

Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2005/2006



SYNCHRON
Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers
Heidelberg 2006

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Achim Hölter

Redaktion: Christiane Dahms

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN-10 3-935025-93-9
ISBN-13 978-3-935025-93-5
ISSN 1432-5306

© 2006 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
www.synchron-publishers.com

Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Satz: Marion Berner, Dortmund

Druck und Weiterverarbeitung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Printed in Germany

INHALT

Begrüßung	9
---------------------	---

NACHRUFE

Claus Träger	11
Roger Bauer	13

ABHANDLUNGEN

<i>Eva Hölter</i> <i>L'Inferno</i> – eine Dante-Verfilmung aus dem Jahr 1911	15
<i>Matthias Hurst</i> The Duality Persists. Faust on Screen	39
<i>Hamid Tafazoli</i> »So lange das nicht ins Absurde geht erträgt mans auch gern«. Ambivalenzen der Goethe-Rezeption in Persien	55
<i>Frank Leinen</i> Pierre Bourgeades Deutschland. Die Hinterfragung von Fremdbildern in <i>Deutsches Requiem</i> und <i>Berlin, 9 novembre</i>	71
<i>Monika Schmitz-Emans</i> Ein regenbogenfarbener Ara und die Weltliteratur: Tezuka Osamus autoreflexive Mangas	93
<i>Ulrike Zeuch</i> Krise der Repräsentation oder: Welche Wirklichkeit soll Literatur darstellen? . .	113
<i>Achim Hölter</i> Eine erste bibliographische Handliste von Reallexika zur Literaturwissenschaft seit 1900	131
<i>Peter Goßens</i> Das Weltliteraturlexikon. Zur Neuauflage eines Klassikers	141

MISZELLE

<i>Volker Pantenburg</i> Viktor Šklovskij, der Film, die Medien	149
--	-----

ANKÜNDIGUNGEN

Lutezia - Lutèce

Internationales Symposium zum 150. Todestag von Heinrich Heine
29. März bis 1. April 2006 an der Universität Potsdam 156

Wortgeburten

Kolloquium zu Ehren des 80. Geburtstages von Prof. Dr. Karl Maurer,
veranstaltet von der DGAVL, dem Germanistischen Institut (Komparatistik)
und dem Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum
Ruhr-Universität Bochum, 30. und 31. Mai 2006 157

Beyond Binarisms: Discontinuities and Displacements in Comparative Literature

XVIIIth Congress of the International Comparative Literature Association
(ICLA) Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Brazil
July 29–August 4, 2007 158

Theorie, Rezeptionsästhetik und neue Aspekte

II. Internationaler Kongress für Vergleichende Literaturwissenschaft
Sakarya Universität, Adapazari, Türkei
7. und 8. September 2006 158

Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien

Interdisziplinäres Symposium, veranstaltet vom Institut für Romanische
Philologie der LMU München und dem Institut für Germanistik,
Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Bonn
Kultur- und Bildungszentrum Kloster Seon (Oberbayern),
28.–30. September 2006 159

BERICHTE VON TAGUNGEN

VII. Internationaler Kongress der Comparative Literature Association

of India (CLAI) in Surat, Gujarat, 2005 (Sieghild Bogumil-Notz) 161

REZENSIONEN

Einzelrezensionen

Andrea Allerkamp: Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation
in Philosophie und Literatur (Martin Jörg Schäfer) 164

Hélène Barrière u. Nathalie Peyrebonne (Hg.): *L'ivresse dans tous ses états*
en littérature (Achim Hölter) 166

Sabine Coelsch-Foisner u. Michaela Schwarzbauer (Hg.): *Metamorphosen.*
Akten der Tagung der Interdisziplinären Forschungsgruppe *Metamorphosen*
an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum
und der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung
(Monika Schmitz-Emans) 168

Margrit Frölich, Reinhard Middel u. Karsten Visarius (Hg.): Außer Kontrolle. Wut im Film (Volker Pantenburg)	171
Roland Galle u. Johannes Klingens-Protti (Hg.): Städte der Literatur (Christiane Dahms)	174
Claudio Guillén: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy) (Achim Hölter)	179
Herwig Gottwald u. Holger Klein (Hg.): Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften (Monika Schmitz-Emans)	182
Norbert Greiner: Übersetzung und Literaturwissenschaft (Horst-Jürgen Gerigk)	185
Urs Heftrich: Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans <i>Die Toten Seelen</i> (Maria Deppermann)	186
Guido Hiß: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000 (Wiebke Büsch)	190
Jochen Hörisch: Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen (Thomas Amos)	193
Andrea Hübener: Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Thomas Amos)	196
Sabine Kyora u. Uwe Schwagmeier (Hg.): Pocahontas revisited. Kulturwissenschaftliche Ansichten eines Motivkomplexes (Carolin Bohn)	200
Dieter Lamping u. Frank Zipfel: Was sollen Komparatisten lesen? (Thomas Amos)	204
Melanie Möller: Talis oratio – qualis vita. Zur Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik (Horst-Jürgen Gerigk)	206
Christian Moser: Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis (Benjamin Hessler)	208
Barbara Naumann u. Edgar Pankow (Hg.): Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation (Peter Brandes)	211
Annette Simonis: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres (Monika Schmitz-Emans)	215
Waltraud Wiethölder, Frauke Berndt u. Stephan Kammer (Hg.): Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen (Christian Moser)	218

Sammelrezensionen

Simone Barck u. Siegfried Lokatis (Hg.): Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt, hg. im Auftrag des Dokumentationszentrums; Alltagskultur der DDR unter Mitarbeit von Roland Links und Anja Augustin Jens Kirsten: Lateinamerikanische Literatur in der DDR. Publikations- und Wirkungsgeschichte (Peter Goßens)	221
Renate Stauf u. Cord-Friedrich Berghahn (Hg.): Weltliteratur. Eine Braunschweiger Vorlesung; dies. (Hg.): Weltliteratur II. Eine Braunschweiger Vorlesung (Peter Goßens)	224
Hugo Meltzl u. Samuel Brassai: Acta comparationis litterarum universarum; Horst Fassel (Hg.): Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik; Caiețele echinox. Volumul 6: Germanistică și comparatistică (Peter Goßens) . .	225
David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure-Ryan (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory; James Phelan u. Peter J. Rabinowitz (Hg.): A Companion to Narrative Theory (Matías Martínez)	227

AKTUELLES AUS DEM FACH

<i>tertium comparationis, netzwerk für komparatistik e. V.</i>	230
Buchanzeigen	231
Publikationen von Mitgliedern	233
Eingegangene Bücher	234
Rufe, Ernennungen, Personalien	236
Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2005/2006	237
Die DGAVL – ein Kurzprofil	239
Neue Mitglieder 2005/2006	240
Liste der Mitglieder der DGAVL	241

Begrüßung

Liebe Leserinnen und Leser,

mit dem Wechsel des Vorsitzes der DGAVL im Mai 2005 ist auch die Redaktion des Jahrbuchs *Komparatistik* von Bochum nach Münster umgezogen. An der äußeren Gestalt hat sich nichts geändert, und auch die Rubriken des Inhalts, die Fachabhandlungen, Rezensionen sowie Nachrichten aus der deutschsprachigen Komparatistik umfassen, sind dieselben.

Hinzugekommen ist jedoch die Homepage www.dgavl.de, die, anders als ein Jahrbuch, Plattform für kurzfristig aktuelle Informationen und den fachinternen Austausch in Form eines Forums sein kann. Insofern werden beide Medien sich darin ergänzen, die Kommunikation innerhalb der DGAVL zu fördern und zu intensivieren. Auf der Netzseite finden Sie zunächst außer der Satzung und Informationen zur Mitgliedschaft insbesondere einen Überblick über die bisherigen Kongresse und Jahrbücher, aktualisierte Links zu den komparatistischen Lehreinheiten an deutschsprachigen Hochschulen sowie eine erste Übersicht über die angebotenen komparatistischen Studiengänge. Es wäre zu wünschen, daß Stellenausschreibungen und nationale sowie internationale Fach-Aktualitäten ebenfalls einen Platz auf der Seite finden, wozu wir natürlich auf Mitteilungen angewiesen sind.

Wir freuen uns jederzeit über Vorschläge oder Manuskripte, soweit sie komparatistischer Natur sind, bitten aber um Verständnis dafür, daß, wie bei anderen philologischen Periodika, der Zwang zu qualitativer und quantitativer Auswahl zu berücksichtigen ist. Im Fall geplanter Rezensionen empfiehlt sich eine Voranfrage. Unbedingt bitten wir um Beachtung des Stylesheets, das über die Redaktion bezogen werden kann und demnächst auch auf der Homepage einzusehen ist.

Das Jahrbuch der DGAVL richtet sich gleichermaßen an Hochschulkomparatist(inn)en, Nachwuchswissenschaftler(innen), Studierende und interessierte Laien. Als Mitglied haben Sie den vorliegenden Band automatisch bezogen; andernfalls würden wir uns wünschen, daß er für Sie zum Anlaß wird, über eine Mitgliedschaft nachzudenken. Nähere Informationen erhalten Sie auf der Homepage.

An der Vorbereitung der Druckvorlage waren maßgeblich meine studentischen Hilfskräfte beteiligt, namentlich Frau Anke Diedrich, Frau Stefanie Zimmer und Herr Keyvan Sarkhosh, die Redaktion lag in den Händen von Frau Dr. Christiane Dahms. Auch Herr Dr. Volker Pantenburg als Sekretär der DGAVL wirkte bei den Vorarbeiten zu diesem Jahrbuch mit, das die zahlreichen Beiträger inhaltlich gestalteten. Ihnen allen danke ich herzlich, ebenso wie meiner Vorgängerin, Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, für die reibungslose Übergabe.

Achim Hölter

NACHRUFE

Zum Tode von Claus Träger

Am 28. Mai 2005 verstarb der bekannte und international geachtete Komparatist Prof. Dr. Claus Träger. Geboren in Leipzig am 4. Februar 1927, promovierte Träger, der Schüler Hermann August Korffs war, dort 1958 mit der Arbeit *Das dramatische Frühwerk Franz Grillparzers. Studien zur Krise des bürgerlichen Geschichtsbewusstseins*. 1964 habilitierte er sich an der Universität Greifswald mit der Studie *Geschichte und Literaturgeschichte. Johann Gottfried Herder und die Krise des historischen Denkens*. Schon im Folgejahr wurde er auf eine Professur an der Universität Leipzig berufen. Von 1967 bis 1969 war er dort Direktor des Instituts für Literaturgeschichte, bis 1974 dann der Sektion Kulturwissenschaft und Germanistik, die er auch noch einmal von 1985 bis 1987 leitete. Er gab die gesamten 1980er Jahre hindurch die *Zeitschrift für Germanistik* heraus.

Als Präsident der Gesellschaft für Germanistik der DDR repräsentierte Claus Träger von 1987–1990 einerseits die offizielle ostdeutsche Germanistik und war als solcher auch Mitglied des Senats der IVG. Andererseits wurde er schon 1967 Mitglied der ICLA und stand so für die institutionell auf der Deutschen Philologie basierende DDR-Komparatistik. Diese mehrfache Orientierung entsprach seiner *venia legendi*, die sowohl Allgemeine Literaturwissenschaft als auch Deutsche und Vergleichende Literaturgeschichte umfasste.

Claus Träger publizierte neben zahlreichen Aufsätzen einige maßgebliche Monographien, in denen er im Rahmen der geltenden politischen Leitaspekte methodologischen Fragen nachging. So konnten schon 1970 und 1972 zwei Sammelbände markante Positionen formulieren: Zum einen sind dies die *Studien zur Literaturtheorie und vergleichenden Literaturgeschichte* (Leipzig: Reclam), worin besonders die Aufsätze »Sozialistische Ideologie und bürgerlicher Dogmatismus in der Literaturgeschichte« (7–26) und »Zweierlei Geschichte – zweierlei Literatur. Einige Aspekte zur literarischen Situation in Deutschland« (346–372) eine klare Trennlinie zwischen zwei Germanistiken und ihren Gegenständen ziehen. Zum anderen sind die »Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft« (ebd.) proportional noch deutlicher geprägt von Bekenntnissen zur leninistischen Lesart literarischer Texte. In beiden Büchern findet sich der dadurch exponierte Beitrag »Zur Stellung des Realismusgedankens bei Marx und Engels«. Eine weitere Aufsatzsammlung wird häufig zitiert: Trägers *Studien zur Erbetheorie und Erbaneignung* (1981), welche aus DDR-Perspektive wichtige Beiträge zur Kanon-Debatte lieferten. Vielleicht ist die Erwartung nicht falsch, dass sein Name noch enger mit dieser Revision des bürgerlichen Kanons verknüpft bleiben wird.

Claus Träger befasste sich schwerpunkthaft mit dem revolutionären Engagement und Erleben deutscher Schriftsteller um das Jahr 1789. Seine umfangreiche Anthologie aus dem Jahr des zweihundertsten Revolutionsjubiläums wird vielfach benutzt. Zwei Bücher, darunter die Habilitationsschrift, waren einer jeweils historischen Perspektivierung Lessings und Herders gewidmet. Neben seinen Beiträgen zur sozialistischen Kanon-Problematik wird aber insbesondere das von ihm herausgegebene und in zwei Auflagen gedruckte *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (Leipzig: Bibliographisches Insti-

tut 1986) auf dem permanenten Bücherregal der deutschen Komparatistik seinen Platz behalten. Mit seinen eher groß dimensionierten Artikeln und deren zahlreichen Verfassern und Verfasserinnen repräsentiert es auch einen maßgeblichen Querschnitt der Literaturwissenschaft in der DDR.

Claus Träger war von 1975 an ordentliches Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften und erhielt für seine Leistungen u. a. den Lessingpreis. Er war zweifellos einer der markantesten Repräsentanten der sozialistischen Literaturwissenschaft, der seine Aufgabe stets darin sah, das, was man literarisches Erbe nannte, auf seine historische Bestandskraft zu prüfen, was auch hieß: ästhetische Prinzipien dem gedanklichen Führungsanspruch der DDR-(Kultur)politik in gewissem Rahmen pragmatisch unterzuordnen. Andererseits veranschaulicht sein Sachwörterbuch, wieviel Aufmerksamkeit er der formalen Dimension von Literatur zu widmen bereit war. Diese Andacht zur Gestalt, die seiner Philologie stets ihren internationalen Anspruch garantierte, entkräftete zwar nicht seine politische Überzeugung und die daraus abgeleitete Lesepraxis, zeugte aber zugleich von einem hartnäckigen Vertrauen in die Souveränität der Philologie.

1997 erschien zu seinem 70. Geburtstag eine Festschrift mit dem für sein Œuvre bezeichnenden Titel *Kritische Fragen an die Tradition* (hg. von Marion Marquardt, Uta Störmer-Caysa u. Sabine Heimann-Seelbach, Stuttgart 1997), in der sich über 30 Fachkollegen literarischen Konstellationen in Europa, Methoden und Modellen der Interpretation bzw. kulturellen Kontexten von Literatur widmeten.

Claus Träger hinterließ als Witwe die Literaturwissenschaftlerin Prof. Dr. Christine Träger und wurde am 10. Juni 2005 auf dem Leipziger Südfriedhof beigesetzt.

Achim Hölter

Eine kleine Spur Fremdheit – Zum Tode von Roger Bauer

Es war im Sommer 1969, als ich, entmutigt von einer ideologiekritisch sezierenden oder träge deutschtümelnden Germanistik innerlich kapitulierte und in die Kunstgeschichte fliehen wollte, als ein ›Neuer‹ an die Universität München kam. Plötzlich war dieser lähmende Mief aus Präntention und Provinzialität wie weggeweht, und der Atem wirklicher Literatur hielt Einzug. Statt zum x-ten Mal »Jung-Deutschland«, »der frühe Goethe« und »Biedermeier« standen Mallarmé und Baudelaire auf dem Programm, *Décadence*, *l'art pour l'art*, Goldoni, europäisches Theater und ein anderer Stil, ein Hauch von Frankreich wehte durch den deutschen Hörsaal ...

Was sich bis heute noch immer unattraktiv »Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft« nennt, hatte plötzlich Gestalt und einen Namen bekommen – den Roger Bauers. Er gehörte sicher nicht zu den vielen ideologischen Trittbrettfahrern, die seinerzeit mit wohlfeilem Gestus Sympathisanten um sich scharten. Was Massenphänomene anbelangt, war er, geprägt durch die Erfahrungen des Holocaust, durch und durch ernüchtert und skeptisch geworden. Dass eine standhaft gegen den Trend gerichtete Eigenständigkeit, wenn man will, sogar ein ›à rebours‹, ein gegen den Strich und Strom gerichteter Lebens- und Lesestil ein glaubhafter Weg, jenseits von ›progressiv‹ und ›reaktionär‹, sein kann, hatte ich seinerzeit allenfalls instinktiv begriffen.

Eine ganze Reihe weiterer Gewohnheits-Momente kamen im Weiteren auf den Prüfstand: der Zusammenhang zwischen Systemdenken und literarischer Sensibilität, die endgültige Einsicht, dass moralisierendes Gesinnungsgehabe und literarische Qualität natürliche Todfeinde sind, dass *l'art pour l'art* die eigentliche Form des Engagements sein kann und dass die damit verbundene nonkonformistische Haltung auch und gerade eine Schulung der Zivilcourage darstellt, ohne dass man großartig von Ethik, Moral und Werten schwadronieren müsste. Und natürlich, dass Europa mehr war als nur ein interessantes Referenzfeld, nämlich ein plurikultureller, oft schwieriger Lebensraum. Sein Elsaß, in dem er 1918 geboren wurde, war sicher alles andere als eine nostalgische Idylle. War vielmehr ein Territorium der Hybridität. Ein Etwas, das auf genuin »komparatistische« Art schulte. Auch dies alles geschah ohne bekenntnishaften, präntiösen Gestus. Europa nicht zu repräsentieren, sondern es zu beleben, heißt einen *Stil* des Denkens, des Fühlens zu kultivieren. Einen siebten Sinn des Differenzierens, Ironisierens, ja des Relativierens nicht peinlich berührt zu verdrängen, sondern kreativ zu entfalten. Dass zu dieser Lebensphilosophie Kategorien des *Ästhetischen* gehören, nein, nicht nur gehören, sondern ihre Essenz sind, war die vielleicht zentrale Erkenntnis, die sich in seiner letzten Dekade zur wissenschaftlichen Gewissheit verdichtete. Die lange gedankliche, konzeptionelle und gestalterische Arbeit an seinem großen Buch, der *Schönen Décadence*, das nun auch in französischer Fassung vorliegt, ist das bleibende Resultat dieser Erkenntnis.

Sein früheres *opus magnum*, *La réalité royaume de dieu*, der Wirklichkeit als »Gottesstaat«, von 1965 sollte man nicht als Widerspruch hierzu verstehen. Im Gegenteil: Hinter dem enigmatischen Titel verbirgt sich eine höchst urbane Recherche nach einer artistischen Theater- und Lebenskultur auf kakanische Art, wobei ›Habsburg‹ als Chiffre für ein System steht, welches Pluralität und Hegemonie auf souveräne Art zu verbinden wusste.

Was mittlerweile zum wohlfeilen »Knochen-Hebräisch« (P. Celan) verkommen ist, der »Diskurs« über jüdische Literatur, war ihm kaum je Thema; gleichwohl der damalige »Normalien« den späteren Lehrer an dieser Institution Paul Celan und viele andere jüdische Autoren persönlich gut kannte. Es mag mit jener Eigenschaft zusammenhängen, um die in einem Aufsatz von 1972 (»Wie und warum wurde ich Literarhistoriker?«) die Argumentation kreiste – einer stark ausgeprägten Scheu vor Indiskretion. Es war nicht das Unwichtigste, was ich seinerzeit am Deutschen Seminar von meinem Lehrer vermittelt bekam: seine urbane Sicherheit im Unterscheiden von Attitüden, die gelegentlich miteinander verwechselt werden und zwischen denen dennoch Welten liegen: der Fähigkeit, systematisch zu denken, ohne sterilem Systemdenken anheim zu fallen. Dem Vermögen, zwischen Vertraulichkeit, ja Vertrautheit und Klüngerlei zu differenzieren. Und jener kleinen Spur Fremdheit, sich selbst und Anderen gegenüber, die zu überspielen Lüge wäre.

Jürgen Wertheimer

ABHANDLUNGEN

EVA HÖLTER

L'Inferno – eine Dante-Verfilmung aus dem Jahr 1911

Kann man die *Commedia* verfilmen? Ein allegorisches Versepos des 14. Jahrhunderts, das eine Reise durch die drei Jenseitsreiche schildert, scheint dem heutigen Betrachter vielleicht eher ungeeignet. Das Kino des frühen 20. Jahrhunderts hingegen widmete sich mit Begeisterung den Klassikern der Weltliteratur, die einen breiten Wiedererkennungswert beim Publikum garantierten. Mit *L'Inferno*, einer italienischen Produktion aus dem Jahr 1911, ist nun auf DVD einer der frühen Dante-Filme nach fast hundert Jahren erstmals wieder einem breiteren Publikum zugänglich¹ – Grund genug für eine nähere Betrachtung dieses erstaunlichen Dokuments aus der Frühzeit des europäischen Kinos.

Hatte man in den ersten Jahren des Kinos meist nur kurze dokumentarische oder Spiel-Szenen gezeigt, begann ab etwa 1907 das Zeitalter der langen Spielfilme. Noch bis ca. 1909 dauerten die meisten Filme allerdings nur fünf bis acht Minuten; die längsten hatten eine Dauer von nicht mehr als zwanzig Minuten bzw. 300 Metern (Sorlin 1996, 21; vgl. auch Nowell-Smith 1998, 12 u. 25). Erst zwischen 1910 und 1914 entstanden Filme mit einer Länge von über einer Stunde. Aus diesen neuen technischen Möglichkeiten erwuchsen auch neue Möglichkeiten des Erzählens – erstmals konnten umfangreiche, im doppelten Wortsinn epische Vorlagen für das Kino adaptiert werden. Dabei lag es nahe, die ›Drehbücher‹ aus den Klassikern der Literatur zu nehmen.² Die erste deutsche Klassiker-Verfilmung waren 1907 Schillers *Räuber* (Albersmeier/Roloff 1989, 27); in Frankreich bediente man sich der Werke von Hugo, Zola, Racine, Sue und Balzac (Paech 1988, 88). Am häufigsten wurde der *Faust*-Stoff verfilmt, von dem es bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges in Europa und den Vereinigten Staaten bereits 23 Bearbeitungen gab (Michel 1985, 1015). Besonders italienische Produktionsfirmen machten den historisierenden Monumentalfilm zu ihrer Spezialität.³

Nach dem Welterfolg des 20minütigen Geschichtsdramas *Die letzten Tage von Pompeji* setzten die Produzenten auf immer längere und immer aufwendigere Kinoepen. Filme mit Titeln wie *Der Fall Trojas* (30 Minuten, 800 Komparsen), *Agrippina* (50 Minuten, 2000 Komparsen) und *Quo Vadis?* (120 Minuten, 50000 Komparsen) waren

1 Hg. von der britischen Firma Eyes 4 Film Ltd. (SMADVD042); die Musik stammt von der Gruppe *Tangerine Dream*. Das Original des Films liegt in der *Cineteca Nazionale* in Rom; Kopien sind in zahlreichen Filmarchiven nachgewiesen, u.a. in den *National Film and Television Archives* in London.

2 Eine aktuelle Interpretationssammlung zu Klassikerverfilmungen bietet Anne Bohnenkamp (2005), allerdings sind Stummfilme darin nicht berücksichtigt.

3 Der erste historische Film Italiens war *Der Fall Roms* aus dem Jahr 1905, der die Eroberung Roms durch italienische Truppen im Jahr 1870 nachstellte (Sorlin 1996, 20).

La DIVINA COMEDIA
 di Dante Alighieri

“INFERNO,,



lo stava come il frate che confessa
 Lo perfido assassino.

Grandiosa Film edita dalla **Milano Films**

Concessionario generale
 :: per tutto il mondo ::

GUSTAVO LOMBARDO
 NAPOLI - Via Vincenzo Russo 5 - Telefono 32-61

Abb. aus Bernardini 1982, 123.

großdimensionierte Risikoinvestitionen, die sich bald auszahlen sollten (Gronemeyer 1998, 39).

Den Höhepunkt erreichte der italienische Monumentalfilm 1914 mit *Cabiria*, »dem bis dahin teuersten und mit einer Vorführdauer von 3¼ Stunden zugleich auch längsten Film der frühen Jahre« (Gronemeyer 1998, 39), der neben spektakulären Landschaften und riesigen Menschenmassen auch noch Elefanten und Kamelkarawanen aufbot. Erst nach 1915 wurden die Italiener auf dem Gebiet des Monumentalfilms von den Amerikanern übertroffen (Sorlin 1996, 24f.). »Sie [die Italiener] demonstrierten, daß Film Zeit und Raum überwinden und große Zusammenhänge herstellen kann, mithin eher ein episches als ein dramatisches Medium ist« (Gronemeyer 1998, 38) -

und damit waren sie geradezu prädestiniert für eine Adaption ihres eigenen National-epos, der *Divina Commedia*. Das Werk vereinte gleich mehrere Vorteile, die es zu einer Verfilmung besonders geeignet erscheinen ließ: Bei der *Commedia*, die bis in die Gegenwart zum italienischen Schulkanon gehört, konnten die Produzenten davon ausgehen, daß jeder Filmbesucher zumindest mit den Grundzügen der Handlung und mit den Protagonisten vertraut war: »Children or spectators of little culture could follow an action which was simple and explained throughout by brief sentences borrowed from the poem itself« (Sorlin 1996, 31). Ein allgemeines bildungsbürgerliches Interesse war garantiert, lange erläuternde Zwischentitel waren unnötig. Auch die Ikonographie der Hauptfiguren und Landschaften war durch eine Fülle von Illustrationen durch Jahrhunderte schon vorgegeben und erleichterte sowohl den Produzenten die Erfindung wie auch dem Zuschauer das Wiedererkennen. Wie noch zu zeigen sein wird, reicht der Einfluß der Illustrationen auf den Film bis in den Bildaufbau und die Plazierung der Figuren in den Kulissen. Hinzu kommt das serielle Prinzip der *Commedia*: Dantes Darstellungsweise ist (bedingt durch das Wandern der Protagonisten) mit ihrem zeitlichen und räumlichen Nacheinander verschiedener Schicksale technisch durchaus der medialen Struktur des Filmstreifens verwandt; die Einteilung in Gesänge gibt die Gliederung des Films schon vor. Bereits in den frühen Dante-Zeichnungen Sandro Botticellis wird diese Serialität auch ikonographisch umgesetzt, indem Dante und Vergil innerhalb *einer* Zeichnung mehrfach begegnen und so der Betrachter ihren Weg verfolgen kann – ähnlich einem modernen *Comic-Strip* oder eben einem Filmstreifen:

Botticelli [...] kreierte in den ersten beiden Teilen seines Bildepos anstelle von fixen Fensterbildern stets metrisch gegliederte, gleichmäßig entwickelte, progressive Erzählräume. [...] So formen sich, analog zur Architektur des Danteschen Poems, Phasen und Sequenzen der einzelnen Gesänge zu einem durchgehenden Handlungsstrang, der mit Hilfe von kontinuierlichen Orts-, Richtungs- und Zeitangaben durch die jeweiligen Reiche der *Commedia* führt [...]. Mit dieser kinematischen, die Bedeutung des individuellen Bildes relativierenden Technik gelingt es Botticelli, die teleologische Anlage der *Göttlichen Komödie* in eine angemessene Bildform zu setzen. (Malke in Schulze Altcappenberg 2000, 32)

Eine Reise in unbekannte Welten voller Gefahren, bis heute eines der zentralen Motive nicht nur des Science-Fiction-Films, erlaubte es dem jungen Kino, alle gerade erst erfundenen technischen Möglichkeiten und Spezialeffekte anzuwenden⁴ und sich so deutlich von den begrenzteren Möglichkeiten der Bühne abzusetzen. Auch in dieser Hinsicht war Dantes Werk eine dankbare Vorlage für den jungen Film.

Die früheste Dante-Adaption scheint ein italienischer Film mit dem Titel *L'Inferno* von 1906 gewesen zu sein (Enciclopedia dantesca, Bd. 2, 4f.), dessen Titel bereits ein Paradigma verkündet: Verfilmt wurden bevorzugt das *Inferno* oder einzelne Episoden daraus. Damit setzt sich eine Tradition fort, die schon in der literarischen Rezeption zu beobachten war – das *Inferno* gilt als anschaulicher und zugänglicher als die abstrakteren und scheinbar handlungsärmeren Teile *Purgatorio* und *Paradiso*,⁵ die Episoden und Figuren sind bekannter und die Handlung bietet genügend erstaunliche, gruselige, schaurige und sentimentale Elemente, um ein Filmpublikum zu faszinieren. So verwun-

4 »In generale si può dire che, dal punto di vista tecnico, *L'Inferno* sia una antologia degli effetti speciali« (Bernardini 1985, 96).

5 Vgl. Hölter 2002, 109–116.

dert es nicht, daß gleich im folgenden Jahr 1907 die Firma Itala eine Verfilmung der Episode von *Il Conte Ugolino* unter der Regie von Giuseppe De Liguoro herausbrachte (Enciclopedia dantesca, Bd. 2, 4f.),⁶ dem wir auch *L'Inferno* von 1911 verdanken.

Die italienische Produktionsfirma Milano erkannte früh, daß die Zukunft des jungen Kinos in langen Filmen lag und zielte schon ab 1909 »al traguardo dei 1000 m« (Bernardini 1982, 87). Ein Dreierteam, bestehend aus Francesco Bertolini, Adolfo Padovan und Giuseppe De Liguoro begann mit der Verfilmung von Dantes *Inferno*. Bereits 1909 wurden einige Episoden unter dem Titel *Saggi dell'Inferno Dantesco* beim ersten *Concours international cinématographique* in Mailand gezeigt. Der Film gewann die Goldmedaille und wurde von der Presse begeistert aufgenommen (Gili 1996, 14).⁷ Ermutigt durch den Erfolg, setzte Milano das Projekt fort. So entstand schließlich ein abendfüllender Film von rund 1300 m Länge: *L'Inferno*, der 1911 als »progetto più ambizioso di tutto il primo cinema italiano« (Bernardini 1982, 46) in die Kinos kam und der erfolgreichste Dante-Film dieser Zeit wurde.⁸ Auf der vorliegenden DVD hat der Film mit Zwischentiteln eine Laufzeit von einer Stunde und acht Minuten.⁹ Über die Namen der Beteiligten und ihre genauen Funktionen herrscht in den schriftlichen Quellen große Uneinigkeit.¹⁰ Der Vorspann der englischsprachigen Filmfassung nennt als Schauspieler Salvatore Anzemo Papa, Arturo Pirovano, Giuseppe De Liguoro, Atilio Motta, Augusto Milla und Emilise Beretta. Als Fotograf war Emilio Roncarlo für die Spezialeffekte verantwortlich.¹¹

Die Entstehung dieses Films gab prompt den Anstoß für einen weiteren *Inferno*-Film: Milano plante, den Film in den ersten Monaten des Jahres 1911 herauszubringen

6 Vermutlich war es dieser Film, den Jules Claretie, Direktor der Comédie Française in Turin, im Jahr 1909 sah (Toeplitz 1987, 62f.).

7 Wahrscheinlich ist dies der Film von 1000 Fuß Länge, den Gifford erwähnt (Gifford 1991, 36).

8 »[...] inaugurò infatti una moda, quella del kolossal di lunghezza superiore ai mille metri« (Bernardini 1985, 91).

9 Vgl. Gili 1996, 14. Die übereinstimmende Länge deutet darauf hin, daß die DVD eine ungekürzte Fassung zeigt.

10 Magliozzi nennt als Regisseure Francesco Bertolini und Adolfo Padovan; als Schauspieler Salvatore Papa und Arturo Pirovano. Daisne führt als Regisseur nur De Liguoro auf; als Schauspieler Salvatore Papa (Dante), Arturo Padovano (Vergil) und De Liguoro (Graf Ugolino). Die ED nennt ebenfalls als Regisseur nur De Liguoro; als Regieassistenten Adolfo Padovan und Francesco Bertolini; als Schauspieler Salvatore Papa als Dante, A[dolfo] Padovan als Vergil und De Liguoro u.a. als Graf Ugolino. Nowell-Smith macht keine Angaben zu den Schauspielern, schreibt jedoch, Francesco Bertolini und Adolfo Padovan hätten zusammen mit Giuseppe de Liguoro Regie geführt. Im Programmheft des Elite Theaters sind als Regisseure E. Bertolini, A. Padovan und der in den anderen Quellen ungenannten Emile Beretta aufgeführt; als Schauspieler übereinstimmend Salvator Papa als Dante, Arthure [!] Pirovano als Vergil, G. de Liguoro als Ugolino und außerdem A. Mula [Augusto Milla?] in der Rolle des Luzifer.

11 Ursprünglich war der Film sogar teilweise koloriert. Gili schreibt über die existierenden Kopien: »[...] en particulier elle ne comporte par les virages colorés qui, selon des témoignages d'époque, ajoutaient une grande force expressive aux scènes infernales teintées évidemment en rouge« (Gili 1996, 14). Vgl. Sadoul 1951, 97: »Cette imagerie ultra-romantique était pleine de grandeur, surtout dans les versions en couleurs comme celle que conservait, avant guerre, une cinémathèque italienne.« Passend zu »le furibonde imbibizioni in rosso fuoco delle scene infernali« war das Teatro Mercadante bei der Uraufführung ganz in rotes Licht getaucht »come un cabaret di Montmartre« (Paolella 1956, 82).

und begann schon im Mai 1910 mit einer Werbekampagne, was eine Konkurrenzfirma auf den Plan rief – die Firma Helios, »che in tre settimane [...] riuscì a realizzare un altro *Inferno* di 400 m, e a farlo uscire nel gennaio 1911« (Bernardini 1982, 88).¹² Helios betrieb auch in Deutschland rege Werbung:

Plakate 2×9 Meter Preis 1 Mk.	1000^{de}	Kunstdruck- Broschüren zum Verteilen. Verlangen Sie eiligst Muster.
von Anfragen legen schon vor!!! Wann ist der Ausgabetermin von		
? Dante Alighieris Göttliche Komödie ?		
Am 4. März erscheint dieses Riesenspektakel der Kinematographie von Helios Roma. Preis 650 Mark mit Ubrage.		
General-Vertretung für Deutschland: R. Glombek & Co., Berlin SW. 48, Friedrich- strasse 21.		

Der Kinematograph Nr. 216, 15.02.1911.

Die *Göttliche Komödie* von Helios startete zeitgleich mit der Opernverfilmung *Eine Zauberflöte* am 4. März 1911 und befand sich beim Verleiher in Gesellschaft so unterschiedlicher Produktionen wie *Die weiße Sklavin*,¹³ *Napoleon auf St. Helena*, *Cowboys unter sich*, *Conrad von Schwaben* oder *Sherlock Holmes' letzter Fall* (Der Kinematograph Nr. 216, 15.02.1911). Zählte der Verleiher Max Loeser die *Göttliche Komödie* im März 1911 noch zu den »zugkräftigsten Sujets meiner Schlager-Abteilung« (Der Kinematograph Nr. 219, 08.03.1911), so scheint die Attraktivität des Films nach einigen Wochen schon nachgelassen zu haben: Im Juni werden von *Dante Alighieris Hölle* schon »2 Exemplare sofort frei!« angeboten (Der Kinematograph Nr. 235, 28.06.1911), während gleichzeitig der ebenfalls von Helios produzierte Nachfolge-Film *Das Fegefeuer* beworben und vor Raubkopien gewarnt wird. So annouciert der Verleiher Richard Glombek aus Berlin:

Warnung! Wir allein sind die ausschließlichen Vertreter der Firma Helios-Velletri-Rom und nur durch uns können Sie die Fortsetzung Dante Alighieris *Das Purgatorio - Fegefeuer* beziehen [...]. Die Firma Helios gibt bekannt, dass sämtliche Plakate gesetzlich geschützt sind und nur die mit ihrer Schutzmarke versehenen Filme allein die Original-Fortsetzung sind. (Der Kinematograph Nr. 234, 21.06.1911)

¹² Eine Kopie des Helios-Films ist ebenfalls nachgewiesen in den *National Film and Television Archives* in London.

¹³ Der dänische Film von 1910 war einer der ersten erotischen Filme und löste prompt »einen öffentlichen Aufschrei und den Ruf nach Filmzensur« aus (Gronemeyer 1998, 40).

Zu diesem Zeitpunkt hatte die Firma Milano die Vorherrschaft auf dem Gebiet der Dante-Filme zurückerobert. Auf das *Inferno* von Helios reagierte man mit Voraufführungen vor ausgewählten Zuschauern aus dem gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Leben und zeigte *L'Inferno* ab März 1911 in Neapel, Mailand, Paris und Rom. Mit Unterstützung der *Società nazionale Dante Alighieri* gelang es, den Film in Presse und Öffentlichkeit zu einem Thema zu machen, bevor er überhaupt ab Juli 1911 einem breiteren Publikum gezeigt wurde – ein frühes Beispiel strategischer Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Filmbereich. Zum ersten Mal zog ein Film die Aufmerksamkeit der Intellektuellen auf sich »*pari di un libro o di uno spettacolo teatrale*« (Bernardini 1985, 105), wie zahlreiche Rezensionen belegen.¹⁴ Für Matilde Serao, die gemeinsam mit Benedetto Croce und Roberto Bracca der Uraufführung im Teatro Mercadante in Neapel beiwohnte (Bernardini 1985, 105; Prolo 1951, 104), bedeutete dieser Film die Rehabilitation des Kinos bei den Intellektuellen: »*Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e per la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole*« (zit. nach Bernardini 1985, 106).

