



Performative Dimension des literarischen Text-Konzertes

The Performative Dimension of a Literary Text-Concert

Svitlana MACENKA¹ 



ABSTRACT (DEUTSCH)

Im Rahmen der literarischen Intermedialität wird auf eine besondere performative Dimension eines literarischen Textes näher eingegangen, in dem das Konzert als ein prägnantes und sozialhistorisch gewichtiges Phänomen der modernen Kultur nicht nur beschrieben, sondern auch inszeniert wird. Gerade in Anbetracht der performativen Dimension als einer bedeutsamen Sphäre zwischen den realen musikalischen Ereignissen und deren verbalen Aufführung, zwischen der Verkörperung von Musik in den Bewegungen, Gesten, Instrumentenstimmen, Programmkompositionen und den von den eigenen Poetologien der Schriftsteller bestimmten Interpretationen, werden solche Texte als Texte-Konzerte bezeichnet. In diesem Zusammenhang wird darauf hingewiesen, dass ein literarisches Text-Konzert ein Konzertereignis thematisiert und beschreibt, indem es einzelne Titel der Musikkompositionen und ihre Interpreten benennt, die Aufmerksamkeit auf den darstellerischen Stil, individuelle Ausdrucksweise und den Instrumentenklang lenkt, die Musikwerke interpretiert. Es wird auch selbst als Konzert konzipiert, das heißt, seine Handlung kann in den Konzertrahmen eingebettet sein oder als ein besonderes Konzerterlebnis präsentiert werden, die Bedingungen der Aufführung (akustischer Raum, die Dramaturgie des Konzertereignisses, Ereigniszeit, Atmosphäre, das akustische Umfeld und die aktuellen Hörgewohnheiten, das Performative und Rituelle des Konzertes) und ihre Wirkung auf das Publikum werden ausführlich beschrieben. Dank den besonderen strukturellen Technologien, deren Ziel ist es die musikalische Aufführung möglichst adäquat und klangvoll zu übertragen, wird so ein Text als Konzert inszeniert und überschreitet dabei die Grenzen der Repräsentation, seine Dimensionen der Verkörperung, Medialität, Ereignishaftigkeit demonstrierend. Metaphorisch gesehen, wird das Text-Konzert zu Bühne, auf der eine musikalische Aufführung vorgeführt wird, oft in Verbindung mit dem Diskurs über die schöpferische Entwicklung des Autors. Da das Text-Konzert durch die intermedialen Bezüge mit der Musik konstituiert wird, kann es seine eigene Medialität zeigen, indem es das demonstriert, wovon es erzählt, und dadurch das Erzählbare überschreitet. Als Beispiele für die Analyse dienen das Essay *Thelonious Monks Reise ums Klavier* von Julio Cortázar und die Erzählung *Die Zukunft der Schönheit* von Friedrich Christian Delius.

Schlüsselwörter: Intermedialität, Performativität, Text-Konzert, Julio Cortázar, Friedrich Christian Delius

¹Doctor, Professor of the Department of German Philology, Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

ORCID: S.M. 0000-0003-1373-2887

Corresponding author:

Svitlana MACENKA,
Oblatterwallstr. 6, 86153 Augsburg,
Deutschland, Germany
E-mail: Svitlana.macenka@t-online.de

Submitted: 26.01.2021

Accepted: 28.03.2021

Citation: Macenka, S. (2021). The performative dimension of a literary text-concert. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 45, 51-73.
<https://doi.org/10.26650/sdsl2021-868953>



ABSTRACT (ENGLISH)

Using the premises of literary intermediality theory, the paper dwells on the particular performability of a literary text, in which a concert is not only described but also played out as a distinct socially significant phenomenon of contemporary culture. It is because of the performative dimension, which is an essential medium between actual musical events and their verbal rendition, between the embodiment of music in movements, gestures, sounds of instruments, program pieces, and its presentation in interpretations that are historically determined and motivated by personal poetologies of authors, that such texts could be treated as texts-concerts. It is stated that a literary text-concert thematizes and describes a concert event using specific names of musical pieces and their performers, drawing attention to the performing style and individual manner of expression used by musicians as well as the sound of musical instruments while interpreting specific musical compositions. The text itself is conceptualized as a concert, i.e., the plot may be framed by a concert event or be presented as a special concert event with a detailed description of the conditions of the performance (acoustic space, the drama, timing, atmosphere, acoustic background, relevant auditory habits, and performative and ritualistic elements of the concert) and their impact on the listener. Due to particular structural technologies aimed at the most adequate and vocal rendering of the musical performance, a text of this type is played out as a concert that exceeds the limits of representation and displays such dimensions as embodiment, mediality, or eventfulness. In a metaphorical sense, the text is a stage on which the musical performance plays out, which is often combined with the discourse on the author's creative becoming. Since a text-concert is constituted through intermedial links with music, it has the potential of revealing its own mediality, showing the things it talks about, and in such a way transcending the limits of its content. The analysis is based on Julio Cortázar's essay *Around the Piano with Thelonius Monk* and Friedrich Christian Delius's *The Future of Beauty*.

Keywords: Intermediality, performability, text-concert, Julio Cortázar, Friedrich Christian Delius

EXTENDED ABSTRACT

As part of intermediality theory, the paper treats the verbal transformation of music in a literary work as a result of structural performability of a text. Thus, the study aims to trace the impact of intermedial performability on the genre nature of a literary text and, by doing so, define the notion of 'text-concert,' which is based on the staging of a literary piece as a concert. Similar to the concept of a 'total work of art' (R. Wagner – Gesamtkunstwerk), a 'concert' in literature draws attention by bearing association with a specific form of cultural practice and the ability to open associative spaces in which a polyphonic 'composition' of texts is connected to the idea of the acoustic and thematic variety. A concert as a form of culture clearly demonstrates its aesthetic and social properties with the help of literary images. For literary works, the interpretation of a concert means revealing new textual dimensions, which allows for defining them as 'texts-concerts.' Such texts describe a concert as a vivid event, naming the musical pieces and their performers, their individual manner of performance or expression, and the sound of musical instruments or voices and offering an interpretation of the music performances. What is also essential is that texts-concerts serve as a particular type of 'stage' where the verbal transformation of music is 'staged' with the help of specific structural technologies so that the text as a medium reveals performative qualities like immediacy, procedure, embodiment, intensity, and sensuality. By exposing its mediality

and performing the events it is describing, a text exceeds the limits of what is solely narrated. Consequently, this paper looks into textual performability, which is assigned with an intermediary function: to emphasize the realization of what is depicted and simultaneously highlight how a text participates in the dynamic process of sense creation. A text makes up for the lack of intensity via reference to musical plays, visualization of the musical process, embodied language, rhythmization of the narration, problematization of the musical perception, and a focus on the 'culture of staging.' A text-concert is enriched by the sensual intensity of music and is based on its ability to respond to the immediate experience of collective identity.

The texts selected for analysis include the essay *Around the Piano with Thelonious Monk* (*La vuelta al piano de Thelonious Monk*, 1967) by Julio Cortázar and the short-story *Future of Beauty* (*Die Zukunft der Schönheit*, 2018) by Friedrich Christian Delius, both of which tell of famous jazz concerts that are actualized by being written into cultural memory. Both writers, excited and inspired by musical events, use their individual writing manner to replicate the specificity of concerts and create their most accurate and vibrant verbalizations. Julio Cortázar, a great connoisseur of jazz music, stages the concert of Thelonious Monk's quartet, which he attended in March of 1966 in Geneva. To recreate the unique atmosphere of the concert and the reader's immediate involvement, the writer creates an intertextual network of links called to evoke the feeling of existing outside of time. He masterfully works with the pace of narration, slowing it down to increase the suspense or intensifying it according to the requirements of the play performed. He uses vivid metaphors, rhythmic movements, and gestures as embodied language, paying attention to the musicians' communication, the individual manner of their performance, and the sound of the instruments. It is stressed that it was the improvisation that appealed to Cortázar in jazz, the 'result' of which (performance) is the process of creation, which is 'realized'. Thus, the writer creates his own textual performance, which allows for the visual and acoustic perception of the musical performance in the text, aiming to break the limits between the text and jazz. Intermedial aesthetics as an experience of jazz perception, recreated through literature, is focused on the unique personality of jazz pianist Thelonious Monk.

