

## aufgelesen

Peter V. Brinkemper: *Spiegel & Echo, Intermedialität und Musikphilosophie im Dr. Faustus*

Königshausen & Neumann. ISBN 3-8260-1247-X. 520 Seiten.

Wie der *Ulysses* von James Joyce gehört Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* zu den großen epischen Entwürfen des 20. Jahrhunderts. Beide lösen sie die alteuropäischen Mythen, hier des heimirrenden Kriegers Odysseus, dort des an seinem Glauben verzweifelnden Dissidenten Faust, aus ihrem antiken oder spätmittelalterlichen Kontext heraus und setzen sie als Protagonisten mitten in die entgötterte Welt einer entzauberten und ungewissen Moderne.

Das urbane Sprachabenteuer des *Ulysses* – die Vielfalt der von Kapitel zu Kapitel den Dubliner Alltag von Leopold Bloom einkreisenden Stilistika, Erzähltechniken und Perspektiven – führte schnell zur einhelligen Anerkennung durch die literarische Welt.

Dagegen hat sich die Kritik mit Thomas Manns 1943 bis 1945 im amerikanischen Exil entstandenem Epochenepos über Leben und Werk des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn durchweg schwer getan. Bei allem Respekt, Verständnisschwierigkeiten bereitete Manns ehrgeizige Intention, das Verhältnis der deutschen Nation zur Musik und die Kritik an ihrer unseligen politikfernen Innerlichkeit zu einem Roman zu verbinden.

So hat der *Doktor Faustus* bis heute eher eine ebenso disparate wie gelegentlich engstirnige Interpretationsgeschichte erfahren. Auf der einen Seite stehen rein kunsttheoretische Untersuchungen, vor allem zur Montage unterschiedlicher Quellen: von Nietzsche als Vorbild für den faustischen Komponisten Leverkühn, über Arnold Schönbergs musikalischen Expressionismus und seine spätere Zwölftontechnik bis hin zu Adornos kunstphilosophischer Abhandlung *Philosophie der neuen Musik*, fast zeitgleich zum Roman entstanden. Selten wird dabei in die darstellungstechnische Tiefe der prominenten Musikkapitel des Romans vorgestoßen, von Beethovens Klaviersonate *opus III* über Adrian Leverkühns fiktive Kammermusik bis hin zu seinen Hauptwerken, dem Oratorium *Apocalipsis cum figuris* und der Kantate *Dr. Fausti Weheklag*. Auf der anderen Seite stehen die Versuche, den politischen Gehalt des Romans vorschnell und allein aus den direkt zeitgeschichtlichen Passagen abzulesen: Immer wieder unterbricht der Erzähler Serenus Zeitblom die Darstellung der Biographie seines dämonisch angehauchten Jugendfreundes Adrian Leverkühn, um die absehbare Kriegsniederlage des nationalsozialistischen Deutschlands an allen Fronten zu schildern.

Peter V. Brinkemper hat gerade die gattungssprengende *dionysische* Verknüpfung von Künstlerbiographie, philosophischer Musikanalyse und politischer Zeitgeschichte zum Ausgangspunkt einer umfassenden Untersuchung gemacht: In den *intermedialen Figuren von Spiegel und Echo* findet Brinkemper nicht nur Metaphern, sondern konkrete Modelle, wie literarische und musikalische Zeichensysteme je für sich, aber auch gattungsübergreifend organisiert werden können. In exemplarischer Weise legt der Autor die *intermediale* Tiefenstruktur des Romans frei, den exakt auskomponierten Dialog zwischen Literatur und Musik, die Kontrapunktik von Kunst und Politik, den Hochmut im Elfenbeinturm, die Barbarei von Blitzkrieg und Vernichtungslager. Der Erzähler Zeitblom attestiert Adrian Leverkühns apokalyptischem Oratorium »explodierende Altertümlichkeit«, eine Kennzeichnung, auf die sich Adorno und Mann in einem ihrer zahlreichen kalifornischen Arbeitsgespräche zum Roman einigten, nicht nur im Hinblick auf die endzeitliche moderne Musik des Helden, sondern auch auf das Unwesen des Faschismus, die technisch hochgerüstete Antimoderni-

tät, die Hitlerdeutschland in seiner Politik verfolgte. Dabei beharren Adorno und Mann gerade auf der Autonomie der musikalischen Kunst, vermöge derer sie entschiedener und intelligenter zu den Zeitläuften Stellung nehmen könne als durch vermeintlich realistisches Abbilden oder polemisches Eingreifen.

