

MARCIN NOWAK

WOLFGANG HILDESHEIMERS KUNST DER FUGE

Das Interesse an Musik wurde bei Wolfgang Hildesheimer schon in seiner Kindheit erweckt. Es galt für Kinder aus allen gutbürgerlichen jüdischen Familien, daß sie Musikunterricht bei den besten Lehrern der Stadt hatten. Hildesheimer gehörte zu denen, die diese Möglichkeit auf produktive Weise nutzten, auch wenn er es als Musiker seinen Aussagen nach nicht weit brachte (bis zu Mozarts a-Moll-Sonate [Klavier] und e-Moll-Sonate [Violine]). In der Odenwaldschule lernte er aber einige zukünftige Musiker und Komponisten kennen, mit denen er im Briefwechsel stand und die sein künstlerisches Leben begleiteten.

Wolfgang Hildesheimer war einer der begabtesten und allseitigsten Künstler der Gruppe 47. Er beschäftigte sich nicht nur mit Literatur. Sein Interesse galt auch der Malerei, den bildenden Künsten sowie Hörspiel, Theater und Musikkritik. Einem breiteren Publikum wurde er jedoch durch seine literarischen Leistungen bekannt. Unter Musikwissenschaftlern wird er vor allem als Autor einer innovativen Mozart-Biographie geschätzt. Sein gesamtes Schaffen könnte man demnach als Suche nach der optimalen Form bezeichnen. Diese Form scheint er in Collagen gefunden zu haben, aber auch in seinen literarischen Versuchen kann man das synthetische Prinzip finden, mit dessen Hilfe Hildesheimer Kunst schuf.

Das Wort Synthese bedeutet hier die Integration mehrerer künstlerischer Disziplinen in einem Kunstwerk. In diesem Sinne ist es verständlich, warum Hildesheimers Prosatexte so stark von der Musik geprägt sind. Hildesheimer selbst bezeichnete Musik als „die am meisten vom Menschen losgelöste und daher wohl auch am schwersten verständliche Sprache in den Disziplinen der Kunst“.¹

Der lockende Reiz der Musik besteht darin, daß sie, ohne etwas zu bezeichnen, immer etwas vermittelt, indem sie direkt und unbewußt in die Seele des Menschen (Rezipienten) gelangt. Literatur bewegt sich dagegen immer auf dem Boden des Bewußten, des Sagbaren also. Da sich die Wirklichkeit sowohl aus dem Sagbaren

¹ Wolfgang Hildesheimer: *Ich werde nun schweigen*. Göttingen 1993, S. 55.

als auch dem Unsagbaren zusammensetzt, trifft die Literatur zwangsläufig nur einen Teil unseres Daseins. Dieses Problem erklärt am besten Albert Gier, indem er sagt:

Die Musik, deren Inhalt sich nicht in (nach rationalen Kriterien organisierte) Sprache übersetzen läßt, hat da Erfolg, wo die Sprache versagt: Sie vermag eine Totalität sichtbar zu machen, indem sie sie umkreist, während die Sprache zergliedert und so das Ganze verliert, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Die Nachahmung musikalischer Strukturen in der Literatur des 20. Jahrhunderts erstrebt eben jene Annäherung an ein Ganzes, Unausschöpfliches, Unendliches.²

Wolfgang Hildesheimer war einer der Autoren, die aus künstlerisch-formalen Gründen eine Synthese von Literatur und Musik anstrebten. Den Höhepunkt seines literarisch-musikalischen Schaffens bildet der Monolog *Tynset* (1965), ausgezeichnet mit dem Georg-Büchner-Preis (1966). Eine der besten Passagen daraus ist die inzwischen bekannt gewordene Bettfuge. Neben Paul Celans *Todesfuge* ist das wohl der gelungenste Versuch der Transposition der Musikfuge in der deutschsprachigen Literatur.

