

spr

Sopr

dat sa-gen ich dir —

dat sa-gen ich dir —

ppp *ant*
höchst möglich

sa[gen] ja- gen

p *f* *mp* *f* *(dec)*

weiter... etc. Es kommt

fast lautlos

The image shows a handwritten musical score for soprano. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'dat sa-gen ich dir —' and 'dat sa-gen ich dir —'. The second staff is a piano accompaniment with dynamics like 'ppp' and 'ant', and the instruction 'höchst möglich'. The third staff continues the vocal line with 'sa[gen] ja- gen'. The fourth staff has dynamics 'p', 'f', 'mp', 'f', and '(dec)'. The fifth staff has lyrics 'weiter... etc. Es kommt' and includes small smiley face icons. The bottom left has the instruction 'fast lautlos'. Lines connect the lyrics to the notes on the staves.

Sven Lüder / Alice Stašková (Hg.)

Klang – Ton – Wort: akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers



J.B. METZLER

Klang – Ton – Wort: akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers

Sven Lüder · Alice Stašková
(Hrsg.)

Klang – Ton – Wort: akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers



J.B. METZLER

Hrsg.
Sven Lüder
Germanistische Literaturwissenschaft
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Jena, Deutschland

Alice Stašková
Germanistische Literaturwissenschaft
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Jena, Deutschland

ISBN 978-3-662-62855-3 ISBN 978-3-662-62856-0 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-62856-0>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung der Verlage. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Umschlagabbildung: Manos Tsangaris: Es kommt ein A ... es kommt ein a' (Partiturauszug). Aktion/ Intervention für Sprecher und 4 singende Darsteller © Copyright 2016 by Henry Litloff's Verlag. Mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Musikverlag, Leipzig.

Planung/Lektorat: Oliver Schuetze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Vorwort

Marcel Beyer hat mit seinem vielfach ausgezeichneten Schaffen auf einzigartige Weise Grenzbereiche zwischen Literatur, Musik und Kulturtheorie erkundet. Sein Œuvre, das außer Romanen, Gedicht- und Essaybänden auch fünf Libretti umfasst, zeichnet sich durch eine spezifische Aufmerksamkeit für das Akustische aus, wobei Fragen der Darstellung, der Systematisierung und der Performanz stets mitbedacht werden. Auf vielfältige, bislang kaum angemessen ergründete Weise verschränken sich in seinem Schaffen Erfahrungen als Mitwirkender (Sprecher), als Autor von musikbezogenen Texten (neben Essays vor allem Rezensionen) und als Co-Autor zumal im Musiktheater. Beyers Werke lassen das Gehörte, das Hörbare, aber auch das Verstummte thematisch werden und erproben dabei neuartige Formen der Repräsentation und Transformation des Akustischen. Der Untertitel „Bild und Ton“ des Bandes *Das blindgeweinte Jahrhundert* (2017) zeigt beispielhaft das intermediale Interesse. Die Dimension des Akustischen reicht über den Einsatz geläufiger Strategien, Hörbares zu verschriftlichen und Geschriebenes hörbar zu machen, hinaus und zeitigt viele überraschende Effekte. Das von Beyer selbst hervorgehobene Verfahren, „mit den Ohren zu schreiben“ (vgl. Helbig 2007, S. 247), evoziert zudem Weltbezüge.

Das Symposium, das wir in Jena vom 4.–6. November 2019 veranstalteten, untersuchte zum ersten Mal in umfassend interdisziplinärer Weise die Dimensionen des Akustischen in Beyers Werken sowie Ausfaltungen des Dialogs zwischen Musik und Literatur, besonders auch in der Praxis des zeitgenössischen Musiktheaters. Grundlegende und allgemeiner orientierte Forschungsarbeiten, die das rezente Interesse belegen, das Beyers Arbeit von akademischer Seite zukommt (vgl. Hamann 2018; Klein 2018), konnten durch die Fokussierung dieses entscheidenden Aspekts seines Schaffens ergänzt werden. Beyers Zusammenarbeit mit namhaften Komponisten gab uns Anlass zu Reflexionen über die Materialität der Sprache und das Verhältnis von Sprache und Klang sowie zur Rolle des Akustischen für Prozesse kultureller Gedächtnisbildung. Zudem legt sie Tendenzen heutiger Gattungsdynamiken im Musiktheater offen. Seine oft ins Konzeptionelle reichende Mitwirkung an wichtigen Projekten von stilistisch so unterschiedlichen Komponisten wie Enno Poppe, Manos Tsangaris und Toshio

Hosokawa brachte bemerkenswert komplexe Artefakte hervor, die in ihrem Irritations- und Anregungspotential die Literatur-, Musik-, Theater-, Kunst- und Intermedialitätstheorie herausfordern.

Eine interdisziplinäre Untersuchung des Gesamtwerks von Marcel Beyer versprach, auf verschiedenen Ebenen Erkenntnisse zu zeitigen. Mit Blick auf Beyers Schaffen stellte sich erstens die Frage, inwieweit die Erfahrungen mit der musikalischen Umsetzung seiner Texte auf die Entwicklung seiner immer schon am Akustischen orientierten Poetik einwirkt. Die Untersuchung der im Dialog mit den Komponisten entwickelten Textproduktion konnte zweitens die zeitgenössische Musiktheaterpraxis als ein weiteres, wesentlich eigenständiges Kapitel des Paragone – des Wettstreits der Künste – beleuchten, der die Wahrnehmung des Operngenres seit den Anfängen mitprägt. In Enno Poppes Musiktheaterwerk *IQ*, einem jener Werke, an denen Beyer konzeptionell wesentlich beteiligt war, heißt dies, dass die elementare Erfahrung des Akustischen selbst auf ebenso ironisch wie existenziell grundierte Weise zum Thema wird. Bei alledem legt es – drittens – gerade der autonome, doch gleichzeitig dem Gesamtgefüge des Musiktheaters dienende Text des Librettos nahe, einige jener Phänomene genauer zu untersuchen und zu kontextualisieren, die inzwischen zwar auf dramaturgisch avancierten Bühnen geläufig sind, aber in der Musiktheaterwissenschaft die Revision mancher bisher gültiger Kategorien erfordern. Eine die Konzeption des Symposiums anleitende Hypothese lautete: Beyers Mitwirkung an Text, Dramaturgie und Konzeption trägt in ihren unterschiedlichen Bündnissen mit experimentellen musikalischen Ansätzen wesentlich dazu bei, das Musiktheater durch ungewöhnliche Verknüpfungen von Musik, Sprache und Darstellung zu beleben.

Der I. Teil der im Folgenden versammelten Beiträge unseres Symposiums untersucht im Allgemeinen das Klangliche in Beyers textlichem Schaffen. Die Aufsätze tragen zur Erkenntnis der akustisch fundierten Poetik von Beyer bei, indem sie theoretische Motivationen, ästhetische Kernmomente sowie den Kontext der Musikbezüge analysieren. Den Auftakt macht *Doren Wohlleben*, die Beyers Bühner-Preis-Rede *Hund* (2016) vor dem Hintergrund ihrer lyrischen Klangqualität analysiert. Ihre Aufmerksamkeit gilt den verschiedenen Stimmlagen – vom harmlosen, popliterarischen „Sound der Straße“ bis hin zur bissigen Zeit- und nationalen Sprachkritik –, mit denen Beyer sein poetisches Sprachmaterial versah, um damit eine Rede zu gestalten, die besonders stark auf eine performative Vortragskunst hin angelegt ist. *Sven Lüder* fokussiert in seinem Beitrag das Motiv der „phantasierten Tonspur“, das sich in allen Romanen des Autors an prominenten Stellen findet, mithin einen Moment der Kontinuität in Beyers Prosa darstellt, wobei der Vergleich von dessen jeweiliger Gestaltung auch eine Entwicklung zu erkennen erlaubt. Er entfaltet die These, dass der Einsatz des Motivs eine besondere psychische Problematik der Erzählerfiguren widerspiegelt, indem deren Wunsch artikuliert wird, der eigenen Vorstellungswelt Evidenz zu verleihen. Die Entwicklung dieses Motivs wird abschließend als ethische Reflexion interpretiert. *Monika Schmitz-Emans* stellt den poetologischen Stellenwert der Einbindung von

Vogelstimmen in Beyers Werk, insbesondere seinem letzten Roman *Kaltenburg* (2008), heraus. Auch ihre Analyse geht damit verbundenen Reflexionen nach: zum einen über die ambige Beziehung des Menschen zur natürlichen Welt und zu sich selbst als einem sprachlichen Wesen, zum anderen über die bei Beyer ebenfalls ambiguierte literarische Arbeit. *Reinhart Meyer-Kalkus* analysiert in seinem vortragsästhetisch wie -geschichtlich informierten Beitrag die charakteristische Deklamationstechnik Beyers anhand einer Lesung seines Gedichtes „Froschfett“. Dessen distanzierte Vortragsweise stehe in der Tradition von Gottfried Benn und Bertolt Brecht, bringe, wie Mayer-Kalkus verdeutlicht, durch eine betont rhythmische Rezitation aber auch die harte Fügung seiner lyrischen Sprache zum Ausdruck. Mithin lässt sich sagen, dass der spezifisch akustischen Realisation von Beyers Gedichten auch poetologische Bedeutung zukommt.

