

Bild- und Klangkonfigurationen: Intermediale Räume bei João Paulo Cuenca und Carola Saavedra

Peter W. Schulze

1. Lokalität und Medialität

In der brasilianischen Literatur der letzten Jahre zeichnen sich vermehrt transnationale Züge ab, zumindest was die Handlungsorte von Romanen anbelangt, die zunehmend außerhalb Brasiliens angesiedelt sind. Verstärkt wurde diese Tendenz zur 'Internationalisierung' durch eine Reihe von Förderinitiativen, allem voran durch das Amores-Expressos-Projekt von 2007, das 16 brasilianischen Autorinnen und Autoren ermöglichte, in unterschiedlichen Metropolen weltweit einen Roman zu schreiben, dessen Handlung sich in der jeweiligen Stadt abspielt.¹ Aber auch viele andere Romane der letzten Dekade erzählen Geschichten, die sich zumindest teilweise außerhalb von Brasilien ereignen – etwa *O paraíso é bem bacana* (2006) von André Sant'Anna und *O sol se põe em São Paulo* (2007) von Bernardo Carvalho, *A chave de casa* (2007) von Tatiana Salem Levy oder *Azul-corvo* von Adriana Lisboa (2011), um nur einige breit rezipierte Beispiele zu nennen.² Bei fast allen dieser Romane fällt auf, dass sie starke Bezüge zur 'brasileidade' aufweisen und die Fremde als Folie dient, vor der kulturelle Identitäten Brasiliens ausgelotet werden. Zu den wenigen Ausnahmen dieser Tendenz zählen zwei Romane aus dem Jahr 2010: *Paisagem com dromedário* [dt. *Landschaft mit Dromedar*] von Carola Saavedra und João Paulo Cuenca *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* [dt. *Das einzig glückliche Ende einer Liebesgeschichte ist ein Unfall*], die beide in deutscher Übersetzung vorliegen (Cuenca 2012, Saavedra 2013). In Cuenca's Roman, der im Rahmen von 'Amores Expressos' entstand und in Tokio angesiedelt ist, findet sich nur ein expliziter Verweis auf Brasilien: ein Lied von João Gilberto,

1 Vgl. Lobo (2011) zum Amores-Expressos-Projekt.

2 Vgl. hierzu die Beiträge im vorliegenden Band von Sebastian Knoth, Christoph Schamm und Marcel Vejmelka.

dessen Text die beiden Protagonisten, ein Japaner und eine polnisch-rumänische Immigrantin, bezeichnenderweise nicht verstehen. Bei Saavedra fehlt nicht nur jeglicher Brasilien-Bezug, sondern es existiert auch keine andere explizite nationalspezifische Zeichnung (weder vom Handlungsort noch von den Figuren) – sieht man vom brasilianischen Portugiesisch ab, in dem der Roman verfasst ist. Anders als in der zeitgenössischen brasilianischen Literatur üblich, zielen die aktuellen Romane von Cuenca und Saavedra angesichts der Fremde nicht auf eine “production of locality” (Appadurai 1998), sondern reflektieren stattdessen ein Phänomen, das sich als ‘production of mediality’ bezeichnen ließe: Beide Romane thematisieren die Medialisierung der Wahrnehmung und Lebenswirklichkeit ihrer Figuren über intermediale Darstellungsweisen, mit denen visuelle und akustische Medien in ihrer Wirkung literarisch nachgeahmt und die entsprechenden Dispositive als solche kenntlich gemacht werden. Bei João Paulo Cuenca handelt es sich primär um intermediale Bildräume, während Carola Saavedra Klangräume evoziert. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* und *Paisagem com dromedário* entwerfen ihre Bild- bzw. Klangkonfigurationen in selbstreflexiver Form und ziehen dabei “ästhetische Effekte aus der Mediendifferenz” (Mecke 2011a: 23), wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.

2. Bildräume in *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*

Wie schon der Titel nahe legt, handelt es sich bei João Paulo Cuenca's drittem Roman um eine Geschichte, die ihre Konstruiertheit in ‘postmoderner’ Manier thematisiert. Kennzeichnend für den Roman ist ein Modus ironischer Selbstreflexion, der sowohl auf der Ebene der Erzählperspektive und der Figurenkonstellation als auch in zahlreichen intertextuellen und intermedialen Bezügen zum Ausdruck kommt.

Eine der beiden Erzählerfiguren der doppelten ‘Liebesgeschichte’, die in Tokio stattfindet, ist die Sexpuppe bzw. die Realdoll Yoshiko. Diese wird von dem angesehenen Dichter Atsuo Okuda in einer grotesken Aktualisierung des Pygmalion-Mythos zum Leben erweckt, indem er der ‘Gebrauchsplastik’, die für ihn in Spezialanfertigung hergestellt wurde, einen Namen gibt. Charakteristisch für die Zitathaftigkeit des Romans fließen neben dem Bezug auf Pygmalion auch Anklänge an weitere Mythen in

das Anfangskapitel ein. Etwa ein Verweis auf die Büchse der Pandora, da “abrir a caixa” (Cuenca 2010: 9) Assoziationen zur Caixa de Pandora weckt, oder auf die Erschaffung der Welt durch das Wort Gottes in der Genesis: “O mundo só começou a partir do momento em que o Sr. Okuda abriu a caixa e disse a palavra. Ele disse: Yoshiko” (Cuenca 2010: 9).³

Die zweite Erzählerfigur der “história de amor” ist Shunsuke, der Sohn des Dichters Atsuo Okuda, der die polnisch-rumänische Immigrantin Iulana Romiszowska begehrt. Cuenca’s Roman entwirft ein Bild Tokios, das sich aus Versatzstücken zusammensetzt, von denen viele der japanischen Populärkultur entstammen, die wiederum stark durch visuelle und audiovisuelle Medien geprägt ist. Bezeichnenderweise arbeitet der Erzähler Shunsuke für ein Unternehmen, das Filme und Kameras herstellt, während Atsuo Okuda sich als Dichter offiziell zurückgezogen hat und einen audiovisuellen Überwachungsapparat betreibt, der Dimensionen des Orwell’schen Big Brother aufweist. So schildert es zumindest Shunsuke, dessen Zuverlässigkeit als Erzähler aufgrund halluzinatorischer Einschübe und wiederholter abweichender Darstellungen in Zweifel gezogen werden kann.

2.1 Dispositive des Sehens

Im sogenannten “Sala do Periscópio” [Periskopraum] von Atsuo Okuda befinden sich unzählige Monitore mit Überwachungsaufnahmen aus ganz Tokio, die dem Erzähler Shunsuke, der selbst ständiger Kontrolle ausgesetzt ist, als “olho de uma mosca gigante” (Cuenca 2010: 13)⁴ erscheinen. Seit seiner Adoleszenz bis in die Gegenwart ist Shunsuke’s Leben bis in die intimsten Bereiche hinein auf Tausenden von Datenträgern aufgezeichnet worden. Die Überwachungsapparatur im Sala do Periscópio ist allerdings nur eines von verschiedenen Dispositiven des Sehens, welche die Medialisierung von Wahrnehmung und Lebenswirklichkeit der Figuren zum Ausdruck bringen. Im Erzählstrang von Shunsuke verdichten sich mehrere

3 “Die Welt begann erst in dem Augenblick, als Herr Okuda die Schachtel öffnete und das Wort sagte. Er sagte: Yoshiko” (Cuenca 2012: 7). Die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Das einzig glückliche Ende einer Liebesgeschichte ist ein Unfall*, nach der hier und im Folgenden zitiert wird, stammt von Michael Kegler. Alle weiteren Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Peter W. Schulze.

4 “Auge einer riesigen Fliege” (Cuenca 2012: 10).

Passagen zu intermedialen Bildräumen, insbesondere in der Schlüsselszene des Romans, dem im Titel angeführten ‘*accidente*’ [Unfall].

Kapitel 3, in dem Shunsuke den Unfall erstmals schildert, beginnt mit der Evokation eines hybriden, transitorischen Bildraums. Die Blickanordnung des Protagonisten ist bestimmt durch das Fenster eines Zuges, der zum Halt kommt. Die geschilderte Sicht aus dem Fenster entspricht allerdings nicht der unmittelbaren menschlichen Wahrnehmung: Die Landschaft erscheint als “*desconjunto de traços horizontais*” (Cuenca 2010: 17);⁵ sie ist also zerfasert durch Bewegungsschlieren, die der Fahrtrichtung des Zuges entsprechen.⁶ Bekanntlich gilt die Eisenbahnfahrt – mit vorbeiziehender Landschaft und deren Rahmung durch Fenster – wahrnehmungsgeschichtlich als Vorläufer des Dispositivs Kino (Paech 1997: 83; vgl. auch Schivelbusch 2004). Dennoch entspricht die Szene bei Cuenca kaum einer typischen Form filmischen Sehens bzw. Schreibens. Es handelt sich gerade nicht um eine gewöhnliche Kamerafahrt, die mit den Mitteln der Literatur im Stil der Camera-Eye-Technik nachgeahmt wird. Anstelle der vermeintlichen Transparenz des Mediums mit seinem ausgeprägten Realismus-Effekt (wie er zumindest für den vorherrschenden illusionistischen Spielfilm konstituierend ist) evoziert der intermediale Bezug durch die Schilderung von Bewegungsspuren eine ‘technisch vermittelte’ Wahrnehmung. Shunsukes Blick auf die Landschaft aus dem Zugfenster ist also bereits deutlich medialisiert und kennzeichnet sich durch die Literarisierung eines Effekts, den Roland Barthes in Bezug auf die Fotografie treffend als “*contorsions de la technique*” (Barthes 1995b: 1130)⁷ bezeichnet hat.

