

NICOLA GESS

## Ein Schreiben des Selbst am Leitfaden der Musik. F. C. Delius' „Zukunft der Schönheit“

„Es gab damals Wochen, da habe ich meine Wohnung nicht mehr gefunden, aber die Texte alter Udo-Lindenberg-Lieder konnte ich jederzeit aufsagen. Das ist wie bei Alzheimer-Patienten: Die erkennen die Tochter nicht mehr, aber bei *Im Frühtau zu Berge*, da sitzt dann jede Strophe“.<sup>1</sup> Anlässlich eines Interviews zu seinem autobiographischen Roman *Panikherz* (2016) erinnert sich Benjamin Stuckrad-Barre an den Halt, den ihm die Lieder Udo Lindenburgs in einer Phase seines Lebens gaben, in der ihm alles zu entgleiten drohte. Im Nebel des Selbstverlusts dienten ihm Lindenburgs Stücke als Erinnerungsanker. Stuckrad-Barre thematisiert hier etwas, das seit einiger Zeit großes Echo in der Populärwissenschaft und in der psychologischen Forschung findet: Musik als Mittel gegen das Vergessen, oder genauer: Musik als Trigger von Erinnerungen, die den Menschen Anschluss an sein früheres Selbst finden lassen.

Der Dokumentarfilm *Alive Inside* von Michael Rossato-Bennett bspw., der 2014 auf dem Sundance Film Festival den World Cinema Jury Prize erhielt, erzählt eine „Story of Music and Memory“.<sup>2</sup> Er zeigt, wie demente Alzheimer-Patient\*innen durch Musik, die ihnen einst viel bedeutet hat, ‚aufgeweckt‘ werden können, so dass sie sich an ihr vergangenes Selbst, seine Vorlieben und Abneigungen, wieder lebhaft erinnern und sich sogar darüber unterhalten können. Das 2007 erschienene und von *Washington Post*, *Chicago Tribune* und *Financial Times* zum „Best Book of the Year“ gewählte Buch *Musicophilia* des 2015 verstorbenen Neuropsychiaters Oliver Sacks demonstriert, „what happens when music and the brain mix it up“.<sup>3</sup> Sacks erzählt Fallgeschichten von Patient\*innen, die von Musikeinfällen heimgesucht werden, ohne diese „hint[s] from [the] unconscious“ entschlüsseln zu können,<sup>4</sup> oder die mithilfe von Musik Zugang zu „emotions and associations“ finden, „that had been long forgotten, giving the patient access once again to moods and memories, thoughts and worlds that had seemingly been completely lost“.<sup>5</sup> Die 2000 erschienene und bis 2011 jährlich neu aufgelegte Studie von Tia DeNora *Music in Everyday Life* behandelt „music as a technology of self“.<sup>6</sup> Aus Befragungen von Proband\*innen schließt sie, dass

Bei diesem Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung eines noch nicht erschienenen englischsprachigen Artikels: Nicola Gess: Musical Self-Remembrance in Contemporary Literature. Reflections on Delius' *Die Zukunft der Schönheit*. In: N. Bachleitner, J. Werner (Hrsg.): *Popular Music and the Self in Contemporary Literature*. Leiden, Boston.

1 STUCKRAD-BARRE (10.3.2016).

2 ROSSATO-BENNETT, Michael (2014): *Alive Inside*. Dieser und die folgenden beiden Absätze greifen Passagen aus folgendem Aufsatz auf: GESS (2017, 253–254).

3 SACKS (2007, Klappentext).

4 SACKS (2007, 40).

5 SACKS (2007, 380).

6 DENORA (2010, 46).

Hören von „biographically key music“ nicht nur dem Nacherleben eines Ereignisses oder eines bedeutsamen Lebensabschnitts dient und die damit verbundenen Emotionen zurückbringt, sondern als solches auch der Selbstvergewisserung zuarbeitet: Musik als „prosthetic biography“.<sup>7</sup> Dass Musik eine solche Wirkung hat, macht DeNora nicht zuletzt an ihrer temporalen Struktur fest: „[M]usical structures may provide a grid or grammar for the temporal structures of emotional and embodied patterns as they were originally experienced“.<sup>8</sup>

Die Beispiele zeigen, dass die Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Erinnerung in der psychologischen Forschung gegenwärtig auf großes Interesse stößt. Aus anderen Feldern lässt sich Ähnliches berichten, etwa aus der Philosophie. Philippe Lacoue-Labarthe stellte sich in *The Echo of the Subject* schon 1979 die Frage: „What connection is there between autobiography and music? [...] What is it that ties together autobiography, that is to say, the autobiographical compulsion [...] and music – the haunting by music or the musical obsession?“<sup>9</sup> Er war seiner Zeit voraus. Andere Philosophen beschäftigen sich erst seit der Jahrtausendwende mit ähnlichen Themen. Jean Luc Nancy etwa formuliert in seiner phänomenologisch getränkten Studie *À l'écoute* von 2002 die These: „[L]auschen, das ist also in die Spannung und Obacht eines Selbstbezuges treten [...], [eines] Bezug[s], der ein ‚Selbst‘ bildet oder ein ‚zu sich‘ überhaupt. [...] [D]as Hören [erscheint] uns [...] als die Wirklichkeit dieses Zugangs [zum Selbst]“.<sup>10</sup> Esoterischer geht es bei Peter Sloterdijk zu, der sich in seinem Essay *Klangwelt* von 2007 zu der These versteigt, über das Musikhören würde das Dasein im Mutterleib erinnernd nacherlebt. Der Fötus sei im Mutterleib „in ein internes sonores Kontinuum eingebettet“, so dass alles spätere Hören von Musik „immer auch das Register der tiefen Regressionen“ anspreche: „Musik [vermag] noch im erwachsenen, von der Härte des Realen geprägten Subjekt seine intime Vorgeschichte zu evozieren“.<sup>11</sup>

Jede dieser Studien wäre einen eigenen Aufsatz wert. Doch möchte ich sie hier lediglich als Sprungbrett nutzen, um über die *literarische* Dimension dieses Trends zu sprechen.<sup>12</sup>

7 DENORA (2010, 63 u. 66).

8 DENORA (2010, 68). Das vermutet auch Matussek, wenn er in seinem Artikel *Déjà entendu. Zur historischen Anthropologie des erinnernden Hörens* in der „Wiedererkennungsfunktion musikalischer Strukturen [...] und deren Subversion“ letztlich den Grund für *déjà entendu*-Effekte erkennt (MATUSSEK [2003, 309]); vgl. ebenso Kai Preuß, der schreibt: „[Musik vermag] das Erinnernte in einer, wenn nicht der wesentlichen Eigenschaft anzusprechen: als etwas Zeitliches“ (PREUSS [2016, 39]).

9 Da es nach meiner Kenntnis keine deutsche Übersetzung gibt, habe ich hier der besseren Lesbarkeit halber auf die englische zurückgegriffen: LACOUÉ-LABARTHE (1989, 140).