Im II. Teil dieses Bandes stehen vier Aufsätze, welche die akustische bzw. intermediale Dimension von Beyers Lyrik genauer untersuchen. Eine Ausgangsbeobachtung, die den Beiträgen gemeinsam ist, lautet, dass die Gedichte ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen ihrer graphischen und klanglichen Form inszenieren. So zeichnet *Claudia Hillebrandt* verschiedene Relationen zwischen der Gestaltung der Schriftbildfläche und der Evokation von Klangvorstellungen in Beyers Lyrik nach. Neben intertextuellen und kontrafaktischen Bezugnahmen, die auch klangstilistische Übernahmen und Abgrenzungen einschließen und denen damit eine Art schriftlicher Archivierungsfunktion von Sprachklang zugeschrieben werden kann, dient die Schriftbildfläche bei Beyer, so ihr Fazit, auch der rein visuellen Gestaltbildung zum Zwecke des Versbaus. *Klaus Schenk* weist anhand des Gedichtbandes *Graphit* (2014) nach, dass Beyers Gedichte Möglichkeiten von lyrischen Schrift- und Klangräumen jenseits der Moderne erproben. Obwohl die Texte gattungsspezifische Kriterien von Lyrik unterlaufen, eigne ihnen dennoch eine Poetizität, die Schenk im Rahmen einer disseminativen Lektüre sowohl in ihrer skripturalen wie auch klanglichen Dimension genauer untersucht. Auch der Beitrag von *Sophie Marshall* geht dem Verhältnis von Klang und Schriftlichkeit bei Beyer nach und findet in zwei thematisch verwandten Texten (dem *Graphit*-Gedicht „Das Rheinland stirbt zuletzt“ sowie der 2016 publizierten Rede *Muskatblut, Muskatblüt*) den Anlass einer konkreten Analyse. Beide Texte handeln vom Einsturz des Kölner Stadtarchivs 2009 und beschäftigen sich in diesem Zusammenhang mit dem betroffenen Werk des Liederdichters Muskatblut, dessen mittelalterliche Lyrik von ihnen zumal in ihrer akustischen Dimension im Zeichen der Katastrophe reflektiert wird. Dass Marcel Beyer ein Dichter der Überlagerung ist, hebt auch *Gabriele Wix* hervor. Sie arbeitet in ihrem Beitrag die verschiedenen künstlerischen Kontexte heraus, die Beyers Gedicht „Die Grillmeisterin“ mit sich trägt. Wix rekonstruiert das intermediale Gespräch, in das der Dichter eingetreten ist, als er das Gedicht zunächst in der Kooperation mit einem zeitgenössischen Komponisten schrieb, es sodann zusammen mit Graphitzzeichnungen einer bildenden Künstlerin erstveröffentlichte, aber auch als Grundlage einer Partitur für Solostimme und Klavier in einem Musikverlag verwenden ließ, bevor er es schließlich in seinem Band *Graphit* aufnahm.

Den Beiträgen des III. Teils geht es schließlich darum, Musik einerseits als Thema von Beyers literarischer wie auch journalistischer Arbeit zu betrachten, andererseits in ihrer Rolle als Bezugspunkt seiner Werke zu untersuchen. *Frieder von Ammon* stellt Marcel Beyer hier zunächst als einen professionellen wie profilierten Musikkritiker vor, der über ein halbes Jahrzehnt vor allem für die Zeitschrift *SPEX* tätig war. Diesen Kontext seines Schaffens herauszustellen, erlaubt es Ammon, auf Verbindungslinien zwischen seiner Musikjournalistik und seinem übrigen Werk hinzuweisen. *Hannes Höfer* untersucht Marcel Beyers literarischen Umgang mit Popmusik in seinem Roman *Das Menschenfleisch*, ausgewählten Essays sowie dem ebenfalls in *Graphit* veröffentlichten Gedicht „Don Cosmic“. In einem Vergleich mit Thomas Meinecke arbeitet Höfer dabei eine besondere Darstellungsstrategie des Autors heraus, die das subversive und gesellschaftskritische Potenzial von Pop teils präzisiert, teils hinterfragt. Während die soeben genannten Beiträge vor allem Popmusik fokussieren, geht es den drei folgenden um das zeitgenössische Musiktheater. *Jörn Peter Hiekel* untersucht Beyers in Kooperation mit Enno Poppe entstandene Oper *IQ* auf Motivverschränkungen hin, die sich im agonalen Verhältnis zwischen dem Libretto und dem Gesang bzw. der Musik entfalten. Während das Libretto auf eine Poetik der Quantifizierung setze, trete die Musik als „Gegenkraft zum Messbaren“ auf. Im durch das Libretto gestifteten thematischen Zusammenhang wird der Gesang als Chiffre für Andersheit verstehbar; der Einsatz der menschlichen Stimme hat in der Oper, Hiekel zufolge, die Funktion, deren Unverfügbarkeit zu demonstrieren. *Regine Elzenheimer* widmet sich dem Musiktheaterwerk *Erdbeben. Träume*, das Marcel Beyer zusammen mit dem japanischen Komponisten Toshio Hosokawa erarbeitet hat. Beyers Libretto, eine freie Bearbeitung von Heinrich von Kleists Novelle „Das Erdbeben in Chili“, überführe die dramaturgischen Besonderheiten der Kleistschen Sprache und Poetik in ein traum- und alptraumhaftes Szenario, das trotz genuiner Differenzen auf verschiedenen Ebenen mit Hosokawas kompositorischer Ästhetik korrespondiert. Die spezifisch musiktheatralische Dramaturgie des „Irrsinns“ und der „Wirklichkeitsverschiebung“, die Elzenheimer herausstellt, eröffne zugleich einen ungeschützten Blick auf geschichtliche Katastrophen wie auf das katastrophische Potential unserer Gegenwart. An diese Einsicht unmittelbar anknüpfend, stehen im Beitrag von *Martin Zenck* die Differenzen der Diskurse und Darstellungsmöglichkeiten von Naturkatastrophen im 18. und 21. Jahrhundert im Zentrum. Wenn er sich ebenfalls mit *Erdbeben. Träume* beschäftigt, das er in der Tradition Heiner Müllers verortet, so hebt er die atomare Katastrophe von Fukushima als zusätzlichen Kontext des Werks hervor. Im Unterschied zu den Katastrophen des 18. Jahrhunderts sei hier die Chance eines Wiederaufbaus und Neubeginns nicht gegeben – ein Umstand, den er in den traumatisch aufgeladenen Erinnerungsbildern der Oper reflektiert sieht. Alle drei zuletzt genannten Beiträge heben die Produktivität der Kooperationen Beyers mit Komponisten wie Poppe, Tsangaris und Hosokawa hervor, die den progressiven Tendenzen im zeitgenössischen Musiktheater Rechnung tragen.

Eine Besonderheit des Symposiums lag in der engen Verzahnung von wissenschaftlicher Reflexion und performativer Situation in einem Gesprächskonzert und

einer Autorenlesung. Diese Verbindung trug dazu bei, Erfahrungen mit anspruchsvollen Phänomenen des zeitgenössischen Musik- und Literaturschaffens zu ermöglichen und deren Zusammenhang sichtbar zu machen. Vor allem das durch die Ernst-von-Siemens-Musikstiftung unterstützte Gesprächskonzert hat dieses Ziel erfüllt. In den Räumlichkeiten des Jenaer Auditoriums Zur Rosen hat das Ensemble AUDITIVVOKAL DRESDEN drei Werke aufgeführt, die sich rezenter Kooperationen Beyers mit Komponisten verdanken. Den Anfang machte die von Manos Tsangaris zusammen mit Beyer entwickelte Aktion/Intervention für einen Sprecher und vier singende Darsteller „Es kommt ein A ... es kommt ein a.“ (2016), die in Jena ihre dritte Aufführung erlebte. Beyer selbst fungierte dabei als Sprecher, der das Stück eröffnete, indem er dazu ansetzte, einen längeren Text vorzutragen. Das Publikum, dergestalt auf eine Lesung eingestellt, wurde sodann durch die im Saal verstreut sitzenden Solisten verunsichert, die mit Gesangseinlassungen vom Vortrag ablenkten bzw. die Möglichkeit eines rein semantischen Verstehens der Performance unterliefen. Während sich das Ensemble langsam auf die Bühne zubewegte, wo es schließlich gleichberechtigt neben Beyer seine Position fand, kreierte es einen zunehmend intensiven musikalischen Widerpart zum Text des Vortrages. Nach dieser Intervention folgten noch Darbietungen der Sopranistin Anna Palimina von Enno Poppes „Wespe“ (2005) für Stimme solo sowie von Torsten Reitz' „Buchstaben“ (2019) für Sopran und Zuspield. Den musikalischen Vorführungen, wiewohl äußerst kontrastreich, war die Prägnanz gemein, mit der sie einen literarisch-musikalischen Grenzbereich so ästhetisch anspruchsvoll wie wirkmächtig erfahrbar werden ließen.