2.2 Hybride Bildräume

Durch den Halt des Zuges nimmt das Sichtfeld plötzlich klare Konturen an: eine Häuserfront samt Geschäften und riesiger Werbefläche öffnet sich dem Blick, der kurz darauf, wie im Wechsel vom Weitwinkel- zu einem Teleobjektiv, das einzige erleuchtete Fenster fokussiert: “*Ali, um grupo de*

5 “Gewirr waagrechter Striche” (Cuenca 2012: 13).

6 In der menschlichen Wahrnehmung erhalten lediglich Dinge, die sehr nah am Sichtfeld vorbeiziehen, Bewegungsschlieren. Im Roman ist jedoch von der Landschaft die Rede, womit ein weites Blickfeld impliziert ist, in dem wahrnehmungsphysiologisch auch bei hoher Geschwindigkeit kein “*desconjunto de traços horizontais*” entsteht.

7 “Verformungen durch Technik”.

pequenas bailarinas ensaia uma coreografia no centro da sala, enquanto outras alongam as pernas numa barra de metal” (Cuenca 2010: 17).⁸ Die beschriebene Szene nimmt sich aus wie ein intermedialer Bezug auf den Impressionisten Edgar Degas, der über 200 Bilder zum Themenkreis Ballett angefertigt hat. Der Verweis auf die Bildwelt von Degas als eine Art *Tableau vivant* im Fensterrahmen eines Tokioter Gebäudes hat eine ironische Note, handelt es sich doch gleichsam um einen umgekehrten Kulturtransfer, da der impressionistische Maler stark vom japanischen Farbholzschnitt beeinflusst war und dem sogenannten Japonismus zugerechnet wird. Bei Degas manifestiert sich der Einfluss von Künstlern wie Hokusai, Hiroshige und Utamaro im Anschneiden zentraler Bildelemente, in der Flächigkeit und dem Fehlen eines deutlichen Bildmittelpunktes – besonders ausgeprägt in *Ballet, vu d’une loge* (1885). Die genannten Stilelemente finden sich auch häufig in fotografischen Momentaufnahmen, wobei sich Degas ebenfalls als Fotograf betätigt hat. Bei Cuenca bezieht sich die intermediale Referenz im Speziellen auf das erste Gemälde aus Degas’ großem Ballett-Werkzyklus: *La Salle de ballet de l’Opéra, rue Le Pelletier* von 1871. Typisch für Degas wirkt das Ölgemälde wie eine Momentaufnahme, im Bruchteil einer Sekunde aus dem raumzeitlichen Kontinuum isoliert. Zugleich suggeriert das Gemälde eine sich fortsetzende Bewegung, vor allem durch leichte Unschärfe und die Leere im Zentrum der Bildkomposition, die einen Sog der Figuren zur Bildmitte hin evoziert. Das Spannungsfeld aus “Kontinuität und Diskontinuität, Komposition und Dekomposition”, das als zentrales Bildprinzip Degas’ gelten kann (Hofmann 2007: 172), ist auch im intermedialen Kompositionsgefüge des hybriden Bildraums bei Cuenca angelegt und hat dort eine strukturbildende Funktion.

Eine ausgeprägte Spannung aus Bewegung und Stillstand kennzeichnet insbesondere die Darstellung des Unfalls, der im dritten Kapitel erstmals geschildert wird. Als Shunsuke die ästhetische Erfahrung der als “*tão puro*” [so *rein*] (Cuenca 2010: 17; kursiv im Original) wahrgenommenen Bewegung der Balletttänzerinnen mit Iulana teilen möchte, wird seine Absicht, sie an der Schulter zu berühren, durch eine Explosion verhindert. In Relation zu der sich mit Überschallgeschwindigkeit ausbreitenden stark verdichteten Luft der Detonation gerinnt die intendierte Armbewegung

8 “Dort probt in der Mitte des Raumes eine Gruppe kleiner Tänzerinnen eine Choreografie, während andere ihre Beine an einer Metallstange dehnen” (Cuenca 2012: 13). Das Wort “bailarinas” bedeutet neben “Tänzerinnen” auch “Ballerinas”, was für die folgenden Ausführungen wichtig ist.

des Protagonisten gleichsam zu einem Standbild. Mittels starker Zeitdehnung schildert Shunsuke die Explosion in einer Detailgenauigkeit, die sich der Wahrnehmung mit bloßem Auge entzieht und dem “Optisch-Unbewussten” entspricht, eine durch die Kamera ermöglichte filmische Seherfahrung, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* pointiert beschrieben hat: “Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung” (Benjamin 1991: 499–500). Im Sinne Benjamins unternimmt der Erzähler Shunsuke eine durch filmische Wahrnehmung induzierte Reise zwischen den “weitverstreuten Trümmern” der gewohnten Welt, wobei er Reflexionen über die Zerstörung anstellt, die dezidiert ästhetischer Natur sind. Die Explosion erscheint vor allem als ein Gefüge von Texturen, Materialien und Farben zerrissener Körper und Objekte, die sich im Raum zu neuen Konstellationen anordnen. Als intermedialer Bezug erscheint hier ferner das Ende von Michelangelo Antonionis Film *Zabriski Point* (USA 1970), in dem in einer fünfminütigen Sequenz zunächst eine Villa und dann Insignien der Konsumgesellschaft stark verlangsamt explodieren (begleitet von einem Song der Psychedelic-Rock-Band Pink Floyd). Wie in Cuenca Roman bleibt bereits in *Zabriski Point* offen, ob die mehrfach wiederholten, in Slow Motion dargestellten Explosionen sich realiter ereignen oder bloß in der Imagination des Protagonisten bzw. der Protagonistin stattfinden.

In *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* ist die geschilderte Zerstörung nicht nur innerhalb der diegetischen Welt angesiedelt, sondern manifestiert sich auch als Auflösung eines ‘Bildraums’. Erscheint die Degas’sche Ballettszene durch die doppelte Rahmung zweier Fenster bereits wie ein Bild-im-Bild, so wird in der Darstellung der Explosion die Bildlichkeit explizit als solche gekennzeichnet durch einen Blick zweiter Ordnung – am deutlichsten in dem Satz “O piso da composição se retorçe, seu teto se transforma numa ladeira íngreme” (Cuenca 2010: 18).⁹ Das gerahmte Blickfeld des Erzählers ist mithin erneut bestimmt durch eine wahrnehmungslenkende Medialisierung des Sichtbaren, die einen

9 “Der Boden windet sich, das Dach wird zu einer abschüssigen Rampe” (Cuenca 2012: 14). Für die hier angestellten Betrachtungen ist zentral, dass Cuenca den Begriff “piso da composição”, also “Boden der Komposition”, verwendet.

intermedialen Raum konstituiert und wiederum einem anderen Medium nachempfunden ist. Nun entspricht die beschriebene Bildkonstellation einem Comic-Panel, das, einer medienspezifischen Konvention entsprechend, bei der Darstellung von Explosionen häufig verformt oder aufgebrochen wird.

2.3 Ein-Bildungen und Medienwirklichkeiten

Die selbstreflexive Thematisierung des Handlungsortes als 'Bildraum' legt nahe, dass es sich hierbei um die Imagination des Erzählers handelt, um eine Ein-Bildung, die sich aus intermedialen Versatzstücken der visuellen Kultur zusammensetzt. Dies suggeriert auch der weitere Verlauf der Narration, denn der 'acidente' wird insgesamt dreimal geschildert, jeweils mit wenigen, aber substantziellen Abweichungen. In Kapitel 22 ereignet sich keine Explosion; stattdessen setzt der Zug seine Fahrt mit einem Ruck fort: "O caminho da minha mão até seu corpo é interrompido quando, depois de um solavanco, a composição volta a se movimentar. Num instante, as bailarinas deixam de existir" (Cuenca 2010: 107).¹⁰ Der Erzähler wünscht sich, dass alle, die seine Begleiterin für eine russische Prostituierte halten, bei einer Zugexplosion sterben (Cuenca 2010: 107 bzw. Cuenca: 2012: 100). In Kapitel 30 schildert Shunsuke die Szene zum dritten Mal, wobei die Explosion sich erneut ereignet. In dieser letzten Darstellung der Detonation meint der Erzähler, Räuspern und Gelächter seines Vaters zu hören, der die Explosion über die Monitore im Sala do Periscópio beobachtet (Cuenca 2010: 142 bzw. Cuenca: 2012: 134).