Nicht nur in Italien, sondern auch in Amerika, wo er zusammen mit zwei anderen italienischen Monumentalfilmen im Sommer 1911 auf den Markt kam,¹⁵ war der Streifen sehr erfolgreich: »*Wo der durchschnittliche Kurzfilm [...] vielleicht zwei Tage lief, blieb L'Inferno zwei Wochen im Programm. Während [andere] Filme [...] für 10 Cents in einem Odeon mit 200 Sitzplätzen gezeigt wurden, präsentierte man L'Inferno für 1 Dollar in gemieteten Theatern mit eintausend Sitzplätzen.*« (Nowell-Smith 1998, 44) In anderen Quellen heißt es sogar, man habe bis zu 2,50 Dollar Eintritt genommen (Bernardini 1982, 89).¹⁶ Daisne führt den Film unter dem Titel *L'enfer*, was auf eine Aufführung in Frankreich schließen läßt. Eine Anzeige in *The Bioscope* vom 31. Oktober 1912 bewirbt die Aufführung von »*Dante's Inferno (Milano), 5,000 ft. in length*« in einem Kino am Londoner Strand.¹⁷ Es wird sich wohl um das *Théâtre de Luxe* gehandelt haben, in dem *L'Inferno* damals 18 Wochen lang lief (Bernardini 1982, 89). Ein Programmheft des Elite-Theaters in Brüssel, Porte de Namur vom 28. Nov.–4. Dez. 1913, kündigt den Film *La Divine Comédie de Dante Alighieri: L'Enfer* für die kommende Woche an:¹⁸

Le film sensationnel que l'Elite-Théâtre va nous donner et qui classera définitivement cet établissement au tout premier rang des Cinémas Bruxellois, est une œuvre artistique tout à fait remarquable, qui intéressera au plus haut point le public intellectuel et aussi la grande foule.

14 Ausführliche Zitate aus italienischen Zeitungsartikeln (aus *Il Giorno, Il Mattino, Unione, La Perseveranza, CineForo, Vita Cinematografica, Veritas, Lux, Pungolo*) bei Bernardini 1985, 106–108.

15 Die beiden anderen Filme waren *La Caduta di Troia* und *La Gerusalemme Liberata*, die ebenso wie *L'Inferno* das amerikanische Publikum mit »einer visuellen Pracht« verwöhnten, »wie es sie selten in einheimischen Produktionen zu sehen gab: Aufwendige Bauten und riesige Statistenheere füllten den tiefen Raum« (Nowell-Smith 1998, 40).

16 Zum Vergleich: Der einflußreichste frühe Spielfilm *The Birth of a Nation* (1915) lief in New York ein Jahr lang, »und das bei einem unerhört hohen Eintrittspreis von 2 Dollar« (Nowell-Smith 1998, 44).

17 Booklet zur DVD *L'Inferno*.

18 Bestände der Cinémathèque Royale de Belgique. Für die Kopie danke ich Dr. Frank Kessler, Nijmegen. In diesem Archiv ist auch eine spätere amerikanische Dante-Adaption vorhanden: *Dante's Inferno* von 1924, von Henry Otto für Fox-Film gedreht. Weitere Kopien dieses Films befinden sich im Museum of Modern Art in New York und im Filmarchiv der UCLA.

[...] La grande maison de Milan à qui est due l'édition du film L'Enfer a établi celui-ci avec un luxe de figuration, une richesse d'imagination qui n'a pas d'exemple.

Neben einer Zusammenfassung der wichtigsten Szenen erfährt der Kinogänger, daß sich die Kosten auf 750000 [belgische] Francs beliefen und 3400 (!) Personen teilnahmen. Als Dauer werden im Programm 1½ Std. angegeben; der Film wurde in vier Teilen gezeigt. Die Eintragung einer Dante-Verfilmung mit dem Titel *Dantes »Göttliche Komödie« - Dantes Höllenfahrt* und die Angabe »Chemnitz 1911« in Theodor Ostermanns (im allgemeinen sehr zuverlässiger) Dante-Bibliographie könnten auf eine deutsche Distribution dieses italienischen Films hindeuten (Ostermann 1929, 269), obwohl bislang weder eine Vorführung noch eine Rezension nachgewiesen werden konnte, was angesichts des immensen internationalen Erfolges geradezu erstaunlich ist.¹⁹ In Italien selbst war der Film bis 1925 auf den Verleihlisten zu finden (Bernardini 1982, 89).

Der einzige vorliegende deutschsprachige Augenzeugenbericht stammt von dem Kunsthistoriker Ludwig Volkmann, der *L'Inferno* 1913 in London sah und durch »auffallende Plakate mit der Aufschrift *Dantes Inferno*« sowie durch geschickte Öffentlichkeitsarbeit (»An der Kasse aber stehen zwei junge Burschen, ganz in Rot als geflügelte Teufel gekleidet, und verteilen Programme ...«) ins Kino gelockt wurde.²⁰

Das besondere Interesse am Thema bezwang meinen Widerwillen, und ich ging hinein. Es war gerade der Schluß einer Vorstellung, und vor den zahlreichen, durchweg entschieden halbgelbten Zuschauern verzehrte Luzifer mit scheußlichen Grimassen drei nackte Sünder, die in seinen drei Mäulern sich zappelnd krümmten, zur Heiterkeit des im übrigen recht manierlichen Publikums. Dann eine kurze Pause, und es ging wieder von vorn an [...]. Da muß zunächst unumwunden zugestanden werden, daß das Ganze als *technische Leistung* unbedingt bewundernswert ist. Die Szenen gehen in überaus geschickt, ja geschmackvoll gemachten Landschaften vor sich; Dante klettert mit Virgil durch herrliche Dolomitenwildnisse, Charon fährt die Verdammten in seinem Kahn über ein wundervoll glitzerndes und wogendes Wasser u. dgl. m., und die Zusammenordnung und Aufeinanderfolge der mannigfachen, höchst komplizierten und schwer darstellbaren Ereignisse durch ein ganzes Heer von Akteuren ist an und für sich eine Leistung [...]. Aber schon hierbei mußte natürlich manches die gefährliche Grenze, die des Lächerlichen, überschreiten, so der schon erwähnte Luzifer, so die maskierten drei Tiere, die Dante im Wald den Weg versperren, der dreiköpfige Zerberus und besonders die Verwandlungen von Menschen in Drachen im 25. Gesange. Das schlimmste aber sind die nackten Gestalten der Sünder, moderne, ordinäre Alltagsmenschen, denen man es ansieht, daß sie lediglich ad hoc ausgezogen wurden und die nun überdies zur höheren Ehre der Sittlichkeit [...] fein säuberlich mit Badehosen oder Schamgürteln bekleidet sind. In der Hölle; in *Dantes Hölle!*

19 *Der Kinematograph* enthält im fraglichen Zeitraum keine entsprechenden Anzeigen oder Artikel; die *Erste Internationale Kinematographenzeitung* ist in keiner deutschsprachigen Bibliothek mehr nachgewiesen. Einen kleinen Hinweis auf Dante-Filme, die auch in Deutschland gezeigt wurden, gibt der deutsche KZ-Insasse Udo Dietmar, der sich während seiner Zeit im Konzentrationslager an einen Film »über Dantes Inferno« erinnert fühlt, den er »vor vielen Jahren, vor der Zeit Hitlers« gesehen hatte (Dietmar 1946, 27f.; zit. nach Taterka 1999, 40). Wo er diesen Film gesehen hat und ob es die Helios- oder die Milano-Version war, läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

20 In: *Der Kunst- und Kulturwart*, Jg. 26, Bd. 3, Drittes Viertel April–Juni 1913, 218–220 (Auszüge auch in Zeller 1976, 249f.).

Ludwig Volkmann stören »neben der unvermeidlichen, süßlich aufgefaßten Liebesszene zwischen Francesca da Rimini und Paolo« vor allem die »möglichst krasse Wiedergabe des Hungertodes des Ugolino und seiner Söhne, sowie die Blendung und der Selbstmord des Pietro della Vigna im Gefängnis, eine Begebenheit, die Dante selbst nicht einmal andeutet [...] aber so etwas *zieht*.« Die Kritik an der Spekulation auf den Geschmack der breiten Masse und der Brutalität der Bilder ist also fast so alt wie das Kino selbst und keineswegs ein Phänomen des späteren 20. Jahrhunderts. Volkmann sieht zudem eine Gefahr in der Verwischung der »Grenzen zwischen Natur und Kunst« durch die neuen technischen Möglichkeiten und warnt, schlichtere Zuschauer könnten die Bilder für Realität halten – auch dies ein Problem, das uns bis heute begleitet. Letztlich empfindet er seinen Weg aus dem Kino als glückliches Entrinnen aus einer neuen Hölle:

Mir aber, der ich Dantes Hölle mit den Gestalten eines Botticelli, Signorelli, Michelangelo, oder auch eines Flaxman, Blake, Koch oder anderer Meister bevölkert zu sehen gewohnt bin, wird man es nicht verdenken, daß ich beim Ausgang aus diesem Inferno die Sterne mit einem kräftigen deutschen ›Pfui Teufel‹ begrüßte.

Einen großen Dante-Illustrator hat Ludwig Volkmann in seiner Aufzählung nicht genannt: Gustave Doré, dessen Bilder er gewiß kannte und die er eigentlich auch hätte wiedererkennen müssen, denn *L'Inferno* ist fast noch mehr als eine Dante-Adaption eine Doré-Verfilmung, wie schon Matilde Serao unmittelbar nach der Uraufführung 1911 in *Il Giornale* bemerkte: »E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico al Divino Poema, questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré!« (zit. nach Bernardini 1985, 106).

Die von Gustave Doré zwischen 1861 und 1868 geschaffenen Stiche zur *Göttlichen Komödie* waren zu ihrer Zeit berühmt und gehörten in vielen gebildeten Bürgerhaushalten zur Bibliothek (*Laterna Magica*, 102).²¹ Schon der Vorstufe des Films, der *Laterna Magica*, dienten Dorés Illustrationen als Grundlage. Besonders bekannt wurden sie durch den Projektionskünstler Paul Hoffmann (1829–1888), der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als reisender Artist in Europa seine Bilder zeigte.²² Von seiner Serie zu Dantes *Göttlicher Komödie*, die er ab 1868 vorführte,²³ sind noch 71 Laternenbilder erhalten, die nach den Vorlagen Dorés gestaltet sind. Für das *Inferno* wählte Hoffmann 37 Vorlagen Dorés aus (*Laterna Magica*, 102).²⁴ Die beiden anderen Teile der *Komödie*, 28 Bilder zum *Purgatorium* und bezeichnenderweise nur zwei zum *Paradies*, wurden im Stile Dorés eigens angefertigt, da die Stiche zu diesen beiden Teilen noch nicht erschienen waren. Diese Vorführungen zur *Commedia* scheinen sehr erfolgreich gewesen zu sein – so meldete das *Neue Wiener Tagblatt* am 14. Juli 1872 die 17.

21 So erinnerte sich etwa Walter Benjamin 1933, daß er als Kind den Innenraum der Berliner Siegestsäule gemieden hatte, weil »ich fürchtete, dort Schilderungen der Art derjenigen zu finden, die ich nie ohne Entsetzen in den Stahlstichen Dorés zu Dantes ›Hölle‹ aufgeschlagen hatte [...]« (Benjamin 1980, 242)

22 Von 1858 an ist Paul Hoffmann während vieler Jahre fast eine stehende Einrichtung des Wiener Sommers. 1866 wird z. B. seine 300. Vorstellung in Wien angekündigt.

23 Belegt durch einen Wiener Theaterzettel von 1868, der »Paul Hoffmann's grosse Vorstellung über Dante's göttliche Komödie« ankündigt (*Laterna Magica*, 15). Während der Vorführung wurde Dantes Text in der deutschen Übersetzung von Philaletes begleitend vorgelesen

24 Da die deutsche Ausgabe der *Göttlichen Komödie* mit Dorés Stichen erst 1870/71 erschien, muß Hoffmann für das *Inferno* eine französische Ausgabe benutzt haben.

Vorstellung innerhalb von zwei Wochen (Laterna Magica, S. 108) – und trugen »zum Bekanntheitsgrad Dorés möglicherweise weit mehr bei als die vergleichsweise niedrigen Buchauflagen« (Guratzsch/Unverfehrt 1982, 294).²⁵ Dorés Illustrationen gehören bis heute zu den beeindruckendsten und umfassendsten Bilderzyklen zur *Divina Commedia* und werden – wie auch seine Bibel-Illustrationen – immer wieder aufgelegt. »Besonders in den Höllendarstellungen läßt Doré seiner Phantasie freien Lauf. Hier kann er gewaltige Kulissen aufbauen, Monstren und andere phantastische Gestalten erscheinen lassen«, schreibt Peer Zietz (in Guratzsch/Unverfehrt 1982, 119) und formuliert damit schon die besondere Eignung der Bilder als Film-Vorlage.

Die Doréschen Bilder sind voller Anregungen für Lichttechniker und Kulissenbauer, für Regisseure und Kameraleute. Man brauchte eigentlich nur noch dem großen Illustrator auf seinem Weg durch die Hölle zu folgen – und genau das taten die Produzenten von *L'Inferno*, wie die folgende Gegenüberstellung von Filmszenen mit den entsprechenden Stichen Dorés zeigt.

Der Film beginnt textgetreu mit Dantes Verirrung in der »selva oscura« (Inf. I) und seiner Begegnung mit den wilden Tieren.²⁶ Die Darstellung Dantes im Film folgt genau der ikonographischen Tradition (Umhang, Mütze, hagere Gestalt),²⁷ so daß die Figur dem Zuschauer von Beginn an vertraut ist.



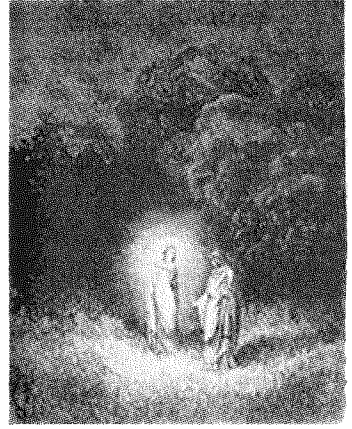
Ist der Anklang an die Dorésche Darstellung hier noch eher vage, so mutet die folgende Szene hingegen wie eine Kopie an. Vergil berichtet Dante von seiner Begegnung mit Beatrice, die ihn beauftragt, Dante durch die Jenseitsreiche zu führen:

25 Wahrscheinlich hat der 1880 geborene Franz Hessel als Kind auf dem Rummelplatz in der Berliner Hasenheide noch Hoffmanns Panoramen gesehen: »[...]sicher aber kam mir hier zum ersten Male der Name Dante zu Ohren in einer Bude, wo einige seiner Höllenstrafen panoramisch-plastisch dargestellt waren. Es war sehr schaurig. So etwas wird uns heute nicht mehr geboten.« (Hessel 1999, 133)

26 Ein Sequenzprotokoll des Films findet sich bei Bernardini 1985, 92-94.

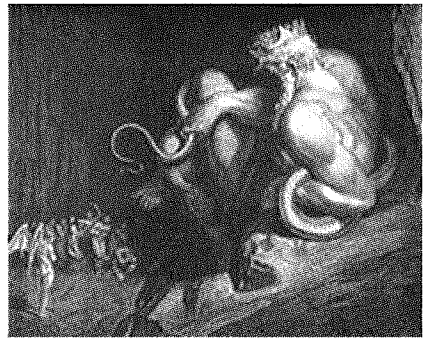
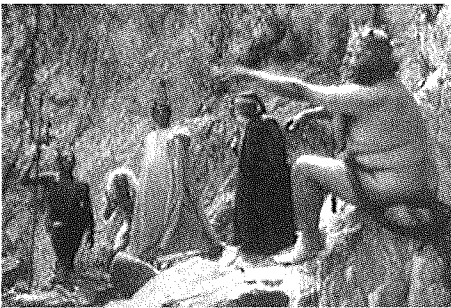
27 Vgl. zur Dante-Ikonographie Hölter 2002, 118-122.

Io era tra color che son sospesi, / e donna mi chiamò beata e bella, / tal che di comandar io la richiesi. / Lucevan gli occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce, in sua favella: / [...] / Io son Beatrice che ti faccio andare: / vegno del loco ove tornar disio: / amor mi mosse, che mi far parlare. (Inf. II, 52-72)



Die Gloriole, die Beatrice umgibt, wird im Film äußerst wirkungsvoll nachgebildet: »La principale innovation fut une auréole lumineuse autour de la tête de Béatrice, dont l'opérateur garda jalousement le secret.« (Sadoul 1951, 97) Bemerkenswert ist, daß der Film diese erzählerische Rückblende aus zweiter Hand überhaupt zeigt und nicht einfach durch einen Zwischentitel erklärt. Auf den Auftritt Beatrices hätte man wohl nicht verzichten können, ohne die Zuschauer zu enttäuschen.

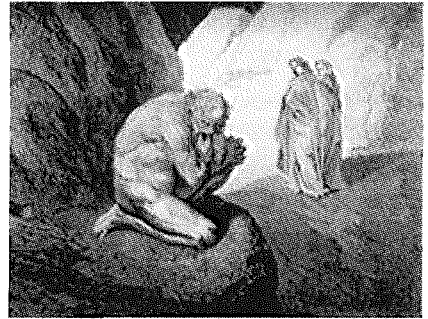
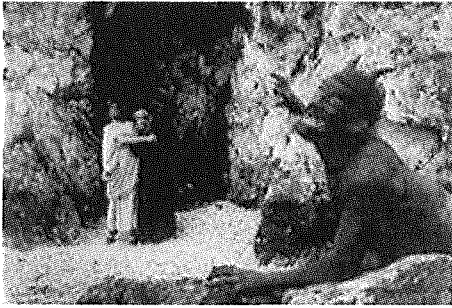
Wie genau der Film in Personendarstellung und Bildaufbau Doré folgt, veranschaulicht besonders die Szene mit dem Höllenrichter Minos (»Stavvi Minòs orribilmente e ringhia; / esamina le colpe nell'entrata, / giudica e manda, secondo che avvinghia.« Inf. V, 4-7):



Die Figuren werden durch eine dunkle Felsenkulisse eingerahmt. Minos, wie im Scheinwerferlicht sitzend, ist in Rückenansicht gezeigt, so daß man ihm bei seiner Tätigkeit »über die Schulter« blicken kann. So wird der Betrachter direkt in das Geschehen einbezogen. [...] Er [Doré] hantiert äußerst geschickt mit seinen Kulissen; durch die Beleuchtung werden Akzente gesetzt und seine dem Infernalischen anhaftende surreale Atmosphäre erzeugt.

(Zietz in Guratzsch/Unverfehrt 1982, 127)

Somit ist die Illustration schon eine Regieanweisung für *L'Inferno*, die detailgetreu umgesetzt wurde. Man vergleiche hierzu auch die spätere Darstellung des Pluto (Inf. VII):



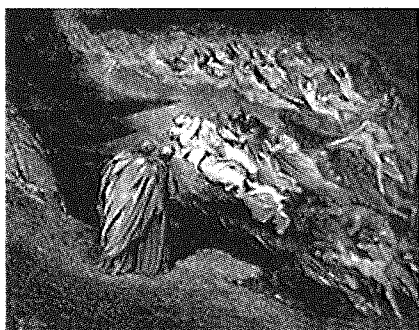
Analog zum romantischen Kompositionsprinzip bei Doré sieht man Dante und Vergil meist von fern in der Totalen, zwei kleine Figuren, die durch eine gewaltige Kulissenlandschaft wandeln und in jeder Hinsicht mit dem Sublimen konfrontiert werden (vgl. Bernardini 1985, 98). In weiten Keraschwenks wandert der Blick über scheinbar endlose Menschenmassen. Selbst bei der Begegnung mit einzelnen Sündern geht die Einstellung nie über die Halbtotale hinaus; expressionistische Großaufnahmen von Gesichtern sucht man vergeblich. Auch sind immer, noch ähnlich wie auf einer Bühne, Dante und sein jeweiliger Gesprächspartner nebeneinander im Bild; nie wechselt die Perspektive nach dem jetzt so selbstverständlichen Schuß-Gegenschuß-Prinzip. Damit ist *L'Inferno* bei aller inhaltlichen Grausamkeit kameratechnisch gesehen das Gegenstück zu einem Horrorfilm, der »nie ein Genre der Kameraeinstellung *Totale* gewesen ist und deswegen immer zur Unübersichtlichkeit neigt. Nur selten gibt es erklärende *establishing shots*. Der Horrorfilm verdeckt immer einen Teil des Raums [...]. Auch rückt der Horrorfilm nie ganz vom Körper des Schauspielers ab« (Meteling 2005, 19). Bei *L'Inferno* ist es anders: Meist stehen Dante und Vergil nicht einmal in der Bildmitte, sondern als Beobachter des Höllengeschehens eher am Rand der Szene. Durch diese Besonderheiten der Kamera-Einstellungen und des Bildaufbaus bewahrt *L'Inferno* eine bemerkenswerte Distanz zu seinen Protagonisten und nimmt ihrer Anwesenheit das Gewicht (vgl. Monaco 1980, 187). Während der Ich-Erzähler Dante in der *Commedia* den Leser an seinem Mitleid, seinem Zorn und seiner Angst teilhaben läßt, können wir Dante und Vergil sowohl bei Doré als auch im Film nur von außen zuschauen, während die Handlung wie ein Panorama vorüberzieht. Sie bleiben so, deutlicher vielleicht noch als im Text, allegorische Figuren.

Mit dem Erreichen der eigentlichen Hölle steigen nicht nur die Schwierigkeiten des Erzählers Dante, sondern auch die technischen Herausforderungen an die Filmemacher auf seinen Spuren. Konnte man für die ersten Gesänge noch Naturkulissen benutzen oder diese relativ einfach nachbauen (Wald, Felsen, eine Lichtung für die Begegnung mit den Dichtern der Antike),²⁸ so wird die Szenerie nun zunehmend dramatisch und unreal. Bereits der fünfte Gesang bietet eine besondere Schwierigkeit – den Wirbel-

28 Genaue topographische Zuordnungen der als Kulissen verwendeten italienischen Landschaften bei Bernardini 1985, 98.

sturm, der die Fleischessünder auf ewig umhertreibt. Auf diese Szene konnte unter keinen Umständen verzichtet werden, da die Begegnung Dantes mit Paolo und Francesca die wohl berühmteste Episode der gesamten *Commedia* darstellt und unzählige Male in Literatur und Kunst rezipiert wurde.²⁹ Das Ergebnis ist erstaunlich und besonders im bewegten Bild sehr wirkungsvoll, da die Seelen tatsächlich in der Luft zu kreisen scheinen wie Vogelscharen:

E come gli stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo, a schiera larga e piena, / così quel fiato gli spiriti mali: / di qua, di là, di giù, di su li mena; / nulla speranza li conforta mai, non che di posa, ma di minor pena. / E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sè lunga riga; / così vid'io venir, traendo guai, / ombre portate dalla detta brigia; [...]. (Inf. V, 40–49)



Paolo und Francesca lösen sich von den anderen Seelen und schweben »quali colombe« (Inf. V, 82) zu Dante und Vergil herab, um ihre Geschichte zu erzählen. Hier übertrifft der Film sogar die Dorésche Darstellung dahingehend, daß Dante und Vergil mit im Bild zu sehen sind und so die direkte Verbindung zwischen Binnenerzählung und Rahmenhandlung auch optisch verdeutlicht wird.



²⁹ Vgl. das Stichwort *Francesca da Rimini* bei Frenzel 1998, 217ff. u. Heinzel 1956, 187f. sowie Hölter 2002 passim.

Die Binnenerzählung selbst wird im Film als Rückblende gezeigt, die durch ausladende Kostüme und übertriebene Stummfilmgestik und -mimik auf eigentümliche Weise viel älter wirkt als der Rest des Films; eine abgefilmte Bühnenszene des späten 19. Jahrhunderts, die die Aura der berühmten Leseszene nicht transportieren kann:

Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancelotto, come amor lo strinse: / soli eravamo e senza alcun sospetto. / [...] / Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, ma che da me non fià diviso, / la boca mi baciò tutto tremante. / Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante. (Inf. V, 127-138)

In einer Umfrage für das *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* aus dem Jahr 1913 über die »Beziehungen zwischen darstellender Kunst und dramatischer Industrie« kritisiert Max Bruns das Genre der Literaturverfilmungen mit seiner »phantasielähmende[n] Deutlichkeit des Bildes« als »Abweg« und »Barbarei« und nennt als Beispiel für die »ästhetischen Ungeheuerlichkeiten« die Verfilmung der Szene zwischen Paolo und Francesca, die er also offenbar (vielleicht eher in dem Helios-Film) gesehen oder von der er wenigstens gelesen hatte:

Wenn Dante die Schuld des Paolo und der Francesca uns offenbaren will, so läßt er die Liebende die Worte sprechen »An jenem Tage lasen wir nicht weiter; wenn aber der Kinomann uns eine solche Szene mitteilen will, so läßt er den männlichen Körper dezent auf den weiblichen niedergleiten, und niemand im Zuschauerraum weiß, daß er dort eine Wirklichkeitsszene photographiert sieht. (Kaes 1978, 86)

Eine sehr schön realisierte und eindrucksvolle Szene ist die Überfahrt über den Styx zur Höllenstadt Dis, deren rauchende Silhouette schon im Hintergrund zu sehen ist:

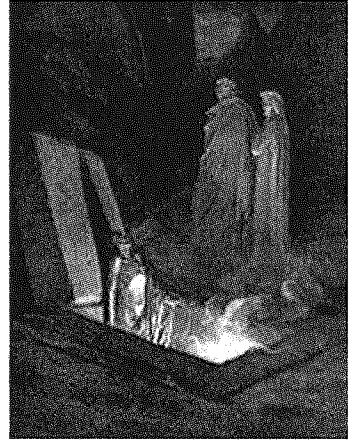


Textgetreu wird sogar nachgestellt, wie Vergil Filippo Argenti wegstößt, der sich am Boot festklammert (Inf. VIII, 25-66; eine auch durch das Gemälde von Delacroix berühmte Szene).

Während die Begegnung mit den Ketzern in ihren Flammengräbern (Inf. IX) technisch und atmosphärisch beeindruckend umgesetzt wurde, stößt der Film mit dem Wald der Selbstmörder (Inf. XIII) an seine Grenzen. Die als Harpyien verkleideten Statisten in den Bäumen wirken zumindest aus heutiger Sicht eher komisch als furchteinflößend; und auch die Metamorphose der Sünder in Bäume kann der Film nicht zeigen. Zwar bricht Dante textgetreu einen Ast ab und erschrickt vor dem heraussprudelnden Blut (bei dem es sich übrigens deutlich erkennbar um Wasser handelt), doch

ohne Zwischentitel bleibt die Szene dem nicht völligen textsicheren Zuschauer relativ unklar:

Però disse il maestro: »Se tu tronchi / qualche fraschetta d'una d'este piante, / li pensier c'hai, si faran tutti monchi.« / Allor porsi la mano un poco avante, / e colsi un ramicel da un gran pruno; / e il tronco suo gridò: »Perchè mi schiante?« / Da che fu fatto poi di sangue bruno, / ricominciò a gridar: »Perchè mi scerpi? / non hai tu spirito di pietate alcuno? / Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi [...]«. (Inf. XIII, 31-37)



An dieser Stelle wird die längste der drei Rückblenden des Films eingeschoben: Die Geschichte Pier della Vignas (Kanzler Friedrichs II), der zu Unrecht eingekerkert und geblendet wurde und sich aus Verzweiflung im Gefängnis das Leben nahm, indem er mit dem Kopf gegen die Wand schlug. Diese bei Dante etwas über 20 Verse lange Erzählung des Selbstmörders (Inf. XIII, 55-78) nimmt in der Verfilmung fast drei Minuten in Anspruch (zum Vergleich: die ungleich berühmtere Episode von Paolo und Francesca wird in einer Rückblende von ca. einer Minute erzählt). Ludwig Volkmann kritisiert in seinem Bericht über den Film besonders diese Szene als übermäßig grausam und zu ausführlich und führt damit mitten in die Laokoon-Problematik, daß das direkte Vor-Augen-Stellen eines höchsten Affektes beim Betrachter Unbehagen erzeugt. Die Theaterästhetik hat im Verlauf der Jahrhunderte zur Grausamkeit auf der Bühne in unterschiedlicher Weise Stellung bezogen: Waren Grausamkeiten in den Tragödien Senecas noch selbstverständlich, so warnte Horaz davor, körperlich abstoßende Szenen auf der Bühne zu zeigen (»ne pueros coram populo Medea trucidet / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus«, *Ars poetica* 185f.). Interessanterweise zählt Horaz auch Metamorphosen zu den ungläubhaften und verabscheuungswürdigen Szenen auf der Bühne (»aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi«, *Ars poetica* 187f.), was vielleicht auch erklärt, warum der *Inferno*-Film mit seinen begrenzten technischen Möglichkeiten daran mehrfach scheitert. In den *Revenge Tragedies* der englischen Renaissance zwischen 1580 und 1630 gehörten Grausamkeiten aller Art zu den genrespezifischen Eigenheiten (das berühmteste Beispiel ist sicher *Titus Andronicus*), ebenso in den deutschen Barocktragödien (vor allem bei Lohenstein und Gryphius). Mit dem Klassizismus verschwand

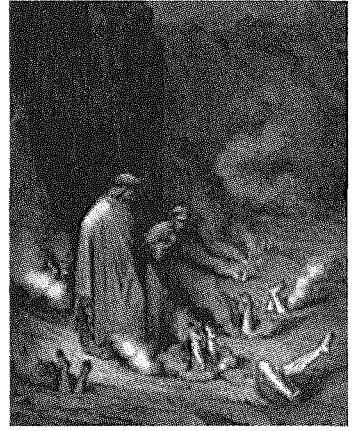
die körperliche Grausamkeit für lange Zeit weitgehend von der Theaterbühne und kehrte erst nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges zurück. *L'Inferno* gehört bei allen Innovationen ästhetisch noch dem 19. Jahrhundert an, ebenso wie seine Zuschauer. Der frühe Film »ist eine Geschichte der Sensationen und des Spektakels. Es ist eine Geschichte des Jahrmarkts, des Rummelplatzes, der Freakshows und auch der Kriege« (Meteling 2005, 18). Mit anderen Worten: Was möglich war, wurde auch gezeigt. Wo die Grenzen des Zuschauers lagen, mußte das frühe Kino erst austesten. Man muß vielleicht nicht so weit gehen, in der Zerlegung der menschlichen Bewegungen in Filmbilder bereits eine Antizipation der tatsächlichen körperlichen Zerstückelung zu sehen (Meteling 2005, 18), aber die technische Aufzeichnung und Reproduzierbarkeit des realen menschlichen Abbildes bewirkte bei den Zuschauern der ersten Filme mit Sicherheit neben Faszination auch Schrecken. Siegfried Kracauer schreibt zum *Grauen im Film* 1940: »Der Film strahlt die Erscheinung des Entsetzlichen an, dem wir sonst im Dunkeln begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt« (zit. nach Meteling 2005, 19). Dies gilt für die Visionen Dante Alighieris in besonderer Weise, der sich in seinen Versen dem Unsagbaren näherte (»Oh quanto è corto il dire«, Par. XXXIII, 121) und in dessen *Commedia* dieser Unsagbarkeitstopos immer wiederkehrt. In den Bildern Dorés wird dieses angeblich Unvorstellbare punktuell gezeigt, im Film hingegen bekommt es eine zeitliche Dimension und wird zur Pseudo-Wirklichkeit. Dies ist »der Horror der Gattungstheorie und das mediale Fundament des Films« (Meteling 2005, 17). Obgleich bereits der Text des Danteschen *Inferno* von zahlreichen Lesern als zu grausam empfunden wurde,³⁰ hat dies seinem Klassiker-Status nie geschadet (es gab sogar mindestens eine Ausgabe für Kinder).³¹ Ein Film hingegen, der Dantes Text mit den Mitteln des Jahres 2006 wortwörtlich in Bilder umsetzte, wäre wohl erst ab 18 Jahren im Kino freigegeben. *L'Inferno* ist 1911 noch ein Film ohne Blut, der im wörtlichen Sinne nicht so nah herangeht, daß es wehtäte.

Eine der potentiell beeindruckendsten Szenen des Films ist offenbar größtenteils dem Schnitt zum Opfer gefallen: der Flug auf dem Rücken des Drachens Geryon in den nächsten Höllenkreis (Inf. XVII). Man sieht für Sekunden einen riesigen geflügelten Drachen, der von oben nach unten durch das Bild schwebt und zwei kleine Gestalten auf dem Rücken trägt. Leider ist die Szene so kurz, daß nicht einmal ein Screenshot möglich ist. Warum ausgerechnet hier so gekürzt wurde (oder ob nur die vorliegende Version an dieser Stelle lückenhaft ist), bleibt unklar, zumal andere Fabeltiere im Film, die wesentlich weniger imposant gelungen sind, länger im Bild gezeigt werden, z. B. der nicht besonders furchterregende Zerberus am Hölleneingang, der mit seinen drei Zottelköpfen wie der überdimensionale Stoffhund wirkt, der er wohl auch war.

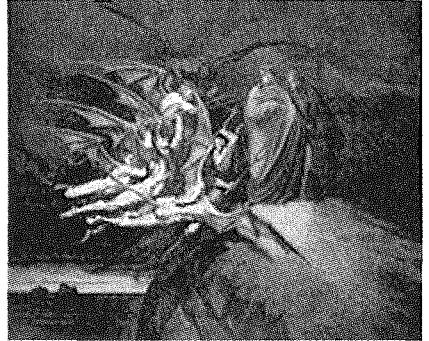
Bei der Begegnung mit den Simonisten hingegen, die kopfüber mit brennenden Fußsohlen in Erdlöchern stecken (»Fuor della bocca a ciascun soperchiava / d'un peccator li piedi e delle gambe / infino al grosso; e l'altro dentro stava«, Inf. XVIII, 22–24), gelingt den Regisseuren eine dramatische Szene in einer ebenso dramatischen Landschaft. Die zackige Felsenbrücke wird noch mehrfach als Kulisse begeben.

30 Vgl. Hölter 2002, 91–109.

31 *Stories from Dante*. Told to the Children by Mary MacGregor. London 1909.



Nicht verzichten wollte man auch auf die wirkungsvollen Teufel, die die Sünder in den Pechsee stoßen und sogar Dante und Vergil mit ihren Dreizacks verfolgen:



Während diese Szene nicht eines gewissen volkstümlichen Humors entbehrt und auch von einfacheren Zuschauerschichten goutiert werden konnte, erfordern die folgenden Bilder eine Rückkehr zum Text sowie Bibelkenntnisse: Unter schweren Bleikutten schreiten die Heuchler heran; im Vordergrund erkennt man auf dem Boden gekreuzigt den Hohepriester Kaiphas (bei Doré ein eigenes Bild):

Laggiù trovammo una gente dipinta, / che giva intorno assai con lenti passi, / piangendo e nel sembiante stanca e vinta. / Egli avean cappe con cappucci bassi / dinanzi agli occhi, fatte della taglia / che per li monaci in Cologna fassi. / Di fuor dorate son, sì ch'egli abbaglia; / ma dentro tutte piombo, e gravi tanto [...]. (Inf. XXIII, 58-65)

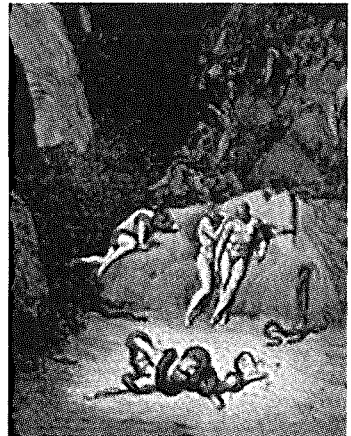
In Bildaufbau und Kostümierung ist die ikonographische Orientierung an Doré wieder besonders deutlich zu erkennen, während die gleichmäßige schwere Bewegung des langsamen Schreitens (»con lenti passi«) nur dem Text entnommen sein kann.



Ähnlich wie beim Wald der Selbstmörder scheitert der Film auch bei der Metamorphose der Diebe in Reptilien:

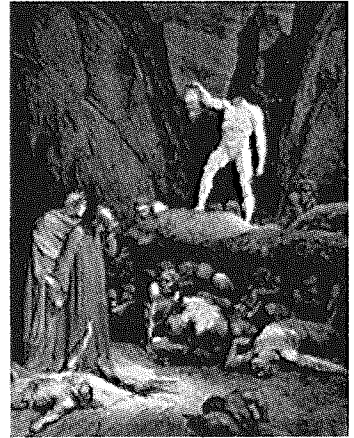
Com'io tenea levate in lor le ciglia, / e un serpente con sei piè si lancia / dinanzi all'uno, e tutto a lui s'appiglia. / Coi piè di mezzo gli avvinsse la pancia, / e con gli anterior la braccia prese; / poi gli addentò e l'una l'altra guancia; / li diretani alle cosce distese, / e misegli la coda tr'ambidue, / e dietro per le ren su la ritese. (Inf. XXV, 49-57)

Man sieht die Sünder in einer Felsengrube, ein Reptil nähert sich – ein Schnitt, und das Reptil «klebt» vor dem Darsteller (undeutlich zu erkennen in der Bildmitte). Das ist lustig anzusehen, hat aber keinesfalls auch nur annähernd den Anschein einer Metamorphose. Das stufenlose Morphing von einer Gestalt in die andere ist dem modernen Film erst seit wenigen Jahren möglich; ein Film von 1911 mit 18 Bildern pro Sekunde (Gili 1996, 14) mußte hier zwangsläufig an seine Grenzen stoßen. Zwar verwendete schon Georges Méliès, der bis 1913 drehte, Stop-Motion-Aufnahmen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen sowie Matte-Effekte (gemalte Hintergründe) und beschleunigte und verzögerte Aufnahmen (Manthey 1998, 55), doch insgesamt war die Tricktechnik noch nicht so weit, daß die Illusion stets gewahrt werden konnte. Der Künstler Doré, der sich nicht um die technische Realisierung seiner Visionen kümmern mußte, hatte es naturgemäß leichter.