The autobiographical short-story *The Future of Beauty* by Friedrich Christian Delius reveals its performative qualities in two dimensions: a concert and an autobiographical act. The text plays out the jazz concert of free-jazz musician Albert Ayler, which the writer had the privilege to attend on May 01, 1966, at one of New York's jazz clubs. However, the

author gave meaning to the event, which he experienced in adolescence, only 50 years later, calling it the 'emotional key' of his autobiographical concept. The tension between the experienced I-narrator and the remembered I-poet-newcomer is expressed through deciphering free-jazz compositions, i.e., via the music medium. In consequence, the links between the images that convey free-jazz in the text are highlighted along with the acts which are assigned with meaning by the I-narrator. Therefore, for Delius, the act of autobiographical writing is performative – it portrays the changeability of the subject, the constitution of a concert during listening, and the creation of ties with oneself while gaining the required aesthetic experience stimulated by the concert event. To achieve the immediacy, intensity, and vocality of text, Delius works with rhythm, harmony, tempo, the power of sound, the sound of musical instruments, the way musicians play their instruments, and the communication between them and the public, using metaphors, intertextual and intermedial references, and ritualizing the musical process as initiation.

1. Einleitung

Spricht man über die intermediale Poetik eines literarischen Werkes, das sich mit der Musik auseinandersetzt, ist seine performative Dimension von besonderer Bedeutung. Selbst mediale Diskurse der Literatur erhöhen ihre eigenen performativen Eigenschaften, indem sie die Funktionalität der anderen Künste erörtern. Aus dieser Sicht wird die Literatur in Bezug auf besondere Strategien charakterisiert, mit deren Hilfe literarische Werke für die Optimierung ihrer Ausdrucksweise oder Einflussabsicht mediale Formen reflektieren oder simulieren. Dabei wird die Medialität der Literatur selbst betont, die durch die intermediale Performativität des literarischen Textes verdeutlicht wird. Betrachtet man die intermediale Performativität von der Position der Kupplung von Medialität und Performativität (Sybille Krämer), handelt es sich um das Erscheinenlassen der Musik in der Literatur als einer besonderen kulturellen Praxis, um die Wirksamkeit allein der Präsenz und Ereignishaftigkeit der beiden Media, welche die Intensität ausdrückt, „zum Sinn drängt, diesen aber nicht ausdrückt“ (Krämer, 2004, S. 29), um das Phänomenhafte der durch die Literatur vermittelnden Musik, welches das bloß Sinnhafte überschreitet, um das Spannungsverhältnis zwischen einem musikalischen Ereignis und seiner sinnlichen Wahrnehmung, und schließlich um die Intermedialität als „eine epistemische Bedingung der Medienerkenntnis“ (Krämer, 2003, S. 82). Geht man von dem theatralischen Verständnis des Performativen (Fischer-Lichte, 2012) aus, wird auf die textuelle Strategie des In-Szene-Setzens und Vorführens, das heißt, auf die präsentative Funktion des Textes (Ereignishaftigkeit, Vergegenwärtigung und Verkörperung) hingewiesen (Häsner, Hufnagel & Maassen, 2011, S. 80). Dementsprechend wird der Prozess der Transformation des Mediums Musik durch das Medium Literatur vorgeführt. Aus der intermedialen Perspektive zeichnet sich, nach Uwe Wirth, so ein „konzeptuelles Miteinander“ durch die performative Dimension, „die ihren Ausdruck in der Wechselwirkung zwischen den spezifischen medialen Verkörperungsbedingungen und den Möglichkeiten der Inszenierung „eines Fremdmediums in einem Werk“ „findet“ (Wirth, 2007, S. 257). Ausgehend davon, dass intermediale Inszenierungsformen Konfigurationen sind, ist es wichtig die Art und Weise der Darstellung der Musik in einem literarischen Werk als Vollzug, Verkörperungsprozess und Verweisverhältnis zu begreifen. Als ein gutes Beispiel dafür kann man literarische Texte betrachten, die das anwenden, worüber sie erzählen: Sie inszenieren die Musik in Form des Konzertes.

2. Der Begriff ‚Text-Konzert‘

Im intermedialen Bereich des Zusammenwirkens von Literatur und Musik ist für die Literatur neben dem Gesamtkunstwerk mit seinem integrativen Anspruch auch das Konzert interesseweckend. Die literarisch transformierte Form des Konzertes lässt, nach Monika Schmitz-Emans, „das Miteinander-Wetteifern und damit eine Form sozialer Praxis assoziieren“, „eröffnet Assoziationsräume, in denen sich das ›mehrstimmige Komponieren‹ von Texten und die Idee inhaltlich-thematischer Diversität (von Gegenständen, Figuren und Ideen) miteinander verbinden lassen“ (Schmitz-Emans, 2017, S. 150). Als Kulturform demonstriert das Konzert durch die literarische Darstellung und Gestaltung besonders deutlich seine ästhetischen und sozialen Eigenschaften. Laut jüngsten ‚Concert Studies‘ gehört es zu den wichtigsten Forschungsaufgaben, die gesellschaftliche und kulturpolitische Relevanz als auch künstlerische Ansprüche des Konzertes zu formulieren (Tröndle, 2018, S. 12). Da das Konzert in der Literatur als ein umfassendes künstlerisches Phänomen betrachtet wird, von einem kulturgeschichtlichen musikalischen Geschehen durch ein besonderes individuelles Ereignis bis zum kompositorischen Prinzip, kann dadurch interdisziplinär ein Beitrag zur ‚kritischen Konzertforschung‘ (Martin Tröndle, 2018) geleistet werden.

Die Auseinandersetzung mit der Kulturform ‚Konzert‘ erschließt andererseits neue Dimensionen bei den literarischen Werken, die man entsprechend als ‚Text-Konzerte‘ bezeichnen kann. Ein literarisches Text-Konzert thematisiert und beschreibt ein Konzert-Ereignis, indem es einzelne Musiktitel und ihre Interpreten benennt, die Aufmerksamkeit auf die Vortrags- und individuelle Ausdrucksweise der Musiker und den Instrumentenklang lenkt, einzelne Musikstücke interpretiert. Es wird aber auch selbst als Konzert konzipiert, das heißt, die eigentliche Handlung wird in den Konzertrahmen eingebettet oder als ein besonderes Konzerterlebnis präsentiert, die Bedingungen der Aufführung (nach Martin Tröndle, architektonische Geste des Gebäudes, akustischer Raum, die Dramaturgie des Konzertereignisses, Ereigniszeit, Atmosphäre, das akustische Umfeld und die aktuellen Hörgewohnheiten, das Performative und Rituelle des Konzertes) werden ausführlich wiedergegeben. Das Text-Konzert inszeniert und verkörpert gleichzeitig die Darbietung der Musik und bringt dadurch hervor, was das Konzert konstituiert, welchen Einfluss es auf die Konzertbesucher, zu denen auch die Leser zählen, ausübt, und wie sich in dem zwischen der Musik und den Musikrezipienten entstehenden Spielraum ein neuer Sinn bildet. Indem der Text sich dem Konzert angleicht, kommt vor allem seine performative Dimension zur Geltung. Es handelt sich dabei um die textuelle Performativität, der

hauptsächlich eine vermittelnde Position zugewiesen wird: den Handlungsvollzug zu betonen und gleichzeitig zu verdeutlichen, wie ein Text an der dynamischen Entstehung von Sinn teilhat.