Im Rahmen eines Sammelbandes lassen sich solche Erfahrungen nicht nachbilden. Umso schöner ist es, dass wir, im Medium der Schrift verbleibend, zum Ende des Bandes einen Text ganz eigener Machart präsentieren können, der einen tiefen Einblick in Marcel Beyers librettistische Arbeit erlaubt. Freundlicherweise hat uns der Autor jene Arbeitsnotizen zur Veröffentlichung überlassen, die den Entstehungsprozess des Musiktheaterwerks *IQ* begleiteten und dokumentieren, wie sich bestimmte kompositorische und motivische Ideen mit der Zeit verdichtet haben. Nun kann sein Arbeitstagebuch selbst wiederum zu einem Anlass kreativer Überlegungen werden.

Was an dieser Stelle nicht fehlen darf, ist der Dank an verschiedene Personen und Institutionen, ohne die wir das Symposium nicht in der Weise hätten durchführen können. Allen voran gebührt unser Dank dem Autor Marcel Beyer, der mit seinen literarischen Arbeiten nicht nur den Anlass zu der Veranstaltung gegeben hat und so verschiedentlich, wie es die folgenden Beiträge widerspiegeln, das professionelle Interesse von Literatur- und Musikwissenschaftler*innen an der akustischen Dimension seiner Texte geweckt hat, sondern der sich auch selbst engagiert eingebracht hat – sei es in Form seiner konstruktiven Beiträge zu den Diskussionen, die sich den Vorträgen anschlossen, sei es durch seine Auftritte in den Rahmenveranstaltungen des Symposiums. Im Zusammenhang des Rahmenprogramms ist noch weiteren Menschen zu danken: Helmut Hühn und Nancy Hüniger, die am 4.11. in Schillers Gartenhaus eine Lesung mit Marcel Beyer

organisierten, und Dirk von Petersdorff, der diese moderierte und das Publikums-gespräch führte; zu danken ist AUDITIVVOKAL DRESDEN sowie den ebenso musikalisch mitwirkenden Komponisten Manos Tsangaris und Torsten Reitz, die am 5.11. zusammen mit Marcel Beyer das Konzert aufgeführt haben, das die thematische Verklammerung von Musik und Literatur auch sinnlich hat wahrnehmbar werden lassen; schließlich den Teilnehmenden des Seminars „Literatur – Fakten – Fiktionen. Über und mit Marcel Beyer“, die nicht nur während des Semesters durch ihr Interesse an Beyers Werken unsere Arbeit im Zusammenhang mit dem Symposium zusätzlich animierten, sondern auch durch ihre rege Beteiligung während eines abschließenden Workshops mit dem Autor am 6.11. zu einem produktiven Ausklang unserer Veranstaltung beitrugen. Übergreifend zu danken ist Erika Böhm, die sich als Sekretärin des Lehrstuhls hingebungsvoll für eine gelungene Durchführung unseres Symposiums eingesetzt hat, sowie den studentischen Hilfskräften Viola Dengler, Aurélie Tantzen und Nichita Doroshenko. Hervorgehoben gilt unser Dank unserem Kooperationspartner Jörn Peter Hiekel und seinem Institut für Neue Musik an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden, dessen Rat und Engagement uns, über seine Moderation des Konzerts hinaus, vielfach wichtig war. Ein besonderer Dank ist außerdem für die finanzielle Förderung fällig, mit der zwei Stiftungen das Symposium überhaupt erst ermöglicht haben: So danken wir der Ernst-von-Siemens-Stiftung und der Ernst-Abbe-Stiftung für ihre großzügige Unterstützung sowie ihr Vertrauen in das Gelingen und den Wert des Symposiums. Dass zumindest dessen wissenschaftlicher Ertrag durch diese Publikation dokumentiert werden kann, freut uns ungemein. So danken wir schließlich Oliver Schütze vom Metzler Verlag für die konstruktive Zusammenarbeit und sein Engagement, das zu diesem Band geführt hat.

Jena

Alice Stašková
Sven Lüder

Literatur

- Beyer, Marcel: *Das blindgeweinte Jahrhundert. Bild und Ton*. Berlin 2017.
 Hamann, Christof (Hg.): *Marcel Beyer. Text + Kritik* 218/219. München 2018.
 Helbig, Axel: Das Pathos der Sachlichkeit. Gespräch mit Marcel Beyer. – In: Ders.: *Der eigene Ton. Gespräche mit Dichtern*. Leipzig 2007, 241–257.
 Klein, Christian (Hg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart 2018.

Inhaltsverzeichnis

Poetik(en) des Klangs

„Klangregie auf kleinstem Raum“: Marcel Beyers Büchner-Preis-Rede	3
Doren Wohlleben	
Phantasierte Tonspuren. Zu einem Motiv in den Romanen Marcel Beyers	13
Sven Lüder	
Poetik als Ornithologie. Vogelstimmen bei Marcel Beyer	35
Monika Schmitz-Emans	
Harte Fügung mit Glottisschlag – Marcel Beyers Lesung seines Gedichts „Froschfett“	49
Reinhart Meyer-Kalkus	
Töne in der Lyrik	
Verschriftlichter Klang? Zur Funktion der Schriftbildfläche in Marcel Beyers Lyrik	67
Claudia Hillebrandt	
Text/Klang-Experimente in Marcel Beyers <i>Graphit</i>	79
Klaus Schenk	
Muskatbluts Schweigen. Mittelalterliche Lyrik in Marcel Beyers Werk	97
Sophie Marshall	
Konzertierende Stimmen: Marcel Beyer mit Hermann Kretzschmar, Jacqueline Merz und Anno Schreier	117
Gabriele Wix	

Worte zur Musik

„Möglich, ich habe meine Plattenbesprechungen damals nach Köln gemorst“. Marcel Beyer als Popmusikjournalist (mit einem bibliographischen Anhang)	141
Frieder von Ammon	
In die „staubige Plattenkiste“ gegriffen: Marcel Beyer und die Popmusik	163
Hannes Höfer	
Gegenkräfte jenseits des Messbaren. Marcel Beyers Libretto zum Musiktheaterwerk <i>IQ</i> und die Zusammenarbeit mit Enno Poppe	177
Jörn Peter Hiekel	
Sehen ohne Augenlider – Zur Denkfigur der Katastrophe in <i>Erdbeben. Träume</i> von Marcel Beyer und Toshio Hosokawa nach Heinrich von Kleist.	195
Regine Elzenheimer	
Die Gewalt der Natur über/unter uns und wir dazwischen mit unseren Sinnen: Marcel Beyers und Toshio Hosokawas Oper <i>Erdbeben. Träume</i>. Zu den Erdbebendiskursen im 18. und 21. Jahrhundert	211
Martin Zenck	
Arbeitstagebuch <i>IQ</i>	233
Marcel Beyer	
Personenregister.	257

Poetik(en) des Klangs

„Klangregie auf kleinstem Raum“: Marcel Beyers Büchner-Preis-Rede



Doren Wohlleben

Womöglich, so eine schalkhafte Vermutung (Bickenbach 2018, S. 13), womöglich hat Marcel Beyer nur deshalb dermaßen viele Literaturpreise erhalten,¹ weil er so außergewöhnlich gute Preisreden schreibe. Diese Unterstellung ist provokant und charmant zugleich. Provokant dadurch, dass sie Dynamiken des Literaturbetriebs von hinten aufzieht: Die Gegengabe, das bei einem konkreten Anlass, der Preis-Verleihung, öffentlich geäußerte Dank- und Dichterwort, wird bei der Gabe, der sozialen Ehrdistribution durch eine Institution, bereits antizipiert. Die Reaktion, der Dank, setze die nächste Aktion, den Akt der Auszeichnung, bereits in Gang. Charmant ist jene Unterstellung insofern, als sie anerkennt, was in den letzten beiden Dekaden auch in der Literaturwissenschaft erkannt worden ist: Die Preisrede ist weit mehr als die bloße Höflichkeitsreaktion auf einen kommunikativen symbolischen Akt. Sie ist selbst ein performativer Akt, in dem der Autor im Rahmen einer Institution vor einer interessierten, als Adressaten und Zeugen anwesenden Öffentlichkeit die Poetik seines Werks in literarisch essayistischer Kleinform entwirft. Dies geschieht in doppelter genealogischer Bezugnahme auf die bisherigen Preisträger sowie auf den Namensträger des Preises. Dadurch entsteht nicht nur ein kollektiver, meist stark ritualisierter und von den Medien intensiv begleiteter Kommunikationsraum, sondern zugleich ein individueller Erinnerungs- und Echoraum: Jeder Preisträger sucht seine eigenen (literatur-

¹Kurz vor Beyers 53. Geburtstag waren es knapp 30 Literaturpreise.

D. Wohlleben (✉)

Institut für Neuere deutsche Literatur, Philipps-Universität Marburg, Marburg, Deutschland
E-Mail: doren.wohlleben@uni-marburg.de

historischen) Gesprächspartner, seine eigene Stimme, seine eigene Stimmlage – er führt „Klangregie auf kleinstem Raum“ (Beyer 2016²).