Eine der am meisten rezipierten Episoden, die Begegnung mit Odysseus und dessen berühmte Erzählung seines Schiffbruchs (Inf. XXVI), spart der Film nahezu völlig aus. Ob die Rückblende als technisch zu kompliziert angesehen wurde oder ob die literarische Versetzung des berühmten Helden Odysseus in die Dantesche Hölle als zu unpopulär galt, wird man nicht mehr rekonstruieren können.³²

Der Film hat aus heutiger Sicht seine Stärken immer dann, wenn er mit relativ einfachen Mitteln wie Licht und Schatten eine Szene in ein Bild verdichten kann, wie z.B. bei der Begegnung mit Bertrand de Born, der seinen Kopf in der ausgestreckten Hand trägt wie eine Laterne: »[...] e il capo tronco tenea per le chiome, / pèsol con mano, a guisa di lanterna [...]. Quando diritto al piè del ponte fue, / levò 'l braccio alto con tutta la testa, / per appressarne le parole sue [...]« (Inf. XXVIII, 121–129). Zwei unterschiedlich große Darsteller vor schwarzem Hintergrund, von denen der kleinere ein schwarzes Trikot und der größere eine schwarze Kapuze trägt, erzeugen sehr realistisch den Anschein eines Mannes, der seinen Kopf in der Hand trägt (Sadoul 1951, 97).

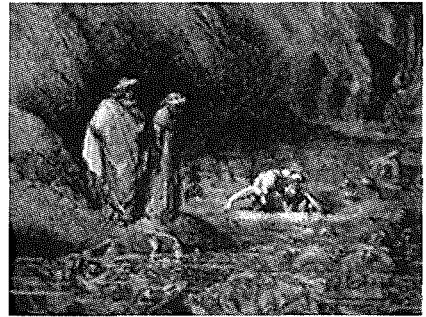


Es gibt eine Szene im Film, die deutlich *nicht* auf Doré rekurriert: Als Dante und Vergil den Eissees des Cozytus im Erdmittelpunkt erreichen, sind im Hintergrund zwei überdimensionale, haarige Unterschenkel und Füße zu sehen. Dies sind die Füße Luzifers, die nicht Doré so gezeichnet hat, sondern Sandro Botticelli in seinem Illustrationszyklus zur *Commedia*:

32 Vielleicht wollte man sich Odysseus auch einfach nur »aufheben«, denn wenige Monate nach Fertigstellung des *Inferno* begannen Bertolini, Padovan und De Liguoro mit der Adaption von Homers *Odyssee* für das Kino (Bernardini 1985, 99).



Bei der Begegnung mit Graf Ugolino (Inf. XXXIII) sind wir hingegen wieder in der Szenerie Dorés. Beeindruckend sind die Darstellung des Eissees, offenbar durch Glas- oder Marmorplatten, und die Tiefe des Raums.

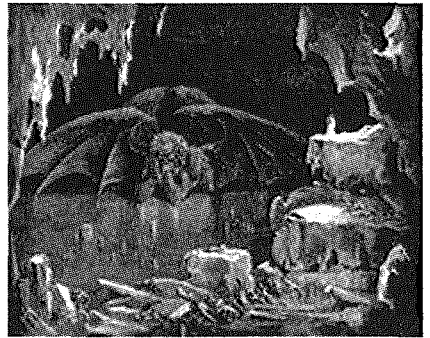
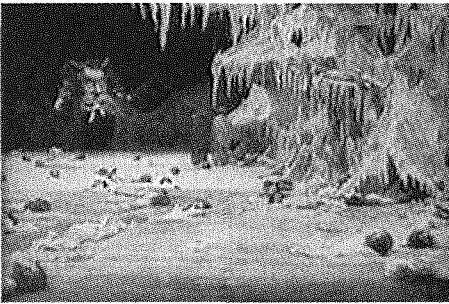


Die letzte Rückblende, die Erzählung Ugolinos, spielt erkennbar im gleichen Kerker wie die Geschichte Pier della Vignas. In einer Außenansicht, der einzigen ›Straßenszene‹ des Films, wird das Verschließen der Turmtür gezeigt (»E io senti' chiavar l'uscio di sotto / all'orribile torre«, Inf. XXXIII, 46f.); Ugolino und seine Söhne bleiben allein zurück. Der Film löst die Aufgabe, das langsame qualvolle Verstreichen der Zeit innerhalb weniger Minuten zu verdeutlichen, durch einen abrupten Schnitt und das Einfügen eines Zwischentitels, der erklärt, nun seien sechs Tage verstrichen und nur noch Ugolino selbst am Leben. Genau in dem Moment, als Ugolino sich über einen seiner toten Söhne beugt, erfolgt analog zum Text (»Quand'ebbe detto ciò«) ein kluger Schnitt zurück auf die Szene im Eissee, wo Ugolino den Kopf des Erzbischofs benagt – es bleibt, wie auch in der *Commedia*, offen, ob es zum Kannibalismus kommt:

{[...] Quivi mori, e come tu mi vedi, / vid'io cascar li tre ad uno ad uno, / tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi, / già cieco, a brancolar sovra ciascuno, / e due di li chiamai, poi che fur morti: / poscia, più che il dolor, poté il digiugno.« / Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti / riprese il teschio misero co'denti, / che furo all'osso, come d'un can, forti. (Inf. XXXIII, 70-78)



Im Hintergrund des *Cozytus* sieht man die furchterregende Gestalt des geflügelten Luzifer, der die Ellbogen auf den Eissee aufstützt wie auf einen Eßtisch und im Maul den Erzverräter Judas verzehrt:



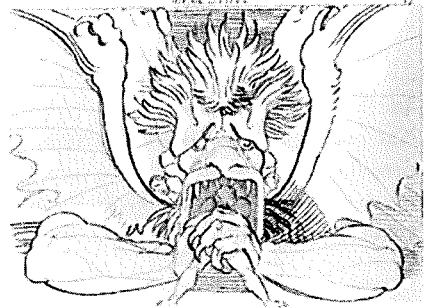
Auch wenn hier das ›Bühnenbild‹ wieder ganz genau der Vorlage Dorés entspricht, so ist doch die Darstellung des Luzifer keine genuin Dorésche Erfindung. Schon das Kuppelmosaik des Baptisteriums von Florenz aus dem 13. Jahrhundert (wo Dante getauft wurde) zeigt den Teufel als gehörntes Ungeheuer, das die Sünder verschlingt, von denen nur noch die zappelnden Beine zu sehen sind.



Dante selbst beschreibt Luzifer in *Inf. XXXIV* als Gestalt mit drei Gesichtern (»tre facce alla sua testa«) und gewaltigen, fledermausartigen Flügeln (»di vispistrello era lor mo-

do«). Bei Dante hat Luzifer sogar drei Mäuler, in denen er die drei Erzverräter Judas, Brutus und Cassius zermalmt. Die Tricktechnik der Filmszene erinnert an die Landung der Rakete im Auge des Mondes in Méliès' *Voyage dans la lune* von 1902, wobei jedoch der Effekt nicht auf die Evokation des Fantastischen oder Grotesken zielt, sondern analog zum Text auf die Steigerung des Horrors (Bernardini 1985, 97).³³

Man vergleiche auch die Darstellung von John Flaxman aus dem Jahr 1807, die ihrerseits Doré beeinflusst haben dürfte (vgl. Malke 2000, 159f.):



Der Film endet erwartungsgemäß mit der Rückkehr Dantes und Vergils in die Oberwelt:

Lo duca e io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornar nel chiaro mondo; / e senza cura aver d'alcun riposo, / salimmo su, el primo e io secondo, / tanto ch'io vidi delle cose belle / che porta il ciel, per un pertugio tondo, / e quindi uscimmo a riverder le stelle.

(Inf. XXXIV, 133-139)



Dieser letzten Spielszene folgt noch die Einblendung eines Dante-Monuments aus der Stadt Trient und die Aufforderung an die Rezipienten, den größten Dichter Italiens zu ehren.

33 »Per Lucifero maciullante Giuda, si fotografò una vera testa irsuta con la bocca enorme aperta, si costruì una enorme testa di cartone che riproduceva esattamente la vera, vi si pose dentro un uomo vivo e poi die girò la bocca vera e propria, che masticava un pupazetto. La precisa sovrapposizione della pellicola rendeva così possibile il trucco.« (Prolo 1951, 42)

Mit diesem Appell an das bildungsbürgerliche Bewußtsein und den italienischen Patriotismus (vgl. Bernardini 1985, 95) entläßt der Film nicht nur seine Protagonisten, sondern auch seine Zuschauer nach insgesamt einer Stunde und sieben Minuten wieder ans Tageslicht. Interessanterweise war genau diese letzte Szene der Anlaß dafür, daß der Film mit etwas Verspätung 1914 dann doch auf den Index geriet: »Sarà proprio questo significato politico e patriottico del finale a infastidire la censura italiana quando, nel 1914, il film verrà sottoposto alla sua approvazione: [...] la commissione di censura consentì la programmazione del film solo a condizione che quest'ultima scena fosse eliminata.« (Bernardini 1985, 108)

Was bleibt von *L'Inferno*? Der erste italienische Langfilm ist zugleich ein Hauptwerk des italienischen Stummfilms und des frühen europäischen Kinos überhaupt – eine interessante Analogie zur *Commedia*, die als erstes italienischsprachiges Epos gleich zur Nationaldichtung avancierte und bis heute diesen Platz behauptet. *L'Inferno* ist außerdem die erste wirklich kongeniale Literaturverfilmung, die den Text ernst nimmt und relativ werkgetreu an ihm entlang erzählt, ohne die Handlung den filmischen Möglichkeiten oder den Sehgewohnheiten des Publikums unterzuordnen:

Premier chef-d'œuvre du cinéma muet italien [...], première entreprise de grande ambition à la fois dans son contenu – un texte fondateur de la culture italienne – la somme des moyens techniques dont on dispose à l'époque –, *L'Enfer* de Bertolini et Padovan ouvre la voie au cinéma spectacle dans lequel les valeurs morales et artistiques, tout en jouant avec les codes des images interdites, ne sont pas sacrifiées aux seuls effets de cirque. (Gili 1996, 15)

Unerschrocken wagt sich der Film an die jenseitige, nie gesehene Welt der Höllenkreise und ist damit in gewisser Weise auch einer der ersten Science-Fiction-Filme. Kulissen und Effekte werden mit Phantasie und Detailtreue den Anforderungen des Textes, vor allem aber den Vorlagen Dorés angepaßt, wodurch der Film mindestens ebenso sehr eine Doré-Adaption darstellt.

Während der bildende Künstler eine Illusion des Raumes kreiert, aber die zeitliche Bewegung nur bedingt andeuten kann, verhält es sich bei der Dichtung Dantes umgekehrt – das Fortschreiten der Verse und der Protagonisten verdeutlicht das Verstreichen der Zeit, während die räumliche Dimension bei aller Danteschen Sprachgewalt letztlich der Phantasie des Lesers überlassen bleibt. So schafft Doré in seinem visuellen Kommentar zu Dante statische Momentaufnahmen des großen Panoramas der *Göttlichen Komödie*. Der *Inferno*-Film wiederum entwickelt daraus bewegte Bilder und kehrt mit dieser Adaption und Weiterentwicklung der Doréschen Stahlstiche zugleich zum literarischen Prinzip des Seriellen zurück und verdeutlicht die Abfolge der Zeit. Somit ist *L'Inferno* im besten Sinne, bei allen zeitbedingten Einschränkungen, eine Synthese aus Dante und Doré.

Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef u. Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt a.M. 1989. [Albersmeier/Roloff 1989]
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Bd. IV. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 1980. [Benjamin 1980.]
- Bernardini, Aldo: Cinema muto italiano. Bd. III: Arte, divismo e mercato 1910-1914. Roma (Laterza) 1982. [Bernardini 1982]
- Bernardini, Aldo: *L'Inferno* della Milano-Films. In: Bianco e Nero Nr. 11, 1985, 91-111. [Bernardini 1985]
- Bohnenkamp, Anne (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart 2005 (= RUB 17527). [Bohnenkamp 2005]
- Daisne, Johan: Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale. Bd. 1. Gent 1971. Suppl. A-Z. Gent 1978.
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Italienisch und deutsch. Übers. u. komm. v. Hermann Gmelin. 6 Bde. München 1988 (= Fotomech. Nachdr. d. Ausg. Stuttgart 1949-1957).
- Enciclopedia dantesca. 2nda edizione riveduta. Roma 1984. [Enciclopedia dantesca]
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1998. [Frenzel 1998]
- Gifford, Denis: Books and Plays in Films 1896-1915. Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures. London/New York 1991. [Gifford 1991]
- Gili, Jean A.: Le Cinéma Italien. Paris (La Martinière) 1996. [Gili 1996]
- Gronemeyer, Andrea: Schnellkurs Film. Köln 1998. [Gronemeyer 1998]
- Guratzsch, Herwig u. Gerd Unverfehrt (Hg.): Gustave Doré. Illustrator, Maler, Bildhauer. Beiträge zu seinem Werk. Dortmund 1982. [Guratzsch/Unverfehrt 1982]
- Heinzel, Erwin: Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik. Wien 1956. [Heinzel 1956]
- Hessel, Franz: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. von Hartmut Vollmer und Bernd Witte. Oldenburg 1999. Bd. III: Städte und Porträts. Hg. von Bernhard Echte. [Hessel 1999]
- Hölter, Eva: Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption. Würzburg 2002. [Hölter 2002]
- Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. m. e. Nachw. hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972. [Ars poetica]
- Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978. [Kaes 1978]
- Laterna Magica - Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann (1829-1888). Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt a.M. 1981. [Laterna Magica]
- Magliozzi, Ron (Hg.): Treasures from the Film Archives: a catalog of short silent fiction films held by FIAF archives. Metuchen, N.J./London 1988.
- Malke, Lutz S. (Hg.): Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten. Berlin 2000. [Malke 2000]
- Manthey, Dirk (Hg.): Making of ... Wie ein Film entsteht. Bd. II. Reinbek 1998. [Manthey 1998]
- Meteling, Arno: Medien und Ästhetik. In: Köhne, Julia, Ralph Kuschke und Arno Meteling (Hg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin 2005, 17-19. [Meteling 2005]
- Michel, Willy: Literaturverfilmung - Funktionswandel eines Genres. In: Universitas 40 (1985), 1015-1027. [Michel 1985]
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films. Reinbek 1980. [Monaco 1980]

- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998. [Nowell-Smith 1998]
- Ostermann, Theodor: Dante in Deutschland. Bibliographie der deutschen Dante-Literatur 1416-1927. Heidelberg 1929. [Ostermann 1929]
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1988 (= SM 235). [Paech 1988]
- Paolella, Roberto: Storia del cinema muto. Napoli (Giannini) 1956. [Paolella 1956]
- Prolo, Maria Adriana: Storia del cinema muto italiano. Bd. I. Milano (Poligno) 1951. [Prolo 1951]
- Sadoul, Georges: Histoire Générale du Cinéma. Bd. III: Le cinéma devient un art (1909-1920). Tl. 1: L'avant-guerre. Paris (Denoël) 1951. [Sadoul 1951]
- Schulze Altcappenberg, Hein-Thomas (Hg.): Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Konödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten *Commedia*-Handschriften der Renaissance. Royal Academy of Arts, London 2000 (= Katalog zur Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin, 15.04.-18.06.2000). [Schulze Altcappenberg 2000]
- Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992.
- Sorlin, Pierre: Italian National Cinema 1896-1996. London/New York 1996. [Sorlin 1996]
- Taterka, Thomas: Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur. Berlin 1999 (= Philologische Studien und Quellen 1956). [Taterka 1999]
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films 1895-1933. München 1987. [Toeplitz 1987]
- Zeller, Bernhard (Hg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Stuttgart 1976. [Zeller 1976]

MATTHIAS HURST

The Duality Persists

Faust on Screen

1.

The history of *Faust* in film is as old as the history of film itself and reflects the internationality which is part of the ongoing fascination and significance of this modern myth.

The long series of cinematic adaptations based on ideas connected with *Faust* started in the year 1896 with the film version by the French brothers Louis and Auguste Lumière, the inventors of the cinématographe. In 1897 the English film pioneer George Albert Smith, one of the influential directors of the group later to be known as the Brighton School, made the film *Faust and Mephistopheles*. In the same year French showman and stage magician Georges Méliès directed his first short film based loosely on the *Faust* story, *Le Cabinet de Méphistophélès*, in which Méliès himself acted as an impish devil who plays magic tricks and practical jokes on two knights. He continued to produce *Damnation de Faust* (1897), *Faust et Marguerite* (1898), *Faust aux Enfers* (1903) and *Damnation du Docteur Faust, ou Faust et Marguerite* (1904) – the two latter films were conceptualized as spectacular opera films referring to Hector Berlioz's *La Damnation de Faust* (1846) and Charles Gounod's *Faust* (1858/1869). It is said that for *Damnation du Docteur Faust* Méliès employed about 500 actors from 19 different Paris theatres and 50 dancers from the *Grand Opéra de Paris*.

In 1900 American director Edwin S. Porter made a version of *Faust and Marguerite* for the Edison Company as well as a second *Faust* film in 1909, and British producer and director Cecil Hepworth staged his *Faust* in 1911. In Germany the first *Faust* film was made in 1910 under the direction of Oskar Meßter, starring Henny Porten as Gretchen and her father Franz Porten as Faust. Meßter's film was presented as a so called *Tonbild* – a *soundpicture* – i.e. a short film of about three and a half minutes with a gramophone playing a record of Gounod's opera synchronized to the film projector.

About 100 *Faust* films or films referring to characters or motifs from the *Faust* story were made in the era of silent film (and about 100 more after the invention of sound film).¹ Unfortunately, most of the silent films are lost, and we only know about them from contemporary reviews or ads in historical film magazines or from the catalogues of film producers and film distributors. But the sheer number of these film productions suggests that the subject matter of *Faust* was very suitable for adaptations in the childhood years of the cinema. It provided indeed several characteristics that guaranteed its popularity and its success with both producers and audience in the specific situation of early cinema.

1 The seminal works of Prodolliet 1978, Strobel 1987 and Lange-Fuchs 1999 provide a good overview of the topic of *Faust* films and constitute the indispensable groundwork for this article.

First of all the *Faust* story was well known to all the European people and well known to all social classes;² this is an important fact if one tries to reach and entertain a diverse audience with a medium that is not able yet to tell complex and self-sufficient stories in a convincing and coherent way. The early cinema was experienced as a mere technical apparatus and as a means of creating lifelike moving pictures for their own sake; according to Tom Gunning it was a *cinema of attractions* and »not dominated by the narrative impulse that later asserted its sway over the medium.« (Gunning 1990, 56) Filmic *proto-narratives* were told as short scenes – very often one single shot only – filmed with a static camera and without proper sound. These visual tableaux represented of course only selected, fragmentary moments of a plot and depended, as it were, on a more comprehensive understanding of the public. Being a story widely known the tale of Faust could be presented to a huge international audience by just displaying scenic parts and excerpts of that story in a rather primitive narrative context without creating misunderstanding or confusion. All the information necessary to understand the cinematic presentation and to contextualize the visuals was provided by the spectators themselves who were familiar with the characters and the basic plot. Consequently the popularity of the *Faust* story made its spread in the new medium possible and thus served an economic purpose.

Secondly: A good reason for the filmic aptness of the *Faust* story was its fantastic elements that could be brought to the screen by the evolving technology of film and the craftsmanship of people like Méliès. These elements of fantasy – devilish apparitions, magical transformations, weird and uncanny situations etc. – satisfied the audience's appetite for spectacular and fancy images and their demand for screen sensations. Early cinema was a show of visual magic and never before seen attractions, and stories like *Faust*, of course, were able to provoke cinematographic innovations on the basis of improving technical skills. So the artistic and technical challenge for film makers and the public demand for amazing sights on the screen worked together to promote *Faust* as a favourite subject for film.

Even today we can clearly see this connection between technical innovation and the predominance of visual effects in film entertainment on one hand and audience appeal on the other hand in huge and expensive, but also very successful film productions like *The Lord of the Rings* by Peter Jackson, the *Star Wars* series by George Lucas or the *Matrix* series by Andy and Larry Wachowski.

Finally there is the cultural connotation of the *Faust* story that made it a success as material for film. All over Europe the *Faust* theme had generated exceptional and renowned works of art in literature, in music, in drama, in the visual arts. Now the early cinema, struggling for a decent reputation in society and especially in the more educated, bourgeois classes, could use the respectable name of *Faust* to promote itself. Mainly known as a mere entertaining show for the lower social classes, as an attraction on fairgrounds and in amusement arcades and as a cheap pastime for the working class the cinema tried at the beginning of the 20th century to attract also a more literate and erudite audience. To legitimize the cultural claim of their medium producers and directors used more and more literary subjects and sources. In order to improve and establish

2 In his survey of *Faust* and its cultural meaning in both West and East German societies in 1987 Peter Boerner detects a wide spread »infrastructure of knowledge, be it conscious or unconscious.« (Boerner 1989, 271)

the quality of their films and to make the cinema more attractive and acceptable for the upper classes they brought literature and drama on the screen.³ In this scheme *Faust* films seemed to be a clever device, because the *Faust* story did actually appeal to the lower classes as well as to the upper classes of society. The *Faust* story has both the potential for magic and spectacular sights and for intelligent and philosophical content.

In conclusion one can say that the appropriation of *Faust* offered the early cinema the possibilities to test and develop its own technical capability, to improve the quality of storytelling and narrative content, to raise its cultural reputation and to attract a wide audience in all social classes. *Faust* proved to be the ideal subject matter for cinema, even by today's standards.

But thinking about the technical limitations of the early cinema, the limits in storytelling and sound production, it is clear that the *Faust* adaptations could still not fulfil the expectations concerning philosophical significance. It is true: The *Faust* story had the *potential* for intelligent and philosophical content, but the films were not able to deliver. In its first fifteen years the cinema had not yet a language of its own, neither visual nor lingual, to express these contents. Nevertheless, this shortcoming did not affect or diminish the aura of high culture surrounding the subject of *Faust*, an aura that never ceased to reflect and echo the names of Marlowe or Goethe, of Berlioz and Gounod, no matter how shallow the film adaptations were.

There was a duality from the start: The conflict between the poetic language, the art of drama, the thematic richness and philosophical meaning in its universal proportions embodied by Goethe's outstanding version of the tale on one hand, and the entertaining world of visual spectacle, the pure delight of motion and action on the screen on the other hand.

To make a film in the early 20th century meant to stage obvious events, to film actors who move and act in front of the camera without the benefit of the spoken word. It is performance without dialogue or monologue – and all the emotions and conflicts of the characters, including moods, psychological states and inner conflicts, have to be presented as visible and clear action. Of course the richness and philosophical core of the drama is lost in these film adaptations: Goethe's poetic world, full of meaning and tragedy, reflecting the existential dilemmas of modern man is inevitably reduced to a cinematic show of superficial attractions and visual effects.

The duality persists and it creates some difficulties when one is trying to judge a filmic adaptation. Each viewer has to ask himself or herself any time what he or she is expecting, and what is fair to expect from the medium anyway: The profundity of Goethe's drama, sophisticated dialogue or a visual presentation of the dramatic action of the *Faust* story?

The duality related to *Faust* is even twofold. Not only does it unfold in this clash of expectations and artistic possibilities or rather limitations of each medium but it also exists in a more positive and productive way as openness to diverse levels of cultural and artistic expression as well as openness to many different genres, subtexts and connotations. For artists the first form of duality is provoking and challenging, whereas the second form is always inviting and encouraging: The cultural history and tradition of the *Faust* topic with its evolution from common folk tales and legends to puppet

3 »The cinema was no orphan. Though it strangled its parents by taking their audiences, it fully participated in their values.« (Eidsvik 1978, 131)

theatre and opera, drama and prose literature, with its shares in tragedy and comedy, high culture and popular culture show its versatility and variety. Starting as a folk tale with naïve implications and a straightforward morale it has become a most efficient amalgam of basic ideas about the human condition and a set of typical characters and typical scenes with almost abstract proportions that is capable to reflect any kind of philosophical notion or ideology. Being so popular, well known and well defined on one hand and being so open to variations, different messages and interpretations on the other hand the *Faust* theme has gained an exceptional status within our culture. This specific form of duality makes the flourishing production of *Faust* stories in different fields of art and on different levels of artistic quality possible, because it allows the realization of various (artistic, social, political) intentions. It makes the topic comply with popular forms of storytelling and pure entertainment as well as with philosophical discourses and critical political messages, and thus it enables this modern myth to keep its popularity and its significance and to engender meaningful adaptations both in high culture and in popular culture.

The following examples prove the richness of the *Faust* tradition in cinema, its importance as part of modern culture and the effectiveness of the two sketched dualities related to *Faust* on the screen.

2.

Duality as a clash of audience expectation and concrete realization is a vital factor in our perception of the most famous *Faust* adaptation of the era of silent film: Friedrich Wilhelm Murnau's film *Faust – Eine deutsche Volkssage* (*Faust – A German Folk Tale*), made in 1926.

Murnau is appreciated today as one of the most important and innovative German film directors, and his *Faust* film is known as a masterpiece of German expressionistic cinema. Produced by the biggest German film company, UFA, the film cost 2 million Reichsmark; that makes Murnau's *Faust* together with Fritz Lang's *Nibelungen* (1924) and *Metropolis* (1927) the most expensive and lavish film production in the Weimar Republic. It was a project of national and cultural prestige from the start.

The script written by Hans Kyser – with assistance by Murnau – is based not only on Goethe's drama but also on the German Volksbuch *Historia von D. Johann Fausten* published in 1587, on Christopher Marlowe's *The Tragical History of D. Faustus* (1592) and on an already existing filmscript called *Das verlorene Paradies* (*The Lost Paradise*) written by Ludwig Berger. Murnau himself was fascinated by the subject of *Faust* because he wanted to display the specific time and setting of the German Middle Ages, »jene Zeit des deutschen Mittelalters, die zu den phantasievollsten, von Geheimnissen und Schatten am meisten durchzuckten Zeitaltern der Menschheit gehört, und die noch niemals im Film entstand.« (Prodolliet 1978, 33)

With this statement we can clearly see Murnau's artistic intention, and maybe we are allowed to conclude that for him the drama of Goethe and its philosophical implications were less important; more important for him as film director was the visual recreation of a certain period, the cinematic realization of a specific mood related to his notion of the Middle Ages rooted in the traditions of German romanticism and Gothic horror (*Schauerromantik*).

Gerhart Hauptmann was asked to write the text for the film titles, and he did indeed, composing his words in rhyming couplets. But his intertitles drew too much attention to themselves and thus diminished the effect and the power of the images, disturbing the narrative rhythm of the film. So Hauptmann's texts were finally not used in the film,⁴ but they were published in the programme for the (public) première on October 14th, 1926 at the *UFA-Palast am Zoo* in Berlin.

In 1952 Lotte Eisner praised Murnau as the master of light and darkness in the German cinema of expressionism and his film *Faust* as a great artistic achievement, a magnificent orchestration of visual magic. (Eisner 1987, 295 ff.) In 1965 the two French film critics Jean Mitry and Jean Dormachi declared *Faust* to be a peak of film history and stated euphorically that no other film has ever presented a drama of metaphysical meaning in such a brilliant way by using all its graphic resources. (Aumont 1989, 65) In 1977 French director Eric Rohmer wrote a detailed analysis of Murnau's film, in which he used unbridled words of praise to describe Murnau's artistic use of light and shadow, his original approach to the visual composition of each and every shot and the masterly construction of an imaginary filmic world unfolding in time and space. (Rohmer 1980) In Rohmer's point of view Murnau's *Faust* is nothing less than a masterpiece, a visual symphony that is inspired by great European painters like Altdorfer, Caravaggio and Rembrandt, but nevertheless has its own qualities of beauty, style and narrative power.⁵ All shapes and forms, says Rohmer, the features of faces, bodies, objects, landscapes and natural phenomena like snow, light, fire and clouds are presented on screen according to Murnau's ideas and his knowledge of their visual effectiveness. Nothing is left to coincidence. (Rohmer 1980, 10) Light creates and defines all forms in specific ways, and so light is Murnau's instrument of filmic creation and spatial organisation. It dominates the images, it sets the mood and propels the story.

It is interesting that this film, praised today for its original filmmaking and its visual splendour, was no success in Germany when it was first released. The contemporary audience and critics thought about the film as too heterogeneous, too unbalanced and in some parts as too corny.

In the *Film-Kurier* (No. 242, October 15th, 1926) Willy Haas wrote that Murnau succumbed to the *suggestion of Goethe*:

[...] er wollte unbewußt das Universalistische des Goethe-Faust, die ungeheure stilistische Vielfalt, durch eine Summierung filmhafter Intentionen widerspiegeln, ohne daß die Summe, die unendlich große Summe eines Goetheschen Geistuniversums, die jene stilistische Universalität erst fordert und rechtfertigt, da war, da sein *konnte*. Er hat der Musik ferner malerischer Stile alles geben wollen, was der Film zu geben vermag; aber er hat auch der Weib-Tragödie ›Gretchen‹ alles geben wollen; und dieses alles ist eben nur einmal zu vergeben. So hat eine Intention der anderen immer wieder die letzten entscheidenden Eindrücke weggenommen. Sein stilechter Volkssagen-Faust kann nicht wirklich leiden; sein Leiden bauscht sich zur gemäldehaften Draperie; sein Gretchen kann uns nicht zutiefst erschüttern, das Kunstgewerbliche spricht zu laut hinein ... So ist alles ein wenig fragmentarisch geblieben ...

(Gehler/Kasten 1990, 109 ff.)

4 Actually they were used for just one screening on August 26th, 1926 at the *UFA-Theater am Nollendorfplatz*. (Prinzler 2003, 279)

5 Concerning the influence of painting on Murnau's visual style see also Müller 2003.

Murnau's *Faust* adaptation was seen as a failure. There were few positive voices, praising the acting of Emil Jannings (as Mephisto) and Camilla Horn (as Gretchen) and the spectacular special effects, but the majority of the critics didn't like the Swedish actor Gösta Ekman in the role of Faust, and they didn't like the crude mixture of the naïve metaphysical hurly-burly and the heart-rending love story between Faust and Gretchen.⁶ Obviously the film audience had become more demanding since the early days of cinema and was not satisfied with visual spectacle only.

Siegfried Kracauer wrote in 1947 about

the futility of a film which misrepresented, if not ignored, all significant motifs inherent in its subject-matter. The metaphysical conflict between good and evil was thoroughly vulgarized, [...]. FAUST was not so much a cultural monument as a monumental display of artifices capitalizing on the prestige of national culture. The obsolete theatrical poses to which the actors resorted betrayed the falsity of the whole. While the film had considerable success abroad, it met with indifference in Germany itself. The Germans of the time did not take to Faustian problems, and moreover resented any interference with their traditional notions of the classics. (Kracauer 1947, 148f.)

Maybe that's the reason why the French seem to like Murnau's film better than the Germans. Maybe they don't feel that urge of comparing the film with Goethe's drama and thus are able to appreciate the film for its own (cinematic) merit. The cultural heritage of Goethe seemed to have turned into a kind of curse for the people trying to come up with new adaptations. The duality between high expectations due to the cultural value of *Faust* and especially due to the reputation of Goethe's work on the one hand and the reality of the filmic presentation on the other hand caused the disappointment of the contemporary spectators.

Today we regard Murnau's *Faust* film as a major achievement in filmmaking, looking at the specific aesthetics and the quality of visual imagination more than at complexity or unity of content. German film director Helma Sanders-Brahms, for example, confesses in a state of overwhelming rapture:

Ich stehe vor diesem filmischen Wunderwerk mit einer Begeisterung, die es mir schwer macht, mich flüssig auszudrücken. Hier hat die siebente Kunst eine Einfachheit und Klarheit, aber auch eine Würde und Tiefe erreicht, die das Sakrale und Mystische als ihren innersten Kern einschließen und sie zur Größe von Bach-Oratorien erheben. (Sanders-Brahms 2003, 188)

But nevertheless we still notice the striking distinction between this film and all the subsequent serious adaptations: Murnau's *Faust* appears as a hermetically sealed story. There was no attempt made to update the subject, to find some points of contact between the meaningful myth of *Faust* and the time and social situation in which the film was produced. So the film could only be seen and understood as a kind of medieval fairy-tale, a cinematic flight of fantasy with great special effects, but without any relevant messages to the contemporary audience.

Thomas Koebner compares *Faust* with Murnau's previous film *Der letzte Mann* (*The Last Laugh*, 1924) aesthetically, but his arguments also sound true in a social or even political sense:

6 For a selection of contemporary reviews see: Heining 1949, 68 ff.

FAUST mutet nach dem LETZTEN MANN wie ein Rückfall an: dort Transparenz, Weiträumigkeit und Bewegung, Zeitspiegel, Ironie und tiefere Bedeutung, Stadtmoderne und Widerspruch gegen das Recht des Stärkeren, hier angsterregende Enge und apokalyptische Finsternis, vormoderne Beklommenheit in einer mittelalterlichen Stadt mit schmalen Straßen und Durchgängen mit festen, blickabweisenden Mauern, keine Plein-Air-Fotografie, keine Tiefe des Raumes, kein unendlicher Himmel über den Figuren – es sei denn, der mythologische Himmel, in dem Gut und Böse miteinander kämpfen. (Koebner 2003, 37)

He concludes: »FAUST trägt die Maske einer konservativen Ästhetik, die aus dem imaginären Museum der christlich-abendländisch-deutschen Motiv- und Ideengeschichte schöpft.« (Koebner 2003, 39)

This dereliction of a contemporary approach, the missing points of contact to the social reality could be a major reason for the disappointment of the spectators in the Weimar Republic, a period of highly charged political and ideological debate and confrontation, in which serious commentaries on pressing problems and answers to topical questions were very welcome. For a similar reason Fritz Lang's *Metropolis* failed a year later, offering but a weak, naïve and implausible solution for the problems of industrialization and class struggle.

3.

In 1949 – in the period of sound film – René Clair made a French film version of the *Faust* story called *La Beauté du Diable* (*Beauty and the Devil*). Michel Simon and Gérard Philipe played both Doctor Faust – before and after his rejuvenation – and Mephisto. They exchange their outer appearance, thus symbolising the affinity, or even the fateful identity of scientific thinking linked to ruthless rationalism and ambition on the one hand and evil on the other hand. Extreme rationalism leads to pure materialism, and materialism ends in nihilism and despair – this lesson of the late age of Enlightenment is demonstrated here under the influence of the devil. And the devil is no ugly, demon-like creature but has a human face.

Clair and his co-writer Armand Salacrou realized the topicality of the *Faust* story in the age of tremendous scientific progress and nuclear weapons. The Hiroshima bomb had shown that the abilities of man and his knowledge of the physical world not only were a great achievement and the cause for rejoicing and triumph, but also the immediate source of great danger. In Clair's film Faust uses his skills and new technologies to invent new weapons, and although the atom bomb is never mentioned explicitly it is quite obvious in which direction Clair's interpretation of the *Faust* story aims. Under the guidance of Mephisto Faust starts to turn into a technocrat and a merciless dictator; in a vision of his own future Faust sees himself as a cruel military leader conquering and destroying the world – images in which the recent experience of the world war resonates most impressively. (It is quite interesting and revealing that these scenes of Faust as an inventor of weapons and as a war waging dictator were cut from the film when it was released in Germany in April 1950.)

Fortunately, Clair's Faust can finally avoid his sinister fate, and it is love of course that saves him and frees him from the devil's clutches. The glory of romantic love, the simplicity and honesty that constitute the relation between Faust and the gypsy girl Marguerite defy the wicked scheme of Mephisto. The pact is annulled by Marguerite,

and the devil must return to hell alone, while Faust keeps his youth and leaves together with his beloved to explore the simple life. The message is clear, maybe even naïve: Since evil is created and fostered by man himself, it can also be defeated by man. Eternal damnation is not unavoidable. Pure love and truthfulness can save us from our darker urges. What makes us human is not the exploration of all possibilities and the unquestioning reinforcement of rationalism but the reliance on sympathetic feelings and emotions and the striving for the realization of our more natural and honest inclinations.

4.

In 1960 Gustav Gründgens' successful stage production of Goethe's *Faust* at the *Deutsches Schauspielhaus* in Hamburg was made into a film, directed by Peter Gorski in close collaboration with Gründgens. Will Quadflieg portrayed Faust, and Gründgens himself played his favourite part of Mephisto, a part he had played over 600 times since 1932.

It was Gründgens' intention to present and preserve on screen the achievement of his long and intensive consideration of the subject matter of *Faust*, the brilliant peak of decades of theatre work. He wanted to find a balance between filmed theatre and pure film; the adaptation should neither display plain and boring photography of a theatre play, nor superficial cinematic effects. In the script for the film version he declared that the intentional meaning of his stage production, namely the rejection of all forms of mysticism, vagueness and shallow picturesqueness, should be maintained at all costs and should not be corrupted by *nice pictures*:

Aufgabe dieser Verfilmung muß sein, die genaue Mitte zu finden zwischen gefilmtem Theater und reinem Film. Das Resultat einer dreißigjährigen Bemühung um Goethes ›Faust‹ darf weder abphotographiert noch durch filmische Interessanz aufgeweicht werden. Der Sinn der Inszenierung, nämlich die Abkehr von jeder Art Mystizismus, Verschwommenheit und Malerei muß unter allen Umständen erhalten bleiben und darf nicht auf Kosten ›schöner Bilder‹ verfälscht werden. (Prodoliet 1978, 68f.)