Der sich als Konzert inszenierende Text geht von dem schöpferischen Akt des Musizierens aus, um dadurch auch den Akt des Schreibens zu untermauern. Er präsentiert sich als ein komplexes Ereignis und demonstriert damit die Relationalität und Prozessualität der Sinnkonstruktion. Wie Nicolas Pethes erklärt:

Musik ist als genuine Zeitkunst der Fluchtpunkt der diskursiven Konstruktion eines Ideals oder Mythos ästhetischer Medienkommunikation. Und insofern in den beiden anderen Kunstformen, Dichtung und Malerei, jeweils die Transformierbarkeit in Musik festgestellt wird, wahrt diese implizite Intermedialität der Künste die Föhlung zum gewünschten Prozesscharakter medialer Repräsentation. (Pethes, 2002, S. 171)

Umso mehr ermöglicht das Konzert durch seinen ohnehin immer gegebenen Aufföhrungscharakter die Konzentration auf die Realisierung bzw. die Aufföhrung der musikalischen Interpretation, die sich regelrecht im Schreibakt widerspiegelt. Die wöhrend des Konzertes erworbene H6rerfahung bestimmt wesentlich die ästhetische Aussage des literarischen Werkes, die sich erst allmählich im Prozess der Selbstreflexion des Autors und durch seine besondere Schreibweise verdeutlicht. Das Text-Konzert kann man als eine Art verbaler Wiederaufföhrung betrachten, wobei diese Wiederholung ausdröcklich das Anderswerden des Wiederholten aufzeigt.

Jede Performanz, jede Realisierung oder Aufföhrung, betonen die Theoretiker des Performativen, finden in einem Medium statt (K6nig, 2011, S. 57). Durch die Auseinandersetzung mit der Musik wendet sich auch das Text-Konzert der eigenen Medialität zu. Nach der prägнанten Formulierung von Petra Gropp:

Zu beobachten ist eine Konzeption von Schrift, die zugleich Organisationsform von Wissen und Kultur ist als auch affektive Potentiale integriert und über das Geschriebene hinaus transmediale Formen annimmt, Bildlichkeit und Stimmlichkeit einbezieht und insbesondere die Schwellenbereiche der medialen Transformationen erkundet. (Gropp, 2006, S. 15)

Das Text-Konzert wird zum Ort oder zur Szene des Musizierens, was den Aspekt der Wirkung auf den Rezipienten miteinschließt. Der Musikvollzug wird demnach nicht nur beschrieben, sondern zeigt sich auch in der Struktur der Beschreibung. Die Musik wird also vor allem aus der Perspektive ihrer Aufführungspraxis vorgestellt. So ein Text ist durch seine Übertragungsleistungen von Tönen, seine Klanglichkeit gekennzeichnet und als solcher kann er auch neue aktive Hörerfahrungen fördern. Bemerkenswert ist auch, dass das Erzählen über Musik und Musizieren im Text-Konzert eine außertextuelle, auf reale Musik verweisende Funktion hat. Öfters wird der direkte Zusammenhang mit dem Originalkonzert durch die Untertitel oder Klappentexte vermittelt. Als eine Art Wiederholung oder Reinszenierung kann man das Text-Konzert, nach der Terminologie von Uwe Wirth, als eine schriftlich erzeugte Replica des musikalischen Prototyps verstehen, welche deshalb „die Natur eines Index hat“ (Wirth, 2002, S. 50). Es handelt sich also bei der kulturwissenschaftlich verstandenen performativen Analyse des Text-Konzertes um die Bestimmung der Verhältnisse zwischen den Akten der Sinnzuschreibung und Verkörperung. Boris Previšić, der die Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur erforscht, hält deswegen den kombinierten Einsatz von ‚Cross-Reading‘ und ‚Cross-Listening‘ (Previšić, 2017, S. 52) für effektiv, was auch für die Lektüre des Text-Konzertes produktiv anwendbar ist.

Als ein intermediales Phänomen lässt das Text-Konzert spezifische Strategien nachweisen, mit denen ein literarisches Werk die mediale Form der Musik thematisiert, simuliert oder einsetzt und auf solche Weise seine eigenen Darstellungs- und Wirkungsabsichten optimiert. Aus der Perspektive der Performativität handelt es sich dabei, nach Nicolas Pethes, um den Anspruch der Kunst auf Intensivität und unmittelbare Präsenzeffekte (Pethes, 2002, S. 155). Der Intensitätsmangel des Textes wird durch die Referenzen auf die Musikstücke, Visualisierung des Musikprozesses, Rhythmisierung des Erzählten, Problematisierung des Musikwahrnehmens und Beschäftigung mit der ‚Kultur der Aufführung‘ (Martin Tröndle) ausgeglichen. Als mediale Repräsentation schafft der Text den Eindruck einer mehr oder weniger intensiven ‚Unmittelbarkeit‘. Das Text-Konzert schöpft aus der sinnlichen Intensität der Musik und beruht auf ihrer Fähigkeit, für die unmittelbare Erfahrung der kollektiven Identität zu stehen. Wie Martin Tröndle feststellt:

Dabei geht es im Konzert weniger um die Aura des Kunstwerkes, die seine Einmaligkeit im Sinne Walter Benjamins auszeichnet, als vielmehr um die Einmaligkeit des Augenblicks, also um die Aura des Moments, und das bedeutet für das Konzert das *gemeinsame* Erleben *dieses* Moments. (Tröndle, 2011, S. 24-25)

Den performativen Charakter des dargestellten Konzertereignisses unterstreicht die erzählerische Aktivität des Konzertbesuchers, der das Konzert als eine wichtige Quelle der ästhetischen Erfahrung und als eine Ritualhandlung des durch das Konzertieren Vermitteln und des Zu-sich-selbst-findens begreift. Als Rezipient ist er deshalb ein wichtiges Glied der direkt vorgeführten Sinnproduktion.

3. *Thelonious Monks Reise ums Klavier* von Julio Cortázar als Text-Konzert

Die performative Dimension des Text-Konzertes soll im Folgenden exemplarisch an zwei Texten illustriert werden: dem Essay *Thelonious Monks Reise ums Klavier* (*La vuelta al piano de Thelonious Monk*, (1970 [1967]) von Julio Cortázar und der Erzählung *Die Zukunft der Schönheit* (2018) von Friedrich Christian Delius. In beiden Fällen handelt es sich um die bemerkenswerten Jazzkonzerte, deren Eintragung in die Kulturgeschichte diese Texte akzentuieren. Es ist insoweit wichtig, dass sich beide Texte mit dem Jazz beschäftigen, da das Performative in dieser Musik eine besondere Rolle spielt.

Jazz-Performances sind Interaktionen, die subjektive Artikulationen und Expressionen in ihrer interaktiven Konstitution verfolgen, wobei unter anderem die Spannung zwischen Kollektivität und Individualität des Ausdrucks im Zentrum steht. Dabei sind entsprechende Artikulationen und Expressionen nicht allein in einer musikalischen Textur realisiert, sondern werden interaktiv entwickelt. Jazz-Musiker bringen in ihren Improvisationen Artikulationen und Expressionen hervor, allerdings nicht in dem Sinne, dass sie sich selbst als Subjekte artikulieren würden, sondern in dem Sinn, dass Artikulationen überhaupt in interaktiven Zusammenhängen entwickelt und geschärft werden. (Bertram, 2014, S. 21)

Beide Autoren, fasziniert und inspiriert vom musikalischen Geschehen, richten ihre Schreibweise nach der Spezifik des Konzertierens aus, um die musikalischen Aufführungen möglichst anschaulich und hörbar zu gestalten. Der argentinische Schriftsteller Julio Cortázar, ein großer Kenner der Jazzmusik, ein glühender Bewunderer der Kunst von Jelly Roll Morton, Louis Armstrong und Duke Ellington, schuf die literarisch-essayistischen Elogen der musikalisch-darstellerischen Kunst von berühmten Jazzmusikern. Am 9. November 1952 erlebte Julio Cortázar im Champs-Élysées-Theater in Paris das Konzert von Louis Armstrong, das er als ein herausragendes persönliches und kulturhistorisches Ereignis in seinem Essay *Louis, ein ganz enormes Cronopium* inszeniert

hat (*Louis, Enormísimo Cronopio*, 1952). Es ist insofern wichtig diesen Text zu erwähnen, da der Autor hier eine innovative ekstatische Schreibweise praktiziert, um die Musikdarbietung äußerst anschaulich darzustellen. Außerdem bezeichnet er Luis Armstrong als das „ganz enorme“, das „ungeheure Cronopium“ und äußert dadurch seine Faszination für die Welt der Leidenschaft und des Gefühls, für innerlich freie Persönlichkeiten, die imstande sind die gewöhnliche Realität wesentlich zu verändern. Das geschieht am häufigsten an den Kulturorten, wo außergewöhnliche Menschen was ganz besonderes tun, um ein paar Augenblicke von der Realität abzuheben.