Aber auch den Monolog *Masante* kann man als musikalisch bezeichnen, wenn auch die Form nicht so streng ist. Die scheinbare Lockerheit des Stils wurde jedoch beabsichtigt, denn *Masante* ist in der Form einer Toccata geschrieben, wo Improvisation das waltende Prinzip bildet. Zwei Stellen unterscheiden sich jedoch deutlich von diesem lockeren Stil; es handelt sich um zwei Fugen, komponiert nach einer strengen Fugentechnik. Da auf die musikalischen Züge in *Masante* bis heute nur andeutungsweise hingewiesen worden ist, werden im folgenden die beiden Fugen analysiert, um diese Lücke auszufüllen.

Das Wort *fuga* stammt aus dem Lateinischen und bedeutet *Flucht*. Die Fuge als musikalische Form geht auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück. Geschichtlich gesehen entstammt die Fuge vielen verschiedenen motetteähnlichen Gebilden. Ihren theoretischen und praktischen Höhepunkt erreichte die Fuge in den Werken von J. S. Bach, G. Frescobaldi, J. Pachelbel und G. Buxtehude. Die Fuge zeichnet sich durch die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen aus und besitzt daher keine endgültige und allgemein verbindliche Definition, die selbst dem Formenreichtum der Fugen von Bach gerecht würde. Trotzdem ist es sinnvoll, die wichtigsten Merkmale dieser musikalischen Form zu nennen.

Die Fuge³ ist eine monothematische Komposition mit einheitlichem Satzcharakter. Sie ist weiter eine realstimmige Komposition, d.h. das Satzgefüge setzt sich – auch bei Fugen für Tasteninstrumente – aus Einzelstimmen zusammen, deren Zahl im Verlauf des Satzes nicht beliebig vermehrt werden kann. Das Thema wird durch alle Stimmen geführt, in der Regel in mehreren Gruppen von Einsätzen, die Durchführung genannt werden. Für die erste Durchführung (Exposition) gelten besondere Regeln. Die Eröffnung erfolgt durch sukzessive, systematische Präsen-

² Albert Gier: *Musik in der Literatur. Vorläufige Bemerkungen*. In: Albert Gier, Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt (M.) 1997, S. 13.

³ Vgl. *Das Neue Lexikon der Musik in 4 Bänden*. Stuttgart 1996, Bd. 2, S. 145–149.

tation des Themas in jeder Stimme. Der Gang des Themas durch das Stimmgefüge erscheint nicht nur als Nachahmung, sondern auch als Spannungsvorgang.

Der Durchführung des Themas in der ersten Stimme (Dux) folgt die Antwort (Comes) in der anderen Stimme. Hat die Fuge mehr als zwei Stimmen, so setzt die dritte wieder als Dux, eine vierte als Comes usw. ein. Der Unterschied zwischen Dux und Comes besteht in der Quintverlagerung des letzteren. Es ist ein rein musikalisches Phänomen und läßt sich als solches nicht in die Literatur transponieren. Die Gestalt des Themas ist für die Fuge von besonderer Bedeutung. Das Thema hat in der Regel keinen förmlichen Abschluß, es setzt sich unmittelbar fort als Gegenstimme, die den antwortenden Themeneinsatz einer anderen Stimme kontrapunktiert. Nach einer allgemein geltenden Regel muß die Exposition vollständig sein, d.h. das Thema muß in jeder Stimme einmal auftreten.

Schematische Darstellung einer vierstimmigen Fugenexposition:

			Thema (Comes) freie
	Thema (Comes)	Kontrapunkt	Fortführung freie
Thema (Dux)	Kontrapunkt	freie Fortführung	Fortführung Kontrapunkt
		Thema (Dux)	

An dieser Stelle soll noch betont werden, daß die Fuge ein statisches Gebilde ist. Das bedeutet in der Praxis, daß das Thema (Dux) der Fuge nicht entwickelt wird. Es bleibt, wenn man von der harmonisch bedingten Abwandlung (Quintverlagerung des Comes) absieht, unverändert. Daher darf die Durchführung des Themas einer Fuge nicht mit der einer Sonate verwechselt werden. Die Sonatenexposition entwickelt sich dynamisch, d.h. die Themen unterliegen sowohl harmonischen als auch melodischen Abwandlungen. Ein besonders spezifisches und wichtiges Gestaltungsmittel der Fuge ist auch die Engführung (Stretto), eine Folge von Themeneinsätzen in verringertem Abstand. Dies erscheint vor allem vor dem Ende der Fuge.

