könnte man einwenden, ein nur metaphorisch zu verstehender Ausdruck; nicht so bei Benjamin allerdings. Erzählen ist in seiner Sicht »eine der ältesten Formen der Mitteilung«⁷ und an der »Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben«, vermutet Benjamin, so wörtlich, »Erfahrung, die von Mund zu Mund geht« und »von der Rede der vielen namenlosen Erzähler« stets aufs Neue weitergegeben wird.⁸ Entscheidend in Benjamins Physiognomie literarischen Erzählens ist demnach der Umstand, dass der Erzähler *spricht*, indem er erzählt; sein Erzählen ist nicht nur dem »Stoff gelebten Lebens« entnommen, es ist lebendige Rede. Das mag ja zu sagenhaften vor-homerischen Urzeiten einmal so gewesen sein, denkt man sich da. Doch wie sollte eine verschriftlichte, noch dazu durch den Buchdruck abermals entfremdete Textgestalt das flüchtige Ereignis einer lebendigen Stimme aufbewahren können? Zunächst einmal: Wie und womit kann Literatur überhaupt Klanglichkeit hervorrufen?

Als Wortkunst und Klanggeschehen hat die Literatur zweifelsohne auch eine das Gehör ansprechende Seite, eine musikalische »Note«. Die Klangdimension der Sprache und besonders der Dichtung bekundet sich im Duktus der melodischen Bögen und Phrasierungen, in den pulsierenden Schwüngen des strömenden Atems, schließlich in der prosodischen Verteilung von Längen und Kürzen, Hebungen und Senkungen im Silbengerüst der Worte und Sätze. All diese je mitlaufenden Aspekte der Klanglichkeit sind zwar elementare Bestandteile sprachlicher und literarischer Kommunikation, doch werden sie eher selten als eigenständiges Ausdrucksrepertoire wahrgenommen und thematisiert – dann etwa, wenn es um das Erklären von Gedichten oder die performative Rhetorik politischer Rede geht. Dabei ist der Klang der Worte eine wesentliche Bedingung dafür, dass Sprache so wirken kann, wie sie wirkt: nämlich nicht allein intellektuell und kognitiv, sondern auch emotional und affektiv, verstärkt durch den Resonanzraum von transportierenden Medien und empfangenden Körpern.

Die klangliche Dimension der Literatur hat sich nun, soweit ich sehe, nicht zu allen Zeiten gleichermaßen im Blickfeld der Autoren selbst und

7 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Gerhard Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1972–1989. Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M. 1977. S. 611. Vgl. auch: Ders.: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt a. M. 2007.

8 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (Anm. 7). Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M. 1977. S. 440; das folgende Zitat ebenda. S. 442.

auch der Literaturforschung befunden. Offenbar gibt es besondere historische Konjunkturphasen für die ästhetische Ausrichtung am Leitparadigma der Bildlichkeit (hierzu würde ich den Realismus des späten 19. Jahrhunderts oder auch die meisten Avantgarde-Formen wie etwa den Surrealismus zählen) und vermutlich ebensolche einer dominanten Ausrichtung an Phänomenen der Klanglichkeit. Von einer romantischen Medienästhetik und ihrer theoretischen Kontinuitätslinie (bis hin zu Benjamin) ist insofern zu sprechen, als sich im Zeitraum zwischen Empfindsamkeit und Jungem Deutschland, grob also zwischen Herder und Heine, eine intensivierete Aufmerksamkeit für elementare, volksliedhafte Ressourcen der Literatur und für das Ideal einer sangbaren Poesie bemerkbar machte. Die von Herder sowie eine Generation später vom Duo Brentano/von Arnim gesammelten Lieder und Weisen – so problematisch ihre Hypostasierung eines naiven Volkstones auch sein mochte⁹ – zeugen von einer ästhetischen Position, in der die akustische Seite der Literatur als deren genuin poetische Domäne aufgefasst wurde. Selbst die dem Liede und der Sangbarkeit so fern stehende Gattung des Romans erfährt, wie anhand von Brentanos ›Godwik‹ zu belegen wäre, eine ›Verwilderung‹, sie wird hybridisiert durch eine Vielzahl eingebauter Lied-Gedichte und Gesangsdarbietungen.

Das Freundespaar Clemens Brentano und Achim von Arnim wurde von einer gemeinsamen Rhein-Reise im Sommer des Jahres 1802 zu der Liedersammlung ›Des Knaben Wunderhorn‹ angeregt. In Brentanos Roman ›Godwik‹, der diesen Unternehmungen vorangeht, unterliegt die Erneuerung der Literatur aus dem Geist der Volkspoesie noch keinem nationalpolitisch aufgeladenen Programm; sie ist hier gleichsam *in statu nascendi* zu beobachten, nämlich bei der Erfindung eines volkspoetischen Urquells mithilfe der mythenbildnerischen Kraft erzählender und lyrischer Fiktion. Fiktiv ist nicht allein das Personal der eingebetteten Gedichte – all die Fischer, Jäger und verführerischen Flussfräulein –, fiktiv sind im Buchtext schon die liedhafte Sprechhaltung selbst und zumal ihr spontaner, improvisierender Gestus. Die lyrischen Einlagen erheischen eine doppelte mimetische Referenz; sie wollen als lebendige Sprech- und Spielakte aufgefasst und zugleich auf die landschaftliche Situation des Rheintals bezogen sein. Für ihre Frische und volkstümliche Spontaneität bürgt der große Unzählbare, von dem die Balladen handeln. Zu den eindrucksvollsten Liedern und Geschichten, die der Roman auf diese Weise mit sich führt, gehören die Stromballaden ›Ein Fischer saß im Kahne‹, ›Ein Ritter an dem Rheine ritt‹ und natürlich die Loreley-Geschichte ›Zu Bacharach am Rhei-

9 Darauf deutet etwa die vehemente Kritik an den Kompilationen und Eingriffen, wie sie die frühe Rezension von Voß vorbrachte.

ne. Dabei gestaltet sich der Genre-Wechsel vom epischen zum lyrischen Modus als Übertritt aus einem Aggregatzustand in den anderen.