Ein genauso berühmtes Jazzkonzert, das Julio Cortázar als Übersetzer für die UNESCO im März 1966 in Genf besuchte, hat er im Essay *Thelonious Monks Reise ums Klavier. Konzert des Quartetts von Thelonious Monk in Genf, März 1966* (1980) beschrieben. Es war das Konzert des Quartetts von Thelonious Monk (Monk am Klavier, Charlie Rouse am Tenorsaxophon, Larry Gales am Bass und Ben Riley am Schlagzeug) während seiner Europatournee. Der afroamerikanische Jazz-Musiker Thelonious Monk, der Mitbegründer des Bebops, war ein exzentrischer Künstler, bekannt durch sein unkonventionelles Spiel und sein markantes Aussehen. Mit großer Begeisterung und äußerst einfühlsam schildert Julio Cortázar auch seine cronopische Welt.

Schon die Ankündigung des Konzerts auf dem Plakat nimmt der Erzähler als etwas absolut besonderes wahr. Das bevorstehende Ereignis verspricht das Vergessen oder sogar das vorläufige Verlassen der Realität. Thelonious Monk wird bereits im Voraus mit einem Kometen verglichen, „der wie in *Héctor Servadac* in genau fünf Minuten ein Stück Erde wegreißen wird, auf jeden Fall ein Stück von Genf mit der Calvin-Statue und den Chronometern Vacheron & Constantin“ (Cortázar, 1980, S. 123).¹ Die Referenz auf den Roman *Héctor Servadac* (auch *Hektor Servadacs Reise durch die Sonnenwelt*, 1877) von Jules Verne rekurriert dabei intertextuell auf die im Titel des Essays angekündigte Reise, welche dadurch fantastische Züge bekommt. Es wird aber auch die Richtung in eine völlig auf den Kopf gestellte Welt gewiesen. Und wenn sogar die Statue des Reformators, des Gegners aller Freigeister, und die besonders präzisen Uhren der ältesten Uhrenmanufaktur der Welt durch den Kometen Thelonious mitgerissen werden, so werden dadurch der Durchbruch des Chaotischen und die Grenzverlust vorprogrammiert.

1 Im Originalen: «... el mundo a la espalda y Thelonious semejante al cometa que exactamente dentro de cinco minutos se llevará un pedazo de la tierra como en **Héctor Servadac**, en todo caso un pedazo de Ginebra con la estatua de Calvino y los cronómetros Vacheron & Constantin». (Cortázar, J. (1970). *La vuelta al piano de Thelonious Monk*. In Cortázar Julio *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., S. 23).

Das erklärt das leichte Abschiedszittern der Konzertbesucher zu Beginn des Konzerts: die Zeitgrenze wird überschritten („wir werden einen Fluss überqueren, die Zeit wird eine andere sein, der Obulus liegt bereit“ (Cortázar, 1980, S. 123)²). Diese relativ gründliche Einstimmung ins Konzert scheint für Julio Cortázar wichtig zu sein, damit seine Leser gleich mit ihm ins Konzertgeschehen einfühlen können und sich den besonderen Hörraum unmittelbar von innen wahrzunehmen bemühen. Die Musiker fangen auch mit dem Einstimmen an: „und schon hebt der Kontrabassist sein Instrument und forscht es aus, kurz durchläuft die Bürste der Kesselpauke die Luft wie ein Schauder“ (Cortázar, 1980, S. 123).³ Der Erzähler und zusammen mit ihm die Leser versenken sich in eine außergewöhnliche Atmosphäre. In dieser leichten Tonkulisse erscheint auf der Bühne der Hauptdarsteller Thelonious Monk. Der Erzähler lässt „den Bären mit einer Mütze, halb Fez, halb Scheitelkäppchen“, vorsichtig und langsam, „eine ganz unnötige Runde beschreibend“, zum Flügel gehen. Er verlangsamt entsprechend das Erzähltempo durch zwei lebhaftere Vergleiche:

wobei er einen Fuß vor dem anderen setzt, mit einer Vorsicht, dass man an verlassene Bergwerke oder an diese Blumenkulturen der sassanidischen Despoten denken muß, wo jede niedergetretene Blume den langsamen Tod des Gärtners bedeutete. (Cortázar, 1980, S. 125)⁴

Obschon der Musiker gerade am Klavier sitzt, wird die Erzählung durch die Überlegungen über die von Thelonious auf der Bühne zurückgelegte Strecke weiter verzögert. So kommt die Gespanntheit der Zuschauer gut zur Geltung. Der kurze Gang über die Bühne gewinnt greifbar, verstärkt durch den Vergleich mit der „gefährlichen phönizischen Küstenfahrt mit fast unvermeidbaren Strandungen auf Sandbänken“ (Cortázar, 1980, S. 125),⁵ die retrospektive Dimension des komplizierten und unablässigen Schaffensweges. Hier und jetzt aber führt der „bärtige Kapitän“ sein „Schiff von dunklem Honig“ sicher in den Haffen und die „Freimauermole der Viktoria Hall“ empfängt es mit Begeisterung. Intermedial geht es weiter in der nächsten kurzen, aber wichtigen Passage,

2 Im Originalen: «cruzaremos un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo» (Cortázar J. La vuelta al piano, S. 23).

3 Im Originalen: «y ya el contrabajo levanta su instrumento y lo sondea, brevemente la escobilla recorre el aire del timbal como un escalofrío» (Ebd., S. 23).

4 Im Originalen: «y desde el fondo, dando una vuelta por completo innecesaria, un oso con un birrete entre turco y solideo se encamina hacia el piano poniendo un pie delante de otro con un cuidado que hace pensar en minas abandonadas o en esos cultivos de flores de los déspotas sasánidas en que cada flor hollada era una lenta muerte de jardinero» (Ebd., S. 23-24).

5 Im Originalen: «porque el recorrido tangencial de Thelonious por el escenario tiene algo de riesgoso cabotaje fenicio con probables varamientos en las sirtes» (Ebd., S. 24).

in welcher Monk's Jazzkompositionen nur benannt werden, dennoch die Musiktitel (*Pannonica* und *Blue Monk*) als Hinweise auf ihr Abhören verstanden werden können. Die konkrete hörbare Vorstellung wäre an dieser Stelle insoweit wichtig, dass der Erzähler die Konstellation der Musiker auf der Bühne schildert – „drei Schatten wie Ähren umgeben den Bär“ und bildhaft mithilfe der Bienenmetaphorik die Klavierspieltechnik von Monk verdeutlicht – „der die Bienenkörbe der Tasten untersucht, wobei die gutmütigen, plumpen Tatzen zwischen aufgestörten Bienen und Klangwaben herumtappen“ (Cortázar, 1980, S. 125).⁶ Der Erzähler weist somit direkt auf die Aufführung hin, und zwar auf die Hände des Jazzpianisten, dem eine gewisse bärenhafte Tapsigkeit nachgesagt wird, aber auch darauf, dass diese „plumpen Tatzen“ „den Honig“ aus den „Bienenkörben“ der Tasten ernteten. Mit der durch die körperlichen Bewegungen ereigneten Musik wird der Akt ‚des Aus-der-Zeit-Heraustretens‘ vollzogen, so dass die Zuhörer eine zeitlose Gegenwart erleben dürfen, in der die bestehende Ordnung der Dinge aufgehoben ist und sich die wunderbare Freiheit offenbart. Aus dieser magischen Atmosphäre heraus lässt sich das musikalische Geschehen nicht erklären, sondern nur vorführen. Das Zitat „A rose is a rose is a rose“ (Cortázar, 1980, S. 125) aus dem Gedicht *Sacred Emily* (1913) von Gertrude Stein unterstützt die Idee der Prozessualität der Sinnkonstruktion bei den Versuchen, das musikalische Geschehen in Worte zu fassen. Dann aber ändert sich die Konzertsituation, indem Charles Rouse das Solo übernimmt. Sein Saxophon, wie es heißt, schildert „imperatorisch die Gründe, weshalb es da ist“ (Cortázar, 1980, S. 125). In einem langen wunderbaren Satz wird der seltsame Tanz von Monk ums Klavier dargestellt.