Brinkempers Anspruch besteht darin, bisher eingefahrene und isolierte Diskurse der Literaturwissenschaft, der Musiktheorie, der Philosophie und der politischen Geschichtsschreibung interdisziplinär miteinander zu verzahnen. Und zwar keineswegs willkürlich: weder als Wagnersches Gesamtkunstwerk noch in soziologischer Reduktion, auch nicht in zeitgenössischer multimedialer Belieblichkeit. Sondern gleichsam auf der Basis einer harten ästhetischen Währung, *der intermediären Vernetzbarkeit raumzeitlich ausdifferenzierter Medien, autonomer Künste und eigengesetzlicher Diskurse*. Trotz seines erzählerischen Reinheitsgebots steht der *Doktor Faustus* der MTV-Culture näher als den allbekannten Künstler-Bürger-Debatten in den *Buddenbrooks*. Der klassische Wettstreit der Künste (deren Priorität Hegel zugunsten der Poesie und Nietzsche als Fürsprecher der Musik entschieden) ist längst einer flottierenden Medienkultur gewichen. Sie hat die feinen Unterschiede zwischen E- und U-Kultur, Elite und Pop, Sprache und Sound, elektronischem Image und Live-Konzert unwiderruflich zertrümmert. Adrian Leverkühns letztes Werk nimmt dies alles vorweg. Von dem kantatenförmigen Riesenlamento *Dr. Fausti Weheklage* heißt es in einem Atemzug – kontrapunktisch zu den amerikanischen Entdeckungen der Greuel von Weimar und Buchenwald: *Menschen-, Gottes- und Höllenklage*, *Lied an die Trauer*, *Gegenstück zu Beethovens 9. Symphonie*. Im *paradoxen Jubel der Klage*, die welt- und ich-verloren vergißt, worüber sie sich ergeht, in der *vernichtenden Befreiung* des verzweifelten Ausdrucks eröffnet sich die Möglichkeit einer radikalen Lesart des Romans, seiner musikalischen und politischen Darstellung in all ihren motivischen Spiegelungen und Echos, Multiplikationen und Sinnverkehrungen, wie sie Brinkempers wegweisende Untersuchung zum ersten Mal eingehend freigelegt hat.

(Goedart Palm)

Salman Rushdie: *The Ground Beneath her Feet*

New York: Holt & Company 1999.

Mit *The Ground Beneath Her Feet*, seinem neuesten, im Frühjahr diesen Jahres erschienenen Roman webt Salman Rushdie seinen literarischen Kosmos noch einmal dichter zusammen und beweist, daß sich die zentralen Fragen seines Werkes, Fragen nach der Konstruktion von Identität und Wirklichkeit und dem Stellenwert des Erzählens immer wieder aufs Neue und aus stets wechselnder Perspektive mit schier unerschöpflicher Erfindungsgabe in Geschichten verwandeln lassen.

So ist Rushdies Roman eben nicht nur eine Hymne an die Rock- und Popmusik, oder eine Ode an die USA, über deren Gelingen oder – Gott bewahre – Authentizität man dann endlos zu streiten vermöchte. Ebenso wenig handelt es sich hier ›nur‹ um den Versuch, in einer postmodernen Version des Orpheus und Eurydike Mythos am zwischen Kitsch und Zynismus festgefahrenen Jahrtausende noch eine Liebesgeschichte zu schreiben. – Diese großen Themenbögen über die Rushdies Erzählung orchestriert ist und die sich wie immer in eine Fülle von Seiten und Nebensträngen auffächern, stehen schließlich über die zentrale Motivation miteinander in Verbindung, die alle Romane Rushdies durchzieht: Monolithisch-fundamentalistische Weltbilder ihrer Konstruiertheit und Relativität zu überführen und gleichzeitig zu fragen, wie in einer Welt, die als ständige Transformation und Metamorphose erfahren wird, in der sich Stabilität als der absolute Ausnahmezustand erweist und die Fiktionalität einer jeden Wirklichkeitskonstruktion längst zum gebrochenen Selbstverständnis

interkultureller Identität gehört, sich doch noch Geschichten erzählen ließen, die jenseits aller dogmatischen Monoperspektivität für ihre Aktanten und Erzähler sinn- und wirklichkeitsstiftend wirken können.

