

FRIEDER VON AMMON

POETOPHONIE

Für eine Klangforschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

Untersuchungen zum Thema ›Sound‹ sind seit einiger Zeit *en vogue*. Im Zeichen dieses schillernden Begriffs hat sich mit den *Sound Studies* ein produktives internationales und transdisziplinäres Forschungsfeld entwickelt, dessen Konturen kürzlich auch in einem umfangreichen Handbuch in deutscher Sprache nachgezeichnet worden sind.¹ Die Literaturwissenschaft ist zwar beteiligt an diesem Handbuch, doch der entsprechende Überblicksartikel verrät (und formuliert auch selbst), dass die Überlegungen dieser Disziplin zum Thema bisher nicht allzu weit gediehen sind.² Man kann sogar noch weitergehen und behaupten, dass sie, trotz vielversprechender Ansätze,³ noch gar nicht richtig begonnen haben: Eine

- 1 Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze, hg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart 2018. Die umfangreiche Forschungsliteratur aus den verschiedenen Disziplinen von der Architektur bis zur Wissenschaftsgeschichte ist dort gut dokumentiert und muss deshalb an dieser Stelle nicht erneut aufgelistet werden. Hinzuweisen ist aber auf einen vor dem Handbuch erschienenen Sammelband, der wie dieses aus dem zwischen 2012 und 2016 von der DFG geförderten Netzwerk ›Hör-Wissen im Wandel‹ hervorgegangen ist: Wissensgeschichte des Hörens im Wandel, hg. von Netzwerk »Hör-Wissen im Wandel«, Berlin 2017. Ein Handbuch und ein Reader in englischer Sprache liegen bereits seit einigen Jahren vor: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, ed. by Trevor Pinch and Karin Bijsterveld, Oxford 2011; *The Sound Studies Reader*, ed. by Jonathan Sterne, London und New York 2012.
- 2 Claudia Hillebrandt, Literaturwissenschaft, in: Handbuch Sound, S. 120–125, hier S. 120.
- 3 Hier ist insbesondere die Buchreihe ›Audiotexte – Klang – Kunst – Kultur‹ zu nennen, innerhalb derer bisher zwei Sammelbände erschienen sind: *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*, hg. von Britta Herrmann, Berlin 2015; und *Diskurse des Sonalen. Klang – Kunst – Kultur*, hg. von ders. und Lars Korten, Berlin 2019. Zu nennen ist auch ein älterer Sammelband: *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, hg. von Marcel Krings, Würzburg 2011. Eine Untersuchung zu Franz Kafka (die allerdings nicht an die *Sound Studies* anknüpft) hat jüngst Rüdiger Görner vorgelegt: *Franz Kafkas akustische Welten*, Berlin und Boston 2019. Für weitere Literaturhinweise vgl. Claudia Hillebrandt, *Literaturwissenschaft*, S. 124 f. Dort nicht angeführt wird die – im Bereich der *Digital Humanities* allerdings einschlägige – Studie von Holst Katzm: *Loudness in the Novel*, 2014, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt>.

zufriedenstellende literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung von ›Sound‹ – zumal aus germanistischer Perspektive – gibt es bislang nicht.

Im Folgenden soll deshalb ein Vorschlag unterbreitet werden, wie man dieses Forschungsdesiderat beheben könnte; zugleich ist zu zeigen, warum es lohnend ist, dies zu tun.

Zunächst zur Begrifflichkeit: Aufgrund seiner kaum mehr kontrollierbaren Vieldeutigkeit, die aus seinen unterschiedlichen Bedeutungsspektren im Englischen und im Deutschen, vor allem aber aus seiner Verwendung in den Fachsprachen verschiedener Disziplinen und zudem in der Umgangssprache resultiert, wird der Begriff ›Sound‹ hier gemieden und durch den neutraleren Begriff des ›Klang‹ ersetzt, der – einer gängigen Definition von ›Sound‹ folgend – als ›gehörter Schall‹ verstanden wird und damit sowohl Geräusche als auch Stimmen und Töne umfasst.⁴

In einem zweiten Schritt ist der Gegenstandsbereich einer Klangforschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, wie sie hier skizziert wird, genauer zu bestimmen und begrifflich zu fassen. Als Ausgangspunkt dient dabei eine Systematik, die der US-amerikanische Klangforscher Bernie Krause entwickelt hat. Krause ist eine faszinierende Figur⁵: In jungen Jahren gehörte er zu den Pionieren der elektronischen Popmusik (er trat etwa 1967 auf dem Monterey Pop Festival auf und stellte dort den ersten Moog-Synthesizer vor, mit dem Bands wie *The Byrds* und *The Doors* bald darauf ebenfalls zu arbeiten begannen). Auch an den Soundtracks zahlreicher Fernsehserien und Filme war er beteiligt, darunter *Mission: Impossible* und *The Twilight Zone* sowie *Rosemary's Baby* von Roman Polański und *Apokalypse Now* von Francis Ford Coppola. Schließlich wandte er sich aber von Hollywood ab und begann damit, sich im Rahmen des von ihm gegründeten Projekts *Wild Sanctuary*⁶ mit Bioakustik zu beschäftigen. In diesem Zusammenhang produzierte er *Field Recordings*, nahm also Klänge außerhalb von Tonstudios und insbesondere in der freien Natur auf. Zu diesem Zweck reist er seitdem um die ganze Welt. Inzwischen hat er ein einzigartiges Klangarchiv angelegt, das

de/frontdoor/index/index/docId/46958 (27.02.2020). Ebenfalls nicht angeführt werden wichtige englischsprachige Arbeiten, dazu vgl. Philipp Schweighauser, *Literary Acoustics*, in: *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, ed. by Gabriele Rippl, Berlin / Boston 2015, S. 475–493. Vgl. des Weiteren die Überblicksdarstellung von Boris Previšić: *Klanglichkeit und Textlichkeit von Literatur*, in: *Handbuch Literatur & Musik*, hg. von Nicola Gess und Alexander Honold, Berlin und Boston 2017, S. 39–54.

4 Vgl. dazu Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, *Einleitung*, in: *Handbuch Sound*, S. VII–XI, hier S. VIII.

5 Vgl. zum Folgenden Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, London 2012, S. 13–17.

6 Vgl. Bernie Krause, *Wild Sanctuary*, <http://www.wildsanctuary.com> (26.02.2020).

Tondokumente von insgesamt mehr als 4.500 Stunden Dauer umfasst. Einige der von ihm aufgenommenen »*Soundscapes*« – ein Begriff, der für Krause wie für die *Sound Studies* insgesamt eine zentrale Rolle spielt und den man in etwa mit ›Klanglandschaften‹ übersetzen kann⁷ – sind schon jetzt von einem besonderen historischen Wert, weil die Habitats, wo sie aufgenommen wurden, mittlerweile bebaut sind oder anderweitig zerstört wurden. Die entsprechenden Klanglandschaften existieren also nur noch in Form von Tondokumenten, was diese zu den letzten Zeugnissen einer untergegangenen Biodiversität macht.