Die epischen und die lyrischen Anteile verhalten sich also in ihrer Gattungsdifferenz wie die Ufer des festen Erdbodens zum fließenden Wasser des Stroms. Ihr Verhältnis wird selbst zum Thema der Darstellung und findet sich im Verhältnis von Binnen- und Rahmensituation oft nochmals gespiegelt. Konsequenz der medienästhetischen Erweiterung ist also eine mehrfache gattungspoetische Überschreitung, bis hin zur dramatisch-performativen Dimension. Denn die poetische Emotionalität der Sangesdarbietungen geht bei Brentano – und dies bildet ein Differenzkriterium zur Romantik Eichendorffs oder Schuberts – einher mit szenischen, ja theatralen Wirkungselementen. Das heißt, Stimmlichkeit hat in diesem Falle noch nicht die tragende Konnotation von Innerlichkeit, die ihr dann etwa mit Schuberts großen Liederzyklen verliehen wird.

Für die Lyrik im engeren Sinne scheint das ästhetische Ideal der erklingenden bzw. aufführbaren Sanglichkeit am wenigsten strittig zu sein und demzufolge auch das geringste intermediale Irritationspotential in sich zu bergen. Viel stärker herausgefordert wird die schriftbasierte Literatur in den Gattungen der narrativen Prosa, denn diese verdanken sich in ihrer Papier- und Buchlastigkeit – womit ich nun an die Argumentation in Benjamins schon erwähntem ›Erzähler‹-Aufsatz anknüpfe – einer systematischen und gattungstypischen Ausblendung der medienästhetischen Dimension von Mündlichkeit und Klangerlebnis.

Benjamins ›Erzähler‹-Aufsatz untersucht die Präsenz mündlichen Erzählens in (und anhand von) literarischen Quellen, an den Erzählungen Nicolai Lesskows, aber auch anderer Autoren wie Franz Kafka, Gottfried Keller oder Johann Peter Hebel. Das Akustische an der Literatur kann in diesen Fällen mithin entweder nur ein bloß Repräsentiertes sein – indem der Text Redeakte darstellt und wiedergibt –, oder aber ein ästhetischer Suggestionseffekt, den die Autoren durch die Nachahmung eines mündlichen Erzählverhaltens erzielen. Letzteres ist in der russischen Literatur mit dem Begriff *skaz* als stilistische Annäherung an die linguistischen Eigentümlichkeiten der Mündlichkeit konzeptualisiert worden.¹⁰ Benjamins Argumentation eröffnet jedoch raffinierterweise noch eine dritte Möglichkeit, indem er feststellt:

10 Der von den russischen Formalisten geprägte Begriff *skaz* bezeichnet genuin literarische Verfahren, welche die diskursiven Modi des Mündlichen stilistisch in die Schriftprosa zu integrieren versuchen. Dabei wird durch die Anreicherung des Erzähltdiskurses mit alltäglicher Umgangssprache und mundartlich gefärbter Rede die »Illusion mündlicher Erzählung« hergestellt (Boris Ejchenbaum: *Illjuzija skaza. Skvoz' literaturu*. Leningrad 1924. Zit. nach Victor Ehrlich: *Russischer Formalismus*. Frankfurt a. M. 1987. S. 266).

Die Erzählung, wie sie im Kreise des Handwerks [...] lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure »an sich« der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.¹¹

An dieser Stelle begegnet der Begriff des Tons in ganz anderem situativen Kontext, als man ihn im Zusammenhang einer Abhandlung über narrative Mündlichkeit erwarten würde. Nicht der individuelle Tonfall im Sinne einer autorbezogenen Stilistik ist gemeint, sondern der Werkstoff des Töpfers, welcher dauerhafte Gebilde aus Ton herstellt. Benjamin kann den Begriff des literarischen Tons seinem vorherrschend metaphorischen Gebrauch entwinden, indem er ein noch viel weiter hergeholtes metaphorisches Vergleichsbild heranzieht, dasjenige der Töpferschale, die sich zu ihrem Bildner verhalte wie eine erzählte Geschichte zur lebendigen Stimme ihres mündlichen Erzählers.

Damit unterstellt Benjamin, dass sich ins Medium eines literarischen Textes die Spur einer stimmlichen Präsenz regelrecht eingegraben, eingraviert habe wie, sagen wir, in die mittelharte Oberfläche einer Schellackplatte. Das Material Ton ist geeignet, Spuren aufzubewahren, dank einer Kombination aus Weichheit und Härte in zeitlicher Abfolge. Es ist weich und formbar in der ersten Phase, nach dem Brennen dagegen wird es starr und bewahrt für immer die eingeritzten Spuren. Als Modell genommen, führt dieses Bild durchaus in die medientechnische Nähe des Grammophons und seiner Art, Spuren aufzunehmen und zu bewahren. Die alte Scherzfrage, wie viele Rillen eine Schallplatte habe, enthüllt die medienästhetische Besonderheit dieses »Tonträgers« im Hinblick auf die Dichotomie von Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Es entsteht nämlich durch die flächige, konzentrisch sich verengende Abbildung der linearen Sukzession akustischer Verlautbarungen auf der Schallplatte eine Spur, die zugleich Linie und Text ist, somit die mediale Spezifik der zeitgebundenen Sprache mit den raumgreifenden Präsentationsformen der Schrift zu verbinden erlaubt.

Hinter Benjamins Hommage an große Stilisten inszenierter Mündlichkeit steckt demnach noch eine zweite, medienästhetisch vielversprechende Pointe, wenn wir den Gedanken von der haftenden Spur ernst nehmen. Benjamins Aufsatz plädiert dafür, dass Literatur zu lesen sei als eine Tonspur im doppelten Sinne des Wortes, als ins Weichbild des flächigen Textes eingeprägte Spur akustischer Ereignisse – als Spur von Klängen, die

11 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (Anm. 7). Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M. 1977. S. 447.

womöglich nirgends zu hören waren, und von Reden, die vielleicht niemals ergangen sind.

