

# Engagierte Literatur heute

## Konflikt als historischer Diskurs, musikalische Metaphorik und Performanz in Kevin Vennemanns *Mara Kogoj*

---

BORIS PREVIŠIĆ

### Abstract:

*The novel Mara Kogoj (2007) not only describes the historical conflict between speakers of German and speakers of Slovenian in Carinthia in musical metaphores, but also mirrors musical techniques of (poly-)phony in a theoretical eclecticism that mainly recures to Adorno's essay on Mahler and Cage's Silence. This article reads these intertextual references and the fragile style of representations of the novel in the context of literary and culture theoretical positions, mainly referring to Michail Bakhtin and to Edward Said's exploitation of musical performance.*

**Title:** »Littérature engagée« Today. Conflict as Historical Discourse, Musical Metaphors and Performance in Kevin Vennemann's *Mara Kogoj*

**Keywords:** Vennemann, Kevin (1977–); Carinthia; polyphony; Bachtin, Michail M. (1895–1975); Cage, John (1912–1992)

In *Nahe Jedenew*, in seinem erfolgreichen Erstling von 2005, der sich als Ich-Erzählung im durchgehenden grammatikalischen Präsens jeglicher Erinnerung entzieht, führt Kevin Vennemann aus Kinderperspektive ein Pogrom an den Juden im Zuge der Ankunft der Wehrmacht im »Irgendwo« Ostpolens im Jahre 1941 eindringlich vor. Zwei Jahre später, 2007, erscheint der zweite Roman *Mara Kogoj*,<sup>1</sup> der vom Feuilleton eher mit widerwilligem Respekt besprochen wird. Dies hat in erster Linie mit der telegrammartigen und eigenwillig interpunktierten Syntax des Romans zu tun, welche in ihrer hochgradigen Ambivalenz einerseits die Mündlichkeit der Monologe abzubilden versucht, andererseits als höchst stilisierte Schriftlichkeit erscheint. So spricht denn die Kritik auch von »strapaziösen Längen« wie von »hektischen Ebenen- und Perspektivenwechsel[n]« (Anonymus 2007).<sup>2</sup> Ebenso moniert sie, dass – wie es bereits die erste Seite des Romans belegt – gerade »nichts Originelles« in stän-

---

**1** | Die Seitenangaben aus dem Roman werden nur noch als Zahl direkt in den Fließtext eingebunden.

**2** | So hemme »die Lektüre ein gewollter Stil aus Wortreihung, Kommalosigkeit, Doppelpunktsetzung, der kaum über einen Manierismus des Sperrigen« hinauskomme (Trapp 2007).

diger Permutation und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten repräsentiert wird.<sup>3</sup> Kurz und gut: »Nett war gestern, schwierig ist heute.« (Diez 2007) <sup>4</sup>

Das Potential des dichterischen Möglichkeitssinns und die Unschuld des Ungefähren von *Nahe Jedenew* verliert der Autor im zweiten Roman: *Mara Kogoj* hat seine genauen historischen und geografischen Koordinaten. Es handelt sich um einen Roman, der nach der Protagonistin benannt ist; sie nimmt sich zusammen mit ihrem Arbeitskollegen Tone Lebonja im Rahmen eines österreichischen *Oral-History*-Projekts Ludwig Pflügler, einen vorbestraften, deutschnational und heimattreu gesinnten 60-jährigen Kärntner, vor. In endlosen Monologen betreibt Pflügler revisionistische Geschichtsklitterung, die man inzwischen bewältigt glaubte – obwohl in der Kärntner Realpolitik bis vor Kurzem eine nachhaltige Aufarbeitung nicht möglich war. Im Zentrum der Ausführungen steht »eines der furchtbarsten NS-Verbrechen an der Kärntner Zivilbevölkerung« (8 u. 173) am 25. April 1945 auf dem *Peršmanhof*, »einer der wichtigsten Südkärntner Partisanen-Stützpunkte im Kampf gegen den Nationalsozialismus«. So lässt es sich – wie der Roman festhält – tel quel »im Internet« nachlesen (8).<sup>5</sup>

Im Unterschied zur geografisch-historischen Vagheit von *Nahe Jedenew* verortet sich *Mara Kogoj* in einem historiografisch aufgearbeiteten und somit bekannten Setting: »Dabei scheint zu Beginn bereits auf den ersten Blick das meiste aus Vergangenen so sehr vertraut wie schon wenigstens einmal und so viel Male ganz ähnlich gehört [...]«. (7) So nimmt sich der norddeutsche Jungautor Kevin Vennemann des Themas der Kärntner Slowenen im Zweiten Weltkrieg an, eines Themas, das erst später die »Einheimischen«, Peter Handke in *Immer noch Sturm* (2010) und Maja Haderlap in *Engel des Vergessens* (2011), eindrücklich behandeln und ins Bewusstsein des gesamten deutschsprachi-

**3** | So ist für Edo Reents die Anlage des Romans notwendigerweise komplex; sie wersetze sich der leichten Konsumierbarkeit (vgl. Reents 2007). Ines Kappert wiederum spricht von »einem der schwierigsten Bücher der Saison« (Kappert 2007). Trapp anerkennt zwar den »historischen Abraum« der Kärntner NS-Zeit, vermisst aber Dynamik und macht den »Stillstand einer empörten Geschichtsstunde« fest (Trapp 2007).

**4** | Den ideellen und stilistischen Anschluss der vier Suhrkamp-JungautorInnen Kevin Vennemann, Ariane Breidenstein, Thomas Welle und Paul Brodowsky sieht Georg Diez bei den »Vorbilder[n] Handke oder Bachmann«: »Erzählen ist sowieso eher ein Schimpfwort für sie. Sie würfeln die Zeitebenen munter durcheinander; sie lassen die Stimmen ineinanderfließen, bis man nicht mehr weiß, wer Täter und wer Opfer, wo innen ist und wo außen; sie wollen lieber ein Bewußtsein abbilden als eine Realität, die ihnen fiktiv geworden ist.« (Ebd.)

**5** | Historiografische Literatur dazu ist über die Internetseite des durch den Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus, den Zukunftsfonds der Republik Österreich und das österreichische Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur unterstützten Društvo/Vereins Peršman direkt einsehbar: [www.persman.at/geschichte/#texte](http://www.persman.at/geschichte/#texte) [Stand: 31.05.2014]. Einschlägig allgemein zum slowenisch-kärntnerischen Widerstand der jüngste Band von Hafner/Strutz 2013.

gen Literaturbetriebs und Feuilletons bringen. Kevin Vennemanns brüchiger Erzählstil mit unvollständiger Syntax wird mit einem musiktheoretischen Eklektizismus unterfüttert, der sich – von Adorno und Cage her gedacht – um die Verfahren von Polyphonie und Stimmung und um ihre Anwendbarkeit auf die diskurshistorisch entstandenen politischen Verwerfungen bemüht. Dabei geht es insbesondere um die Frage, inwiefern Musik zum einen zum ideologisch überformten Narrativ der totalitären Einheit degradiert, zum anderen spätestens seit Mahler eine Ästhetik des Bruchs mitdenkt. So gilt es, im ersten Teil dieses Beitrags den Konflikt als spezifisches Diskursmuster von Seiten der Täterschaft, die sich viktimisiert, darzustellen; im zweiten Teil werden die im Roman explizit erwähnten musikalischen Vergleiche und Diskurse aufgezeigt, welche direkt an Adorno und Cage anschließen und dadurch auch in einen fruchtbaren Dialog treten. Zum Abschluss wird – angelehnt an Bachtins Konzept der orchestrierten Redevielfalt im modernen Roman und an das kontrapunktische Prinzip, das sich von Edward Said herleiten lässt – die musikalische Performanz des Romans selber aufgezeigt.