Krause teilt die Gesamtheit aller Klänge in drei große Bereiche ein, für deren Konstitution der Ursprung der jeweiligen Klänge maßgeblich ist. Den ersten dieser Bereiche nennt er »*Geophony*«, also Geophonie. Gemeint sind damit »natural sounds springing from nonbiological subcategories such as wind, water, earth movement, and rain«. ⁸ Auch die Klänge, die durch die Bewegungen des Eises in Gletschern entstehen, gehören beispielsweise zur Geophonie, und Krause ist es mithilfe einer speziellen Aufnahmemethode gelungen, sie zu dokumentieren. Wenn der Prozess der Klimaerwärmung so voranschreitet, wie es gegenwärtig prognostiziert wird, wird es diese glazialen Klanglandschaften ebenfalls nicht mehr lange geben.

Den zweiten großen Bereich nennt Krause »*Biophony*«, Biophonie, worunter er »the sounds of living organisms« versteht, also die Klänge lebender und – das wäre zu ergänzen – nicht-menschlicher Organismen, dazu gehören Pflanzen und vor allem Tiere.⁹ Auch hier hat Krause Erstaunliches festgehalten, so etwa die Klänge, die Ameisen verursachen, indem sie ihre Beine an ihren Bäuchen reiben, um auf diese Weise zu kommunizieren, oder den Klang, der entsteht, wenn ein Virus sich von einer Zelle löst.

Der dritte große Bereich ist die Anthropophonie (»*Anthropophony*«), damit sind alle vom Menschen hervorgebrachten Klänge gemeint, seien sie ›elektromechanischer‹, ›physiologischer‹, ›kontrollierter‹ oder ›zufälliger‹ Art.¹⁰

Der Begriff, der an dieser Stelle vorgeschlagen werden soll, ist von dieser Systematik abgeleitet und lautet: Poetophonie. Er bezeichnet alle Klänge, die der Mensch mit und in literarischen Texten hervorbringt. Wie diese Formulierung deutlich macht, sind dabei zwei Grundformen zu unterscheiden: zum einen die *mit* literarischen Texten hervorgebrachten und insofern *realen* Klänge. Dazu gehören alle Formen tatsächlich hörbarer Literatur, wie sie zum Beispiel im Theater oder im Rahmen von Autorenlesungen entsteht, oder wie sie – medial ver-

7 Vgl. dazu Sabine Breitsameter, *Soundscape*, in: *Handbuch Sound*, S. 89–95.

8 Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra*, S. 39.

9 Ebd., S. 68.

10 Ebd., S. 157.

mittelt – auf Tonträgern gespeichert ist. Und wenn der junge Hölderlin in Tübingen im Chor mit Freunden und reichlich betrunken Schillers *An die Freude* so laut brüllte, »daß das ganze Neckar Thal wider scholl«,¹¹ waren das ebenfalls reale Klänge, wenn sie damals auch nicht aufgenommen werden konnten und heute also (bedauerlicherweise) nicht mehr hörbar sind. Dass den realen Klängen der Literatur in bestimmten Epochen der Literaturgeschichte eine gesteigerte Bedeutung zukommt – etwa im Mittelalter, das nicht nur eine Epoche der ›Visibilität‹ war, sondern eben auch der ›Audibilität‹¹² –, sei an dieser Stelle nur angedeutet.

Zur Poetophonie gehören zum anderen aber auch alle in literarischen Texten enthaltenen Klänge, wie etwa – um ein beliebiges Beispiel zu wählen – diejenigen, von denen im ersten Satz von Fontanes Roman *Stine* beiläufig die Rede ist:

In der Invalidenstraße sah es aus wie gewöhnlich: die Pferdebahnwagen klingelten und die Maschinenarbeiter gingen zu Mittag und wer durchaus was Merkwürdiges hätte finden wollen, hätte nichts anderes auskundschaften können, als daß in Nummer 98 e die Fenster der ersten Etage – trotzdem nicht Ostern und nicht Pfingsten und nicht einmal Sonnabend war – mit einer Art Bravour geputzt wurden.¹³

Im Gegensatz zu den realen erklingen solche geschriebenen Klänge nur in der Vorstellung der Leser, es handelt sich also um *imaginäre* Klänge. Sie können zwar in reale Klänge überführt werden, doch es ist unerlässlich, hier zu unterscheiden: Denn derart realisierte imaginäre Klänge sind eben nicht identisch mit den Klängen, die man sich bei der Lektüre vorstellt. Die Realisierung des Pferdebahnwagen-Klingelns im Rahmen eines *Stine*-Hörspiels etwa würde sich immer noch von dem imaginären Klingeln unterscheiden (die Imagination kann durch die Realisierung aber natürlich beeinflusst werden). Auf einer weiteren, ebenfalls von den imaginären Klängen im Text zu unterscheidenden Ebene läge das Vorlesen des Romans zum Beispiel durch den Autor; hier würde zwar der Text mit seiner eigenen Klanglichkeit zum Klingen gebracht, nicht aber die in ihm enthaltenen Klänge.

Für eine weitere Differenzierung der imaginären Klänge bietet es sich an, auf ein (ursprünglich aus der Narratologie stammendes) Begriffspaar zurück-

11 Davon berichtet Hölderlins Freund Rudolf Magenau in seinen *Freundeserinnerungen*, hier zitiert nach: Friedrich Hölderlin, Dokumente, hg. von Adolf Beck, Stuttgart 1968 (= Sämtliche Werke. Bd. VII,1), S. 394–397, hier S. 397.

12 Vgl. dazu jetzt Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille, hg. von Martin Clauss, Gesine Mierke, Antonia Krüger, Wien u. a. 2020.

13 Theodor Fontane, *Stine*, hg. von Christine Hehle, Berlin 2000 (= Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk. Bd. 11), S. 5.

zugreifen, das in der jüngeren Forschung zum Verhältnis von Literatur und Musik genutzt wird: *Telling* und *Showing*, wobei ersteres auf Thematisierungen von Musik in der Literatur¹⁴ und letzteres auf Imitationen von Musik in der Literatur¹⁵ bezogen wird. Analog könnte man auch zwischen Thematisierungen und Imitationen von Klängen in der Literatur unterscheiden: Während das Klingeln der Pferdebahnwagen im ersten Satz von *Stine* etwa nur thematisiert wird, werden die von einem Sturm im Wald hervorgerufenen Klänge in folgendem Ausschnitt aus Barthold Heinrich Brockes' Gedicht *Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille* auch mit sprachlichen Mitteln imitiert:

Hier borst' und brach ein dick-belaubter Ast;
 Dort kracht und stürzt/ vom Wirbel aufgefasst/
 Ein tief-gewurzelter bejahrter Eich-Baum nieder.¹⁶

Dass diese beiden Formen in der literarischen Praxis häufig gleichzeitig vorkommen (wie auch in diesem Fall), ist klar; dennoch ist die Unterscheidung heuristisch sinnvoll.

