

tern, die viele Anknüpfungspunkte an weitere Forschungen zu diesem Thema zulässt. Wie in allen Sammelbänden ist die Reichweite der einzelnen Beiträge recht unterschiedlich. Insgesamt aber ergänzen sie sich jedoch zu einem gelungenen Gesamtbild.

Uwe Lindemann

Peter Brandes: *Goethes »Faust«. Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung*, München (Wilhelm Fink) 2003. 298 Seiten.

Wenn eine Dissertation über Goethes *Faust* als Untersuchung der *Selbstreflexion der Dichtung* angelegt ist, drängt sich die Versuchung auf, die Selbstreflexivität noch weiterzuführen und die auf Goethes »Geben und Nehmen« berechneten Ausführungen in der Einleitung auf die vorgelegte Arbeit selbst zu beziehen, denn auch die Begabung des *Faust*-Dissertanten zeigt sich nicht zuletzt in der Fähigkeit, sich andere Texte »einzuverleiben und für sich fruchtbar zu machen« (9 f.). Angesichts der entmutigenden Masse an Forschungsliteratur möchte man Fausts Frage an Mephisto auch an den Verfasser der Monographie richten: »Was willst du armer Teufel geben?« (Vs. 1675)¹ Wie Mephisto Faust, so muß auch Brandes uns, den Leserinnen und Lesern, etwas geben, was wir noch nicht haben und anders nicht erlangen könnten: »Ich gebe dir was noch kein Mensch gesehn« (Vs. 1674).

Im Versuch einer Einlösung dieses Anspruchs (den Brandes natürlich weit bescheidener vorträgt als Mephisto) erweist sich der Verfasser auf der Höhe der aktuellen methodischen Diskussion, wenn er eine »kulturwissenschaftliche Perspektive« mit einer »Rückkehr zum Text« (23), also einer dezidiert philologischen Orientierung, verbinden möchte. Diese Dichotomie von Philologie und Kulturwissenschaft wurde unter der Leitfrage »Rephilologisierung oder Erweiterung?« auf dem DFG-Symposium zu den *Grenzen der Germanistik* 2003 diskutiert (hg. von Walter Erhart, Stuttgart, Weimar 2004). Wenn nun Brandes im Sinne eines ›Sowohl – als auch‹ statt eines ›Entweder – oder‹ beide anscheinend oder scheinbar konkurrierende Paradigmen verbinden möchte, so kann er sich damit einerseits in Einklang mit der bei weitem überwiegenden Mehrheit der Teilnehmerinnen und Teilnehmer jenes Symposiums sehen. Zum anderen aber – und für seine Arbeit folgenreicher – zeigt sich darin ein weiteres Charakteristikum seiner nicht streng dekonstruktiven, aber dekonstruktivistisch inspirierten und informierten Untersuchung. Jede Spielart der ›Dekonstruktion‹ nämlich ist auf ein einigermaßen stabiles referentielles System angewiesen, dessen tragende Elemente Dichotomien sind, die dann als solche aufgelöst werden. Dieses Verfahren zeigt sich gleich eingangs an den Dichotomien von Verbergen und Enthüllen, Offenbarung und Geheimnis (vgl. 20), vor allem aber an der für die Arbeit zentralen

¹ Bei Brandes ist das »du«, anders als in allen Ausgaben und auch in seiner Zitiergrundlage, Albrecht Schönes Edition im Deutschen Klassiker Verlag, groß geschrieben (12).

Dichotomie von ›Gabe‹ und ›Nahme‹, so daß »schließlich der Akt des Gebens nicht mehr streng von dem des Nehmens zu unterscheiden« sei (10).