Und der Bär erhebt sich wiegend, satt von Honig oder auf der Suche nach einem moosigen Plätzchen für seine große Schläfrigkeit, den Schemel verlassend, stützt er sich auf den Rand des Flügels, mit einem Fuß und der Mütze den Takt schlagend, während die Finger über das Instrument gleiten. (Cortázar, 1980, S. 125)⁷

Solange Rouse und der Kontrabassist und der Schlagzeuger „im Mysterium ihrer Trinität verstrickt“ sind, bleibt ausgerechnet Thelonious Monk derjenige, durch dessen Körperbewegungen Musik im Text präsent ist. Seine Finger beginnen „auf der Kante des Klavierkastens eine Fingersafari“, er „wiegt sich rhythmisch“, er stützt sich „erst auf den einen, dann auf den anderen Fuß“, er nickt mit dem Kopf und bewegt immer wieder die

6 Im Originalen: «tres sombras como espigas rodean al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y exágonos de sinido» (Ebd., S. 24).

7 Im Originalen: «y el oso se levanta hamacándose, harto de miel o buscando un musgo propicio a la modorra, saliéndose del taburete se apoya en el borde del piano marcando el ritmo con un zapato y el birette» (Ebd., S. 24).

Finger, dann verhält er sich erneut ruhig und gleichsam vorsichtig.⁸ Der Erzähler greift wieder an die Metapher des „in einem Theater gestrandeten“ Schiffes, das jetzt unter dem Namen „Pequod“ auf den Roman *Moby Dick* von Herman Melville verweist. Diese Referenz verleiht dem sonderbaren Tanz oder der „schwindelerregenden Reise, ohne sich zu bewegen“ vom „Kapitän“ Monk eine schicksalhafte Dimension und den Charakter seiner absoluten Identifikation mit dem musikalischen Geschehen. Das Ziel seiner Reise ist „den Abgrund einer schwankenden Brücke zu überwinden“ (Cortázar, 1980, S. 126)⁹, dabei gibt ihm sein Instrument die Stütze. Der Erzähler scheint ganz genau die Bewegungen des Pianisten zu verfolgen. Als Monk für einen Moment die Kante des Klaviers loslässt, empfindet der Erzähler diesen Augenblick als sein Schwebestadium über den Rhythmus. Musikalisch entsprechen dem „die letzten vehementen, langen, wunderbaren Pinselstriche aus Violett und Rot“ (Cortázar, 1980, S. 126),¹⁰ die Charles Rouse gerade hinwirft. Die farbigen Striche betonen zusätzlich den Kulminationspunkt der Komposition, indem die Musiker und das Publikum zu der „endlosen Diastole eines einzigen riesigen Herzens, in dem unser aller Blut pulst“ (Cortázar, 1980, S. 126),¹¹ werden. Und schon tastet die Hand des Pianisten wieder den Rand des Flügels, er kehrt zu den Tasten zurück. Aber auch jetzt bemerkt der Erzähler eine Art Unentschiedenheit in den Gesten des Pianisten: er betrachtet die Tasten „wie zum ersten Mal“, „lässt die unentschlossenen Finger durch die Luft spazieren, lässt sie fallen“ (Cortázar, 1980, S. 126)¹². Sein Spiel bezeichnet er als „einen festen Kurs“ für eine Weile. Und dann fixiert der Erzähler wieder eine große Aufmerksamkeit auf der Gebärde von Charles Rouse, der gerade das Solo Thelonious Monk übergibt, was der Erzähler als einen besonderen Akt der Machtübergabe interpretiert.

Die Performance gehört offensichtlich zu den Grundsätzen der Cortázar's Auseinandersetzung mit dem Jazz. Nicholas Roberts spricht in diesem Zusammenhang von „the near-ubiquitousness of performance in Cortázar's presentation of jazz“ und stellt fest:

What is more, this (re)new(ed) focus on performance also provides [...] a different way of figuring the insistent, if not entirely consistent, pairing of jazz/ poetry/ poetism, in the sense that poetry is essentially (and originally) performative.

8 Im Originalen: «y luego inician imperceptiblemente un safari de dedos por el borde de la caja del piano mientras el oso se hamaca cadencioso» (Ebd., S. 24).

9 Im Originalen: «para salvar el abismo de un puente roto» (Ebd., S. 28).

10 Im Originalen: «las últimas vehementes largas admirables pinceladas de violeta y de rojo» (Ebd., S. 28).

11 Im Originalen: «el interminable diástole de un solo inmenso corazón donde laten todas nuestras sangres» (Ebd., S. 28).

12 Im Originalen: «y exactamente entonces su otra mano se toma del piano, el oso se balancea amablemente y regresa nube a nube hacia el teclado» (Ebd., S. 28).

Performance, that is, offers the link between the two that Cortázar often appears to be struggling to identify as he suggests their connection through, amongst other elements, improvisation (automatic writing) and a generalised and somewhat vague sense of musicalisation / poeticisation, within which rhythm, metre, and, of course, more specifically swing can all be perceived to play a part. (Roberts, 2019, S. 224)

Der Schriftsteller war vom Improvisieren als Prozess fasziniert, „dessen ‚Ergebnis‘ (Ausführung) mit dem kreativen Prozess selbst zusammen fällt und gleichzeitig geschieht“ (Sparti, 2014, S. 50). Neben der Freiheit, die er als ein großer Vorteil des Jazz hervorgehoben hat, vertrat Cortázar auch die Idee des Widerstandes im Jazz gegen die Notation, die für ihn vor allem der Swing verkörperte. Demnach ist die Musik fähig die Dinge zu kommunizieren, die keine Sprache und keine Schrift kommunizieren können. In diesem Sinne erklärt Daniel Martin Feige in seiner *Philosophie des Jazz*:

Transkribiert man eine Jazzperformance, so transkribiert man damit keine Partitur einer Aufführung eines Werkes, sondern man hält vielmehr ein konkretes raumzeitliches Ereignis fest, das in anderer und inniger Weise an den Augenblick gebunden ist, als das bei Werken zumindest auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. (Feige, 2014, S. 73)