10 NANCY (2010, 20–22).

11 SLOTERDIJK (2007, 10–11). Vgl. zu meiner Kritik an dieser und ähnlichen Positionen: GESS (2015).

12 Mit Bezugnahme auf einige Filmszenen (wie z. B. Veronika Voss' Performance des Songs *Memories are made of this* in Fassbinders *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982) oder auch Ilsa Lunds „Play it, Sam“ in Curtiz' *Casablanca* (1942) in Bezug auf den Song *As Time goes by*, den Sam dann auch tatsächlich spielt), machte mich Mary Helen Dupree darauf aufmerksam, dass ein wichtiger Grund für diesen Trend auch in bestimmten filmischen Verfahren liegen könnte, die Musik als Erinnerungsmarker einsetzen und etwa als Auslöser für narrative *flash backs* verwenden. Dem ist zuzustimmen, zugleich ist jedoch zu berücksichtigen, dass der Film hier seinerseits bereits auf ältere Strategien des Musiktheaters rekurriert, über musikalische Motive (Erinnerungsmotive, Leitmotive) der Hörer\*in und bisweilen auch den Bühnenfiguren bestimmte Personen oder Ereignisse wieder in Erinnerung zu rufen (vgl. dazu u. a.: GESS 2019); verbunden werden solche Strategien insbesondere mit den Musikdramen Wagners, der wiederum seinerseits in seiner Konzipierung von Musik als Stimme der Erinnerung/des Unbewussten maßgeblich von romantischen Konzeptionen beeinflusst ist, auf die unten kurz einzugehen sein wird.

Denn dass es eine literarische Vorgeschichte zu ihm gibt, scheint den meisten der erwähnten Studien durchaus bewusst zu sein. Lacoue-Labarthe etwa beginnt mit Hölderlin und Mallarmé, greift für die Motti seiner Kapitel u. a. auf Valéry, Schiller, Tieck, Schlegel, Arnim/Brentano und Rückert zurück und endet mit einem Gedicht von Wallace Stevens, in dem es u. a. heißt: „The self is a cloister full of remembered sounds“.<sup>13</sup> Nancy zitiert Valéry und Wagner und integriert zudem ein eigenes Lautgedicht.<sup>14</sup> Bei Lacoue-Labarthe und Nancy ist die Bezugnahme auf literarische Texte vielleicht noch nicht besonders bemerkenswert. Doch beziehen sich auch die psychologischen Studien von Sacks und DeNora auf Literatur, indem sie *en passant* den Namen Prousts und damit dessen Roman *À la recherche du temps perdu* bzw. das Konzept der *mémoire involontaire* anführen: „[F]amiliar music acts as a sort of Proustian mnemonic, eliciting emotions and associations that had been long forgotten“;<sup>15</sup> „music [...] is a mediator of, in Proust’s sense, the aesthetic, memory-encrusted unconscious“.<sup>16</sup>

In der Tat wird auch schon bei Proust der Unterschied zwischen willkürlicher und unwillkürlicher Erinnerung *akustisch* markiert: Die unwillkürlichen Erinnerungen „rufen uns an“; wir hören sie sozusagen zuerst, bevor wir sie wieder vor uns sehen.<sup>17</sup> Entsprechend kommt auch der Musik in seinem Roman eine besondere Rolle als Trigger der unwillkürlichen Erinnerungen zu. So bspw., wenn der Protagonist Swann einem Konzert beiwohnt und mit dem Thema der „Sonate de Vinteuil“ plötzlich die Erinnerungen an seine unglückliche Liebe zurückkehren:

Bevor noch Swann Zeit hatte zu begreifen und sich sagen konnte „Es ist das kleine Thema von Vinteuil, ich darf nicht hinhören!“ wachten alle seine Erinnerungen aus der Zeit, da Odette in ihn verliebt war, die er bis zu diesem Tage unsichtbar in den Tiefen seines Innern zurückzuhalten vermocht hatte [...] auf, erhoben sich mit mächtigem Flügelschlag und sangen ihm, ohne Erbarmen für seine jetzige Unseligkeit, die vergessenen Strophen des Glückes tönend ins Ohr.<sup>18</sup>

*I. Musik, Erinnerung und Literatur. Zwei Zugänge.* Ich möchte mich in diesem Aufsatz also mit der Frage beschäftigen, welche Rolle die Literatur für die Beziehung von Musik und Erinnerung spielt. Wie die Beispiele bereits angedeutet haben, gehe ich dabei von der Hypothese aus, dass die Auffassung von Musik als Archiv und Medium der Erinnerung eine zutiefst literarisch geprägte ist. Zum einen hat sie, aus historischer Perspektive betrachtet, eine ihrer wichtigsten Wurzeln im literarischen Diskurs um 1800.<sup>19</sup> Um diese Zeit entsteht nicht nur das Konzept des Unbewussten, das seine wohl eindrücklichste Formulierung in literarischen Texten, wie z. B. E.T.A. Hoffmanns, findet, in denen das

13 LACOUÉ-LABARTHE (1989, 207).

14 Auf den ersten Seiten des Kapitels *Interludium. Stumme Musik* (NANCY [2010, 33–34]), verfasst ursprünglich für das 2000 erschienene Buch *Mmmmmmm* der Künstlerin Susanne Fritscher.

15 SACKS (2007, 380, vgl. a. 40).

16 DENORA (2010, 68).

17 PROUST (1976, 63).

18 PROUST (1976, 455).

19 Dem gehe ich in dem oben erwähnten Aufsatz Gess (2017) nach, aus dem dieser und der folgende Absatz leicht modifiziert übernommen sind.

Verdrängte häufig in akustischer Form, etwa als Geisterstimme, wiederkehrt. Zeitgleich entsteht auch das Konzept einer besonderen Wirkungsmacht von Musik, das sich u. a. aus der Überzeugung eines unmittelbaren, nicht zuletzt physio- und neurologisch begründeten Zusammenhangs von Klangkunst und Seelenleben herleitet.<sup>20</sup> Musik als Sprache des Unbewussten – diese schon bald zum *common place* herabsinkende, von Psychologen, Musik-Philosophen und Schriftstellern geteilte Annahme war um 1800 so neu wie literarisch produktiv, und sie blieb es auch darüber hinaus, man denke bspw. an Thomas Manns *Tristan*-Novelle aus dem Jahr 1903.

Zugleich ist es prägend für die Literatur um 1800, ein neues Konzept von Erinnerung beschrieben und mitentwickelt zu haben, das deren Unwillkürlichkeit und Partikularität betont.<sup>21</sup> Damit ändert sich auch das Metaphernfeld der Erinnerung, in dem, wie Günter Oesterle schreibt, die „traditionelle Gedächtnismetaphorik von Magazin und Wachstafel“ sowie des „Augensinns als bislang privilegiertem Erinnerungsträger“ durch ein „raumzeitliches Intermedium“, wie die Musik, und „andere, niedere Sinne als Erinnerungsstimuli“, wie den Hörsinn, abgelöst werden.<sup>22</sup> Wie selbstverständlich dieses neue Metaphernfeld schnell wird, zeigt sich u. a. knapp 100 Jahre später in der Assoziationspsychologie und Psychophysiologie, in der Prozesse der Erinnerung nun mit musikalischen Verläufen verglichen werden: etwa, wenn William James die Vagheit und Flüchtigkeit der Bewusstseinsinhalte im *stream of consciousness* mit Mozarts Kompositionsprozess vergleicht;<sup>23</sup> wenn der Psychologe Stanislaw Przybyszewski sich auf Chopin beruft, um eine Psychologie des unbewussten Seelenlebens zu entwerfen;<sup>24</sup> oder wenn der Psychophysiologe Siegmund Exner in seinem *Entwurf zu einer physiologischen Erklärung der psychischen Erscheinungen* (1894) zur Erklärung des Assoziationsvorgangs auf Wagners Leitmotivik rekurriert.<sup>25</sup>

Doch ist der literarische *Ursprung* der Auffassung von Musik als einem Erinnerungsmedium nur *eine* Weise, den Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Literatur zu

20 Vgl. für eine Auseinandersetzung mit den Merkmalen und Gründen des Diskurses über die Wirkungsmacht von Musik: GESS (2011) sowie WELSH (2003). Vgl. zur Geschichte des Einsatzes von Musik zu medizinischen Zwecken den Klassiker: Werner Friedrich Kümmel: Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800 (1977).