„Jedes hat seinen eigenen Ton“, schreibt Marcel Beyer in seiner Dankrede zum Büchner-Preis, den ihm die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung im Staatstheater Darmstadt im Herbst 2016 verlieh. Den „Ton“ bezieht Beyer allerdings nicht auf Georg Büchner, sondern auf dessen Ferkel, die der Arzt Büchner dank seines „ungeheuer feine[n] Gehör[s]“ „gepaart mit einer ungeheure[n] Belesenheit“ „aus nächster Nähe hör[t]“ (Beyer 2016). Die Büchnersche „Belesenheit“, die sich in der weiteren Rede unschwer mit der Beyerschen korrelieren lässt, ist Indiz dafür, dass sich hinter den vordergründigen Tier- und Ferkelstudien, den an Büchner immer wieder überzeugend vorgeführten *animal studies*³, noch mehr verbirgt: Ein faszinierendes Klang-Wort-Ton-Gebilde, eine musikalische „Naturästhetik“ (Zenck 2019), die auch die akustischen Dimensionen im Schaffen von Marcel Beyer offenbart, seine Poetik des Klangs.

Mit den ersten Worten lasse sich vernehmen, in welcher Tonhöhe eine Stimme ansetze – damit sei alles entschieden. So lautete das poetologische Credo Marcel Beyers bereits eineinhalb Jahrzehnte vor Verleihung des Büchner-Preises anlässlich eines Berliner Vortrags unter der Überschrift „Andere Echos“ (Beyer 2003, S. 125). Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Beyer wird betont, wie stark sich gerade bei ihm „Vorleseton“ und „Gesprächston“ – meist markiert durch eine „Kunstpause“ – akustisch voneinander unterscheiden (Döring 2018, S. 93). Das Echo des „Vorlesetons“, nicht, wie man dies bei einer Rede zunächst erwarten könnte, des „Gesprächstons[s]“, hallte im Darmstädter Staatstheater am 5. November 2016 wider. Bereits die ersten drei Sätze seiner Dankrede („Ich verbeiße mich. Verbeiße mich in Schrift. Verbeiße mich in die Hand einer alten Viehmännin, die kurz vor ihrem Tod vom unsichtbaren Hund erzählt“) machen eines klar: Es handelt sich hier nicht, wie beim ersten Büchner-Preis-Träger Gottfried Benn (1951), um ein autobiographisches Ich, auch nicht wie bei der berühmten Meridian-Rede Paul Celans (1960) um ein selbstreflexives künstlerisches Ich, das dem Publikum am Ende demütig gedenkend dankt. Und es handelt sich nicht, wie bei der Büchner-Preis-Rede von Lukas Bärfuss (2019) um ein provokant politisierendes Ich, das die Redesituation, im weiteren Verlauf zudem die aktuelle prekäre gesellschaftliche Gesamtsituation, pathetisch ins Bewusstsein ruft.

Vielmehr wird durch Beyers Verweigerung des autobiographischen Paktes offensichtlich: Hier erschallt keine – auch diese Differenzierung geht auf Beyers *Andere Echos* zurück – „ein wenig höhere Sprechstimme“, die „unter freiem Himmel“ „Aufmerksamkeit der Hörer über größere Distanz“ weckt „auf dem Markt, in der Fußgängerzone, auf dem Land“ (Beyer 2003, S. 125). Anders als bei Lukas Bärfuss, bei dem diese helle, höhere an die politische Vernunft seiner

²Wie alle anderen Büchner-Preis-Reden auch, findet sich die Dankrede Marcel Beyers unpaginiert auf der Homepage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.

³Vgl. Borgards 2009.

Zuhörerinnen und Zuhörer appellierende Stimme hörbar wurde, die darauf ausgelegt war, sogleich aus der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in die Öffentlichkeit hinaus zu tönen, erklingt bei Beyer die „ein wenig tiefere Lesestimme“ (ebd.), die „Stimmelage des geschlossenen Raums, des sichtbaren Gegenübers, der räumlichen Nähe, des Blickkontakts“ (ebd., S. 126), ja, man könnte sagen, der „Stimmföhlung“ (ebd., S. 125). Stimmföhlung kommt, wie bei den Tieren, ohne Blickkontakt aus, da sie sich weder visuell noch intellektuell, sondern akustisch orientiert.

Vielleicht war es eine solche „Stimmföhlung“, die am 5. November 2016 die Rede für alle Anwesenden zu einem sehr besonderen künstlerischen Klangerlebnis hat werden lassen. In der Presse wurde sie einhellig als „furios“ und „eindrucksvoll“ geröhmt (Fittkau 2016), der Autor selbst gar als „überwältigend“ (Spreckelsen 2016). Weniger der Inhalt der Rede war Gegenstand der Literaturkritik als vielmehr die Performanz der Rede als literarisches Ereignis. Dass sie zumindest beim erstmaligen Hören kaum intellektuell zu durchdringen war, minderte diesen ästhetischen Theatergenuss keineswegs. Im Gegenteil schien deren Wirkung doch gerade auf ein „Primat des Klanges vor aller Semantik“ (Düwell 2018, S. 93) angelegt zu sein. Insofern löste sie das ein, was Beyer in einem Gespräch mit dem Komponisten Enno Poppe über die Oper äußert:

Die Oper ist eine Kunstform, die von vornherein in Kauf nimmt, dass man zwar nicht alles verstehen kann, aber alles, was geschieht, dennoch eine Wirkung entfaltet. [...] Oper ist etwas, was überwältigt, ohne dass jemand nach anderthalb Stunden genau zu sagen vermag, was alles passiert ist. (Beyer 2015, S. 99)

Anders als eine Oper, ist die Büchner-Preis-Rede von vornherein *auch* auf eine (Re-)Lektüre angelegt. So gehört es zur Tradition der Büchner-Preis-Verleihung, dass am folgenden Montag eine überregionale Zeitung, meist die *FAZ*, die Rede im Feuilleton abdruckt. Vergessen wird dabei leicht, dass diesem nun nur noch als kulturjournalistischer Beitrag wahrgenommenen Essay ein soziales Ritual⁴ im Staatstheater Darmstadt vorausgeht: Hierfür reisen nicht nur Akademie-Mitglieder, Presse und Rundfunk an, sondern auch Repräsentanten der Politik sowie eine breitere Öffentlichkeit, die für die Preis-Verleihung Karten an der Theaterkasse erwirbt. Stärker als seine Vorrednerinnen und Vorredner nutzte Beyer die Chance dieses performativen literarischen Ereignisses und entwarf eine Redeform, deren Wirkungsweise derjenigen der Oper ähnelt. Er „überwältigt[e]“ damit sogar die Literaturkritik, die in diesem seltenen Fall stärker auf die Vortragskunst⁵ als auf den Vortragsinhalt abhob. Selbst wiederholte Lektüren, auf die Beyers literarische Rede durchaus angelegt ist, fordern zwar zur raffinierten intertextuellen Spurensuche auf, machen aber zugleich deutlich: Im intellektuellen Spiel erschöpft sich Beyers Poetik nicht. Vielmehr ist es der auch im nachträglichen Leseprozess mit dem inneren Ohr noch vernehmbare „Eindruck eines *sounds*, einer Stimmung oder

⁴Vgl. Ulmer 2006.

⁵Zur literarischen Vortragskunst vgl. das umfängliche Kompendium: Meyer-Kalkus 2020.

affektiven Tönung ähnlich wie bei der Musikrezeption“ (Döring 2018, S. 74), der Beyers musikalisch-poetologische „Klangregie“ auszeichnet.

Klangregie bezieht sich zunächst einmal auf den Tontechniker bei Konzerten. Man sieht den Klangregisseur üblicherweise am Mischpult, seinem Instrument, mit einer Partitur sitzen. Er benötigt musikalisches Talent, technische Kompetenz sowie ein kreatives Vorstellungsvermögen, um den Stimmen der Partitur zur materiellen Realisierung zu verhelfen. Die Tonalität im Sinne einer Beziehung zwischen Tönen, Klängen und Akkorden hat er – zunächst einmal rein technisch, als Tonmaterial – in der Hand: Er kann schalten und walten. Aus der Choreographie der Stimmen erzeugt der Klangregisseur eine Stimmung. So verwundert es nicht, dass der Begriff der Tonalität metaphorisch auch in der Werbesprache verwendet wird: für die Weise, wie Werbung klingt, unabhängig von ihren Inhalten, für die Atmosphäre eines Werbetextes also, seinen Sound.

„Er hat den Sound der Straße im Ohr“, so der Begründungstext der Jury der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung bei der Verleihung des Büchner-Preises. „Marcel Beyer,“ heißt es weiter im Urkundentext des Präsidiums, „der das epische Panorama ebenso beherrscht wie die lyrische Mikroskopie und den zeitdiagnostischen Essay. Seine Texte widmen sich der Vergegenwärtigung deutscher Vergangenheit mit derselben präzisen Hingabe, mit der sie dem Sound der Jetztzeit nachspüren“ (Deutsche Akademie 2016). In seiner Büchner-Preis-Rede – und das macht diese Prosaminiatur zu einem literarischen Kleinod – lässt Beyer nun das „epische Panorama“, „die lyrische Mikroskopie“ und den „zeitdiagnostischen Essay“ „auf kleinstem Raum“ zusammenklingen und führt souverän Regie.