Die Variationen eines 'singulären' Geschehens weisen Shunsuke als unzuverlässigen Erzähler aus. Zugleich erscheint die Erzählweise nach dem Prinzip der variierenden Wiederholung auch als Reflexion auf 'das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Variierbarkeit' (um Walter Benjamin abwandelnd zu paraphrasieren). Vor allem das Prinzip der 'variability', das Lev Manovich (2001: 36–45) als eines von fünf Charakteristika des Digitalen herausgearbeitet hat (Manovich 2001: 18–48), scheint die Erzählweise von Shunsuke zu leiten, da digital basierte Kulturproduktionen nicht

10 "Der Weg meiner Hand zu ihrem Körper wird unterbrochen, als sich plötzlich mit einem Ruck die Komposition wieder bewegt. Mit einem Mal hören die Tänzerinnen auf zu existieren" (Cuenca 2012: 100).

mehr fixiert, sondern grundsätzlich veränderbar sind und sich beliebigen Variationen unterziehen lassen. Die Schilderungen der Explosion markieren gleichsam die Schwelle zu einer neuen medientechnologisch bedingten Wahrnehmung und Weltsicht. Obgleich der Erzähler die Zerstörung in Zeitlupe zu einer Art ästhetischen Epiphanie überhöht und als einzigartiges auratisches Erlebnis ausgibt – am deutlichsten in dem Satz “Porque há algo nesse vagão que é irreproduzível e sublime” (Cuenca 2010: 19)¹¹ –, wird diese Aussage im Laufe des Romans unterhöhlt durch die zweifach wiederholte, voneinander abweichende Schilderung der Explosion. Somit steht die Darstellung der Explosion im Zeichen der Reproduzier- und Variierbarkeit und verweist offenbar nicht nur auf das Ereignis selbst, sondern vor allem auch auf die Repräsentation als solche, die stark durch intermediale Bezüge geprägt ist. Vor diesem Hintergrund wird auch die Wahrnehmung der Zerstörung als ästhetische Erfahrung deutbar, die in folgendem Satz exemplarisch zum Ausdruck kommt: “Essa gelatina de restos humanos, pedaços de ferro e plástico avança aos poucos, acumulando outros corpos e objetos, num ciclone cor de chumbo com franjas vermelhas” (Cuenca 2010: 18).¹² Als Referenz ausmachen lässt sich hier der Katastrophen- und Science-Fiction-Film mit seiner “Ästhetik der Zerstörung”. In dem Essay *The Imagination of Disaster* bestimmt Susan Sontag den Science-Fiction-Film als “concerned with the aesthetics of destruction, with the peculiar beauties to be found in wreaking havoc” (Sontag 2001: 213). Vor allem in der japanischen Medienkultur existiert eine solche Tradition der Inszenierung apokalyptischer Szenarien. So erscheint die Explosion als Verweis auf das Tokusatsu, ein in Japan sehr populäres Film- und Fernsehgenre, das geprägt ist durch zahlreiche Special Effects, insbesondere in der Darstellung von Explosionen und der Zerstörung urbaner Räume, die häufig detailgenau in Slow Motion zu sehen sind.¹³

Ein expliziter Bezug auf das Tokusatsu findet sich in Kapitel 23, und zwar auf die bekannteste Spielart des Genres, den *kaiju*- oder Monsterfilm, der von Ishirō Honda mit *Gojiru* (Godzilla, JAP 1954) begründet

11 “Denn in diesem Wagen ist etwas, das nicht wiederzugeben ist, etwas Erhabenes” (Cuenca 2012: 15).

12 “Dieses Gelee aus menschlichen Überresten, Eisen- und Plastiktrümmern treibt langsam voran und reißt andere Körper und Dinge mit sich in einem bleifarbenen Wirbelsturm mit roten Fransen” (Cuenca 2012: 14).

13 Von den Special Effects leitet sich der Name des Genres ab: Tokusatsu ist ein Schachtelwort für ‘tokushu satsuei’, was so viel heißt wie ‘Spezialfotografie’.

wurde. Auf der Straße erscheint dem Erzähler Shunsuke sein Vater in Form einer Languste. Plötzlich taucht das Monstrum Gyodai auf, das vom Erzähler zunächst als riesiges Auge wahrgenommen wird – “está o enorme olho do monstro Gyodai” (Cuenca 2010: 112)¹⁴ – und damit gleichsam als Symbol der Hyperthropie einer omnipräsenten visuellen Kultur erscheint, die wiederum medial rezipiert wird: “[A] maioria não se move. Olham para cima enquanto fotografam e filmam meu pai com seus telefones celulares e câmeras digitais” (Cuenca 2010: 113).¹⁵ Bei Gyodai handelt es sich um eine Schlüsselfigur aus *Dengeki Sentai Changeman*, der 9. Super-Sentai-Serie, eine der bekanntesten Tokusatsu-Fernsehserien, die in Japan ab Februar 1985 mit 55 Episoden ein Jahr lang lief und in Brasilien 1988 in Synchronfassung als erste der Super-Sentai-Serien von Rede Manchete ausgestrahlt wurde und dort ebenfalls Kultstatus erlangte.¹⁶ Wie in der Fernsehserie vergrößert Gyodai in Cuencas Roman andere Monstren ins Überdimensionale. Aus seinem Auge zielt ein vielfarbiger Strahl auf den Dichter Atsuo Okuda in Form einer Languste, der darauf riesige Dimensionen annimmt, zahlreiche Gebäude zerstört und Menschen zermalmt, was der süffisanten Schilderung Shunsukes zufolge einige Jugendliche als “divulgação de algum filme” (Cuenca 2010: 113)¹⁷ einstufen.

Bezeichnenderweise ereignen sich die für *kaiju*-Filme typischen Zerstörungen durch “Sr. Lagosta Okuda” [Herr Languste Okuda] in Akihabara, auch *denkigai* oder ‘The Electric Town’ genannt. Akihabara ist das Zentrum des Elektronikhandels in Tokio, wo Shunsuke und Iulana am Bahnhof in die Yamanote-Linie einsteigen, um kurz darauf – in zwei von drei Schilderungen des Erzählers – von der Explosion erfasst zu werden. In Akihabara, dem Mekka elektronischer Unterhaltung, laufen zentrale Fäden der Handlung zusammen. Auch die Medialisierung von Wirklichkeit und Wahrnehmung der Figuren, die sich in der intermedialen Schreibweise des Romans und den Figurenperspektiven niederschlägt, sind in dem Zentrum der elektronischen Medienkultur emblematisch verdichtet. “The

14 “[D]as riesige Auge von Gyodai” (Cuenca 2012: 104).

15 “[D]ie meisten bewegen sich gar nicht. Sie schauen nach oben und fotografieren und filmen meinen Vater mit ihren Mobiltelefonen und Digitalkameras” (Cuenca 2012: 106).

16 Rede Manchete strahlte die Super-Sentai-Serie von 1988 bis 1994 aus, das Programm wurde darauf von Rede Record, dann von TV Gazeta weitergeführt und wird gegenwärtig von Rede Brasil gesendet.

17 “Reklame für einen Film” (Cuenca 2012: 106).

Electric Town' bildet den symbolischen und strukturellen Mittelpunkt des Romans, wobei sich hier Medienwirklichkeiten besonders markant in außermedialen Verhaltensweisen niederschlagen. Akihabara ist nicht nur das Zentrum des Elektronikhandels in Tokio, sondern auch zentraler Treffpunkt der Otakus, japanischer Fans von Videospiele, Animes und Mangas sowie von entsprechendem Merchandising. Viele der Otakus in Akihabara hängen (realiter) dem Cosplay an: Sie verkörpern durch Verkleidung und Verhalten möglichst originalgetreu Figuren aus Mangas und Animes, Spielfilmen und Videospiele. Die Vermischung von außermedialer Realität und Medienwirklichkeit reflektiert Shunsuke in seinem ironischen Kommentar über die Reaktion der Jugendlichen auf den überdimensionalen Atsuo Okuda in Form einer Languste, der als Werbung für einen Film eingestuft sowie fotografisch und filmisch festgehalten wird, wobei diese Schilderung wiederum als medieninduzierte Imagination des Erzählers erscheint. Auch bei den Erzählerfiguren handelt es sich also keineswegs um Instanzen, die eine verlässliche außermediale 'Realität' als solche kennzeichnen. Die Medialisierung der Lebenswelten ist somit unhintergebar. So verweisen die intermedialen Räume in Cuencas Roman kaum noch auf eine außermediale Wirklichkeit (innerhalb der Fiktion), sondern ähneln vielmehr Simulakren im Sinne Jean Baudrillards, die eine Unterscheidung von Realität und Imagination, von Vorbild und Abbild nicht nur unmöglich machen, sondern obsolet werden lassen (Baudrillard 1981: 9).