## 1. DER KONFLIKT ALS HISTORISCHER DISKURS

Pflügler, der Proband der historiografischen Interviewstudie, erzählt *seine* Geschichte in den Worten seines Vaters, der sich »für das von Himmler höchstpersönlich aus Rußland nach Kärnten zur Partisanenbekämpfung verlegte SS-Polizeiregiment dreizehn meldete« (110), der ihn nach dem Krieg nochmals an den Schauplatz führt und darlegt, dass die Partisanen das Massaker verübt haben müssen (vgl. 81–85) – »eine nicht einmal von den [nach dem Krieg] Angeklagten [der SS-Truppen] gestützte Behauptung«, wie später die Historikerin Mara Kogoj vermerkt (174). Die Logik der Täter wird in ein Geschichtskontinuum integriert, das bis ins 6. Jahrhundert zurückreicht, als die Slawen und Taren ins Land eingefallen seien, so Pflügler (vgl. 40). Die historisch verbürgte stratifikatorische Trennung in die slowenische Unterschicht auf dem Land und die deutsche Oberschicht in der Stadt (vgl. 167) mutiert zum prophylaktischen Feindbild gegen die »Slowenen im Krain, später [gegen den] SHS-Staat, noch später das kommunistische Jugoslawien, heute wieder Slowenien« (168). In den Worten der Protagonistin und Historikerin Mara Kogoj:

All dies wild zusammengepanscht zur Illusion der andauernden Bedrohung durch einen: spezifischen südslawischen Kommunismus, der nie etwas anderes im Visier habe als der deutschen Kärntner Heimat ihre Slowenen und ihr Unterland abspenstig zu machen, den Deutschen damit sowohl Angst als auch Negativspiegel und untergeordnete Volksgruppe, letztlich: die unumschränkte Herrschaft, zu rauben [...]. (168)

Das »prophylaktisch[e]« Feindbild kerbt<sup>6</sup> sowohl Zeit als auch Raum in gegenseitiger Abhängigkeit;<sup>7</sup> an dieser Stelle wird deutlich, dass die Raumkonstruktion von einem Zeitparadigma auszugehen hat, welches die Voraussetzung sowohl für Geschichte als auch Erzählung bildet.<sup>8</sup> In der historisch-topografisch festgelegten Spezifik überträgt sich die historische Dimension auf die narrativ-diskursive Erzählzeit. So werde – gemäß Pflügler – seit 1848 die »These von der natürlichen Einheit des Landes nicht mehr allseits freiwillig erfüllt« (168),<sup>9</sup> und seit der »Volksabstimmung« 1920 über den Anschluss an das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen gebe es »im Innern [...] keinerlei Differenzen« mehr (168f.).<sup>10</sup> Entsprechend sei eben – immer noch nach Pflügler – »stets zwischen deutschen, windischen und slowenischen Kärntnern zu unterscheiden«:

[D]ie beiden ersten [die deutschen und windischen Kärntner] seien durch: Blut- und Geistesmischung eng zusammengehörig, letztere [die slowenischen Kärntner] blieben fremd und verstockt, weil sie sich einem Bekenntnis zur Kärntner Heimat und vor allem zur deutschen Sprache seit jeher verweigerten, und seien daher fernzuhalten oder durch Zwangseinschluß anzupassen [...]. (39)

Basierend auf einer solchen kulturdistinktiven, temporal induzierten Festlegung wird der vorliegende Raum Südkärntens – in einer offiziellen Denkmalkultur der Täterseite (vgl. 190) – gekerbt: Das »Ehrenmal«, das den Vater von Pflügler nach seiner Haftentlassung Tag und Nacht umtreibt, kommt – wie der Nazisohn zu Protokoll gibt – wegen »des unausrottbare[n] Einflu[sses] einer Minderheit [der Slowenen]« nicht auf dem Zollfeld, »damals zu Teilen kirchlicher Grund, ein hochgradig symbolischer Ort, ein historisch deutscher Besitz-

**6** | Zwar rekurriert der Begriff der Kerbung auf Deleuze/Guattaris »espace strié«, wird hier aber nicht mehr wertneutral – im Hinblick auf eine gewisse militärische Taktik oder Wissenschaftstechnik – angewendet. Vgl. dazu Deleuze/Guattari 1980: 446f. bzw. 460f. Vielmehr produziert hier der Diskurs einen scheinbar historisch begründeten territorialen Anspruch, der auf dem Prinzip der Ausgrenzung, auf der konstruierten Differenz unvereinbarer Parameter (linguistischer, religiöser, ethnischer oder ideologischer Distinktion) beruht.

**7** | In den Worten von Mara Kogoj: »[D]ie abstrakte, niemals genauer bestimmte Feindmasse wird prophylaktisch angegriffen, eine unsichtbare ewige Bedrohung aus der Ferne, so wenig zu fassen wie zu definieren« (166).

**8** | Vgl. dazu in erster Linie Bachtin 2008 und die Ausführungen dazu von Karahasan 2010: 119–130.

**9** | Es handelt sich dabei – wie es kurz zuvor heißt – um »die formalrechtliche Gleichberechtigung aller Nationen und Sprachen, sogar der Religionen im [habsburgischen] Reich« (167).

**10** | Bei der Volksabstimmung 1920 entschieden sich auch in Südkärnten etwa 40 % der Slowenen für den Verbleib bei der Republik Österreich – was im Hinblick auf das wirtschaftliche Zentrum der Region, auf Klagenfurt, durchwegs begründet werden kann. Wie sehr die Stereotypisierung der Slowenen im Rahmen dieser Abstimmung und später politisch instrumentalisiert worden ist, bebildert Domej 2002 eindrücklich.

stand« – so weiter Pflügler – zustande. Die Begründung der Öffentlichkeit, wie sie Pflügler gegenüber den beiden Historikern wiedergibt, legt die hochgradig kulturelle Kodierung des historischen Chronotopos offen:

Das Zollfeld ist ein so zentraler wie bedeutender Schnittpunkt mehrerer zu Teilen jahrtausendalter Nationen, wenn Sie so wollen, ein Schnittpunkt, der die verschiedensten Völker schon immer zusammen und zueinander geführt, zugleich immerzu voneinander getrennt hat. Das ist ja die Tücke des Zollfelds, wie man weiß: trennen und einen zugleich, schon immer gewesen. (53)