Zusammengenommen konstituieren die realen und die imaginären Klänge der Literatur den Gegenstandsbereich, der hier als Poetophonie bezeichnet wird und der den Hauptgegenstand einer Klangforschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive im hier skizzierten Sinn bildet. Es ist demnach ein großer, heterogener Bereich, für dessen Untersuchung unterschiedliche Analysemethoden erforderlich sind. Während die imaginären Klänge der Literatur in der Regel mit den etablierten Methoden literaturwissenschaftlicher Textanalyse untersucht werden können, müssen diese bei einer Untersuchung der realen Klänge je nach Gegenstand mit Methoden unter anderem aus der Medien-,¹⁷ Musik-¹⁸ und

14 Vgl. dazu Christine Lubkoll, Musik in Literatur: *Telling*, in: Handbuch Literatur & Musik, S. 78–94.

15 Vgl. dazu Werner Wolf, Musik in Literatur: *Showing*, in Handbuch Literatur & Musik, S. 95–113.

16 Barthold Heinrich Brockes, Irdisches Vergnügen in GOTT, bestehend in verschiedenen aus der Natur und Sitten-Lehre hergenommenen Gedichten/ nebst einem Anhang etlicher hierher gehörigen Uebersetzungen von des Hrn. De la Motte Französ. Fabeln/ mit Genehmigung des Verfassers nebst einer Vorrede herausgegeben von C.F. Weichmann, Hamburg 1721, S. 109–114. Zu diesem Gedicht vgl. Frieder von Ammon, Intermediales Vergnügen in Gott. Brockes' Gewittergedicht im musikalischen Kontext, in: Brockes-Lektüren. Ästhetik – Religion – Politik, hg. von Mark-Georg Dehrmann und Friederike Felicitas Günther, Bern u. a. 2020, S. 227–249.

17 Vgl. dazu Axel Volmar, Felix Gerloff und Sebastian Schwesinger, Medienwissenschaft, in: Handbuch Sound, S. 126–133.

18 Vgl. dazu Sebastian Klotz, Musikwissenschaft, in: ebd., S. 134–139.

Theaterwissenschaft¹⁹ kombiniert werden.²⁰ Doch auf eine der beiden Grundformen zu verzichten, wäre problematisch, denn sie gehören systematisch und – wie zu zeigen sein wird – häufig auch historisch eng zusammen. Dennoch ist es wichtig, sich noch einmal die Unterschiede zwischen ihnen vor Augen bzw. Ohren zu führen: Denn während es sich bei den realen Klängen der Literatur (solange man sie nicht aufnimmt) um höchst flüchtige akustische Ereignisse handelt, sind die in Texten enthaltenen imaginären Klänge aufgrund ihrer Schriftförmigkeit langfristig rezipierbar. Die Literatur kann deshalb als eine Art Klangarchiv betrachtet werden, das vor allem auch deshalb ergiebig ist, weil in literarischen Texten Klänge aus allen von Krause genannten Bereichen enthalten sein können: aus der Geophonie, der Biophonie und natürlich der Anthropophonie. Allerdings sind die jeweiligen Klänge im Archiv der Literatur natürlich nicht gespeichert wie auf einem Tonträger, sondern immer in literarisch perspektivierter Form. Schon die mediale Differenz zwischen Luft (als dem wichtigsten Medium realer Klänge) und Schrift (als dem Medium imaginärer Klänge) bedingt eine solche Perspektivierung. Perspektiviert werden imaginäre Klänge aber etwa auch durch die Kontexte, in denen sie im Text erscheinen: Das Klingeln der Pferdebahnwagen in *Stine* zum Beispiel ist Teil einer realistischen Beschreibung eines bestimmten Bezirks im gründerzeitlichen Berlin, innerhalb derer es eine spezifische Funktion hat und in der auch ganz andere, nicht-klangliche Aspekte eine Rolle spielen. Anders gesagt: Das Klangarchiv der Literatur enthält literarisch inszenierte, kontextualisierte und reflektierte Klänge. Gerade deshalb können sie aber historisch aussagekräftig sein; darauf ist zurückzukommen.

In einem weiteren Schritt soll das bisher abstrakt Entwickelte nun anhand eines ersten Beispiels konkretisiert werden; dabei ist auch deutlich zu machen, warum es ergiebig ist, sich mit der Poetophonie zu beschäftigen. Im Mittelpunkt stehen dabei die imaginären Klänge der Literatur, in Form eines Exkurses werden aber auch die realen miteinbezogen.

1. Klangüberfüllung: *Der Erwählte*

Gewählt wurde der Beginn von Thomas Manns Roman *Der Erwählte* aus dem Jahr 1951, einer der – wie sich zeigen wird – klangvollsten Romananfänge der moder-

19 Vgl. dazu Doris Kolesch und Jenny Schrödl, Theaterwissenschaft, in: ebd., S. 162–169.

20 Wie man die realen Klänge der Literatur untersuchen kann, habe ich in meiner Habilitationsschrift exemplarisch anhand der Lyrik seit 1945 gezeigt: Frieder von Ammon, Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten, Stuttgart 2018.

nen deutschsprachigen Literatur. Bekanntlich erzählt Thomas Mann in diesem Roman die mittelalterliche Gregorius-Legende, wie sie am prominentesten von Hartmann von Aue in seinem *Gregorius* aus den 1180er Jahren erzählt worden war, noch einmal neu, wobei er – in seinen Worten – »alle Mittel« nutzte, die der »Erzählkunst in sieben Jahrhunderten zugewachsen« waren. Sein Verfahren beschreibt er als ein »Amplifizieren, Realisieren und Genaumachen des mythisch Entfernten«. ²¹ Dies betrifft gerade auch die Dimension des Klangs. An den Anfang seiner Version der Legende hat Thomas Mann nämlich das sogenannte Glockenwunder gestellt: Es besteht darin, dass beim Einzug des Erwählten in Rom die Glocken der Stadt von selbst zu läuten beginnen. Bei Hartmann erscheint dieses Motiv erst gegen Ende und wird dort in nur drei Versen abgehandelt. Thomas Mann aber hat es zu einem ganzen Kapitel ausgeweitet und dieses eben an die exponierte Position des Anfangs gestellt, wodurch allein er schon mit großer Deutlichkeit markiert hat, wie wichtig es ihm war:

Glockenschall, Glockenschwall supra urbem, über der ganzen Stadt, in ihren von Klang überfüllten Lüften! Glocken, Glocken, sie schwingen und schaukeln, wogen und wiegen ausholend an ihren Balken, in ihren Stühlen, hundertstimmig, in babylonischem Durcheinander. Schwer und geschwind, brummend und bimmelnd, – da ist nicht Zeitmaß noch Einklang, sie reden auf einmal und alle einander ins Wort, ins Wort auch sich selber: an dröhnen die Klöppel und lassen nicht Zeit dem erregten Metall, daß es ausdröhne, da dröhnen sie pendelnd an am anderen Rande, ins eigene Gedröhne, also daß, wenn's noch hallt »In te Domine speravi«, so hallt es auch schon »Beati, quorum tecta sunt peccata«, hinein aber klingelt es hell von kleineren Stätten, als rühre der Meßbub das Wandlungsglöcklein.