21 „[D]ie Darstellung schreckhaften Auftauchens zusammenhangloser Bruchstücke, unvermittelter *flash backs*, wie sie die Traumaforschung heute analysiert, ist erst in der Romantik poesiefähig geworden“, wie Günter Oesterle zusammenfasst: OESTERLE (2001, 15).

22 OESTERLE (2001, 9).

23 William James kommt in dem Kapitel seiner *Principles of Psychology* (Cambridge 1981; Erstdruck: 1890), in dem er den Begriff *stream of consciousness* entwickelt, auf Musik zu sprechen. Nachdem er Bewusstsein als „nothing jointed; it flows“ (I, 233) definiert hat, beschreibt er die Vagheit der allermeisten Bewusstseinsinhalte. „Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value, of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it, – or rather that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh“ (I, 246). Als Beispiel für solche „premonitory glimpses“, die aufgrund ihrer Flüchtigkeit nie die Bestimmtheit von „verbal images“ annehmen, sondern nur Ahnungen von „schemes of relation between terms“ bleiben, führt er Mozarts Kompositionsprozess an (I, 247, Fußnote 17).

24 „Hier [d. h. in der Musik Chopins, NG] [...] hat der *arriere-fond* der Seele Ausdruck gefunden“ (PRZYBYSZEWSKI [1906, 21]).

25 EXNER (1999, 317).

untersuchen. Eine andere, die ich in diesem Beitrag verfolgen möchte, ist, einen systematischen Zugang zu wählen und sich zugleich stärker auf die Gegenwartsliteratur zu konzentrieren, in der sich der literarische Einsatz von Musik als *prosthetic biography* gut beobachten lässt. Das gilt bspw. für die Pop-Literatur, etwa *Soloalbum* (1998) des bereits erwähnten Stuckrad-Barre, in dem der Ich-Erzähler sein Leben anhand einer Reihe von Songs erzählt und mit Soundtracks begleitet, die für die jeweiligen Situationen als passend erachtet werden: Soundtracks für den Sommer, Soundtracks zum Verlieben, Soundtracks für das Verlassen des Betts usw. Oder für *High Fidelity* (1995), Nick Hornbys für die Pop-Literatur wegweisenden Roman, in dem der Ich-Erzähler den Stationen seines Lebens nicht nur verschiedene Musikvorlieben zuordnet, sondern der Musik sogar einen charakterformenden Einfluss zuschreibt: „How can that [excessive listening to particular songs] not leave you bruised somewhere? [...] What came first, the music or the misery?“<sup>26</sup> Auch dieser Ich-Erzähler betont, dass Musik Erinnerungen heraufbeschwöre – allerdings mit der wesentlichen Einsicht, dass diese Erinnerungen zugleich verzerrt, möglicherweise auch erst *ex post* konstruiert werden, worauf unten noch genauer zurückzukommen sein wird:

[W]hen I hear those sweet, sticky acoustic guitar chords I reinvent our time together, and, before I know it, we're in the car trying to sing the harmonies on ‚Sloop John B‘ and getting it wrong and laughing. We never did that in real life. [...] This is why I shouldn't be listening to pop music at the moment.<sup>27</sup>

Das Buch, mit dem ich mich in diesem Aufsatz eingehender beschäftigen möchte, ist nicht zur Pop-Literatur zu zählen, arbeitet sich aber umso intensiver am genannten Topos ab: Friedrich Christian Delius' im Jahr 2018 erschienene autobiographische Erzählung *Die Zukunft der Schönheit* (2018), die ein Schreiben des Selbst am Leitfaden von Musik unternimmt. Der Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Literatur soll anhand dieses Buches nicht genealogisch, sondern systematisch untersucht werden, indem ich die Erzählung als mehrfachen Evokationszusammenhang und in der Tradition literarischer Inspirationsmythen lese und ferner untersuche, wie hier über Musik gesprochen und der literarische Text ‚musikalisiert‘ wird.<sup>28</sup>

Musik und Literatur werden spätestens seit der Renaissance als „distinkte Kommunikationsdispositive“ wahrgenommen.<sup>29</sup> Zugleich haben sie eine außergewöhnlich lange Geschichte einer auf Differenzierung und Konkurrenz ausgerichteten ‚Intermedialität‘ vorzuweisen. Zur Genüge bekannt ist bspw. die bis heute andauernde Kontroverse darum, welcher Kunst in der Vokalmusik die Vorrangstellung zukommt: Verstärkt, kommentiert oder stellt Musik die Literatur in Frage? Hat sie einen ergänzenden oder einen verfremdenden

26 HORNBY (1995, 18–19).

27 HORNBY (1995, 50).

28 Mit dem Zusammenhang von Erinnerung und Musik in Delius' Text hat sich bislang nur Macenka beschäftigt, die sich v. a. für „Jazz“ als „Medium der Vermittlung von Vergangenheit“ interessiert, „als ein wichtiger Bestandteil der Erinnerungskultur und gleichzeitig von den Schriftstellern als eine besondere Erinnerungspraxis angewandt“ (MACENKA [2019, 119]).

29 WOLF (2002, 165). Hier und im folgenden Absatz greife ich auf Überlegungen aus folgendem Aufsatz zurück: GESS (2010, 141–144).

Effekt? Von diesem Typus der *Kombination* der ‚Medien‘ wird in der Intermedialitätsforschung häufig der Typus des *Medienwechsels* abgegrenzt. Für angebrachter halte ich es jedoch, von *Medientransformation* zu sprechen. Denn bei musiko-literarischer Intermedialität geht es nicht um den Wechsel eines medienunabhängigen *Etwas* von einem Medium (und einer Kunstform) in die andere, sondern um die Transformation eines Mediums in der Übernahme von Inhalten oder Verfahren eines anderen Mediums, in der diese ebenfalls transformiert werden. Dabei verstehe ich die Medientransformation als notwendigen Bestandteil *intermedialer Bezüge* literarischer Texte auf Musikstücke oder das fremdmediale System Musik als solches.<sup>30</sup> Das heißt: Der literarische Text konstituiert sich in Bezug auf Musik, indem er diese bzw. für sie zentrale Inhalte oder Verfahren übernimmt und zugleich transformiert. Die Untersuchung der Transformation ist somit kein primär genealogisches Unterfangen, sondern im Zentrum stehen Fragen nach der Veränderung, die die transformierten Elemente als nunmehr literarische auszeichnen, sowie nach der Funktion dieser Elemente und ihres fremdmedialen Bezugs für den literarischen Text.