Aus den oben genannten Merkmalen der Fuge geht deutlich hervor, daß die totale und unmodifizierte Transposition der Form zwar sehr schwer ist, doch sobald man sie auf die Ebene der Abstraktion hebt und die rein musikalischen Erscheinungen in semantische Äquivalente der Sprache umzusetzen versucht, erweist sich dies als möglich. Die *Todesfuge* von Paul Celan ist das bekannte Beispiel. Aber auch Hildesheimers Bettfuge aus *Tynset* ist schon in die Anthologie der gelungenen Adaptationen von Musikformen eingegangen. Ausführlich über die musikalischen Formen in *Tynset* schreibt Patricia Haas Stanley.

Bei der totalen Übernahme der Musikfuge in die Literatur sind zwei Faktoren wesentlich. Der eine ist die Polyphonie der Fuge und der andere liegt im statischen Charakter des Themas (Dux und Comes). In der Literaturgeschichte gab es schon viele Versuche einer literarischen Mehrstimmigkeit. Bezüglich der Romane Dostojewskis sprach Michail Bachtin von der literarischen Polyphonie. Er sieht den polyphonen Charakter in der Entwicklung einzelner miteinander ungebundener Handlungsstränge. Das wirkliche Problem hinsichtlich der Polyphonie besteht

jedoch in dem eindeutig unilinearen Charakter der Sprache, dem die Literatur seit ihren Anfängen (so Milan Kundera) zu entkommen versucht. Die totale und vollkommene Polyphonie im literarischen Kunstwerk ist deshalb unrealisierbar, weil es unmöglich ist, zwei Handlungsstränge in der realen Zeit gleichzeitig zu führen oder auch zu rezipieren. Zwangsläufig muß die literarische Polyphonie als das Nacheinander der einzelnen Stimmen realisiert werden.

Die zweite Schwierigkeit, eine Musikfuge in die Literatur zu transponieren, betrifft das Statische in der Fuge. Es ist eines der wesentlichsten Elemente dieser Gattung. Die Frage ist hier: Wie ist der Quint- oder Quartaabstand zwischen Dux und Comes in der Literatur zu realisieren, um kein Gefühl der Ermüdung hervorzurufen?

Die soeben genannten Fragen sollen alle Schwierigkeiten der Übernahme einer Musikfuge in die Literatur verdeutlichen. In bezug auf diese Schwierigkeiten werden im folgenden zwei fugenähnliche Passagen aus *Masante* analysiert. Die Richtigkeit der Deutung beider als Fugen (oder fugenartig) bekräftigen zusätzlich Hildesheimers Briefe. Es handelt sich hier um die Bahnhofsfuge und eine fugenartige Darstellung der Goldberg-Variationen. Im Brief an Dierk Rodewald, kurz vor dem Abschluß der Arbeit an *Masante*, schreibt Hildesheimer folgendes:

Jens [Walter Jens – d.Vf.] wollte die Bahnhofsfuge gestrichen haben (da es sich aber um einen sehr guten Text handle, solle sie separat veröffentlicht werden). Ich bin dieser Meinung nicht, da ich sie an anderer Stelle [...] sehr gut unterbringen kann. [...] er hat mir seinerzeit geraten, die Bettfuge aus *Tynset* zu streichen!⁴