In Analogie zum Close-Hearing, dem Hören „aus nächster Nähe“ (Beyer 2016), folgt nun ein exemplarisches Close-Reading, ein Lesen also aus nächster Nähe: „Ich verbeiße mich“, so der Anfang seiner Preisrede, „Verbeiße mich in Schrift. Verbeiße mich in die Hand einer alten Viehmännin, die kurz vor ihrem Tod vom unsichtbaren Hund erzählt“ (Beyer 2016). Anstatt mit der üblichen Anrede des Publikums setzt die Rede mit einer einsilbigen Titelfigur, dem „Hund“, ein: Er ist im dritten Satz sowohl explizit im Objekt als auch implizit im sich verbeißenden Ich-Subjekt präsent, allerdings als ein rein akustisches Phänomen (über ihn wird „erzählt“) – optisch bleibt er „unsichtbar“. Wer den Fortlauf der Rede kennt, wird den „Hund“ vielleicht sogar schon in der „Hand“ anklingen hören, gibt es doch auch später zahlreiche dekonstruktivistische Laut-Verschiebungen: Hund – Hondshollerdyk – Holunder – semihundido – Hut. Der Hund „hockt in der Sprache“, heißt es mit Verweis auf Francisco de Goyas *Perro semihundido* (1820–1823, wörtlich: „Der versunkene Hund“, im Deutschen meist nur *Hund* genannt): Diesen Hund hat Goya in der Villa des tauben Mannes bei Madrid in den Putz gezeichnet – ein ‚visuelles Gedicht‘. Und wer mit der Büchner-Rezeption vertraut ist, wird bei ‚Hund‘ und ‚Wunde‘ gleich an Heiner Müllers auch apokalyptische Büchner-Preis-Rede *Die Wunde Woyzeck* aus dem Jahr 1985 denken:

Die Wunde Woyzeck beginnt zu vernarben, schief; Woyzeck ist die offene Wunde. Woyzeck lebt, wo der Hund begraben liegt, der Hund heißt Woyzeck. Auf seine Auferstehung warten wir mit Furcht und/oder Hoffnung, daß der Hund als Wolf wiederkehrt. Der Wolf kommt aus dem Süden. Wenn die Sonne im Zenit steht, ist er eins mit unserm

Schatten, beginnt, in der Stunde der Weißglut, Geschichte. Nicht eh Geschichte passiert ist, lohnt der gemeinsame Untergang im Frost der Entropie, oder, politisch verkürzt, im Atomblick, der das Ende der Utopien und der Beginn einer Wirklichkeit jenseits des Menschen sein wird. (Müller 2005 [1985], S. 283)

Doch bevor bei Marcel Beyer der bissige Vierbeiner als intertextuelle Referenz und spielerisches, lyrisches Wortmaterial „in der Sprache aufgegangen ist“, stellt er zu Beginn seiner Rede eine realgegenständliche Gefahr dar. Beyer entwirft zunächst ein, wie es im Urkundentext der Akademie heißt, „episches Panorama“, indem er eine mutmaßliche Tollwuterkrankung zu Beginn des 19. Jahrhunderts packend erzählt:

Im Oktober 1808 konsultiert eine fünfundsiebzehnjährige, von einem fremden Hund gebissene Frau im holländischen Hondshollerdyk den jungen Regimentschirurgen Ernst Büchner. An ihrer stark geschwellenen linken Hand zählt er drei kleine Male, ein Zahn des Hundes ist von unten, zwei Zähne sind von oben in die Fleischmasse eingedrungen, ohne sie aber völlig zu durchbohren. Er rät, die Wunde auszuschneiden, in solchen Fällen sei das Messer lieber zu dreist als zu furchtsam zu gebrauchen. Die Frau mag an keine unsichtbaren Keime glauben, eine Behandlung mit Cantharidenpflastern scheint ihr völlig auszureichen. Der Wundarzt gibt Insekten in den Mörser, zerreibt Spanische Fliege, reibt die Hand der morschen Alten ein, verabreicht ihr Aphrodisiakum und tödliches Reizgift in einem. Einige Wochen lang eiert die Wunde so vor sich hin, dann erfolgt innerhalb weniger Tage die Vernarbung. Die Patientin, meint man, ist geheilt.

Eines Morgens taucht der Knecht der Gebissenen auf und gibt Büchner zu verstehen, die Alte sei behext. Nach einem heftigen Fieberanfall habe sie heftigen Durst verspürt, sonderbarerweise jedoch sei sie „im Augenblick der Darreichung des Wassers sehr erschrocken, habe nicht davon trinken können und solche Geberden gemacht, daß er sowohl als die Magd darüber hätten lachen müssen“.

Die Fiebrige ist außerstande, Flüssigkeit zu sich zu nehmen, „viel dünne Feuchtigkeit“ fließt ihr aus Mund und Nase, sie speit unablässig um sich. Immerhin: „Beißlust oder Töne, die dem Geheul der Hunde gleichkommen, wie man solches bei der Hydrophobie beobachtet haben will, waren nicht zu bemerken“, notiert der Arzt. Vier Tage später ist die Patientin, Ende der „Jammerscene“, tot. (Beyer 2016)

Dieser Medizinbericht zeugt von solch großer Literarizität, dass man zunächst daran zweifeln könnte, ob es sich tatsächlich um historisches Material handelt: Der junge Medizinalrat und Regimentschirurg Dr. Ernst Büchner, Vater von Georg Büchner, beschreibt im elften Band (2. Stück) der *Rheinisch-Westphälischen Jahrbücher für Medicin und Chirurgie* einen „Fall von Wasserscheu als Folge des Bisses eines tollen Hundes nebst beigefügtem Fall einer zweifelhaft gebliebenen Rabies [= Tollwut, D.W.] ohne darauffolgende Wasserscheu“ (Büchner 1826). Bei aller medizinischen Akribie dieser mehrseitigen Beschreibung bleibt bereits bei der historischen Vorlage ein rätselhafter, märchenhafter Rest: Der Hund ward nie mehr gesehen. So heißt es in Ernst Büchners Darstellung:

Ausser der Gebissenen, welche im Augenblick ihres Unglücks sich allein zu Haus befand, wollte niemand im ganzen Orte den, ihr als zuverlässig bekannt, fremden Hund gesehen haben, und da viele Ortschaften in der Nähe von Hondshollerdyk liegen und die Weiden mit Vieh betrieben waren, wobei jedoch zu bemerken ist, dass jede Weide zwischen Wassergräben ohne trocken Zugang eingeschlossen liegt, so ist es im höchsten Grad merkwürdig, dass ausser dem im Rede stehenden kein anderer durch diesen Hund veranlasster Unglücksfall in dieser Gegend bekannt geworden ist, und ebensowenig konnte

in Erfahrung gebracht werden, dass der Hund in dieser oder einer andern Gegend von anderen Menschen gesehen worden wäre. (Büchner 1826, S. 144)

Beyer macht aus dieser chirurgischen Fallgeschichte (s)eine Literaturgeschichte. Er reiht sich nicht nur in die Genealogie des Namenspatrons seines Preises ein, sondern lässt darüber hinaus den Vater seines geistigen Vaters zu Wort kommen: als einen romantisch-modernen Erzähler, dessen mitunter an Heinrich von Kleists Anekdoten erinnernder Schreibstil eine eigentümliche Mischung aus wissenschaftlicher Genauigkeit und psychologischer Abgründigkeit aufweist – diesbezüglich auch Marcel Beyers Romanen *Flughunde* und *Kaltenburg* nicht unähnlich. Der „Lautwerdung animalischer Expression in der Sprache Büchners“ (Zenck 2019, S. 128) geht Beyer auf den Grund, wieder einmal anhand des Hundes, der als Titelfigur und Dingsymbol durch sein gesamtes Werk geistert: Auch in Beyers poetologischem Essay *Schreiben im Traum* kommt ein kleiner weißer Hund mit spitzer Schnauze, ein „promovierte[r] Hund“, als schriftstellerischer Idealtypus vor, der „anders als ein Mensch, sowohl ganz das eine wie ganz das andere sein [kann]: jemand, der sich zur Welt in ein Verhältnis setzt, indem er schreibt, und ein Wesen, das völlig im Ausdruck von Gefühlsregungen aufgeht“ (Beyer 2018, S. 2).

Vom „epischen Panorama“ wechselt Beyer in seiner Preisrede elegant in eine andere Stimmlage, zur „lyrischen Mikroskopie“. Er verbeißt sich in einen einzigen Namen: in die in Ernst Büchners Medizinbericht erwähnte holländische Ortsangabe Hondshollerdyk, eine „krude, alle Vorstellungskraft sprengende Mischung aus Hund und Holunder und ausgehöhltem Deich, nach der man auf der Landkarte vergeblich suchen würde“ (Beyer 2016). Kartographieren lässt sich nämlich nicht der Ort, sondern allein der Klang des Worts. Mit philologischem Spürsinn und lyrischer Genugtuung stellt Beyer fest, dass es sich hierbei um einen „Schreib-, ein[en] Hör-, ein[en] Erinnerungsfehler“ handle, der nur in Ernst Büchners Bericht existiere.⁶ Er betreibt also – mit einem Wort aus Paul Celans Meridian-Rede – literarische „Toposforschung“ (Celan 1983 [1960], S. 199). Die Materialität der Sprache rückt Beyer mit dem Ortsnamen in den Blick, einem „Wort, das in einem fest umrissenen Rahmen völlig frei ist von semantischem Flimmern, sich aber wie von allein mit Geheimnis auflädt, sobald es in einen anderen sprachlichen Zusammenhang gerät“ (Beyer 2018, S. 5).