Bemerkenswert ist die Formulierung Pflüglers, die in heuchlerischer Kompromissbereitschaft als Eingeständnis an die *Political correctness* seine eigene Haltung unterstreicht: So seien es nur »zu Teilen jahrtausendalte Nationen«. Mit anderen Worten: Allein der deutschen Nation wird der Anspruch auf Geschichte zuerkannt, und das Zollfeld als »Schnittpunkt« erhält nur im Zuge eines Zugeständnisses an die beiden Interviewer zur Bezeichnung eine solche Kompromissformel: »wenn Sie so wollen«. Schließlich lässt sich das »Ehrenmal«, ein Stahlkreuz, im Oktober 1958 »auf dem Ulrichsberg« »doch noch [...] realisieren«: »Nicht Verherrlichung kriegerischer Auseinandersetzung, sondern Gedenken an die Toten der Kriege und Dank für die glückliche Heimkehr ist der Sinn dieser Gedenkstätte [...]. Da können Sie anderes behaupten, so viel und so lange Sie wollen, ich höre nicht hin.« (57)<sup>11</sup>

Obwohl die beiden Historiker eigentlich nur zuhören, aufnehmen und protokollieren, fühlt sich der Monologisierende durch ihre slowenische Zugehörigkeit sichtlich angegriffen. Für die beiden wird das wissenschaftliche Setting, d.h. »Pflüglers Möglichkeit, einem nur allzu schlachtbereiten selbst dargebrachten Zuhöreropfer, das auch noch historisches Opfer ist, vortragen zu dürfen in voller Länge und ohne jedes Gegenwort, wie und wo er will« (143), zum Problem, so dass sich Mara Kogoj gezwungen sieht, sich ein halbes Jahr zurückzuziehen, bevor sie die »Erzähltradition«, »etwas verheimlichen zu müssen« (111), »als revisionistisches [...] Elend« (122) und »als Ausschnitte einer Reihe über Jahrzehnte hinweg ungerecht erlittener Niederlagen einer Mehrheit gegen eine Minderheit« (136) anprangert. In dieser Verkettung historischer Argumente wird deutlich, wie sehr das zeitliche Paradigma das räumliche dominiert und damit ein Ideal territorialer Entgrenzung wie interkultureller Versöhnung im Keim erstickt.

Gleichzeitig repräsentieren die beiden Figuren Mara Kogoj und Tone Lebonja zwei slowenische »Diskurspositionen«, wie man auf die deutschnationale

**11** | Die Gedenkstätte auf dem Ulrichsberg stellt nicht nur einen wichtigen Treffpunkt für rechtsradikale Neonazis aus Österreich und aus ganz Europa dar. Auch alle bisherigen österreichischen Regierungsparteien von der FPÖ über die ÖVP bis zur SPÖ benutzen diesen Ort als Bühne zur Selbstdarstellung (und selten einmal zur kritischen Hinterfragung der Rolle Österreichs im Zweiten Weltkrieg). Gerade darum ist dieses Denkmal in seiner intendierten Undifferenziertheit Ausdruck eines unkritischen öffentlichen Bewusstseins.

Geschichtsklitterung reagieren kann (vgl. Kappert 2007). Während Mara das Prinzip des Trotzes und Widerstands vertritt, das am Schluss in eine Tirade gegen Pflügler und dessen Ideologie mündet, versucht Tone sich selber in die Objektivität zurückzuziehen und sich anzupassen. Obwohl er in seiner Kindheit mit Pflügler befreundet war und immer wieder Opfer seiner Hassanfälle wurde, gibt er sich nicht zu erkennen und wird auch nicht von seinem Gegenüber erkannt. Wenn Geschichtsklitterung und historische Aufarbeitung aneinandergeraten, so ist damit zu rechnen, dass verschiedene Zeitauffassungen konfliktieren. Was makrotemporal als Historizität erfasst werden kann, kann prozessual vom literarischen Verfahren her mikrotemporal in musikalischen Metaphern und Parametern, welche wiederum aneinandergeraten, beschrieben und nachvollzogen werden. Dieses Verhältnis dekliniert der Roman *Mara Kogoj* aus mit dem Ergebnis, dass die musikalischen Diskurse und Verfahren selbst wieder neu eingesetzt und reflektiert werden.

## 2. DIE »MUSIKALISCHE GROSSMETAPHER«

Klaus Amann geht in seiner Besprechung des Romans vom »musikalischen Genius Loci« aus: von »Kärnten als Land des Gesangs, der Chöre und Komponisten« (Amann 2009). Dass neben dem Ulrichsberg und dem Peršmanhof sich ein dritter Ort, nämlich »Gustav Mahlers Komponierhäuschen am Wörthersee«, in diese »Großmetapher« einschreibt, macht deutlich, dass es neben einem statischen musikalischen Prinzip, das jegliche Dissonanz eliminiert, nicht nur eine Alternative gibt, sondern dass die Zeit selbst als musikalisches Medium neu reflektiert werden muss. Das prophylaktische Feindbild Pflüglers überlebt – in der Reflexion Mara Kogojs – nur dank eines »zielsicheren Klangs«. So sei »die erwähnte Freiheit [...] für die Mehrheit [der deutschsprachigen Kärntner] erst dann erreicht«,

wenn man noch den zögerlichsten Anspruch [der slowenischen Minderheit] in den Griff bekommen hat und unterdrückt: eine Angst, Kogoj: Des Ton- und Kapellmeisters, und der Klang berechnet zielsicher, was kommen wird, wogegen man sich jetzt und immer schon wehren muß [...]. (169)

Ausgangspunkt der Überlegungen zu einem musikalischen Gegenprinzip bildet – wie im Roman – das Motto, das kaum eine Rezension erwähnt,<sup>12</sup> aber zentral für das Werk-, Kultur- und Medienverständnis ist und aus John Cages Lesung *45' for a speaker* stammt: »There are two great dangers for magnetic tape: one is music (all the history and thinking about it); and the other is feeling

**12** | Lediglich Christel Wieser verweist im Deutschlandfunk am 4. April 2007 eher beiläufig auf das »John-Cage-Motto«, das sich in seiner Lesart vom »volkstümliche[n] Volksgut« abhebe.

obliged to have an instrument.« (7)<sup>13</sup> Die hochgradig unvermittelte Konfliktsituation, die auf der Behauptung eines alles dominierenden Klangprinzips beruht, überlagert somit eine mediale Reflexion, welche sich vor allem im Kontext des Mottos als doppelbödig erweist: Einerseits besteht auf der eigentlichen musikalischen Ebene die doppelte Gefahr in der alleinigen Konzentration entweder auf den Gegenstand der Musik (»one is music«) oder auf das instrumentalisierte Medium des Tonbands. Gefordert wird hier eine Reflexion der Interdependenz zwischen Musik und ihrem Medium (»magnetic tape« als »instrument«). Andererseits verweist die Klammerbemerkung in ihrem durchwegs avantgardistischen Impetus »all the history and thinking about it« auf eine Lesart, Musik nicht nur historisch-reflexiv zu kontextualisieren, sondern die Musik selbst als Teil der Geschichte und Geschichtswissenschaft zu interpretieren. In der literarischen Interpretation des Mottos, welche Tone Lebonja vorschlägt, gibt es

zwei Gefahren für ein Tonband unter drei möglichen Folgen des Blickes zurück: das Falsche, erstens, zweitens: gar nichts (ebenfalls falsch), zum Beispiel mein angeblich fehlendes oder, wie sie [Mara Kogoj] mir unterstellt, so gar nicht dringliches Herleitungsbedürfnis [...] [oder] wenn es darauf ankommt, ist das beste Verfügbare oft sinnvoller als etwas zwanghaft Neues und doch nur vermeintlich Eigenes [...]. (7f.)