Wichtigste theoretische Bezugsinstanz für Brandes ist Jacques Derridas in Anknüpfung an Marcel Mauss entwickelte Theorie der Gabe, die insbesondere deren Aporien herausstellt. Diese theoretische Applikation erweist sich angesichts der von Brandes überzeugend dargelegten Bedeutung der Gabe-Thematik in *Faust* als innovativ und fruchtbar, ja für die *Faust*-Forschung überfällig. Eingelöst wird das methodische Programm durch eine mikrologische Stellenlektüre – im Sinne der postulierten »Rückkehr zum Text« –, die das zentrale Begriffspaar jeweils an konkreten Beispielen aufsucht. Anschaulich gelingt dies in einem ersten Zugriff (im Kapitel »Enteignung«) anhand der *Zueignung*, die sich auch gleich als zentrale Formulierung der zur Untersuchung stehenden Problematik erweist, ist sie doch als Gabe »ebenso eine Nahme, die Wiederaufnahme des alten Werks« (37). Wer aber ist dann der Geber? Im Versuch einer Antwort auf diese Frage verläßt Brandes an dieser Stelle doch den Text und rekurriert auf die Hintergrundtheorie mit der von Marcel Mauss postulierten »mystischen Kraft der Gabe«, die er hier als »Naturkraft der poetischen Sprache« am Werk sehen will (46), als »Figur der Selbstgabe des Poetischen und der damit einhergehenden Verschwendung von Kraft« (53), die sich durch die gesamte *Faust*-Dichtung ziehe. Daran kann er aber – nach Art einer Exposition – gleich neue Dichotomien anschließen, die dann im Verlauf der Arbeit noch näher ausgeführt werden, nämlich die von Ökonomie und Verschwendung sowie die anhand des *Vorspiels auf dem Theater* entwickelte Opposition von Konsumierbarkeit und Inkommensurabilität. Damit ist der begriffliche Kern seiner Arbeit erreicht:

Das Inkommensurable wäre [...] jenes Eigene der Poesie, das der Wertform und der Warenwelt widerstrebt. Der *Faust* in seiner Unvergleichbarkeit ist dann das Untauschbare. Diese Untauschbarkeit des *Faust* ist seine Gabe. Die Aufgabe, den *Faust* als Gabe zu nehmen, geht nur auf dem Weg einer Gegengabe, eines Ausgleiches, einer Übersetzung, die an die Stelle des unmöglichen Originals tritt. Der Tausch der Poesie mit dem Verstehen, die Aneignung der poetischen Sprache und ihre Übersetzung in die Sprache der Philologie wird immer eine ungenügende Rückerstattung der poetischen Gabe sein, die aber zugleich die Möglichkeit einer Gabe eröffnet: daß es Poesie gibt. (74)

Auch im Verhältnis von Philologie und Poesie also, um das es Brandes letztlich zu tun ist, vollzieht er eine ambivalente Geste: Einerseits wird der philologische Bescheidenheitstopos gegenüber der auratisierten Dichtung aufgerufen, andererseits soll gerade die Philologie für die Bedingung der Möglichkeit der Poesie bürgen. An diesem Projekt zeigt sich, daß Brandes entgegen seiner synthetischen Programmatik keinen wirklich kulturwissenschaftlichen Ansatz verfolgt, sondern die Gewichte immer stärker in Richtung Poetologie verschiebt. Im Schlußsatz des Buches ist dann nur noch von der »Begegnung von Poesie und Philologie« die Rede (282), die Kulturwissenschaft ist unterwegs auf der Strecke geblieben.

Das zweite Hauptkapitel zu den »Quellen« beschäftigt sich, wie nun schon zu erwarten, nicht mit Quellenphilologie im eigentlichen Sinne, sondern, ausgehend von der Übersetzungsproblematik, mit einer weiteren Dichotomie: Das ›Ei-