3. Klangräume in *Paisagem com dromedário*

Der dritte Roman von Carola Saavedra gibt (scheinbar) in direkter Rede die Perspektive der Malerin und Bildhauerin Érika wieder, die auf einer nicht näher spezifizierten Insel¹⁸ in 22 Tonaufnahmen ihren früheren Lebenspartner Alex adressiert. In den (literarisch transponierten) Tonaufzeichnungen arbeitet Érika vor allem ihre Dreiecksbeziehung mit Alex und Karen auf und leistet Trauerarbeit über den Tod der Freundin. Dabei reflektiert sie auch über die Möglichkeiten der Tonaufnahme als Kommunikationsmittel und experimentiert mit den künstlerischen Ausdrucks-

18 Durch die komplexen intertextuellen und intermedialen Verweisstrukturen des Romans lässt sich der Ort der Handlung in einer literarischen Spurensuche dennoch ausmachen. Vgl. hierzu den Beitrag von Susanne Klengel in dem vorliegenden Band.

formen des akustischen Mediums. Komplementär zu der direkten Rede Érikas zieht sich eine Art ‘Tonspur’ durch den Text, die durch kursiven Schriftschnitt gekennzeichnet ist. Im Wechselspiel dieser beiden Darstellungsebenen werden intermediale Klangräume evoziert, aber auch die Mediengrenzen zwischen Schrift und Tonaufnahme ausgelotet, ebenso wie das Spannungsverhältnis von Materialität und Referenzialität der Sprache, die jeweils durch bestimmte Wahrnehmungsformen und Schreibweisen zum Vorschein kommen.

3.1 Modi der Mündlichkeit

Mit (inter)medialen Mitteln schriftsprachlicher Literatur imitiert und reflektiert *Paisagem com dromedário* den Modus einer Mündlichkeit zweiten Grades im Sinne von Walter Ong, also eine “‘secondary orality’ of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices” (Ong 2002: 11).¹⁹ Stimme und Schrift, Mündlichkeit und Textualität konturieren sich gegenseitig, wobei der Roman sowohl die jeweilige Medienspezifität als auch die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten als solche herausstellt und ästhetisch verarbeitet. Von zentraler Bedeutung ist hierbei die ‘Medialisierung’ der Stimme, nicht nur unmittelbar via Tonaufzeichnung, sondern auch in Form von akustischen Repräsentationen zweiten und dritten Grades durch Medien wie Radio, Anrufbeantworter, Film und Computer, die der Stimme jeweils spezifische Prägungen einschreiben.

Ist “[d]ie Entkörperlichung von Gehör und Stimme” (Durham Peters 2002: 392) für auditive Medien charakteristisch, so verstärkt sich die Distanz zur unmittelbaren Wahrnehmung vormedialer Ausdrucksformen in *Paisagem com dromedário* durch eine ‘Entklanglichung’ der Tonaufnahmen im Medium der Schrift. Der Roman bzw. die Schrift erscheint jedoch nicht bloß als “Notationssystem des Gesprochen” (Weigel 2006: 17). Auf der kursiv gehaltenen Darstellungsebene sind Modulationen der Stimme und Formen des akustischen Affektausdrucks ebenso in Schriftsprache transponiert wie Musik, Geräusche und akustische Zäsuren.

¹⁹ Walter Ong definiert die ‘secondary orality’ in Abgrenzung zur ‘primary orality’, d. h. “the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print” (Ong 2002: 11).

Die Schriftsprache nähert sich in *Paisagem com dromedário* dem Modus der Mündlichkeit, wobei aus den Differenzen der beiden Ausdrucksformen starke Spannungsfelder entstehen, die wiederholt als solche hervorgehoben werden. In verbalen Selbstbespiegelungen thematisiert Érika ihre mündliche Artikulation: “Mas eu estou falando tanto, o ruim de falar em vez de escrever é isso, a gente fala e logo em seguida esquece o que disse, então o que a gente diz é sempre novo, desconectado de qualquer lógica anterior, de qualquer contexto” (Saavedra 2010: 12).²⁰ Dementsprechend setzt die Erzählung immer wieder von neuem an, nähert sich kreisend ihren Sujets, ist von Brüchen und Abweichungen bestimmt, die sich nicht nur in der Narration äußern, sondern auch in der Materialität der Stimme, die auf der ‘Tonspur’ durch Angaben zu außersprachlichen Ausdrucksformen wie Lautstärke oder Sprechpausen dargestellt ist (wie noch näher auszuführen sein wird). Der “stimmliche[n] Artikulation” entsprechend, ist die ‘gesprochene’ Sprache Érikas “punktiert und fragmentiert, sie vollzieht sich im Ablauf der Zeit, doch führt sie eher vereinzelte, diskrete Zeitpunkte, Miniaturereignisse und lose Neuanfänge vor denn eine kontinuierliche Geschichte” (Kolesch 2006: 54). In der intermedialen Transposition erscheint Érikas Stimme als “Organ des Imaginären”: Mit dem Tonband lässt sich Roland Barthes zufolge eine Äußerung aufnehmen, die “weniger verdrängt, weniger zensiert und weniger von inneren Regeln unterdrückt” ist – im Gegensatz zur Schrift, die “eine Art Gesetzgebung und ein Funktionieren des recht strengen Codes des Satzes” impliziere (Barthes 1995a: 1070).²¹

20 “Aber ich rede so viel. Das ist der Nachteil, wenn man nicht schreibt, sondern spricht – man spricht und hat kurz darauf schon wieder vergessen, was man gesagt hat. Daher ist das Gesagte immer neu, losgelöst von der vorherigen Logik und des vorherigen Kontexts.” Die hier und im Folgenden zitierte deutsche Übersetzung (vgl. Saavedra 2013) stammt von Maria Hummitzsch. Zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses Beitrags lag die Übersetzung noch nicht als Publikation vor, deshalb können hier die Seitenzahlen der Zitate nicht angeführt werden.

21 “La voix est un organe de l’imaginaire et, avec le magnétophone, on peut avoir ainsi une expression moins refoulée, moins censurée et moins soumise à des lois internes. L’écriture, au contraire, implique une sorte de légalisation et de fonctionnement d’un code assez sévère portant notamment sur la phrase. La phrase n’est pas la même avec la voix et avec l’écriture.”

3.2 Tonaufnahmen als Trialog

“In jeder Stimme wird”, so Dieter Mersch, “der Bogen zwischen der Leiblichkeit des Sprechenden und der Beziehung zum Anderen gespannt” (Mersch 2006: 213). In *Paisagem com dromedário* ist die Beziehung zum Anderen eine der Abwesenheit.²² Alex’ und Karens Telefonanrufe werden von Érika nicht entgegengenommen, ihre Nachrichten auf dem Anrufbeantworter der Protagonistin bleiben unbeantwortet. Und obwohl Érika sich an Alex richtet, bringt sie ihm die Tonaufnahmen nicht zu Gehör. Anders als in einem Monodrama beschränkt sich die Kommunikation jedoch nicht bloß auf eine sprechende Figur. Neben der Aufzeichnung von Gesprächen mit ihren beiden Gastgebern stellt Érika auch einen imaginären Dialog mit Alex her, wie sie selbst feststellt: “o gravador nada mais era do que a minha necessidade de conversar com você” (Saavedra 2010: 108).²³

Medien dienen der Erzeugung von Präsenz. Dementsprechend nutzt Érika Tonaufnahmen, um Alex’ Abwesenheit aufzuheben, um die räumliche und zeitliche Differenz zwischen ihnen zu überwinden. Sie adressiert Alex nicht nur, sondern zeichnet in Aufnahme 14 seine Nachrichten auf ihrem Anrufbeantworter auf und bezieht diese ‘dialogisch’ in ihre Äußerungen ein, wobei sie dieselbe Nachricht zweimal aufnimmt und in unterschiedliche ‘Gesprächszusammenhänge’ einmontiert, gleichsam als Autopsychoanalyse, durch die sie verschiedene Unterbewusstseinsschichten freilegt. Die Aufnahme bzw. das ‘Gespräch’ mit Alex erscheint dabei auch als Aussprache über eine andere Person: “Talvez eu tenha inventado tudo isso apenas para te falar de Karen” (Saavedra 2010: 108).²⁴ So nehmen sich die Tonaufnahmen aus wie ein ‘Trialog’, den Érika als ‘Wiederholung’ der vergangenen Dreiecksbeziehung mit einem Abwesenden und einer Toten führt.

Wie jeder Klang erscheint auch die Stimme als eine Materialisierung von Zeit, an welche sie untrennbar gebunden ist, wobei die Stimme durch die Aufzeichnung in eine doppelte Zeitlichkeit von Gegenwart und Vergangenheit aufgespalten wird. In Aufnahme 4 überlegt Érika, eine alte Nachricht der todkranken Karen in ihre Aufzeichnungen einzumontieren,

22 Vgl. Klüger (2013) zu dem bei Saavedra zentralen Topos der “(Un)Möglichkeit den anderen zu erreichen”.

23 “Das Aufnahmegerät stand lediglich für mein Bedürfnis, mit dir reden zu wollen.”