Das Tonband – das einerseits in der Interviewsituation immer läuft und das Erzählte aufnimmt, andererseits im Roman als oberstes Erzählprinzip, durch das alle Figurenreden »geschleust« werden, figuriert – kann also »das Falsche« oder »das beste Verfügbare« replizieren, ohne dass sich der literarische Erzähler für jede Diskursposition nochmals rechtfertigen müsste. Es gilt in dem Sinn – aus Mara Kogoj's Sicht, die mit derjenigen des engagierten Autors am Schluss zusammenfällt –, eine Position zu beziehen, welche nicht dem »zielsicheren« Klangprinzip deutschnationaler Geschichtsklitterung verfällt. Bezeichnenderweise ist dazu keine metaphorische Lesart nötig, da ein direkter Konnex zwischen Cage-Zitat und *Oral-History*-Projekt mit seinen Tonbandaufnahmen, zwischen Cages Klammerbemerkung »all the history and thinking about it« und dem »pseudowissenschaftliche[n] Spukgeschichtenaufguß in Essayform«<sup>14</sup>

**13** | Dieses Motto steht bei 31'50'' im Stück 45' *for a Speaker* aus der Redensammlung von Cage 1961: 179.

**14** | Diese Pseudohistoriker, die »zur Gänze und ohne nur die geringste Skepsis oder gar Quellenkritik« arbeiten, werden beim Namen genannt: Es handelt sich um den von Andreas Mölzer herausgegebenen Band *Freiheit schreibt auf Eure Fahnen! 1948–2008. Zur Zeit* (Wien 2008) mit Beiträgen von FPÖ-Politikern und zugewandten Orten, u.a. von Wendelin Mölzer, vom Sohn des Herausgebers, welcher »ein[en] ausgemachte[n] Märchenessay« verfasst über die »Verbrechen der Partisanen in und, noch besser, den: Griff der Tito-Partisanen nach Kärnten« (190). Das Kapitel lautet »Für freien Parlamentarismus« (vgl. Mölzer 2008: 273–280). Solche Schriften der »Pseudowissenschaft« bilden in der Systematik der Hauptprotagonistin und Historikerin Mara Kogoj zur Bildung des »öffentlichen Gedächtnisses« den ersten Schritt über eine vom Pflügler selber und seinem Vater gepflegte »Denkmalkultur« hin

sowie einer objektiven Geschichtswissenschaft besteht. Vielmehr wird das Spiel zwischen historischer Rede und Widerrede durch die direkte mediale Bezugnahme auf die Musik nicht weitergetrieben, sondern direkt unterbrochen. Der Stachel im Fleisch der deutschnationalen Gesinnung ist ein anderer »Ton- und Kapellmeister[ ]«, ist Gustav Mahler. So erscheint gleich zu Beginn der ersten Pflügler-Sequenz die Aversion gegen Mahler in Absetzung von der Liebe zu Vaters Gesang:

Als Kind bereits das Komponierhäuschen und sowieso diesen Mahler noch nie wirklich gemocht, wie Sie wissen, wissen Sie überhaupt, alle Sinfonien, dieses so ewige wie endlose Bedächtig. Nicht eilen ebensowenig je ausstehen können wie die zahllosen In gemächlicher Bewegung. All das Ohne Hast und so vieles Ruhevoll und Sehr behaglich und so weiter regelrecht gehaßt wie die Pest den Gesang unseres Vaters geliebt, unser Lied. (9)

Die Dichotomie wird in der Folge für die Interpretation fruchtbar gemacht. Denn Pflügler »komponiert« auch seinen Sermon (25), sein »Lied« innerhalb eines »restriktiven Konsensgedächtnisses«; es handelt sich dabei um »eine Erzählung der Wiederholung« (43), einen »Refrain ohne Strophe« (45), eine Musik, welche schließlich gemäß Lebonja im Stahlkreuz am Ulrichsberg »in Stahl gegossene Ewigkeit dessen« darstellt, »was wir Klang nennen« (66). Die »ewig selbe Melodie unter dem Stahlkreuz aus den ewig gleich berechneten verlogenen Botschaften« (154), ja, »die autoritäre Wiederholung einer nicht existenten Wahrheit« hält »die Hörenden zum Narren« (155f.) und funktioniert als »kollektiver Verdrängungsmechanismus« (156). Dieser Diskurs wird nicht einfach von außen als solcher bezeichnet, sondern entspricht durchwegs der eigenen Einschätzung Pflüglers oder wenigstens seiner eigenen Charakterisierung gegenüber Kogoj und Lebonja, um in einem perfiden Spiel von Assimilation und Mimikry den Täter- in einen Opferdiskurs umzuformen:

Mit den anderen zusammen und unter dem immensen Druck der anderen, Älteren mich erinnert, mich erinnern. Müssen notwendigerweise, und auch später regelmäßig in diversen Komponierhäuschen dann nicht nur für mich. Meine eigene Wirklichkeit komponieren wollen, und bis heute unter anderem als Gedächtnisverantwortlicher im Komponierhäuschen wenn Sie so wollen meiner Vierteljahresschrift für ein wesentlich breiteres Publikum alle nötigen Harmoniefäden und Tonspuren gezogen, wenn Sie unbedingt so wollen [...]. (21)

zur »Demagogiekunst« eines Jörg Haider, der 1985 »in einer Rede, die seinen Zuhörern: besondere Hochachtung abgerungen habe, phantasiert haben soll, daß: überall, wohin wir auch blickten in der Welt, Freiheitskämpfer geehrt und ausgezeichnet würden. Daß [...] ihnen hingegen die offizielle Anerkennung bis heute versagt geblieben sei. Dafür seien aber Hunderte Partisanen, die nachweislich auf der anderen Seite gestanden seien und die Freiheit und die Einheit des Landes bedroht hätten, in den letzten Jahren mit höchsten Auszeichnungen der Republik ausgestattet worden« (191).

Gegen diese monotone klangliche Einstimmigkeit wird zwar eine »notwendige Mehrstimmigkeit« (153) angekündigt, sie äußert sich aber wiederum ambivalent, einerseits als »Monolog«, als »Instrumentenwechsel«, als »eine zusätzliche Stimme«, andererseits vervielfacht, polyphon: »oder zwei [zusätzliche Stimmen] und endlich ein wenig Dissonanz auf dem Weg zur: Mitteilung von den Zuständen« (170). So lehnt sich das literarische Gegenprogramm an Heinrich Heines offenbarenden Sarkasmus in den *Französischen Zuständen* an,<sup>15</sup> bleibt aber – im Gegensatz zur »Zielsicherheit« von Pflüglers »Klang« – musikalisch im Sinne Mahlers und setzt sich von der »wissenschaftliche[n] Pseudosprache« ab. Der »Instrumentenwechsel«, der von Mara Kogoj »vorgenommen wird, bleibt einerseits »im Rahmen [...] der uns ganz persönlich betreffenden Erzählungen«, andererseits führt er die revisionistische Schönfärberei Pflüglers angesichts von Shoah und deutscher Kriegstreiberei ad absurdum (194f. u. 197). Dissonanz entsteht einerseits in der harmonischen Vertikale durch die Mehrstimmigkeit, andererseits durch den »Instrumentenwechsel«, durch die persönliche Erzählung Lebonjas, wie er als einziges Kind das Massaker auf dem Peršmanhof überlebt hat. Doch der Beginn dieser Erzählung mündet ins Leere mit dem Ende des Romans, der mit einer Ankündigung abbricht: »Hören Sie zu:« (217f.) Es bleibt bei der Aufforderung, akustisch wahrzunehmen. Damit radikalisiert der Roman ein ästhetisches Prinzip, das er aus der Musik gewinnt, die wiederum Pflügler so hasst; denn bei Gustav Mahler werde – so Mara Kogoj – »der Bruch [...] zur Form« (202).