Die Rock- und Popszene als die Mythenfabrik der Postmoderne unter die Lupe zu nehmen, die über ihre Stars, die tragischen Helden der Gegenwart, die Menschen so zusammenzuführen vermag, wie einst das Drama der griechischen Antike, ist dabei nur der spezielle Blickwinkel, den Rushdie diesmal gewählt hat. Gleiches gilt für die Frage nach der verbleibenden Kraft von Liebe und Leidenschaft in einer Welt der Medien und Simulakren: Ob Liebe noch Tod und Verlust zu überwinden vermag, ist eine Frage, die Rushdie über das Erzählen zu beantworten sucht. Daher ist es kein Zufall, wenn der Ich-Erzähler des Romans, der eigener Aussage nach völlig unmusikalischer Photograph Umeed Merchant den Spitznamen Rai (Gesang, Musik) trägt, was ihn letztlich als den wahren Sänger ausweist, der mit seiner Geschichte die tote Geliebte Vina Apsara zu neuem Leben zu erwecken sucht. Mit dem erzählten Wort ist Rushdie damit auch in *The Ground Beneath Her Feet* wieder bemüht alle Grenzen bis hin zu der zwischen Tod und Leben selbst zu überwinden. In der narrativen Reflexion über die wirklichkeitsstiftende Kraft des Erzählens, der Schnittstelle zwischen Fiktion und Wirklichkeit laufen so die vielfältigen Handlungsstränge des Romans zusammen, was *The Ground Beneath Her Feet* zu einer Meta-Erzählung macht, welche die erzählerischen Ambitionen Rushdies selbst zum Gegenstand hat. Es ist daher geraten, den Roman in den Kontext anderer Texte Rushdies zu stellen, wenn damit auch nicht behauptet werden soll, *The Ground Beneath Her Feet* sei nur für eingefleischte Fans mit Genuß zu lesen:

In Rushdies Texten ist die Wirklichkeit stets die, die wir uns erzählen und es ist somit nur konsequent, daß in *The Ground Beneath Her Feet* die fragwürdige Differenz zwischen Realität und Virtualität noch expliziter und selbstreferentieller in den Blick rückt, als dies in *Midnight's Children*, *The Satanic Verses*, oder *The Moor's Last Sigh* bereits der Fall war. Der Rushdie-Leser weiß es: Die erlebte Wirklichkeit ist immer nur eine aus einer Vielzahl von Möglichkeiten, die sich ebensoviele hätten realisieren können. Kunst und Literatur aber sind der Weg, den wir uns offenhalten, unsere Wirklichkeit gewordenen Fiktionen korrigieren und relativieren zu können, indem wir ihnen alternative Möglichkeiten gegenüberstellen. So kann Saleem in *Midnight's Children* die indische Geschichte seit der Unabhängigkeit neu erinnern, verwischen sich in *The Satanic Verses* die scheinbar festen Grenzen zwischen Traum und Realität, der Wirklichkeit und ihren Beschreibungen, und erweisen sich in *The Moor's Last Sigh* individuelle und kulturelle Identität als radikal von Bild und Schrift vermittelte Erinnerungsprojekte, in denen alles mit allem in Verbindung steht.

Spätestens seit *The Moor's Last Sigh*, einem Roman, den man auch als den Versuch lesen konnte, die *Midnight's Children* noch einmal neu zu erzählen, hat Rushdie gleichzeitig damit begonnen, durch interne Referenz auf das eigene Werk dessen Verhältnis zur Wirklichkeit noch einmal zu verkomplizieren. *The Ground Beneath her Feet* greift nun nicht nur Figuren aus früheren Romanen, wie Sir William Methwold, Homi Catrack, Aurora Zogoiby und andere wieder auf, um so ein auf sich selbst rekurrierendes und autonomes Wirklichkeitsgefüge zu suggerieren (Welcher Rushdie-Leser glaubt nicht längst, gewisse Kreise Bombays so gut zu kennen wie die eigene Familie, ohne die indische Metropole jemals besucht zu haben?), er doppelt auch weit extremer als bereits *The Moor's Last Sigh* Protagonistenkonstellationen aus früheren Romanen. So erinnern beispielsweise Umeed Merchant alias Rai und sein Freund und Gegenspieler Omus Cama, genialer musikalischer Kopf der Rocksupergruppe VTO an Saladin Chamcha und Gibreel Farishta aus den *Satanic Verses*. Rai wie Saladin sind ›invisible men‹ und beherrschen die Kunst, sich unsichtbar zu machen. Saladin als der verborgene Körper hinter den tausend Stimmen, die er als Radiosprecher zu imitieren weiß und Rai als Photograph dem es möglich ist, ganz Auge zu werden, seine eigene Präsenz vollkommen