24 “Vielleicht habe ich all das hier nur erfunden, um mit dir über Karen reden zu können.”

um die vergangene Zeit des Sprechens mit der gegenwärtigen zu synchronisieren und somit aus den unbeantworteten Fragen der Freundin eine Aussprache mit der Verstorbenen zu konstruieren:

“Já percebeu como é estranho ouvir a voz de uma pessoa que não mais existe? [...] E aquela voz gravada para sempre, perguntando, perguntando. Outro dia pensei em pegar essa gravação e fazer uma montagem com as minhas respostas. Pareceria um diálogo.” (Saavedra 2010: 29–30)²⁵

Handelt es sich bei der Stimme um ein ephemeres Phänomen, das beim Erscheinen bereits im Verschwinden begriffen ist, so ermöglichen akustische Speicher- und Wiedergabemedien die Zeit gleichsam aufzuheben, im doppelten Wortsinn als Aufbewahrung der Stimme und als tendenzielle Einebnung des Abstands zwischen dem Sprechen während der Aufnahme und dem nachfolgenden Hören des Gesagten. Doch Érikas Wissen um den Tod der Sprechenden lässt die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Akt der Rezeption umso deutlicher hervortreten. Die Stimme erscheint unumgehbar als “Signum von Differenz in Zeit und Ort” (Weigel 2006: 23).

3.3 Materialität der Stimme

Érika unterlässt es letztlich, Karens Nachrichten als konstruierten Dialog in ihre Aufnahmen einzumontieren, auch weil ihr eine Dimension des Sprechens besonders wichtig erscheint, die sich gerade nicht in den Signifikaten der Worte niederschlägt:

Durante todo aquele tempo ouvi repetidamente a sua voz, não me interessavam as palavras, se ela reclamava ou ria ou chorava ou me fazia acusações, o que importava era aquele registro, aquele som. A voz de Karen. O tom melódico e triste da voz de Karen, aquele jeito cantado de falar, como se tudo tivesse que ter uma harmonia própria. (Saavedra 2010: 28)²⁶

25 “Ist dir schon mal aufgefallen, wie seltsam es ist, die Stimme eines Menschen zu hören, den es nicht mehr gibt? [...] Und für immer diese Stimme auf Tonband, die fragt und fragt. Neulich habe ich überlegt, diese Aufnahme zu nehmen und zusammen mit Antworten von mir eine Montage daraus zu machen. Als wäre es ein Gespräch.”

26 “In dieser ganzen Zeit habe ich mir in Endlosschleife ihre Stimme angehört, ihre Worte interessierten mich nicht, ob sie jammerte oder lachte oder weinte oder mir Vorwürfe machte, wichtig war ihre Stimmlage, der Klang. Karens Stimme, der melodische und traurige Ton von Karens Stimme, diese Art Singsang, als ob alles eine eigene Harmonie haben müsste.”

Die Ebene des “akustische[n] Signifikant[s], d. h. die Materialität der Stimme und die ganze Dimension von Klang- und Affektmodulation” (Weigel 2006: 17), die Érika so wichtig ist, bleibt eine Leerstelle, so wie der Tod Karens eine Lücke im Leben der Protagonistin hinterlassen hat. Érika bezieht die Aufzeichnungen der Rede Karens nicht in ihre Aufnahmen ein, sondern ‘schildert’ lediglich die charakteristische Stimme und Sprechweise der verstorbenen Freundin. Damit wird Érikas Stimme gleichsam zum Medium der Stimme von Karen, die mithin als solche – in ihrer “Leiblichkeit des Klangs” (Mersch 2006: 214) – verschwindet. Die allgegenwärtige Abwesenheit, die in der Figurenkonstellation und in den Kommunikationsformen zum Ausdruck kommt, manifestiert sich auch auf formaler Ebene, insbesondere in intermedialen Transpositionen von Klängen, die jenseits von Bedeutung und Verstehbarkeit in den Text einfließen und dort semantische Leerstellen bilden.

Während “das Verhältnis von Sinn und Sinnen” in der Literatur deutlich “von seiner Sinnseite dominiert” ist, schalten akustische Medien “die Sinn-Sinne-Relation so, dass der traditionelle Sinnprimat gesprengt werden kann” (Hörisch 2001: 14). Eine Entsprechung findet diese ‘Sprengung des Sinnprimats’ in der Transposition von Klängen, wobei in *Paisagem com dromedário* kaum konkrete Klanglichkeit durch literarische Techniken nachgeahmt wird – wie es etwa möglich wäre in Form von Lautmalerei (als akustische Annäherung an einen spezifischen Klang jenseits der Semantik) oder in der Betonung der Musikalität von Sprache durch Akzentuierung von Klang und Rhythmus.²⁷ Stattdessen sind immer wieder ‘begrifflich’ Leerstellen in den Text eingestreut, etwa unidentifizierbare Geräusche (z. B. “*Ruídos não identificáveis*”, Saavedra 2010: 13, kursiv im Original²⁸) oder eine Stimme, die so leise ist, dass die Worte nicht ‘vernehmbar’ sind (z. B. “*Voz muito baixa, inaudível*”, Saavedra 2010: 10, kursiv im Original²⁹). Ähnlich verhält es sich mit der Simultanität von Geräuschen, die für die akustische Wahrnehmung kennzeichnend ist und in intermedialen Trans-

27 In anderen Texten Saavedras hingegen ist die Musikalität der Sprache von zentraler Bedeutung. Besonders evident ist dies in *Breve início do mundo (episódio em três movimentos)*, einem Originalbeitrag für die *Revista Osesp*, die Zeitschrift des Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. In dieser Erzählung ‘in drei Sätzen’ geht es vor allem um die Form der Sprache, insbesondere um Aspekte wie Klang, Rhythmus und Variation (vgl. Saavedra 2012).

28 “*Undefinierbare Geräusche.*”

29 “*Eine ganz leise Stimme, nicht zu verstehen.*”

positionen zum Ausdruck gebracht werden kann, beispielsweise durch experimentelle Erzählformen wie die Unterteilung von Buchseiten in mehrere Spalten mit ‘synchronen’ Abläufen (so etwa in *Zettel's Traum* von Arno Schmidt) oder durch sukzessive Beschreibung von Geräuschen. Obwohl *Paisagem com dromedário* durch Schilderungen räumlich gestaffelter Geräusche Klangräume evoziert und auf der ‘Tonspur’ Geräuschkulissen die Ausführungen der Protagonistin untermalen (bis ein Hinweis zum Klangwechsel folgt), finden sich in der Darstellung simultaner Schallereignisse wiederum zahlreiche Leerstellen, die aus der Übertönung leiser durch lautere Klänge resultieren.

3.4 Leerstellen im Klangraum

Die Leser/innen – und auch Alex, der Adressat der Aufnahmen – werden wiederholt aus dem akustischen Wahrnehmungsraum der Protagonistin sowie aus einem Teil ihrer Schilderungen ausgeschlossen. Dies ist allerdings nicht nur den medialen Differenzen zwischen Tonaufzeichnung und Text geschuldet, die der Roman in vielfältiger Weise reflektiert. Ebenso treten Differenzen zwischen ‘unmittelbaren’ und medialisierten Klängen hervor sowie Unterschiede zwischen Schallereignis und Hörereignis. Die Medialität von Klängen und deren medienpezifische Verfasstheit manifestieren sich beispielsweise, als Érika die Idee für eine mögliche Klanginstallation entwickelt und dafür ihren Herzschlag aufnehmen möchte:

Vou começar agora, se aproximar o microfone do meu peito, as batidas, você ouve?

Barulho do microfone em contato com a roupa.

Acho que não dá para ouvir. Eu precisaria de um amplificador. (Saavedra 2010: 17)³⁰

Wie aus dem Passus hervorgeht, sind bestimmte Schallereignisse durch ihre Medialität geprägt und untrennbar mit dieser verbunden. Für die Wahrnehmung des intendierten Hörereignisses ist ein Akustikverstär-

30 “Ich fange gleich mal damit an und halte das Mikrofon an meine Brust, hörst du dann meinen Herzschlag? / *Geräusch eines Mikrofons, das mit Kleidung in Berührung kommt.* / Ich glaube, man kann es nicht hören. Ich bräuchte einen Verstärker.”