Hier werden literarisch-diskursiv zwei Positionen eingeführt, welche sich aus Adornos Dichotomie zwischen Wagner und Mahler ableiten lassen. So entspricht Pflüglers Klang-Prinzip dem »regressiv Immergleiche[n]« Wagners, das »sich als Immerneues« präsentiert, und dem »Statischen«, das »sich als Dynamisches vorträgt« (Adorno 2003a: 59). Denn – so Adorno weiter – »[d]urch ihn [den Klang] scheint Zeit in den Raum festgebannt« (ebd.: 60).<sup>16</sup> Hier wird deutlich, wie zeitliche Paradigmen auf den Raum übertragen werden: Der Klang – in der Wagner-Position Adornos – territorialisiert, setzt Grenzen. Dabei geht es nicht darum, Wagners Musik zu diskreditieren, sondern lediglich darum, die diskursive Herkunft der einen Hälfte der »musikalischen Großmetapher« zu skizzieren. Die andere Hälfte, welche im Roman expliziter ausgeführt wird, bezieht sich auf »Mahlers Gebrochenheit« (Adorno 2003b, 178), welche Adorno auf die Parameter – von Mahlers Zeit aus gesehen – der Zukunft von

**15** | Wohl nicht von ungefähr kommt hier die implizite Anspielung auf Heinrich Heines *Französische Zustände*, in deren »Vorrede« er seine Utopie einer Welt ohne Krieg formuliert – die auf einem in der breiten Masse verankerten Geschichtsverständnis der Gegenwart beruht: »Wenn wir es dahin bringen, daß die große Menge die Gegenwart versteht, so lassen die Völker sich nicht mehr von den Lohnschreibern der Aristokratie zu Haß und Krieg verhetzen« (Heine 1977: 271).

**16** | Musiktheoretisch erklärt Adorno diese Statik mit der »widerstandslosen totalen Leittonigkeit«, in der »sie [die chromatische Entwicklungstendenz der romantischen Periode] bei Wagner erstmals etwas Nivellierendes und Stationäres angenommen« habe (ebd.: 61).

Antisemitismus und Faschismus, aber auch auf die Kritik am Konstrukt der Volksmusik bezieht. So »antezipiere« Mahler »das Kommende mit vergangenen Mitteln«, und »der Ton des Traumatischen [...], ein subjektives Moment der Gebrochenheit«, sei »nicht zu verleugnen«: Mahler habe diesen Ton »gegen die Ideologie der mens sana in corpore sano gefestigt« (Adorno 2003b: 168 u. 173). Die ästhetische Realisierung der »Gebrochenheit« und der »Entfremdung« erfolgt, indem sich »die Erscheinung nicht als unmittelbar [...] gebärdet sondern ebenfalls gebrochen, als Chiffre des Gehalts [...]« (ebd.: 182). Damit findet der Roman *Mara Kogoj* sein poetologisches Programm, das die Volksmusik als »ihr eigenes Trugbild« enttarnt:

Mahlers Stunde [...] kannte kein Volk mehr, das als naturwüchsig sich hätte wahrnehmen lassen, und dem musikalischen Spiel mit Anstand sein Kostüm hätte entleihen können. Ebenso wenig erlaubt der mittlerweile erreichte Stand der musikalischen Materialbeherrschung, das Plebejische zu absorbieren. Darum verkörpert bei Mahler das Untere nicht Elementarisches und Mythos, nichts Naturhaftes, auch wo seine Musik derlei Assoziationen streift wie in den Stimmungen der Herdenglocken; dort holt eher eine Musik Atem, die sich den Weg zurück versperrt weiß [...]. (Ebd.: 186b)

Die beiden Positionen, einerseits die »geschichtsmythische« von Ludwig Pflüger, andererseits die »geschichtsevidente« von Mara Kogoj, können über Adorno differenziert auseinandergehalten werden. Dennoch bergen die Konzepte von Adorno und Cage Differenzen, die es weiter zu verfolgen gilt, um das politische Engagement des Romans auf seine poetologische Konsistenz hin zu überprüfen. Denn gerade der Klang, dem zumindest aus Adornos Perspektive auf Wagner etwas ungemein Statisches anhaftet und der im Kreuz am Ulrichsberg, der »in Stahl gegossene[n] Ewigkeit« (66), seine symbolische Entsprechung findet, scheint dem Konzept Cages diametral gegenüberzustehen. Ideologisch verdächtig ist bei Cage die Musik in ihrer Historizität und Reflexion, die sie – in seinen Augen – abschließt gegenüber einer offenen Wahrnehmung, welche sich auf die ganze Welt richtet und sich nicht instrumentalisieren lässt:

I begin to hear the old sounds, the ones  
I had thought worn out, worn out  
by intellectualization, I begin to hear  
the old sounds as though they are not  
worn out. Silence, like music, is non-  
existent. There always are sounds. That  
is to say if one is alive to hear them.  
[...] Whether I make them  
or not there are always sounds to be heard and  
all of them are excellent. (Cage 1961: 152)

Was Ernst Jandl als »Klänge« übersetzt (Cage 1995: 76), umfasst auch das Geräuschhafte und das Zufällige, das Ausgeklammerte und das Nicht-Gewollte.

Was bei Adorno als Unterbegriff gedacht wird, versteht Cage als Oberbegriff. Musik jedenfalls situiert sich dazwischen, vor allem diejenige Mahlers – Musik, die Atem holt: »There is no / such thing as silence. Something is al- / ways happening that makes a sound.« (Cage 1961: 191) Diese Sentenz nehmen die beiden slowenischen Protagonisten Kogoj und Lebonja in der Übersetzung von Jandl auf: »Es gibt so etwas wie Stille nicht, Lebonja. Das kann es gar nicht, keine Stille. Etwas geschieht immer, das einen Klang erzeugt, flüsterte ich und sah auf und sah Lebonja an, flüsterte: Ich will nicht mehr, Kogoj: Und werde aber wohl müssen nicht wahr.« (79) Damit kippt die Offenheit Cages im Roman Venne-  
manns ins Bedrohliche; es wird deutlich, dass die Diskurse und Gegendiskurse nicht enden, dass ein Zwang besteht, dem man nicht ausweichen kann. Der Klang ist somit nicht einfach als Metapher, sondern als *Coincidentia oppositorum* zu denken. Selbst Cages Text ist nicht frei von Widersprüchen; und da hakt die Gegenrede Kogojs ein.