gene« und »Schöpferische« des Werks muß sich gegen das »Fremde« des Mythos, dem vom »Außen des Werkes« gegebenen »Imperativ« (78), durchsetzen.² Auf der Figurenebene führt Brandes dies anhand von Fausts Begehren nach Offenbarung im Eröffnungsmonolog durch. Diese Offenbarung müsse stets Geheimnis, also eine Schleieroffenbarung bleiben. Für den Interpreten zieht Brandes daraus die Folgerung, daß er nicht nach einer »echten« Quelle im Sinne eines Ursprungstextes suchen dürfe, da dies die »Quelle der Poesie zum Versiegen« bringe (105). Zu dieser Quelle der Poesie will uns Brandes bei der Erscheinung des Erdgeistes führen, den er als »sinnlich-übersinnlichen Produzenten des poetischen Textes« bezeichnet. Dessen Entschwinden als »Geist des Textes« sei notwendig, damit die Handlung sich nicht »in einer endlosen aporetischen Selbstreflexion des Textes« verliere (111). Genau auf diese Selbstreflexion aber kommt es Brandes an, und damit sind Anspruch und Problematik seiner Untersuchung zugleich bezeichnet: Immer auf der Suche nach dem Quellgrund des Poetischen, muß er doch stets gleichzeitig dessen Unverfügbarkeit und Inkommensurabilität betonen.

Zum bekannten Arsenal dekonstruktiver Lektüren gehört das Spiel mit Homophonien und, häufig davon ausgehend, Assoziationen. Auch Brandes widmet das dritte Hauptkapitel seiner Arbeit der Homophonie von »Nahme« und »Name«. Wenn er Fausts – durch die Überlieferung gegebenen – Namen als »Nahme« bezeichnet und überdies mit der geschlossenen Faust, die zu keiner Gabe fähig sei, in Verbindung bringt, mag man ihn gelegentlich etwas zu sehr solchen Assoziationen nachhängen sehen, die zwar reizvoll sind, aber doch meist eher beltristischen als wissenschaftlichen Wert haben und mit dem philologischen Anspruch der Arbeit nicht immer überein gehen.³ Hierzu ein Beispiel: In etymologischer Spekulation übersetzt Brandes Fausts Diktum »Gefühl ist alles« (Vs. 3456) in »Aneignung ist alles«. Diese Deutung des Gefühls als »Akt der Ermächtigung, eine [...] in Besitz nehmende Aneignung« (157) will er zwar mit Hinweisen auf die »ursprüngliche Bedeutung« bei Adelung und im Grimmschen Wörterbuch verifizieren, unterläßt aber den fälligen Kontrollblick ins Goethe-Wörterbuch, wo die statuierte Bedeutung zwar auch verzeichnet ist, aber inner-

2 Ausgeblendet wird hier die häufig postulierte, wesentlich »empfangende« – oder auch: »parasitäre« – Natur Goethes. Vgl. bereits Joseph A. von Bradish: *Goethe als Erbe seiner Ahnen*, Berlin, New York 1933, 32: »Unser Dichter selbst ist ein ausgesprochen weibliches »Genie«. [...] Seine Dichtungen gleichen Kindern, die eine Frau von verschiedenen Männern empfangen hat.«

3 Auch sonst sind leider einige Abstriche am philologischen Anspruch vorzunehmen. Dies betrifft zum einen die recht große Zahl an Fehlern (vgl. auch Anm. 1), die darauf hindeutet, daß die Arbeit vor der Drucklegung keiner gründlichen Korrektur mehr unterzogen wurde. Dies ist, wie in vielen vergleichbaren Fällen, wohl auch mitbedingt durch den Zwang des Wissenschaftsbetriebs, sich unmittelbar nach Abschluß einer Qualifikationsarbeit und noch vor deren Veröffentlichung dem nächsten größeren Projekt zuwenden zu müssen. Ein weiteres Monitum betrifft die Zitierweise. Abgesehen von *Faust*, werden Goethes Texte mal nach der Hamburger, mal nach der Frankfurter, der Münchner oder Weimarer Ausgabe zitiert. Hinter diesem »Ausgaben-Surfing« ist leider nicht das Bemühen um die jeweils beste Edition zu erkennen (sonst würden etwa nicht die *Maximen und Reflexionen* ausgerechnet nach der Hamburger Ausgabe zitiert, die in diesem Fall unter den genannten wohl die schlechteste Wahl ist). Vermutlich steckt dahinter der Griff zum nächsten Regal: Zitiert wird diejenige Ausgabe, die für den betreffenden Text gerade am schnellsten greifbar ist.