Dass Beyer philologische Fehler poetologisch-musikalisch nutzbar zu machen versteht, führt er an einem germanistischen Editionsproblem süffisant vor: Mit einem ironisierenden Seitenblick auf die Büchner-Forschung der 1980er-Jahre spielt Beyer auf die damalige textkritische Kontroverse zwischen Reinhold Grimm und Heinz Wetzel an, ob ‚Hut‘ oder ‚Hund‘ die korrekte Lesart sei.⁷ Die Textstelle „Das will ich dir sagen, ich hatt‘ en Hundel(ein) [und] das schnuffelt‘ an einem

⁶Vermutlich meinte Büchner eigentlich das niederländische Örtchen Honselersdijk in der Provinz Zuid-Holland. Beyer hält Büchners ‚poetischen‘ Erinnerungsfehler jedenfalls für keinen Zufall.

⁷Vgl. Goltschnigg 2004, S. 14f.

großen Hut und konnt nicht drauf und da hab‘ ich’s ihm aus Gułtmüthke erleichtert und hab‘ ihn drauf gesetzt“ (Bl I, 348) wurde von Büchner im *Woyzeck*-Fragment (H 2, 3) gestrichen.⁸ Zur Herstellung eines „sinnvollen und natürlichen“ Textzusammenhangs hatte Reinhold Grimm die Konjekturen ‚Hund‘ statt ‚Hut‘ vorgeschlagen, provozierte damit aber die Lesart eines Kollegen, der mit einem nahezu satirisch wirkenden Verweis auf einen „Veterinär-Psychiater“ am ‚Hut‘ festhielt, da jener Hunde-Psychologe ihm bescheinigt hatte, dass kleine Hunde oft „Filz-Fetischisten“ seien und Hüte gerne bestiegen.⁹ Die erotischen Assoziationen verstärkt Beyer noch,¹⁰ indem er mit feiner Ironie ein potentielles zukünftiges Editionsproblem antizipiert: „Vielleicht wird sich eines Tages ein im Ferkeldeutsch beschlagener Philologe über die gestrichenen Woyzecksätze beugen und im Manuskript statt einem ‚Hundele‘, doch noch ein ‚Hunderl‘ entdecken“ (Beyer 2016), ein Kosewort für das weibliche Geschlecht.¹¹ Ob ‚Hut‘ oder ‚Hund‘ ist dem Klangregisseur Beyer, anders als dem Editionsphilologen, letztlich jedoch egal, denn beide fänden in derselben „Tonfolge“ zusammen: „Wer *Ein Hund kam in die Küche* singen kann, kann auch *Mein Hut, der hat drei Ecken* singen, samt *Napoleon soll verrecken*“ (Beyer 2016).

Und diese identische Tonfolge nutzt Beyer später für eine assoziierte Sprachkette. Deren Prinzip ist schlicht und erinnert in ihrer spielerischen Reihung an Abzählverse von Kindern, in ihrer parallelisierten Rhythmik an romantisches Volksliedgut wie beispielsweise in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*: Das Objekt des aus fünf Wörtern bestehenden Satzes wird im nächsten Satz zum Subjekt, Beyer wählt jeweils einen Dreiklang:

Der Hut reibt den Hund. / Der Hund beißt die Frau. / Die Frau reibt den Hund.
 Der Arzt reibt die Frau. / Die Frau reibt den Hund. / Der Knecht reibt die Magd.
 Der Hund reibt den Hut. / Der Hut reibt den Hut. / Das Wort reibt das Wort.

Als Coda, als musikalischer ‚Schwanz‘ des Hundes/Hutes, heißt es dann: „Die Sprache reibt den Mann, der Georg Büchner heißt“.

Georg Büchner, der Sprachkünstler, der sehr genau wisse: „Sprache ist nur vor dem Hintergrund anderer Sprachen zu haben“ (Beyer 2016). Der Absurdität deutsch-nationalen Sprachdenkens begegnet der Pop-Lyriker, ja in diesem Fall beinahe Poetry-Slammer Marcel Beyer im weiteren Verlauf der Rede durch seine bissig-kreativen, von Büchner inspirierten Sprachschöpfungen und Komposita des Deutschen:

Schädelnervendeutsch
 Eierlikördeutsch
 Ferkeldeutsch
 Kanarienvogeldeutsch

⁸Vgl. die Szene „Öffentlicher Platz, Buden, Lichter“ (Büchner 2005, S. 24).

⁹Zit. nach: Goltschnigg 2004, S. 15.

¹⁰Zu Marcel Beyer erotischem Umgang mit Sprachmaterial vgl. auch Geisenhanslüke 2018.

¹¹Vgl. Wolf 1985, S. 140.

Spötterdeutsch
 Nichtmuttersprachlerdeutsch
 Wölfinnen- und Zicken- und Zeckendeutsch
 Halb- und Doppelwesendeutsch
 Knatterdeutsch
 Spreizdeutsch
 Rosenstuhlgangdeutsch
 Kalbsdeutsch
 Erbsenfresserdeutsch
 Hammelfleischdeutsch
 Leoprintdeutsch
 patzergesprenkeltes Dünkeldeutsch
 Edeldeutsch
 Mühedeutsch
 dampfendes Kartoffelsuppen- und Semmelknödeldeutsch
 Reizdeutsch
 Schlüpferrägerdeutsch

Mit Zitaten aus Briefen Georg Büchners an August Stöber (09.12.1833), in denen er sich über das „ästhetische Geschlapp“¹² seiner Zeitgenossen echauffiert, sowie an Karl Gutzkow (31.05./01.06.1836), dem Büchner sein „Ferkeldrama“ ankündigt, macht sich Beyer für eine „Kunstsprache“ stark, „die keiner Desinfektion bedarf, angereichert mit Silbenverschleifungen, mit halben Sätzen, mit Verschlucktem und mit Wortfindungen, in denen mehrere Sprachen zusammenschießen“ (Beyer 2016).¹³ Das Zusammenschießen mehrerer Sprachen führt Beyer am Ende seiner Rede noch einmal vor: Er lässt eine Figur namens Kuifje mit einem Hund auftreten, mal heißt er Bobbie, mal Snowy, mal Milou. Und nur die wirklich großen, europäisch sozialisierten *Tintin*-Fans werden erkennen, dass es sich hierbei um den niederländischen (Bobbie), englischen (Snowy) und französischen (Milou) Hundenamen des allen vertrauten Struppi aus der Comic-Reihe *Tim* (niederländisch: Kuifje) *und Struppi* handelt.

Doch diese eher harmlosen Wort- und Namensrätsel bettet Beyer ein in bissig-scharfe Zeitkritik, in einen „zeitdiagnostischen Essay“, wie die dritte Genrebestimmung nach dem „epischen Panorama“ und der „lyrischen Mikroskopie“ im Urkudentext der Preisjury lautet. An dieser Stelle wird aus dem literarischen Ich ein deutlich erkennbares autobiographisches, auch ein politisches: Wenn die Welt der „Nationalheinis“ um ihn herum „in wortwörtlichen, in buchstäblichen, in fundamentalistischen Lesarten der Welt“ versinke, fühle er sich selbst wie von der Tollwut besessen, habe wahnsinnigen Durst, speie um sich. Rettung bringe allein

¹²„Das warm Geschlapp/was soll mir das?“ bildet ein Enjambement zwischen der dritten und der vierten Strophe in Marcel Beyers Gedicht *Mischmund* aus dem Band *Graphit* (Beyer 2014, S. 100). Es stellt ein direktes Zitat aus Goethes frühem Text *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* (1773) dar. Der Satyr, der sich vom Volk als Gott verehren lässt, weist mit diesen Worten eine einfache Kohlsuppe zurück (vgl. auch Düwell 2018, S. 91).

¹³Die Brief-Zitate s. Büchner 1994, S. 102f.

die Sprache, Lähmung allerdings auch: „Sprache versetzt mich in Euphorie. / Und Sprache macht mich apathisch“ (Beyer 2016).

Nur als „neuntöter“, als Vogel aus der Familie der Würger, weiß sich das Ich am Ende der Rede im Gedicht zur Wehr zu setzen: der Neuntöter, der den Drachentöter Georg assoziieren lässt, aber auch das berühmte, traurig apokalyptische Märchen der Großmutter aus der 14. Szene von Georg Büchners *Woyzeck*, in dem ein Neuntöter¹⁴ die kleinen goldenen Mücken auf die Schlehen steckt, wenn ein „arm Kind“ „ganz allein“ sitzt:

[...] und wie's zu den Sterne kam, warn's klei golde Mücke, die warn angesteckt wie d. Neuntödter sie auf die Schlehe steckt und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein (Büchner 2006, S. 185)

Am Ende der Büchner-Preis-Rede verwandelt sich das Ich dann aber doch noch in den Hund, in den „Hund, dem Woyzeck auf den Hut geholfen hat“. Und wenn die Zuhörerschaft am 5. November 2016 im Staatstheater Darmstadt erleichtert auflachte, dann nicht nur, weil sich der Hund in den Schwanz (ver-)biss und sich die Rede, wie jeder gelungene literarische Essay, rhetorisch harmonisch schloss, sondern auch, weil ihr der von Beyer angespielte „Sound der Straße“ in den Ohren klang: Ein Mops kam in die Küche / Mein Hut, der hat drei Ecken.