### 3. GEGENREDE ALS KONTRAPUNKTISCHE PERFORMANCE

Die Gegenrede Mara Kogojs im letzten Sechstel des Romans (vgl. 189–211) erweist sich weder als weitere Stimme noch als Kontrapunkt in einer musikalischen Polyphonie. Es wird keine Pluralität inszeniert – in deren Zeichen die Polyphonie als musikalische Metapher erhalten muss. Wie Paul Jandl vermerkt, bildet das »große Finale des Romans [...] eine Suada, in der sich die Nachfahrin slowenischer Opfer aus der Deckung wagt« (Jandl 2007). Hier spätestens wird deutlich, dass es sich um engagierte Literatur handelt, eine Literatur, in welcher der Autor mit einer Figur Stellung bezieht: Mit Mara Kogoj »wollte er selbst [...] ›plakativ‹ werden« (Kappert 2007). Konkret richtet sich die offen formulierte Kritik gegen die »Pseudowissenschaft, Denkmalkultur und Demagogiekunst« der Deutschnationalen (191). Es geht dabei nicht »um die oberflächliche Brandmarkung als rechtsextrem oder nicht, sondern darum, daß bestimmte Inhalte so lange nicht gebrandmarkt werden, wie sie im vermeintlich harmlosen und über die Namen der Dinge verfügenden bürgerlichen Gewand der Mehrheit aufzuscheinen in der Lage sind« (193). Explizit wendet sich Mara Kogoj mit den Worten Adornos zu Mahler gegen den »zielsicheren« »Klang«:

Bis zu Mahler sei auch große Musik tautologisch gewesen, heißt es da [bei Adorno], Kogoj: mein Zusatz: vom Kärntner Lied ganz zu schweigen, Kogoj: Damals wie heute, und eben dieses Tautologische sei die Stimmigkeit der Musik gewesen, die Stimmigkeit des widerspruchslosen Systems. Von Mahler werde es gekündigt, und der Bruch werde zur Form, ohne jedes vermittelnde Bewußtsein jedoch behielten Verhängnis, der Mythos das letzte Wort, und Kogoj: Der Haß gegen Mahler, mit antisemitischen Nebentönen natürlich, sei deshalb von dem gegen die: neue Musik gar nicht so verschieden gewesen. (202)

Die Paraphrasierung des Adorno-Texts wird zum stärksten Argument der Hauptfigur und des Autors.<sup>17</sup> Der historische Bruch vollzieht sich mit Mahler; was zuvor noch ein künstlerisches Ziel darstellt, wird ideologisch verdächtig: die Stimmigkeit. Selbst die Mehr-Stimmigkeit wird in dem Sinn hinterfragt. Es wird etwas Anderes, eine »Korrektur« eingefordert – wie sie zuvor bereits Lebonja mit seiner eigenen Opfererzählung exemplarisch vorgeführt hat (vgl. 188). Der literaturtheoretische, der Musiktheorie entlehnte Begriff der Polyphonie wird hier durch die Literatur wieder in Frage gestellt. Der polyphonen Literatur im globalisierten Zeitalter multikultureller Kakophonie, plurilingualer Biografien und allgegenwärtiger Ökonomisierung wird so implizit die Stirn geboten. Es wird literarisch vorgeführt, wie machtlos oder wie ideologisch gefährlich ein solcher wissenschaftlicher Allerweltsbegriff werden kann, sobald man auf historisch-kulturell vermintes Gelände vorstößt.<sup>18</sup> Die Gegenrede Mara Kogojs kündigt sich anders an:

Ein Konzert also, Pflügler, gewissermaßen. [...] Ihre ungebrochene Möglichkeit zur Rede bisher, die meine von hier an: dagegenzuhalten in Vollständigkeit, hören Sie zu: Was ich seit jeher hatte vermeiden wollen, was wiederum allein nur zu helfen scheint: Zynismus und nur der nächstliegende Beweis, dieselben Methoden wie die ihren, Pflügler, denn Objektivität, Lebonja, und Distanz können wir nicht brauchen, keines von beidem interessiert mich hier wirklich, interessiert hat keines von beidem bisher irgend jemanden [sic!], wir schlagen also nur zurück. (188)

Hier kommt ein anderes musikalisches Verfahren zur Anwendung, das sehr wohl mit der Mehrstimmigkeit zu tun hat, sich in ihrer Metaphorisierung wiederum klar davon absetzt; die Gegenrede Mara Kogojs ist als großer Kontrapunkt zu verstehen. Die Kritik am herrschenden ›Klang‹ bzw. am herrschenden Diskurs radikalisiert sich im Sinne von Edward Saids kontrapunktischem Verständnis, das darauf basiert, dass die Musik, die Kunst der Mikrozeitlichkeit par excellence, wiederum in ihre Makrozeitlichkeit, in ihre Historizität einzubinden ist. Denn erst in der reziproken Bezugnahme zwischen musikalischer Mikrozeit und historischer Makrozeit kann die Auswirkung diskursiver Machtformationen reflektiert werden. Wohl kaum ein anderer Literaturwissenschaftler

---

**17** | Um zu veranschaulichen, wie nah hier der Text von Adorno wiedergegeben wird, sei nur folgende Stelle zitiert: »Unter diesem Aspekt war bis zu Mahler auch große Musik tautologisch. Das war ihre Stimmigkeit; die des widerspruchslosen Systems. Von Mahler wird es gekündigt, der Bruch wird zum Formgesetz.« (Adorno 2003b: 163)

**18** | Es geht nicht darum, den Begriff der literarischen Polyphonie, wie ihn Bachtin begründet, mit dieser Feststellung zu diskreditieren. Bachtins Begrifflichkeit in »Wort im Roman« versteht sich aber nicht als kulturwissenschaftliches Analyseinstrument, sondern lediglich als Beschreibung von dezentrierter, »zentrifugaler« Sinnproduktion in Form eingearbeiteter personaler Rede – welche sich vom »eigentlichen« Stil des Autors (bzw. der Erzählinstanz – wobei Bachtin diese Differenzierung noch nicht vornimmt) abhebt und dadurch eine »Orchestrierung« von Mehrstimmigkeit nötig macht (Bachtin 1979: 187).

kennt die Implikationen musikhistorischer Entwicklungen so genau wie Edward Said. Was er in der Einleitung zu *Orientalism* noch als Kritik an Foucaults Diskursbegriff formuliert, dem sich dieser zu fatalistisch aussetze und dem er die individuelle Prägung durch spezifische Merkmale bestimmter Autoren entgegenhält (vgl. Said 1978: 23), kristallisiert sich allmählich als kontrapunktisches Prinzip im Aufsatz *Reflections on Exile* aus (vgl. Said 2000a). Dabei geht es um das Hörbarmachen des Marginalisierten und Verdrängten, um das Schicksal der Exilierten, derjenigen, welche ausgegrenzt, durch kriegerische und/oder ökonomische Gewalt vertrieben und entwurzelt worden sind, sich in einem provisorischen Zustand wieder zurechtfinden und einrichten müssen. Wenn sich Edward Said immer mehr der Musikkritik mit Epizentren wie Glenn Gould und dessen Bach-Interpretationen zuwendet, so steht dahinter immer die Suche nach dem kontrapunktischen Prinzip gerade auch im politischen Sinne und weniger im Sinne einer Polyphonie.<sup>19</sup>