halb eines breiten semantischen Spektrums vergleichsweise schwach belegt, so daß Brandes' Übersetzungsversuch zwar nicht rundheraus als falsch, aber doch als fragwürdige Monosemierung im Sinne seiner Generalthese zu bezeichnen ist.

Gleichwohl bietet Brandes eine Fülle subtiler Einzelbeobachtungen zu scheinbar sattem bekannten, weil dutzendmal gelesenen – und darum auch meist rasch überlesenen – Stellen. Auch hier muß ein Einzelbeispiel – aus dem Kontext derselben Stelle – genügen: »Name ist Schall und Rauch« (Vs. 3457) – dies bedeute keineswegs, daß der Name bedeutungslos sei, vielmehr seien Schall und Rauch »durchaus Zeichen und als solche auch lesbar«, nämlich sogar »die bevorzugten Medien[,] durch die Gott sich zeigt« (161). Auch wenn der Zeichenbegriff diskussionsbedürftig sein mag; wichtig ist in jedem Fall der Bezug des Rauchs zur Trübung des Himmels, hat doch das Trübe bekanntlich entscheidende Bedeutung für Goethe, unter anderem als das Medium, an dem die Farben zur Erscheinung kommen. Auf dieser Basis läßt sich die Bedeutung des Namens in der Tat schlüssig begründen.

Um »Die Wette als Zeitgeben« geht es im vierten Hauptkapitel. Im Unterschied zu anderen neuen Deutungen⁴ akzentuiert Brandes Fausts Rettung als ermöglicht durch Vergessen, was er angesichts der Rezeption einerseits kritisch mit der »Vergessenskultur« der deutschen Nachkriegszeit (202), andererseits aber auch affirmativ mit Nietzsche und Derrida verknüpft, der »das Vergessen als zur reinen Gabe gehörig« bezeichnet (203). So ist denn auch Mephistos Gabe nach Brandes wieder etwas Inkommensurables, nämlich eben die Faust-Dichtung selbst. Das Begehren nach Fausts Seele sieht er dann verschoben auf das Begehren der Nachwelt nach dem »Sinn« als der »Seele der Dichtung, die nie vollständig verspeist werden kann«, aber die Literaturwissenschaft am Leben halte (207).

Diesen »Sinn« nun entdeckt Brandes in seinem letzten Kapitel in der für den zweiten Teil des *Faust* charakteristischen »poetischen Verausgabung von Textsinn«, in der die Gabe sich schließlich als »wahre Gabe« erweise, »indem sie sich dem symbolischen Gesetz der Ökonomie entzieht und dieses unterläuft« (210). In dieser subversiven Verausgabung komme die Poesie zu sich selbst. In den Worten des Knaben Lenker: »Bin die Verschwendung, bin die Poesie« (Vs. 5573). Daß nun Mephisto hinter der Maske des Knaben Lenker stecken soll (vgl. 251), ist nach der These des vorigen Kapitels, der zufolge Mephistos Gabe als Wetteneinsatz in der Faust-Dichtung selbst besteht, konsequent. Genauer wird die Gabe des Knaben Lenker mit Derrida als Schrift, als »gefährliches Supplement der gesprochen[en] Sprache«, identifiziert (265) – oder, »[m]it Kristeva gelesen«, als »Einbruch des Semiotischen in das Sinnkontinuum des Textes« (266). Indem aber nun der Knabe Lenker seine Anerkennung als Gegengabe begehre, bewirke er sein Verschwinden als Verschwendung (wie auch schon der Erdgeist wieder verschwinden mußte); vom »Feuer, das von der revoltierenden Poesie gegeben wird« und zum Feuer der Vernichtung werde, bleibe sie nur als Asche zurück (272) – »das Finis der Dichtung, ihr Ende und ihre Grenze, der Übergang, an der [sic] die Wissenschaft von der Literatur das Werk als gegebenes empfängt. Das

4 Hier vermißt man insbesondere eine Auseinandersetzung mit Karl Eibl: Zur Bedeutung der Wette im *Faust*, in: Goethe-Jahrbuch 116 (1999), 271–280.