The narrative style of the film turned out to be a combination of theatrical and filmic elements of presentation. The scenery is clearly the sparse scenery of a stage performance, reduced to abstraction, and there are unedited, long-lasting shots of the actors while they perform their monologues or dialogues; but occasionally there is also a filmic rhythm created by editing and alternation of camera distances, there are close-ups and changes of camera position and perspective to stress the action visually. In this combination the interplay of theatre and film becomes a topic of its own, and thus Gründgens' *Faust* film conveys a prototypical idea of the transformation of stage play into film creating a tensely duality between the two art forms. »Der ostentative und dann doch nicht konsequente Verzicht auf die Möglichkeiten des Mediums, die angestrebte Kargheit der engen Bühne und die in wenigen Szenen bewußt dagegenestellte Omnipotenz des Films werden in ihrem unaufgeklärten Nebeneinander zu Themen des *Faust*-Films.« (Fasbender 1995, 173) But on the whole – and because of its initial conception – the film has to be seen as a documentation of the stage production and the acting of Gründgens rather than as a cinematic approach to the *Faust* story.

Like in Clair's French film version there are hints to problems of our modern time, references to the technological progress of the 20th century and its inherent dangers. In

the background of Faust's laboratory we see a model of an atomic structure, and the Walpurgis Night not only features mechanical, robot-like or astronaut-like creatures, threatening embodiments of expanding science, but is interrupted shockingly by the explosion of a nuclear bomb. In this we may see Gründgens' intention to reject all mysticism and vagueness and to reveal Goethe's drama as a story with contemporary meaning.

In a similar way Thomas Grimm directed the TV version of Peter Stein's monumental unabridged stage production of Goethe's *Faust I* and *Faust II*. The première was on July 22nd and 23rd, 2000 at the World Exhibition EXPO 2000 in Hannover with Bruno Ganz and Christian Nickel playing the old and the young Faust, and Robert Hunger-Bühler and Johann Adam Oest playing alternately Mephisto; the television recording was made at a performance at the *Arena* in Berlin.

Like Gründgens' *Faust* film this TV-*Faust* features a combination of theatrical and filmic forms of presentation, focusing on the actors' performances and using at the same time the whole spectrum of camera distances from long shots to close-ups without distracting the audience from the stage feeling. Gerhard Kaiser stresses that Stein was able to present in his production the whole splendour of Goethe's drama and even to increase tension in scenes which are considered tedious, like the scene in the *Emperor's Throne Room* in the first act of *Faust II*:

Das dialogische Florettgefecht der politischen Amtsträger am Kaiserhof etwa gewann eine geistige Spannung, die den Zuschauer nur wünschen lassen konnte, so pointiert ginge es im Bundestag bei der Haushaltsdebatte zu. Eine gemeinhin für etwas dröge gehaltene Partie des zweiten *Faust*-Teils blühte derweise in Steins Inszenierung auf wie japanische Papierblumen im Wasser. (Kaiser 2002, 316)

This effect is increased in the TV version by the use of filmic means of storytelling like editing and camera distance: While the chancellor, the general and the treasurer report to the emperor about the miserable state of the empire the camera reveals the reactions of the emperor and Mephisto who listen silently. The monologues last about 5 minutes, and in this 5 minutes there are 11 close-ups of the emperor looking surprised and a little bit overtaxed, and 8 close-ups of Mephisto who seems to be quite contented with the report.⁷ Intercutting these close-up shots of the listeners focuses the attention of the spectators and makes them deliberately aware of the emperor's political insecurity and weakness and Mephisto's cunning machinations. However, the use of filmic means is subtle enough to maintain the impression of theatricality.

But unlike Gründgens' *Faust* Stein's *Faust* doesn't try to update the story or to put it forcefully into a new contemporary context; as a dramatic *tour de force* that makes the audience aware of the overwhelming imagination and the exceptional creative power, with which Goethe shaped and refined his two *Faust* dramas, it celebrates Goethe's vision of the tale and its poetic beauty.

Die ausgebreitete Weltfülle, die sprachliche Pointierungskraft, die strömende Phantasie, das dramatische Ballungsvermögen, der schier überwältigende Facettenreichtum der Figuren und Konstellationen prägen nachhaltig ein, daß wir nicht Nachlaßversteigerer, sondern Beschenkte diese großen Welttheaters sind. (Kaiser 2002, 317)

7 There are also 5 full shots of the Emperor, Mephisto and the Astrologist together, and 8 close shots of the other ministers listening to their speaking colleagues.

Both Gründgens' and Stein's *Faust* versions are based on stage productions and both subordinate the cinematic possibilities in favour of the theatrical *mise-en-scène* and the theatrical experience; thus both film versions actually are referred to and will be remembered as Gründgens' and Stein's *Faust* and not as Gorski's or Grimm's *Faust*.

5.

A very unconventional example for a *Faust* adaptation is the film *Faust* (alternative title: *Lekce Faust*) made by Czech surrealist Jan Svankmajer in 1994. Svankmajer transforms elements of Marlow's *Tragicall History of D. Faustus* and Goethe's *Faust*, Grabbe's drama *Don Juan and Faust* (1829) and Gounod's opera and combines real live cinematography with animation and puppet scenes to create a weird, sometimes funny, sometimes creepy exploration into a bizarre world of experimental filmmaking.

An ordinary man (Petr Cepek) in contemporary Prague is lured to the backstage of a strange theatre where he puts on a costume and starts to read curiously the drama text by Goethe. Suddenly he finds himself playing the part of Faust – on-stage and off-stage. He is confronted with the forces of evil, black magic and demons out of hell, who appear as wooden marionettes with a frightening life of their own. Tragedy unfolds in this self-referential play with masks, mirrors and marionettes as the man/Faust is drawn deeper and deeper into the vortex of hubris and sin. Finally he dies in a mysterious car accident, while a new Faust is just chosen to repeat this fateful journey to perdition – a true vicious circle.

Svankmajer uses the myth of Faust to invent situations of surrealism and the grotesque, to surprise the audience with his peculiar mixture of filmic styles, and to establish a political subtext about dark forces unremittently scheming to seduce, corrupt and destroy common citizens. With this he is reflecting in particular the threat of the oppressive structures of Socialism and Stalinism and their inclination to perpetuate despotism, a topic he also deals with in his short film *The Death of Stalinism in Bohemia* (1990), in which he uses surrealist images to portray the political history of his home country under the spell of Stalin and Soviet power. Although we encounter familiar scenes and words referring to the classical *Faust* texts the bizarre visuals of the film clearly predominate this presentation of the topic.

6.

A powerful subject matter about aspects and fundamental ethical issues of modern life, the *Faust* myth has conquered literature and film in various disguises. Dieter Borchmeyer states in his survey of the development of the *Faust* story in the 19th century that the variations and transformations of the tradition are sometimes more interesting and artistically more convincing than the mere repetitions of ideas and elements which already have made Goethe's drama the most elaborated version of the tale:

Der erdrückende Rang von Goethes *Faust I* hat die Rezeption des Fauststoffs im 19. Jahrhundert zum Teil gewissermaßen in den Untergrund getrieben. Dieses untergründige Fortwirken des Stoffes, das sich also nicht in dessen unmittelbaren Bearbeitungen, sondern in seinen vielfältigen Spiegelungen in anderen Stoffen und Gestalten – wie denen Ahasvers, Prometheus',

Don Juans - niederschlägt, hat jedenfalls bedeutendere Alternativen zu Goethes Dichtung hervorgebracht als die meist eben ›oberflächliche‹ Stofftradition in den Faust-Stücken eines Klingemann (1815) und Holtei (1829) oder der Faust-Oper von Spohr (1814). (Borchmeyer 1989, 171)

This is also true for the cinematic transformations of the *Faust* theme which put the characters of the myth repeatedly in new social or historical contexts.

In 1941, for instance, William Dieterle (= Wilhelm Dieterle, who played Valentin in Murnau's *Faust*) directed the film *The Devil and Daniel Webster* (alternative title: *All That Money Can Buy*), an adaptation of a story by Stephen Vincent Benét (1937). It is an American *Faust* version, set in New Hampshire, where the poor farmer Jabez Stone (James Craig) sells his soul to the devil, appearing here as the deceitful Mr. Scratch (Walter Huston), and gains in return material wealth. But of course Stone regrets his pact with the devil after losing all the love and respect of his wife, his family and his friends. It is the witty lawyer Daniel Webster (Edward Arnold) who finally defends the farmer at an infernal trial and rescues his soul from eternal damnation.

In a letter to Agnes E. Meyer (July 16th, 1941) Thomas Mann praised the film as an excellent Americanized fairy-tale, patriotic and fantastic and very well acted. (Mann 1963, 202) The film celebrates American values like family life, individual responsibility and democracy and was regarded as a display of the democratic spirit in the process of being tested. At the time of its production this *Faust* tale rendered the connotation of a call to arms, a political appeal to the USA to join the war against fascist Germany.

Japanese director Akira Kurosawa presented in his film *Ikiru* (i.e. »Living«), made in 1952, the story of old Kanji Watanabe (Takashi Shimura) who is a bureaucrat at the Tokyo city hall and frustrated of his boring and ineffective life. When he learns that he has cancer and just a few months to live he is trying to find the meaning of life and a goal to achieve before it is too late. His search is structured in a way that reminds of Faust's journey through the world under the guidance of Mephisto. Indeed Watanabe encounters his *Mephisto*, a novelist (Yūnosuke Itō), who introduces the old man to the night clubs of Tokyo, and he encounters his *Gretchen*, a young woman working in his office (Miki Odagiri), who symbolizes the carefree joy of life. Finally Watanabe finds a worthwhile goal: He works hard within and against bureaucracy to realize the building of a playground for children. He succeeds, his new found idealism defying all obstacles, and so he dies in peace with himself sitting on a swing of the new playground.

While the first part of the film, Watanabe's search for attractions and distractions, is told in a straight and chronological manner, the second part, his efforts to make the construction of the playground come true, is told in retrospect. His colleagues and relatives remember him and his actions from different point of views at his funeral, thus creating a kind of patchwork narration or collection of fragments that resembles in a certain way the specific sequence of just loosely connected scenes in Goethe's *Faust II*. (Carr 1996)

To tell this touching story about a man who finds an important task and a final goal in his life, Kurosawa transforms the narrative structures of both parts of Goethe's drama into a filmic structure and he uses some elements of the story of *Faust* to enhance the anthropological significance and meaning of *Ikiru*. His protagonist Watanabe is just an ordinary man, an unimportant bureaucrat leading a dull life in a cold and indifferent world, far from being an excessive explorer like Faust, but at the end of

his life he is able to give a meaning to his existence. The mission he pursues is not a great enterprise that could change history or the fundamental conditions of the bleak society he lives in, but it is a reachable goal with an immediate effect for the children. And by reaching this charitable goal the ordinary man gains the greatness and importance of a character like Faust.

In 1986 American director Walter Hill made the film *Crossroads*, a modern *Faust* adaptation set in the world of black Soul and Blues music and taking up Thomas Mann's idea of the ambivalent character of music that serves as the conceptual basis for his novel *Doktor Faustus* (1947). A young white guitar player (Ralph Macchio) meets an elderly Afro-American Blues musician (Joe Seneca), who once has signed a pact with the devil and is now afraid of loosing his soul to hell. The devil in this film is also Afro-American and introduces himself as Mr. Scratch (Robert Judd), a reference to *The Devil and Daniel Webster*. But it is the power of music and the unselfish love of the young man to the old man that beat the forces of evil and save the soul in a final showdown and display of musical skills. The metaphysical tale aims at a social message: Salvation comes with the reconciliation of old and young as well as with the reconciliation of black and white; the acknowledgement of the Afro-American contribution to American culture, namely the black roots of popular music, and the crossing of the generation gap turn a hopeless situation into a triumph of the human soul.

In Taylor Hackford's film *The Devil's Advocate* (USA 1997), based on a novel by Andrew Neiderman, the young and ambitious lawyer Kevin Lomax (Keanu Reeves) falls prey to the devil who calls himself John Milton (!) and runs a very successful law firm in New York. The film is about greed and man's weakness for seduction in a world dominated by glamorous media images and the thirst for fame, popularity and luxury – a slightly exaggerated portrayal of the legal practice and the business world of the late 20th century and a satire about our epicurean society, in which materialism, ruthlessness and insatiable lust for life culminate in terror and despair.

Al Pacino playing Milton, the contemporary incarnation of the devil, highlights the film with his gnostic address to his Faustian disciple Kevin, in which he introduces himself as the benevolent friend of mankind while God is accused to be a distant and selfish and unjust being. His rhetoric is almost convincing:

Let me give you a little inside information about God. God likes to watch. He is a prankster. Think about it. He gives man instincts, he gives you this extraordinary gift, and then what does he do? I swear, for his own amusement, his own private, cosmic gag-reel, he sets the rules in opposition. It's the goof of all time. Look, but don't touch! Touch, but don't taste! Taste, don't swallow! And while you're jumping from one foot to the next, what is he doing? He's laughing his sick fucking ass off. He's a tight-ass, he's a sadist, he's an absentee landlord! Worship that? Never! [...] I'm here on the ground with my nose in it since the whole thing began. I've nurtured every sensation man has been inspired to have. I cared about what he wanted, and I never judged him. Why? Because I never rejected him, in spite of all his imperfections. I'm a fan of man! I'm a humanist, maybe the last humanist. Who, in their right mind, Kevin, could possibly deny, the 20th century was entirely mine? All of it, Kevin. All of it! Mine! I'm peaking, Kevin! It's my time now. (Cited from the film)

7.

This is just a small selection of films presenting the *Faust* myth or featuring elements of it. There are indeed whole film genres, in which thematic aspects of the *Faust* story are used as topoi. Ludger Scherer identifies two central motifs of the *Faust* story which constitute the fundamental source for numerous adaptations: The motif of the restless man searching for truth or the fulfilment of his dreams and transgressing the natural borders of human experience; and secondly, the motif of the pact with the devil. (Scherer 2001, 55)

In the genre of the fantastic film the plot device of the devil's pact or apparitions of infernal demons are common motifs in the repertoire of horror and eeriness. And in the genre of the science fiction film we encounter the archetypal character of the *mad scientist* who denies all moral conventions and crosses all borders in his ambitious search for knowledge and thereby causing more often than not chaos and disaster. Thus he becomes a warning symbol for the dangerous curiosity of modern man and his unlimited urge of expanding research and experience and controlling the universe. These *mad scientist* characters are true descendants of the ingenious alchemist Faust.

Like the literary tradition the cinematic approach to the subject matter of *Faust* has extended in the course of time and has absorbed and displayed various levels and directions of meaning and interpretation, thereby serving different artistic intentions: Murnau used *Faust* as a frame for his dramatic staging of light and shadow and his atmospheric description of the Middle Ages; Clair used it to warn of the dangers of technological progress and to celebrate the power of simple love; Gründgens used it to show his acting skills and his passion for drama and theatre; and Svankmajer used the world of *Faust* as a setting for his surrealist vision of our modern life and political corruption.

Because the *Faust* myth has such a vast scope of meaning and provides both philosophical and anthropological truth, artists in very different social and historical situations were able to adjust their adaptations to their specific needs and thus were able to reflect specific situations and mental states in society by using elements of the *Faust* story.

However, it is interesting that hardly anyone tried to make more use of Goethe's *Faust II* for filmic adaptations, except for the TV recording of Stein's stage production, of course. Though the second part of Goethe's drama offers numerous possibilities for fantastic images, for epic scenes and for visual spectacle it seems as if its profound mythological, philosophical and philological connotations defy a cinematic approach. Does all the magic and splendour of *Faust II* lie in Goethe's words only? Are the ventures of Faust into the realms of politics and economy and the symbolic encounter of northern culture and Mediterranean culture, of modern times and antiquity not transferable to the screen? Is it impossible to capture the beauty and profundity of Goethe's poetry in the beauty and magnificence of filmic images and filmic narration? - No one has tried yet. The duality between poetic language and cinematic spectacle persists.

It is different with *Faust I*, of course. Because of its straightforward story and a gist one can summarize with a few words, it is obviously much easier to transform the first part of the drama into film. Consequently, the two most favourite story elements of *Faust* used for films are the pact with the devil and the love story between Faust and

Margarete, elements which usually lend themselves to melodrama and/or an affirmative morale in accordance with common values. Since film is a medium determined to please and entertain masses and to cover the production costs this accordance is certainly no coincidence but a commercial necessity.

»Wie machen wir's? daß alles frisch und neu / Und mit Bedeutung auch gefällig sei«, the director asks in Goethe's *Prologue for the Theatre*. (Goethe 1986, 536) How can we succeed in offering a new and striking and meaningful play?

The cinema has always tried to re-tell old stories in a new and striking way; it may be unable to present the wholeness of the complex modern myth of *Faust* in one single film, but it has split up this complexity and displayed bits and parts of its profound thematic richness in striking new ways, some of them serious, some of them silly. The dualities persist: The duality between specific expectations and possibilities of realization, but also – and more important – the duality between well defined story elements and familiar characters as central parts of a strong tradition on the one hand and openness to various interpretations and diversity of artistic presentations as options for transformation and development on the other hand. These dualities mean artistic challenge and encouragement; they invite film makers time and again to explore the story and its elements with different intentions and to apply new connotations, and thus guarantee the continuing presence of *Faust* as a vital part of our culture and as a signifier of our state of mind. He has fulfilled this role for centuries, and as a man with glorious visions of the future and dangerous ambitions he will certainly be our companion throughout the 21st century.

Works Cited

- Aumont, Jacques: »Mehr Licht!« Zu Murnaus *Faust* (1926). In: Albersmeier, Franz-Josef (ed.): Literaturverfilmungen. Frankfurt a.M. 1989, 59–79. [Aumont 1989]
- Boerner, Peter and Sidney Johnson (eds.): *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis./Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*. Tübingen 1989. [Boerner/Johnson 1989]
- Boerner, Peter: *Faust 1987: Alive and Well – in East and West*. In: Boerner, Peter and Sidney Johnson (eds.): *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis./Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*. Tübingen 1989, 263–272. [Boerner 1989]
- Borchmeyer, Dieter: Gerettet und wieder gerichtet: *Fausts Wege im 19. Jahrhundert*. In: Boerner, Peter and Sidney Johnson (eds.): *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis./Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*. Tübingen 1989, 263–272, 169–183. [Borchmeyer 1989]
- Carr, Barbara: *Goethe and Kurosawa: Faust and the Totality of Human Experience – West and East*. In: *Literature/Film Quarterly* 24 (1996), No. 3, 274–280. [Carr 1996]
- Eidsvik, Charles: *Cineliteracy. Film Among the Arts*. New York 1978. [Eidsvik 1978]
- Eisner, Lotte: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M. 1987. [Eisner 1987]
- Fasbender, Christoph: *Faust im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Hundert Jahre filmische Annäherung an einen Mythos*, In: Möbus, Frank, Friederike Schmidt-Möbus and Gerd Unverfehrt (eds.): *Faust. Annäherung an einen Mythos*. Göttingen 1995, 169–186. [Fasbender 1995]
- Gehler, Fred and Ullrich Kasten: *Friedrich Wilhelm Murnau, Augsburg 1990*. [Gehler/Kasten 1990]

- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust I*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe). Bd. 6.1: *Weimarer Klassik 1798-1806*. Ed. by Victor Lange. München 1986, 535-673. [Goethe 1986]
- Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: Elsaesser, Thomas (ed.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, 56-62. [Gunning 1990]
- Heining, Heinrich: *Goethe und der Film*. Baden-Baden 1949. [Heining 1949]
- Kaiser, Gerhard: *Gibt es einen Faust nach Peter Stein? Faust in Weimar. Dramatische Zuspitzung nach Steins leuchtender theatralischer Bilderflut*. In: *Goethe-Jahrbuch 2001*, 118. Ed. by Jochen Golz, Bernd Leistner, Edith Zehm. Weimar 2002, 315-321. [Kaiser 2002]
- Koebner, Thomas: *Der romantische Preuße*. In: Prinzler, Hans Helmut (ed.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, Berlin 2003, 9-52. [Koebner 2003]
- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. London 1947. [Kracauer 1947]
- Lange-Fuchs, Hauke: *Johann Wolfgang von Goethe. Literaturverfilmungen*. München/Bonn 1999. [Lange-Fuchs 1999]
- Mann, Erika (ed.): *Thomas Mann Briefe 1937-1947*. Frankfurt a.M. 1963. [Mann 1963]
- Müller, Jürgen: *Film als Kunst. Anmerkungen zur Filmpoetik Friedrich Wilhelm Murnaus*. In: Salmen, Brigitte (ed.): *Murnau (Friedrich Wilhelm) in Murnau (Oberbayern). Der Stummfilmregisseur der 1920er Jahre. Katalog zur Sonderausstellung im Schloßmuseum Murnau*, 2. Juli bis 2. November 2003. Rosenheim 2003, 81-95. [Müller 2003]
- Prinzler, Hans Helmut (ed.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*. Berlin 2003. [Prinzler 2003]
- Prodolliet, Ernest: *Faust im Kino. Die Geschichte des Faustfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart*. Freiburg 1978. [Prodolliet 1978]
- Rohmer, Eric: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. München/Wien 1980. [Rohmer 1980]
- Sanders-Brahms, Helma: *So deutsch, so schön*. In: Prinzler, Hans Helmut (ed.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*. Berlin 2003, 185-188. [Sanders-Brahms 2003]
- Scherer, Ludger: *Faust in der Tradition der Moderne. Studien zur Variation eines Themas bei Paul Valéry, Michel de Ghelderode, Michel Butor und Edoardo Sanguineti. Mit einem Prolog zur Thematologie*. Frankfurt a.M. u.a. 2001. [Scherer 2001]
- Strobel, Ricarda: *Der Pakt mit dem Teufel. Faust im Film*. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 17* (1987), H. 66: *Faust und Satan - multimedial*. Ed. by Helmut Kreuzer, 42-60. [Strobel 1987]

Faust in Film (selection)

- Faust* (France 1896; dir. Georges Hatot; produced by Louis & Auguste Lumière)
- Faust and Mephistopheles* (GB 1897; dir. George Albert Smith)
- Le Cabinet de Méphistophélès* (France 1897; dir. Georges Méliès)
- Damnation de Faust* (France 1897; dir. Georges Méliès)
- Faust et Marguerite* (France 1898; dir. Georges Méliès)
- Faust and Marguerite* (USA 1900; dir. Edwin S. Porter)
- Faust et Méphistophélès* (France 1903; dir. Alice Guy)
- Faust aux Enfers, ou la Damnation de Faust* (France 1903; dir. Georges Méliès)
- Damnation du Docteur Faust, ou Faust et Marguerite* (France 1904; dir. Georges Méliès)
- Faust* (GB 1907; dir. Albert Gilbert)

- Faust* (USA 1909; dir. Edwin S. Porter)
Faust (Germany 1910; dir. Oskar Meßter)
Faust (France/Italy/GB 1910; dir. Henri Andréani, Enrico Guazzoni, David Barnett)
Faust (GB 1911; dir. Cecil Hepworth)
Der Student von Prag (Germany 1913; dir. Stellan Rye)
Faust (USA 1915, dir. Edward Sloman)
Faust (France 1922; dir. Gérard Bourgeois)
Faust (GB 1923; dir. Bertram Phillips)
La Damnation de Faust (France 1925; dir. Victor Charpentier, Stéphane Passet)
Faust - Eine deutsche Volkssage (Germany 1926; dir. Friedrich Wilhelm Murnau)
Faust (GB 1927; dir. H.B. Parkinson)
The Devil and Daniel Webster/All That Money Can Buy (USA 1941; dir. William Dieterle)
La Leggenda di Faust (Italy 1948; dir. Carmine Gallone)
La Beauté du Diable (France 1949; dir. René Clair)
Ikiru (Japan 1952; dir. Akira Kurosawa)
Marguerite de la nuit (France/Italy 1955; dir. Claude Autant-Laras)
Faustina (Spain 1958; dir. José Luis Saenz de Heredia)
Faust (Germany 1960; dir. Peter Gorski, Gustav Gründgens)
Faust (USA 1963; dir. Michael Suman)
Faust in secolul douăzeci/Faust XX (Rumania 1966; dir. Ion Popescu-Gopo)
Doctor Faustus (GB 1967; dir. Richard Burton, Nevill Coghill)
Bedazzled (GB 1967; dir. Stanley Donen)
Nach meinem letzten Umzug ... (Germany 1971; dir. Hans J. Syberberg/B. Brecht, 1953)
The Mephisto Waltz (USA 1971; dir. Paul Wendkos)
Majstor i Margareta (Yugoslavia/Italy 1973; dir. Aleksandar Petrovic)
Phantom of the Paradise (USA 1974; dir. Brian de Palma)
Président Faust (France 1974; dir. Jean Kerchbron)
The Forbidden (GB 1978; dir. Clive Barker)
Mephisto (Hungary/Germany 1981; dir. István Szabó)
Faust (Germany 1982; dir. Klaus-Michael Grüber)
Doktor Faustus (Germany 1982; dir. Franz Seitz)
Crossroads (USA 1986; dir. Walter Hill)
Angel Heart (USA 1987; dir. Alan Parker)
Hellraiser (GB 1987; dir. Clive Barker)
Faust - Vom Himmel durch die Welt zur Hölle (Germany 1988; dir. Dieter Dorn)
Faust/Lekce Faust (GB/Czech Republic 1994; dir. Jan Svankmajer)
O Convento (Portugal/France 1995; dir. Manoel de Oliveira)
Faust (Sweden 1996; dir. Eva Bergman)
The Devil's Advocate (USA 1997; dir. Taylor Hackford)
Faust (Germany 2000; dir. Thomas Grimm, Peter Stein)
Faust - Love of the Damned (USA 2001; dir. Brian Yuzna)
Fausto 5.0 (Spain 2001; dir. Alex Ollé)
666 - Traue keinem, mit dem du schläfst (Germany 2002; dir. Rainer Matsutani)
I Was a Teenage Faust (Canada 2002; dir. Thom Eberhardt)

HAMID TAFAZOLI

»So lange das nicht ins Absurde geht
erträgt mans auch gern«¹

Ambivalenzen der Goethe-Rezeption in Persien

Als Rezeptionsanalyse von Goethes Werken in Persien befasst sich die vorliegende Untersuchung zunächst mit der Frage: »Wie wird Goethe in Persien gelesen?« Bei der Frage nach einer persischen Goethe-Rezeption steht Übersetzung als Vermittlungsprinzip eines, vom Persischen aus betrachtet, fremden Dichters ebenso im Vordergrund wie bei der Frage nach einer deutschen Hāfiz-Rezeption.

Der *West-östliche Divan* gilt in der deutschen Literaturgeschichte als Goethes imaginäre Reise nach Persien und stellt ein poetisch-ästhetisches Persien-Bild in der deutschen Literatur dar. Goethes *Divan* handelt von der Begegnung des Eigenen und des Anderen und vom Aufeinandertreffen des Nationalen mit dem Internationalen, des Deutschen mit dem Persischen. Als Ort literarischer Begegnung bildet Persien jedoch lange vor dem *Divan* den Gegenstand der deutschen Literatur. Spuren der persischen Kultur lassen sich bereits in der Literatur des Barock finden; in einer Epoche, die zugleich als Aufstieg der deutschen Nationalliteratur gilt. Die Mischung des Nationalen und des Internationalen begegnen uns hier insbesondere in den Werken von zwei Dichtern: Paul Flemings Gedichte über die şafawidische Hauptstadt Isfahān als Zentrum der persischen Kultur im 17. und 18. Jahrhundert² und Andreas Gryphius Tragödie *Catharina von Georgien*³ machten das gelehrte und literarisch interessierte Publikum des 17. Jahrhunderts zum erstenmal mit der literarischen Darstellung der persischen Kultur bekannt.

Als neue Entwicklung in der Geschichte des deutschen Persien-Bildes kann Goethes Versuch über ein poetisiertes Persien-Bild bezeichnet werden, das im Kontext seiner imaginären Orient-Reise in den *Divan*-Jahren entstand. Den Anlass zu jener Reise gab der persische Dichter Hāfiz, dessen Gedichte Goethe in der Übersetzung Joseph von Hammer-Purgstalls lesen konnte.⁴ Allerdings ging Goethes Interesse an Persien eine Reihe von orientalischen Studien voraus, darunter die *Hobelied*-Übersetzung (1770) und die von Herder⁵ angeregten *Koran*-Studien, die als erste Quelle für Goethes Plan

1 Goethes Werke werden zitiert nach: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Friedmar Apel [u.a.]. Vierzig Bände. Frankfurt a.M. 1985ff. (künftig als: FA, Abteilung, Bd., Seitenzahl), hier: Goethe, FA I, 13, 111; und nach Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1998. (künftig als: HA, Bd., Seitenzahl).

2 Paul Fleming begleitete die Gotorfer Gesandtschaft auf ihre Reise nach Isfahān (1636/39), jedoch nicht mit politisch-wirtschaftlichen Absichten wie Adam Olearius. Fleming widmete sich auf seiner Persien-Reise mehr der Wiederbelebung seiner Poesie im Zeichen der Reise (vgl. Pohl 1993).

3 *Catharina von Georgien* wurde im Jahre 1657 zum erstenmal gedruckt: ANDRAEAE GRYPHII Deutscher Gedichte / Erster Teil. Breßlaw / In Verlegung Johann Lischkens / Buchhändlers. 1657. Die Entstehungsgeschichte geht aber wahrscheinlich auf das Jahr 1647 zurück. Weitere Ausgaben erschienen 1658, 1663 und 1698 (vgl. zum Text und zur Entstehung Gryphius 2003, 126f. und 137).

eines *Mahomet*-Dramas gelten.⁶ Im Vergleich zu den orientalischen Studien Herders schlägt Goethe bei seiner Auseinandersetzung mit der persischen Kultur einen anderen Weg ein als der Kulturphilosoph: Während Herder in seinen Studien über Persien sich im persepolitischen Kontext mehr der Kultur und Religion des Alten Iran, im Neupersischen aber auch Sa'dis (1184-1292)⁷ Anthropologie und Weltbild unter wissenschaftlichem Aspekt zuwandte, konzentriert sich Goethe bis auf *Parsi Nameh* und den Abschnitt über *Aeltere Perser* auf die persische Literaturgeschichte islamischen Zeitalters. Den Weg zur persischen Literatur eröffnete zunächst die Bekanntschaft mit Ḥāfiẓ (1320-ca. 1389).

»Die Seel' zur Seele fliehend«⁸

Im Frühjahr 1814 erhielt Goethe im Thüringer Badeort eine deutsche Übersetzung von Ḥāfiẓ' *Divān* in zwei Bänden. Der Übersetzer war Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856), dessen Übersetzungen und Darstellungen über den Orient auch die deutsche Kenntnis über Persien beachtlich erweitert haben, wie Goethe sich rückblickend in den *Tag- und Jahres-Heften 1815* erinnert (vgl. FA I, 7, 259). So ist der Sommer 1814 der Beginn einer literarisch produktiven Phase in Goethes Ḥāfiẓ-Rezeption, deren Ergebnis sich bereits im Juli 1814 zunächst in einigen »Gedichte[n] an Hafis«⁹ niederschlägt. Fast ein Jahr später verzeichnete Goethe hundert Gedichte im *Wiesbadener Register*. Das Wettfeiern mit dem persischen Dichter prägte Goethes Privatsphäre und brachte, angeregt von der Liebe zu Marianne von Willemer - der *Suleika* des *Divan* - weitere Gedichte hervor. So wurden Ḥāfiẓens Verse seit dem Sommer 1815 auch zur Chiffre und dienten als geheimnisvolle Liebeserklärung zwischen dem Dichter und der jungen von Willemer.

-
- 4 Die erste vollständige Übersetzung von Ḥāfiẓ' Gedichten legte Joseph von Hammer-Purgstall tatsächlich im Jahre 1814 vor (Ḥāfiẓ: *Der Divan des Mohammed Schemsed-din Hafis*. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph von Hammer. 2 Bde. Stuttgart und Tübingen 1812/13. Künftig: *Der Divan*). Zur Gestalt und Methode dieser Übersetzung sowie zur Abweichung des Erscheinungsdatums siehe Tafazoli 2000, 88-91. - Die Umschreibung von persischen Namen und Titeln folgt nach der Umschriftstabelle der *Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*.
- 5 Vgl. zu Goethes Herder-Rezeption Otto 1999 und Düsing 2000; zu Goethes Kunstauffassung und zu seinem Orientverständnis im Diskurs mit Herder siehe Stemmrich-Köhler 1992. - Viele von Herder benutzte Werke zur orientalischen Literatur befinden sich unter den Quellen, die Goethe während seiner Arbeiten am *Divan* ebenfalls herangezogen hat. Die Herzogliche Bibliothek zu Weimar, an deren Leitung er von 1797 bis 1832 maßgeblich beteiligt war, verfügt über bemerkenswerte orientalische Bestände, derer sich Goethe während seiner Orientstudien bediente. In seinem Aufsatz gibt Gottfried Günther einen zusammenfassenden Einblick in die Gesamtwerke über die orientalische Literatur, die den Weimarer Dichtern zur Verfügung standen hat (vgl. Günther 1980). An Herders Vorarbeiten zur orientalischen Literatur erinnert Goethe im Kontext des *Divan* im Abschnitt *Hebräer*.
- 6 Vgl. zum Einfluss des *Koran* auf Goethes dichterische Produktivität im Zusammenhang mit Herders Wirkung Mommsen 1972, bes. 138-142.
- 7 Vgl. zu Sa'dis Leben und Werk in Saadi 1988.
- 8 FA I, 3/1, 217.
- 9 So in einem Brief an Christiane vom 28. Juli 1814 (FA II., Bd. 7, 355).

Vor der ersten Publikation des *Divan* im Jahre 1819 erfuhr die deutsche Gedichtsammlung neben weiteren Entwicklungsetappen auch eine Reihe von Teilpublikationen und Ankündigungen im *Morgenblatt für gebildete Stände* (24. Februar und 22. März 1816) und im *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* (vgl. FA I, 3/1, 549–551, 552–554, 555–563). Gegen Ende 1817 vollzog sich eine neue Entwicklung in Goethes *Divan*-Arbeiten, welche er offenbar bereits 1816 geplant haben muss. Goethes rückblickende Anspielung in den *Tag- und Jahreshften 1816* auf einen »historischen und erklärenden Theil« zum *Divan* und seine »Vorarbeit« (FA I, 17, 270) dazu lassen den erstmaligen Gedanken an einen erläuternden Teil erkennen, der zunächst unter *Besserem Verständnis* (1819) projiziert wurde.

Goethes Beschäftigung mit der persischen Lyrik und mit den Reiselektüren mündete in eine letzte Entwicklungsphase des *Divan* zwischen Dezember 1817 und Juli 1819, die durch Hammers *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (1818) sowie durch die beratende Unterstützung u. a. Johann Gottfried Ludwig Kosegartens beeinflusst wurde. All das sollte »ein besseres Verständniß« (FA I, 17, 290) entwickeln, heißt es in den *Tag- und Jahreshften 1818*. Diesem Ziel nach unternahm Goethe, basierend auf seinen Orient-Studien von 1814 bis 1816, vermutlich am 29. Juli 1818 endgültig die ersten Schritte zu einem erweiternden und erklärenden Teil, bevor er im September 1818 den Plan einer Druckversion des *Divan* in Erwägung zog. Fast ein Jahr später konnte er am 11. August 1819 an Cotta die Mitteilung machen: »Der *Divan* ist nun endlich beisammen und ich bin sehr zufrieden diese Arbeit los zu sein, die sich im Fortschreiten auf manche Weise immer schwieriger machte.« (Vgl. Kuhn 1979f., II, 65; vgl. auch FA II, 8, 299)¹⁰

Goethes Bezugspunkte zu Hāfiz und zur persischen Literatur bewirkten in den rezeptions- und wirkungsgeschichtlichen Arbeiten über den deutschen *Divan* ein stetes Nebeneinanderauftreten beider Dichter.¹¹ Die Vermittlung zwischen ihnen erfolgte hauptsächlich durch Hammer, sowohl bei der anfänglichen Inspiration durch die Hāfiz-Übersetzung wie bei den Erweiterungsplänen des *Divan*. Hammers Rolle in den *Divan*-Jahren tritt im Rahmen der Übersetzung als vermittelnde Instanz zwischen zwei nicht nur kulturell fremden, sondern auch zeitlich wie räumlich voneinander entfernten Dichtern deutlich hervor und ermöglicht einen poetischen Dialog zwischen ihnen, der sich allerdings hinsichtlich seiner Verständlichkeit anfänglich auf die literarische Ebene und folglich auf ein kleines gelehrtes Publikum reduzierte. Dieser Dialog konnte in der Wirkungsgeschichte des *Divan* eine nicht unproblematische Hāfiz-Rezeption in Deutschland einleiten.