ker nötig, da bloß die ‘Störgeräusche’ der Reibung des Mikrofons an der Kleidung der Protagonistin zur Aufnahme gelangen. Das Ausbleiben bestimmter Klänge erscheint jedoch nicht bloß als Folge medientechnischer Mängel, sondern resultiert vor allem auch aus der subjektiven Wahrnehmung von Schallereignissen. So meint Érika, ein schlechtes Gehör zu haben, und obwohl Untersuchungen beim Otologen das Gegenteil bewiesen hätten, werde sie das Gefühl nicht los, ihr Hörvermögen sei vermindert: “Sempre tive a impressão que todo mundo ouvia melhor do que eu. De que eu havia perdido alguma coisa” (Saavedra 2010: 17).³¹ Die Geräuscharstellung als akustische Leerstelle und der wiederholte Ausschluss der Leser/innen aus dem intermedialen Klangraum des Romans wirkt somit auch wie eine Spiegelung der als defizitär empfundenen Hörereignisse der Protagonistin. Érikas Eindruck, dass ihr in der akustischen Wahrnehmung etwas entgehe, sie immerzu etwas versäume, erklärt sich nicht zuletzt aus der spezifischen Zeitlichkeit von Klängen, die als Materialisierung vergehender Zeit erscheinen und damit für einen ständigen Verlust stehen, der sich im Tod Karens am deutlichsten manifestiert. So wirken Érikas Aufnahmen nicht nur wie eine Kompensation ihrer als mangelhaft erfahrenen akustischen Wahrnehmung, sondern auch als Versuch einer Konservierung und Stilllegung von Zeit und Erinnerung.³² Doch diese Versuche sind zum Scheitern verurteilt, wie die Protagonistin – vor dem Hintergrund der abhanden gekommenen letzten Nachricht von Karen – feststellen muss: “A minha vontade é gravar tudo, o tempo todo, para que nada mais me escape. Mas sempre algo me escapa” (Saavedra 2010: 104).³³

3.5 Schallereignis und Schriftbild

Gleichsam als Kompensation für das Gefühl, dass ihr ‘immer etwas entgeht’, projiziert die Protagonistin eine besondere akustische Wahrnehmungsfähigkeit auf ihren (imaginierten) Zuhörer Alex. So meint Érika, ihre Tonaufnahmen böten die Möglichkeit, Schallereignisse festzuhalten,

31 “Es ist mir schon immer so vorgekommen, als würden alle anderen besser hören als ich. Als würde ich etwas nicht mitbekommen.”

32 Vgl. Aragão (2011) zur Thematik der “Projektionen von Erinnerung” in *Paisagem com dromedário*.

33 “Jetzt will ich alles aufnehmen, die ganze Zeit, damit mir nichts mehr entgeht. Aber irgendwas entgeht mir immer.”

die sie zwar nicht als Hörereignisse wahrnehme, die sich Alex beim Anhören der Aufnahme jedoch erschließen könnten. In Aufnahme 2 zeichnet Érika für mehrere Minuten das Geräusch des Meeres auf, ohne dabei zu sprechen. Auf der ‘Tonspur’ ist dies wiedergegeben mit “[...] *barulho do mar, por alguns minutos apenas o barulho do mar*”, gefolgt von einem neuen Absatz mit Reflexionen der Protagonistin über die Wahrnehmung und Interpretation von Klängen:

O que você ouviu? As ondas? O mar batendo nas pedras? Ou você ouviu alguma outra coisa além disso? [...] Tanta coisa você talvez tenha ouvido sem que eu saiba, eu aqui, apenas o mar e as ondas batendo. [...] Talvez você, só de ouvir esta gravação, pudesse afirmar, maré alta, lua cheia, latitude, longitude. Ou, como nos filmes de detetive, você, perspicaz, talvez possa concluir, lógica, apenas lógica, que a praia, deserta a esta hora, deve ficar afastada do centro [...]. (Saavedra 2010: 18)³⁴

In dem Passus manifestieren sich sowohl die Unterschiede zwischen Schall- und Hörereignis als auch die medialen Differenzen zwischen Schrift und Tonaufzeichnung. Während Érikas ‘Versprachlichung’ ihrer akustischen Wahrnehmung weitgehend der ‘Tonspur’ mit der geringen Informationsdichte entspricht, imaginiert sie über die Figur des Adressaten Alex ein Hörereignis, das wesentlich komplexer ist und zahlreiche Rückschlüsse über den Ort und dessen Beschaffenheit ermöglicht. Érikas Ausführungen zeugen von der Rolle der “Literatur als Medium des Symbolischen par excellence”, das “dazu prädestiniert ist, die Realität im Hinblick auf dasjenige zu filtern, was Bedeutung hat und ‘Sinn macht’” (Mecke 2011b: 204). Auditive Medien hingegen vermögen Klänge in Echtzeit aufzunehmen und damit Schallereignisse wiederzugeben, die sich nicht nur “jenseits der Bedeutung ereigne[n]” (Mecke 2011b: 204), sondern sich mitunter auch der Beschreibbarkeit entziehen. Die Diskrepanz zwischen akustischer und schriftsprachlicher Wahrnehmung bzw. Repräsentation kristallisiert sich in dem angeführten Passus deut-

34 “[...] *aufgewähltes Meer, mehrere Minuten nur das Tosen des Meeres*. / Was hast du gehört? Die Wellen? Das Meer, das auf die Steine klatscht? Oder hast du noch was anderes gehört? [...] Du könntest so viele Dinge gehört haben, ohne dass ich es mitkriege ... ich hier ... um mich herum nur das Meer und die tosenden Wellen. [...] Vielleicht wüsstest du es nur über das Hören dieser Aufnahme – Flut, Vollmond, Breitengrad, Längengrad. Oder wie in einem Detektivfilm: Mit deinem scharfen Verstand, über Logik, allein über Logik, folgerst du, dass der um diese Zeit leere Strand weit vom Zentrum entfernt sein muss [...].”

lich heraus, wobei die spezifische intermediale Transposition von Klang und Sprache auch unterschiedliche Zeitregime sinnfällig macht. Während sich die Schilderungen Érikas ohne semantische Einbußen wiedergeben lassen und zeitdeckend erzählt sind, unterliegt die Klangwiedergabe auf der ‘Tonspur’ einer starken Zeitraffung, die mehrere Minuten auf wenige Wörter herunterbricht. Darin kommt ein akustischer ‘Informationsverlust’ zum Ausdruck, der sich in der literarischen Wiedergabe von Klängen per se einstellt, wenngleich Klangfülle – wie in anderen Passagen des Romans deutlich – ebenso evoziert werden kann wie Dauer, die hier in der ‘loopartigen’ Umrahmung der Zeitangabe “*alguns minutos*” mit der wiederholten Klangbezeichnung “*barulho do mar*” literarisch transponiert ist. Bezeichnenderweise sind die Angaben zu Klang und Dauer nicht näher spezifiziert und erscheinen mithin als Markierung einer akustischen Leerstelle, die eine medienspezifische Differenz sinnfällig macht: Während der Ton ein zeitbasiertes Medium ist, handelt es sich bei dessen intermedialer Transposition, also der schriftlichen Versprachlichung im Roman, neben der Übertragung in eine symbolische Zeichenordnung auch um eine Veräumlichung von Klängen in Form von bedruckten Seiten. Durch die spezifische Anordnung der Schriftzeichen, vor allem durch die Ausgestaltung des Schriftbildes in Form von Absätzen, Einzügen oder Einschüben in unterschiedlichem Schriftschnitt, suggeriert der Text eine andere Zeitlichkeit, die im performativen Prozess des Lesens Resonanz findet. So dient der grafisch abgehobene, kursiv gehaltene Text der ‘Tonspur’ auch der Rezeptionslenkung, da er als unregelmäßig auftretende visuelle Zäsur die weitgehend homogene Linearität des Schriftbildes aufbricht und damit den Lesefluss durch unterschiedliche Formen von Rhythmus, Dauer und Zeitlichkeit verändert. Die Ausgestaltung des Schriftbildes korrespondiert jedoch nicht direkt mit der Dauer der unterschiedlichen Schallereignisse. Stattdessen kommt ein eigenes Zeitregime der Schriftsprache zum Ausdruck, das sich in dem Roman in spezifischer Weise artikuliert, womit die intermediale Transposition wiederum eine Mediendifferenz markiert.

3.6 Klaviatur der Klänge

Die medienspezifische Form der Tonaufnahme manifestiert sich nicht nur im Schriftbild oder in der Syntax und dem Satzrhythmus gesprochener Sprache seitens der Ich-Erzählerin, sondern auch in der Evokation un-

terschiedlicher Geräuschkulissen. In ihre Aufnahmen bezieht Érika immer wieder Klänge ein, teils mit dokumentarischer Absicht und aus dem Bedürfnis heraus, alles festzuhalten, aber auch gezielt als inszenatorisch eingesetzte Gestaltungsmittel. Etwa wenn sie ihre Worte musikalisch unterlegt und die Musik dabei die Funktion eines “emotionalen Verstärkers” bekommt, wie es Boris Ejchenbaum (2003: 110) in Bezug auf den Stummfilm formuliert hat. So dient triste Musik als melodramatische Untermalung für eine Schilderung, die erstmals auf den Tod von Érikas Freundin anspielt: “*Música instrumental ao fundo. Lenta e melancólica. / Karen nunca pensava na morte*” (Saavedra 2010: 20).³⁵ Dramaturgische Mechanismen der ‘Tongestaltung’ werden einerseits als Effekte eingesetzt, andererseits aber auch als solche offengelegt, als ironische Brechung einer – womöglich inszenierten – Befindlichkeit, etwa wenn dissonante Tonfolgen einer CD als “*trilha sonora para os meus pesadelos*” (Saavedra 2010: 74)³⁶ erhalten sollen, die Érika vergeblich mit ihrer Stimme zu begleiten versucht, was im konträren Affektausdruck eines Lachens mündet.