Von den Höhen läutet es und aus der Tiefe, von den sieben erzheligen Orten der Wallfahrt und allen Pfarrkirchen der sieben Sprengel zu seiten des zweimal gebogenen Tibers. Vom Aventin läutet's, von den Heiligtümern des Palatin und von Sankt Johannes im Lateran, es läutet über dem Grabe dessen, der die Schlüssel führt, im Vatikanischen Hügel, von Santa Maria Maggiore, in Foro, in Domnica, in Cosmedin und in Trastevere, von Ara Celi, Sankt Paulus außer der Mauer, Sankt Peter in Banden und vom Haus zum Hochhei-

21 Thomas Mann, Bemerkungen zu dem Roman ›Der Erwählte‹, in: ders.: *Meine Zeit. 1945–1955*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 1997 (= *Essays*. Bd. 6), S. 202–206, hier S. 204. Für einen Überblick über den Roman und die dazu vorliegende neuere Forschung vgl. Heinrich Detering und Stephan Stachorski, *Der Erwählte (1951)*, in: *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 75–78.

ligen Kreuz in Jerusalem. Aber von den Kapellen der Friedhöfe, den Dächern der Saalkirchen und Oratorien in den Gassen läutet es auch. Wer nennt die Namen und weiß die Titel? Wie es tönt, wenn der Wind, wenn der Sturm gar wühlt in den Saiten der Äolsharfe und gänzlich die Klangwelt aufgeweckt ist, was weit voneinander und nahe beisammen, in schwirrender Allharmonie: so, doch ins Erzene übersetzt, geht es zu in den berstenden Lüften, da alles läutet zu großem Fest und erhabenem Einzug.²²

Man übertreibt gewiss nicht, wenn man dies als eine literarische Klanglandschaft bemerkenswerter Art bezeichnet. Wodurch zeichnet sie sich aus? Zunächst ist festzuhalten, dass man es hier mit imaginären Klängen zu tun hat, denn real erklingen sie ja nicht (auch nicht wenn man die Passage vorliest), obwohl diese Klanglandschaft in der Vorstellung der Leserinnen und Leser eine solche – wie man vielleicht sagen könnte – »Anhörlichkeit« gewinnt, dass er oder sie vergessen könnte, es nur mit imaginären Klängen zu tun zu haben. Andererseits übersteigt das gleichzeitige Läuten aller Glocken Roms das Vorstellungsvermögen der Leserschaft so sehr, dass die Anhörlichkeit der Passage sogleich wieder in Frage gestellt wird. Wie es scheint, kommt es aber gerade auf dieses Changieren zwischen Anhörlichkeit und Unhörbarkeit an: Am Romananfang wird gleichsam programmatisch das Frequenzspektrum dieser imaginären Klänge gemessen, was man schon daran sehen kann, dass Thomas Mann sich bemüht hat, die Klänge, die auf der Ebene des Inhalts thematisiert werden, auf der Ebene der Form zu imitieren, und dabei alle ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel eingesetzt hat. Das beginnt bereits mit den ersten beiden Worten, die sich nicht nur reimen (»Glockenschall« – »Glockenschwall«), sondern die darüber hinaus auf charakteristische Weise rhythmisiert sind. Ihnen liegt ein seltener antiker Versfuß zugrunde: der Kretikus (ein dreisilbiger Versfuß, bei dem auf eine Hebung eine Senkung und dann wieder eine Hebung folgt). Das gibt dem Einstieg ein charakteristisches rhythmisches Gepräge, das auf das Schwingen der Glocken zu verweisen scheint. In jedem Fall wird die Aufmerksamkeit so von Anfang an auf die klanglichen Aspekte des Textes gelenkt, die auch im weiteren Verlauf voll ausgekostet werden: Immer wieder, und immer unterschiedlich, sind die Sätze rhythmisiert, ja stellenweise sogar metrisiert, sodass die Grenze zwischen Prosa und Vers zunehmend durchlässig wird, am deutlichsten in dem Halbsatz »Wie es tönt, wenn der Wind, wenn der Sturm gar wühlt«, in dem nicht zufällig weitere klangliche Phänomene beschrieben werden: Hier folgen drei Anapäste aufeinander, um dann durch einen Jambus wirkungsvoll abgeschlossen zu werden: x x X x

22 Thomas Mann, *Der Erwählte*. Roman. Zweite, durchgesehene Auflage, Frankfurt a.M. 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. VII), S. 9.

x X x x X x X – eine Formel, die aus einem Gedicht stammen könnte. Wie man nicht zuletzt an diesem Satz sieht, kommen zu solchen Metrisierungen zahlreiche Alliterationen und Assonanzen hinzu, darüber hinaus prägnante Zwillingsformeln wie »schwer und geschwind« (ein Choriambus), »brummend und bimmelnd« (ein Adoneus) sowie verschiedene Wiederholungsfiguren. Auch die Zitate aus dem *Te Deum* (»In te Domine speravi«) und dem 32. Psalm (»Beati, quorum tecta sunt peccata«) tragen mit ihren vielfältigen musikalischen Assoziationen bei zu der Feier des Klangs, die hier veranstaltet wird. Insgesamt – so kann man sagen – sind die Sätze zu Beginn dieses Romans nicht weniger »von Klang überfüllt« als die Lüfte über der Stadt. Um das ganze Ausmaß dieser »Klangüberfüllung« zu zeigen, seien hier die erwähnten drei Verse zitiert, in denen das Glockenwunder im *Gregorius* Hartmanns von Aue beschrieben wird:

Dô wart ze Rôme ein *michel* schal:
 sich begunden über al
 die glocken selbe liuten²³

Im Vergleich spielt das Motiv hier also nur eine geringe Rolle. Offenbar hat Thomas Mann aber das Wort »schal« von Hartmann übernommen und daraus dann die so spezifische wie singuläre Klanglandschaft entwickelt, mit der sein Roman beginnt: ein erstes, programmatisch zu verstehendes Beispiel für sein Verfahren, den Prätext zu »amplifizieren«, zu »realisieren« und »genau zu machen«.

Dass dieser Beginn eine poetologische Valenz besitzt, die über die Offenlegung der Verfahrensweise und die Demonstration sprachlicher Meisterschaft hinausgeht, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass die Glocke eines der wichtigsten Klangmedien der Vormoderne war. Als »zentripetales Halbdistanzmedium« steht sie – in den Worten des Historikers Jan-Friedrich Missfelder –

[...] funktional zwischen reiner Kommunikation unter Anwesenden und wirklichen Distanzmedien wie Schrift und Druck, die ihre Adressaten erreichen konnten, ohne dass diese präsent sein mussten. Zentripetal wirkten Glocken andererseits, weil sie Menschen häufig zusammenriefen, also Anwesenheitssituationen erst medial herstellten; das heißt, sie etablierten vermittels ihrer Klänge akustische Gemeinschaften [...].²⁴

23 Hartmann von Aue, *Gregorius*. Der arme Heinrich. Iwein, hg. und übersetzt von Volker Mertens, Frankfurt a.M. 2008 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29), S. 212 (v. 3755–3757).