Literatur

Beyer, Marcel: Andere Echos. – In: Ders.: *Nonfiction*. Köln 2003, 125–149.

Beyer, Marcel: *Graphit. Gedichte*. Berlin 2014.

Beyer, Marcel: Marcel Beyer im Gespräch mit dem Komponisten Enno Poppe. Die Töne als Material. – In: Torsten Hahn/Christof Hamann (Hg.): *TransLit 2015: Marcel Beyer*. Köln 2016, 83–111.

Beyer, Marcel: *Hund*. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis, gehalten am 5.11.2016 im Staatstheater Darmstadt, <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/marcel-beyer/dankrede> (9.6.2020).

Beyer, Marcel: Schreiben im Traum. – In: Christian Klein (Hg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart 2018, 1–6.

Bickenbach, Matthias: Dichter reden. Über Marcel Beyers Preisreden. – In: Christof Hamann (Hg.): *Marcel Beyer. Text + Kritik 218/219*. München 2018, 71–81.

Büchner, Ernst: Kap. V. Ein dicidirter Fall von Wasserscheu als Folge des Bisses eines tollen Hundes, nebst beigefügtem Fall einer zweifelhaft gebliebenen Rabies ohne darauffolgende Wasserscheu. Vom Hrn. Medizinalrath Dr. Büchner in Darmstadt. – In: *Rhein. Jahrb.*, Bd. XI, 2 (1826), 141–156.

Büchner, Georg: *Woyzeck. Marburger Ausgabe*. Band 7.1. Text, hg. v. Burghard Dedner und Gerald Funk unter Mitarbeit von Per Röcken. Darmstadt 2005.

¹⁴Georg Büchner wurde beim „Neuntöter“ vermutlich angeregt durch Erinnerungen an den Schulunterricht bei Ernst Theodor Pistor, in dessen *Lehrbuch der Naturwissenschaft für die Jugend* es heißt: „Der Neuntödter oder Dornreher [...] spießt die gefangenen Käfer und Fliegen an die Dornen der Schlehenbäume auf, um sowohl sich und seine Jungen damit zu nähren, als auch kleine Vögel dadurch herbeizulocken, die er dann fängt“ (Pistor 1930, S. 144).

- Büchner, Georg: Woyzeck. Vollständiger Textbestand. – In: Ders.: *Dichtungen*, hg. v. Henri Poschmann/M. v. Rosemarie Poschmann. Frankfurt a.M. 2006, 175–219.
- Büchner, Georg: *Briefwechsel*. Hg v. Jan-Christoph Hauschild. Basel/ Frankfurt a.M. 1994.
- Borgards, Roland: Tiere. – In: Ders./Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2009, 218–225.
- Celan, Paul: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1960). – In: Ders.: *Gedichte III, Prosa, Reden*. Hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert/M. v. Rolf Bücher. Frankfurt a.M. 1983, 187–202.
- Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Urkundentext zum Georg-Büchner-Preis 2016, <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/marcel-beyer/urkundentext> (9.6.2020).
- Döring, Jörg: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. – In: Christian Klein (Hg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart 2018, 73–93.
- Düwell, Susanne: „Husky voices“ und „Mischmundarten“. Stimme und Klang in Texten Marcel Beyers. – In: Christof Hamann (Hg.): *Marcel Beyer. Text + Kritik 218/219*. München 2018, 82–99.
- Fittkau, Ludger: Büchner-Preis für Marcel Beyer. Gegen die Nationalheinis, für Ferkeldeutsch. – In: *Deutschlandfunk Kultur* (05.11.2016).
- Geisenhanslüke, Achim: Wespenstiche und Bienenbilder. Zum Rhythmus des modernen Gedichts bei Francis Ponge, Thomas Kling und Marcel Beyer. – In: Christian Klein (Hg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart 2018, 63–71.
- Goltschnigg, Dietmar: „Der Büchner-Bazillus in unserer Literatur“. Politische, sozial- und kulturgeschichtliche Randbemerkungen. – In: Ders. (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Bd. 3. Berlin 2004, 11–129.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart 2020.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. – In: Ders.: *Schriften. Werke 8*. Hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a.M. 2005, 281–283.
- Pistor, Ernst Theodor: *Lehrbuch der Naturwissenschaft für die Jugend*. Darmstadt 1930.
- Spreckelsen, Tilman: Büchner-Preis für Marcel Beyer. Vanillesauce im Auge. – In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (07.11.2016).
- Ulmer, Judith S.: *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*. Berlin/New York 2006.
- Wolf, Siegmund A.: *Wörterbuch des Rotwelschen: Deutsche Gaunersprache*. Hamburg 1985.
- Zenck, Martin: Naturästhetik der Musik. – In: Robert Felfe/Maurice Saß (Hg.): *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*. Berlin/Boston 2019, 125–138.

Phantasierte Tonspuren. Zu einem Motiv in den Romanen Marcel Beyers



Sven Lüder

Im Bereich der Akustik sind Tonspuren – ebenso wie im Bereich der Optik Photographien – dokumentarische Medien zur Bewahrung von Ereignissen. Es sind Speichermedien, die auf spezifische Weise Wirklichkeit abbilden. Wenngleich diese Medien gewisse Phänomene kennen, die ihre Aufzeichnung stören – im Akustischen: unerwünschte Nebengeräusche, falsch arretierte Frequenzbereiche, das Eigenrauschen der Aufnahmeinstrumente; im Optischen: Über- und Unterbelichtungen, Bildstörungen, Filmrisse etc. –, ja, obwohl sie sogar ganz bewusst manipuliert werden können, wird ihre Leistung doch wesentlich in der Repräsentanz gesehen. Niemand würde eine Tonspur oder ein Bild manipulieren, ginge es nicht darum, von der Glaubwürdigkeit des Mediums zu profitieren. Niemand würde sich von Störungen irritieren lassen, würden sie nicht als Störungen in der Wiedergabe einer erfahrbar gewesenen Wirklichkeit erscheinen. Mit anderen Worten: Die prekäre Zeugenschaft dieser Medien ist dialektisch strukturiert. Hier kommen diese Medien mit besonderen Attributen in den Blick: Als *phantasierte* Tonspuren und als *erfundene* Photographien nämlich werden nicht nur dokumentarische, sondern auch fiktive Medien fokussiert. Diese sind selbst der ontologischen Ordnung jener Wirklichkeit, die sie abbilden sollen, nicht zugehörig. Ihre Funktion erscheint damit paradox: Als nichtexistierende Zeugen sollen sie für Tatsachen bürgen, als Erfindungen etwas beweisen.

Bei phantasierten Tonspuren und erfundenen Photographien handelt es sich um wiederkehrende Motive im Werk Marcel Beyers. Zunächst lässt sich dazu festhalten, dass es Motive einer bedenkenswerten Verschränkung zwischen dem

S. Lüder (✉)

Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena, Deutschland

E-Mail: sven.lueder@uni-jena.de

Fiktiven und dem Realen sind.¹ Zuletzt fanden sie sich in dem 2017 veröffentlichten Essayband *Das blindgeweinte Jahrhundert*, dessen Untertitel „Ton und Bild“ den medialen Fokus der Reflexionen bereits prominent hervorhebt.² Innerhalb der Romane, in denen die Motive auftauchen, deuten sie einen erstaunlichen Umweg der Imagination an: Die Vorstellung der Erzählerfiguren strebt hier, phänomenologisch ausgedrückt, nicht zu den Sachen selbst, sondern zum Medium, das diese Sachen dokumentieren soll. Wozu dieser Umweg, bei dem es offensichtlich um weit mehr als die basale Einsicht geht, dass Wirklichkeit schon immer vermittelt ist? Dieser Frage möchte ich im Folgenden nachgehen, wobei ich mich auf den Bereich des Akustischen, mithin auf das Motiv der phantasierten Tonspur beschränken werde. Meine Ausführungen beziehen sich in chronologischer Reihenfolge auf die vier Romane von Marcel Beyer, wobei ich jeweils zunächst allgemein auf den Stellenwert des Akustischen in ihnen zu sprechen komme und sodann den Einsatz des genannten Motivs in dessen spezifischen Kontext deute. Meine These lautet, dass sich in dem Motiv, dem man in den Werken stets an zentralen Stellen begegnet, eine allgemeine psychische Problemlage der Erzählerfiguren manifestiert: ihre besondere Schwierigkeit nämlich, sich in einer aktiven Wechselbeziehung mit ihrer Außenwelt zu begreifen und zu erleben. Eine Untersuchung dieses Motivs macht es möglich, neben einer augenfälligen Kontinuität auch Differenzen zwischen den vier Romanen Beyers aufzuzeigen.