Die Bahnhofsfuge blieb also in *Masante* unverändert. Die zweite fugenähnliche Passage stellt die literarische Adaptation der Goldberg-Variationen dar. Hildesheimer wollte zunächst aus diesem Stoff ein Hörspiel machen, mit zwei inneren Monologen (von Goldberg und Kayserling), wo die Gespräche „genau der Länge der Variationen angepaßt“⁵ wären. Doch dieses Projekt kam nicht zustande. Hildesheimer bezichtigte Dieter Kühn, der das Stück „Goldberg-Variationen“ veröffentlichte, eines Ideendiebstahls und gab das Hörspielprojekt auf. Eine der Spuren dieses Projekts ist die Passage in *Masante*: „In meinem Buch *Masante* ist auf den Seiten 323–331 der Spielvorgang fugenartig genau dargestellt.“⁶ Nun gilt es, die Züge der Musikfuge im Text von Wolfgang Hildesheimer nachzuweisen.

Hildesheimers Geschichte vom Grafen Kayserling und seinem Kammermusiker Johann Theophil Goldberg geht auf eine heute sehr umstrittene Anekdote zurück, über die Johann Nikolaus Forkel in der ersten Bach-Biographie berichtet. Goldberg-Variationen seien ein Auftragswerk des Grafen gewesen, der in seinen schlaflosen Nächten durch die Musik aufgeheitert zu werden hoffte, die ihm sein Schützling Goldberg in einem Raum neben seinem Schlafzimmer spielte.

In Hildesheimers Geschichte treten neben dem Freiherrn und Goldberg noch drei Gestalten auf: Georg, Hans sowie der Nachtwächter. Das Geschehen aus dem

⁴ Wolfgang Hildesheimer: *Briefe*. Frankfurt (M.) 1999, S. 176.

⁵ Ebenda, S. 180.

⁶ Ebenda, S. 195.

18. Jahrhundert wird, ähnlich wie in der Bettfuge aus *Tynset*, im Präsens erzählt. Dies steigert das Gefühl der Unmittelbarkeit und Zeitlosigkeit. Es ist eine vierstimmige Fuge. Das Thema wird durch jede Stimme getragen, außer dem Nachtwächter, der sich kontrapunktisch zum Ganzen verhält (genauso wie der Mond in der Bettfuge). Seine Rolle besteht in der Beobachtung. Das Thema der Fuge ist das Verhältnis zwischen Herrn und Diener, „Hörer und Spieler [...] Geber und Nehmer“.⁷ Es wird schon bei der Exposition der ersten Stimme (Kayserling) vorsichtig angedeutet. Es heißt im Text: „Da liegt er, der Freiherr, auf Damast. Die Kanäle der freundlichen Gedanken sind verstopft, Melancholie, Hypochondrie. Kein Schlaf.“⁸ Allmählich wird die höhere gesellschaftliche Position des Grafen deutlicher. Er weckt seinen Kammerdiener Georg, der schon an „das Schicksal ewig gestörter Nächte“⁹ gewöhnt ist. Damit wurde die zweite Stimme in dieser Fuge eingeführt. Georgs Ergebenheit bildet hier die Antwort (Comes) auf das Thema (Dux). Da die Quintverlagerung des Comes sich nicht in die Literatur transponieren läßt, wird die Antwort mit Hilfe von Kontrasten aufgebaut: „Georg hält dem Freiherrn das Waschbecken, der Freiherr spült Gesicht und Hände. [...] Im Schlafzimmer reicht Georg dem Freiherrn das Handtuch [...]. Kayserling trocknet sich die Hände ab.“¹⁰ Dieses Herr-Diener-Verhältnis spitzt sich zwischen Kayserling und Goldberg zu: „Kayserling [...] liebt beim Anhören von Musik einen Hauch milder Nachtluft, die Goldberg [...] schlecht verträgt, seine Lunge ist angegriffen, er wird nicht lange leben.“¹¹