24 Jan-Friedrich Missfelder, *Glocken*, in: *Handbuch Sound*, S. 329–331, hier S. 329.

Zu Beginn seines Romans lässt Thomas Mann also nicht nur imaginär die Glocken läuten, er betreibt zugleich Medienreflexion – und dass es dabei implizit auch um das Medium Schrift geht, liegt auf der Hand. Denn in gewisser Weise rufen die imaginären Glocken ja auch die realen Rezipienten seines Romans zusammen und etablieren eine eigene Rezeptionssituation, die allerdings gerade keine Anwesenheitssituation ist; anders als die Glocke ist die Schrift ja ein wirkliches Distanzmedium. Dennoch kann man sagen, dass auch die realen Rezipienten des *Erwählten*, indem sie den Glockenklang imaginieren, eine – wenn auch räumlich und zeitlich gleichsam versprengte – akustische Gemeinschaft bilden. Auf diese Weise werden typische kommunikative Verhältnisse aus Vormoderne und Moderne hier über das Medium der Glocke exemplarisch einander gegenübergestellt.

Damit hat sich die poetologische Valenz des Beginns aber noch nicht erschöpft: Im weiteren Verlauf des ersten Kapitels geht es um die bereits in seinem Titel (*»Wer läutet?«*) gestellte Frage, wer es denn eigentlich sei, der hier die Glocken läute. Die Antwort, die der Text darauf gibt, hat es in sich und ist berühmt geworden, zumal unter Narratologen: Denn nicht etwa Gott wird angeführt als Verursacher des Glockenwunders, sondern der *»Geist der Erzählung«*. Zuerst wird er in seiner abstrakten Form beschrieben, dann aber bald konkretisiert zu einer anthropomorphen Erzählerfigur namens Clemens der Ire, einem mittelalterlichen Benediktinermönch, der die Geschichte des Gregorius der Fiktion nach im Kloster St. Gallen niedergeschrieben hat.²⁵ Das Glockenwunder wird damit (partiell) säkularisiert und, indem es derart erzähltheoretisch dekonstruiert wird, gewissermaßen auch »narratologisiert«.²⁶ Nicht nur Gregorius zieht unter Glockengeläut, wie es heißt, »erhaben« in Rom ein, zugleich zieht der Erzähler in den Roman ein, und auch sein Einzug hätte erhabener (und komischer) kaum gestaltet werden können. Das aber heißt, dass der Darstellung des Glockenwunders insgesamt eine elaborierte immanente Poetik zugrunde liegt, eine veritable Klangpoetik, die mit Thomas Manns musikalischer Poetik zwar Überschneidungspunkte aufweist, aber nicht mit ihr gleichzusetzen ist.

Der Beginn des *Erwählten* ist also nicht nur ein in ästhetischer Hinsicht faszinierendes Beispiel für die imaginären Klänge der Literatur und damit für eine der beiden Grundformen der Poetophonie, er zeigt auch, welche wichtige Funktionen – von der Ermöglichung virtuoser Sprachartistik bis hin zu ironischer Selbstreflexion – sie innerhalb eines Textes erfüllen können.

25 Thomas Mann, *Der Erwählte*, S. 10.

26 Zu den fachgeschichtlichen Kontexten von Thomas Manns »Narratologie« vgl. Dirk Werle, *Thomas Manns Erwählter und die Erzähltheorie der 1950er Jahre*, in: *Euphorion* 106 (2012), S. 439–464.

Wenn man das Potenzial, das die Beschäftigung mit der Poetophonie birgt, aber voll ausschöpfen möchte, muss man neben den intra- und inter- auch die extratextuellen Kontexte solcher Klänge in die Untersuchung miteinbeziehen. *Der Erwählte* zum Beispiel erschien 1951 und gehört somit in die Nachkriegszeit. Diese Zeit aber war – darauf hat die historische Klangforschung hingewiesen – gerade in Deutschland durch spezifische Klanglandschaften gekennzeichnet. Zitiert sei der Historiker Gerhard Paul, der darauf hingewiesen hat, dass der Mai 1945 »in vielerlei Hinsicht auch eine akustische Zäsur« bedeutete:

Dem Lärm des Krieges und der dreiminütigen Funkstille vom Abend des 9. Mai, gleichsam der akustischen »Stunde Null« der Deutschen, folgten zunächst die Stille des Entsetzens und schließlich ein gänzlich neuer Sound; allerdings hallten die Klänge der NS-Zeit und des Krieges noch jahrelang und in vielgestaltiger Form nach.²⁷

Der »gänzlich neue[] Sound« war unter anderem geprägt von dem Klirren des Geschirrs, »wenn die alliierten Panzer oder schweren Transporter durch die Straßen rollten«, von den Geräuschen von »Spitzhacken, Schaufeln und schwerem Baugerät, die beim Wegschaffen von Schutt zum Einsatz kamen«, aber auch von der Tatsache, dass um 1950 »etwa zwei Drittel der Haushalte mit Radioempfängern ausgestattet« waren, über die man Musik von zeitgenössischen Komponisten hören konnte sowie – vor allem in der Bundesrepublik – Jazz und Swing.²⁸ Insgesamt waren die Klanglandschaften der Nachkriegszeit also sehr heterogen; vielleicht könnte man im Vergleich zu den gleichgeschalteten Klanglandschaften des Dritten Reichs von einer klanglichen Pluralisierung sprechen.

Wenn man den *Erwählten* dazu in Beziehung setzt, zeigt sich, dass der Kontrast zwischen der imaginären Klanglandschaft, mit der dieser Roman beginnt, und den realen Klanglandschaften der Nachkriegszeit kaum größer sein könnte. Vor dem Hintergrund des »neue[n] Sound[s]« der Nachkriegszeit muss der »alte« Sound der römischen Glocken mit all seinen Konnotationen nachgerade irritierend gewirkt haben. Thomas Mann scheint das vorausgesehen zu haben, denn am Ende des Romans lässt er seinen Erzähler noch einmal auf das Glockenwunder zurückkommen und zugeben, dass es »keine geringe Zumutung für die Menschen« war, »all die Zeit dies ungeheuere Gedröhne und Gebimmel in den Ohren zu haben«, »darüber ist der Geist der Erzählung sich klar«: »Es war eine

27 Gerhard Paul, Nachhall und neuer Sound. Klanglandschaften der Nachkriegszeit, in: Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute, hg. von Gerhard Paul und Ralph Schock, Göttingen 2014, S. 305–308, hier S. 305.

28 Ebd. und S. 306 f.

Art von heiliger Heimsuchung und Kalamität, um deren Abstellung aus schwächeren Seelen manches Gebet zum Himmel stieg.«²⁹ Dass sich diese akustische Heimsuchung nicht nur auf die fiktiven Romanfiguren, sondern auch auf die realen Rezipienten des Romans beziehen lässt, ist klar. Thomas Mann war sich der Unzeitgemäßheit seiner Klanglandschaft (wie des Romans im Ganzen) also bewusst, offenbar nahm er sie aber gerne in Kauf, wenn er es nicht sogar auf eine Provokation der Leserinnen und Leser in Deutschland anlegte (die Debatten über seine Rolle als deutscher Schriftsteller im Exil lagen damals noch nicht lange zurück); tatsächlich fiel die Rezeption des Romans dann durchaus ambivalent aus.

Auch wenn man die Klanglandschaft zu Beginn des *Erwählten* mit anderen literarischen Klanglandschaften der Zeit vergleicht, zeigen sich vor allem Unterschiede. Dies sei demonstriert anhand eines Romans, der in demselben Jahr erschien wie *Der Erwählte* und der zu Recht als ein Schlüsseltext der Nachkriegsliteratur gilt: Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*.