Der Übersetzung als Medium der Vermittlung und als Zwischeninstanz im Prozess des Verstehens wusste sich Goethe selbst wie alle anderen Orientalisten¹² seiner Zeit zu bedienen. Und wie man im Abschnitt »Uebersetzungen« im Kapitel zu *Besserem Ver-*

10 Zu den jeweiligen Entwicklungsphasen des *Divan* vgl. Bosse 1999.

11 Nushafarin Arjomand-Fathi nahm sich in ihrer Dissertation des Problems an, das Hāfiz-Bild im *Divan* mit der Bezugnahme auf Hammer zu ermitteln (vgl. Arjomand-Fathi 1983). Sie untersucht in ihrer Studie nach einem allgemeinen Überblick über das Hāfiz-Bild bei Goethe seinen Weg über Joseph Hammers Übersetzung und betrachtet dies unter dem Aspekt eines literarischen Einflusses durch das »Andere«. Nicht selten erwies sich Goethes Hāfiz-Bild in Studien über den deutschen *Divan* als geeignet, um das Persische des *Divan* hervorzuheben (vgl. Bürgel 1975; Bürgel 1983).

ständniss erfährt, war ihm auch die Problematik bekannt. Obwohl er sich in der Einleitung des *Divan* zum Erklären, Erläutern und Nachweisen entschloss, war dem Publikum das entworfenen Konzept des Persien-Bildes genauso fremd wie das des China-Bildes; allerdings wurde der Dichter in China früher entdeckt als in Persien.¹³

Im Gegensatz zu einer ›persischen‹ Goethe-Rezeption – wenn man überhaupt von einer Rezeption im wissenschaftlichen Sinne sprechen kann – hat die Häfiz-Forschung in der deutschen Literaturgeschichte eine deutlich längere Tradition, die bis in das frühe 19. Jahrhundert zurückgeht (vgl. Tafazoli 2003b), während eine Goethe-Rezeption in Persien mehr als hundert Jahre nach dem Erscheinen von Goethes *Divan* auf sich warten ließ.

Zur Übersetzung als Austauschmöglichkeit zwischen dem Eigenen und dem Anderen

Der Goethezeit als dem Übersetzungszeitalter gehen Herders Versuche über die Übertragung des orientalischen Geistes voraus (vgl. Tgahrt 1982); von Herder ging nämlich der entscheidende Impuls für die Auseinandersetzung mit einer fremden Sprache und Literatur und somit auch mit einer fremden Kultur aus. Sein Interesse galt hauptsächlich dem Werden der Dinge im Sinne der Entstehung des Neuen: »Aus zwei vereinigten Dingen ein Drittes, aus zwei widerstrebenden Wesen Untergang des Einen. So erklärt man aus dem Sein das Werden [...].« (Herder 1985ff., IV, 645) In diesem Neuen, entstanden durch die Vereinigung des orientalisches Anderen mit dem okzidentalisch Eigenen, lässt sich die Fremdheit der (Original-)Bilder kaum leugnen:

12 Die Bezeichnung ›Orientalistik‹ war im ausgehenden 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert noch ein sehr vager Begriff. Mit ›Orientalistik‹ bezeichnete man ursprünglich eine wissenschaftliche Disziplin, die sich mit dem Studium der Sprachen, der geistigen und materiellen Kultur des Gebietes beschäftigte, das das gesamte Asien und angrenzende Bereiche umfasste. Als akademische Disziplin wurde die Orientalistik im Jahre 1795 mit der Errichtung der *Ecole speciale des langues orientales* in Paris begründet. Hier lehrte Silvestre de Sacy, der die Entwicklung der Orientalistik maßgeblich beeinflusst hat. Eine neue Entwicklung leitete die *Deutsche Morgenländische Gesellschaft* (seit 1845) in Deutschland ein, die sich dem Studium des orientalischen Kulturraums widmete. Zu den Teildisziplinen der Orientalistik zählt neben der Assyriologie, Ägyptologie etc. auch die Iranistik. Zu den namhaften Orientalisten der Goethezeit, die über Kenntnisse der iranischen Kultur verfügten und sich auf dem Gebiet der persischen Sprache und Literatur auskannten, zählen u. a. Joseph von Hammer-Purgstall, Friedrich Christian Diez und Friedrich Rückert.

13 Zum Interessenspektrum Goethes in den Studien über fremde Kulturen gehörte auch sein gründliches Studium der chinesischen Kultur, das bis in die *Divan*-Jahre dauerte, denn in enge Berührung mit China kam er erst Anfang des Jahres 1827 (vgl. Debon 2001). – Yang Wuneng geht der Frage nach den Entwicklungsphasen der Goethe-Rezeption in China nach (Wuneng 1999). Die erste breitere Beschäftigung mit Goethe datiert er auf 1922, das Erscheinungsjahr von Guo Moruos *Werther*-Übersetzung, mit der Goethe beim chinesischen Publikum gleichsam über Nacht populär wurde, und er verzeichnet sowohl die Goethe-Feiern als auch die Goethe-Übersetzungen anlässlich des hundertsten Todestages des Dichters. Ferner zeigt er, dass die chinesische Goethe-Rezeption im Zeichen eines Diskurses entstanden ist, an dem sich eine Reihe von Gelehrten beteiligte. Wunengs Ausführungen lassen nach einem Vergleich mit der Goethe-Rezeption in Persien folgendes feststellen: Im Gegensatz zur chinesischen Goethe-Rezeption folgt die Rezeption von Goethes Werken im Iran kaum wissenschaftlich fundierten Ansätzen.

Ein Teil unsrer besten Gedichte ist halb morgenländisch: ihr Muster ist die schöne *Natur* des Orients: sie borgen den Morgenländern *Sitten* und *Geschmack* ab – und so werden sie Originale. Wenn nicht *neue*; so liefern doch wenigsten *fremde* Bilder, Gesinnungen und Erdichtungen. (Herder 1985 ff., I, 277)

In der Frage nach der Übersetzung ging Goethe einen Schritt weiter, in dem er jenem Herderschen Fremden bzw. Neuen einen Doppelcharakter beimaß, der die Basis eines poetischen Dialogs mit dem Anderen bildete. Exemplarisch trat dieser Doppelcharakter zunächst in Goethes Auffassung von Kunst und Künstler in der *Einleitung in die Propyläen* zu Tage. Der Dialog mit dem Kunstwerk sei von einer »Harmonie« geprägt, »in der wir mit mehreren stehen« und »nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken.« (FA I, 18, 458). Auf das gemeinschaftliche Wirken ging Goethe dann in seinem Vorwort zur Übersetzung von Diderots *Versuch über die Malerei* – ebenfalls erschienen in den *Propyläen* – ein und sprach hinsichtlich der Übersetzung eines Kunstwerkes von »Wirkung und Gegenwirkung« (FA I, 18, 560). Dabei wird hier in der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk eine Dualität deutlich, die sich künftig als Maxime für Goethes Verständnis von Übersetzung als Vermittlungsprinzip auszeichnet.¹⁴ Eine entscheidende Wirkung hatte diese Dualität für Goethes Beschäftigung mit Hāfiz im engeren und mit der persischen Poesie im weiteren Sinne, die ihm jene neue Perspektive der Weltliteratur eröffneten. Nicht nur Form und Gehalt von Hāfizens Kunstwerk, sondern auch die Art und Weise der Übertragung seiner Gedichte ins Deutsche beschäftigten den Dichter. Intellektuelle Unterstützung fand Goethe durch Streitigkeiten zwischen Hammer und Diez hinsichtlich Übersetzung, von denen er in den *Fundgruben des Orients* erfuhr. All das bahnte ihm den Weg zu einer hermeneutischen Übersetzungstypologie im Abschnitt »Übersetzungen« des *Divan*. Denn dieser Abschnitt charakterisiert die Übersetzung als den wichtigsten Weg zum »Gespräch zwischen den Nationen« (Strich 1946, 16), woraus Fritz Strich auch Goethes Weltliteratur-Verständnis abgeleitet hat. Die von Goethe behauptete Wirkung, die das Fremde auf das Eigene ausübe und zu einer Gegenwirkung führe, die sich in der Entstehung von etwas Neuem aus dem Zusammenwirken des Anderen mit dem Eigenen realisiere und im Sinne des *Divan* die Bereicherung des Eigenen ermögliche, verknüpfe unauflöslich das Eigene und mit dem Anderen. Interpretiert man das Eigene bei Goethe als Nationalliteratur, so dürfte der Weltliteratur-Begriff, wie Goethe ihn Ende Januar 1827 in einem Gespräch mit Eckermann erwähnt (vgl. HA, 12, 362), in Opposition zu ihr stehen. In diesem Zusammenhang hat Manfred Koch in seiner Habilitationsschrift zur *Weltliteratur* den Einfluss der persischen Poesie und der Dichtung Hāfiz' auf Goethes Erfindung im Sinne des *Divan* erörtert (vgl. Koch 2002, 177–229).¹⁵

Wenn die Übersetzung eines fremden Werkes nach Strichs Annahme als der wichtigste Weg zur Weltliteratur gilt, und wenn Goethes Weg zur Erfindung dieses Begriffes über die persische Dichtung führt, dann muss doch gefragt werden, was für eine Funktion und Bedeutung die Übersetzung überhaupt für jenes Kunstwerk im Sinne der Weltliteratur hat. Einem Fremden kann ein fremdes Kunstwerk nur dann durch Übersetzung wirkungsvoll erscheinen, wenn das Fremde an Form, Gehalt und poetischen

14 Zu Goethes Übersetzungsarbeiten vgl. Tgahrt 1982, 343–393 und Fuhrmann 2001.

15 In historischer Hinsicht befasste sich schon Friedrich Meinecke mit dem *Divan* als Bezugstext zur Untersuchung des Goetheschen Denkens (vgl. Meinecke 1946, 469–613).

Bildern verstanden wird. Dieser Ansatz leitet die Frage nach dem Verstehen überhaupt ein, die im beginnenden 19. Jahrhundert im Geiste der Hermeneutik diskutiert wurde. In Friedrich Schleiermachers universalen Lehre des Verstehens und Auslegens stellte sich die grundlegende Frage: Lässt sich das Übertragene auch verstehen? Dabei tritt also zum Problem des Übersetzens auch das Problem des Verstehens hinzu. Diese Frage wird im Fall einer Goethe- oder Hāfiz-Übersetzung, bei der es um eine Übersetzung im »Land der Dichtung« (FA I, 3/1, 137), mit dem Anspruch auf die Einheit von Inhalt und Form, von Sinngehalt und sprachlichem Ausdruck geht, zu erörtern sein. Aus dem Schleiermacherschen Ansatz folgt, dass das Übersetzen eines poetischen Werkes in eine Fremdsprache hauptsächlich auf zwei Probleme stoßen wird: das bloße Übersetzen aus der Ursprache des Dichters und die Übertragung des Geistes des Dichters und seiner Sprache in die Sprache des Lesers. Im zweiten Fall ist der Schwierigkeitsgrad deutlich größer, denn hier müssen Schleiermacher zufolge die Leser den »Geist der Sprache [...], die dem Schriftsteller einheimisch war«, und die »eigentümliche Denkweise und Sinnesart« des Dichters auffassen können (Schleiermacher 1838, 216). In Schleiermachers Feststellung ist im Vermittlungsprozess zwischen dem Eigenen und dem Anderen die Frage nach der Übersetzbarkeit und Nicht-Übersetzbarkeit inhärent. Im Prozess des Verstehens bewegt der Übersetzer entweder den Leser dem Dichter zu oder den Dichter dem Leser (vgl. Schleiermacher 1838, 218). In beiden Fällen steht das Verstehen des Anderen im Vordergrund.

In diesem Sinne sind auch Hammers Versuch einer Hāfiz-Übersetzung und seine weiteren Übersetzungen aus der persischen Literatur in den *Fundgruben des Orients* sowie die chronologisch angesetzte Arbeit an der *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* zu betrachten, die den Vermittlungsprozess zwischen dem Deutschen und dem Persischen einleiteten und Goethes poetischer Reise in »Dichters Lande« (FA I, 3/1, 137) zugrunde gelegt wurden.

Im Hinblick auf Goethes Persien-Studien für die *Divan*-Bücher markiert die Rezeption von Hammers Hāfiz-Übersetzung ab Juni 1814 die zeitliche Grenze der Vor- und Nacharbeiten am *Divan*. Der Zeitraum der Arbeit am *Divan* umfasst Goethes umfangreiche Studien über den Orient seit 1797. Darunter fallen seine Arbeiten im religiösen Kontext (die *Bibel*, der *Koran*, die Übersetzung des *Hobeliedes*), im poetischen Kontext die Beschäftigung mit der vorislamisch-arabischen Dichtung der *Mo'allaqāt* aus dem sechsten Jahrhundert, schließlich auch sein bibelkritischer Aufsatz über den Zug der Kinder Israel, der als Vorlage zum *Divan*-Kapitel »Israel« in der Wüste diente. Eine zweite Phase von Goethes Hāfiz-Beschäftigung fällt in die Jahre 1808 bis 1814. Auf den *Divan* bezogen ist die Arbeit an der Sammlung *Sprichwörtlich* mit ihrem orientalischen Bezug nennenswert, die nach ihrer Entwicklungsphase von 1814 bis 1815 auf die späteren Arbeiten an *Zahmen Xenien* und den *Divan*-Sprüchen wirkt (vgl. Bosse 1999, I, 119–123). In den Jahren 1814 und 1815 liegt die produktive Phase von Goethes Arbeit am *Divan*. Auf Gedichte aus dieser Zeit weisen neben dem Untertitel eines *Divan*-Vorabdrucks *West-östlicher Divan. Versammelt von Goethe. In den Jahren 1814 und 1815* auch die Auszüge im *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* hin (vgl. FA I, 3/1, 555–563).

Die Phase von Goethes Hāfiz-Rezeption als hauptsächlichlicher Entwicklungsetappe des *Divan* liegt zwischen Hammers Übersetzung und Goethes *Deutschem Divan* (Juni bis Dezember 1814). Hierher gehören jene später in den *Divan* aufgenommenen »Gedichte an *Hafis*« (FA II, 7, 355), welche dann in *Moganni Nameh* und in *Hafis Nameh*

Eingang fanden, und für die Goethe gelegentlich auch die persische Kurzform *Divan* verwandte (vgl. Bohnenkamp 1996, 308), der bis Mitte Dezember 1814 dreiundfünfzig Gedichte umfasste. Die wachsende Zahl der Gedichte und deren zunehmend allgemeiner werdender (nicht mehr speziell auf Ḥāfiz gerichteter) Orient-Bezug führten zu einer Namensänderung der Sammlung. So änderte Goethe die Bezeichnung »Gedichte an *Hafis*« in den »Deutschen Divan« (FA I, 3/2, 1676).

Die »Hafis-Phase« (Bosse 1999, I, 126) ist kennzeichnend für die Wirkung von Hammers Ḥāfiz-Übersetzung auf Goethes Persien-Studien, die nicht nur mit dem Begriff ›Divan‹ belegt wird, sondern auch mit dem Übertragungsprozess der poetischen Welt des persischen Dichters in die eigene. Bernd Witte bezeichnet Goethes Studien aus dieser Zeit, in denen sich der Dichter mit einer Reihe von lyrischen Symbolen und Metaphern aus der persischen Dichtung auseinander setzte, als »transkulturelle Übersetzung« (Witte 2001, 83). An Goethes Rezeption von persischen Masken im *Divan* und an dem Weg dieser Rezeption durch Hammers Ḥāfiz-Übersetzung, den Witte exemplarisch durch die Gedichte *Hegire*, *Selige Sehnsucht*, *Der Winter und Timur*, *Sommernacht* und *Zwiespalt* darstellt, erkennt er ein herausragendes Kriterium der *Divan*-Gedichte: Diese »tragen das Zeichen ihrer fremden Herkunft« (Witte 2001, 89). Das Verfahren, welches das Fremde in das Eigene überträgt, wird von Witte angesichts von Hammers vermittelnder Rolle während Goethes Persien-Studien »transnationale Übersetzung« genannt, die als »Medium kultureller Produktion« (Witte 2001, 87) dient. Dass in diesem »transnationalen« Prozess komplexe Begriffe und Ausdrücke aus der persischen Literatur schon zum Entstehungszeitpunkt des *Divan* nicht ohne weiteres verstanden werden konnten, zeigte der erste Rezensent der *Divan*-Ausgabe von 1819, Johann Gottfried Ludwig Kosegarten. Er sprach nämlich in der »Betrachtung morgenländischer Dichtkunst« von »Gedanken, Bilder[n] und Namen« (Kosegarten 1971, 173.), deren Bedeutung dem *Divan*-Leser unbekannt sei. Auch Christian Wurm, der fünfzehn Jahre später die Ausgabe letzter Hand kommentierte, betonte die »spezielle Hinwendung« (Goethe 1834, III) zum Orient. Sowohl die Enthüllung der Bilder als auch die »Hinwendung« zum Orient wären ohne Hammers Mitwirkung undenkbar. Durch ihn wurde die persische Welt zunächst in die deutsche übertragen und dann von Goethe rezipiert. Die Tatsache, dass die lyrische Form des persischen Ghasels, die Goethes Interesse erweckte, sowie Symbole und Metaphern, welche die persische Masken des *Divan* bilden, ohne Bezug auf Hammers Arbeit unverständlich werden, lässt Goethes *Divan* als eine Art ›Zweit-Übersetzung – eine Gegenwirkung also – erscheinen, der Hammers Wirkung vorausgeht.

Die Frage nach der Übertragung des kulturell Fremden in die eigene Welt mittels literarischer Übersetzung stellt sich erneut, jedoch umgekehrt. Es geht dabei nicht um eine Übertragung des Persischen ins Deutsche, sondern um die aus dem Deutschen ins Persische. Dieser Ansatz stellt uns zugleich vor eine neue Frage, nämlich: Wie wirkt Goethes *Divan* in Persien ›rück-übersetzt? Dies hängt Witte zufolge mit dem Bild einer Kultur zusammen, die durch Goethe repräsentiert wird.

Zu den Goethe-Übersetzungen in des »Dichters Lande«¹⁶

Als erstes Zeugnis einer literarischen Auseinandersetzung mit der deutschen Kultur in Persien gilt der *West-östliche Divan*. Allerdings spielt der Anspruch auf den Weltliteratur-Begriff, den der Dichter ausgehend von seinem die nationalen Grenzen überschreitenden Werk, das die Kulturen von China, Indien, Israel, Arabien und Persien in einer fiktiven Welt vereinigt, für das persische Goethe-Bild bis heute nur eine untergeordnete Rolle. Zuletzt hat Anne Bohnenkamp Goethes Weltliteratur-Begriff als »eine Tätigkeit der Kommunikation und des Austauschs«, als Austausch von »Kulturgütern zwischen den Völkern« gedeutet (Bohnenkamp 2004, 146). Gegenwärtig mangelt es an einem solchen Austausch im Sinne einer germanistischen Forschung, die im Falle eines persischen Goethe-Bildes vor allem die Kulturräume Deutschlands und Irans umfasst.¹⁷

Von einer Kontinuität in der (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit dem Goethe-Bild im Iran – auch über sein Werk hinaus – kann bis heute keine Rede sein. Einzig trägt dem Goethe-Bild der *West-östliche Divan* wegen seines persischen Bezugs Rechnung. Drei persische Übersetzungen stehen im Vordergrund, die im Anschluss an Verstehen im hermeneutischen Sinne unter der Frage zu behandeln sind: Werden die persischen *Divan*-Übersetzungen ihrer Aufgabe im Rahmen der Vermittlung des dichterischen Wortes und des poetischen Dialogs gerecht? Dabei werden Kriterien wie Struktur und Gliederung, Sprache und Stil sowie die jeweiligen einführenden Worte zu den Übersetzungen berücksichtigt.

1949 wurde im Iran anlässlich des 200. Geburtstags Goethes sein orientalisches markiertes Werk zum ersten Male in einer persischen Übersetzung vorgestellt, die aber nicht als *West-östlicher Divan* betitelt war, sondern merkwürdigerweise nur als *Östlicher Divan*.¹⁸ Während der Übersetzer, Šoğā'ed-dīn Šafā, in seinem Vorwort Goethes Universalität hervorhebt und später auch auf den Weltliteratur-Begriff eingeht, reduziert er durch die Bezeichnung des *Divan* als der »Östliche« den symbolischen Gehalt und auch die ambivalente Anspielung¹⁹ von Goethes Werk. Dies beeinträchtigt aber nicht Šafā's Würdigung des Dichters, der in seiner Formulierung als größter Freund persischer Nation bezeichnet wird (vgl. Šafā 2001, 19).²⁰ Das auf 208 Seiten beschränkte Buch, geschmückt mit schwarzweißen Bildern, beinhaltet eine Auswahl aus den zwölf *Divan*-Büchern, die in einer gut lesbaren persischen Prosa übersetzt sind. Aus den *Divan*-Büchern werden wiederum ausgewählte Gedichte – zumeist gekürzt – übersetzt. Die Reihenfolge der Bücher, so wichtig sie innerhalb des *Divan*-Zyklus' auch ist, wird nicht

16 FA I, 3/1, 137.

17 Das Goethe-Bild im Iran ist zumeist im Rahmen des politisch geprägten, nun aber misslungenen »Dialogs der Kulturen« (vgl. Reissner 2000 und Reissner 2004) mit dem Wunsch nach »Toleranz und Verstehenwollen« (Golz 2001, 12) dargestellt worden. Symbolisch fand der Wunsch nach dem Dialog durch das Hafis-Goethe-Denkmal in Deutschland Ausdruck (vgl. Tafazoli 2001). Allerdings konnte eine solche Aufforderung aus durchaus politischen Gründen keine Ergebnisse erzielen. Denn seit der Schließung des Goethe-Institutes in Teheran (1987) ist die deutsche Kultur im Iran offiziell nicht repräsentiert (zur Geschichte und zu den Aktivitäten des Goethe-Institutes in Teheran siehe Chehabi 2003).

18 Zum 250. Geburtstag Goethes wurde die erste Übersetzung des *Divan* nach 52 Jahren zum zweitenmal aufgelegt. Zitiert wird nach der neuen Auflage von Šoğā'ed-dīn Šafā (Šafā 2001).

19 Zum ambivalenten Charakter des *West-östlichen Divan* vgl. Tafazoli 2003a.

20 Zur *Weltliteratur* vgl. Šafā 2001, 46.

originalgetreu wiedergegeben. Hinzu kommt auch, dass der Übersetzer nur den persischen Titel der Bücher in seine Übersetzung aufnimmt und nicht den deutschen. Ferner werden die vier Bücher *Tefkir Nameh / Buch der Betrachtungen*, *Rendsch Nameh / Buch des Unmuts*, *Hikmet Nameh / Buch der Sprüche* und *Mathal Nameh / Buch der Parabeln* mit der Begründung der thematischen Nähe ans Ende des Buches gesetzt (Šafā 2001, 49). Des Weiteren wird nicht erwähnt, welche Ausgabe dieser Übersetzung zugrunde gelegt worden ist. Dabei kann nur vermutet werden, dass der Übersetzer eine französische Ausgabe des *Divan* benutzt hat. Eine Prosaübersetzung, so wie sie von Šafā unternommen wurde, ist zwar keine geeignete Übersetzung eines lyrischen Werkes – vor allem, wenn im Falle seiner Übersetzung das Erweiterungskapitel zu *Besserem Verständnis* außer Acht gelassen worden ist. Diese »schlicht-prosaische« Übersetzung dient aus Goethes Sicht dazu, »uns in unserm eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt« (FA I, 3/1, 280) zu machen und dabei die anfänglichen allgemeinen Versuche zum Verstehen der Oberfläche zu unternehmen. So beabsichtigt Šafās Prosaübersetzung auch, die Nähe zum dichterischen Geist zu suchen und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit (Šafā 2001, 21).

Nach einem biographischen Porträt Goethes findet der Rezipient einen Einblick in dessen Werke (Šafā 2001, 25–27), so dass er, bevor er sich in die *Divan*-Welt versetzt, den Dichter in einigen seiner Lebensabschnitte kennen lernen kann. Die Entstehungsgeschichte des *Divan* wird im Rahmen der Frage nach dem deutschen Interesse an der persischen Literatur erklärt, indem auf Werke deutscher Autoren, die sich in der Goethezeit mit Persien befassten, hingewiesen wird. In der Frage nach der Auseinandersetzung mit der persischen Sprache und Dichtung steht im Zusammenhang mit Goethes Faszination von Persien der persische Dichter Ḥāfīz im Mittelpunkt; so ist auch der Abschnitt über Ḥāfīz im Kapitel zu *Besserem Verständnis* der einzige Prosateil, der übersetzt worden ist (Šafā 2001, 29–46 und 55–58). Die Anmerkungen des Übersetzers können nur mit Einschränkung zum Verstehen des Werkes beitragen, weil sie zum Teil unvollständig und bereits überholt sind; manche sogar lassen nur teilweise inhaltliche Bezüge zum *Divan* darstellen. Neben Anmerkungen, die sich nachweislich auf Goethes Ḥāfīz-Rezeption beziehen, lassen sich auch solche finden, die in einem Vergleich mit dem *Divan* in der Originalsprache nur als Assoziationen des Übersetzers verstanden werden können. Als erste Übersetzung von Goethes *Divan* in Fārsī gebührt Šafās Arbeit jedoch ein hoher Stellenwert in der persischen Literaturgeschichte, nicht zuletzt wegen ihrer schlichten und stilistisch schönen Prosa, die das Werk vor allem interessierten Lesern zugänglich macht. So findet auch diese Übersetzung, die den Anfang einer Goethe-Tradition im Iran markiert, in der sehr viel später erschienenen zweiten *Divan*-Übersetzung durch Kūroš Šafawī gebührende Anerkennung.

Mehr als fünfzig Jahre mussten vergehen, bis man im Iran das Bedürfnis spürte, sich abermals dem deutschen Dichter zuzuwenden. So erschien im Jahre 2000, in Folge des Goethe-Jahres und im Zeichen des Dialogs zwischen den Kulturen, die zweite persische Übersetzung des *Divan* (Šafawī 2000). Das Buch umfasst 257 Seiten und setzt sich in seiner ausführlichen Einleitung – orientiert an Šafās Übersetzung – mit folgenden Themen auseinander: Goethes Biographie, einem Überblick über den Sturm und Drang, einem Einblick in den *Divan* samt einer Bibliographie und mit Überlegungen zur Übersetzungsmethode. Einleitend dazu schreibt der Übersetzer: »Die folgende Übersetzung basiert auf dem Originaltext des *Divan* und umfasst den gesamten *Divan*. Dabei ist auch die Reihenfolge der Bücher beachtet worden.« (Šafawī 2000, 35)²¹ Hier

vermisst aber der Leser genauso wie in Šafās Übersetzung den genauen Hinweis auf die zugrunde gelegte *Divan*-Ausgabe. Traditionsgemäß fehlt auch hier das Kapitel zu *Besserem Verständnis*. Ferner hebt Šafawī die Freiheit des Übersetzers in einer poetischen Übersetzung hervor (Šafawī 2000, 37f.), was zur Relativierung der Treue zum Original führen kann. Diese Freiheit ermöglicht dem Übersetzer mancherlei Wortspiele, die dem sachkundigen Leser in einigen Fällen jedoch fraglich erscheinen. Wahrscheinlich ist dieser Anspruch auf Freiheit auch der Grund dafür, dass die doppelte Benennung der *Divan*-Bücher auch hier fehlt. Im Gegensatz zum *Östlichen Divan* ist Šafawīs Übersetzung keine prosaische; sie lässt bisweilen Klänge und Rhythmen tönen. Die Freiheit und das Wortspiel, beide sorgen für eine klangvolle, manchmal sogar durch den Reim geregelte Übersetzung eines poetischen Werkes.

Zum dritten und bisher letzten Mal wurde der *West-östliche Divan* im Jahr 2001 von Maḥmūd Ḥaddādī in einer persischen Übersetzung, die auf dem Schutzumschlag das Weimarer Goethe-Hafis-Denkmal zeigt, vorgelegt (Ḥaddādī 2001). Diese Übersetzung, die irrtümlich als die erste bezeichnet wird, erfolgt im Zeichen des Dialogs der Kulturen (Kleinert 2001). Das Einzigartige an ihr ist, dass der Leser gleichzeitig den deutschen und den persischen Text vor Augen hat; dies vereinfacht einen intertextuellen Vergleich zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext. Vor allem wird dadurch auch der doppelte Aspekt des *Divan* hervorgehoben, auch wenn die zweifache Benennung der Bücher und das Kapitel zu *Besserem Verständnis* wie in den beiden anderen Übersetzungen fehlen. Was die Übersetzungen von Šafawī und Ḥaddādī voneinander unterscheidet, ist, dass der Leser in der ersten Übersetzung eine – wenn schon keine aktuelle, so doch umfassende – Literaturliste zur Verfügung hat. In Ḥaddādīs Übersetzung findet man aber bis auf einige Anmerkungen keine weiteren Literaturangaben. Hinzu kommt auch, dass sie in einer limitierten und für den Handel nicht freigegebenen Ausgabe herausgegeben worden und somit auch nicht jedem Leser zugänglich ist. Ḥaddādī ist um eine poetische Übersetzung bemüht. Seine Sprache und sein Stil schwanken jedoch zwischen der Umgangs- und Schriftsprache; dieser willkürliche Wechsel lässt eine stilistische und sprachliche Ästhetik vermissen. Es ist schwierig, gar unmöglich, stilistische Probleme des Fārsī in der deutschen Sprache wiederzugeben. Dennoch soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, am Beispiel des *Buches Hafis* – und hier vor allem in den Überschriften – einen Vergleich anzustellen.

Hafis Nameh/*Buch Hafis* ist das zweite Buch der zwölf *Divan*-Bücher. An Ḥāfiz sind viele Gedichte gerichtet, die sich teilweise in *Hafis Nameh* zu einem Buch runden. So erwartet Goethe, dass »Kenner in nachstehenden Liede Hafisens Bild einigermaßen erblicken wollen [...]« (FA I, 3/1, 216) Das Buch beginnt mit einem Vierzeiler, der von der Hochzeit des Wortes und des Inhalts handelt. Das erste Gedicht trägt die Überschrift *Beyname* und beinhaltet die Bedeutung von Ḥāfiz' Namen. In allen drei Übersetzungen wird ein arabisches Wort als semantisch äquivalent ausgewählt: »laḡab« (Šafā 2001, 73 und 71, Anm. 20) und »konya« (Ḥaddādī 2001, 71; arab. »konyat«). »Laḡab« gibt zwar die Bedeutung »Beiname« wieder, aber ich ziehe das persische Wort »nām« vor, das in Fārsī statt »Beiname« durchaus benutzt werden kann (Mo'in 1998, IV, 4612f.). Durch »nām« wird nicht nur die Nähe zum Original bewahrt, sondern auch die deutsch-persische Verwandtschaft in den Vordergrund gestellt, denn »nām« hat im

21 Die deutsche Übersetzung des Zitates ist vom Verfasser. Darüber, ob mit dem »Originaltext« die *Divan*-Ausgabe von 1819 oder die Ausgabe letzter Hand gemeint ist, lässt sich nicht sagen.

Deutschen wie im Persischen den gemeinsamen indogermanischen Ursprung: mittelpersisch (Pahlavi): ›nām‹; neupersisch: ›nām‹; neuhochdeutsch: ›Name‹; althochdeutsch: ›namo‹. Die Übersetzung des ›Beinamens‹ als ›konya‹ halte ich deshalb für völlig misslungen, weil ›konya‹ – ein arabisches und im Persischen veraltetes Wort²² – nicht die Bedeutung ›Beiname‹ angibt, sondern die Herkunft, Verwandtschaft und ethnische Zugehörigkeit einer Person bezeichnet; im Arabischen vergleichbar mit ›abu‹ (Vater), ›ibn‹ (Sohn), ›om‹ (Mutter) oder ›bent‹ (Tochter). Ferner stellt das Wort ›konya‹ keinen Bezug zum Gedicht dar, denn hier wird Ḥāfiẓ nicht nach seiner Herkunft oder nach seiner ethnischen Zugehörigkeit gefragt, sondern: »Mohamed Schemsedin, sage, / Warum hat dein Volk, das hehre, / Hafis dich genannt?« (FA I, 3/1, 28) Des weiteren lässt sich im Gedicht *Beyname* die angesprochene Schwankung zwischen der Alltags- und Schriftsprache deutlich erkennen. Ḥaddādīs Sprache ist in diesem Fall der Prosasprache sehr nah. Zu Beginn der dritten Strophe aber kommt es zu einem Stilbruch, nämlich durch das Wort Ḥāfiẓ-ā. Denn das lang gesprochene ā, das persischen Eigennamen angehängt wird und in der deutschen Sprache etwa einer Apposition in einer direkten Rede gleicht, ist in Fārsī durchaus üblich und charakteristisch für einen gehobenen (poetischen) Sprachstil. Zahlreiche Beispiele lassen sich auch bei Ḥāfiẓ finden. In Ṣafawī Übersetzung wird der persische Dichter mit »O Hafis!« (Ṣafawī 2000, 72) angesprochen. Bei Ṣafā aber fehlt die dritte Strophe.

Während Ṣafawī und Ḥaddādī in der Übersetzung der Überschriften *Anklage, Der Deutsche dankt* und der beiden *Fetwa*-Gedichte miteinander übereinstimmen, lässt sich in der Übersetzung von *Unbegrenzt* eine Abweichung bemerken (vgl. Ṣafawī 2000, 73–76 und Ḥaddādī 2001, 19f.).²³ Hier erweist sich Ṣafawīs Übersetzung als angemessener. Denn ›bī-karān‹ in Ḥaddādīs Übersetzung lässt sich auf Grund der semantischen Merkmale nicht auf Menschen übertragen. Während ›bī-karān‹ Nomina wie Meer, Universum sowie alle anderen, die einen Horizont aufweisen, attributiv begleiten kann, ist seine Übertragung auf Menschen semantisch unzulässig. Anderenfalls begeht man den gleichen Fehler wie etwa im Deutschen beim Gebrauch des Adjektivs ›unendlich‹ für Menschen.

Goethes *Offenbar Geheimnis* sorgt für größere Verständnisschwierigkeiten. Das Gedicht, das im *Wiesbadener Register* nach Hammers Übersetzung von Ḥāfiẓens Beinamen »Mystische Zunge« (FA I, 3/1, 455, Nr. 82) heißt, wird von Goethe im Hinblick auf die Geheimnisse, welche in Ḥāfiẓens *Dīwān* verborgen liegen, im Erstdruck des *Divan* in das Oxymoron *Offenbar Geheimnis* umgewandelt. Erst Hammers Erläuterung der ›mystischen Zunge‹ machen Goethes Bezeichnung verständlich (vgl. *Der Diwan*, I, XII f.). Demnach wird *Offenbar Geheimnis* in Goethes Ḥāfiẓ-Rezeption so verstanden, dass der persische Dichter trotz allem, was man von ihm und über ihn weiß, dennoch geheimnisvoll scheint (vgl. HA, II, 590f.). So verstehe ich ›offenbar‹ – wie im Deutschen auch üblich – als prädikativ und nicht als attributiv, wie es von den persischen Übersetzern des *Divan* gebraucht wird. Hier ist die Überschrift als »Offenbares Geheimnis« wiedergegeben (Ṣafā 2001, 75; Ṣafawī 2000, 78; Ḥaddādī 2001, 22). Dies weicht nicht nur von Goethes Auffassung ab, die sich auch im Gedicht widerspiegelt, sondern stellt zugleich ein Paradoxon dar, so dass man das Geheimnis als entlüftet verstehen kann. Deshalb

22 Gebraucht wurde dieses Wort im 9./10. Jahrhundert (vgl. dazu: Ṣafā 1999, I, 143f.).

23 Bei Ṣafā 2001 fehlen die beiden *Fetwa*-Gedichte.

darf ›offenbar‹ nicht attributiv (pers. ›rāz-i aškār‹)²⁴ übersetzt werden, sondern prädikativ (pers. ›āškārā rāz‹), also »Offenbar Geheimnis«.

Problematiken dieser Art, welche durch die Übersetzung bzw. durch die aus der Übersetzung hervorgehende Interpretation von Überschriften entstehen, stellen sich weniger im Gedicht *An Hafis* als viel mehr im neunten Gedicht des *Buches Hafis* dar. *Wink* ergänzt einerseits das vorangegangene Gedicht *Offenbar Geheimnis* und gilt andererseits als Fingerzeig dafür, dass Hāfizens Gedichte nicht »einfach« (FA I, 3/1 S. 33) verstanden werden können. Also bedeutet *Wink* die Hervorhebung der Allegorie bei Hāfiz und ruft zugleich die Steigerung des bereits im vorangegangenen Gedicht dargestellten Geheimnisvollen hervor. Haddādī interpretiert den *Wink* im Gegensatz zu Šafawī als »Liebesblick« (Haddādī 2001, 22) – zu Deutsch: ›zwickern‹ (!).

Eine Reihe von Missverständnissen, die hier exemplarisch erwähnt wurden, beeinträchtigt die Wirkung von Goethes *Divan*: Während die persischen Übersetzungen bei dem Leser, der Hāfizens Sprache spricht, Gefallen wecken können, werfen sie bei demjenigen Leser, der beide Sprachen zu verstehen bemüht ist, eine Vielzahl von Fragen auf, ohne die Antworten anzudeuten. Zum einen ist zu bemerken, dass die persischen Übersetzungen im Falle eines Vergleichs mit Hammers Hāfiz-Übersetzung den Anteil des Wiener Übersetzers an Goethes *Divan* schwer zurückverfolgen lassen. Ferner wird eine epochenspezifische Besprechung des *Divan* und seines Stellenwerts in einem wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang mit Goethes Werken vermisst. Da in allen drei Übersetzungen die Auseinandersetzung mit dem diskursiven Teil zu *Besserem Verständnis* fehlt, kann eine textimmanente Untersuchung der *Divan*-Bücher und des Kapitels zu *Besserem Verständnis* unter dem Aspekt ihrer gegenseitigen Referenz nicht erfolgen. So verlieren zentrale Gedichte des *Divan* wie *Hegire* mit ihrem Bezug auf die *Einleitung* und *Vermächtniss alt persischen Glaubens*, dessen Thematik sich im Abschnitt *Aeltere Perser* widerspiegelt, an Funktion. Dadurch kann auch ihre Bedeutung für das Persien-Bild des *Divan* nur eingeschränkt hervortreten.