Literarische Narrationen setzen, von klar abgrenzbaren Ausnahme-Genres abgesehen, die Vergangenheit des Erzählten voraus; es wird berichtet von Handlungen, die längst stattgefunden haben. Lebendige Rede impliziert die singuläre Besonderheit des Sprechenden und des je gegenwärtigen Augenblicks, die geronnene Schriftform dagegen ermöglicht eine Rezeption der Mitteilung bei abwesender Quelle. Die Absenz eines sprechenden oder schreibenden Absenders ist geradezu ein Spezifikum literarischer Kommunikation, überdies auch der wichtigste Impuls für das Bedürfnis nach literarischer Hermeneutik. Erst durch die Abwesenheit des Mitteilenden fällt die Möglichkeit fort, sich durch Rückfragen des Gemeinten zu versichern; die Bedeutung eines Kommunikats muss dann aus der Textspur selber erschlossen, der Text, wie man so schön sagt, »zum Sprechen gebracht« werden.

Die tradierte hermeneutische Sinnerwartung ist mithin zu weiten Teilen eine akustische; sie ist *auch* auf das Erklängen stimmlicher Präsenz gerichtet, und eben nicht nur auf das Sich-Zeigen einer bildhaften Evidenz. Neben dem Wettstreit der Künste waltet in der Tradition der Textauslegungen und des philosophischen Argumentierens auch eine gewisse Medienrivalität mit historisch wechselnden Dominanten. Im rhetorischen Repertoire literaturwissenschaftlicher Sinn-Produktion steht gewissermaßen Hypotypose gegen Prosopopöia, der Wahrheitseffekt des Vor-Augen-Stellens gegen die Eindringlichkeit des Zur-Sprache-Bringens und Stimmgebens;¹² oder, auf Lehr- und Vortragsformen appliziert: Der überkommene Prediger-Duktus der Vorlesung (Stimme ins Ohr) wird abgelöst von den standardisierten Bildfolgen der Powerpoint-Präsentation (Bild aufs Auge). Welche Medienästhetik jeweils bevorzugt zum Einsatz kommt, ist nicht nur von historischen Variablen abhängig, sondern auch durch kulturelle – oft genug auch kulturpessimistische – Werturteile beeinflusst. Wie es Bilderstürmer und Bilderpriester gibt, so auch Wort- und Stimmfrömmigkeit und deren Gegenteil. Am lauterem Lautbild des persönlichen Klangakzents soll zu erkennen sein, ob es stimmt, was eine Stimme sagt; doch ist auch dieser Authentizitätseffekt wiederum Gegenstand täuschend echter oder auch derb karikierender Mimesis, eben der Stimmenimitation. Dass dem Nachahmen des klanglichen Profils von Stimmen ein leichter Ruch von moralischer Bedenklichkeit anhaftet, belegt im Umkehrschluss, wie stark sich, wiederum seit Herder, die Konvention einer engen Verzahnung von Stimmpräsenz und Wahrheit durchzusetzen vermocht hat.

12 Bettine Menke: Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000.

Ein knappes Fazit dieses ersten, systematischen Teils: Zwischen den Medien Bild und Klang und deren spezifischen ästhetisch-semiotischen Implikationen (von kulturellen oder ideologischen Präferenzen ganz zu schweigen) nimmt die Schrift gewordene und zum Druck gebrachte Literatur, so ließe sich an unterschiedlichen Werken, Autoren und Epochen nachzeichnen, eine je neu auszubalancierende Verbindungs- und Vermittlungsposition ein. Mal wetteifert die literarische Darstellungsform mit der visuellen Präsenz eines simultanen Bildeindrucks, mal mit der akustischen Eindringlichkeit eines Klangereignisses. Stets aber sind ihre synästhetischen Anteile als Sinneskanäle und Wahrnehmungsmuster vorgeprägt durch die den »Ästhesien« korrespondierenden Zeichenträger und Codes, und damit je schon durch ein Zusammenspiel der Medien.

II

Ein der im Rahmen intermedialer Fragestellungen neu aufzunehmendes Projekt ist es also, literarischen Texten auf ihrer Tonspur zu folgen; damit verbunden ist ein hermeneutisch-analytisches Verfahren, in dem die inhärente Klanglichkeit des literarischen Diskurses als ein Zusammenwirken von Ausdrucks- und Inhaltsebene aufgefasst wird. Wo die Darstellung von Klangwelten, Sprach- und Tonfolgen in ihrer akustischen Dimension auf die literarische Ausdrucksebene durchschlägt, überall dort kann meines Erachtens bereits eine intermediale Konstellation *in nuce* beobachtet werden (und Analoges gilt selbstredend für die im ersten Teil skizzierten Text-Bild-Beziehungen).

Um den Fall einer besonderen Konjunktur der singenden Stimme geht es nun im zweiten, dem historisch argumentierenden Teil meines Beitrages, der sich mit intermedialen Grenzüberschreitungen in der Literatur nach dem Ersten Weltkrieg beschäftigt. In der Kulturgeschichte der Moderne markiert die Bruchlinie des Ersten Weltkrieges auch in akustisch-musikalischer Hinsicht einen der wohl folgenreichsten Einschnitte überhaupt. Die Veränderung der Hörgewohnheiten und der Klangkonventionen ist dabei in vielen Einzelfällen durch Kriegserlebnisse im engeren Sinne bewirkt worden, doch stehen die Kriegsjahre hier auch als symptomatisches Datum für eine schwindende Orientierungsfunktion tradierter europäischer Musik- und Bewegungsformen, wie sie vor allem dann der Siegeszug des Jazz und der amerikanischen Tanzkapellen in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bekräftigten. Stimme und Gesang werden zum Schauplatz eines schockhaften Zusammentreffens von »deutscher, romantischer Innerlichkeit mit den als krude, seelenlos und zerstörerisch empfundenen Klangwelten der Moderne und ihren gleichsam akustischen

Materialschlachten. Und da wiederum kam um 1920 einiges zusammen: Trommeln in der Nacht, Hupen und Kreischen bei Tage.

Von der stereotypen Zwangsvorstellung einer »überamerikanischen« Stadt spricht Robert Musil in seinem »Mann ohne Eigenschaften«, und er hört dieses bizarre Zukunftsmodell nicht zuletzt in akustischen Signalen heranrücken: Rhythmus, Synkope, Pause, Verkettung und Knotenpunkt sind die Schlüsselbegriffe dieser in erster Linie als Klangporträt aufgebauten urbanistischen Vision. Aber das Amerikanische daran war aus europäischer Sicht eine hausgemachte Mischung. Dem Trommelfeuer der Schützengräben, den lärmenden und hektischen Verkehrsimpulsen der Großstadt sowie den als primitivistisch verschrienen Rhythmen und Klangfarben außereuropäischer Kulturen war eines gemeinsam: Sie verbanden sich auf engem geschichtlichen Raum zu einer geballten Attacke auf alteuropäische Hörgewohnheiten und griffen gleichermaßen ins Tanzbein wie ans Nervenkostüm.