2. Klangarchiv der Nachkriegszeit: *Tauben im Gras*

In diesem Roman versucht Koeppen, die besondere zeitgeschichtliche Situation Deutschlands kurz nach Gründung der Bundesrepublik darzustellen, in dem er exemplarisch die Erlebnisse einer Reihe verschiedener Figuren (insgesamt sind es mehr als 30) an einem einzigen Tag und an einem einzigen Ort erzählt, wobei das Datum dieses Tages ebenso wenig explizit genannt wird wie der Name der bayerischen Stadt, in der sich die Handlung abspielt (angedeutet wird aber, dass es der 20. Februar 1951 und München sind). Ähnlich wie James Joyce in seinem *Ulysses* (auf den manches in *Tauben im Gras* verweist) geht es Koeppen also um die Darstellung des – wie man in Anlehnung an die berühmte Formulierung Hermann Brochs sagen könnte – ›Epochen-Alltags‹ der Nachkriegszeit.

Ein fester Bestandteil dieses Alltags aber waren – wie gezeigt – Klänge, und so ist es nicht verwunderlich, dass sie im Roman ebenfalls eine zentrale Rolle spielen:³⁰ Von der ersten bis zur letzten Seite ist *Tauben im Gras* von imaginären Klängen erfüllt, sodass schon dieser Roman allein zu einem umfassenden Klangarchiv der Nachkriegszeit wird. Überspitzt formuliert: Stünde einem als Quelle dafür nur *Tauben im Gras* zur Verfügung, man könnte die Klanglandschaften

29 Thomas Mann, *Der Erwählte*, S. 234 f.

30 Vgl. dazu Hans-Ulrich Treichel, *Das Geräusch und das Vergessen. Realitäts- und Geschichtserfahrung in der Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens*, in: ders.: *Über die Schrift hinaus. Essays zur Literatur*, Frankfurt a.M. 2000, S. 95–129.

der Nachkriegszeit dennoch in großen Teilen daraus rekonstruieren. Gezeigt sei dies zunächst wiederum anhand des Romananfangs, denn – genau wie *Der Erwählte* – beginnt *Tauben im Gras* mit einer spezifischen Klanglandschaft. Die beiden Klanglandschaften könnten allerdings nicht unterschiedlicher sein:

Flieger waren über der Stadt, unheilkundende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm. Sturm, Hagel und Donner, täglich und nächtlich, Anflug und Abflug, Übungen des Todes, ein hohles Getöse, ein Beben, ein Erinnern in den Ruinen. Noch waren die Bombenschächte der Flugzeuge leer. Die Auguren lächelten. Niemand blickte zum Himmel auf.³¹

Das »hohle[] Getöse« der Flugzeuge, von dem hier erzählt wird, ist – mit einem Begriff der *Sound Studies* – ein ›*Keynote Sound*‹, ein – wie man das vielleicht übersetzen könnte – ›Grundklang‹. Gemeint sind damit Klänge, »which are heard by a particular society continuously or frequently enough to form a background against which other sounds are perceived«.³² Die Menschen in der namenlosen bayerischen Stadt hören das »hohle[] Getöse« »täglich und nächtlich«, sie können ihm also genauso wenig entkommen wie die Bewohner Roms im *Erwählten* dem Glockenläuten, mit dem Unterschied, dass das Glockenwunder nur drei Tage dauert, das »hohle[] Getöse« aber jeden Tag zu hören ist und somit in der Tat einen Grundklang bildet.

Signifikant ist aber, dass – mittels eines Verfahrens, das man als ›auditive Überblendung‹ bezeichnen könnte – zugleich erzählt wird, wie dieser Klang von den Menschen wahrgenommen wird: nämlich als »Sturm, Hagel und Donner« und damit als ein natürlicher oder, mit Bezug auf Krauses Begriff der Geophonie, ›geogener‹ Klang. In Wahrheit ist dieser Klang aber natürlich anthropogen, also menschengemacht. Diese Wahrnehmung deutet darauf hin, dass die Menschen ihre Einflussmöglichkeiten auf politische Ereignisse für gering halten, dass sie sich ihnen eher ausgesetzt fühlen, als dass sie sie mitgestalten wollten. Mit anderen Worten: Die in der Hitler-Diktatur gemachten Erfahrungen stecken diesen gerade erst zu Demokraten gewordenen Menschen noch in den Knochen. Das Erzählen von Klängen erweist sich hier somit auch als eine Möglichkeit differenzierter Bewusstseinsdarstellung.

31 Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*. Roman, hg. von Hans-Ulrich Treichel, Frankfurt a.M. 2006 (= Werke. Bd. 4), S. 9.

32 R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT 1994, S. 272.

3. Exkurs: Klangliche Komplexitätssteigerung

Es liegt auf der Hand, dass Flugzeuglärm, der zugleich wie »Sturm, Hagel und Donner« klingt, sich nicht ohne Weiteres in reale Klänge überführen lässt. Da dies im Rahmen einer vielbeachteten Hörspielbearbeitung des Romans aus dem Jahr 2009 aber dennoch versucht worden ist und solche Realisierungen, wie eingangs angedeutet, auch zur Poetophonie gehören, soll dieser Versuch hier wenigstens kurz diskutiert werden; zudem ist die dabei gefundene Lösung aufschlussreich.

Die im Mai 2009 als ›Hörspiel des Monats‹ ausgezeichnete Hörspielbearbeitung von *Tauben im Gras* (und den beiden anderen Romanen aus Koeppens ›Nachkriegstrilogie‹) ist aus einer Koproduktion des Hessischen, des Südwest- und des Westdeutschen Rundfunks hervorgegangen; sie wurde zuerst am 15. März 2009 gesendet, mittlerweile liegt sie auch in einer CD-Edition vor.³³ Regie führte Leonhard Koppelman. Die »Komposition« – wie es im Booklet heißt, vielleicht sollte man in diesem Fall aber eher von ›Sounddesign‹³⁴ sprechen – stammt von Günter Lenz, einem renommierten deutschen Jazzmusiker, der 1938 in Frankfurt am Main geboren wurde und in den 1950er Jahren bereits vor in Deutschland stationierten amerikanischen Soldaten aufgetreten ist;³⁵ er kennt das von Koeppen beschriebene Nachkriegsmilieu also aus eigener Anschauung bzw. -hörung. Wie ist er bei der Realisierung des imaginären Grundklangs vorgegangen?

Konsequenterweise ist dieser Klang das erste, was man hört:³⁶ Als *Fade In* scheint er aus dem Nichts zu kommen, ist dann zwar präsent, aber nicht genau bestimmbar und wirkt insofern latent bedrohlich. Um die Fatur dieses Klangs zu verstehen, muss man genau hinhören: Er besteht aus der Kombination authentischer Flugzeuggeräusche mit Tönen, die auf einem Tenorsaxophon über einem tiefen (wohl auf einem Kontrabass gestrichenen) Grundton gespielt werden, zunächst im Abstand einer Oktave, dann einer großen und schließlich einer kleinen Septime, wodurch ein so dissonanter wie diffuser, zwischen Maschinenlärm und Musik changierender und insofern verfremdeter Klang entsteht. Auch hier hat man es also mit einer auditiven Überblendung zu tun, die zwar anderer Art ist als die im Text, die deren weitere Dimension aber doch zumindest ahnen lässt. Was dahinter steckt, wird dann deutlich, wenn die Stimme des Sprechers, der den Beginn des Romans zu Gehör bringt, einsetzt und es auf diese Weise

33 Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*. Das Treibhaus. Der Tod in Rom. 6 CDs, München 2009.