Exemplarisch sind zwei Aufsätze von Said, erstens seine Rezension von Rosens Monografie *The Romantic Generation* unter dem Titel *Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift* (Said 2000b) und zweitens sein eigener musikhistorischer Abriss *From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature, and History* (Said 2000c). Im ersten Aufsatz formuliert Edward Said einen zentralen Gedanken, den er als Erkenntnis aus Rosens Monografie gewinnt: »[I]t is impossible to hear all the polyphonic effects, which are intended as theoretical, rather than actual, sounds.« In den Worten Rosens, welche Said hier nur zitiert, lautet das Diktum in Bezug auf die Komponisten des Barock und der Klassik, auf Bach, Mozart und Händel: »a particular beauty that is only partially related to any imagined performance – an irreducibly inaudible beauty, so to speak«. Gesteigert wird diese unhörbare Schönheit bei Schumann: »[I]t is an essentially Romantic paradox that the primacy of sound in Romantic music should be accompanied, and even announced, by a sonority that is not only unrealizable but unimaginable.« (Ebd.: 486) Spätestens wenn in der romantischen Musik die kontrapunktische Polyphonie trotz ihrer Unabdingbarkeit sich ihrer Hörbarkeit und – bei Schumann sogar noch – sich ihrer Vorstellbarkeit entzieht, ist das gesamte Potential der Philologie gefragt, um in der kontrapunktischen Lektüre diejenige Stimmen wieder hörbar und imaginierbar zu machen, welche gerade nicht klingen, sondern erst aufgrund der kontrapunktischen Faktur und Analyse der Texte wieder akustisch in Erscheinung treten.

Im zweiten Aufsatz radikalisiert Said seine Überlegungen zum musikalischen Kontrapunkt, indem er die Tendenz der Musik skizziert, seit Beethoven selbst Wort des entrechteten Volks werden zu wollen – versinnbildlicht in dessen einziger Oper *Fidelio* und vor allem in der *Neunten Symphonie*. Mit einer Akzentverschiebung diskutiert Said das Phänomen ebenfalls bei Wagner und

**19** | Hier nehmen viele literaturwissenschaftlichen Weiterführungen Said's Ansatz auf. Vgl. dazu exemplarisch Dunker 2008: 7-14; musikalisch noch expliziter und informierter Honold 2012.

schließlich bei Schönberg – mit einer leisen Kritik an der Beliebigkeit und Gefährlichkeit der Zwölftonmusik, hier angelehnt an Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). So unterschiedlich die Beispiele und die Intentionen der Komponisten sein mögen, so akut bleibt für Said die Frage nicht nur nach dem, was unhörbar oder sogar unvorstellbar in der Musik als Kontrapunkt mitschwingt, sondern auch nach dem, was *nach* dem Verklingen der Musik folgt. So ausgeklügelt die Kontrapunktik auch sein mag, so nah die Musikstimme an die individualisierte Menschenstimme herankommen mag, so genau das Geflecht unterschiedlicher Diskurse auch nachgezeichnet wird und die Gegensätze, die Kontrapunkte, gegeneinander ausgespielt werden können, so triumphal bzw. so bescheiden etwas endet: Am Schluss beginnt die Stille.

Dabei handelt es sich – so Said – um die radikalste Form von Kontrapunkt, der sich jeglicher Tautologie entzieht. Dieser Konzeption verwehren sich weder Cage noch der Roman *Mara Kogoj*. Die wahre Gegenstimme beginnt dort, wo die Musik und der Roman enden sollten. Erst in einer solchen intermedialen Beziehung wird sichtbar, dass selbst der höchst reflektierte literarische Modus, oszillierend zwischen (Selbst-)Beschreibung und (Selbst-)Theoretisierung, Gefahr läuft, sich des Engagements zu entziehen und eine bestimmte Diskursformation oder gar Ideologie zu perpetuieren. Solange sich Literatur der Grenze ihres Diskursfelds nicht bewusst ist, repliziert sie lediglich verfestigte Stereotypen in einem »Jargon der [Un-]Eigentlichkeit« – wie es zu Beginn von Adornos Mahler->Physiognomie« heißt.<sup>20</sup> Man lässt gewissermaßen Pflüger als wissenschaftliches Objekt – wie es auch im Roman zunächst dargestellt wird – einfach weiterreden, ohne den »ewigen Klang« zu unterbrechen, um den unreflektierten Automatismus von Tradierungen zu stoppen. Denn erst im radikalen Bruch wird der literarisch-musikalische Kontrapunkt als Stille hörbar – wie in Cages, wie in Mahlers Musik. Sie dienen aber in Kevin Vennemanns Roman nicht als Hilfsgerüste, den Gegenbeweis gegen den deutschnationalen monotonen Einheitsklang anzutreten, sondern lediglich als Ausgangspunkt der eigenen Performanz.

Cages *Lectures* verwehren sich in ihrer Schriftlichkeit einer inhaltlichen Reproduktion, da sie kontextuell an die Performance gebunden sind; aber sie verwehren sich auch einer Wiederaufführung: So sehr die Musikpartitur oder die Improvisationsanleitung – selbst von John Cage – ihrer Lektüre oder Reinterpretation harrt und mal schlecht, mal recht aufgeführt werden kann, so sehr haftet jeder Lesung der einstigen Lesung von Cage etwas Peinliches an – trotz oder vielleicht gerade wegen der genauen paratextuellen Anweisungen (Minutage, Space Notation, Nebengeräusche und -tätigkeiten). Diese Peinlichkeit ist der medialen Speicherung der Umschrift geschuldet. Das möglichst genaue Erfas-

---

**20** | »So wenig dem Gehalt von Mahlers Symphonien Betrachtungen vom Schlag der thematischen Analysen genügen, die über dem, was kompositorisch der Fall sei, die Komposition versäumen, so unzulänglich wären solche, die das Komponierte, nach dem Jargon der Eigentlichkeit die Aussage, dingfest machen wollten.« (Adorno 2003b: 151)

sen des Gesprächs bildet sowohl für Cages Sammlung von Lesungen *Silence* als auch für jedes *Oral-History*-Projekt die Grundlage. Die gewöhnungsbedürftige Syntax und Interpunktion in *Mara Kogoj* simuliert Mündlichkeit in höchstem Grade: »Sie [die Interpunktion] unterstreicht und verstärkt die Mündlichkeit des Textes, den Rhythmus und die Emotionalität des Sprechens. An dieser kunstvollen Interpunktion ist alles ablesbar: Pathos, Emphase, Stocken, Neueinsatz, Wechsel der Tonlage. Der Text verlangt danach, laut gelesen zu werden.« (Amann 2009) Der Text basiert im Roman auf der Fiktion, dass die Stimmen vom Tonband vernehmbar und vor allem übertragbar in die schriftliche Form sind: »Hole das Tonband vom Morgen aus der Manteltasche, Startknopf, los, und Lebonja ließ das Tonband vom Morgen in seinen Händen laufen, los ging es, wir hören zu: [sic!]« (145) Die Aufforderung zuzuhören strukturiert die Kapitelausgänge (vgl. 8, 188 u. 218).