zurückzunehmen, um so die reine Beobachtung zu verwirklichen. Gleichzeitig bilden Rai wie Saladin den menschlich-skeptischen Gegenpol zu den überdimensionalen Schicksalen ihrer Widerparte und Mithelden Gibreel und Ormus, die als Leinwand- bzw. Rockstars mit den mythologischen Projektionen ihrer Identität verschmelzen und sich im Spiel mit der Grenze zwischen Menschlichem und Göttlichem, Kreation und Realität schließlich selbst verlieren. Vina Apsara wiederum, begnadete Sängerin und Partnerin Omus Camas, Geliebte Rais und dritte Figur des Liebesdreiecks dessen Geschichte Rushdie aus Rais Perspektive erzählt, erinnert in ihrem exzentrischen und grenzüberschreitenden Charakter unweigerlich an Aurora Zogoiby aus *The Moor's Last Sigh*. Es entsteht so der Eindruck einer Romanwelt, die sich letztlich selbst zur Vorlage hat und gerade dadurch ihre Authentizität beweist. Wirklichkeit erweist sich letztlich als dadurch definiert, daß sie Gegenstand unserer erzählerischen Repräsentationen werden kann. Die Welt ist so immer schon eine erzählte und jeder Roman unweigerlich eine Infragestellung der Unterscheidung zwischen Fiktionalem und Nicht-Fiktionalem, eine Tatsache, die Rushdies Erzähltechnik lediglich in den Fordergrund rückt.

Stellt daher Rushdie über diese intra- und intertextuellen Bezüge, die als Vorlage schon selbst wieder eine Romanwirklichkeit haben, bereits die Frage nach der Realität der Fiktion und der Fiktionalität des Realen, so thematisiert *The Ground Beneath Her Feet* das Problem alternativer Realitäten auch explizit, reflektiert auf die eigenen fiktionalen Grenzen und läßt auch den Leser über die Qualität der eigenen erlebten Welt im Unklaren. Denn Rushdies Roman spielt durchgängig in einer Parallelwelt, die sich von der unseren nur durch Details unterscheidet. Die Irritationen des Wirklichkeitsbildes sind dabei so beiläufig in die Erzählung Rais eingefügt, der den Leser im Dialog implizit zum Komplizen seiner Wirklichkeitskonstruktion macht, daß man schon einmal daran zweifeln mag, welche Wirklichkeit denn nun die ›eigentliche‹ sei. Hatte tatsächlich Elvis Presley *Love me Tender* gesungen, oder war es nicht vielleicht doch Jesse Parker mit *Treat me Tender*? Waren Bill Haley and the Comets mit *Rock around the Clock* bekannt geworden, oder vielleicht doch Jack Haley and the Meteors? Hätten nicht Paul Simon und Art Garfunkel ebensogut Cathy Simon und Guinevere Garfunkel sein und John Lennon statt Mick Jagger *Satisfaction* singen können? Diese Fragen stellt sich nicht nur der Leser, sondern auch der übersinnlich begabte Rocker Omus Cama. Omus ist nicht nur in der Lage, Rock- und Popsongs 1001 Tage vor ihrer Veröffentlichung zu hören und somit zum Beispiel *Yesterday* von den Beatles zu covern, bevor die Single überhaupt produziert wurde, er erhält auch über beständig wachsende Risse im Möglichkeitskontinuum Einblicke in ein paralleles Universum, in dem zu seinem größten Erstaunen Lou Reed ein Mann ist und John F. Kennedy nicht etwa um Haaresbreite dem Attentat Lee Harvey Oswalds entging, sondern tatsächlich ermordet wurde.

»*It shouldn't be this way*« ist die Einsicht, die Omus in Songform aus seiner ›*double Vision*‹, dem gleichzeitigen Einblick in parallele Wirklichkeiten zieht. Doch verfällt er dabei auf den Fehler, der noch alle tragischen Helden Rushdies zu Fall gebracht hat: Er hält die sich ihm eröffnende alternative Wirklichkeit für die einzig ›richtige‹ und sieht den apokalyptischen Untergang der aus den Fugen geratenen eigenen voraus, ganz ähnlich wie Gibreel Farishta, der in *The Satanic Verses* mit der Trompete bewaffnet London zum Untergang blies.

Doch für den Leser, der die gleichzeitige Existenz paralleler Universen und unrealisierter Möglichkeiten ja bereits in der fiktionalen Welt des Romans erfährt und so auf seine eigene Leseerfahrung rekurrieren muß, ist klar, daß es hier gerade nicht um die Wahl zwischen Wirklichkeit und Fiktion geht, sondern daß vielmehr diese Unterscheidung selbst radikal infrage gestellt ist und letztlich unentscheidbar bleiben muß.