34 Dazu vgl. Jörg U. Lensing: Sounddesign. In: *Handbuch Sound*, S. 85–88.

35 Zu Lenz vgl. Eric Zwang Eriksson, Lenz, Günter, in: *Reclams Jazzlexikon*. Personenlexikon, hg. von Wolf Kampmann, Sachlexikon von Ekkehard Jost. Zweite, erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2009, S. 314.

36 Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*, CD 1, track 1.

möglich wird, die (weiterhin zu hörende) reale zu der erzählten imaginären Klanglandschaft in Beziehung zu setzen. An dieser Stelle kommt es also zu einer doppelten auditiven Überblendung: Insgesamt sind es nicht weniger als fünf Klangschichten – zwei reale und zwei imaginäre, hinzukommt die Stimme des Sprechers (der kurz danach von einer Sprecherin abgelöst wird) – die hier gleichzeitig präsent sind und die klangliche Komplexität des Roman- bzw. Hörspielbeginns weiter steigern.

Ob man diese Lösung für gelungen hält oder nicht: In jedem Fall zeigt sie, wie die beiden Grundformen der Poetophonie miteinander zusammenhängen können. Insofern sind sie methodisch auch nicht sinnvoll voneinander zu trennen.

Das »hohle[] Getöse« ist zwar der Grundklang in *Tauben im Gras*, aber, wie angedeutet, nur einer von unzähligen weiteren imaginären Klängen, die dieser Roman enthält. Im Grunde bildet jeder einzelne der 103 meist kurzen Abschnitte, aus denen sich der Roman zusammensetzt, eine eigene literarische Klanglandschaft.

Dafür soll noch ein Beispiel gegeben werden: Es stammt aus einem Abschnitt, in dem von einem amerikanischen Touristen mit dem bezeichnenden Namen Odysseus Cotton erzählt wird, der in Begleitung eines bayerischen Dienstmannes namens Josef durch die Stadt zieht, wobei Josef einen »Musikkoffer« (ein Koffer-radio) trägt. Unter anderem begeben sie sich in ein Wirtshaus mit dem ebenfalls bezeichnenden Namen *Zur Glocke*, wo Cotton sich dem Würfelspiel hingibt:

Josef hielt den Musikkoffer fest in der Hand. Er hatte Angst, man könnte das Köfferchen stehlen. Die Musik schwieg für eine Weile. Eine Männerstimme sprach Nachrichten. Josef verstand nicht, was der Mann sagte, aber manche Worte verstand er doch, die Worte Truman Stalin Tito Korea. Die Stimme in Josefs Hand redete vom Krieg, redete vom Hader, sprach von der Furcht. Wieder fielen die Würfel. Odysseus verlor. Er blickte verwundert auf die Hände der Griechen, Taschenspielerhände, die sein Geld einsteckten. Die Bläserkapelle in der Glocke begann ihre Mittagsarbeit. Sie bliesen einen der beliebten dröhnenden Märsche. »Die macht uns keiner nach.« Die Leute summten den Marsch mit. Einige schlugen mit ihren Bierkrügen den Takt. Die Leute hatten die Sirenen vergessen, hatten die Bunker vergessen, die zusammenbrechenden Häuser, die Männer dachten nicht mehr an den Schrei des Unteroffiziers, der sie in den Dreck des Kasernenhofs jagte, nicht an den Graben, die Feldverbandplätze, die Trommelfeuer, die Einkesselung, den Rückzug, sie dachten an Einmärsche und Fahnen.³⁷

37 Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*, S. 68.

Dies ist eine Klanglandschaft wiederum ganz eigener Art. Zentral ist, dass sie sich aus mehreren Klangschichten zusammensetzt: Den Hintergrund bilden die »dröhnenden Märsche«, die von der »Bläserkapelle« und einigen Menschen mit Bierkrügen gemeinsam hervorgebracht werden, ein – so muss man sich das vorstellen – martialischer Klang mit hohen Geräuschanteilen, der von nicht überwundenem Militarismus und Nationalismus kündigt. Im Vordergrund ist die Stimme des Nachrichtensprechers aus dem Radio zu hören, eine medial vermittelte Männerstimme, die die bayerische Stadt mit der Welt verbindet, ohne dass sie aber von den Besuchern der Bierhalle zur Kenntnis genommen würde; Josef hört zwar (wohl als einziger) zu, doch er versteht nicht, was er hört. Die Kommunikation zwischen Welt und bayerischer Stadt scheitert also; die Stadt verbleibt in ihrer provinziellen Isolation. Hinzu kommt noch eine dritte Klangschicht, und dies ist die interessanteste, denn dabei handelt es sich um die Klänge des zurückliegenden Krieges. Diese Klänge aber wurden von den Besuchern der Bierhalle vergessen oder genauer: verdrängt. Diese Klänge sind also unhörbar, doch ihre Unhörbarkeit macht sie paradoxerweise umso schriller. Der Erzähler aber erinnert sich an die verdrängten Klänge des Krieges und ruft sie dem Leser ins Gedächtnis. Im Klangarchiv dieses Romans ist demnach auch das enthalten, was eigentlich nicht hörbar ist.

4. Ausblick: Klanggeschichte der Literatur – Literaturgeschichte des Klangs

Am Ende soll noch einmal hervorgehoben werden, was die Poetophonie zu einem lohnenden Forschungsgegenstand macht: Zum einen handelt es sich dabei um eine Dimension der Literatur, der von der Literaturwissenschaft bisher zu wenig Beachtung geschenkt wurde, obwohl sie offensichtlich so basal wie relevant ist und neue Erkenntnisse auch über bekannte Texte ermöglicht. Nimmt man etwa – um dies abschließend noch einmal anhand eines bislang nur kurz genannten Textes zu demonstrieren – die imaginären Klänge in Fontanes *Stine* in den Blick, bemerkt man, dass das als Teilelement einer urbanen Klanglandschaft fungierende und deshalb zunächst so nebensächlich erscheinende Klingeln der Pferdebahnwagen im ersten Satz des Romans an seinem Ende wiederkehrt, dann aber in einer geradezu ins Kosmische ausgeweiteten Form:

Solange dieser Zug den auf eine kurze Strecke zur Seite des Bahnkörpers hinlaufenden Fahrweg innehielt, war alles still; im selben Augenblicke aber, wo Sarg und Träger von eben diesem Fahrweg her in eine Kirsch-Allee einbogen, die von hier aus gradlinig auf das nur fünfhundert Schritt entfernte Klein-

Haldern zuführte, begann die Klein-Haldernsche Schulglocke zu läuten, eine kleine Bimmelglocke, die wenig feierlich klang und doch mit ihren kurzen, scharfen Schlägen wie eine Wohlthat empfunden wurde, weil sie das bedrückende Schweigen unterbrach, das bis dahin geherrscht hatte.