Für die literarische Darstellung solcher außergewöhnlichen musikalischen Ereignisse entwickelte der Schriftsteller eine besondere Schreibweise, seine eigene textuelle Performance, welche die musikalische Darbietung in der Sprache visuell und hörbar wahrzunehmen ermöglichte. Um die cronopische Welt von Monk gestalten zu können, verwendet Cortázar produktiv die Entgrenzung der Kunstformen als „ein performatives Mittel zur Evokation des intensiven Ausdrucks“ (Pethes, 2002, S. 178). Auch mithilfe von intertextuellen Bezügen verleiht er seinem Text-Konzert eine intermediale Erscheinungsform mit dem dynamisch-performativen Potential. Durch den anhaltenden Fokus auf die unwiederholbaren, flüchtigen Momente unterstreicht Cortázar den Vorrang der Aufführung. Die Unmittelbarkeit und die Prozessualität des musikalischen Geschehens werden stets nachgeschaffen. Der Schriftsteller gibt den von Anfang an vorhandenen Dialog zwischen den Musikern untereinander und auch zwischen den Musikern und Zuhörern wieder, die sich emotional stets auf einer Höhe befinden. In *Thelonious Monks Reise ums Klavier* wird das Konzert als eine Reise konzipiert, welche die Musiker zusammen mit dem Publikum gemeinsam unternehmen. Cortázar verfolgt sehr

aufmerksam die kleinsten körperlichen Bewegungen und Gesten von Monk auf der Bühne, die berufen sind, seine Musik zu verkörpern. Durch die tanzende Bewegung des Musikers ums Klavier, durch das Klopfen des Rhythmus mit den Fingern wird die Melodie greifbar. So kommt Cortázars intermediale Poetik der Imagination gut zur Geltung. Und so wird auch der ästhetische Sinn des Spiels artikuliert, den Charles O. Hartman folgender Weise formuliert:

While we attend to be players before us, the sense remains that we are being allowed to participate in something irreplaceable. Perhaps any music could give us that sense, heard in the way that jazz – through the intimacy among player and instrumental voice and the sound itself – *demands* to be heard. (Hartman, 1991, S. 74)

Somit spielen Individualität des Musikers, seine Spielweise, die Kommunikation der Musiker untereinander, die Wirkung der Musik auf das Publikum eine besondere Rolle. Jazz ist für Cortázar's Denken und Werk ein Ort, an dem das Performative und das Dialogische am eindringlichsten auftauchen. Das Konzert von Thelonious Monk wird als ein höchst emotionales, dynamisches kollektives Erlebnis dargestellt.

4. Die Zukunft der Schönheit von Friedrich Christian Delius als Text-Konzert

Die autobiographische Erzählung *Die Zukunft der Schönheit* (2018) von Friedrich Christian Delius weist das Performative auf zweierlei Weise auf: als Konzertaufführung und als autobiographischer Akt. Der Text handelt von einem Jazzkonzert des amerikanischen Free-Jazzmusikers Albert Ayler, welches Delius als junger Autor, eingeladen bei der Gruppe 47, am 1. Mai 1966 in einem New Yorker Jazzclub erlebt hat. Es ist auffällig, dass der Schriftsteller sich mit der eigenen Jugendzeit erst nach einem halben Jahrhundert auseinandersetzt. Dabei sollte er all die Jahre das Free-Jazzkonzert als „einen emotionalen Schlüssel“ (Friedrich Christian Delius) für sein autobiografisches Schreibkonzept im Hinterkopf behalten haben. Zwecks der Textinszenierung in Form des Jazzkonzertes hat sich Delius dennoch mehrmals die CD mit den Mitschnitten der Konzerte von Albert Ayler anhören müssen. Als Folge erhellen sich in *Die Zukunft der Schönheit* das dargestellte Free-Jazzkonzertieren und das erinnerte Selbstbild gegenseitig. Die Spannung zwischen dem erfahrenen Ich-Erzähler und dem erinnerten Ich des Dichteranfängers wird durch die Entschlüsselung der Free-Jazz-Kompositionen erfasst, das heißt durch das Medium Musik. Ebenfalls wird das Verhältnis zwischen den Akten der Sinnzuschreibungen und

Verkörperungen der Jazzmusik im Text deutlich hervorgebracht: von „Getröte, Gezirpe, Gehämmer, Gejaule“ (Delius, 2018, S. 9) bis zu der „Sehnsucht nach den Geheimnissen der Form“ (Delius, 2018, S. 91). Somit ist der Akt des autobiographischen Schreibens von Delius ein performativer Akt, der die Veränderbarkeit des Subjekts, einen sich intermedial im Schreiben und Musikhören konstituierenden Selbstbezug und die von der Jazzaufführung geförderte ästhetische Erkenntnis wiedergibt.

Sein Text-Konzert gestaltet der Schriftsteller nach dem Ansatz der Dekonstruktion mit einer Perspektive der ästhetischen Erkenntnis – „Zersetzung im schönsten Sinn, Zerstörung, Verstörung und Neubeginn, Abriss und Freiraum, Abgesang und Freudentanz“ (Delius, 2018, S. 88). Bereits der Ansatz an sich ist für Delius intermedial, den er für sein Schreiben aus dem Free-Jazz, einerseits, und aus der Kinoproduktion, andererseits, übernimmt.

Erst ein kräftiges Nein und dann ein tief durchgeatmetes Ja, erst nach dem Niederreißen konnte die Zukunft beginnen, Licht, Luft, Wahrhaftigkeit, die Zukunft der Schönheit. Ähnliches strebte ich mit dem Schreiben an, ging mit dem Wort Zersetzen in die Offensive, – erklärt der Schriftsteller. (Delius, 2018, S. 88)

Dieses Prinzip verwendet Delius bei der Verkörperung und Semantisierung der Musik von Albert Ayler. Von Anfang an wird über „die vulkanische Gewalt der Musik“ (ihre sehr große Lautstärke, Disharmonie, Melodielosigkeit) geklagt. Durch die physischen Reaktionen des Erzählers, der als Konzertbesucher die unmittelbaren Hörerlebnisse in die assoziativen Bilder transformiert, – „die Ohren beschlossen wurden von Getröte“, „fünf Männer prügeln mit ihren Instrumenten auf meine Hörnerven ein“ (Delius, 2018, S. 9), „die Schockwellen, die sich weiter steigerten“, „Schallüberfall“ (Delius, 2018, S. 10), „indem ich möglichst viel Musiklärm auf mich [...] einschlagen ließ, schlagen und schlagen“ (Delius, 2018, S. 22), „Ohrenbetäubung“ (Delius, 2018, S. 42), – lässt sich die Wirkung des Free-Jazz gut nachvollziehen. Delius beschreibt die Atmosphäre in Slugs's Saloon: schmale Bühne, auf der fünf Musiker spielten: einer mit Saxophon, einer mit Trompete, einer am Schlagzeug, ein Bassist und ein Geiger.

Düster der Saal und schmal, schmucklose Wände, ältere Einrichtung, hinter uns der Tresen, nur wenige weiße Gesichter hinter den Rauchschildern zu entdecken, wir gehören zur Minderheit, hier saß man unter Kennern, achtzig Leute ungefähr, fast alle ließen eine Zigarette glimmen. (Delius, 2018, S. 13)

Der Erzähler erwähnt sogar den Pausenlärm. Im Text-Konzert werden einzelne Kompositionen von Albert Ayler benannt, die Spezifik ihres Klanges wiedergegeben und eine zeitkritische Interpretation angeboten. Auch in diesem Fall ist es produktiv, beim Lesen die Musikstücke anzuhören. Den ersten Titel *Truth Is Marching In* verbindet der Erzähler mit dem Befreiungskampf. Er macht sich Gedanken über die aus der Jazznummer rausgehörten Anspielungen und stellt Witz und Parodie in der Komposition fest. Für die Wiedergabe des Klanges beschreibt der Erzähler die Art und Weise des Musikerspiels.

Jeder Takt ein Schrei, falls es hier überhaupt noch Takte und Noten gab, in diesen ersten Minuten hörte sich alles so an, als spielten der Drummer, der Bassist, der Violinist, der Trompeter und Ayler einfach drauflos, als seien die Einsätze für das Improvisieren nicht abgestimmt, als sollte die Freiheit des freien Jazz übersteigert, überboten, überstrapaziert und bis in die Nähe des Schmerzhaften getrieben werden. (Delius, 2018, S. 18)

Er vergleicht den aus dem Radio gehörten „zahmeren“ John Coltrane mit „schneidend hohen, explosiven, fauchenden, jubelnden, flehenden Tönen“ (Delius, 2018, S. 18) von Albert Ayler. Intermedial wird die Komposition als der Durchlauf eines Stummfilms mit Saxophonbegleitung visualisiert. Dabei semantisiert der Erzähler die Töne als die Schüsse auf Kennedy und dessen Mörder und schließt somit die Free-Jazzkomposition in den sozialhistorischen Kontext ein.