An intermedialen Bezügen zwischen literarischem Text und Musik, die auf Medientransformationen im oben beschriebenen Sinne basieren, lassen sich mehrere Subtypen unterscheiden. Im Hinblick auf den Bezug von Literatur auf Musik muss zunächst zwischen Bezügen im Modus des *telling* und des *showing* differenziert werden. Diese Unterscheidung, die auf die antike Differenzierung von *diegesis* und *mimesis* zurückgeht, stammt aus der englischen Narratologie und wurde von Werner Wolf auf die Beziehungen von Literatur und Musik übertragen.<sup>31</sup> Unter den Modus des *telling* fällt demnach das Erzählen über Musik und ihre Wirkungen; zum Teil gehört in diese Kategorie auch das von Stephen Paul Scher als ‚verbal music‘ bezeichnete Phänomen der Beschreibung fiktiver Musikwerke.<sup>32</sup> Unter den Modus des *showing* fallen literarische Phänomene, die Musik entweder *teilreproduzieren*, *simulieren* oder *evozieren*. Dabei handelt es sich um eine Terminologie Irina Rajewskys,<sup>33</sup> die sie vor dem Hintergrund ihrer Beschäftigung mit intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Film entwickelt hat und die ich hier wie folgt adaptiere: Literatur verfährt teilreproduzierend, wenn sie Teile der Musik in den Text übernimmt, also bspw. Liedtexte oder kurze Notenzitate; sie verhält sich simulierend, wenn sie eine Mimesis an Musik versucht, die sich entweder auf deren Klanglichkeit richtet, wie im Fall der sogenannten Wortmusik, oder auf musikalische Formen, etwa Fugen als Modelle für literarische Formgebungen; und sie verhält sich evozierend, wenn sie Musik mithilfe bestimmter Tropen, die eine Ähnlichkeitsbeziehung zur Musik herstellen, oder auch mithilfe musikalischer Ekphrasen aufruft, wobei hier der Übergang zum *telling* oft fließend ist.

Wenn man diese Systematik intermedialer Bezüge nun noch in den größeren Kontext eines literarischen Schreibens von Erinnerungen einbettet – und sei dies auch nur das ‚epische Präteritum‘ –, werden die beteiligten Medien und Kunstformen zusätzlich mit einem zeitlichen Index versehen: Im literarischen Text geht es dann um eine Musik, die erinnert

30 Zum Begriff des ‚intermedialen Bezugs‘ vgl. RAJEWSKY (2002, 61–65).

31 WOLF (1998, 133).

32 SCHER (1968).

33 RAJEWSKY (2002, 83–112).

und als solche in Literatur überführt wird; zugleich kommt der Musik in den literarischen Texten, für die sich der vorliegende Aufsatz interessiert, aber auch die Funktion zu, selbst Trigger von noch weiter zurückreichenden Erinnerungen zu sein, die dann ihrerseits versprachlicht werden (müssen).

*II. Den Anfang erfinden. Delius' „Die Zukunft der Schönheit“.* In Delius' autobiographischer Erzählung erinnert sich ein Schriftsteller, der zugleich der Ich-Erzähler ist, an einen lang zurückliegenden Abend, an dem er, gerade vom Treffen der Gruppe 47 in Princeton zurückkommend, in New York zum ersten Mal ein Free-Jazz-Konzert besucht und durch die ihn zunächst irritierende Musik unwillkürlich an Ereignisse der kollektiven (z. B. Nachkriegszeit, Vietnamkrieg und Proteste dagegen) und individuellen Vergangenheit erinnert wird. Über diese Erinnerungen gelangt er zu einer Selbsterkenntnis, die zu formulieren gleichwohl noch nicht das erzählte, sondern erst das erzählende Ich, der zurückblickende Schriftsteller, in der Lage ist.

In ihrem Bemühen, die erinnerte Musik und die damalige Hörerfahrung zu versprachlichen,<sup>34</sup> greift die Erzählung zu allen oben genannten Möglichkeiten der Medientransformation. Zunächst sieht es so aus, als ob man es im Wesentlichen mit einem *telling* zu tun hätte. Der Ich-Erzähler erzählt vom Konzert der Band und seiner eigenen Reaktion:

Den Blick vorsätzlich lässig zur Bühne gerichtet, trank ich den nächsten Schluck [...] und klatschte in die Hände, wenn alle die Soli beklatschten. Jetzt konnte ich unbeschwert schweigen, staunte, wie Ayler sein riesiges Instrument, hinter dem er fast verschwand, steuerte und dem Zucken seines Körpers anpasste, wie er aus den Schultern heraus zu spielen schien.<sup>35</sup>

Doch auf den zweiten Blick zeigt sich, dass das *showing* hier eine ebenso große Rolle spielt. So zitiert der Erzähler bspw. Liedtitel und Liedzeilen aus dem bekannten Gospelsong *When the saints go marching in*. Es handelt sich also um eine Teilreproduktion von Musik. Diese ist gleichzeitig in eine Evokation qua musikalischer Ekphrasis eingebettet, durch die sich die Irritation, die das erinnerte Ich in seiner Begegnung mit dem ihm unbekanntem Free Jazz erfährt, auch auf die Leser\*in überträgt. Denn in ihr wird durch die Teilreproduktion sowohl die Erinnerung an den Gospelsong wachgerufen als auch durch die ekphrastische Evokation die akustische Vorstellung einer ganz anderen und befremdlichen Klanglichkeit:

Kaum hatte ich den Witz der Anspielung auf die einmarschierenden Heiligen verstanden, *oh when the stars begin to shine*, und für [...] einen Wink mit unser aller kindlichen Dixielandliebe nehmen wollen, begann das Saxophon schon zu widersprechen und zu klagen [...] da stand jemand unter Beschuss des Schlagzeugs und schoss zurück, da steckte jemand wie von Geigensaiten eingeschnürt in der Falle und wehrte sich [...] – Jeder Takt ein Schrei, falls es hier überhaupt noch Takte und

34 Eine Musik und eine Hörerfahrung, die der Autobiograph allerdings durch Hören eines Mitschnitts des damaligen Live-Konzerts reaktualisiert, wie nicht in der Erzählung selbst, wohl aber in einem Interview berichtet wird: „Dann habe ich angefangen, und dann habe ich gemerkt, wie nach und nach, also ich habe sozusagen die CD oft gehört und habe dann also versucht zu rekonstruieren, wie könnten die Gedanken gewesen sein“ (MEYER, DELIUS [2018]).

35 DELIUS (2018a, 16).

Noten gab, in diesen ersten Minuten hörte sich alles so an, als spielten der Drummer, der Bassist, der Violinist, der Trompeter und Ayler einfach drauflos.<sup>36</sup>

Der Effekt ist der einer Irritation der imaginierenden Rezeption: Die Leser\*in kennt die Melodie, soll sich aber gerade deren *Verfremdung* vorstellen. Der „literary soundtrack“<sup>37</sup> entspricht also explizit *nicht* dem „musical soundtrack“, der ihr so gut vertraut zu sein scheint.