Die einzelnen Stimmen wechseln immer wieder ab. Dies soll sowohl ein schnelles Tempo der Fuge imitieren als auch beim Aufbau der Mehrstimmigkeit helfen. Je kürzer die Aussagen der einzelnen Stimmen werden, um so glaubwürdiger wirkt die literarische Version der Polyphonie. Da die reale Gleichzeitigkeit der Stimmen unmöglich ist, bedient sich Hildesheimer einer semantischen Gleichzeitigkeit. Die Wörter „während“ oder „gleichzeitig“ helfen bei der Überwindung der Unilinearität der Literatur. Die Sätze werden immer länger, so daß der Leser beinahe in einem Zeitpunkt von der Lage aller Stimmen erfährt. Ein Beispiel dafür ist der folgende Satz: „Georg hält dem Freiherrn das Waschbecken, der Freiherr spült Gesicht und Hände, Goldberg zieht sein Jabot an, bürstet die Ärmel mit den Händen, während Hans im Musiksalon den Sessel zurechtrückt, Kerzen anzündet.“¹² Auch die Richtungsadverbien tragen zu der Verteilung der Stimmen bei: „Georg vorn füllt ein kleines Waschbecken, Goldberg hinten schlüpft in seine Kleider.“¹³

Der zweite Teil der Fuge handelt vom Spielvorgang selbst. Hans, Georg und der Nachtwächter treten zurück. Diese Lücke füllen die Gedanken des Erzählers,

⁷ Wolfgang Hildesheimer: *Masante*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt (M.) 1991, Bd. 2, S. 338.

⁸ Ebenda, S. 337.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda, S. 338.

¹² Ebenda, S. 337.

¹³ Ebenda.

die als freie Fortführung der Stimmen gelten können. Das Tempo wird langsamer, die Sätze immer länger, so daß es auch Platz für Reflexionen des Erzählers gibt. Diese Reflexionen sind eine Ergänzung des führenden Themas. Dieses Thema erfährt jetzt eine zeitliche Erweiterung, indem über das Zusammenleben von Christen und Juden reflektiert wird: „Juden bauten damals keine Instrumente, noch spielten sie darauf, sie hatten andere Sorgen. Die Sorgen haben sie heute noch, es sei denn, sie verwalten Banken oder handeln mit Diamanten, aber Instrumente spielen sie doch, und ich bin nicht sicher, ob Bach sie geschätzt hat.“¹⁴

Nach wie vor kommen Unterschiede zwischen dem Herrn und Diener zum Ausdruck. Goldberg „spürt auch den Luftzug nicht, der ihm schadet. Er sollte sich schonen, oder vielmehr: er sollte sich schonen lassen. Aber wer sollte ihn schonen? Kayserling, der schon nur sich selbst.“¹⁵ Dieser Satz korrespondiert mit der Feststellung, Kayserling „muß überhaupt nichts, er hat keine Pflichten oder Rechenschaften, nur Rechte.“¹⁶ Er hat auch das Recht, „über Länge und Kürze der Musik zu gebieten“¹⁷, indem er Goldberg die zweite Toccata spielen läßt: „Goldberg spielt sie noch einmal, nicht gern, denn jeder Teil eines Ganzen hat sein abgewogenes Verhältnis zu diesem Ganzen, das weiß der Musiker, das weiß ich und sollte mich danach richten.“¹⁸ In den letzten Worten wird, wie oft bei Hildesheimer, auf den Schreibprozeß hingewiesen. Dieses Stück scheint gerade komponiert zu werden. Der Autor muß sich an bestimmte Regeln halten, um das Ganze nicht verschwimmen zu lassen.