Vom Wohl und Übel einer gelöschten Tonspur: *Das Menschenfleisch*

Die Liebesgeschichte, die in Beyers *Das Menschenfleisch* erzählt wird, ist von einer Art Rahmenhandlung umgeben, in der der Erzähler aus der Perspektive einer in eine fleischfressende Pflanze geratenen Fliege spricht. Die kuriose Szene lässt sich als Allegorie auf eine Auflösungs- und Zersetzungsarbeit der Liebe verstehen, ereignet sie sich doch in eben jenem Raum, in den sich der Erzähler so leidenschaftlich hineinendkt: Das Zimmer, in dem sich die Gefangennahme des erzählenden Flügelwesens ereignet, gehört seiner Geliebten „K.“. Alle Zeichen machen deutlich, dass es sich darüber hinaus um einen Raum der Literatur

¹Christian Klein (2018, S. 13ff.) hat ein als Motiv gestaltetes „Ineinander von Wirklichkeit und Fiktion“ bei Marcel Beyer kürzlich zusammen mit anderen Motiven unter dem „Konzept des Zwischenraums“ zusammengefasst.

²Zur Phantasie einer Tonspur kommt es hier in dem Kapitel „Aber Seltsames geschieht“, das um einen Traum kreist, in dem Beyer als Librettist einer Oper von Friedrich Kittler auftritt (vgl. Beyer 2017, S. 228). Zu einem imaginierten Bild vgl. ebd., S. 194.

handelt. Dabei sticht im Zusammenhang mit sprechenden Insekten auch der Name K. deutlich hervor. Doch kein Angestelltenkäfer erwacht hier aus unruhigen Träumen – eine verliebte Fliege geht in die Falle. Der kommentierende Text klärt auf, dass es hier nicht um eine Verwandlung geht, sondern um ein Umschlagen der Bildlichkeit (vgl. Beyer 1991, S. 9).³

Welche Metapher mag in der Gestaltung der Rahmenhandlung zum Unwesen getrieben worden sein? ‚Ich habe Dich zum Fressen gern‘? Diese Metapher bietet K. beispielhaft ihrem Freund und Erzähler an (vgl. ebd.). Und Küsse, Bisse – wo es sich reimt, haben bekanntlich schon andere einmal versehentlich das eine für das andere gegriffen.⁴ Tatsächlich vermerkt der Erzähler zum Ende, seine Sprachapparat sei ‚zugekleistert‘ (ebd., S. 157, Herv. S.L.). Neben dieser möglichen Anspielung fände sich aber auch noch eine Reihe anderer Wendungen, deren Bildlichkeit hier umgeschlagen sein könnte: ‚Liebe geht durch den Magen‘? ‚Auf jemanden fliegen‘? ‚Sich nach jemandem verzehren‘? Die Dissemination der Wendungen treibt vielgestaltige Blüten aus einer fleischfressenden Pflanze, wenn diese sich in einem Liebesnest räkeln darf.

Was feststeht, ist: Hier ist jemand in eine Falle gegangen. Kann man sich aber wirklich darauf verlassen, dass dies der Geliebten K. passiert ist, wie es zu Beginn in einer geräuschvollen Passage heißt?

Knacken in der Leitung, sie sagt: ich bin in die Falle gegangen, durch Einziehen von Luft ein Schnarren im Hörer, Insektengezirp. Warte mal, vielleicht fällt mir der Name meiner Pflanze doch ein [...]. Sie scheint auf Bewegungen zu reagieren, ein Luftzug kann dazu führen, daß die Falle plötzlich zuschnappt. (ebd., S. 9)

Man versteht zunächst, dass sie von sich selbst sagt, sie sei in die Falle gegangen. Wenn dies aber der Fall wäre und sie nurmehr zirpte, wie könnte sie dann weiterprechen? Logischer erscheint die Lesart, dass hier zunächst keine wörtliche, sondern transponierte Rede vorliegt: Was *sie* sagt, wird also vom Erzähler, ohne Verwendung des Konjunktivs, aus seiner Sicht reformuliert. In wörtlicher Rede hätte sie entsprechend gesagt: ‚Du bist in die Falle gegangen.‘ Ich und Du wirken austauschbar.

Für diese Lesart spricht weiterhin, dass es zum Ende des Romans ganz deutlich der Erzähler ist, der aus dem Blattinneren heraus seine eigene physische Zersetzung dokumentiert, die einen „Sprachausfall“ bewirkt:

[...] es kommen keine Wörter mehr, wie auch, da der Pflanzenschleim mir bereits die Gesprächsmuskulatur verklebt hat, die Kiefer lassen sich nicht mehr voneinander lösen, Sprachausfall, der Erzähler tritt dann in ein Stadium ein, in dem er selber ein Gefangener der beschriebenen Phänomene ist, sich krümmt, nach hinten, Nacken biegt sich durch, der Körper wackelt, bricht zusammen, und dazu Musik DIE GRÖSSTE KRAFT DIE ALLES SCHAFFT.

³Dass auch die Schlussituation „kafkaesk“ anmutet, wenn „K. und der Erzähler [...] auf einer Reise in verschiedenen Zimmern unverbunden [bleiben]“, bemerkte schon Erdmann (2018, S. 102). „Seit einigen Tagen ist die Verbindungstür nachts geschlossen gewesen, während sie vorher offengeblieben war.“ (Beyer 1991, S. 146)

⁴Vgl. Kleist (2008, S. 425) [24. Auftritt, Zeile 2981ff.].

Sie sagt: schau mal, ich glaube, meine fleischfressende Pflanze hat etwas gefangen. (ebd., S. 156)

Dass es hier tatsächlich um die zermalmende Kraft der Liebe geht, wird durch den angespielten Laibach-Song noch einmal unterstrichen. Nicht zuletzt ist es außerdem niemand anderes als die römische Liebesgöttin Venus, die der Fliegenfalle als Namenspatin dient.

Was die Kraft der ins allegorische Bild gefassten Liebe hier genau „schafft“, ist das Ende einer Erzählung, und zwar im mehrfachen Sinne: Zunächst handelt es sich hier um die Szene, welche das Romanende einleitet. Dieses wiederum fällt, wie das Zitat belegt, mit dem Sprachausfall des Erzählers zusammen – zumindest beinahe. Beyer hat hier eine Szene gestaltet, in welcher der Erzähler in einem nicht aufzulösenden Paradox von seiner eigenen Auflösung berichtet. Wie in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, der auch im Anhang von *Das Menschenfleisch* genannt wird, scheint es, als würde ein erzählendes Ich, indem es verschwindet, eine zweite Figur alleine zurücklassen.⁵ Bei Beyer wird diese Szene hinsichtlich ihrer akustischen Dimension spezifiziert:

Das Design ihrer Rede, sie spricht jetzt nur noch allein, übernimmt meine Stimme, ich höre sie sprechen, gedämpft durch die Blätter [der Fliegenfalle; S.L.], die Schallwellen gebrochen, höre Gespräche, die es gar nicht gegeben hat [...]. (ebd.)

An dieser zentralen Stelle also – war es Mord, könnte man fragen – bahnt sich das Motiv der phantasierten Tonspur an. Das Ende der Erzählung bedeutet auch den Beginn imaginärer Gespräche, in denen der Erzähler nicht mehr souverän agieren kann. Wovon nun zunächst die Rede ist – die Frage, wie verliebte Krähen einander wiedererkennen –, kümmert ihn nicht. Doch sein Desinteresse an diesem Thema kann er nicht mehr artikulieren:

Das ganze vorbereitete Wortmaterial habe ich eigentlich immer hier oben in der Kiste, Kopf, doch manchmal sehr gefährdet, die Bandstimme geht verloren, das Material will nicht heraus, als wäre das Band gelöscht, ist mir ein Magnet an der Schläfe entlangefahren, so daß Laute nicht zu Wörtern werden? (ebd., S. 157)

„[A]ls wäre das Band gelöscht“: Gemeint ist das Tonband, das seine eigene Stimme vorab aufgezeichnet hat. Der Erzähler wollte seine eigene Rede vorwegnehmen, lediglich abspielen bzw. abspulen, doch diese von ihm phantasierte Tonspur scheint durch einen Magneten gelöscht worden zu sein. Mit dem Bild des Magneten wird wiederum auf die Anziehungskraft der Liebe referiert. Die Liebe, lässt sich weitergehend deuten, hat das vor der entscheidenden Begegnung angesammelte „Wortmaterial“ neu ausgerichtet, hat den vorbereiteten Ausdruck durcheinandergebracht, sodass der Erzähler, dessen Laute sich nicht mehr zu Wörtern fügen wollen, nur noch stammeln kann.⁶ Er erlebt einen sprachlichen

⁵Vgl. Bachmann (1997, S. 354ff.).

⁶Ein Echo zu dieser Formulierung erklingt in Beyers drittem Roman *Spione*, wo es nach einer Liebesszene heißt: „Sie knöpft die Bluse noch einmal im Gehen, ihr fällt es nicht auf, sie knöpft sie wieder schief. Vielleicht ist sie noch beim wortlosen Flüstern, beim Knurren und beim