So erwiesen sich insbesondere *Lautstärke*, *Klangfarbe* und *Rhythmus* als die Parameter grundstürzender Veränderungen, die mit der Jazz- und Tanzmusik, aber auch mit dem gesteigerten Verkehrs- und Maschinenlärm in den europäischen Städten Einzug hielten. Was da passierte, kann mit dem novellistisch anmutenden Titel eines Gemäldes von Umberto Boccioni aus dem Jahr 1911 beschrieben werden: »Der Lärm der Straße dringt in das Haus« (*La strada entra nella casa*).¹³ Boccioni hat in den urbanen Straßengeräuschen jenes Moment der Gewalttätigkeit aufgegriffen und in zersprengte Bildformen transponiert, das Rilkes Stadtbewohner Malte Laurids Brigge nächtens am offenen Fenster erleidet, als ihm ganze Straßenbahnen durch den inneren Hörraum des Schädels rasen. Kein Vergleich mit der akustischen Theatralik der Marktszenen, Pferde- und Wagengeräusche früherer Zeiten. Die neuen Formen des Lärms sind penetranter und klingen metallischer, die Grenzüberschreitung in den Privatraum der Ohren gleicht einer Läsion durch das Anorganische. Der Lärm ist die Quersumme von Straßenverkehr, Maschinen und Destruktionsgewalt, und als solche wiederum nach dem Krieg eine Fundgrube zur künstlerischen Erweiterung des Thesaurus musikfähiger Klänge und Geräusche. »Es gibt kein lärmzeugendes Instrument, das nicht im Jazzorchester Eingang gefunden hätte«, stellt der Akustik-Ingenieur Rudolph Lothar 1924 mit Begeisterung fest.¹⁴ Quelle des Lärmempfindens ist nicht schiere Lautstärke allein, sondern die als grell und schmerzhaft, zumindest als schräg und exotisch empfundene Deformation des gewohnten Orchesterklanges durch

13 Vgl. Umberto Boccioni: *L'opera completa di Boccioni*. Milano 1969.

14 Rudolph Lothar: *Die Sprechmaschine*. Ein technisch-ästhetischer Versuch. Leipzig 1924. S. 120f.

neuartige Instrumente wie das Saxophon oder verfremdete Spielweisen wie beim gedämpften Blech.

Lang her ist da schon jene Zeit, als das Singen noch geholfen hatte. Als Hans Castorp auf den Schlachtfeldern Flanderns in den sicheren Tod zieht, verkündet sich sein Weg in den Klängen Schuberts und seiner Weise vom Lindenbaum. Was der Held nicht mehr singt, kann von den Lesern aus der bekannten Liedstrophe mühelos ergänzt werden: »Komm her zu mir Geselle, hier findest du deine Ruh«. 1925, im Erscheinungsjahr des »Zauberberg«, waren andere Klangwelten in die Ohren gedrungen. In den Prosatexten Musils und Döblins und besonders in ihren Großstadtromanen der zwanziger Jahre lässt sich als Befund beides wiederfinden: das romantische Residuum eines liedhaften Gefühlsausdrucks (Innerlichkeit) und die dissonanten, synkopischen Geräuschkulissen einer neuen Zeit (Sachlichkeit). Der deutsche Sangeskult hört nicht auf, dem Anspruch nach eine besondere poetische Intensität vorzustellen, doch unterliegt er dabei einem erheblichen Störfeuer, das freilich ohne diesen Gegenpol wiederum längst nicht so wirkungsvoll in Szene gesetzt werden könnte. Der nämliche Konflikt durchzieht auch das Werk Thomas Manns, von seinen Schubert-Anspielungen im »Zauberberg« bis zur Dodekaphonie des Antihumanisten Adrian Leverkühn.

Mit gegenläufigen Akzentuierungen desselben Ablösungsprozesses haben wir es bei Bertolt Brecht zu tun, der in seiner Abhandlung »Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« nichts Geringeres vorlegt als eine Programmschrift für Jazz-Poetik unter besonderer Berücksichtigung synkopischer Rhythmus-Momente. Er unterstreicht dort, was schon die »Trommeln in der Nacht« unter modernstem Einsatz von Grammophonmusik wortlos verkündet hatten, dass nämlich »unser Ohr« in einer »physiologischen Umwandlung begriffen« ist, und er gibt dieser These nun sowohl ästhetische Evidenz wie auch historische Plausibilität. »Die akustische Umwelt«, so Brecht, »hat sich außerordentlich verändert. Man bedenke allein die Straßengeräusche der modernen Stadt! Ein amerikanischer Unterhaltungsfilm zeigte in einer Szene, wo der Tänzer Astaire zu den Geräuschen einer Maschinenhalle steppte, die verblüffende Verwandtschaft zwischen den neuen Geräuschen und dem Jazz mit seinem Stepperrhythmus.«¹⁵ Im Jazz erlebt man nicht die geronnene Form, sondern deren Transgression als neue Formwerdung.

Zwischen Thomas Mann einerseits und dem begeisterten, provokativen Amerika-Adepten Brecht bilden die Großstadtromane Robert Musils und Alfred Döblins gleichsam die Mittelpositionen eines Schreibens, das

selbst jenen Ambivalenzen Ausdruck gibt, von welchen es geprägt ist. Während Musil sich dabei jedoch formal noch ganz innerhalb des Rahmens eines durchgearbeiteten Erzählerdiskurses bewegt – zumindest in seinem Hauptwerk, dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften« –, geht Döblin bei der Einverleibung klangmedialer Elemente noch einen bedeutungsvollen Schritt weiter. In »Berlin Alexanderplatz« schlägt die Vielstimmigkeit der großen Stadt, mehr noch: ihr gesamter Geräuschbestand, auf die Darstellungsform selber durch. Die Einheitlichkeit und Verbindlichkeit des Tones kann überall dort nicht mehr gewahrt werden, wo das akustische Material in seiner Eigenlogik die Oberhand gewinnt, indem es zu einem performativen Ereignis wird, welches im Text geschieht, anstatt bloß erzählt oder beschrieben zu werden. Zur Verdeutlichung dieser Differenz will ich zuerst einen kurzen Blick auf den vielfach kommentierten Anfang von Robert Musils Roman werfen, für dessen großstädtische Szenerie viel weniger das als Referenz behauptete Vorkriegswien als vielmehr das Berlin der späten zwanziger Jahre als Modell gedient hatte. Im Gegenteil: Dass im Eingangskapitel des »Mann ohne Eigenschaften« so ausdrücklich auf der Identifizierbarkeit der Stadt Wien insistiert wird, ist eher eine sanfte ironische Korrekturmaßnahme gegen das im selben Kapitel und mit viel eindringlicheren Worten beschriebene Schwinden von Kenntlichkeit.