Der *West-östliche Divan* als das für die persischen Leser interessanteste Werk legt zusammen mit *Iphigenie* und *Faust* den Rahmen einer Goethe-Rezeption in Persien fest. 1997 wurde *Iphigenie* von Behrūz Mošīrī in Fārsī übersetzt (Mošīrī 1997). Die Sprache und der Klang dieser Übersetzung deuten auf die Sprachkompetenz des Übersetzers hin, der um eine klangvolle und rhythmische Übersetzung bemüht ist. Dies hält ihn jedoch nicht davon ab, manche Verse des Originaltextes, der im Übrigen auch nicht erwähnt wird, im Sinne von Rhythmus und Reim zu verstellen. Anders verfährt Maḥmūd ‘Etemāzada-Behāzīn, der den *Faust* auf der Grundlage französischer Übersetzungen teils prosaisch teils lyrisch ins Persische übersetzt hat (‘Etemāzada-Behāzīn 2000).²⁵

Diese ausgewählten und exemplarisch vorgestellten Übersetzungen erlauben die Frage nach der Grenze der Übersetzbarkeit eines literarischen Werkes, die sich am Verstehen des Übersetzten orientieren muss. In den drei *Divan*-Übersetzungen wird der Rezipient eine eindeutige Festlegung dieser Grenze wohl vermissen. Besonders wenn man die Übersetzung einzig als Auswahl des Originaltexts vor sich hat, und wenn der Übersetzer im Falle des *Divan* ohne Berücksichtigung einer ambivalenten Interpretati-

24 Das ›-i‹ markiert in diesem Fall das attributive Adjektiv; im Deutschen: ›Offenbares Geheimnis‹.

25 Zu den französischen Übersetzungen vgl. ‘Etemāzada-Behāzīn 2000, 5.

onsmöglichkeit das erweiternde Kapitel zu *Besserem Verständniss* ausklammert. *Iphigenie* und *Faust* können in ihren persischen Übersetzungen als Einzeltexte auch nur mit Einschränkung den Anspruch auf Verständlichkeit erheben. Der persische Rezipient wird, wie es mir scheint, die Frage nach der Wirkung von Goethes Werken nicht beantworten können, solange er den Goethe des *Werther*, der *Wahlverwandtschaften* und des *Wilhelm Meister* nicht kennt. Dass die Auseinandersetzung mit einer Werkreihe für die Wirkung des Dichters unverzichtbar ist, beschrieb Goethe in einem Briefe an Lavater während der Arbeit an *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* durch die Metaphorik der »Pyramide meines Daseyns, deren Basis mir angegeben und gegründet ist«; sie »so hoch als möglich in die Luft zu spitzen, überwiegt alles andre [...]« (FA II, 2, 299) Und es heißt in *Dichtung und Wahrheit* in *Schemata und Entwürfe* zum 11. Buch:

Ehe ich diese nunmehr vorliegenden drey Bände zu schreiben anfang, dachte ich sie nach jenen Gesetzen zu bilden, wovon uns die Metamorphose der Pflanzen lehrt. In dem ersten sollte das Kind nach allen Seiten zarte Wurzel treiben und nur wenig Keimblätter entwickeln. Im zweyten der Knabe mit lebhafterem Grün stufenweis mannigfaltiger gebildete Zweige treiben, und dieser belebte Stengel sollte nun im dritten Beete ähren- und rispenweis zur Blüte hineinleiten und den hoffnungsvollen Jüngling darstellen. (HA, 9, 854)

In den beiden zitierten Stellen sind die zwei Metaphern besonders wichtig: die »Pyramide« und die »Pflanze«. Betrachtet man diese und die Frage nach der Goethe-Rezeption in Persien zusammen, wird man behaupten dürfen, dass die persische Goethe-Rezeption nur die Spitze von Goethes Entwicklung sichtbar macht und zahlreiche Lücken hinterlässt. Dieser Mangel beeinträchtigt die Goethe-Rezeption insofern, als man Goethes Werke nur als Bruchstücke kennen lernt und nicht als Ganzes. Dies reduziert das Verstehen auf Einzelwerke.

Ausblick

Einem wissenschaftlichen Austausch im Sinne der Weltliteratur, von dem ich anfangs ausging, können die persischen Übersetzungen von Goethes Werken kaum gerecht werden. Wie oben erwähnt wurde, bildet zum Teil das Französische die Ausgangssprache der Übersetzungen ins Persische. Es ist fraglich, ob die Texte in der Sprache des Dichters überhaupt gelesen werden konnten. Der Vergleich der persischen Übersetzungen mit dem deutschen Text legt jedenfalls die Vermutung nahe, es stünde lediglich das Übersetzen im Vordergrund, ohne notwendige kultur- und literaturwissenschaftliche Kenntnisse. Diese Vermutung wird vor allem durch den Mangel an Goethe-Kenntnissen bestätigt. Im Vorwort zu *Iphigenie* unterläuft dem Übersetzer der Irrtum: »Goethe schrieb *Iphigenie* im Alter von 32 Jahren während seines vierjährigen Aufenthalts in Italien.« (Moširi 1997, 7) Solche Lapsus machen einen Mangel an Vertrautheit mit Goethes Lebensumständen deutlich, die jedoch zusammen mit einer profunden Sprachkenntnis die Grundvoraussetzung für jede weiterführende Beschäftigung mit dem Dichter und insbesondere die Übersetzung seiner Werke darstellt. Und da übersetzen zugleich auch interpretieren heißt, ist die Kenntnis von Biographie und kulturhistorischem Kontext für die adäquate Erfassung von Sprache und Denken des Dichters von zentraler Bedeutung. Die zwischen dem Übersetzen und Interpretieren bestehende Abhängigkeit fordert eine intensive Arbeit mit der Sprache, dem Stil und der Weltanschauung des Dichters.

ters - Kenntnisse, die lediglich aus dem Gesamtwerk gewonnen werden können. Diese Arbeit wird allerdings angesichts des Umfangs und der thematischen Vielfalt von Goethes literarischem Nachlass nur als Gemeinschaftsarbeit möglich sein. Eine solche Zusammenarbeit ist bestimmt durch Dialog und Austausch als Aspekten der Weltliteratur. Eine aus diesem Ansatz entsprungene Übersetzung wird Goethe als Ganzes nach Persien bringen und nicht als Auswahl, auf welcher die jetzige Goethe-Rezeption basiert. Will man aber Goethe und seine persischen Leser einander näher bringen will, so kommt man nicht umhin, Goethes Geist in der persischen Sprache verständlich zu machen. Nicht nur der *West-östliche Divan* fordert in diesem Zusammenhang die Aufmerksamkeit, sondern Goethes Produktivität zeit seines Lebens. Damit wird der Rahmen eines wissenschaftlichen Gemeinschaftsprojekts festgesetzt, das seine Arbeit Goethes Werk als Ganzem widmet und deshalb auch um sein Verstehen bemüht ist. Diese Vorgehensweise entspräche dann auch dem dritten Typus der Übersetzung bei Goethe:

Eine Uebersetzung die sich mit dem Original zu identificieren strebt, nähert sich zuletzt der Interlinear-Version und erleichtert höchlich das Verständniß des Originals, hiedurch werden wir an den Grundtext hingeführt, ja getrieben und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt. (FA, I, 3/1, 283)

Darüber, ob Goethe selbst seiner Maxime folgte, gehen die Meinungen auseinander. Manfred Fuhrmann weist darauf hin, Goethe habe in seinen Übersetzungsarbeiten kaum diesem dritten Übersetzungstypus Beachtung geschenkt (vgl. Fuhrmann 2001, 38). Dagegen schreibt Anne Bohnenkamp »Goethes Umgang mit dem Fremden« (Bohnenkamp 2004, 149) im *Divan* jene dritte Variante der Übersetzung zu und stellt in Anlehnung an Bernd Wittes Bemerkung, Goethe habe »mit diesen Übersetzungen der dritten Art auch auf seine eigenen Bemühungen um den Divan des persischen Dichters« (Witte 2001, 84) gezielt, fest, dass Goethes Übersetzungsversuche hinsichtlich einzelner Gedichte bisweilen als freie Übersetzungen, doch im Hinblick auf den *Divan* als Ganzes im Sinne jener dritten Übersetzungsart aufzufassen sind (Bohnenkamp 2004, 151).

Dies kann auch den Grundstein eines persischen Goethe-Diskurses legen. Seine Aufgabe wäre keine bloße Einzelübersetzung des *Divan* aus dem Deutschen in Färsi, sondern die Überprüfung des Verständlichkeitsgrads des *Divan* in einer ›Rück-‹Übersetzung in jene fremde Welt des persischen Dichters.

Literatur

- Arjomand-Fathi, Nushafarin: Hafez und Goethe. Studien zum literarischen Einfluß und zu Goethes Hafez-Bild. Los Angeles 1983. [Arjomand-Fathi 1983]
- Bohnenkamp, Anne: West-östlicher Divan. In: Witte, Bernd: Goethe-Handbuch. Band 2. Stuttgart 1996, 306-323. [Bohnenkamp 1996]
- Bohnenkamp, Anne: Goethes poetische Orientreise. In: Goethe-Jahrbuch 120 (2004), 144-156. [Bohnenkamp 2004]
- Bosse, Anke: Meine Schatzkammer füllt sich täglich ... Die Nachlaßstücke zu Goethes ›West-östlichem Divan‹. Göttingen 1999. [Bosse 1999]

- Bürgel, Johann Christoph: *Drei-Hafis-Studien. Verstand und Liebe bei Hafis*. Bern u.a. 1975. [Bürgel 1975]
- Bürgel, Johann Christoph: ›Wie du zu lieben und zu trinken.‹ Zum Hafis-Verständnis Goethes. In: Maler, Anselm (Hg.): *Johann Wolfgang Goethe. Fünf Studien zum Werk*. Frankfurt a.M. u.a. 1983, 115-141. [Bürgel 1983]
- Chehabi, Houchang E.: *Goethe-Institut*. In: *Encyclopaedia Iranica*, Vol. XI. New York 2003, 43f. [Chehabi 2003]
- Debon, Günther: *Goethes Berührungen mit China*. In: *Goethe-Jahrbuch* 117 (2001), 46-55. [Debon 2001]
- Düsing Wolfgang: *Herders Sprachtheorie und die Dichtung des jungen Goethe*. In: Karl Menges u.a. (Hg.): *Herder Jahrbuch/Herder Yearbook 2000. Studien zum 18. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 2000, 33-56. [Düsing 2000]
- ‘Etemāzada-Behāzīn, Maḥmūd: *Faust*. J.W. Goethe. Teherān ²1379 (2000) (erste Auflage Teherān 1376 [1997]). [‘Etemāzada 2000]
- Fuhrmann, Manfred: *Goethes Übersetzungsmaximen*. In: *Goethe-Jahrbuch* 117 (2001), 26-45. [Fuhrmann 2001]
- Goethe, Johann Wolfgang: *Commentar zu Goethe’s west-östlichem Divan: bestehend in Materialien und Originalien zum Verständnisse desselben*. Hg. von Christian Wurm. Nürnberg 1834. [Goethe 1834]
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. von Friedmar Apel [u.a.]. Vierzig Bände. Frankfurt a.M. 1985ff. [FA, Abteilung, Band, Seitenzahl]
- Goethe, Johann Wolfgang: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1998. [HA, Band, Seitenzahl].
- Golz, Jochen: *Vorwort*. In: *Goethe-Jahrbuch* 2000, Bd. 117 (2001), 11f. [Golz 2001]
- Günther, Gottfried: *Herder als Benutzer der Weimarer Bibliothek*. In: Dietze, Walter (Hg.): *Herder-Kolloquium 1978. Referate und Diskussionsbeiträge*. Weimar 1980, 411-415. [Günther 1980]
- Gryphius, Andreas: *Catharina von Georgien*. Hg. von Alois M. Haas. Stuttgart 2003. [Gryphius 2003]
- Ḥaddādī Maḥmūd: *Taḥlīs*. [West-östlicher Divan. Auszüge.] Stuttgart 2001. [Ḥaddādī 2001]
- Ḥāfīz, Moḥammad Šamsaddīn: *Der Diwan des Mohammed Schemsed-din Hafis*. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph von Hammer. Stuttgart/Tübingen 1812-13. [Der Diwan]
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden*. Hg. von Günter Arnold u.a. Frankfurt 1985-2000. [Herder 1985ff.]
- Kleinert, Matthias: *Vorwort*. In: Ḥaddādī Maḥmūd: *Taḥlīs*. Stuttgart 2001. [Kleinert 2001]
- Koch, Manfred: *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ›Weltliteratur‹*. Tübingen 2002. [Koch 2002]
- Kosegarten, Johann Gottfried Ludwig: *Rezension von: West-östlicher Diwan. Von Göthe*. In: *Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1819. Dritter Band. September bis December*. Halle und Leipzig. Nrn. 287 und 288, November 1819. Sp. 585-598. Wiederabgedruckt in: Lohner, Edgar: *Studien zum West-östlichen Divan Goethes*. Darmstadt 1971, 173-189. [Kosegarten 1971]
- Kuhn, Dorothea (Hg.): *Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797-1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden*. Stuttgart 1979-1983. [Kuhn 1979ff.]
- Meinecke, Friedrich: *Die Entstehung des Historismus*. München ²1946. [Meinecke 1946]
- Moḥīn, Moḥammad: *farhang-i farsī*. [Wörterbuch des Persischen in sechs Bänden.] Teherān ¹²1377 (1998). [Moḥīn 1998]
- Mommsen, Katharina: *Die Bedeutung des Korans für Goethe*. In: Reiss, Hans (Hg.): *Goethe und die Tradition*. Frankfurt a.M. 1972, 138-162. [Mommsen 1972]
- Mošīrī, Behrūz: *Iphigenie von Goethe*. Teherān 1376 (1997). [Mošīrī 1997]

- Otto, Regine: Morgenlandfahrten mit Herder im Geist der ›Ebräischen Poesie‹. In: Golz, Jochen (Hg.): Goethes Morgenland-Fahrten. West-östliche Begegnung. Frankfurt a.M. 1999, 29-53. [Otto 1999]
- Pohl, Maria Căcilie: Paul Fleming. Ich-Darstellung, Übersetzung, Reisegedichte. Münster/Hamburg 1993. [Pohl 1993]
- Reissner, Johannes: Europe and Iran: Critical Dialogue. In: Haass, Richard N. und Meghan L. O'Sullivan (Hg.): Honey and Vinegar. Incentives, Sanctions, and Foreign Policy. Washington/D.C. 2000, 33-50. [Reissner 2000]
- Reissner, Johannes: Europas Beziehungen zu Iran. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung ›Das Parlament‹. 23. Februar 2004, 48-54. [Reissner 2004]
- Saadi, Muḥliş Addîn: Bostan. Diwan. Gulistan. Aus dem Persischen übertragen von Friedrich Rückert. München 1988. [Saadi 1988]
- Şafâ, Dabîḥollâ: tarîkh-i 'addabiât dar Iran. [Geschichte der Literatur im Iran.] 8 Bände. Teherân ¹⁵1378 (1999). [Şafâ 1999]
- Şafâ, Şoğâ'ed-dîn: diwân-i şargî-e Johann Wolfgang Goethe. [Der Östliche Divan.] Tehrân 1380 (2001). [Şafâ 2001]
- Şafawî, Kuroş: diwân-i ġarbi-şargî-e J.W. von Goethe. [West-östlicher Divan von J.W. von Goethe.] Teheran 1379 (2000). [Şafawî 2000]
- Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens: In: Ders.: Sämtliche Werke. Zur Philosophie. Dritte Abteilung. Zweiter Band. Berlin 1838, 207-245. [Schleiermacher 1838]
- Stemmrîch-Köhler, Barbara: Zur Funktion der orientalischen Poesie bei Goethe, Herder und Hegel. Frankfurt a.M. u.a. 1992, 44-49. [Stemmrîch-Köhler 1992]
- Strich, Fritz: Goethe und die Weltliteratur. Bern 1946. [Strich 1946]
- Tafazoli, Hamid: Negareş-i bar ġâyġâh-i Ḥāfez dar Diwân-i şarqî-ġarîi Goethe. [The Presence of Hafiz in Goethe's Writings] In: Irân-nâma 17 (2000), 87-103. [Tafazoli 2000]
- Tafazoli, Hamid: yâdwarye Ḥāfez wa Goethe dar šahr-i Weimar [Das Hafis-Goethe-Denkmal in Weimar]. In: Iranshenasi XIII (2001), No 2, 462-466. [Tafazoli 2001]
- Tafazoli, Hamid: Johann Wolfgang von Goethe. In: Encyclopaedia Iranica, Vol. XI. New York 2003, 41f. [Tafazoli 2003a]
- Tafazoli, Hamid: Translation of Hafez in German. In: Encyclopaedia Iranica, Vol. XI. New York 2003, 500f. [Tafazoli 2003b]
- Tgahrt, Reinhard (Hg.): Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Marbach 1982. [Tgahrt 1982]
- Witte, Bernd: ›Hegire‹. Transkulturelle Übersetzung in Goethes ›West-oestlichem Divan‹. In: Ottmann, Dagmar: Poesie als Auftrag. Würzburg 2001, 83-92. [Witte 2001]
- Wuneng, Yang: Goethe in China. Das Goethe-Jahr 1932 und die neuerliche Goethe-Verehrung. In: Goethe-Jahrbuch 115 (1999), 199-210. [Wuneng 1999]

FRANK LEINEN

Pierre Bourgeades Deutschland
Die Hinterfragung von Fremdbildern in
Deutsches Requiem und *Berlin, 9 novembre*

ALLEMAGNE. Redouter ses vieux démons.
(Alain Schifres: *Le nouveau dictionnaire des idées reçues*)

Gottfried Benn verfasste 1930 nach seiner Frankreichreise einen Text mit dem Titel *Frankreich und wir*. Am Ende dieses Berichts gibt er seine Sicht des deutsch-französischen Verhältnisses wieder, um hieraus Optionen zur vertiefenden Wahrnehmung des Nachbarn abzuleiten, die auch gegenwärtig von bemerkenswerter Aktualität sind. Der in imagologischer Hinsicht aufschlussreiche Befund hinsichtlich der Fremdheit zwischen Franzosen und Deutschen, doch auch die Vorschläge zur Intensivierung des interkulturellen Lernens verdienen es, ausführlich zitiert zu werden. Benn schreibt über Frankreich:

Diese Welt, aus sich selbst geschichtet, grandiose Welt, Welt für viele Welten [...] ist gänzlich ungermanisch, allem Deutschen fremd und unvermischt. Ohne Übertreibung, einige Berliner Gassenhauer als Motive in Revueschlagern und Rollmops auf der Speisekarte ist der Beitrag Deutschlands zur französischen Welt. Der industrielle Einfluß reicht weiter, aber der kulturelle ist damit erschöpft. [...] Es besteht eine Fremdheit, und diese Fremdheit wird schwer zu beeinflussen sein.

Aber der Franzose und der Deutsche könnten beschließen, politisch vernünftiger miteinander zu leben als bisher, und ihre Bildung, ihren geistigen Besitz, ihre menschliche Gesinnung, auch ihre Nachsicht in den Dienst dieses Beschlusses zu stellen. Um ihn zu verwirklichen, dazu sehe ich nur einen Weg: die Sprache lernen und die Länder besuchen. In den deutschen Schulen die französische Sprache lernen, [...] Französisch auch in den Gemeindeschulen. Die Schulen sollten französische Zeitungen halten, französische Bücher lesen und von dieser Lektüre ausgehend die Unterschiede zwischen beiden Völkern analysieren, damit ein größeres Interesse wachgerufen wird. Und der Franzose lerne Deutsch und besuche unser Land, dann wird er wahrscheinlich finden, daß hier noch vieles anders ist als das, was man drüben immer hört: Deutschland »kolossal«. (Benn 1975, 626f.)

Über siebzig Jahre nach Benns Plädoyer für eine beiderseitige Annäherung ergibt sich ein desillusionierendes Bild: Die Zahl der Französischlerner in Deutschland und der Deutschlerner in Frankreich stagniert oder ist rückläufig, und in Anbetracht knapper Haushaltsmittel für den bilateralen Austausch¹ ist es kaum erstaunlich, dass sich jener Zustand eingestellt hat, den Klaus Heitmann schon 1966 als den der »freundlichen Indifferenz« (Heitmann 1966, 194) beschrieb. Deutschland wird in der französischen Öffentlichkeit, den Medien und häufig auch in der Literatur zunehmend zu einer

1 Seit der Gründung des Deutsch-Französischen Jugendwerkes stagniert die finanzielle Ausstattung (1963/64: 40401000 DM, 2003: 20814896 Euro). Während 1989 noch 95040 Schüler und Studenten an Austauschprogrammen teilnahmen, waren es 1999 nur mehr 78476. Da das Finanzreferat des DFJW mittlerweile keine detaillierte Statistik mehr führt, liegen für 2003 im entsprechenden Tätigkeitsbericht keine Angaben vor.

Leerstelle, in der sich altbekannte Stereotypen einnisten können.² Sie vermitteln die Illusion, das fehlende Wissen über die Aktualität des Nachbarn durch altbekannte Wahrnehmungsmuster ersetzen zu können. Vergleichbares gilt natürlich im umgekehrten Sinne zur Perzeption Frankreichs in Deutschland. Die französische Literatur ist jedoch nicht voll und ganz diesen Stereotypen verfallen, mögen einige deutsche Interpreten dies auch behaupten.³ Vielmehr lässt sich bei den Autoren, die Deutschland aus eigener Anschauung kennen, die Tendenz ausmachen, in Abkehr von den alten Klischeevorstellungen unvoreingenommener denn je auf den Nachbarn zuzugehen (Leinen 2002). Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden die von Pierre Bourgeade verfassten Theaterwerke *Deutsches Requiem* und *Berlin, 9 novembre* analysiert werden, welche beispielhaft für die Tendenz stehen, in der französischen Gegenwartsliteratur herkömmliche Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster Deutschlands und der Deutschen einer konstruktiven Revision zu unterziehen.

Zuvor jedoch soll ein Überblick über zentrale Verfahren im Umgang mit Fremdsterotypen die Voraussetzung schaffen für die anschließende Bewertung der Darstellung Deutschlands und der Deutschen bei Pierre Bourgeade.

1. Der Rekurs auf Fremdsterotypen: Ausdruck einer kognitiven und sozialpsychologischen Notwendigkeit oder Ergebnis eines mangelhaften hermeneutischen Problembewusstseins?

Indem wir das unbekannte Fremde in Stereotypen kategorisieren, machen wir dieses Fremde für uns erfassbar, ohne es freilich wesentlich begreifen zu können. Mit Blick auf die Organisation von Wahrnehmungen ist es daher kaum sinnvoll, gegenüber dem Stereotyp a priori eine exorzistische Haltung einzunehmen. Im Gegenteil: Der Mensch ist auf die Stereotypisierung angewiesen, da dieses in kognitiver Hinsicht durchaus produktive Verfahren die Grenze zum Fremden durchlässig macht und seine Aneignung im Stereotyp ermöglicht – zumindest in der Wahrnehmung des Stereotypisierenden. Der Betrachter schafft sich die Illusion, dem Fremden seine Fremdheit zu nehmen, indem er es eigenen Ordnungskategorien gemäß klassifiziert und hiermit zu einem Teil seines Eigenen macht. Dieses Verfahren ließe sich als eine Aufwandsverminderung im Umgang mit dem Unbekannten bezeichnen. Zudem stabilisieren Stereotype das Ich, sie fördern die Integration sozialer Gruppen und dienen der Selbstvergewisserung dank der Identifikation mit der eigenen Gruppe. (Vgl. Fink 1993, insbes. 12ff.; Nicklas 1984, 67) Aus kognitiver und sozialpsychologischer Sicht ist daher der Rekurs auf Stereotypen sehr gut nachvollziehbar, denn so problematisch deren verallgemei-

2 Ein »Verlassen der Stereotype«, das Gilbert 1951 in Aussicht stellte, blieb bislang aus (zit. nach Kock-Hillebrecht 1977, 17).

3 So Helmut Berschin: »Inzwischen ist die deutsch-französische Freundschaft normal geworden. Im literarischen Deutschlandbild konnte sie wenig Spuren hinterlassen, und zwar deshalb, weil das Thema ausgereizt ist: Nach 150 Jahren hat sich das Repertoire der Deutschlandbilder erschöpft; zurück bleibt literarisches Spielmaterial. Die Wirklichkeit ist anders, sie hat die Literatur überholt« (Berschin 1992, 17). Gamer et al. sind der Überzeugung, die deutsche Wiedervereinigung habe in der französischen Literatur »lediglich alte Stereotypen (Furcht vor einer Wiedererstehung Großdeutschlands etc.) wiederbelebt, nicht aber neue Bilder entwickelt und gesetzt« (Gamer/Schmidt/Reinbold 1995, 198).

nernde Tendenz auch sein mag, so notwendig sind sie, um gerade im Umgang mit dem Fremden den verunsichernden Mangel an Informationen durch die Sicherheit schaffende Illusion eines kollektiv verbürgten Wissens zu ersetzen.

Sicherheit bedeutet in diesem Zusammenhang auch Selbstversicherung in der Distanznahme zum Fremden, denn immer wieder belegen Stereotypen als Ausdruck des relationalen Verhältnisses von Eigenem und Fremdem, dass das stereotyp erfasste Fremde in einer negativ interpretierten Distanz zum Eigenen wahrgenommen wird. Stereotypen erweisen sich somit als Kategorisierungshilfen, um im Kontakt mit dem Fremden die Vielheit von Informationen zu filtern und durch die Kategorisierung einem kognitiven Zugriff bereitzustellen. Die hiermit häufig einhergehende Distanznahme zum Fremden stützt die Konstitution der eigenen personalen und kollektiven Identität. Dass diese Vorgehensweise reduktionistisch wirken muss, da sie das Fremde in seiner Andersartigkeit ignoriert, liegt auf der Hand. Entsprechend gehört es zu den von der modernen Ethnologie und der philosophischen Alteritätsforschung bestätigten Paradoxa der Fremdbegegnung, dass selbst der mit größter Zurückhaltung ausgeübte Versuch, sich dem Unbekannten anzunähern, in der Terminologie Nakamuras zu einer »Veränderung« (Nakamura 2000, 7) des Fremden führt. In diesem Sinne vermerkte schon Ernst Bloch: »Man nimmt sich mit, wohin man geht.« (Bloch 1971, 21)

Mag daher die Stereotypisierung im kognitiven Bereich von der Sache her und als Verfahren nachvollziehbar zu sein, so erweist sich die Neuverortung des Fremden im Eigenen mit Blick auf den autonomen Status des Fremden als höchst problematisch. Bei jeglicher Fremdwahrnehmung stellt sich unwillkürlich ein kultureller Ethnozentrismus ein, so dass wir immer wieder einem Phänomen begegnen, das als unwillentliche Stereotypisierung bezeichnet werden kann. Als Beispiel für eine derartige, im Zuge der interkulturellen Hermeneutik erfolgte Reproduktion von Stereotypen ließe sich der von Jean D'Ormesson verfasste Beitrag für das Wochenblatt *Die Zeit* vom 28.10.1994 anführen:

Genau wie seine drei- oder vierhundert Sorten Käse, wie seine Parfüms, seine Abendkleider, sein TGV oder Eiffelturm gehört die *Ecole Normale Supérieure* zu den Dingen, die Frankreich ausmachen. Sie verkörpern das Wesen Frankreichs wie der Camembert, wie Brigitte Bardot oder General de Gaulle. Es fällt schwer, sich Frankreich ohne die *Ecole Normale Supérieure* vorzustellen. Aber es fällt ebenso schwer, sich die *Ecole Normale Supérieure* irgendwo anders als in Frankreich vorzustellen.

Großbritannien besitzt das Golfspiel, den Rolls-Royce, seine Königsfamilie, seine Tweed-Jakketts, Oxford und Cambridge; Italien hat seine Spaghetti, seine Fußballspieler und den Dogenpalast in Venedig; Deutschland hat sein Bier und seine Lederhosen, den Volkswagen und die Liebe zur Musik und Philosophie. Und Frankreich hat eben die *Ecole Normale Supérieure*. (Zit. in: Jurt 1996, 78.)

Wenngleich nicht völlig auszuschließen ist, dass der Verfasser dieser Zeilen die von ihm angeführten Versatzstücke im Sinne der von Eco in seiner *Postille a »Il nome della rosa«* ausgeführten Ästhetik der Postmoderne »ohne Unschuld« verwendet hat (vgl. Eco 1983, 38f.), so vermittelt das Fehlen von Ironiesignalen indes einen gegenteiligen Eindruck.

Tendenziell unreflektiert erscheint auch die Reproduktion einiger traditioneller Auto- und Heterostereotypen in Brigitte Sauzays Buch *Le vertige allemand*. Hier informiert die damalige Dolmetscherin Mitterrands ihre Landsleute über die Nachbarn jenseits des Rheins wie folgt:

Avec la montée de l'anti-américanisme, l'Allemagne, sans l'appui de la France pour la stabiliser, risque de basculer encore une fois dans l'aventurisme. Isolée, elle risque fort d'être reprise par ses démons et d'oublier à nouveau ce qui a fait l'honneur et l'excellence des sociétés occidentales: le rôle primordial de l'individu, dans des structures non totalitaires. (Sauzay 1985, 233)⁴

Etwas weniger verklausuliert auf den Punkt gebracht, bedeutet Sauzays Rückfall in die traditionelle Imagerie, dass der Juniorpartner Frankreichs im Zuge seiner Finnlandisierung zum isolationistischen Größenwahn neigt. Hierdurch dokumentiere der Nachbar im Osten seine im Verborgenen schlummernde Neigung, frühere faschistische und totalitäre Strukturen wieder aufleben zu lassen. Wenn sich selbst nach der Wiedervereinigung dieses apokalyptische Szenario nicht einstellte, so mag dies auf den mäßigenden Einfluss der Französin zurückzuführen sein, die der deutschen Politik als Beraterin für die Gestaltung der deutsch-französischen Beziehungen diene.

D'Ormesson und Sauzay sind aber beileibe keine Einzelfälle, und entsprechend ließe sich die Liste der Autoren fortschreiben, die unwillentlich oder im Bewusstsein, Wahrheiten zu verbreiten, traditionelle Stereotype reproduzierten.⁵ Besonders deutlich treten derartige schematisierte Darstellungsweisen Deutschlands und der Deutschen in der *Bande Dessinée* zu Tage, da deren »(kommerzieller) Erfolg in erster Linie auf Wiedererkennungseffekten und Identifikationsmechanismen beruht« (Sistig 2002, 25). Die vermeintliche Wahrheit des literarisch festgeschriebenen *on-dit* oder *on-pense*, das einen mythischen Charakter annehmen kann, legt sich über die Wahrheit des Lebens, und eine sich derart manifestierende Stereotypie besitzt von ihrem Aussagewert her alle problematischen Merkmale, die ihr Roland Barthes in *Le plaisir du texte* zuschreibt.⁶ Es ist jedoch nachzuprüfen, ob der Rekurs auf altbekannte Stereotype in der Literatur ohne Alternative bleibt.

4 Ähnlich schematisiert erscheint es, wenn die Autorin in Anlehnung an Montesquieu einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Fehlen des »soleil méditerranéen« und dem »deutschen Wesen« ausmacht (Sauzay 1990, 289).

5 Ich verweise auf die entsprechenden Kapitel in den einschlägigen Monographien von Aulbach 1998, Leiner 1991 und Morita-Clément 1985. Siehe auch Nies 1983, 147, Nies 1992, Matthes 1992, Matthes 2004 sowie Fink 1994.

6 »Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation: mot sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance. [...] le stéréotype est la voie actuelle de la »vérité«, le trait palpable qui fait transiter l'ornement inventé vers la forme canoniale, contraignante, du signifié« (Barthes 1973, 69).

2. Der Kampf wider die Macht der Stereotype als Kampf wider die *bêtise universelle*

Im Florilegium der Deutschlandbilder, die vor allem seit Mme de Staëls *De l'Allemagne* in Frankreich sprießen, finden sich zwei Blüten, die insofern Aufmerksamkeit erwecken, als sie in beispielhafter Form die Dauerhaftigkeit, doch auch die Hinfalligkeit der stereotypisierten Äußerungen zum östlichen Nachbarn zu erkennen geben. Die Rede ist von zwei Einträgen zum Stichwort »Allemands« in Gustave Flauberts *Dictionnaire des idées reçues*, der 1880 postum im Anhang zu seinem Roman *Bouvard et Pécuchet* erschien. Während im Manuskript a unter »Allemands« die Notiz »Peuple de rêveurs (vieux)« auftritt, gibt ein nach der Niederlage von 1870 verfasster Eintrag des Manuskripts c einem gewandelten Deutschlandbild Ausdruck: »ALLEMANDS. Ce n'est pas étonnant qu'ils nous aient battus, nous n'étions par prêts.« Daneben findet sich der Artikel »Allemagne. Toujours précédé de ›blonde, rêveuse‹, mais quelle organisation militaire!« (Flaubert 1997, 49 und 148) Zu dem romantischen Deutschland tritt die Vorstellung des kriegerischen Deutschland. Offenbar möchte man auf französischer Seite auch nach dem Deutsch-Französischen Krieg das traditionelle romantische Bild des Nachbarn nicht völlig aufgeben. Eine totale Revision traditioneller Bildwelten findet umso weniger statt, als dies das Zugeständnis bedeutet hätte, dass man sich in früheren Zeiten geirrt habe. Das Eingeständnis eines solchen Irrtums sollte natürlich tunlichst ausgeschlossen bleiben, wenn man nicht die Authentizität der gegenwärtigen Wahrnehmungen des Fremden Lügen strafen wollte. Zweifel am Wahrheitsgehalt des Dargestellten möchte die Stereotypisierung, welche bekanntlich vorgibt, in ihrer Pauschalität Fakten zu vermitteln, jedoch ausschließen. Diese Rechtfertigung der eigenen Wahrnehmung führte vor dem Hintergrund der militärischen Niederlage zu jener paradoxen Perzeption, welche sich verstärkt durch die Erfahrung des Ersten und Zweiten Weltkriegs im Imagotyp des janusköpfigen Deutschland und im Begriff der *incertitudes allemandes* äußerte.

Indem Flaubert die Hinfalligkeit stereotyper Festschreibungen in einer scheinbar sachlichen Tonlage, doch mittels einer komplex verschlüsselten Ironisierung um so nachdrücklicher entlarvt, reiht er sich in die Phalanx jener ein, die seit der Aufklärung der Verbreitung der *bêtise universelle* Einhalt gebieten wollten. Wie der Schriftsteller in einem Brief an seinen Freund Louis Bouilhet vermerkt, verfolgt er mit seinem *Dictionnaire* das Ziel, den Leser durch die Wiedergabe der eigenen Gemeinplätze zu irritieren, um hiermit einen im Idealfall therapeutischen Reflexionsprozess zu initiieren.⁷ Flauberts *Dictionnaire* ist daher von dem in literarischer Hinsicht wegweisenden kreativen Paradox geprägt, dass sein Autor wider die Stereotypen schreibt, indem er sie zitiert und ihnen den Anschein der literarischen Dignität verleiht.⁸ Doch auch über die allgemeinen

7 »Tu fais bien de songer au *Dictionnaire des Idées Reçues*. Ce livre complètement fait et précédé d'une bonne préface où l'on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non, ce serait peut-être une œuvre étrange, et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité« (Flaubert 1973, 678f.). In einem Brief an Louise Colet heißt es: »Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve. J'y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les minorités toujours tort. [...] On y trouverait donc, par ordre alphabétique, sur tous les sujets possible, tout ce qu'il faut dire en société pour être convenable et aimable« (Flaubert 1980, 208).

8 Eine gegenwartsbezogene Neuauflage dieses Vorhabens wagt Alain Schifres (Schifres 1998).

theoretischen Bedingungen der Fremdwahrnehmung geben Flauberts Einträge Auskunft: Zum ersten verleihen sie der Tatsache Ausdruck, dass die Bewertung des Fremden in unmittelbarer Abhängigkeit von den Maßstäben des Eigenen stattfindet. Fremdbilder erweisen sich dementsprechend als Konstruktionen des Eigenen, welche in ihrer Verallgemeinerung keinen unmittelbaren Bezug zum betrachteten Objekt besitzen.⁹

Zum zweiten macht Flaubert in der ahistorischen Verallgemeinerung der zitierten Fremdsterotypen auf deren große Invariabilität aufmerksam. Der von ihm ausgeführte Umschwung in der Fremdwahrnehmung weist allerdings zugleich auf die Möglichkeit hin, dass einschneidende Ereignisse zu einer Revision dieser Images führen können. Wie es das zitierte Beispiel illustriert, kann dies wiederum zu widersprüchlichen Aussagen über das Fremde führen, welche in Anbetracht der postulierten Verabsolutierung des semantischen Gehaltes eine Infragestellung des eigenen *énoncés* und der angewandten Methodik zur Folge hat.

Hiermit zusammenhängend lenkt Flaubert zum dritten durch die Wiedergabe der anonymen, doch wirkungsvollen *vox populi, vox dei*¹⁰ die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass Fremdbilder, die mit einer Reduktion des Realitätsbezuges einhergehen, im Sinne Foucaults diskursiven Charakter erhalten können. Die Macht des Diskurses geht soweit, dass der Mensch seinen Subjektstatus verliert, da er nicht mehr in der Lage ist, selbst zu denken, sondern von Stereotypen und Klischees gedacht wird.