Interessant ist dieser Effekt ferner auch deswegen, weil man es hier mit einer Situation zu tun hat, die dem Aufrufen der Erinnerungen homolog ist, von dem der Text erzählt: So wie die Musik beim Hörer Erinnerungen evoziert, die das erinnerte bzw. sich erinnernde Ich Jahre später in Worte fasst und dabei immer schon verfremdet (auf diesen Aspekt wird unten noch zurückzukommen sein), so evoziert der Text mithilfe von Teilreproduktion und ekphrastischer Evokation bei der Leser\*in Erinnerungen an einen Gospelsong, die jedoch zugleich immer schon gestört werden bzw. auf die Verfremdung durch akustische Imagination angewiesen sind.

Neben der Teilreproduktion und der Evokation spielt auch die Simulation für die Erzählung eine sehr große, wenn nicht sogar die größte Rolle. Auch hier ist zunächst vom *telling* auszugehen. Der Text erzählt von einer Musik, die ein bloßes Chaos zu sein scheint, aber nach und nach ein eigenes Formgesetz erkennen lässt:

So hörte ich hin, allmählich eingewöhnt und erleichtert: Das war doch keine völlig verrückte Musik, ich war nicht bei einem Jazzabend einer psychiatrischen Anstalt gelandet, diese Musik nahm die Musik auseinander und setzte sie neu zusammen zu einer Art Zirkusmusik.<sup>38</sup>

Der Erzähler erkennt strukturierende Momente in der Improvisation, wie z. B. vertraute Melodien und Harmonien, die von der Musik zitiert, verzerrt, auseinandergenommen und neu zusammengesetzt werden; er hört, wie sich die Musiker an bestimmten Themen abarbeiten, bspw. ein Stück mit dem für die Erinnerungsthematik bezeichnenden Titel *Ghosts* bis zur Erschöpfung durchimprovisieren.

Von diesen Beobachtungen ausgehend erkennen der Erzähler und mit ihm das erinnerte Ich schließlich auch Strukturanalogien zu dessen eigenem Schreiben: „Improvisieren, frei und doch an versteckte Regeln gebunden, so war es oft auch beim Schreiben, auch da hatte ich gelernt, dass ein Gedicht nicht zu steuern und zu planen ist“.<sup>39</sup> Das betrifft den Erzähler zum einen als Lyriker:

Oft genügte es, ein dynamisches Wort oder eine Redewendung aufzufangen, aufs Papier zu kritzeln und locker mit dem Improvisieren zu beginnen. Nach der ersten Zeile oder den ersten drei Wörtern entschied das Gedicht selbst, wie es weiterging, wohin es zielte, was es mitteilen oder gerade nicht mitteilen und nur anspielen wollte.<sup>40</sup>

36 DELIUS (2018a, 18).

37 GRAHAM (2013).

38 DELIUS (2018a, 22–23).

39 DELIUS (2018a, 23). Kammler erinnert die Komposition der Erzählung, die „Motive in freier Folge improvisiert und assoziativ miteinander“ verbindet, an ein Jazz-Stück (KAMMLER [2020, 43]).

40 DELIUS (2018a, 24–25).



Das betrifft aber zum anderen auch seine Prosa und damit die vorliegende Erzählung selbst, deren offene Form grob nach den vier Songs der Musiker („Truth is Marching in“, „Our Prayer“, „Ghosts“, „Initiation“) strukturiert ist.<sup>41</sup> Das wesentliche Stichwort ist hier der Begriff der Phantasie:

[J]etzt hatte ich mich daran gewöhnt, auf den unverschämten und kaum hörbaren oder zu laut getröteten Tönen Phantasien zu errichten, Gefühle und Erinnerungen jeder Art hochzukatapulieren –<sup>42</sup>

Die Eruptionen der Töne lösten Verkrustungen, so kam es mir vor, da brach etwas aus tieferen Schichten, da fing etwas zu beben an in mir und machte Platz für freiere Phantasien[.]<sup>43</sup>

„Freiere Phantasien“ – das bezieht sich hier auf die erzählten Erinnerungen; zugleich ist mit diesem Begriff aber auch ein musikalisches Genre bezeichnet, das als formale Entsprechung der literarischen Erzählform des inneren Monologs verstanden werden kann. Dieser wird von einem seiner frühesten Nutzer, Edouard Dujardin, in der Tat musikalisch hergeleitet, nämlich von einer auf klare Zusammenhänge und Entwicklungen zu Gunsten von vagen Ähnlichkeiten und kreisenden Bewegungen verzichtenden musikalischen Form. Dujardin glaubte diese vor allem in Wagners Kompositionsweise verwirklicht zu finden; insbesondere lässt sie sich aber in der Freien Phantasie wiederfinden – eine allein der Einbildungskraft der Komponist\*in verpflichtete und der Improvisation nah verwandte musikalische Gattung, in deren Tradition auch noch der Free Jazz gestellt werden kann.<sup>44</sup>

Hat man diese Nähe vor Augen, lassen sich weite Teile der vorliegenden Erzählung als eine Simulation musikalischer Strukturen verstehen, wird der Vorgang der Erinnerung in der Erzählung doch als ein Bilder- oder Assoziationsstrom beschrieben, der durch das Bewusstsein des Hörers gleichsam ohne sein Zutun hindurchflutet: Beim Hören

liefen auf einer zweiten Spur im Gehirn Filme an, setzten sich Bilder in Bewegung, ruckweise oder in Zeitlupe oder im Schnelldurchlauf[.]<sup>45</sup>

Diese Sekundenvision blitzte in zwei, drei Saxophontönen auf, und es gefiel mir, ähnlich wie bei klassischer Musik auch bei dieser Nichtmusik meinen Assoziationen freien Lauf lassen zu können.<sup>46</sup>

Dem improvisatorischen Free Jazz entsprechen hier die „freiere[n] Phantasien“ der Erinnerung, die in den Passagen der Erzählung, die sich des inneren Monologs bedienen, zum Ausdruck kommen. In einem poetologischen Kommentar macht Delius diese Nähe seines autobiographischen Schreibens zum Bewusstseinsstrom explizit: „schreiben, ein bisschen so, wie unsere Gehirne arbeiten, die ja nicht im Subjekt-Prädikat-Objekt-Schema und nach Duden-Grammatik getaktet sind. Nicht linear, sondern fraktal, im Rhythmus des Sehens,

41 Vgl. dazu KAMMLER (2020, 46–47).

42 DELIUS (2018a, 41).

43 DELIUS (2018a, 34).

44 Vgl. GESS (2010, 158–161).

45 DELIUS (2018a, 19).

46 DELIUS (2018a, 20).

Denkens, Laufens, Atmens, Assoziierens, Phantasierens.<sup>47</sup> Und dass Musik als Trigger zu diesem ‚Phantasieren‘ dient, reflektiert ein weiterer Kommentar, diesmal mit direktem Bezug auf *Zukunft der Schönheit*:

[I]ch habe sozusagen die CD oft gehört [die Live-Aufnahme des damaligen Ayler-Konzerts, NG] und habe dann also versucht zu rekonstruieren, wie könnten die Gedanken gewesen sein, und wenn sie einen so richtig... Es geht mir auch im Symphoniekonzert, auch in der Oper so, dass einfach die Gedanken losrauschen, wohin sie wollen, und das ist gerade das Schöne daran, dass man da frei ist.<sup>48</sup>

Zuletzt möchte ich noch einmal auf die eingangs formulierte These zurückkommen, dass die Vorstellung von Musik als einem Erinnerungsmedium notwendig mit Literatur verbunden ist. Man kann diese These nämlich nicht nur historisch-genealogisch, sondern auch systematisch begründen, und zwar in zweifacher Richtung. Erstens ist, ganz allgemein gesprochen, die Erinnerung, die durch die Musik wachgerufen wird, auf Narrativierung angewiesen. Dies nicht nur zum Zweck ihrer Darstellung, wie z. B. in den eingangs genannten Werken von Rossato-Bennett, Sacks und DeNora, die eine Fallgeschichte an die nächste reihen. Sondern auch, weil die vergessene Erinnerung selbst der Narrativierung bedarf. Insbesondere in der Trauma-Literatur ist diese Notwendigkeit herausgearbeitet worden: Das traumatische Ereignis entzieht sich der bewussten Erinnerung ebenso wie der unmittelbaren sprachlichen Darstellung, ist aber gerade deswegen auf seine nachträgliche Narrativierung angewiesen, weil es nur so aufgearbeitet und in die autobiographische Selbsterzählung integriert werden kann.<sup>49</sup>

Geht man von dieser Einsicht aus, so agiert die literarische Erzählung als Vermittler zwischen einer abgespaltenen, sprachlosen Erinnerung und einem ganzheitlichen Selbst, zwischen einem musikalischen Moment, in dem das Abgesunkene plötzlich wieder präsent wird und dessen Narrativierung als habhaft gewordener Erinnerung, die das Geschehene in eine Kontinuität einordnet und nachträglich mit Sinn versieht – ein Vorgang, der sich in Delius' Erzählung am besten am Übergang vom inneren Monolog, der mit dem erinnerten Ich verbunden wird, zur deutenden, einordnenden Kommentierung, wie sie das erinnernde Ich vornimmt, nachvollziehen lässt. Beim traumatischen Ereignis handelt es sich hier um einen Streit und Bruch mit dem Vater, der, ganz wie in der Traumatheorie vorgedacht, mit einer Sprachlosigkeit einhergeht, die in Delius' autobiographischen Texten, welche sich immer wieder mit der Frage beschäftigen, wie aus dem „stotternden, schweigenden Jungen“<sup>50</sup> der Schriftsteller werden konnte, generell eine wichtige Rolle spielt. So

war der Erinnerungsblitz längst bei der Szene [...], als ich in jeder Geburtstagsnacht [...] sein Fragen, Schimpfen und Donnerwetter zu hören bekam[...]. Das Bild war geliebt und der Nachhall des Schock[,] nicht aber die Worte, die ich wie einen Fluch [...] empfunden hatte[;] nie

47 DELIUS (2018b, 12). Auch zitiert bei KAMMLER (2020, 44).

48 MEYER, DELIUS (2018). Auch zitiert bei MACENKA (2019, 123).

49 Vgl. dazu z. B. RIPPL u. a. (2013). Inzwischen ist in der Forschung zu Gedächtnis und Erinnerung allgemein akzeptiert, dass nicht erst die Artikulation von Erinnerung narrativ organisiert ist, sondern auch die strukturelle Ordnung der Erinnerung selbst (siehe STRAUB, ERNST [2001]).

50 DELIUS (2018b, 7).

wieder sind sie mir eingefallen, [...] vielleicht mussten sie vergessen werden, weil sie mich so tief verletzt hatten.<sup>51</sup>

Die musikalisch getriggerte Erinnerung ist also auf die literarische Erzählung angewiesen. Zugleich ist jedoch auch das Umgekehrte richtig: Die literarische Erzählung ist auf Musik als Medium unwillkürlicher Erinnerungen angewiesen. Denn zumindest für Delius' Erzählung lässt sich behaupten, dass sie diese zu ihrer Selbstbegründung braucht. Sie liefert ihren eigenen Entstehungsmythos, indem sie Musik zum Auslöser von Erinnerungen macht, die dann erzählt werden wollen und die insofern am Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit stehen. Literatur erfindet hier sozusagen ihren eigenen Ursprung im anderen Medium.

Dies geschieht in Form einer mehrfachen Initiationserzählung. In Delius' Text tauchen drei Trompeter auf und dreimal auch die Melodie von *When the Saints Go Marching In: (1)* der Trompeter in New York 1966, der (2) die Erinnerung an den Trompeter des 17. Geburtstags wieder wachruft, dessen Spiel den Fluch des Vaters nach sich zieht, sowie (3) die Erinnerung an einen noch früheren Trompeter im Internat, der dem damals 14-jährigen Ich-Erzähler seine erste Liebe wegschnappt. Mit beiden erinnerten Musikmomenten ist also ein lange vergessenes und belastendes Ereignis verknüpft, das den Ich-Erzähler, so wird es nachträglich konstruiert, zum Schreiben und damit zum Beginn seines eigentlichen Lebens, d. h. seines Daseins als Schriftsteller motiviert hat: „Die Musiker drehten noch mehr auf, und ich war ganz bei mir, im sekundenkurzen Staunen darüber, dass mein Leben so richtig erst mit dem Schreiben unbeholfener Verse angefangen hatte“.<sup>52</sup>

Es ist jedoch das erinnerte New Yorker Konzert, das vom Ich-Erzähler nachträglich als die *eigentliche* Initiation konstruiert wird: „[Ich] ahnte erst nach Jahren oder Jahrzehnten, welchen Ritus der Initiation ich an diesem 1. Mai 1966 in Slugs' Saloon in der 3. Straße erlebt hatte“.<sup>53</sup> Denn in diesem Konzert überfällt ihn zum ersten Mal eine Ahnung davon, wie sehr sein Lebensweg durch Musik bzw. durch solche musikalischen Momente bestimmt worden ist:

[I]ch ahnte in diesen Minuten wahrscheinlich zum ersten Mal, wie sehr die Musik in mein Leben hineinregierte. Es gab diese sonderbare Spur, die mit Trompeten zu tun hatte, am Anfang der Trompeter aus dem Internat, der meiner ersten Liebe im Weg gestanden hatte und so dazu beigetragen hatte, den Schreibtrieb zu wecken. [...] [U]nter dem Quaken des Saxophons und dem Störfeuer des Trompeters[] befiel mich zum ersten Mal die Ahnung [...], dass dieses naive Schreiben vielleicht stimuliert war vom vergessenen Fluch eines unvergesslichen Kissenwerfers, dessen Fluch wiederum von einem nordhessischen Trompeter ausgelöst worden war.<sup>54</sup>

Zugleich wird das Konzert nachträglich als Auftakt zu einem neuen Selbstverständnis als Literat bzw. einer anderen Vorstellung von Literatur und Ästhetik interpretiert: einer auf-rüttelnden, verstörenden Literatur und einer „Schönheit, die nichts beschönigt, die den Dreck nicht verdrängt, nicht flieht vor dem Schrecklichen und Lügen nicht verkleistert“.<sup>55</sup>