Diese Sekundenvision blitzte in zwei, drei Saxophontönen auf, und es gefiel mir, ähnlich wie bei klassischer Musik auch bei dieser Nichtmusik meinen Assoziationen freien Lauf lassen zu können bis hin zu den wechselnden Winden auf dem Rasen vor den Hörsälen im fernen, stillen Berlin. (Delius, 2018, S. 20)

Auch der urbane Charakter der Free-Jazzmusik wird betont: durch die Sirenenklänge des Quintetts wird der Lärm der Stadt New York aufgefangen und kommentiert. Die Hörmetaphern – ‚Schreie‘, ‚Schüsse‘, ‚Sirenen‘ – bestimmen das Bild der ersten Komposition.

Das zweite Stück *Our Prayer* bringt die Idee des Aufbruchs hervor. „Das Saxophon, die Trompete und der Bass peitschten wie Schlagwerkzeuge ihre Töne in den Raum, die Violine zog sie auf Stahlseile, Becken und Trommeln riefen zum Aufstand gegen jede Gewissheit und Erwartung“ (Delius, 2018, S. 22). Durch die Personifizierung der

Musikinstrumente wird die Wirkung der Musik nochmal verstärkt, assoziierte Klänge werden konkreter und einprägsamer vermittelt. Obwohl die Instrumente aufeinander einschlugen, betont der Erzähler ihre Einstimmigkeit, als handelte es sich um „immer neue Variationen eines einzigen Schreies“ (Delius, 2018, S. 23). Auch diese Komposition wird zeitkritisch als Protest gegen den Vietnamkrieg interpretiert.

Ayler und seine vier Begleiter mischten sich in diesen fernen Krieg [...] Ich gab mich geschlagen, hörte in der Geige das Pfeifen der Bomben, im Schlagzeug die Maschinengewehre, das Feuer der Artillerie, und das Saxophon wehrte sich mit allem, was das Blech, was die Klappen, was der Schallrichter des Instruments, was die Fingerfertigkeit, die Lippenkraft und der Atem seines Spielers hergaben, das Stück wollte kein Ende nehmen, wie der Krieg kein Ende nahm von Monat zu Monat und immer schwerer zu ertragen war. (Delius, 2018, S. 30)

Aylers „Geisterstück und Flammenstück“ unter dem Titel *Ghosts* kann man mit den Schlüsselwörtern ‚Freiheit‘, ‚freier Gedankengang‘, ‚neue Ordnung‘, ‚Grenzlosigkeit‘, in Verbindung setzen.

Das war geschafft, das hatte ich hinter mir, ich lehnte mich zurück und lehnte mich nach vorn, den synkopischen Tönen entgegen, denn jetzt wirkten sie auf einmal vertraut, die Schreie des Saxophons und der Trompete, die Schläge des Basses und der Trommeln, die leisen, harten Geigenstriche, jetzt hatte ich mich daran gewöhnt, auf den unverschämten und kaum hörbaren oder zu laut getröteten Tönen Phantasien zu errichten, Gefühle und Erinnerungen jeder Art hochzukatapultieren. (Delius, 2018, S. 41)

Und intermedial geht es diesmal um den Umgang mit dem Rhythmus und Synkopen, der durch den Verweis auf den Film *Die Nachtpost* von 1936 mit der Musik von Benjamin Britten und den Zeilen von W. H. Auden zum Vorschein gebracht wird. Die Töne werden zu „kleinen gezielten Stromstößen“ (Delius, 2018, S. 61), die Metapher des Feuers kommt ins Spiel.

Das flammenwerfende Saxophon räumte auf in meinem Kopf, es rückte wieder alles zusammen, zeigte den Kachelofen des Berliner Hinterhofzimmers und zeigte das erquickende Feuer, das leuchtende Ereignis, das Bekenntnis zu Eindeutigkeit und Unwiderruflichkeit. (Delius, 2018, S. 64)

Die vierte Komposition *Initiation* leitet in „die neuen Räume der Freiheit“ (Delius, 2018, S. 87). Das Duett von Saxophon und Violine wird erwähnt, in dem das Saxophon die Macht seiner Schönheit, Frechheit und Trauer entfaltet. Wieder werden Töne personifiziert: „das Trommelfell vibriert von den pieksenden, stechenden Tonfolgen, von Blöken und Krähen, vom Grutzen und Quieken und Stöhnen des Saxophons“ (Delius, 2018, S. 87). Neben den auch hier angespielten Widerstand, Rebellion und Wut bestaunt der Erzähler den großen Spaß der Musiker am Spiel – „ein Tanz mit der Lust an der Freiheit“ (Delius, 2018, S. 87). Und das Finale klingt harmonischer, heller und leiser. Somit wird das Free-Jazzkonzert von Delius als ein Initiationsritus dargestellt: von der Ankündigung des Kampfes durch den Umbruch, die Reinigung durchs Feuer bis zur Abrechnung mit eigenen Geistern und zur schöpferischen Freiheit. Entlang der Free-Jazzaufführung wird eigene Vergangenheit reflektiert und die von ihr verursachten Knoten gelockert. Durch die Intensität und Dynamik des Klangs wird der Prozess der Herstellung des Selbstbezugs gefördert und anschaulich gemacht.

Friedrich Christian Delius versteht, führt vor und interpretiert die Free-Jazzmusik, ausgehend vor allem vom Klang und seiner Hörbarkeit. Seine klangvollen verbalen Wiedergaben der einzelnen Kompositionen sind präzise und ausdrucksvoll. Er personifiziert die Stimmen der Musikinstrumente, metaphorisiert die Töne, visualisiert den Rhythmus. Dabei arbeitet der Schriftsteller in Modi der Intertextualität und Intermedialität. Er hebt die Solopartien hervor, betont die Verhältnisse der Instrumente untereinander und erfasst die Dynamik des Konzertes als Gesamtgeschehen. Es entsteht dadurch ein anschauliches Korrelat zur Wirkung der Kompositionen. In *Die Zukunft der Schönheit* ereignet sich die Musik effektiv in der Form von Aufführung. Delius gelingt es, bei der durchgehenden Gewalt der Musik, ihrer hohen Lautstärke und dem ständigen Lärm, ihre Höhepunkte bis zur Kulmination des Konzertierens nachzubilden. Die auf solche Weise betonte Prozessualität der Aufführung spielt eine besondere Rolle bei dem Zu-sich-selbst-finden mittels des Schreibprozesses. Das Prozesshafte wird auch durch die sukzessiv wechselnde Wirkung des Free-Jazz auf den Erzähler unterstützt. Es ist auffällig, dass der Schriftsteller die Musiker völlig mit ihren Instrumenten identifiziert, so dass die Musikinstrumente allmählich, vor allem das Saxophon, die Funktion der Verkörperung der Musik übernehmen. Dabei kommt auch die Körpersprache zum Ausdruck, die das Verständnis der Musik fördert.

Jetzt konnte ich unbeschwert schweigen, staunte, wie Ayler sein riesiges Instrument,
hinter dem er fast verschwand, steuerte und dem Zucken seines Körpers anpasste,

wie er aus den Schultern heraus zu spielen schien, ich hielt die Ohren offen, hörte zu, ich musste zu der Musik nichts sagen und keine spezielle Schweigetaktik aufbieten. Ich wippte mit den Füßen, bewegte nun auch den Kopf im Takt und hörte in den stampfenden Rhythmen Ansätze von schräger Marschmusik oder verrückt verdrehtem Dixieland. (Delius, 2019, S. 16)

Delius akzentuiert das Verhältnis zwischen der visuellen körperlichen Gestalt des Musikers und dem akustischen Phänomen Klang. Das physische Miterleben der Musik kommt auch zum Ausdruck, um ihren Charakter zu bestimmen. Von der physischen Rezipierbarkeit des Free-Jazz ist in der Erzählung ständig die Rede, auch dann, wenn der Erzähler kein Verständnis für diese Musik zeigt. „Ein musikalischer Nichtswisser“, urteilt Delius auch über die Neuerungen des Free-Jazz.