Doch nicht nur Klänge komplementieren die direkte Rede der Protagonistin. Das ‘akustische Kontinuum’ wird immer wieder unterbrochen durch Zäsuren wie “*Interrupção*” [Unterbrechung], “*Pausa*” [Pause] oder “*Silêncio*” [Stille]. Während “*Interrupção*” als Unterbrechung der Aufzeichnung einen harten Schnitt impliziert, der sich klanglich niederschlägt und damit auf die Medialität der Tonaufnahme verweist, steht “*Silêncio*” für die Fortdauer der Aufnahme ohne markante Schallereignisse, jedoch nicht als Fehlen jeglicher Geräusche, wie die Protagonistin feststellt: “*há sempre algo que ficará gravado*” (Saavedra 2010: 37).³⁷ In Reminiszenz an John Cage erscheint die Stille als Teil der Klaviatur der Klänge, als stets singuläre Geräuschkulisse an der Schwelle der bewussten Wahrnehmung.³⁸ Dieser Klanglichkeit, die sich letztlich der Bezeichnung wie auch der Sinnzuweisung entzieht, stellt die Protagonistin ihre Narration gegenüber – als Form der Sinngebung, wie sie ihrem abwesenden Gesprächspartner Alex gegenüber verlauten lässt: “[É] tão reconfortante saber que, seja como for,

35 “*Im Hintergrund Instrumentalmusik. Langsam und getragen. / Karen hat nie an den Tod gedacht.*”

36 “*Soundtrack zu meinen Alpträumen.*”

37 “[E]s [gibt] immer etwas, das aufgenommen wird.”

38 In Bezug auf sein erstes Silent Piece mit dem Titel *4'33* äußerte John Cage in einem Interview mit Richard Kostelanetz (1989: 63): “Es gibt keine Stille. Das, was man als Stille empfand, war voller zufälliger Geräusche [...]”

tudo fará sentido no final. E não esses ruídos, essa música que a gente não ouve, esse murmúrio silencioso e a constante sensação de que estamos perdendo alguma coisa” (Saavedra 2010: 19).³⁹

Aus dem Sinngebungsprozess der Erzählung werden die Leser/innen allerdings wiederholt ausgeschlossen, indem die Worte Érikas plötzlich nicht mehr vernehmbar sind, ihre Stimme selbst zu bloßem Geräusch wird, gekennzeichnet durch Einschübe wie “*Voç muito baixa, inaudível*” (Saavedra 2010: 10).⁴⁰ Érikas Stimme ist damit nicht mehr Medium sprachlich-semantischer Bedeutungsübertragung, sondern gewissermaßen Ereignis im Sinne einer “Ästhetik des Performativen” (Fischer-Lichte 2004), die in der schriftsprachlichen Literatur allerdings nur simuliert werden kann (und letztlich bloß in Form des Leseaktes ihren Ausdruck findet, wobei die Stimme der Leser/innen per se von derjenigen der Figur divergiert). Manifestationen jenseits der Wortsprache fließen in der intermedialen Transposition stimmlicher Ausdrucksformen wiederholt in den Text ein. Neben Details zur sprachlichen Artikulation wie Lautstärke, Sprechpausen oder Klang der Stimme – z. B. “embargada” [erstickt] oder “chorosa” [weinerlich] – handelt es sich hierbei auch um nicht-sprachliche Äußerungen wie Atmen, Lachen oder Pfeifen. Geringe Lautstärke der Stimme oder deren Übertönung durch andere Geräusche führen dabei häufig zum temporären Ausschluss der Leser/innen aus der Narration der Ich-Erzählerin.

Die Rezeption des Textes als Klang und die Rolle der Leser/innen als imaginäre Hörer/innen werden in einigen Passagen ironisch gebrochen und in ihrer Ambivalenz offengelegt. Beispielsweise wenn Érika in direkter Rede dazu auffordert, den vorbeilaufenden Touristen zuzuhören. Ohne vorherige Hinweise auf den Ort entsteht durch die Geräuschkulisse auf der ‘Tonspur’ der Eindruck eines touristischen Badeortes, wobei die Staffelung der Schallereignisse in einen akustischen Vorder- und Hintergrund sowie Geräusche in Bewegung einen spezifischen Klangraum evozieren: “*Ruído de passos, barulho do mar, de ondas batendo no cais, ondas de maré alta. Vozes, trechos de conversas em inglês, de vez em quando uma frase em espanhol. Risos. Muito ao longe, barulho do motor de um ou outro carro. Vento for-*

39 “[E]s ist so beruhigend zu wissen, dass am Ende, ganz gleich, was kommt, alles einen Sinn ergibt. Und nicht diesen Lärm, diese Musik, die wir nicht hören, dieses leise Getuschel und das ständige Gefühl, dass wir etwas nicht mitkriegen.”

40 “Eine ganz leise Stimme, nicht zu verstehen.”

te” (Saavedra 2010: 16).⁴¹ Wieder in Normalschrift, äußert Érika eine Frage: “Ouviu? Fecha os olhos e ouve, percebe? Percebe que há nesse som algo específico, que só poderia existir aqui. Um momento irrecuperável” (Saavedra 2010: 16).⁴² Ohne namentliche Anrede formuliert, adressiert Érika damit auch die Leser/innen – und zwar als Hörer/innen einer Geräuschkulisse, die akustisch nicht präsent ist. Der Aufforderung, die Augen zu schließen, um sich auf den ‘spezifischen Klang’ zu konzentrieren, können die Leser/innen somit nicht nachkommen – weniger, weil damit der Akt des Lesens suspendiert würde, als vielmehr aufgrund der unausweichlichen Differenz der Geräuschkulisse beim Lesen zu dem zeit- und ortsspezifischen Klang, auf den die Erzählerin verweist. Doch auch wenn sich die Leser/innen an die beschriebene Geräuschkulisse halten, entzieht sich das Spezifische des Klangs, da Begriffe wie “*Ruído de passos*” zwar Schrittgeräusche bezeichnen, nicht aber deren jeweils singulären Klang zu fassen vermögen. Die Textpassage hat damit die ‘Doppelfunktion’ einerseits eine Geräuschkulisse zu evozieren und andererseits auf eine akustische Leerstelle zu verweisen.

3.7 Transmediale Passagen

Das Spiel mit der Wiedergabe von Klängen und Geräuschkulissen zieht sich durch den gesamten Roman und kulminiert in der letzten Aufnahme. *Paisagem com dromedário* endet mit Ausführungen Érikas zu ihrer geplanten Abreise, gefolgt von zwei Absätzen in kursivem Schriftschnitt:

Mas, como te dizia, fiz a minha mala, me despedi de Pilar.

Ruído. Interrupção.

A sala é grande, espaçosa. Uma janela, uma porta fechada. A sala está vazia, quase na penumbra. Há apenas uma mesa de madeira e sobre ela um gravador. No canto esquerdo do gravador, pisca uma luz amarela que ilumina tenuemente o cómodo. Ouve-se uma voz que diz: Como te dizia, fiz a minha mala, me despedi de Pilar. Ruído. Interrupção. (Saavedra 2010: 167)⁴³

41 “Polternde Schritte, tosendes Meer, Wellen, die gegen die Kaimauer schlagen, Flut. Stimmen, englische Gesprächsfetzen, ab und zu ein spanischer Satz; Gelächter. Weit in der Ferne das Geräusch vereinzelter Autos. Starker Wind.”

42 “Hörst du das? Schließ die Augen und hör genau hin. Fühlst du das? Fühlst du, dass dieser Klang etwas Eigenes hat, das es nur hier gibt? Etwas Unwiederbringliches.”

43 “Aber wie gesagt, ich packte meinen Koffer und verabschiedete mich von Pilar. / Geräusch. Unterbrechung. / Der Raum ist groß, geräumig. Ein Fenster, eine geschlossene Tür. Der Raum ist leer, liegt fast im Halbdunkeln. Nur ein Holztisch mit einem Aufnahmegerät befindet

Am Ende des letzten Absatzes tritt hinter der Ich-Erzählerin unvermittelt eine weitere Erzählerfigur hervor. Der Wechsel der Erzählinstanz geht einher mit einem – wiederum schriftsprachlich transponierten – Medienwechsel. In Kursivschrift, die sich als ‘Tonspur’ durch den Text zieht, wird erstmals ein Schauplatz beschrieben, an dem sich bloß ein Tisch mit einem eingeschalteten Tongerät befindet, von dem die letzten Worte und Geräusche der abschließenden Aufnahme Érikas abgespielt werden.⁴⁴ Vor dem Hintergrund dieser metafiktionalen Inszenierung, die bereits in den Reflexionen und akustischen Performances der Protagonistin angelegt ist, erscheint die Tonaufnahme nun als Klanginstallation (wobei der Titel des Romans bzw. der Installation wiederum ironisch auf ein anderes Medium verweist, handelt es sich bei ‘Paisagem com’ doch um den generischen Titel eines Landschaftsgemäldes).