So ging es nach Klein-Haldern hinein, ohne daß man etwas anderes als die Schulglocke gehört hätte; kaum aber, daß man nach der Passierung der Schmiede – mit der das Dorf nach der andern Seite hin abschloß – in die von Klein-Haldern nach Groß-Haldern hinüberführende, beinahe laubenartige zusammengewachsene Rüster-Allee einmündete, so nahm auch schon ein allgemeines Läuten, daran sich die ganze Gegend beteiligte, seinen Anfang. Die Groß-Halderner Glocke, die sie die Türkenlocke nannten, weil sie von Geschützen gegossen war, die Matthias von Haldern aus dem Türkenkriege mit heimgebracht hatte, leitete das Läuten ein; aber ehe sie noch ihre ersten fünf Schläge thun konnte, fielen auch schon die Glocken von Crampnitz und Wittenhagen ein und die von Orthwig und Nassenheide folgten. Es war, als läuteten Himmel und Erde.³⁸

Ähnlich wie *Der Erwählte* wird also auch *Stine* durch Glockenläuten und die darauf folgende »wohlthuende[]«³⁹ bzw. »tiefe Stille«⁴⁰ eingerahmt; während Thomas Mann aber antiklimaktisch vorgeht, in dem er das – mittels der Metapher der »schwirrende[n] Allharmonie«⁴¹ seinerseits auf den Kosmos verweisende – Glockenwunder am Anfang virtuos inszeniert, am Ende aber, wie gezeigt, ironisch relativiert, verfährt Fontane klimaktisch, und zwar gleich doppelt: zum einen durch die makrostrukturelle Steigerung des marginalen Klingelns am Anfang zum kosmischen Läuten am Ende, zum anderen durch die mikrostrukturelle Steigerung der finalen Klanglandschaft von der »Bimmel-« über die »Türkenlocke« bis hin zum vereinigten Läuten aller Glocken der Gegend. Zugleich wird deutlich, dass Fontane darauf verzichtet, das Läuten der Glocken mit den Mitteln der Sprache zu imitieren, was Thomas Mann ja in einem geradezu übertriebenen Maß tut. Mit anderen Worten: Fokussiert man die imaginären Klänge in diesem Text, zeigt sich nicht nur *Stine* selbst in einem neuen Licht, es wird auch ein Zusammenhang zwischen *Stine* und dem *Erwählten* erkennbar, der bisher nicht gesehen wurde und den man auf die Frage zuspitzen könnte, ob Thomas Mann hier möglicherweise bewusst an seinen Vorgänger anknüpft, den er bekanntlich verehrte und auf den er sich immer wieder bezogen hat; der markierte intertextu-

38 Theodor Fontane, *Stine*, S. 105.

39 Thomas Mann, *Der Erwählte*, S. 238.

40 Theodor Fontane, *Stine*, S. 107.

41 Thomas Mann, *Der Erwählte*, S. 9.

elle Verweis auf Hartmann von Aue würde also dann noch überlagert durch einen unmarkierten Verweis auf Fontane.

Solche Erkenntnisse bzw. Fragemöglichkeiten ergeben sich indes nicht nur im Hinblick auf einzelne Texte, sondern, in einem weiteren Schritt, auch auf Gattungen und Epochen, denn es liegt ja auf der Hand, dass sich die imaginären Klänge in Romanen zum Beispiel von denen in Gedichten genauso unterscheiden wie die der Nachkriegs- etwa von denen der Gegenwartsliteratur. Um auch dies durch ein Beispiel zu belegen: In demselben Jahr wie *Der Erwählte* und *Tauben im Gras* erschien Gottfried Benns Gedichtband *Fragmente*. Im letzten Abschnitt des Titelgedichts werden die Klanglandschaften der Nachkriegszeit wie folgt beschrieben:

Der Rest Fragmente,
halbe Laute,
Melodieansätze aus Nachbarhäusern,
Negerspirituals
oder Ave Marias.⁴²

Diese Klanglandschaft – die stellvertretend für die kulturelle Situation der Nachkriegszeit insgesamt angeführt, der also eine große Aussagekraft zugesprochen wird – ähnelt in ihrer nicht mehr auf einen Nenner zu bringenden Heterogenität der Klanglandschaft in der Wirtshausepisode in *Tauben im Gras*, mit dem Unterschied, dass Koeppen die Heterogenität, wie beschrieben, in eine mehrschichtige Klanglandschaft überführt und somit die Simultaneität des Heterogenen betont, während sie hier in ihrer Disparität und Fragmentarizität ausgestellt wird, wozu auch die Versform beiträgt: unterschiedlich lange, nicht metrisch gebundene und somit ihrerseits disparat und fragmentarisch erscheinende Verse für die »halbe[n] Laute« der Zeit.

Man könnte auf diese Weise eine ganze Klanggeschichte der Literatur schreiben, die aufgrund der kulturellen Relevanz des Klangs eine signifikante Neuperspektivierung der Literaturgeschichte verspricht. Literatur kann aber auch als Quelle für eine allgemeine Geschichte des Klangs herangezogen werden, ein Potenzial, das von den *Sound Studies* zwar erkannt,⁴³ aber bei weitem

42 Gottfried Benn, *Gedichte 1*, Stuttgart 1986 (= Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Bd. 1), S. 235.

43 Vgl. etwa die klanggeschichtlichen Ausführungen R. Murray Schafers, der in seiner für die *Sound Studies* grundlegenden Abhandlung *The Soundscape* literarische Texte extensiv, aber methodisch naiv als Quelle heranzieht (R. Murray Schafer, *The Soundscape*, S. 15–99). Wesentlich reflektierter geht Jan-Friedrich Missfelder vor, der sich bei seinem Versuch einer Rekonstruktion von Klangkulturen des 19. Jahrhunderts auf Gottfried Kellers *Grünen*

noch nicht ausgeschöpft worden ist (und auch an dieser Stelle nur angedeutet werden konnte): Dass literarische Texte aufgrund der ihnen eigenen Möglichkeiten, Klänge differenziert darzustellen, eine privilegierte Quelle für die Klanggeschichtsschreibung sind, dürfte aber deutlich geworden sein.

Zumal in Form ihrer realen Klänge, die – was hier ebenfalls nur angedeutet werden konnte – in manchen Epochen der Literaturgeschichte eine wichtige Rolle gespielt haben, ja die, wie etwa in Antike und Mittelalter, aber auch in der Gegenwart, phasenweise sogar im Zentrum der literarischen Praxis standen, wäre die Literatur ohnehin ein unverzichtbarer Bestandteil einer allgemeinen Geschichte des Klangs. Wie ihr Gegenstück, die erwähnte Klanggeschichte der Literatur, müsste eine solche Literaturgeschichte des Klangs freilich erst noch geschrieben werden.

Heinrich bezieht: Verklungenes und Unerhörtes. Klangkulturen des 19. Jahrhunderts, in: *Sound der Zeit*, S. 23–29, hier S. 23. Allgemein zur *Sound History* vgl. ders.: *Geschichtswissenschaft*, in: *Handbuch Sound*, S. 107–112.