Dieses nächtliche Konzert ist zugleich ein Beispiel für verbal music. Der Erzähler führt seinen Leser über alle dreißig Variationen und zwei Arien, die den Rahmen für die Variationen bilden. Er hilft ihm bei der Orientierung im Ganzen, indem er das gerade gespielte Fragment nennt. Mal ist das Canone alla Quinta, mal die Toccata, Quodlibet oder die Wiederholung des Themas – Aria da capo. Die Fuge geht zu Ende wie das nächtliche Konzert; Goldbergs „Hände bleiben eine Sekunde lang auf der Fermate liegen, dann hebt er sie behutsam [...]. Verneigen braucht er sich nicht, der Freiherr schläft.“¹⁹

Während die Goldbergfuge in einem schnellen Tempo anfang, setzt die Bahnhofsfuge mäßig ein. Die Situation entwickelt sich langsam, die einzelnen Stimmen bauen das Thema in vollständigen Sätzen. Von der Länge her sind die beiden Fugen vergleichbar. Auch hier verwendet Hildesheimer das Präsens als Erzähltempus, wodurch die musikalische Bewegung simuliert wird. Die erste Durchführung setzt sich aus fünf Abschnitten ungefähr gleicher Länge (9 bis 12 Zeilen) zusammen. Hier treten erstmals die fünf Stimmen der Fuge auf: der Bahnhofsvorsteher, der Eisenbahner, der Jäger, das sechzehnjährige Mädchen und der Einarmige. Am meisten erfährt der Leser von den beiden letzten Stimmen. Die Stimmen beider Eisenbahner gehören eher zum Hintergrund, den das Rangierspiel bildet. Der Jäger,

¹⁴ Ebenda, S. 339.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ebenda, S. 340.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Ebenda.

der hin und wieder einen Brief liest, verhält sich passiv und kontrapunktisch zum Thema. Seine Nachdenklichkeit und geistige Abwesenheit kontrastiert mit dem mäßigen Tempo des Rangierspiels und dem schnellen Tempo vor dem Ende der Fuge.

Das Thema in der Exposition wird in der Stimme des Einarmigen realisiert. Dieses Thema entspricht dem Hauptthema des ganzen Werkes. Es ist das Entsetzliche und Verbrecherische im Menschen: „Er ist unrasiert. Seine Augen liegen nah beieinander, er sieht aus, als habe er einmal Verschwörer werden wollen, habe es aber nur bis zum Lustmörder gebracht. Aussehen, Haltung, Paket verheißen Ungutes.“²⁰ Wie in der Goldbergfuge ist auch hier der Kontrast der unterscheidende Faktor zwischen Dux und Comes. Diesem Bild wird die Beschreibung des Mädchens entgegengesetzt. Sie ist „ein begabter Nachwuchs einer vielköpfigen Bauernfamilie“²¹ und ist nach Bever gekommen, um „bei der einzigen Klavierlehrerin der Region“²² Unterricht zu nehmen.

Nach der Exposition, in der das Thema schon präsentiert wurde, kommt – wie in der musikalischen Komposition – das Zwischenspiel. Es ist meistens ein kurzer Musikabschnitt, der aus dem führenden Thema entwickelt wird. Die Rolle eines Zwischenspiels übernimmt in der Bahnhofsfuge die Erinnerung an die Häscher. Der Erzähler nennt sie beim Namen: „ – wenn jetzt Fricke in dem Häuschen wäre? Doch dann stände ja Perchtl oder Kranzmeier davor.“²³ Dieses Zwischenspiel bringt die Unruhe in die Fuge.

Im zweiten Teil der Fuge steigt mit dem Tempo auch die Spannung. Diese Spannung vermitteln zahlreiche Umstellungen im Text: „Landwirtschaftliches haben sie dort selbst, Bimsstein brauchen sie nicht, Post erhalten sie nicht.“²⁴ Musikalisches Umstellen ist eines der grundlegenden Elemente der kontrapunktischen Struktur. Es ist die Ersetzung einer höheren Note durch eine niedrigere oder umgekehrt. Literarische Umstellungen erfolgen durch die Verschiebung des Subjekts und sind bei Hildesheimer ein oft verwendetes Mittel. Das folgende Beispiel soll die Wirksamkeit dieser Praxis veranschaulichen: „In diesen Wagen nach Anger steigt jetzt der Jäger.“²⁵