Wo Städte sich zu anomischen Verkehrsschauplätzen nach dem Gesetz der großen Zahl transformieren, tritt – und das ist ein ebenso kühnes wie originelles Darstellungsprogramm – an die Stelle ihrer traditionellen Charakteristika im Sinne optischer Wahrzeichen ein deutlich abstrakterer phänomenologischer Befund, nämlich die Beschreibung eines Klangeindrucks. Musil greift, um die Modernität seines Schauplatzes aufzurufen, zu einem Darstellungsverfahren, das man als Ekphrasis in zweiter Potenz bezeichnen könnte: Der Romananfang liefert die prosaische Beschreibung eines Klangbildes. Der Höreindruck, den die Summe von Straßengeräuschen ergibt, nähert sich den geometrisch formalisierten Darstellungskonventionen zeitgenössischer Malerei, sodass optische und akustische Abstraktion unter gleichsam statistischen Auspizien ineinandergeblendet werden. Nicht mehr Einzelfälle werden in den Blick genommen, sondern das von Verkehrsteilnehmern durchpulste System von Bewegungsabläufen selbst.

Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen

15 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Frankfurt a. M. 1967. Bd. XIX: Schriften zur Literatur und Kunst 2. S. 395–403, hier S. 402.

schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen.¹⁶

Musils Stadtporträt verzichtet auf alle oberflächlichen visuellen Schlüsselreize, die zur Wiedererkennbarkeit etwa des Wiener Stadtbildes beitragen könnten. Insofern unterliegt schon die Exposition einer angestregten Verfremdung, wie sie im späteren Blick auf die bereits erwähnte überamerikanische Stadt dann zum utopischen Pflichtprogramm wird. Das Prinzip dieser Stadt-Motorik ist das einer indifferenten Transmission von Impulsen jeglicher Art, in der auch die menschliche Fortbewegung nur als ein Rhythmus unter vielen eintaucht und absorbiert wird: »[...] man springt an den Knotenpunkten von einem Bewegungsapparat in den andern, wird von deren Rhythmus, der zwischen zwei losdonnernden Geschwindigkeiten eine Synkope, eine Pause, eine kleine Kluft von zwanzig Sekunden macht, ohne Überlegung angesaugt und hineingerissen.«¹⁷ Ruft die Beschreibung zunächst noch Assoziationen zu futuristischen Stadtinszenierungen des zeitgenössischen Films auf (wie etwa Fritz Langs »Metropolis«),¹⁸ so droht ihr freilich mit dem Medienwechsel zur Rhythmik ihre Deskriptivität verloren zu gehen: Ein referentieller Gegenstand ist etwa bei den »zwei losdonnernden Geschwindigkeiten« nicht mehr zu erkennen; nicht einmal mehr ein gemeinsamer Takt. Die unvermeidliche »Verstimmung und Verschiebung« aller Rhythmen gegeneinander führt zu einem Mangel an Synchronie, und das wiederum bedeutet, wie ebenfalls schon der Romananfang belegt, höchste Unfallgefahr. Erst mit dem Verkehrsunfall und der »quer schlagenden Bewegung«, die am Ende der akustisch-statistischen Bestandsaufnahme passiert, wird das Anomische in Musils Stadtinszenierung selbst zum Ereignis.

Alfred Döblins Berlinroman ist ein Gattungszwitzer in mehrfacher Hinsicht, er erzählt den Bildungsgang eines individuellen Protagonisten und misst zugleich dem Getriebe einer ganzen Stadt den Puls. Das entfaltete Großstadtpanorama wiederum präsentiert nicht nur die polyphone Diskurswelt des proletarischen Teils von Berlin-Mitte (explizit das Programm in dem Kapitel »Der Rosenthaler Platz unterhält sich«), sondern birgt in sich wiederum auch einen verkappten oder verschütteten Kriegsroman.

16 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 9.

17 Ebenda. S. 31.

18 Vgl. Karl Corino: Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten. Reinbek bei Hamburg 1988. S. 336.

Biberkopf bewegt sich, nachdem die vier Jahre seiner Ausnahmezeit im Gefängnis vorbei sind, durch eine Trümmer- und Traumalandschaft, obwohl äußerlich scheinbar alles zum Besten steht und es mächtig dynamisch zugeht in diesem Berlin der späten zwanziger Jahre.

Wohl in keinem anderen Prosawerk dieser Zeit ist so viel geballte Klanglichkeit eingefangen, von dem Wummern der Dampftramme über das Quietschen der Straßenbahn bis zum Gewisper der Halbwelt und dem Berliner Dialekt, dessen geradezu homerische Funktion schon Benjamin in seiner Döblin-Rezension hervorhob. Das alles geht als Sprachmaterial durch den Biberkopf mitten hindurch; kunterbunt und unvermischt prallen die Zitatstücke aufeinander.

Er schüttelte sich, schluckte. [...] Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. [...] In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. »Zwölf Uhr Mittagszeitung«, »B. Z.«, »Die neuste Illustrierte«, »Die Funkstunde neu«, »Noch jemand zugestiegen?« Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen.¹⁹

Zwar wird hier die Innenwelt der Figur durch perspektivische Introspektion erschlossen, wie sie etwa das Stilmittel der erlebten Rede bereitstellt, doch nimmt bei dieser erzählten Innenschau die Stimme des rasonierenden Subjekts nur verschwindend geringen Raum ein. Gewichtiger in Umfang und Ausdrucksstärke sind die effekthascherischen Lautsignale ringsum, vom Nachhall eines vergangenen Kommandotonfalls bis zur Zeitungsreklame. Döblins Wurzelbehandlung des Großstadtsujets erfolgt mithilfe originalgetreu eingefangener *soundbites*, die unkommentiert im Protagonisten widerhallen.