In der neuen intermedialen Konstellation dient der kursiv geschnittene Text nicht mehr der ‘unmittelbaren’ Wiedergabe der ‘Tonspur’. Érikas Schilderung ist durch eine weitere Erzählerfigur gefiltert, wie das Satzgefüge “*Ouve-se uma voz que diz: Como te dizia, fiz a minha mala, me despedi de Pilar*” deutlich macht.⁴⁵ Die Raumbeschreibung, in der die Position des Tongeräts genau geschildert ist, nimmt sich aus wie ein Indiz dafür, dass der letzte Absatz wie im Drama als eine Art Nebentext verstanden werden kann. Demnach wäre der Passus keine intermediale Transposition der ‘Klanginstallation’, sondern entweder die ‘Transkription’ oder das ‘Drehbuch’ dazu, die den Leser/innen in Form des ‘Romans’ vorliegen. Dieser Kunstgriff impliziert eine doppelbödige Reflexion über das “im Prinzip [...] paradoxe Unterfangen” der “Simulation eines Mediums in einem anderen”, bei der es sich streng genommen um eine “Nachahmung des Unnachahmlichen” handelt (Mecke 2011a: 15), auch wenn interme-

sich darin. In der linken Ecke des Geräts leuchtet ein gelbes Lämpchen, das ein schwaches Licht in den Raum wirft. Man hört eine Stimme, die sagt: Aber wie gesagt, ich packte meinen Koffer und verabschiedete mich von Pilar. Geräusch. Unterbrechung.”

44 Die minimalistische Ausstattung des Handlungsortes erinnert an die Bühnenräume von Samuel Beckett, insbesondere auch an *Krapp's Last Tape* (1958), ein Monodrama, in dem ein alter Mann an seinem Geburtstag in einem spartanisch eingerichteten Zimmer resigniert auf ein Tonband spricht, alte Bänder aus früheren Jahren anhört und diese kommentiert. Das Stück endet mit dem Tonband im Aufnahmemodus, während der Protagonist selbstversunken schweigt: “[KRAPP *motionless staring before him. The tape runs on in silence.*] / CURTAIN” (Beckett 1990: 223).

45 Da die zweite Erzählerfigur keinerlei Charakterisierung erhält, könnte es sich möglicherweise auch um Érika selbst handeln, die ihre eigene Rede verfremdend aus einer Außenperspektive in der 3. Person Singular wiedergibt.

diale Darstellungsformen den Eindruck der Simulation anderer Medien hervorzurufen vermögen.

Das Spannungsverhältnis intermedialer Konfigurationen zwischen Schrift und Klang (und Raum) wird damit jedoch nicht aufgelöst, sondern noch verstärkt. Begreift man *Paisagem com dromedário* wie in der hier vorgeschlagenen Lesart aufgrund des letzten Absatzes als 'Transkription' oder 'Drehbuch', dann erscheint der 'Roman' selbst als Paratext einer Klanginstallation, als "Übergangszone zwischen Text und Außer-Text" (Genette 2001: 388), womit sich der 'Werkmittelpunkt' auf einen außerliterarischen 'Text' verlagert. Diese Dezentrierung der Literatur ist jedoch durchaus doppelbödig, da der 'Roman' nicht bloß auf ein transmediales Teilprodukt einer (fiktiven) Arbeit der bildenden Kunst reduziert wird. Durch die komplexe Konstruktion und die Finessen in der literarischen Komposition affirmiert der 'Roman' zugleich die Literatur als solche, indem er sowohl die vielschichtigen Darstellungsformen als auch die ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten dieses Mediums zur Geltung bringt. Dabei sind es gerade die intermedialen Transpositionen und die vielfältigen Bezüge zu anderen Medien, die der Literatur Kontur verleihen und Reflexionen über ihren medialen Status ermöglichen.

4. Coda

In den Romanen *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* sowie *Paisagem com dromedário* entfalten sich intermediale Räume in Form von komplexen Bild- und Klangkonfigurationen, die selbstreflexiv der eigenen 'production of mediality' Rechnung tragen. Darstellungsregime der Literatur sowie der visuellen bzw. akustischen Medien kommen dabei in unterschiedlicher Form zum Ausdruck, sie komplementieren und konturieren sich, stehen aber auch in Kontrast zueinander und erzeugen Widersprüche, die zu der ästhetischen Kraft der beiden Werke beitragen. Die intermedialen Transpositionen in den Romanen von Saavedra und Cuenca ermöglichen eine "beständige Transformation des Geschehens, indem in und mit einem Medium und einer Wahrnehmungsform eine Alterität, eine andere mediale Verfasstheit wie auch ein anderes Wahrnehmen in An- und Abwesenheit gespiegelt wird" (Kolesch 2006: 54). An- und Abwesenheit sind dabei auch über die formale Ausgestaltung hinaus von elementarer Bedeutung und manifestieren sich in einem komplexen Wechselverhältnis

von Wahrnehmung, Repräsentation und Erinnerung, ein zentraler Themenkomplex in beiden Werken, der noch genauer zu untersuchen wäre.

Literaturverzeichnis

- APPADURAI, Arjun (1998): "The Production of Locality". In: Ders.: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 178–199 [Erstveröff. 1996].
- ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero de (2011): "Ruídos de afeto: projeções de memória em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra". In: *Cadernos do CNLF* XV, 5, 3, 2488–2496. >www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_3/213.pdf< (16.08.2012).
- (2012): "À terceira margem, a terceira imagem: os afetos triangulares nas narrativas de Carola Saavedra". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 40, 151–158. ><http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/7992/6084>< (31.12.2012).
- BARTHES, Roland (1995a): "Roland Barthes s'explique" [Interview mit Pierre Boncenne, 1979]. In: Ders.: *Œuvres complètes, Bd. 3: 1974–1980*. Hg. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1068–1079 [Erstveröff. 1980].
- (1995b): "La chambre claire". In: Ders.: *Œuvres complètes, Bd. 3: 1974–1980*. Hg. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1105–1200 [Erstveröff. 1980].
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- BECKETT, Samuel (1990): "Krapp's Last Tape". In: Ders.: *The Complete Dramatic Works*. London/Boston: Faber and Faber, 213–223 [Erstveröff. 1958].
- BENJAMIN, Walter (1991): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [Dritte Fassung]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 1.2*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno/Gershon Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 471–508 [Erstveröff. 1939].
- CUENCA, João Paulo (2010): *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2012): *Das einzig glückliche Ende einer Liebesgeschichte ist ein Unfall*. Übs. Michael Kegler. München: A1.
- DURHAM PETERS, John (2002): "Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme". In: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie Verlag, 291–312.
- EJCHENBAUM, Boris M. (2003): "Probleme der Filmstilistik". In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5. durchges. u. erw. Auflage. Stuttgart: Reclam, 97–137 [Erstveröff. 1927].
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GENETTE, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 1987].
- HOFMANN, Werner (2007): *Degas und sein Jahrhundert*. München: C. H. Beck.

- HÖRISCH, Jochen (2001): *Der Sinn der Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- KLINGER, Diana (2013): “Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro”. In: Chiarelli, Stefania/Dealtry, Giovanna/Vidal, Paloma (Hg.): *O futuro pelo retrovisor: inquietações na literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco (im Druck).
- KOLESCH, Doris (2006): “Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst”. In: Dies./Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 40–64.
- KOSTELANETZ, Richard (1989): *John Cage im Gespräch: zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Übs. Almuth Carstens und Birger Ollrogge. Köln: DuMont [Erstveröff. 1988].
- LOBO, Rosana Corrêa (2011): “Amores Expressos. Literatura brasileira em tempos de globalização” [Vortrag, XII Congresso Internacional da Abralic, 2011]. ><http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0672-1.pdf>< (13.09.2012).
- MANOVICH, Lev (2001): *The Language of New Media*. Cambridge/London: MIT Press.
- MECKE, Jochen (2011a): “Medien der Literatur”. In: Ders. (Hg.): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiktion. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 9–25.
- (2011b): “Hörspieltechniken der Literatur. Jean Thibaudeaus *Reportage d'un match international de football*”. In: Ders. (Hg.): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiktion. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 191–217.
- MERSCH, Dieter (2006): “Präsenz und Ethizität der Stimme”. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 211–236.
- ONG, Walter J. (2002): *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. New York: Routledge [Erstveröff. 1982].
- PAECH, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- SAAVEDRA, Carola (2010): *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2012): “Breve início do mundo (episódio em três movimentos)”. In: *Revista Osesp* [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo], 3, 6–9. >www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=breveiniciodomundo< (16.08.2012).
- (2013): *Landschaft mit Dromedar*. Übs. Maria Hummitzsch. München: C. H. Beck.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang (2004): *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer [Erstveröff. 1977].
- SCHMIDT, Arno (1986): *Zettel's Traum: 1963–69*. Faksimile-Ausgabe der Erstauflage 1970. Frankfurt am Main: Fischer.
- SONTAG, Susan (2001): “The Imagination of Disaster”. In: Dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 209–225.
- WEIGEL, Sigrid (2006): “Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven”. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 16–39.