Diese Einsicht ist bereits vorweggenommen in der Geschichte Rais, der als Photojournalist in allen Krisengebieten der Welt stets nach der rohen Wirklichkeit sucht, unverstellt Kern und Wesen

der Ereignisse aufdecken will, um letztlich doch immer auf Repräsentation und Fiktion zu stoßen. »*The world isn't realistic anymore.*« ist Rais rushdieske Einsicht, die die Suche nach dem Eindeutigen und Unveränderlichen als die eigentliche Fiktion aufweist und in das Projekt ausläuft, nun das Metaphorische des Eigentlichen aufzudecken. – Jeder erzählerische ›Realismus‹, der letztlich den Fundamentalismus festgeschriebener Weltbilder bedient, hat ausgedient in Rushdies Texten, die stets den Pluralismus unterschiedlicher Wirklichkeitsentwürfe als die eigentlich realistische und somit auch ästhetisch umzusetzende Perspektive zum Gegenstand haben. So ist dann auch *The Ground Beneath Her Feet* wieder ein Lob auf die Metamorphose, die ständige Veränderung und das unentwegte Ausschöpfen neuer Möglichkeiten, ein Lob, das in folgenden Worten seine Quintessenz findet: »*The world is not cyclical, not eternal or immutable, but endlessly transforms itself, and never goes back, and we can assist in that transformation.*«

In diesem metamorphischen Credo liegt dann auch gleichzeitig Rushdies Antwort auf die Frage nach den Orientierungsmöglichkeiten in einer vollkommen instabil gewordenen Welt, die in der Welt von *The Ground Beneath Her Feet* seit 1989 von einer nicht abreißenden Serie von vernichtenden Grenz-Erdbeben heimgesucht wird: Man muß die Verantwortung für den eigenen persönlichen Wandel übernehmen, der sich eben nicht beliebig zurücknehmen läßt – »*The world never goes back.*« –, sondern eine tatsächliche Veränderung ohne die Möglichkeit des Rückzuges bedeutet. Nur in dieser Verantwortlichkeit für sich selbst und die anderen läßt sich an der trügerischen Oberfläche der Repräsentationen, über die es kein Hinaus gibt doch noch eine Welt festmachen. – »*We can assist in that transformation.*«

An diesem Punkte scheiden sich dann auch konsequenterweise die orphischen Projekte Ormus' und Rais, die beide versuchen, ihre im Erdbeben von Mexiko von der Unterwelt verschlungene Geliebte Vina Apsara wieder zum Leben zu erwecken: In den Scharen der Vina look-alikes, die sich unter den Fans nach ihrem Tode bilden, stößt Ormus schließlich auf Mira Celano, die Vina so sehr gleicht, daß sie ihm als ihre wahrhaftige Reinkarnation erscheint. Ormus plant nun, Vinas Auferstehung über die Konstruktion des perfekten Simulakrums zu realisieren: Ein Comeback VTOs mit der neuen Show »*Into the Underground*« und Mira-Vina als neuer Lead-Sängerin. Dieser Versuch scheitert jedoch, da sich letztlich sowohl die Fans als auch Mira dem nekrophilen Spiel verweigern. Unbeirrt schließt sich Ormus jedoch bis zu seinem Tode vollkommen autistisch in der perfekten Simulation einer autonomen Bühnen- und leblosen Gegenwelt ein.

Rai jedoch gelingt es, sich erneut zu verlieben und zwar nicht in Vinas Abbild, ihre bloße Repräsentation, sondern in die leibhaftige Mira. Nur so kann er den reinen Schein nun doch wieder mit Leben füllen. Obwohl äußerlich ununterscheidbar, sind damit Fiktion und Wirklichkeit am Ende doch nicht ein und dasselbe. Ihr Unterschied mißt sich auch 2000 Jahre nach Ovids Metamorphosen immer noch daran, welche nicht auszutauschende Veränderung sie in unserem jeweiligen Leben bewirken. Die Differenz zwischen Schein und Sein bilden so auch im Zeitalter der durchgängig mediatisierten Erfahrung noch die vielstrapazierten Worten Liebe, Leidenschaft und Verantwortung. So zumindest das Fazit von Rushdies postmodernem Orpheus Rai in *The Ground Beneath her Feet*: »*Here's ordinary human love beneath my feet. Fall away, if you must, contemptuous earth; melt, rocks, and shiver, stones. I'll stand my ground, right here. This I've discovered and worked for and earned. This is mine.*«

(Alexander Schlutz)