Als Franz Biberkopf auf der ersten Seite des Romans in die Großstadt eintaucht, bietet ihm die eigene Nasenspitze längst keine Orientierung mehr, sie ist kalt. Erst sind es die roten Gefängnismauern, die dem Delinquenten den Kopf verdrehen, dann reißen ihn die flüchtigen Reize der Warenwelt und des Verkehrsstromes mit sich. Biberkopf nimmt seinen Weg durch diese Klanglandschaft als eine »Sonde«, wie Döblin sagt, als ein Resonanzkörper, der die ihn umgebenden Schwingungen aufnimmt und sie zum Teil ins Riesenhafte verstärkt und verzerrt. »Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. [...] Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzen, die werden dir doch nicht bange ma-

19 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Hrsg. v. Werner Stauffacher. München 2001. S. 15.

chen, kannst sie ja kaputt schlagen [...]. Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin.«²⁰ Es ist dies beileibe kein Ort für Flaneure, die von U-Bahn-Ausschachtungsarbeiten, Reklameschreibern und billigen Kaschemmen bestimmte Gegend zwischen Rosenthaler Platz und Alexanderplatz. Hier braucht man nicht das Gras wachsen zu hören, um ein robustes Urbanitätsgefühl kultivieren zu können.

Das Scheunenviertel-Berlin Alfred Döblins ist vielmehr eine Stadt fürs Grobe, ein Raum drastischer Klangballungen und geradezu schmerzhafter rhythmischer Repetitionen. Nochmals: Die Klangwelt der mechanischen Stereotypie, das metallische, das blecherne, das billig scheppernde und **klappernde**, lärmgefüllte **Straßenleben** ist wohl kaum je so hautnah und **mimetisch** in Szene gesetzt **worden** wie in Döblins Roman. Wie die *sound-bites* innen und außen zugleich sind, im Schädel Biberkopfs nicht anders dröhnen als auf der Straße, so ist auch das unübersehbar Gewalttätige solcher Situationen gleichermaßen außen wie innen. Es entschuldigt den Romanhelden in seiner Neigung zur Brutalität keineswegs, dass er in einer so kruden, nervenaufreibenden Umgebung zu leben hat. Aber eine sozialpsychologische Korrespondenz beider Phänomene wird von Döblins Roman bereits suggeriert. Nehmen wir etwa die akustische Monotonie im dumpfen »Rumm rumm« der Dampftramme am Alexanderplatz. In diesem wichtigsten Instrument der verkehrstechnischen und architektonischen Umgestaltung kann die Schicht der Depravierten ihr Wahrzeichen erkennen. »Viele Menschen haben Zeit und gucken sich an, wie die Ramme haut«. Weil sie arbeitslos sind, können sie dem Schauspiel ihrer Ersetzung beiwohnen und bestaunen, wie im repetierten Zusammenprall von Metallgewicht und Eisenstange stellvertretend auch die Physiognomie des Menschen gezüchtigt wird. »Da stehen die Männer und Frauen und besonders die Jungens und freuen sich, wie das geschmiert geht: ratz kriegt die Stange eins auf den Kopf.«²¹

Die Baumaschine fungiert als Modell automatisierter mechanischer Abläufe, wie sie in ähnlicher Weise auch im Schlachthof an der Eldenaer Straße zu beobachten sind, dort allerdings zum Zwecke der maschinellen Tötung von Tieren. Mehr noch als die anderen Bilder, Stimmen und Rhythmen der Stadt findet dieses Grauen in Biberkopfs Angstvisionen einen Widerhall, denn er hat es selbst erlebt. Sein Delirium im Außenposten Berlin-Buch ist aus ästhetischer Sicht ein Zitat des Schlachthofs, symptomatisch dagegen die Klangspur eines Kriegstraumas. »Da blitzt ein Beil durch die Luft. [...] Es blitzt, es fällt, es fallbeilt im Halbbogen vorn vor

20 Ebenda. S. 15–17.

21 Ebenda. S. 165.

durch die Luft, schlägt ein, schlägt ein, ein neues saust, ein neues saust, ein neues saust. Schwing hoch, fall nieder, hack ein, schwing hoch, schlag nieder, hack ein.«²² Bis hin in die grammatische Destruktion folgt Döblins Syntax dem beschriebenen Mechanismus aufs Wort. Erst die brutale Vereinfachung komplexer Bewegungen sichert ihre abweichungsfreie und endlose Wiederholbarkeit. Sie richtet zuletzt auch den Menschen nach den Erfordernissen der Maschinenarbeit zu.

Die Montage-Technik, als innovative Qualität der Biberkopfgeschichte vielfach hervorgehoben, kam dort, wo sie industriell angewandt wurde, keineswegs nur »mit Kleister und Schere«²³ daher. Bekanntlich beherrschte das Fließband die arbeitsphysiologischen Standards der »Modern Times«, indem es die stumpfsinnige Wiederholung immer gleicher Handgriffe forderte. Im Zuge der Maschinerisierung von Arbeitsabläufen waren schematisierte Verhaltensweisen, die in psychologischer Hinsicht als Indizien reduzierter Geistestätigkeit zu gelten hatten, durchaus erwünscht. Zwischen organischem Leib und maschinellen Standards bildeten sich Assimilationsformen heraus. Döblins Roman gibt ihnen vornehmlich in akustischen und rhythmischen Gestaltungen Ausdruck, indem er in der Erzähldiktion ebenfalls zu kurzen, repetitiven Segmenten tendiert, wie die eben zitierten Passagen vom Fallbeil und der Dampftramme illustrieren.