Die Anwendung vieler Tatverben beschleunigt die Handlung und somit auch das Tempo dieser literarischen Fuge. Das Komma teilt diese Fuge in Takte. Da sie eine dichte Komposition ist, muß auch der Text dieses Kriterium erfüllen. Ein Beispiel für die Dichte ist der folgende Satz, der zugleich als die Realisation der literarischen Polyphonie gelten kann:

Währenddessen stellt der Weichensteller die westliche Weiche um, entfernt sich die Klavierschülerin zielsicher und gelehrig auf der verschneiten Straße, bleibt die Lokomotive mit dem Postwagen östlich der östlichen Weiche stehen, springt der Vorsteher vom Postwagen, stellt

²⁰ Ebenda, S. 325.

²¹ Ebenda.

²² Ebenda.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Ebenda, S. 326.

die Weiche um auf Gleis eins, stopft sich der Weichensteller im Westen eine Pfeife, besteigt der Vorsteher wieder das Trittbrett des Postwagens und fährt mit dem Zug, der jetzt rückwärts auf Gleis eins wieder in den Bahnhof gleitet, springt auf dem Bahnsteig ab, während sein Zug nun westlich wieder mir entgegen über den Bahnhof hinausfährt, um, des ersten Personenwagens ledig, den zweiten Personenwagen und den Güterwagen abzuholen.²⁶

Die Dichte der Tatverben entspricht der Klangdichte in der Musikfuge, die bekanntlich aus einzelnen Klängen besteht. Vor dem Ende der Fuge werden die führenden Stimmen (das Mädchen und der Einarmige) enggeführt. Die Schicksale des Mädchens und des Lustmörders treffen sich möglicherweise in einem Punkt der Raumzeit. Diese Stretto-Technik ist das typische Prinzip der Fuge. Es ist eine Folge von Themeneinsätzen in verringertem Abstand. Das Thema wird oft mit sich selbst kombiniert. Hildesheimers Transposition dieser Technik erfüllt zweifelsohne diese Kriterien. Die beiden Stimmen treten nebeneinander auf und sind syntaktisch miteinander verbunden:

Das Mädchen hat inzwischen entweder die Klavierlehrerin erreicht oder wird von dem Einarmigen in eine dunkle Scheune gezerrt [...], der Lustmörder geht entweder die Straße entlang oder er verspürt Lust und mordet, das Mädchen schreit unter seinem Griff oder seiner Last oder spielt der Klavierlehrerin eine As-Dur-Tonleiter vor.²⁷

Die polysyndetische Verwendung des Wortes „oder“ hat die Verlangsamung der Fuge zum Ziel, bis das Thema (Dux und Comes) zu einer Stimme reduziert wird: „Die Chance des Mädchens liegt in der Einarmigkeit des Lustmörders.“²⁸

Die soeben analysierten Passagen aus *Masante* zeigen die Möglichkeiten der Anwendung der musikalischen Fugentechnik in der Literatur. Aus den beiden Beispielen geht hervor, daß Musik auch eine semantische Funktion haben kann. Wolfgang Hildesheimer bediente sich eines musikalischen Stils, um das sprachlich Unsagbare mit Hilfe eines anderen Mediums auszudrücken. Musik wird bei ihm nicht nur thematisiert, indem von Musikern oder deren Werken erzählt wird. Hildesheimers Ehrgeiz reichte viel weiter: Er strebte eine vollkommene Synthese der Künste auf der Ebene ihrer fundamentalen und parallelen Eigenschaften an. Auf dieser Ebene ist Musik ein poetologischer Faktor, der die Erzählkunst selbst beeinflusst. In diesem Fall war das eine deutliche Dramatisierung des Geschehens durch den Tempowechsel sowie die musikalische Engführung der einzelnen Stimmen. Abschließend soll hier darauf hingewiesen werden, daß nur eine strukturelle Analyse des Textes einen Blick in dieses homogene Gebilde gewähren kann.

²⁶ Ebenda, S. 326f.

²⁷ Ebenda, S. 328.

²⁸ Ebenda.