51 DELIUS (2018a, 45–48).

52 DELIUS (2018a, 60).

53 DELIUS (2018a, 92).

54 DELIUS (2018a, 61).

55 DELIUS (2018a, 91).

Ihr Vorbild ist der Free Jazz: „[I]ch nahm die Musik in mich auf und fand es fast normal, wie sie Gewohnheiten und Erwartungen sprengte und vorführte, wie schön oder wie schrägschön die durch die Luft fliegenden Trümmer, Splitter, Scherben funkeln und klingen konnten“.<sup>56</sup> Indem es in dieser Weise nachträglich seine Inspiration durch den Free Jazz imaginiert, entspricht das erzählende Ich den Erwartungen des Saxophonisten Ayler und der gängigen Interpretation seiner Musik: „Die Musik, die wir heute spielen“, formulierte Ayler, „wird den Menschen helfen, sich selbst besser kennenzulernen und leichter inneren Frieden zu finden. Wir alle brauchen Inspiration“ – Inspiration durch eine Musik, die, wie der Musikkritiker Amiri Baraka schrieb, durch „das explosive Auftauchen des Neuen, [...] die Zerstörung des Alten“ in ihr „kaum ohne politische Allusionen wahrgenommen werden“ konnte.<sup>57</sup>

Während die Musik nur Erinnerungsblitze auslöst, ist der erinnernde Ich-Erzähler also in seiner Initiationserzählung damit beschäftigt, zu diesen versprengten Situationen nachträglich einen Zusammenhang hinzu zu konstruieren und ihnen einen Sinn zu geben.<sup>58</sup> Darum betont er die Wiederholung bestimmter Motive, des Trompeters, der Gospelmelodie, der Leerstelle, durch die sich das fragmentarische Leben in eine kontinuierliche Erzählung fügt, die jedoch erst im Rückblick, ein halbes Jahrhundert nach dem Konzert, erzählt werden kann. *Ex post* erinnert – oder sollte man mit Blick auf die Ausführungen zur ‚freieren Phantasie‘ vielleicht lieber sagen: phantasiert – der Ich-Erzähler also Leitmotive für seine Jugendjahre, die das erinnerte Ich schon im New Yorker Konzert hätten ahnen lassen, warum es schreibe und woher sein Schreiben komme: „Unter der betäubenden Beschallung ahnte ich vielleicht zum ersten Mal, wem ich mein Empfinden für Sprache vor allem zu verdanken hatte“.<sup>59</sup>

Ich will nicht so weit gehen zu behaupten, [...] nur deshalb ein Schriftsteller geworden zu sein, weil diese Leerstelle aus der Nacht meines siebzehnten Geburtstags immer wieder mit Worten gefüllt werden musste [...]. Aber [...] vielleicht war es der Fluch mit dem vergessenen Wortlaut, der mich bald nach diesem Zwischenfall mit einem Gedicht antworten ließ.<sup>60</sup>

Wenn Delius in seinen poetologischen Reflexionen schreibt, dass das autobiographische Erzählen „nicht allein auf Erinnerung und Dokumente“ setze, sondern „mit Phantasie und vor allem mit der Form“ operiere, insofern es „dem Faktischen [...] etwas Entscheidendes

56 DELIUS (2018a, 88). Für Kammler tritt der Schriftsteller hier der „imaginären Gemeinschaft“ derjenigen bei, die auf eine Ästhetik der Negation zielen, und er sieht darin einen entscheidenden „Akt der Selbstbestimmung“ im Sinne eines „Bildungserlebnisses“ des werdenden Schriftstellers (KAMMLER [2020, 48]).

57 Diesen Konnex zu Ayler und dem, wofür der Free Jazz im kulturellen Gedächtnis entsteht, stellt MACENKA (2019, 124) her; sie zitiert Ayler und Baraka aus WILSON (2011, 81 u. 71).

58 Macenka sieht hier eine Affinität zur „Zeitlichkeit der Improvisation“, wenn sie Feige wie folgt zitiert: „Die Zeitlichkeit der Improvisation ist in bestimmter Weise eine rückblickende wie gleichermaßen rückwirkende Zeitlichkeit“. „Der Anfang [...] legt den Improvisierenden in bestimmter Hinsicht auf nichts fest. Paradoxiertweise legt das, was er daraufhin tut, fest, was er am Anfang getan hat. Erst mit Blick auf die späteren musikalischen Artikulationen wird sich herausgestellt haben, was der Sinn der vorherigen musikalischen Artikulation war“ (MACENKA (2019, 123), zit. FEIGE [2014, 78]).

59 DELIUS (2018a, 84).

60 DELIUS (2018a, 52–53).

hinzu[füge]“,<sup>61</sup> so kann man mit Blick auf die *Zukunft der Schönheit* festhalten, dass Phantasie und Form hier vor allem der (in der Erinnerung Erinnerungen auslösenden) Musik verpflichtet werden. Es ist die Musik, die in Delius' Schilderung den „formalen Gedanken“ liefert, um „meine Pubertätsgeschichte [...], meine Auseinandersetzung mit dem Vater und die Anfänge des Schreibens“ zu erzählen, und es ist die Musik, der vom Schriftsteller nachträglich die „Kraft“ zugeschrieben wird, die Erinnerungen und eine Form für diese Erinnerungen „aus einem heraus[zu]hol[en]“.<sup>62</sup>

Die autobiographische Erzählung erfindet hier also ihren Ursprung im anderen Medium, dem sie nachträglich die Evokation von Erinnerungen zuschreibt, die sie zugleich selbst allererst ‚herbeizaubert‘, ‚freier phantasiert‘ und in einen deutenden, sinnstiftenden Zusammenhang bringt. Diese Struktur ließe sich auch an anderen Musikerzählungen nachvollziehen, etwa bei E.T.A. Hoffmann,<sup>63</sup> in der bereits erwähnten *Tristan*-Erzählung Thomas Manns, in der die Musik Gabriele Eckhofs eine Szene in Erinnerung ruft, die in großen Teilen der Phantasie des Schriftstellers Spinell entsprungen ist, oder auch in Hornbys *High Fidelity*, wenn der Erzähler in Bezug auf seine musikalisch induzierte Erinnerung bekennen muss: „[W]e never did that in real life“. Es handelt sich offenbar um einen wirkmächtigen Begründungsmythos von Literatur, zumal dort, wo sie als Selbsterzählung einer (fiktiven oder realen) Dichterfigur konzipiert ist. Das ist, um zum Beginn dieses Aufsatzes zurückzukehren, auch bei Stuckrad-Barre der Fall, der die Erinnerung an Udo Lindbergs Lieder ebenfalls als Rückkehr an den Ursprung, an den Anfang seines Lebens als Schriftsteller inszeniert: „[A]ls mein ältester Bruder mir zum ersten Mal eine Udo-Platte vorspielte, das war ein Urknall. Da begann für mich eine neue Zeitrechnung, ab jetzt hatte ich Zugang zu einer Sondersprache, zum Udo-Deutsch.“<sup>64</sup>

## Literaturverzeichnis

- DELIUS, Friedrich Christian (2018a): *Die Zukunft der Schönheit*. Berlin.
- (2018b, 4–15): Die Tücken des autobiographischen Erzählens. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 56. Jg., H. 225.
- DENORA, Tia (2010): *Music in Everyday Life*. Cambridge.
- EXNER, Sigmund (1999): *Entwurf zu einer physiologischen Erklärung der psychischen Erscheinungen*. Thun.
- FEIGE, Daniel Martin (2014): *Philosophie des Jazz*. Berlin.
- GESS, Nicola (2010, 139–168): Intermedialität *reconsidered*. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 42. Bd., H. 1–2.
- (2011): *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg, Berlin.
- (2015): Ideologies of Sound. Longing for presence from the 18<sup>th</sup> century until today. In: *Journal for Sonic Studies*, H. 10, <<https://www.researchcatalogue.net/view/220291/220292>>, zuletzt: 2.9.2020.