Wird der Körper immer mehr zum Zugriffsobjekt einer destruktiven Maschinengewalt, so nehmen auch die innersten Artikulationsformen der Seele alsbald etwas Starres, Mechanisches, ja Gewalttätiges an. Das fällt vor allem dann auf, wenn Biberkopf singt, ja singen muss. Das Verhältnis zwischen dem Romanhelden und seiner Stadt ist ein Abgeben und Aufnehmen von Schwingungen, von überfallartigen akustischen Innervationen, deren Gewalt mit dem Begriff »Lärm« nur unzureichend beschrieben ist. In Biberkopf drinnen hallt es, da dröhnen tumultuarische Klangproressionen von Befehlen, Ausrufen, Sinnsprüchen, unterlegt mit der obstinaten Rhythmik militärischer Marschmusik. Dieses Dröhnen muss aus ihm heraus, muss der Stadt zurückgegeben werden, da kommen ihm die engen dunklen Hinterhöfe der Sophienstraße gerade recht. In sie flüchtet Biberkopf vor dem Straßelärm, um seine eigene Lärmschlacht zu schlagen.

»Und plötzlich sang er schallend los, sang die Wände an«. Was in Biberkopf tönt und klingt, das wird umgestülpt, nach außen gekehrt, bis es die ihn peinigenden Häuserfronten zum Erzittern bringt. »Von den Wänden kam der Ton wieder. Das war gut. Seine Stimme erfüllte seine Ohren.

22 Ebenda. S. 431.

23 So der Titel eines Aufsatzes von Jürgen Stenzel, der sich mit Döblins Arbeitsweise beschäftigt: Mit Kleister und Schere. Zur Handschrift von »Berlin Alexanderplatz«. In: Text und Kritik 13/14: Alfred Döblin. München 1966, 1972. S. 39–44.

Er sang mit so lauter Stimme, wie er im Gefängnis nie hätte singen dürfen. Und was er sang, daß es von den Wänden widertönte? »Es braust ein Ruf wie Donnerhall.« Kriegerisch fest und markig. Und dann: »Juvivalleraller« mitten aus einem Lied.²⁴ Sein Singen ist »schallend«, was keineswegs tau-tologisch zu verstehen ist, sondern darauf abhebt, dass der Zweck unmittelbarer physischer Affektion durch die Druckwellen intentional mit dem gewählten musikalisch-poetischen Programm verbunden ist. Es geht um Bewegung, um Erschütterung von Mensch, Haus und Hof durch die schie-re akustische Wucht des Biberkopf-Gesangs. Nicht von ungefähr bedient er sich patriotischen Liedgutes,²⁵ das im zitierten Vers einen Ruf wie Donnerhall brausen lässt, d. h. auf metareferentieller Ebene die eigene akustische Rezeptionswirkung thematisiert. Marschieren und kräftig Aus-schreiten lässt es sich zur »Wacht am Rhein« obendrein, ebenso zu dem ge-schmetterten Juvivalleraller-Refrein von »Schwarzbraun ist die Haselnuß«. Die auch im Falle Biberkopfs betont »kriegerische« Bedeutung seiner ge-gen die Hauswände gerichteten Sangeskraft erinnert an die berühmte bib-lische Geschichte der Posaunen von Jericho. Dieses früheste schriftlich verbürgte »Straßenkonzert« war der belagerten Stadt in der militärischen Absicht dargeboten worden, ihre Befestigungsmauern durch den Schall-druck der eingesetzten Blechblasinstrumente zum Einsturz zu bringen. Manchmal, so belegt dieses Beispiel, sind Sang und Klang von einer Ve-hemenz, derer man sich nur schwer zu erwehren vermag.²⁶

Biberkopfs Singen trifft naturgemäß nicht auf ungeteilte Zustimmung. »Laß ihn schreien, soviel er will. Laß ihn tun und machen. Aber nicht bei mir.«²⁷ Biberkopf singt nicht freiwillig. Wie ein gutes Jahr später sein tage- und nächtelanger Schreikrampf im Festen Haus der Psychiatrischen Klinik von Berlin-Buch, so hat auch das Singen im Hinterhof eine sowohl trau-matische wie therapeutische Dimension. Er singt, weil es im Gefängnis

24 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz (Anm. 19). S. 18.

25 Zur Entschlüsselung der angespielten Lieder – Volks- und Marschlieder, aber auch populärer Operetten und zeitgenössischer Unterhaltungsmusik – haben Werner Stauffachers Werkkommentar und Gabriele Sanders Erläuterungen (Gabriele Sander (Hrsg.): Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1998) eine Fülle von wichtigen Hinweisen gegeben; allerdings findet sich der zum »Juvivalleraller«-Refrein gehörende Titel »Schwarzbraun ist die Haselnuß« in beiden Kommentaren nicht verzeich-net.

26 Die Szene des Gesangs im Hinterhof hat Döblin in seinem Berlin-Feuilleton »Östlich um den Alexanderplatz« aus dem Jahre 1923 zuerst geschildert. Sie ist eine motivische »Initial-zündung« des Romans, wie Müller-Salget in seiner Studie zur Entstehungsgeschichte her-ausgearbeitet hat (Klaus Müller-Salget: Zur Entstehung von Berlin Alexanderplatz. In: Mat-thias Prangel (Hrsg.): Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«. Frankfurt a. M. 1975. S. 117–135, hier S. 121).

27 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz (Anm. 19). S. 20.

hieß: »Alles Singen, Pfeifen, Lärmen ist verboten.«²⁸ Zugleich aber singt er, auf eine paradoxe Weise, auch vom Gefängnis.

Der Entlassene saß allein. Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertge-klirr und Wogenprall. Er fuhr mit der Elektrischen, blickte seitlich hinaus, die roten Mauern waren sichtbar zwischen den Bäumen [...]. Die Mauern standen vor seinen Augen, sie betrachtete er auf dem Sofa, betrachtete sie unentwegt. Es ist ein großes Glück, in diesen Mauern zu wohnen, man weiß, wie der Tag anfängt und wie er weiter geht.

Weil die roten Mauern nicht aufhören wollen, sondern immer wieder er-scheinen, und ihr disziplinär geregelter Tageslauf so viel mehr Halt gege-ben hat als die Freiheit und die hohen Dächer der Großstadt: deshalb muss Biberkopf singen. Seine Lieder hat man ihm einst in dem vierjähri-gen Ausnahmezustand des Krieges eingebleut, dessen Wirkungen tiefer sitzen als die vier Jahre Tegel. Es sind »Kriegslieder«,²⁹ die Biberkopf singt. Weil sich aber die eingängigen Liedzeilen aus der »Wacht am Rhein« (1870) oder vom Uhlandschen »Guten Kameraden«³⁰ aus dem Gedächtnis nicht verdrängen lassen, so oft Biberkopf auch versucht, sie hinauszusingen, durchziehen ihre Auftritte den Roman mit bemerkenswerter Penetranz.