Finis ist das Siegel, an dem die Begegnung von Poesie und Philologie möglich gewesen sein wird« (282). Aus diesem finalen Futur II, mit dem Brandes sein Buch beschließt, hört man noch einmal deutlich Derrida heraus, durch den dieses Tempus in die Wissenschaftsprosa Eingang gefunden hat.

Bietet Brandes im letzten Kapitel eine eindringliche Analyse des »Mummen-schanz«, so fällt doch auf, daß er die Anlage seiner Untersuchung als fortlaufende mikrologische Stellenlektüre immer weniger durchhält. Das ist unvermeidlich, denn nach über einem Drittel des Buches ist er mit seiner Einzelversexegese noch nicht über den Eingangsmonolog hinausgelangt, so daß der Zugriff gezwungenermaßen punktueller wird und immer mehr ausblenden muß – als Beispiele seien nur die Gretchen-Handlung im ersten Teil (auch dort gibt es ja Gaben) und der Helena-Akt im zweiten genannt. Hier könnten ergänzende Untersuchungen fruchtbar anschließen.

Was also gibt uns Brandes? Zunächst – und das ist bei diesem Gegenstand sehr viel – einen neuen Zugang zum Text, der eine kulturtheoretische und poetologische Fragestellung mit einem für die Goethe-Philologie noch immer ungewohnten Instrumentarium entwickelt, das undogmatisch genug gehandhabt wird, um neben Bataille, Derrida, Kristeva, Kittler, de Man und Lacan auch Albrecht Schöne, Jochen Schmidt, Peter Michelsen oder Wolfgang Kayser zitieren zu können. Hat also der Theaterdirektor im *Vorspiel* recht: »Wer Vieles bringt, wird manchem etwas bringen; / [...] Solch ein Ragout es muß euch glücken« (Vs. 97 u. 100)? Gegenüber diesem »Erfolgsrezept« wird Brandes zwar vermutlich auf der »Inkonsumierbarkeit« bestehen. Aber da er uns – anders als Goethe – trotz allem keine auratische Poesie, sondern eine wissenschaftliche Arbeit gibt, braucht es kein Schaden zu sein, wenn man sie im ganzen nicht unbekömmlich findet, hier etwas zerpflückt, sich dort etwas Gefälliges herausucht.

Bernd Hamacher

Centre culturel international Cerisy-la-Salle/Manche: *H. P. Lovecraft. Fantastique, mythe et modernité. Actes du Colloque »Lovecraft et ses contemporains« (3.-10.8.1995)*, Paris (Editions Dervy) 2002. 464 Seiten.

In Deutschland stets voreilig mit dem Verdikt des Trivialen belegt, wird das weite und vielfältige Feld der Para-Literatur, darunter insbesondere Science-fiction und phantastische Literatur, in Frankreich von (literatur-)wissenschaftlicher Seite weitaus ernster genommen. Entsprechend erfährt der Amerikaner Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), zweifelsohne einflußreichster Horror-Autor des 20. Jahrhunderts, seit den 60er Jahren nicht nur höchste Wertschätzung des französischen Publikums, ausgehend von einem *Cahier de l'Herne* (Nr. 12, 1969) setzte eine vergleichsweise intensive Auseinandersetzung mit Lovecrafts Werk ein, die über Maurice Lévy's Studie *Lovecraft ou du fantastique* (1972) bis zu Michel Houellebecq's Essay *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* (1991) führt.