61 DELIUS (2018b, 6).

62 MEYER, DELIUS (2018).

63 Vgl. dazu GESS (2017).

64 STUCKRAD-BARRE (10.3.2016).

- (2017, 253–288): Narrative akustischer Heimsuchung heute und um 1800: Hören und Erinnerung in Hoffmanns „Johannes Kreislers Lehrbrief“. In: Netzwerk Hör-Wissen im Wandel (Hrsg.): Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Berlin.
  - (2019, 176–196): *Hoffmanns Erzählungen* erzählen, oder: Die Oper als Erzählung. In: P. Nicklas (Hrsg.): Literatur und Musik im Kunstevergleich. Empirische und hermeneutische Methoden. Berlin.
  - (i. Dr.): Musical Self-Remembrance in Contemporary Literature. Reflections on Delius' *Die Zukunft der Schönheit*. In: N. Bachleitner, J. Werner (Hrsg.): Popular Music and the Self in Contemporary Literature. Leiden, Boston.
- GRAHAM, T. Austin (2013, 76–110): The Literary Soundtrack. F. Scott Fitzgerald's Heard and Unheard Melodies. In: Ders.: The Great American Songbooks: Musical Texts, Modernism, and the Value of Popular Culture. New York.
- HORNBY, Nick (1995): High Fidelity. London.
- JAMES, William (1981): Principles of Psychology. Cambridge.
- KAMMLER, Clemens (2020, 43–51): Verdichtete Gegenwart. Friedrich Christian Delius' autobiographische Erzählung „Die Zukunft der Schönheit“ als literarische Darstellung eines Bildungserlebnisses. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, 67. Jg., H. 1.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1989, 139–207): The Echo of the Subject. In: Ders.: Typography. Mimesis, Philosophy, Politics. Hrsg. v. C. Fynsk. Cambridge, London.
- MACENKA, S. P. (2019, 118–126): Jazz as a Phenomenon of the Culture of Remembrance in the Contemporary German-Language Literature (Michael Köhlmeier's Occident and Friedrich Christian Delius' The Future of Beauty). In: Philological Class, 58. Jg., H. 4.
- MATUSSEK, Peter (2003, 289–309): Déjà-entendu. Zur historischen Anthropologie des erinnernden Hörens. In: G. Oesterle (Hrsg.): Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst. München.
- MEYER, Frank, Friedrich Christian DELIUS (2018): „Das Schreiben war meine Rettung“. Friedrich Christian Delius im Gespräch mit Frank Meyer. Deutschlandfunk Kultur, 20.2.2018, <[https://www.deutschlandfunkkultur.de/friedrich-christian-delius-und-der-free-jazz-das-schreiben.1270.de.html?dram:article\\_id=411212](https://www.deutschlandfunkkultur.de/friedrich-christian-delius-und-der-free-jazz-das-schreiben.1270.de.html?dram:article_id=411212)>, zuletzt: 2.9.2020.
- NANCY, Jean-Luc (2010): Zum Gehör. Aus dem Franz. v. E. von der Osten. Zürich.
- OESTERLE, Günter (2001, 7–24): Erinnerung in der Romantik. Einleitung. In: Ders.: Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik. Würzburg.
- PREUSS, Kai (2016, 39–50): Erinnerung und Zeitlichkeit. In: L. Nieper, J. Schmitz (Hrsg.): Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart. Bielefeld.
- PROUST, Marcel (1976): Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 1: In Swanns Welt. Aus dem Franz. v. E. Rechel-Mertens. Frankfurt a. M.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanislaw (1906): Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche. Berlin.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen, Basel.
- RIPPL, Gabriele u. a. (Hrsg.) (2013): Haunted narratives. Life Writing in an Age of Trauma. Toronto u. a.
- SACKS, Oliver (2007): Musicophilia. Tales of music and the brain. London.
- SCHER, Steven Paul (1968): Verbal music in German literature. New Haven.
- SLOTERDIJK, Peter (2007, 8–82): Klangwelt. In: Ders.: Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst. Hrsg. v. P. Weibel. Berlin.
- STRAUB, Jürgen, Wolfgang ERNST (2001, 399–405): Narration. In: N. Pethes, J. Ruchatz (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek b. H.
- STUCKRAD-BARRE, Benjamin von (10.3.2016): „Mit flammendem Gefieder“. In: DIE ZEIT.
- WELSH, Caroline (2003): Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800. Freiburg.
- WILSON, Peter Niklas (2011): Spirits Rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft. Hofheim.

- WOLF, Werner (1998, 133–164): „The musicalization of fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts. In: J. Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Berlin.
- (2002, 163–192): Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: H. Foltinek, C. Leitgeb (Hrsg.): Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär. Wien.

## Abstract

Musik ist in der Lage, Vergessenes wieder in Erinnerung zu rufen – der Artikel macht sich auf die Suche nach dem literarischen Ursprung dieser Annahme, die gegenwärtig in Psychologie und Populärwissenschaft Konjunktur hat. Nach Ausführungen zur literarischen Romantik und zur Intermedialitätstheorie konzentriert er sich auf Friedrich Christian Delius' autobiographischen Roman *Die Zukunft der Schönheit* (2018), um an ihm das Schreiben des Selbst am Leitfaden der Musik zu untersuchen – einer erinnerten/erzählten Musik, die Erinnerungen wachruft, die ihrerseits erzählt werden wollen.

Music is able to evoke memories long forgotten – this article takes a closer look at the literary dimensions of this assumption that is currently receiving a great deal of attention in psychology and popular science. After reflecting on literary romanticism and theories of intermediality, it focuses on Friedrich Christian Delius' novel *Die Zukunft der Schönheit* (2018). Based on this book, the connection of music, memory, and literature is examined systematically, by reading it, on the one hand, as a multi-layered structure of evocations and in the tradition of literary inspiration myths, and, on the other, by examining how the literary text speaks about music and itself becomes ‚musicalized‘.

Keywords: Friedrich Christian Delius, Erinnerung, Intermedialität, Literatur, Musik

Anschrift der Verfasserin: Prof. Dr. Nicola Gess, Universität Basel, Departement Sprach- und Literaturwissenschaften, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, CH–4051 Basel, [nicola.gess@unibas.ch](mailto:nicola.gess@unibas.ch)