Das also sollte die freieste Spielart des Improvisierens sein, frei hieß freie Fahrt für jede Sorte Geräusch, frei unter dem Dirigat eines rebellischen Saxophonisten. Das war das Unerhörte, das war der Jazz, den ich nicht kannte, der weiter ging als die Avantgarde, als John Coltrane und Miles Davis, der weiter ging als Monk und tausend Meilen weiter als der gute alte Louis Armstrong. Auch bei denen hatten die Zuhörer, vor Jahren, vor Jahrzehnten, nach der ersten Empörung und Ablehnung sich gewöhnen müssen, die Hände auf die Ohren zu drücken. (Delius, 2018, S. 15)

Außerdem fokussiert der Schriftsteller die Aufmerksamkeit auf die Originalität der Musik von Albert Ayler, auf ihre klanglichen Aspekte und Dynamik, wofür der Musiker ein bemerkenswertes Beispiel war. Delius hebt ihre Integrität hervor, indem er sie als physische Manifestation eines spirituellen Rituals darstellt. Er versteht die Aylerische Musik als „Mittel zu einem höheren Zweck“, was dem entspricht, welche Rolle seiner Musik Albert Ayler selbst zumaß¹³. Für die Vorstellbarkeit der Musik sorgt auch die Technik des Zitierens, auf die Delius bei Albert Ayler hinweist, und die für den Erzähler erkennbar ist, so dass er über die Auseinandersetzung mit der Tradition im Free-Jazz nachdenkt.

13 In einem Interview, das 1965 im französischen *Jazz Magazine* erschien, schrieb Ayler: „Die Musik, die wir heute spielen, wird den Menschen helfen, sich selbst besser kennenzulernen und leichter inneren Frieden zu finden. Wir alle brauchen Inspiration. Sie kann von einem Wort kommen, einem Absatz in einem Buch, einem Gemälde, von einem Gedicht, einem Lied, kurz: von zahlreichen Dingen. Aber tatsächlich kann nichts passieren, wenn man nicht bereit ist“; (Wilson, P. N. (2011). *Spirits Rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft*. Hofheim, S. 81).

Der Prozess der Jazzaufführung hat bei Delius einen direkten Einfluss auf das Schreibverfahren und die Selbstverschriftlichung. Einerseits, handelt es sich um die Freiheit des Ausdrucks, andererseits, um die Gewalt der Musik („So erwachte ein wenig Selbstbewusstsein, so produzierte ich meinen inneren Aufschwung selbst“ (Delius, 2018, S. 57)). Als ein einmaliges persönliches Erlebnis hinterlässt das Ayler's Konzert bei Delius nicht nur der Eindruck, „als hörte ich die passende Musik zu diesen Zeiten“ (Delius, 2018, S. 36), sondern das Konzert wird für ihn auch zum transparenten Medium der Darstellung vom authentischen Bild der eigenen Persönlichkeit. Die gewonnene ästhetische Erfahrung betrifft den Free-Jazz als kulturelles Phänomen und das sozialhistorisch und kulturell bedingte Konstruieren der eigenen Subjektivität. Die Darlegung des Konzerts eröffnet einen Spielraum der Selbstpraxis. Als Ergebnis entsteht ein literarisches Werk, das intermedial die performative Dimension aufweist: sinnlich intensiv, hörbar dynamisch und subjektkonstruierbar anschaulich.

5. Fazit

Indem sich die Literatur mit Konzerten auseinandersetzt, trägt sie dazu bei, die Konzerte als bedeutende kulturelle Phänomene wahrzunehmen und ermöglicht, sich in die Aufführungskultur zu vertiefen. Sowohl Julio Cortázar, als auch Friedrich Christian Delius haben den Spielraum geschaffen, wie man heute die Musik der beiden hervorragenden Jazzmusiker Thelonious Monk und Albert Ayler hören, interpretieren und verstehen könnte. In den Text-Konzerten wird die Musik als ein gesellschaftliches und persönliches Ereignis inszeniert. Die Aufführung wird deutlich ritualisiert: als Entgrenzung von Zeit und Raum oder als Initiation. Dank dem Verweis auf das reale Konzertgeschehen wird die Intermedialität generiert, die den Anspruch hat, die mangelnde Performativität des Textes zu kompensieren. Das Dazwischen in den Text-Konzerten von den realen Konzerten und ihren verbalen Aufführungen, von der durch Körperbewegungen und Gesten, Stimmen der Musikinstrumenten und programmatische Musikkompositionen verkörperte Musik und deren poetologisch und historisch-kulturell bedingte Interpretationen, bestimmt die performative Textdimension. Dafür wird die literarische Darstellung des Konzertes an die Intensität, Dynamik, Unmittelbarkeit, lebensnahe Prozessualität und sinnliche Fülle vom Lebensvollzug angenähert.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Literaturverzeichnis

- Bertram, G. W. (2014). Jazz als paradigmatische Kunstform – Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Schwerpunkt: Ästhetik des Jazz. Heft 59/1*, 15-28.
- Cortázar, J. (1970). La vuelta al piano de Thelonious Monk. In J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. (S. 23-28). Madrid: Siglo XXI de Easoña Editores, S. A.
- Cortázar, J. (1980). Thelonious Monks Reise ums Klavier. Konzert des Quartetts von Thelonious Monk in Genf, März 1966. In J. Cortázar *Reise um den Tag in 80 Welten* (S. 123-128). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Delius, F. Ch. (2018). *Die Zukunft der Schönheit*. Berlin: Rowohlt Verlag.
- Feige, D. M. (2014). *Philosophie des Jazz*. Berlin: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Gropp, P. (2006). *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. Bielefeld: transcript.
- Hartman, Ch. O. (1991). *Jazz Text: Voice and Improvisation in Poetry, Jazz, and Song*. Princeton: Princeton University Press.
- Häsner, B., Hufnagel, H. S., & Maassen, I. (2011). Text und Performativität. In K. W. Hempfer, & J. Volbers (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme* (S. 69-96). Bielefeld: transcript.
- König, E. (2011). Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive. In K. W. Hempfer, & J. Volbers (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme* (S. 43-68). Bielefeld: transcript.
- Krämer, S. (2003). Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In S. Münker, A. Roesler, & M. Sandbothe (Hrsg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs* (S. 78-90). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Krämer, S. (2004). Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Aisthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. In S. Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität* (S. 13-32). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Pethes, N. (2002). »Tongefühlsbilder«. Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800. In J. Eming, A. Jael Lehmann, & I. Maassen (Hrsg.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven* (S. 153-180). Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.

- Previšić, B. (2017). Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur. In N. Gess, & A. Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik* (S. 39-54). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Roberts, N. (2019). *Cortázar and Music*. Cambridge: Legenda.
- Schmitz-Emans, M. (2017). Medientransformationen und Formtransfers. Kulturvergleichende Studien im Horizont wechselnder Paradigmen. In N. Gess, & A. Honold (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Musik* (S. 131-158). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Sparti, D., & Fluens, A. (2014). Generatives Handeln und Improvisation im Jazz. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Schwerpunkt: Ästhetik des Jazz*. Heft 59/1, 49-60.
- Tröndle, M. (2018). *Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: transcript.
- Tröndle, M. (2011). Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In M. Tröndle (Hrsg.), *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* (S. 21-41). Bielefeld: transcript.
- Wilson, P. N. (2011). *Spirits Rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Wirth, U. (2007). Intermedialität. In T. Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe* (S. 254-264). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Wirth, U. (Hrsg.). (2002). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