Die Medienästhetik akustischer Reize und Strukturen unterscheidet sich von derjenigen des literarischen Textes nicht zuletzt durch eine ganz andere Ökonomie des Einsatzes von Wiederholungen und Sequenzbil-dungen. Marcel Proust lässt seinen Icherzähler im Lauf der »Recherche du temps perdu« die Entdeckung machen, dass es nichts anderes ist als das Gesetz der Wiederholung, welches uns die Form musikalischer Komposi-tionen erschließt. Beim ersten Hören eines Motivs fehlen stets bedeutsa-me Informationen, vor allem die dem Formzusammenhang wesentliche Auszeichnung des Klangerlebnisses als Wiederholungsträchtigt; erst beim zweiten Höreindruck gibt sich auch die Bedeutung des ersten, naiven Hö-rens preis. Wiederholung in der Prosanarration ist, mit einem quasi-musi-kalischen Konzept, als Leitmotivik beschrieben worden; treffender wäre es im Falle von Döblins »Berlin Alexanderplatz« wahrscheinlich, den psy-choanalytischen Begriff des Durcharbeitens heranzuziehen. Suggestion

28 Ebenda. S. 19; das folgende Zitat ebenda.

29 Ebenda. S. 20.

30 Das am häufigsten gesungene Soldatenlied der ersten Kriegswochen bestand aus Dichtung und Volkes Stimme gleichermaßen. Den Beginn bildeten die ersten Zeilen aus »Der gute Kamerad« (1809 entstanden) von Ludwig Uhland; aus dem Geist der Stunde dagegen wur-de der Refrain hinzugesetzt, der in der zweiten und dritten Strophe gleich lautet: »Ich hatt' einen Kameraden, / Einen besse'n find'st du nit, / Die Trommel schlug zum Streite, / Er ging an meiner Seite. Gloria, Gloria, Gloria, Viktoria! / Mit Herz und Hand fürs Vaterland, fürs Vaterland!«

und Obsession, Repetition und Monotonie sind in Biberkopfs Sinnhorizont vorwiegend als akustische Erscheinungen präsent, und derart werden sie im Erzählduktus des Romans auch zur Sprache gebracht.

»Und so wollen wir noch einmal, wollen wir noch einmal, valle ralle ralle lala, lustig sein, lustig sein, trallalala. Und so wollen wir noch mal, wollen wir noch einmal lustig sein, lustig sein.«³¹ Musik, das hatte schon Wilhelm Busch beklagt, »wird störend oft empfunden, die weil sie mit Geräusch verbunden«. Als noch lästiger entpuppt sich, dass sie die Tendenz hat, niemals und nirgends Ruhe zu geben. Das Leiden Biberkopfs, seine Strafe, die mit der wiedergewonnenen Freiheit erst beginnt, liegt im Stimmhören, in der Durchlässigkeit und Schutzlosigkeit seines akustischen Sinns für Außenreize, die dann ein zweites, drittes und wiederholtes Mal in Form auditiver Halluzinationen auftreten. Jene Beklemmung, wie sie der Kriegsneurotiker und Großstadt-Getriebene verspürt, stellt der Roman selbst auf seiner Tonspur aus. Die Macht der Verhältnisse lastet als Schalldruck auf seinem Helden; indem er singt, befreit er sich von diesem Druck, manifestiert ihn aber zugleich auch.

Doch deutet sich in dem größeren Stimmgefüge an, dass Biberkopfs akustische Zerrissenheit keineswegs für sich alleine steht. Im Gewirr alter und neuer Klangwelten hat, so scheint es, die Stadt insgesamt ihr tonales Gefüge verloren, aus der Lärmkulisse sind zwar einzelne Materialstücke isolierbar, doch keines davon ist wirklich tonangebend. Soweit die Tonspur dieses Romans überhaupt einer durchgreifenden Ästhetik subsumiert werden kann, so ließe sie sich wohl eben auf die Formel des betont Heterogenen bringen, der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Romantik trifft auf den neusachlichen Nihilismus des naturwissenschaftlichen Zeitalters, und beide kollidieren oft auf engstem Raum innerhalb eines Satzes miteinander, wie in folgendem Katachresen-Unfall: »Im Lokal sank sie ihm stehenden Fußes an die Körpergegend, die sie für sein Herz hielt, die aber unterhalb seines Wollhemdes genauer sein Brustbein und der Oberlappen der linken Lunge war.«³² Die Szene im Vergnügungs- und Tanzlokal der »Neuen Welt« an der Hasenheide, als Franz und Lina dort einkehren, ist ein Hör-Modell soziologischer Art. »Die Musik saß im Tiroler Kostüm auf der Bühne«. Wo objektiver Kitsch und subjektive Gefühlsschwelgerei aufeinandertreffen, herrscht der Kontrast schärfster Sozialkritik und doch auch einträglichem Frohsinn. »Sachte ging es: ›Trink, trink, Brüderlein trink, Lasse die Sorgen zu Haus«. Und das ging in die Beine, mit jedem Takt, und zwischen den Bierseideln schmunzelten sie, summten mit, bewegten die Arme im Takt«. Die Schunkelnden singen, der

31 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz (Anm. 19). S. 78.

32 Ebenda. S. 78; die folgenden Zitate ebenda und S. 81.

Sang der Zecher wird als Rollenprosa dem Erzählgewebe eingeflochten. Als aber der Refrain am Ende der Szene abermals zu Wort kommt, sind die Distanz markierenden Anführungszeichen weggefallen; Döblins Text hat auch diesen Originalton in sich aufgesogen, der Ton haftet, der Text singt. Aber nur, bis ihm ein prosaischerer *sound* in die Parade fährt, als es darum geht, die Zeche für das gehabte Vergnügen zu begleichen. Und das nun zum letzten Mal im unnachahmlichen und unverwechselbaren O-Ton-Verfahren Alfred Döblins: »Zwo Eisbeine, einmal Pökelkamm, die Dame hatte Meerrettich«.