Hört man aber dem Autor Kevin Vennemann zu, wie er seinen eigenen Text liest, ist gerade die Missachtung und das ›Überlesen‹ der eigenen Anweisungen (vor allem der Interpunktion), aber auch die Präzisierung der Redeinstanzen oder die semantische Verdeutlichung kennzeichnend. Die simulierte Mündlichkeit des Texts entspricht nicht einer Leseanweisung; die Schrift entzieht sich ihrer Instrumentalisierung. Der in der Schrift angelegte latente Rhythmus und das latente Tempo, die latente Emphase und Unterbrechung werden durch ihre Aktualisierungen überblendet, löschen die Schriftlichkeit zugunsten einer neuen Lautlichkeit aus, um die intermediale Inkohärenz zwischen visueller und akustischer Zeichenabfolge zu exponieren. Der »Korrektur«, welche Mara Kogoj am Schluss anbringt, wird das Kontrapunktische im Sinne von Said bereits durch den impliziten Medienwechsel vorgegeben. Der Text performiert sich immer in der Rezeption als Unmöglichkeit, sich zu replizieren. Das wirft zwar auf Cage den Vorwurf des Apodiktischen, das nur möglich ist, weil immer das andere Medium schon präsent ist, auch wenn es in seiner Performanz wieder verloren geht.<sup>21</sup> Die Setzung in Schrift bleibt mit dem Verweis auf ihre Akustik in der medialen Unübersetzbarkeit gefangen.

Der Roman *Mara Kogoj* reflektiert und imitiert nicht nur seine ästhetische Vorlage von Cage, sondern überbietet sie im Gestus des »Here we are now at the beginning of the / ninth unit of the fourth large part of this talk« (Cage 1961: 121): Die fünfteilige *Lecture on Nothing*<sup>22</sup> erhält bei Kevin Vennemann in der Gegenrede von Mara Kogoj einen »sechste[n] Teil«. <sup>23</sup> Die inhaltliche »Korrektur« erfolgt zwar am politischen Gegenstand gegen den deutschnationalen Mythos in Kärnten, sie sprengt aber gleichzeitig den vorgegebenen Rahmen von Cages »Lecture on Nothing«, um den notwendigen Bruch – der von Mahler her gedacht

**21** | Ein Beispiel für den Apodiktismus von Cage: »The phonograph is a thing, – not a musical instrument / .[sic!] A thing leads to other things, whereas a musical instrument / leads to nothing.« (Cage 1961: 125)

**22** | »The whole [lecture] is divided into five large parts« (ebd.: 109).

**23** | »Kommen wir zum Ende: sechster Teil inzwischen schon, bald haben Sie es überstanden« (197).

ist – in der Figur der Aemulatio und damit die politische Aktualität wieder dem Text einzuschreiben. Dieses kontrapunktische Verfahren, das sich jeglicher theoretischer und performativer Rahmung entzieht, verpflichtet sich letztlich einer engagierten Literatur, die in diesem Fall nicht naiv zu sein braucht – im Gegenteil: Sie darf und kann die Wahrheit (gerade auch ihrer medialen Bedingtheit) beim Namen nennen. Dies kann sie aber nur im Modus der Gebrochenheit tun. Und was die Literaturkritik beargwöhnt, ist letztlich die Grundlage der neuen engagierten Literatur.

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (2003a): Versuch über Wagner [1952/1964]. In: Ders.: Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 13. Frankfurt a.M., S. 7-148.
- Anonymus (2007): Dornige Geschichte. In: Volltext.net. Zeitung für Literatur, Nr. 29 (Februar/März) [Rez. v. 20. März 2007]; online unter: <http://volltext.net/magazin/magazindetail/article/180> [Stand: 31. Mai 2014].
- Ders. (2003b): Mahler. Eine musikalische Physiognomik (1961/1963). In: Ders.: Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 13. Frankfurt a.M., S. 149-320.
- Amann, Klaus (2009): Kärnten is lei aans. In: Cicero online v. 23. Juni 2009; online unter: [www.cicero.de/salon/kaernten-lei-aans/43938](http://www.cicero.de/salon/kaernten-lei-aans/43938) [Stand: 31. Mai 2014].
- Bachtin, Michail M. (1979): Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingel. sowie übers. aus d. Russ. v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M., S. 154-300.
- Ders. (2008): Chronotopos [1973]. Aus d. Russ. v. Michael Dewey. Mit einem Nachw. v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.
- Cage, John (1961): Silence. Lectures and Writings. Wesleyan.
- Ders. (1995): Silence. Aus dem Amerik. v. Ernst Jandl. Frankfurt a.M.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980): Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux. Paris.
- Dietz, Georg (2007): [Rezension]. In: Neue Zürcher Zeitung v. 15. Juni 2007.
- Domej, Theodor (2002): Karikaturen zum Kärntner Nationalitätenkonflikt. In: Andreas Moritsch/Alois Mosser (Hg.): Den Anderen im Blick. Stereotype im ehemaligen Jugoslawien. Frankfurt a.M./Berlin/Bern, S. 207-250.
- Dunker, Axel (2008): Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. München.
- Hafner, Fabjan/Strutz, Johann (Hg.; 2013): Krieg, Widerstand, Befreiung. Ihr Nachhall in den Kulturen und Literaturen des Alpen-Adria-Raums. Klagenfurt/Celovec/Wien.
- Heine, Heinrich (1977): Französische Zustände. In: Ders.: Werke. Studienausgabe hg. v. Stuart Atkins. Bd. 2. München.
- Honold, Alexander (2012): The Art of Counterpoint. Music as Site and Tool in Postcolonial Studies. In: Tobias Doring u.a. (Hg.): Edward Said's Translocations. Essays in Secular Criticism. New York, S. 187-204.
- Jandl, Paul (2007): Misstrauere der Idylle. Kevin Vennemanns beeindruckender Roman »Mara Kogoj«. In: Neue Zürcher Zeitung v. 19. April 2007.

- Kappert, Ines (2007): Teppichknüpfer. In: Die Tageszeitung v. 5. Mai 2007.
- Karahasan, Dževad (2010): Die Schatten der Städte. Essays. Aus dem Bosn. v. Katharina Wolf-Grießhaber. Berlin.
- Mölzer, Andreas (Hg.; 2008): Freiheit schreibt auf Eure Fahnen! 1948–2008. Zur Zeit. Wien.
- Reents, Edo (2007): Es geschah im April 1945. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 5. Mai 2007.
- Said, Edward (1978): Orientalism. New York.
- Ders. (2000a): Reflexions on Exile. In: Ders.: Reflections on exile and other essays. Cambridge (MA), S. 173–186.
- Ders. (2000b): Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift. In: Ders.: Reflections on exile and other essays. Cambridge (MA), S. 484–492 [ursprünglich publiziert in: London Review of Books 21].
- Ders. (2000c): From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature, and History. In: Ders.: Reflections on exile and other essays. Cambridge (MA), S. 507–526 [ursprünglich publiziert in: Raritan: A Quarterly Review 17, H. 2].
- Trapp, Wilhelm (2007): Literatur ist aufklärerisch. Kevin Vennemann »Mara Kogoj«. In: Die Zeit v. 6. Juni 2007.
- Vennemann, Kevin (2005): Nahe Jedenew. Frankfurt a.M.
- Ders. (2007): Mara Kogoj. Frankfurt a.M.