Zum vierten gibt der Autor durch die semantische Widersprüchlichkeit der Einträge zu erkennen, dass vermeintliche Wahrheiten brüchig geworden sind. Jegliche Verallgemeinerung wird dementsprechend als Ausdruck des inauthentischen Denkens und Sprechens stigmatisiert. So zitiert Flauberts Notiz »ANGLAISES S'étonner de ce qu'elles ont de jolis enfants« zwar ein kollektives Vorurteil, doch zugleich widerlegt sie sich selbst: Die insinuierte Aussage zur mangelhaften Attraktivität von Engländerinnen dürfte kaum für alle Vertreterinnen der insularen Spezies gelten. Wenn sich zudem das Aussehen von den Eltern auf die Kinder vererbt, dann dürften englische Kinder der Logik des *Dictionnaire* folgend allerdings nicht hübsch sein – es sei denn, man greift auf den Gemeinplatz zurück, dass alle Kinder hübsch sind. Können englische Männer etwa die mangelhafte Attraktivität ihrer Frauen kompensieren? Warum aber sollen schlussendlich hübsche Mädchen zu hässlichen Frauen heranreifen? Ratlos verstrickt sich der gutgläubige Leser in seinen Gemeinplätzen. Offenbar wendet sich der didaktische und pädagogische Impetus des Genres »Dictionnaire« bei Flaubert in seiner Unterminierung des Festgeschriebenen gegen jene Leser, die bis dahin von der Unwiderlegbarkeit der Stereotypen überzeugt waren. Die vermeintlich absolute Wahrheit der *idée reçue* wird als Halbwahrheit oder gar Lüge entlarvt, mit der Folge, dass sich im Anschluss an diese Einsicht die grundsätzliche Frage nach der Verbürgtheit eines *savoir collectif* stellt, welche mit Derridas Konzept der *dissémination* in Einklang steht. Der Zweifel, ob überhaupt Wissen – also auch das Wissen um die *dissémination* – existiert, knüpft hieran nahtlos an

9 Diesbezüglich ist Berschin zuzustimmen: »Der imagologische Diskurs enthält keine Realaussagen, sondern Meinungsbilder. Diese Meinungsbilder führen ein Eigenleben und können – ohne Realkontakt – zur ›Legende‹ werden, werbungstechnisch gesehen zum ›Markenimage‹« (Berschin 1992, 59).

10 So der erste Epigraph zum *Dictionnaire*. Der zweite ist Chamforts Maximen entnommen: »[Il y a à parier que] toute idée publique, toute convention reçue, est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre« (Flaubert 1997, 45).

(vgl. Leinen 1990, 243 ff.). Zusammenfassend gilt, dass wir einer Auflösung von Sinneinheiten begegnen, mit der Folge, dass in identitätstheoretischer oder imagologischer Hinsicht die Erfassung von Heteronomien an die Stelle monadisch verstandener Darstellungsmuster tritt. Ebenso wie die Vorstellung von einem deutschen oder französischen Nationalcharakter abzulehnen ist, kann man daher nicht von ›dem‹ Bild Deutschlands in Frankreich sprechen. Entsprechendes gilt für die Literatur, in der durchaus nicht immer die gleichen Bildfelder zum Nachbarn anzutreffen sind.

3. Die Neuentdeckung des Heterostereotyps als literarische Spiel- und Gestaltungsform

Flauberts aufklärerischer, von Sarkasmus gegenüber seinen allzu gutgläubigen Lesern geradezu tiefender Impetus bedeutete freilich nicht das Ende der Stereotypisierung des Fremden. Sein Schreiben wider das Stereotyp endete glücklicherweise nicht im Schweigen, und er unterlag nicht der *terreur dans les lettres*, von der Jean Paulhan in seinem Essay *Les fleurs de Tarbes* spricht.¹¹ Vielmehr dokumentierte Flaubert seit der Erzählung *Novembre*, vor allem seit *Madame Bovary*, wie später Robert Desnos, Raymond Queneau und der OuLiPo, Michel Leiris oder Jean Tardieu sein Wissen als *verbaliste* durch das spielerische Zitieren des Stereotyps. Den genannten Autoren ist ein Einstellungswandel gemeinsam, der die exorzistische Haltung durch einen ludischen oder (selbst-)ironisch gebrochenen, auf jeden Fall aber affirmierenden Umgang mit geronnenen Denk- und Sprechmustern ersetzt. Die Zeit der sprachlichen Unschuld, in der man glaubte, stereotype Wahrheiten vertreten zu können, ist vorbei: Das Denken wie das Sprechen erhält eine neue Qualität, indem es sich in der Stereotypie bewegt und seine Bedingtheit anerkennt, sich aber gerade damit neue Freiräume schafft. Nicht nur in sprachphilosophischer, auch in imagologischer Hinsicht sind uns Hetero- wie auch Autostereotypen nicht zuletzt aufgrund der erwähnten kognitiven und sozialpsychologischen Erfordernisse erhalten geblieben. Sie erhalten indes vor dem Hintergrund einer sprach- und wahrnehmungskritischen Einstellung eine neue Wertigkeit in ihrer Eigenschaft als *stéréotypes au deuxième degré*.

Dies wiederum bedeutet, dass die in Stereotypen eingeschriebenen *Images* auf der Metaebene zitierfähig geworden sind und Klischees über den Deutschen in der neueren französischen Literatur als Spiel- und Gestaltungsmaterial Verwendung finden können.¹² Noch während der *Occupation*, im Jahr 1941, schuf Vercors als Vertreter der Résistance-Literatur in *Le silence de la mer* das Bild eines deutschen Offiziers, das infolge der Kombination aus antifaschistischer Perspektive und humanistischem Verständnis die herrschenden Stereotype und Feindbilder brüchig werden lässt. Zugleich zeigt er jedoch auf, »dass auch der sympathische Deutsche dem Nazismus gegenüber eine Haltung des Gehorsams einnahm« (Jurt 2003, 85). Im Bereich der neueren Literatur schreibt beispielsweise Pierre Combescot in seinem 1991 erschienenen Roman *Les Filles du Calvaire* zunächst traditionelle Darstellungsmuster in seinen Text ein, um sie schließlich in einem zweiten Schritt zu dekonstruieren. Entsprechend wird in der

11 Paulhan vertrat in diesem Zusammenhang die Forderung »de faire communs les lieux communs« (Paulhan 1941, 139).

12 Dies illustriert Aulbach 1998, 171 ff.

Person des deutschen Offiziers Bolko das Schreck- und Zerrbild des deutschen Monsters zu einer menschlich glaubwürdigen Gestalt von tragischer Qualität ummodelliert. Ähnlich verfährt Pascal Quignard in seinem Roman *Le Salon du Wurtemberg* von 1986, der seinerseits zunächst auf tradierte Schablonen der Fremdwahrnehmung zurückgreift, um sie am Ende in ihrer Wertigkeit zu entkräften und hiermit als Erkenntnisinstrumente zu relativieren. Neuere Autoren wie Kits Hilaire in *Berlin, dernière* (1990) oder Thierry Marignac in *Cargaison* (1992) zitieren zum Teil aus schreibökonomischen Gründen durchaus noch die gängigen Klischees, überzeichnen sie jedoch satirisch und distanzieren sich hiermit von ihnen (vgl. Leinen 2002, 246–269). Hinzu kommt, dass man eine individualisierte Positionierung abseits des konventionalisierten Antagonismus von positiv erfahretem Eigenem und negativ gedeutetem Fremdem sucht.

Doch nicht nur im Roman, sondern auch im zeitgenössischen französischen Theater lässt sich das Bemühen nachweisen, auf traditionelle Stereotypen zu Deutschland und den Deutschen Bezug zu nehmen, um sie in einem zweiten Schritt in ihrer Hinfälligkeit zu demaskieren. Wie Matthes anhand dreier von Noureddine Aba, Enzo Cormann und Daniel Benoin verfasster Dramen zum Deutschland im Umfeld von 1945 nachweist, vereint die Autoren »ein mehr oder weniger großer Abstand zur reinen Reproduktion altvertrauter Deutschlandstereotypen« (Matthes 1996, 245 f.). Dies werde zumindest partiell »ermöglicht durch die mehr bis vielstimmige dramatische Form, [...] durch Kontrastfiguren gleicher nationaler Zugehörigkeit« sowie »durch Zuschreibung von als typisch deutsch geltenden Eigenschaften oder Handlungsweisen zu Protagonisten französischer Herkunft« (Matthes 1996, 246). Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welchen Umgang Pierre Bourgeade in *Deutsches Requiem* sowie *Berlin, 9 novembre* mit den traditionellen Fremdbildern zum Deutschen und Deutschland pflegt. Die Auswahl der beiden Werke ergibt sich aus dem Vorhaben, Bourgeades Thematisierung zweier für das Deutschlandbild der Franzosen besonders wichtiger Phasen der deutschen Geschichte wie der jüngeren Vergangenheit exemplarisch zu behandeln: Der Blick richtet sich entsprechend auf die Zeit des Nationalsozialismus in *Deutsches Requiem* und die deutsche Wiedervereinigung in *Berlin, 9 novembre*, deren imagologische Implikationen in Verbindung mit den literarischen Darstellungstechniken erörtert werden sollen.

4. Pierre Bourgeade und Deutschland

Vor der Analyse erscheinen einige Basisinformationen zu dem 1927 geborenen Bourgeade angebracht, der bislang nur selten wissenschaftliche Beachtung finden konnte.¹³ Hinter dieser Zurückhaltung verbirgt sich möglicherweise ein gewisses Unbehagen in Anbetracht der thematischen Heterogenität des Schaffens dieses Autors, der nach einer Laufbahn als Jurist erst 1966 seinen ersten Roman, *Les Immortelles*, der Öffentlichkeit vorstellte und sich jeglicher Klassifizierung entziehen möchte. Hinzu kommt, dass Bourgeade ein medienscheuer Einzelgänger ist, der durchaus als *écrivain proluxe et toujours marginal* (Péron 2003) bezeichnet werden könnte. Die Position am Rande des literarischen Establishments erleichtert es ihm, seine persönlichen Vorlieben zu pflegen

13 Eine Ausnahme für die deutschsprachige Romanistik bildet Matthes 1997, 27–31.

und sich vorrangig den zwischen *eros* und *thanatos* angesiedelten Fantasmen des Menschen zuzuwenden.

Ein Spezifikum des vielseitigen Schaffens Bourgeades besteht darin, dass es für ihn nur eines kleinen Schrittes bedarf, um vom individuellen Fantasma zum Fantasma der *Histoire* mit *H majuscule* vorzudringen. So meint er in einem kürzlich erschienen Interview mit Martigny und Gailliot:

Si on écrit sur-soi-dans-sa-solitude, on est dans ses fantasmes. Si on écrit sur-soi-parmi-les-autres, on est dans l'Histoire, fantôme collectif. Les années passant, j'ai l'impression que le soi, les fantasmes et l'Histoire n'ont fait qu'un. (Bourgeade 2003, rückseitiger Klappentext)

Dementsprechend reicht das Gattungs- und Themenspektrum des *polygraphe* vom historischen und philosophischen Drama hin zum Roman, der sich ebenfalls mehrfach der Geschichte verschreibt. Neben *Deutsches Requiem* (1973) und *Berlin, 9 novembre* (1999) sei in diesem Zusammenhang an Bourgeades Darstellung des spanischen Bürgerkriegs in *Orden* (1969) sowie an *Le Procès de Charles Baudelaire* (1980) oder *Le Passeport - La Porte* (1984) erinnert. Im Roman wird die deutsche Teilung in *L'Armoire* (1977), die Deportation in *Le Camp* (1979) und die Folter in Algerien in *Les Serpents* (1983) behandelt. Über Bourgeades Themenspektrum geben auch jene mit Bildern oder Photographien illustrierten Bände Auskunft, die mehrheitlich erotische Fantasmen und Phantasien zum Gegenstand haben. So etwa *A Noir Corset Velu* (1972), *L'Ordre des Ténèbres* (1988), *Eros mécanique* (1989), die Biographie des Pornostars Brigitte Lahaie (1999) sowie *Sage Sale Sade* (2002). Für *Pitbull*, seinen ersten Kriminalroman, auf den *Téléphone rose* (1999) und *En avant les singes!* (2001) folgten, erhielt der Autor 1998 den *Grand prix Paul Féval de littérature populaire*.

Nicht nur in seinen Werken, die sich der Politik und Geschichte widmen, auch in der Lebenspraxis verkörpert Bourgeade das Ideal *écrivain engagé*, der seine Stimme erhebt, wenn Recht und Moral oder die Lehren aus der Vergangenheit im politischen Alltag in Vergessenheit zu geraten drohen. So wandte er sich 1972 vehement gegen den Versuch der politischen Führung Frankreichs, einem antisemitischen Kollaborateur aus der Zeit der *Occupation* die Generalabsolution zu erteilen. Präsident Pompidou hatte 1971 Paul Touvier, den ehemaligen Leiter des Geheimdienstes der Miliz von Lyon, noch vor einem richterlichen Urteilsspruch begnadigt, obwohl diesem der Mord an sieben jüdischen Geiseln im Jahr 1944 zur Last gelegt wurde. Bourgeade wandte sich daraufhin im *Combat* in einer Reihe scharf formulierter Artikel¹⁴ gegen diese Maßnahme, mit der Folge, dass wegen des Vergehens der *outrage au président de la République* eine Ordnungsstrafe gegen ihn verhängt wurde. Touvier hingegen lebte als unauffälliger Bürger, bis sein Fall neu aufgerollt und er 1994 zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt wurde (siehe hierzu Comte 1996).

Stellte Pompidou 1971 noch die Frage: »Le moment n'est-il pas venu de jeter le voile, d'oublier ces temps où les Français ne s'aimaient pas?« (zitiert nach Grellier 2002), so versucht Bourgeade damals wie heute Lehren aus der Vergangenheit zu vermitteln, um den Anfängen zu wehren. Gemäß dieser Überzeugung möchte er mit seinen historisch-philosophisch ausgerichteten Texten einen Beitrag zur Förderung des Toleranzverständnisses und eines kritischen politischen Bewusstseins liefern. Daher

14 Drei dieser neunzehn Artikel sind abgedruckt in: Bourgeade 2003, 135–139.

stellt er in einem Interview anlässlich der Publikation seines Romans *Les armes vivives* die Frage: »Comment, par exemple, un adolescent, en 1999, pourrait-il juger des principes et des paroles du Front national, s'il ignore à quoi tout cela peut conduire?« (Streiff 1999)

In dieser kurzen Stellungnahme gibt der Autor bereits zu erkennen, dass die traditionelle Dichotomie von positivem Eigenen und negativem Fremden nicht Teil seines Denkens ist. Dementsprechend kondensieren und transferieren Bourgeades Texte die Lehren aus der deutschen Vergangenheit zu einer Sichtweise, die Länderstereotypen überwindet und auch das Eigene einer kritischen Betrachtung unterzieht. Aufgrund dieser Vorgehensweise lässt er sich im Kreis der Autoren der *Mode rétro* wie Patrick Modiano und Patrick Sevrin, Marie Chaix und Eveline Le Garrec positionieren, welche die traditionellen Nationalstereotypen aufbrechen, um einen individualisierten und differenzierten Zugang zur deutsch-französischen Vergangenheit zu suchen.¹⁵

Bourgeade bleibt Deutschland trotz seines Versuches, sich ihm schreibend anzunähern, ein Rätsel, da die Fremdheit gegenüber der anderen Kultur nicht überwunden werden kann und es eine irriige Annahme wäre, das Andere verstehen zu können. Entsprechend vermerkt er im Gespräch mit Gérard Streiff:

Comment un grand peuple – musicien, philosophe, poète entre tous – a-t-il pu, durant ces vingt-cinq ou trente années, devenir le peuple du génocide programmé? Lors de mon premier voyage en Allemagne, après la guerre, je fus stupéfait de voir que Dachau était situé dans une région riante, et très peuplée, à quelques kilomètres de Munich! Il faisait donc ›partie du décor‹ de la Bavière, région paisible, romantique, très catholique, dont les habitants ont la réputation d'être de ›bons vivants‹, et dont les paysages sont souvent d'une grande beauté – le lieu où le nazisme a pris son essor. Comment ne pas s'interroger sur cela? [...] En plusieurs régions, on signale aujourd'hui un regain de l'antisémitisme. Il convient donc de rester vigilants, de l'un et de l'autre côté du Rhin! (Streiff 1999)

Wie der Eingangssatz dieses Zitates belegt, lassen sich in Bourgeades Wahrnehmung Deutschlands durchaus noch Topoi aus dem Inventar jener rätselhaften *deux Allemagnes* erkennen, von denen vor allem seit 1871 in der französischen Öffentlichkeit die Rede ist. Die angesprochene Problemstellung wird jedoch durch den finalen Zusatz auch auf Frankreich, doch in Fortführung des Gedankens grundsätzlich auf jede andere Nation bezogen. Diese Sichtweise ist weit davon entfernt, die in Deutschland konstatierte latente oder manifeste Tendenz zum Antisemitismus zu relativieren. Sie transzendiert diese aber vor dem Hintergrund der Überzeugung, dass »le XXI^e siècle sera encore plus terrible que le XX^e car les procédures d'extermination progressent«,¹⁶ zu einem zivilisatorischen, nicht aber ausschließlich deutschen Problem. Zur Erfassung und Diskussion dieser Bedrohung der Zivilisation soll die Literatur dank ihres historischen Realismus aufklärerische Wirkung entfalten, so begrenzt auch ihre Einflussmöglichkeiten sein mögen: »Il y aura de nouveau des génocides« (Dussert 1999). Bourgeade versucht den Menschen mit all seinen Abgründen erfassen, wenn er vermerkt: »c'est en reflétant la réalité de la manière la plus claire, comme le ferait un miroir, que l'on se

15 Siehe zu den Genannten Aulbach 1998, 158ff. Matthes erschließt diese Tendenz in den Theaterstücken von Jean-Manuel Florensa, *Auschwitz de mes nuits* (1989), Daniel Benoin, *Sigmaringen (France)* (1990) sowie Roland Fichet, *Plage de la Libération* (1988) (Matthes 1992, 72–74).

16 So eine Aussage gegenüber Eric Dussert (Dussert 1999).

trouvera au cœur du mystère humain. C'est vrai pour la vie des peuples (l'histoire), pour la vie de l'homme (le sexe) et pour la littérature elle-même.« (Streiff 1999) Die seit Hugos *Préface* zu *Cromwell*, doch vor allem Stendhals *Le rouge et le noir* bekannte Spiegelmetapher veranschaulicht den Versuch einer Abbildung der menschlichen Wirklichkeit mit ihren unmenschlichen Zügen. Bourgeade möchte dem Unfassbaren, das im Menschen schlummert, Sprache verleihen, wenn etwa in *Le Camp* »un innocent est poussé à faire un camp (scil.: un camp de concentration) contre son gré« oder in *Les Serpents* »un innocent opposé à la torture est amené à torturer«. In *Les Ames juives* ist es ebenfalls »un autre jeune innocent qui, au moment de faire un geste d'amour ou de compassion, voit son geste transformé par son histoire qui agit à sa place, par une force qui le dépasse.« (Alle Zitate Dussert 1999) Literatur dient dem Autor als Erkenntnisinstrument, mit dessen Hilfe er die Abgründe des Menschen ausloten will. In diesem Sinne umschreibt Bourgeade sein schriftstellerisches Ziel als »arriver au mystère par les moyens de la clarté« (Jacob 1998), wobei er sich von der Wahl seiner Themen her nach eigener Einschätzung stets »devant un gouffre« (Jacob 1998) bewegt.

Folgen wir daher Bourgeade ein Stück weit auf seinem Weg am Rande des Abgrunds und richten wir den Blick zunächst auf das 1973 verfasste Theaterstück *Deutsches Requiem*. Es wurde als Teil einer Trilogie konzipiert, welche die »dramas historiques que vécut l'Europe du XX^e siècle« (Bourgeade 1973, 8) zum Gegenstand haben sollte. *Orden*, das erste Stück dieser Trilogie, beschäftigt sich mit der Entwicklung des Franquismus in Spanien. Das dritte Drama über den Stalinismus blieb bislang unvollendet.

5. *Deutsches Requiem*

In *Deutsches Requiem* widmet sich Bourgeade der *Histoire* mit *H majuscule*, wie schon das Personal des Stücks erkennen lässt: Es treten im ersten Akt lediglich Hitler, Bormann und Eva Braun auf, zu denen im zweiten Akt zehn Männer stoßen, die in den Nürnberger Prozessen als hochrangige nationalsozialistische Politiker und Militärs mit dem Tod bestraft wurden. Den zentralen Impuls gibt der langlebige Mythos, dass Adolf Hitler den Zweiten Weltkrieg überlebt hat und ein neues Reich gründen möchte.¹⁷ Es liegt auf der Hand, dass hinter der Literarisierung dieser Spekulation die Reflexion über die Gefahr der Rückkehr des Nationalsozialismus in die moderne Gesellschaft steht. In einer Vielzahl dialogisch präsentierter Erinnerungen der Protagonisten an die Geschichte des Nationalsozialismus, durch eine Reihe szenischer Rückblenden sowie Verweise auf bedrückende historische Fakten macht Bourgeade die finsterste Seite der deutschen Geschichte zum Gegenstand seines Dramas. Mit großer historischer Treue enthüllt er die perfiden Mechanismen der Machtaneignung und die menschenverachtenden Ziele der Politik Hitlers:

»Ainsi, comme Frédéric II et Catherine II, Staline et moi, nous nous partagerons la Pologne. Et puis je réglerai son compte à Staline« (31)

17 »L'HOMME [scil.: Bormann]: Dieu est mon témoin. J'ai fait ce que j'ai pu. Je l'ai brûlé, Mais je l'ai sauvé. Il est peut-être aveugle, mais il n'est pas mort. Il n'est pas mort dans les décombres du bunker!« (14)

»Je veux vider la Russie des bêtes à figure humaine qui l'habitent. Je veux que cet espace appartienne au seul peuple allemand« (54)

»La lutte antisémite est exactement une lutte contre les parasites. Se débarrasser de ses poux n'est pas une question d'idéologie. C'est une simple question de propreté« (54).¹⁸

»Tout ce qui n'est pas de sang germanique et de race aryenne sera fusillé car les races basses encombrant inutilement l'espace européen« (56)

Signifikanterweise belegt Bourgeade, dass er als Sympathisant der Lehren von Marx und Engels auch auf dem linken Auge nicht blind ist, denn Stalin äußert fast wörtlich das gleiche Ziel: »Hitler et moi nous nous partagerons la Pologne, et puis je réglerai son compte à Hitler« (34). Neben dem infamen strategischen Kalkül möchte der Autor die Inhumanität und sadistische Brutalität herausstreichen, mit denen Deutsche den Holocaust und den Krieg organisierten.¹⁹ Durch die Fokussierung auf historische Figuren und ihre in der Übersetzung oft wörtlich zitierten Reden und Aussagen²⁰ entzieht sich der Autor dem potentiellen Vorwurf, er entwerfe zu Unrecht ein düsteres Deutschlandbild und ver falle hierbei einer ungerechtfertigten Stereotypie. Sein Stück erhält vielmehr einen geradezu dokumentarischen Charakter, wobei es trotz der Fokussierung auf die Führungskreise des Regimes nicht unausgesprochen bleibt, dass sich die Mehrheit der Deutschen schuldig gemacht hat: »BORMANN: Mon Führer, le peuple allemand sait que sans vous il vivrait encore dans la honte. [...] Mon Führer, votre nom sera vénéré dans l'avenir comme celui du sauveur de l'Allemagne« (23).

Bourgeade entzieht sich jedoch jener einseitig negativen Stereotypisierung des Deutschen als Nazi, wie sie zeitgleich beispielsweise in der französischsprachigen *Bande Dessinée* bis zur Blütezeit der deutsch-französischen Beziehungen in den achtziger Jahren vorherrschte. Seitdem lässt sich auch in diesem Genre eine Brechung des »zunächst eindimensionalen Manichäismus von ideal positivem Autostereotyp (Franzosen = Résistance) und ideal negativem Heterostereotyp (Deutsche = Nazis)« (Sistig 2002, 59) nachweisen. Dieser Entwicklung greift *Deutsches Requiem* voraus, wenn in der Szene IV des ersten Aktes ausführlich auf die Tradition des gescheiterten Widerstandes gegen Hitler durch einen Teil der Generalität (Feldmarschall von List, 37ff.) und die Gruppe um

18 Vgl. mit Hitlers Wortwahl zur Rechtfertigung des Abtransports ungarischer Juden in die Konzentrationslager: »Wenn sie nicht arbeiten könnten, müssten sie verkommen. Sie wären wie Tuberkelbazillen zu behandeln, an denen sich ein gesunder Körper anstecken könnte« (zit. in: Domarus 1963, 2005).

19 So etwa Hitlers Angebot an Bormann, der sich dem Erblindeten als Göring präsentiert: »L'Ukraine compte au moins soixante ou soixante-dix millions d'habitants. Vous pourrez en faire autant d'esclaves. Vous y serez mieux servi qu'à Karinhall. Ha ha ha. Ha ha ha« (24). Vgl. Bormanns Aussage, als er Himmlers Rolle spielt: »Que les nations vivent, prospèrent, ou meurent de faim, cela ne m'intéresse que dans la mesure où elles sont ou non les esclaves de notre culture. Que dix mille femmes russes meurent d'épuisement en creusant un fossé anti-char, cela ne m'intéresse que dans la mesure où il faut que ce fossé soit terminé à temps pour l'Allemagne« (53). Es handelt sich im vorliegenden Fall um ein wörtliches Zitat aus einer Rede, die Himmler am 4.10.1943 in Posen vor SS-Gruppenführern gehalten hatte. Der weitere Wortlaut ist abgedruckt in: Bracher 1969, 458.

20 Siehe die Wiedergabe der Radioansprache Hitlers nach Stauffenbergs misslungenem Attentat (45) im Vergleich mit dem authentischen Zitat in Domarus 1963, 2128.

Stauffenberg (43ff.) hingewiesen wird. Eine sehr realistische szenische Rückblende in den von Freisler geleiteten Prozess gegen die Attentäter gibt in diesem Zusammenhang zu erkennen, wie sehr die Justiz dem politischen Willen gefügig war.

Die Rede ist aber nicht nur von deutscher Schuld, denn Bourgeade spricht auch Frankreichs Verwicklung in den Naziterror an. Wenn das Land unter Pétain als »une jolie femme qui aimerait plaire à son vainqueur« (27) bezeichnet wird, dann schlägt der positive Autostereotyp der Marianne in sein Gegenteil um. Er gibt nun Raum zu kritischen Reminiszenzen, da in der Allegorie das unterwürfige Frankreich als sehr anfällig für die Verlockungen einer Liaison mit der Besatzungsmacht erfasst wird. Das Verhalten der Menschen während der Occupation bestätigt deren mehrheitliches Arrangement mit dem Sieger: »HITLER: Il y aura foule aux terrasses des cafés. Les cinémas et les théâtres vont ouvrir. La bourgeoisie française aime l'ordre. Elle sera ravie. [...] Pour l'Angleterre, Goering, je fais confiance à la Luftwaffe. Pour la France, il suffit que je fasse confiance aux Français.« (27). Bemerkenswert erscheint, dass hier das Stereotyp des ordnungsliebenden Deutschen auf die damals tonangebende Schicht der französischen Gesellschaft übertragen wird. Bourgeade dokumentiert hierdurch nicht nur die Hinfalligkeit klischeehafter Images, sondern auch die Erfordernis einer von Pompidou noch abgelehnten kritischen Aufarbeitung der französischen Geschichte.

Eine neue Wendung erhält das Stück in jenem Moment, als Hitler seinen Kopfverband abnimmt und wieder sehend wird. Wurden bis dahin sämtliche Personen aus der Geschichte des Dritten Reiches von Bormann verkörpert, so sorgt Hitler im zweiten Akt dafür, dass andere Getreue, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls nach Argentinien retten konnten, an die Stelle der ehemaligen Würdenträger treten. Mit Hitlers Aussage »Tout commence« (61) wendet sich die Handlung in bedrückender Weise seiner Neuorganisation der Gegenwart zu.²¹ Der zweite Teil des Dramas bestätigt Bourgeades großes Feingefühl im Umgang mit Klischees. Denn Argentinien, nicht mehr Deutschland, wird zum Ort der Handlung, und Hitler kann sich wie schon zuvor bei seiner Planung der Unterstützung der katholischen Kirche sicher sein. Deutschland dient dem Autor daher lediglich als *ein*, nicht als *das* Beispiel für die grundsätzliche Anfälligkeit von Menschen für ideologische Verblendungen und für die Neigung, andere zu unterdrücken. Deswegen schließt er nicht aus, dass sich die Geschichte prinzipiell an jedem Ort der Welt wiederholen kann. Genau hierin liegt der entscheidende Unterschied im Umgang mit der französischen Tradition einer eher einseitigen Heterostereotypisierung, welche zur Wahrnehmung führte, dass alle Deutsche Nazis und Nazis immer nur Deutsche seien.²²

Im zweiten Akt von *Deutsches Requiem* schreibt Bourgeade darüber hinaus in provozierender Weise gegen die religiöse Mystifizierung der Ideologie, doch auch gegen die Ideologisierung der Religion an: Er legt Hitler, der in Argentinien bereits in einem

21 »HITLER: Me voici seul avec vous comme j'ai été seul en 1924 dans ma prison. Seul, mais vivant. Ce que j'ai fait, je le referai. Ce que je n'ai pas pu réussir la première fois en 1924, ce que je n'ai pu réussir la deuxième fois en 1944, je le réussirai la troisième fois« (61).

22 Ähnlich verfährt Jean-Pierre Chabrol in *Le bouc du désert*, zu dem Fritz Nies schreibt: »Von Nazimassakern im Warschauer Ghetto schlägt er den Bogen zu Geiselexekutionen in Algerien und Indochina. Er demonstriert die seismographische Sensibilität der französischen Öffentlichkeit gegenüber jedem Verdacht, im Namen der Staatsmacht könnten (im Inland oder anderswo) jene Menschenwürde und Menschenrechte verletzt werden, welche die französische Revolution auf ihre Fahnen geschrieben hatte« (Nies 1983, 146).

Konzentrationslager Menschen foltern lässt, Worte in den Mund, die der Bibel entnommen sind: »Que le Seigneur me donne douze hommes« (65) heißt es in der ersten Szene, sowie »Regarde les lys des champs. Ils ne sèment ni ne moissonnent. Et cependant le roi Salomon dans toute sa gloire n'a pas une robe aussi belle que la leur. Regarde les oiseaux des champs. Ils ne sèment ni ne moissonnent. Cependant, notre Père céleste les nourrit« (66).²³ Zugleich endet Hitlers Auftritt in dieser Szene aber mit der Aussage: »Il faut que j'aïlle voir ces gens crier« (66). Auch szenisch illustriert Bourgeade die unheilvolle Stilisierung des Totalitarismus zu einer Ersatzreligion, so dass er Hitler und seine Getreuen zu Beginn der siebten Szene des zweiten Aktes ihre Plätze und Posen exakt nach dem Vorbild des von Leonardo da Vinci gemalten Abendmahls einnehmen lässt. Doch auch das Bewusstsein, einer *race élue* (92) anzugehören, stützt die Analogiebildung. Weiterhin legt Bourgeade seinem Protagonisten die folgenden Worte in den Mund, die auf das dreizehnte Kapitel des Evangeliums nach Johannes (Jesu Abschied von den Seinen) verweisen: »J'ai accompli mon destin. J'ai fait ce que j'avais à faire. J'ai achevé pourquoi j'étais venu. Maintenant, je vais vous quitter. Ne craignez rien. Même si je semble absent, je continuerai d'être avec vous« (91). Wie in Brahms Requiem die Musik die Bibeltexte in die Sprache der Musik überleitet, so transponiert Bourgeade die Zitate aus der Heiligen Schrift in den Kontext des Totalitarismus. Der hinter der Titelwahl des Dramas stehende Introitus der Exsequien, »Requiem aeternam dona eis, Domine«, dient ihm als Ausdruck des in einen entchristlichten Kontext eingeschriebenen Wunsches, dass der Faschismus nie wieder die Erde heimsuchen möge.

Im Drama jedoch wird illustriert, dass sich die Ideologie erfolgreich des Katholizismus' bediente, um als Ersatzreligion an seine Stelle zu treten. Hitler erscheint als der neue Messias. Bourgeade lässt dementsprechend sein Drama mit der brisanten Analogie zwischen dem durch intertextuelle Zitate Hitlers assoziierten Tod Jesu²⁴ und seiner Wiederauferstehung auf der einen Seite sowie dem szenischen Abgang des Diktators und Eva Brauns auf der anderen Seite enden. Auch nach dem Tod des Führers, so die Botschaft des Schriftstellers, wird der Faschismus weiterleben. Entsprechend lässt sich das Paradox der letzten beiden Aussagen des Dramas deuten, wenn Bormann feststellt: »Il est mort«, worauf der Bischof mit dem Hinweis »Il est vivant!« (93) reagiert. Bezeichnenderweise endet das Stück in einer deprimierenden *obscurité totale*, welche die vorher in einer Szenenanweisung dokumentierte »resurrection des principes et des méthodes nazies, partout dans le monde, aujourd'hui« (88) visualisiert.

Bourgeades Drama verdeutlicht, wie das Denken in totalitären Strukturen und die Verlockungen des Faschismus zu einem universalen Phänomen wurden, das nicht mehr auf Deutschland beschränkt werden darf. Nicht zufälligerweise scharf Bourgeades Hit-

23 Hier liegen zum Teil wörtliche Zitate vor aus dem Evangelium nach Matthias 6, 26 und 28-29. Ein Bezug zum Evangelium nach Johannes 20, 19-31 tut sich auf mit: »HITLER: On a menti. Touche-moi. Touche-moi et va dire aux autres que je suis vivant« (68); Bei der Verleihung von Eisernen Kreuzen zitiert Hitler jene Weissagung, die Konstantin vor der Schlacht an der Milvischen Brücke zuteil wurde: »Par ce signe tu vaincras« (75).

24 »HITLER: [...] En vérité, je vous le dis, partout où vous êtes désormais, là je suis. Partout où la croyance en une Loi révélée se substitue au libre choix de la conscience individuelle, là je suis. Partout où la notion de race élue se substitue à la notion d'égalité entre les peuples, là je suis. Partout où il y a un Dieu, là je suis. Partout où règne une foi, là je suis. Partout où règnent la religion, l'ordre, la censure, là je suis« (92).

ler gerade in Argentinien seine Anhänger um sich, wo Perón nach 1946 eine diktatorische Herrschaft entfaltete, bis er 1955 durch eine bis 1973 regierende unheilige Allianz aus Militär und Kirche gestürzt wurde.²⁵ Dieser Verweis auf die Aktualität beweist ebenso wie Goebbels Aussage »Les jeunes gens du monde entier recherchent nos insignes et nos emblèmes. Nous pouvons être sûrs de l'avenir« (89) die weltweite und dauerhafte Virulenz des faschistischen Gedankengutes.²⁶

Der Enthistorisierung und territorialen Entgrenzung von Stereotypen dient auch, dass auf Geheiß des messianischen Führers bis dahin unbekannte Getreue Hitlers zu Reinkarnationen von Vertretern des alten Denkens werden. Dabei findet sich erneut eine provozierende intertextuelle Anspielung auf das Bibelwort: »Désormais, tu ne seras plus Kramer, mais Keitel. [...] Relève-toi« (68); »Tu ne t'appelles plus Bermeister, mais Himmler« (69); »Tu ne seras plus Heusk, mais Kaltenbrunner. Tu ne seras plus von Geutzen, mais Rosenberg. Tu ne seras plus Kupperschmidt, mais Goebbels« (70).²⁷ Deutschland erscheint im geschichtlichen Rückblick einmal mehr als Illustration für die Gefahren, aber auch die Anziehungskraft, welche im *gouffre* des Faschismus und des Totalitarismus schlummern. Der kritische Blick auf Deutschland und die Deutschen wird jedoch entgrenzt und die traditionelle Polarität von Fremdem und Eigenem relativiert, indem Bourgeade seinem skeptischen Menschenbild entsprechend traditionelle Stereotypen in topographischer, historischer und personaler Hinsicht auflöst. Die Gefahren, welche sich aus dem Faschismus ergeben, münden daher aufgrund ihrer Universalisierung und Perpetuierung in einen Appell an das ethische und politische Gewissen der Menschheit. Deutsche Bildwelten werden entgrenzt.

6. *Berlin, 9 novembre*

In seinem Theaterstück *Berlin, 9 novembre*, das nach einer Lesung im Sender France-Culture am 9. November 1999 im Rheinischen Landestheater Neuss uraufgeführt wurde, thematisiert Bourgeade ein weiteres Mal die in Deutschland angesiedelte *Histoire* mit *H majuscule*. Der Titel verzichtet absichtlich auf die Nennung der Jahreszahl 1989, so dass die Erinnerung an andere Geschehnisse aus der *Histoire* mitschwingt, die sich mit dem 9. November verbinden: Der Thronverzicht des Kaisers und die Ausrufung der Republik am 9.11.1918, Hitlers Putsch in München am 9.11.1923 sowie die Reichspogromnacht am 9.11.1938. Bekanntlich hielt es die Bundesregierung nach der Wiedervereinigung gerade aufgrund der Übereinstimmungen mit den letztgenannten Daten für unangebracht, den 9.11. in den Rang des deutschen Nationalfeiertags zu erheben. Zugleich wurde ersichtlich, dass die Folgen des 9. November 1989, aber auch die

25 Bourgeade hebt in diesem Zusammenhang die Unterstützung der Faschisten seitens der Kurie unter Pius XII hervor (86). Signifikanterweise konnte sich auch der französische Kollaborateur Touvier jahrzehntelang des Schutzes der Kirche erfreuen, um sich hinter Klostermauern unter falschem Namen einer Verfolgung durch die Justiz zu entziehen.

26 Vgl. »RIBBENTROP: [...] Je vous rends compte aussi que notre mouvement est de nouveau en plein essor. D'importants groupements nationaux-socialistes se créent et se développent en Europe bien sûr, mais aussi en Amérique du Sud et jusque dans les autres parties du monde« (87).

27 Vgl. Johannes 1, 42: »Jésus, l'ayant regardé, dit: Tu es Simon, fils de Jonas; tu seras appelé Céphas (ce qui signifie Pierre).«

Erinnerung an frühere Ereignisse, die sich mit diesem Datum verbinden, seitens der politischen Führung unserer westlichen Nachbarn, mehr als bei der Bevölkerung, zu Unsicherheiten und Vorbehalten im Umgang mit dem gewandelten Deutschland führten. In der interpretationsbedürftigen historischen Situation nach dem Mauerfall, als man vor völlig neue Gegebenheiten gestellt war, neigte man in Frankreich aus psychologisch nachvollziehbaren Gründen dazu, auf »oft irrationale Weise [...] alte Muster und Stereotypen in der Fremd- und Eigenwahrnehmung zu reaktualisieren« (Beilecke 1994, 126).²⁸ In Anbetracht der neuen *incertitudes allemandes* zog man sich zur Selbstvergewisserung auf das scheinbar verbürgte Wissen traditioneller Heterostereotypen zurück.

Dieser Tendenz des Rückfalls in das Klischee begegnet Bourgeade in *Berlin, 9 novembre* auf seine eigene Weise, indem er die Brüchigkeit derartiger Identitätszuweisungen illustriert. Dies wird unterstützt durch den innovativen Bezug zur deutschen Aktualität, welche in der Regel im französischen Gegenwartsdrama durch die Tendenz überlagert wird, Historisches zu thematisieren (Matthes 1992, 74). Geschildert wird der Tagesablauf zweier Stationsvorsteher der Berliner U-Bahn, des Ostdeutschen Rudolf und des Westdeutschen Wolfgang, deren Station durch eine weiße Linie in einen Ost- und einen Westsektor unterteilt ist. Der Schriftsteller schafft durch diese Lokalisierung des Geschehens die Möglichkeit, einen Bezug zwischen der *Histoire* des Mauerfalls, die sich auch metaphorisch korrekt »über den Köpfen« der beiden Männer abspielt, und ihrer persönlichen *histoire* mit *b minuscule* zu entwickeln.

In den ersten Sequenzen des Stücks setzt Bourgeade zunächst den Antagonismus von Ost und West durch das Zitieren einer Reihe »klassischer« Stereotypen gezielt in Szene. Dies beginnt in der ersten Anweisung des Autors zur Kleidung beider Personen: »haute casquette et élégante veste galonnée à l'ouest; bleu de chauffe usagé et vieille casquette militaire, d'allure vaguement bolchévique, à l'Est« (10). Auch die architektonische Ausgestaltung der beiden Teile des Bahnhofs spricht für den klischeehaft überzeichneten Kontrast von Ost und West. Auf der einen Seite sieht der Zuschauer Rudolfs Beschreibung entsprechend »une station transformée par la toute-puissance de l'argent en un palais des mille et une nuits« (15), die mit einem Kompaktfernseher, einem schnurlosen Telefon, einem Radio in Miniaturausführung, Kühlschrank und Badezimmer ausgestattet ist. Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich lediglich *une cabute*, deren Ausstattung aus »un balai, un vieux broc et une cuvette, un morceau de savon noir« sowie einem Knüppel (28) besteht. Das stereotyp vermittelte Gegensatzpaar Überfluss versus Mangel strukturiert anfangs das Geschehen.²⁹

28 Henri Ménudier gab 1979 in einem Vortrag eine zutreffende Prognose der französischen Reaktionen auf die Wiedervereinigung: »Trotz des Festhaltens an traditionellen Rechtspositionen (Offenhaltung der deutschen Frage) reagieren die Franzosen auf das Thema »Wiedervereinigung« sehr empfindlich. Die schmerzlichen Erfahrungen der deutsch-französischen Nachbarschaft seit dem 19. Jahrhundert können nicht vergessen werden. [...] Ganz egal, wie die Deutschen reagieren werden, sie bleiben – vom Ausland her gesehen – immer suspekt.« (Ménudier 1981, 66f.)

29 Diese Darstellung erscheint als Reminiszenz an die Eindrücke, die der Autor während eines Berlinaufenthaltes im Jahr 1976 sammelte: »Berlin-Ouest, un bordel. Berlin-Est, l'odeur de pisse, de désinfectant et de chourave à quoi l'on reconnaît immédiatement l'Est« (Bourgeade 2003, 12).

Bourgeade lehnt es ab, eine eindeutige Position für die eine oder andere Ideologie einzunehmen. Daher stellt er von einer Position der Äquidistanz heraus die Produkte des Kapitalismus in ironischer Weise als überflüssig dar, während er die ideologische Verbrämung des Mangels im Osten nicht minder ironisch demaskiert. So will Rudolf aus Solidarität mit den »camarades électrométallurgistes du complexe Karl-Marx de Rostock« (15) eine flackernde Birne nicht durch ein Westprodukt ersetzen, wengleich ihm Wolfgang als Ausdruck der westlichen Prosperität gleich dreißig solcher Birnen anbietet. Zugleich präsentiert sich Wolfgang als personifiziertes Echo – man könnte auch sagen: Opfer – des Diskurses der Werbung. Ein besonders fortschrittliches Gerät soll Rudolfs Besen überflüssig machen: »Regardez! Ne nec plus ultra ... *L'up to date* ... la toute dernière création des Japonais! ... Un petit bijou d'aspirateur portable électronique ... L'objet révolutionnaire qui va transformer ma vie! ...« (18). Die sich im komischen Widerspruch von mechanisch-repetitiver verbaler Emphase und objekthafter Banalität selbst demaskierende Aussage des Westbürgers illustriert Bourgeades Kritik an der enthumanisierenden Inauthentizität des Kapitalismus und dem unbedingten Konsum- und Fortschrittsdenken mit seinem überflüssigen Glamour. Erneut dient ihm Deutschland als Folie für eine Kritik, die auch jenseits der Landesgrenzen Gültigkeit besitzt, indem das Klischee des fortschrittsgläubigen und prosperierenden Besitzbürgers als lächerliche Chimäre demaskiert wird. Wenn zudem Rudolf in Reaktion auf Wolfgangs Lobpreis des Konsumierens vermerkt: »Côté Ouest, les lumières de la ville interdisaient qu'on voie le ciel, mais chez nous, à l'Est, la nuit était criblée d'étoiles« (16), so wird die falsche Welt des Kommerz, in welcher der Blick auf jegliche Transzendenz verloren gegangen ist, eindrücklich als brüchig erfasst.

Die Relativität der eigenen Überlegenheitsvorstellung als Ausdruck des kulturellen Zentrismus wird für Wolfgang durch den Kontakt mit der fremden Zivilisation in erschreckender und unmittelbarer Weise wahrnehmbar: Zeitgleich zu den »foules qui [...] se dirigent vers le Mur« läuft im Untergrund eine erschreckend große Ratte von Ost nach West, um sich an Wolfgangs exquisitem *repas de la journée*, »des petits sandwiches au jambon fumé de Westphalie ... un peu de fromage de Munster ... des bonbons fourrés ... et quelques galettes à la vanille« (23), gütlich zu tun und nebenbei dessen Büro in Unordnung zu bringen. Indem Bourgeade bei dieser Gelegenheit die Ostbürger metaphorisch mit Ratten gleichgesetzt, übernimmt er eine Perspektive, welche die perzeptive Unsicherheit und die Vorurteile des Westbürgers gegenüber den fremden Neankömmlingen wiedergibt. Angesichts der Begegnung mit dem unheimlichen Unbekannten rekurriert Wolfgang auf das Stereotyp, mit dem schon in Hipplers Film »Der ewige Jude« (1940) eine ethnische Distanznahme und Diskriminierung vonstattenging. Der Rückgriff auf das diffamierende Klischee der Ratte dient Bourgeade somit einerseits der Artikulation seiner Kritik am inhumanen Egoismus des Westdeutschen, der seinen Besitz mit niemandem teilen möchte. Zugleich denunziert der Hinweis auf das zügellose Verhalten des Tieres das animalisch gedeutete Streben des Ostdeutschen, am westlichen *Way of Life* teilnehmen zu können.³⁰

30 »RUDOLF: [...] Vous voulez la destruction du Mur ... des frontières ... Eh bien ... Voilà le résultat! ... WOLFGANG: Un rat à l'ouest! ... RUDOLF: Un rat à l'ouest? ... Mais des dizaines ... des centaines ... des millions de rats vont s'y précipiter! ... Vous l'aurez voulue ... préparée ... programmée ... la venue des rats ... L'invasion des rats! ... L'invasion d'une moitié du monde par l'autre! ... Vous récoltez ce que vous avez semé!« (22).

Wolfgang reagiert in lächerlicher Weise hilflos auf den Eindringling: »Je ne suis pas armé ... Je n'ai que cet aspirateur électronique« (23). Allein Rudolfs Amtshilfe in Form eines gezielten Hiebes mit seinem »gourdin de l'homme des cavernes« (24), aus östlicher Perspektive freilich ein »épée de Siegfried, version populaire«,³¹ vermag dem Leben des Tieres ein Ende zu setzen. Es wird schließlich mit Rudolfs Kommentar »Je vais rendre ce rat à sa famille« (27) in den Lüftungsschacht eines ehemaligen Nazibunkers geworfen. Diese Szene ist voller Symbolik: Mit dem Tod der Ratte endet die diskriminierende Stereotypisierung des ›Ossis‹, aber auch der Rekurs auf das Bild des militaristischen Deutschen. Denn Bourgade zitiert im Zusammenhang mit dem Erscheinen des Tieres wie schon zu Beginn des Stückes das im Osten wie im Westen verwurzelte Klischee des Preußentums. Schon zu Beginn der ersten Sequenz hatten Rudolf und Wolfgang bei ihrem Dienstantritt nach einem ersten Gruß clownesk synchronisiert die Hacken zusammengeschlagen.³² Weiterhin persiflierte Wolfgang gegenüber Rudolf den »ton guttural du compte-rendu militaire« (13), und in der Szene mit der Ratte ereifert er sich darüber, dass diese die Grenze »sans Ausweis!« (sic, 22) übertreten habe. Ob der humoreske Verweis auf das Preußentum und die Ordnungsliebe dem Autor oder den Personen zugeschrieben werden kann, muss offen bleiben. Entscheidend ist aber, dass das Stereotyp des preußischen Deutschen ironisch dekonstruiert wird. Bourgade vermag sich in diesem Zusammenhang des Klischees in zweifacher Weise zu bedienen: Zum einen trägt seine Verwendung sehr ökonomisch und pointiert zur Schaffung einer typisch »deutschen« Atmosphäre bei. Zum anderen aber weist er durch die Ironisierung der Geste sowie der Aussage zugleich darauf hin, dass eine derartige Zuweisung kaum uneingeschränkt der Wirklichkeit entspricht. Zusammenfassend betrachtet kann somit der Tod der Ratte als symbolischer Akt gedeutet werden, der das Negativklischee des ›Ossis‹ in den Orkus verbannt und es ermöglicht, dass sich die Deutschen erstmals unvoreingenommen als Menschen begegnen können.³³ Das historische Ereignis bedingt offenbar nicht automatisch eine negative Verschiebung der Wahrnehmungsmodi mittels des Rekurses auf alte Stereotype. Mit ihm kann sich vielmehr auch ein Neuanfang im Umgang mit dem Unbekannten verbinden. Tatsächlich ermöglicht dieser symbolisch vermittelte Tod des Stereotyps die erste Annäherung beider Stationsvorsteher, deren »kleiner Grenzverkehr« und zwischenmenschlicher Austausch in dieser Phase von *Berlin, 9 novembre* ihren Anfang nehmen.³⁴

Diese Auflösung der vorurteilsbedingten Differenzen wird verbalisiert durch die Ablösung des Personalpronomens: das verbindende *nous* ersetzt das *je* einer selbstbezogenen Perspektive. Zugleich denkt Rudolf nicht ohne Ostalgie an das Scheitern des

31 Es finden sich eine Reihe von Anspielungen auf die Urzeit, welche aus einer westlichen Perspektive die faszinierende Rückständigkeit und primitive Ästhetik der Zivilisation im Osten zum Tenor haben. So etwa im Zusammenhang mit der Benutzung eines Kehrbesens durch den Ostdeutschen: »WOLFGANG: Quand je pense que, sans le communisme, le secret de ce mouvement, aussi efficace qu'esthétique, serait perdu! L'homme de Neandertal le connaissait, pourtant, aux origines, lorsqu'avec une branche d'arbre il balayait le sol de la caverne ... Grâce à vous, camarade Hockenberg, la grâce de ce geste millénaire a survécu ...« (19f.).

32 »Ils reviennent se faire face au centre et se saluent, avec un léger claquement de talons« (11).

33 »WOLFGANG: (...) Et vous allez en faire quoi, maintenant, de ce ... RUDOLF: ... de ce pauvre fou qui a cru possible de trouver le bonheur à l'Ouest, simplement en y allant s'y remplir la panse! ... Un symbole, non? ... WOLFGANG: Si on veut ... RUDOLF: Un symbole que je vais aller (sic) jeter à vint pas de là, dans le tunnel« (26).

sozialistischen Projekts zurück: »WOLFGANG: Qu'est-ce que nous allons faire maintenant? RUDOLF: Nous allons attendre. Moi, dans la tristesse. Vous, dans la joie« (33). Doch wie die Ost- und Westdeutschen über der Erde kommen sich auch die beiden Stationsvorsteher bei einem erstmals gemeinsam eingenommenen Kaffee näher, den Rudolf nach seiner Aussage: »Les dés sont jetés. Prenons un café« (34) ausgibt. Dem ostdeutschen Rudolf, der grundsätzlich im Stück den aktiveren und lebensstüchtigeren Part spielt, fällt hierbei einmal mehr die Rolle des Gebers und nicht den Nehmers zu. Sein »café de glands de premier choix« (34) bewirkt vollends das Ende der stereotypen Identitätszuweisungen, denn in dem Gespräch, das sich um die Herkunft dieses Kaffees aus der Kaderschule der Kommunistischen Partei in Moskau entwickelt, kommt es zu einem überraschenden Rollenwechsel: Wolfgang entpuppt sich als ein zum Kommunismus übergelaufener Westdeutscher namens Werner Hofmann, der in der russischen Hauptstadt auf seine Tätigkeit als Spion vorbereitet wurde (vgl. 41) und sich als ›Schläfer‹ so sehr bewährte, dass er mit dem Leninorden ausgezeichnet wurde. In Fortschreibung dieser unerwarteten Wendung erhält auch Rudolfs Identität ein neues Profil: Er wurde als Ostbürger ebenfalls zeitweise an der Moskauer Kaderschmiede unterrichtet, mit der Folge indes, dass er zu einem Gegner des Sozialismus wurde und sich in den Dienst der westdeutschen Gegenspionage stellte (59). Für den Zuschauer bedeutet dies, dass er seine aufgrund der Stereotypisierung in den ersten beiden Sequenzen entwickelte Meinung über die beiden Charaktere aufgeben muss. Die Imagotypen sind hinfällig geworden, ebenso die Identitätszuweisungen als ›Wessi‹ und ›Ossi‹. Dank der überraschenden Art Ost-West-Rochade ist mittels der personalen Symbolik das Fremde zum Eigenen und das Eigene zum Fremden geworden. Hinter diesen Grenzüberschreitungen und Auflösungen des Festgefügtten illustriert *Berlin, 9 novembre*, dass klischeehafte Zuschreibungen und Hetero- wie Autostereotypen arbiträre Projektionen darstellen, welche lediglich die Illusion einer Realität entstehen lassen. Wir wissen letztlich nicht, wer der Andere ist, und es bleibt sein Recht, unabhängig vom Bild, das wir uns von ihm anfertigen, ein anderer zu bleiben. Wir wissen nicht einmal, wer wir selbst sind, und wir müssen uns damit abfinden, uns als *Etrangers à nous-mêmes* (Kristeva 1988) fremd zu bleiben. Nur vor dem Hintergrund dieser Einsicht können wir uns dem Fremden öffnen – eine Lektion, die nicht nur für ›Ossis‹ und ›Wessis‹, Franzosen und Deutsche gilt.

Wie deutlich wurde, bedient sich Bourgeade traditioneller Länderstereotypen als literarisches Gestaltungs- und Spielmaterial, um wie in *Deutsches Requiem* mit ihrem Zitat eine polydimensionale Entgrenzung zu realisieren. Das Stereotyp wird in diesem Drama im Sinne einer moralisierenden Ethik funktionalisiert. In *Berlin, 9 novembre*, geht der Autor weiter, indem er durch die ironische Brechung und Dekonstruktion von Stereotypen die Grundlagen der interkulturellen und interpersonellen Hermeneutik selbst hinterfragt und die Notwendigkeit eines lebenslangen Lernens jenseits der Stereotypisierung signalisiert. Wenn in Bourgeades letztgenanntem Stück die Deutschen

34 »WOLFGANG: Venez m'aider! RUDOLF: (*montrant la ligne*) Volontiers, mais ... je n'ai pas le droit de traverser. WOLFGANG: Oh, ce droit-là, je vous l'accorde! Toutes ces histoires sont finies, maintenant« (23); »RUDOLF: (...) Rudolf Hockenbergr peut bien traverser lui aussi, car il appartient à l'un et à l'autre de ces deux grands peuples. Allemand, mais rat. Rat, mais allemand« (24); »WOLFGANG: Ce n'est pas un mauvais bougre, au fond ... D'ailleurs, c'est un Allemand, avant tout ...« (27).

nach der Überwindung der Mauer nicht die dritte, sondern ausgerechnet die erste Strophe des Deutschlandlieds anstimmen, dann schreibt er seinem Publikum zudem ins Stammbuch, in Anbetracht der Lehren aus der Vergangenheit wachsam zu bleiben.

Literatur

- Aulbach, Michael: Das Deutschlandbild in der französischen Literatur und Publizistik von 1970 bis 1994. Berlin 1998. [Aulbach 1998]
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris 1973. [Barthes 1973]
- Beilecke, François: Wahrnehmungsmuster als Problem der deutsch-französischen Beziehungen. X. Frankreichforscherkonferenz Ludwigsburg 24.–26.6. 1994. In: *Lendemains* 74 (1994), 126–129. [Beilecke 1994]
- Benn, Gottfried: Frankreich und wir. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Dieter Wellershoff. Bd. 3 München: 1975, 620–627. [Benn 1975]
- Berschlin, Helmut: *Deutschland im Spiegel der französischen Literatur*. München 1992. [Berschlin 1992]
- Bloch, Ernst: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1971. [Bloch 1971]
- Bourgeade, Pierre: *Au lecteur*. In: Ders.: *Deutsches Requiem*. Paris 1973. [Bourgeade 1973]
- Bourgeade, Pierre: *L'objet humain. Entretiens avec Sylvie Martigny et Jean-Hubert Gailliot*. Paris 2003. [Bourgeade 2003]
- Bracher, Karl Dietrich: *Die deutsche Diktatur*. Köln/Berlin 1969. [Bracher 1969]
- Comte, Bernard: *L'affaire Touvier: Cinquante ans pour juger un crime contre l'humanité*. In: Höpel Thomas und Dieter Tiemann (Hg.): *1945 – 50 Jahre danach. Aspekte und Perspektiven im deutsch-französischen Beziehungsfeld*. Leipzig 1996, 247–255. [Comte 1996]
- Domarus, Max: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932–1945*. Band. 2. Würzburg 1963. [Domarus 1963]
- Dussert, Eric: *Les Ames juives*. In: *Le Matricule des Anges* 25 (Jan.–Feb. 1999), http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=6696 (7.7.2004). [Dussert 1999]
- Eco, Umberto: *Postille a «Il nome della rosa»*. Milano 1983. [Eco 1983]
- Fink, Gonthier-Louis: *Réflexions sur l'imagologie. Stéréotypes et réalités nationales dans une perspective franco-allemande*. In: *Recherches germaniques* 23 (1993), 3–31. [Fink 1993]
- Fink, Gonthier-Louis: *Les deux Allemagnes dans le miroir des lettres françaises. Du mythe polymorphe à une réalité duelle (1750–1990)*. In: *Recherches germaniques* 24 (1994), 3–43. [Fink 1994]
- Flaubert, Gustave: *Correspondance*. Band 1. Paris 1973. [Flaubert 1973]
- Flaubert, Gustave: *Correspondance*. Band 2. Paris 1980. [Flaubert 1980]
- Flaubert, Gustave: *Le Dictionnaire des Idées Reçues et Le catalogue des idées chic*, hg. von Anne Herschberg Pierrot. Paris 1997. [Flaubert 1997]
- Gamer, Beate, Dorothea Schmidt u. Wolfgang Reinbold: *Selbst- und Fremdbilder in der französischen und deutschsprachigen Literatur und Publizistik von 1970 bis 1990*. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 19 (1995), 191–224 [Gamer/Schmidt/Reinbold 1995]
- Grellier, Arnaud: *Le cas Touvier*. In: *Diplomatie Judiciaire*, 15.01.2002. [Grellier 2002]
- Heitmann, Klaus: *Das französische Deutschlandbild in seiner Entwicklung*. In: *Sociologia Internationalis* 4 (1966), 73–101 und 165–195. [Heitmann 1966]
- Jacob, Didier: *Bourgeade mis à nu*. In: *Le Nouvel Observateur*, N° 1771 (15.10.1998), <http://archives.nouvelobs.com/recherche/article.cfm?id=82970&mot=pierre%20bour>

- geade&mm=01&mm2=12&aa=1998&n_mag=0,3,8,4&num=1771&m1=3&m2=8&m4=4&demiers=0 (22.6.2004). [Jacob 1998]
- Jurt, Joseph: Deutsch-französische Fremd- und Selbstbilder. In: Deutsch-französisches Institut (Hg.): Frankreich-Jahrbuch 1995. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Geschichte, Kultur. Op-laden 1996, 57-80. [Jurt 1996]
- Jurt, Joseph: Frankreich. In: Stierstorfer, Klaus (Hg.): Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen. Reinbek bei Hamburg 2003, 75-97. [Jurt 2003]
- Kock-Hillebrecht, Manfred: Das Deutschenbild. Gegenwart, Geschichte, Psychologie. München 1977. [Kock-Hillebrecht 1977]
- Kristeva, Julia: Etrangers à nous-mêmes. Paris 1988. [Kristeva 1988]
- Nakamura, Yoshiro: Xenosophie. Bausteine für eine Theorie der Fremdheit. Darmstadt 2000. [Nakamura 2000]
- Nicklas, Hans: Die alten und die neuen Vorurteile im deutsch-französischen Verhältnis. In: Manfrass, Klaus (Hg.): Paris - Bonn: Eine dauerhafte Bindung schwieriger Partner. Sigmaringen 1984, 61-68. [Nicklas 1984]
- Leinen, Frank: Flaubert und der Gemeinplatz. Erscheinungsformen der Stereotypie im Werk Gustave Flauberts. Frankfurt a.M. u.a. 1990. [Leinen 1990]
- Leinen, Frank: Begegnungen mit einem sich wandelnden Deutschland. Mauerfall und deutsche Wiedervereinigung im Spiegel französischer Romane der neunziger Jahre. In: Ders. (Hg.): Literarische Begegnungen. Romanistische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag. Berlin 2002, 246-269. [Leinen 2002]
- Leiner, Wolfgang: Das Deutschlandbild in der französischen Literatur. Darmstadt ²1991. [Leiner 1991]
- Matthes, Lothar: Aspects d'un mythe contemporain: le poids du passé dans les images de l'Allemagne dans le théâtre français de nos jours (1988-1990). In: Briolet, Daniel (Hg.): Mythes et mythologies en histoire de la langue et de la littérature. Düsseldorf/Nantes 1992, 68-76. [Matthes 1992]
- Matthes, Lothar: Nationalstereotypen im dramatischen Kontext: Bilder und Gegenbilder des Deutschen im Nationalsozialismus am Beispiel jüngerer französischer Stücke über ›Deutschland 1945‹. In: Höpel, Thomas und Dieter Tiemann (Hg.): 1945 - 50 Jahre danach. Aspekte und Perspektiven im deutsch-französischen Beziehungsfeld. Leipzig 1996, 235-246. [Matthes 1996]
- Matthes, Lothar: Für eine literarische Imagologie jenseits von Vorurteils-Bekämpfung und diskursanalytischer Genügsamkeit: Von Wessis und Osis im Brennspeigel französischer Theaterstücke. In: Komparatistik. Mitteilungen 1997, 19-40. [Matthes 1997]
- Matthes, Lothar: Licht und Schatten der Vergangenheit. Zur Deutschlandwahrnehmung im Medium des französischen Gegenwartstheaters. In: Jurt, Joseph und Rolf G. Renner (Hg.): Wahrnehmungsformen/Diskursformen: Deutschland und Frankreich. Wissenschaft, Medien, Kunst, Literatur. Berlin 2004, 217-230. [Matthes 2004]
- Ménudier, Henri: Frankreich und das deutsche Problem. In: Ders.: Das Deutschlandbild der Franzosen in den 70er Jahren. Gesammelte Aufsätze 1973-1980. Bonn 1981, 58-68. [Ménudier 1981]
- Morita-Clément, Marie-Agnès: L'image de l'Allemagne dans le roman français de 1945 à nos jours. Nagoya 1985. [Morita-Clément 1985]
- Nies, Fritz: Drei Musketiere und ein kleiner Prinz? Französische Literatur in der Bundesrepublik. In: Jordan, Lothar, Bernd Kortländer und Fritz Nies (Hg.): Interferenzen. Deutschland und Frankreich. Literatur - Wissenschaft - Sprache. Düsseldorf 1983, 138-152. [Nies 1983]
- Nies, Fritz: Paysages mythiques: L'Allemagne des auteurs français de Madame de Staël à François Mitterrand, in: Briolet, Daniel (Hg.): Mythes et mythologies en histoire de la langue et de la littérature. Düsseldorf/Nantes 1992, 55-67. [Nies 1992]

- Paulhan, Jean: Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres. Paris 1941. [Paulhan 1941].
- Péron, Didier: Libération de l'infâme, in: Libération, 19.2.2003. [Péron 2003]
- Sauzay, Brigitte: Le vertige allemand. Paris 1985. [Sauzay 1985]
- Sauzay, Brigitte: Climat, in: Leenhardt, Jacques und Robert Picht (Hg.): Au jardin des malentendus. Arles 1990, 285-289. [Sauzay 1990]
- Schifres, Alain: Le Nouveau Dictionnaire des idées reçues, des propos convenus et des tics de langage, ou le dîner sans peine. Paris 1998. [Schifres 1998]
- Sistig, Joachim: Invasion aus der Vergangenheit. Das Deutschlandbild in frankophonen Bänden Dessinées. Frankfurt a.M. u.a. 2002. [Sistig 2002]
- Streiff, Gérard: Ames juives, reflets dans un miroir. Entretien avec Pierre Bourgeade. In: Regards 43 (Février 1999), <http://www.regards.fr/archives/1999/199902/199902cre04.html> (7.7.2004). [Streiff 1999]

Ein regenbogenfarbener Ara und die Weltliteratur: Tezuka Osamu autoreflexive Mangas

1. Comics und Weltliteratur – Comics als Weltliteratur?

In H.C. Artmanns poetischem Tagebuch *Das Suchen nach dem gestrigen Tag oder Schnee auf einem heißen Brotwecken*, geführt in Schweden, findet sich unter dem Datum des 14. Oktober 1964 ein Eintrag, in dem der Dichter nachdrücklich seine Sympathie für den Comic festhält und sich dabei auf John Steinbeck beruft:

Nachmittags war ich in der Stadtbibliothek, um längst fällige leihbücher abzugeben. Dann schaute ich in Falkmans Bokhandel vorbei und fand ein Ballantinetaschenbuch mit Al Capps ›The World of L'L ABNER‹. Das vorwort ist von John Steinbeck verfaßt und äußerst aufschlußreich: *I'm writing this from what we Americans call Yurp. In Europe writers are taken seriously as Lana Turners legs are in America – a ridiculous situation. I get interviewed by lean and hungry Yurpeens now and then and they always want me to say who is the best writer in America today and I can't think of any name but Capp. There is usually a yelp, ›but doesn't he do a Comic Strip? How can that be LITERATURE?‹ [They spell it in capitals in Europe.]*

Steinbeck schrieb dieses vorwort, von dem ich hier den anfang gab, vor etwa 12 jahren [1952]. Es wäre heute immerhin an der zeit, sich bei uns zu bequemen, Comic Writing als das anzuerkennen, was es schon längst geworden ist, nämlich Literatur. Gelesen wird sie von den 97%, die keine ahnung von Joyce oder Musil haben [sei's drum], doch wäre es meiner meinung überaus wichtig, daß sich die 3%, die Joyce und Musil [seit wann tun sie's überhaupt?] zu lesen vorgeben, auch über Comic Writing informieren wollten. Was geschieht indes aber tatsächlich? Der intellektuelle lächelt bei solcher einer Zumutung nachsichtig, kommt sich für derartige kindereien zu gut vor &c, &c.

So weit, so gut: In einigen zwanzig jahren wird man über diese ›Comics Epoche‹ tiefgründige abhandlungen schreiben [wir wußten das schon immer &c., &c.] und somit über das, was eben noch ignoriert, aufs subtilste klugscheißen [...].¹ (Artmann 1979, 33f.)

Artmanns Prognose zufolge ist der Comic also ein ästhetisches Genre auf dem Weg zur allgemeinen Anerkennung, rückblickend vielleicht gut vergleichbar mit dem lange Zeit als nicht salonfähig geschmähten und dann zum Inbegriff einer enzyklopädischen Kunstform avancierten Roman.² Der Blick in eine heutige Buchhandlung scheint die aus den 60er Jahren stammende Prognose einer bevorstehenden Karriere des Comics im Kulturbetrieb zu bestätigen, wobei die deutschsprachigen Länder hier noch erkennbar hinter der etwa in Frankreich, Italien und Japan zu beobachtenden Entwicklung zurück liegen.³ Die Tatsache, daß die Comic-Szene sich als eine internationale Szene

1 Datum: 14. Oktober [1964]. Bei der Groß- und Kleinschreibung der Substantiva verfährt Artmann selbst inkonsequent; oft, aber nicht immer, sind diese kleingeschrieben. Das Zitat gibt die Schreibweise der benutzten Ausgabe wieder, inbegriffen auch die dort verwendeten eckigen Klammern.

2 Vgl. Artmann 1979, 34: »Pop-literatur [sic] ist heute einer der wege [sic] [wenn auch nicht der einzige], der gegenwärtigen literaturmisere [sic] zu entlaufen. Anzeichen sind bereits überall zu merken.«

darstellt, in welchem Land auch immer man sich nach ihren neueren und älteren Erzeugnissen umschaute – eine, in der aktuell vor allem die japanischen Mangas zunehmend an Raum gewinnen –, ist ein erstes Motiv, sich an die Konnotationen zu erinnern, die seit dem Aufkommen des Begriffs ›Weltliteratur‹ mit diesem verbunden worden sind, um nach eventuellen Analogien und Übertragbarkeiten zu fragen.⁴

In Goethes Reflexionen zum Thema Weltliteratur artikuliert sich die Vision einer globalen ästhetischen Kultur, die zum einen bereits besteht, insofern die literarischen Werke verschiedener Epochen und Nationen als ein Geflecht betrachtet werden können, die zum anderen aber durch ein entsprechendes Bewußtsein derer, die an ihr teilhaben, stets aufs neue bekräftigt, gefördert und insofern geschaffen werden sollte. Trotz heute gegenüber der Goethezeit drastisch veränderter kultureller, politischer und wirtschaftlicher Rahmenbedingungen literarischen und künstlerischen Arbeitens hat die Vision einer ›Weltliteratur‹ – die mittlerweile um die einer ›Weltkunst‹ erweitert worden ist – den Status einer kulturpolitischen Leitidee bis in die Gegenwart behaupten können.

Unter dem Aspekt seiner quantitativen Verbreitung ist der Comic heute unstrittig ein ›welt-literarisches Phänomen. Ebenso unstrittig ist außerdem an seiner Geschichte der Globalisierungsprozeß besonders deutlich ablesbar. Einzelsprachliche Grenzen ›wollen‹ hier, um es mit Goethe auszudrücken, ›nicht viel sagen‹; Comics suchen und finden ein internationales Publikum. Leichter als andere Bücher werden sie in fremdsprachigen Versionen rezipiert, gestützt vor allem auf Symbole und visuelle Codes. Zu den gattungsspezifischen Eigenarten des Comics – in dem in der Regel bildliche und verbale Elemente kombiniert und zu narrativen Sequenzen zusammengefügt werden – gehört ja schließlich die Verwendung graphischer Zeichen und Ausdrucksmittel, deren Verständnis oft weder an eine spezifische nationalsprachliche Kompetenz noch überhaupt an Alphabetisierung gebunden ist. (Die in Comics verwendeten Zeichen für Lautstärken, Geschwindigkeiten, Gemütszustände beispielsweise gehören zu diesem internationalen Repertoire.) Ihre Kenntnis ist weitgehend Bestandteil einer transnationalen kulturellen Kompetenz. Die grenzübergreifende Lesbarkeit des Comics stellt eine wichtige Voraussetzung dafür dar, daß das zunächst aus den USA nach Europa importierte Genre sich im 20. Jahrhundert mehr und mehr internationalisierte. Bei Übersetzungen in die europäischen, später auch in außereuropäische Sprachen konnte man sich weitgehend auf die Ersetzung der Textelemente beschränken, sofern es nur darum ging, den Bedarf breiter Leserschaften zu bedienen. Der rege Austausch zwischen den Kontinenten hat zur Internationalisierung des Zeichenrepertoires entscheidend beigetragen. Aber der damit verbundene Homogenisierungsprozeß ist nur eine Seite der Entwicklung, die der Comic im Laufe des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat; ihm

3 Ein Indiz für den Trend zur Aufwertung des Comics sind auch wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit seiner Geschichte und seinen Gattungsgesetzen. Hier sind durch Einführungsbücher erste Grundlagen geschaffen worden. Vgl. etwa: Platthaus 2000, Knigge 2004.

4 Der Begriff ›Weltliteratur‹ taucht bereits in einer Notiz Wielands auf. Vgl. dazu: Weitz 1987. Verbunden ist dieser Begriff aber vor allem mit dem Namen Goethes, der ihm zur Durchsetzung verhalf. Er ist bei Goethe und den vielen Autoren, die in seinen Spuren von ›Weltliteratur‹, ›world literature‹ etc. gesprochen haben, zunächst ›extensiv gemeint‹; mit ihm verknüpft ist die Forderung nach einem panoramatischen Blick auf die Literaturen der verschiedenen Zeiten und Völker. Vgl. dazu: Birus 1995.

komplementär verhalten sich erhebliche stilistische Ausdifferenzierungsprozesse.⁵ Diese sind vor allem dort zu beobachten, wo es nicht primär um Nachschub für den Alltagskonsum, sondern um die Entwicklung innovativer Darstellungsmittel geht.⁶ Jene transnationale Verständlichkeit der visuellen Dimension graphischer Erzählungen ist von Theoretikern des Comics gern hervorgehoben worden. Die wichtigsten unter ihnen, nämlich die als Theoretiker der eigenen Kunstform auftretenden Comiczeichner selbst – Will Eisner, Scott McCloud – leiten die graphische Erzählung auf programmatische Weise aus Urformen des Erzählens ab und deuten die parallele Verwendung visueller und verbaler Zeichen sowie deren Kombination für narrative Zwecke als anthropologisch fundiert (Eisner 2001a [dt.: Eisner 1994], Eisner 2001b, McCloud 1994).

Zwischen dem Comic und der ›Weltliteratur-Idee (bzw. dem Konglomerat von Ideen, die mit diesem Begriff verbunden worden sind) besteht über die Assoziation einer internationalen ästhetischen Kommunikation hinaus noch ein weiteres – in diesem Fall ganz evidentes – Bündnis: Seit den 40er Jahren sind Comicversionen zu Werken der Weltliteratur gezeichnet worden. Die US-amerikanische Reihe *Classics Illustrated*, deren Darstellungsstil sich an die des massenmedialen Comics anlehnen, hat eine große Zahl literarischer Texte – vor allem Schauspiele, Romane und Erzählungen – in Form von Bildgeschichten popularisiert. Englischsprachige Werke sind hier zwar quantitativ besonders stark repräsentiert, und Werke anderer Literaturen gehen in englischer Übersetzung in die Bände der Reihe ein, aber den graphisch erzählten Geschichten folgen kann man leicht auch als des Englischen nur mäßig mächtiger Leser. Sprachlich werden die Ausgangstexte stark gekürzt und oft simplifiziert. Ihrer relativ leichten Verständlichkeit entsprechend werden *Classics Illustrated* vielfach gelesen, um sich entweder (vor allem von den Bildern) eine spannende Geschichte erzählen zu lassen – oder aber, um schnell überblicksartige Kenntnisse über Werke des literarischen Kanons zu erlangen.⁷ Präsentiert werden solche Werke, die allgemein als Bestandteile eines weltliterarischen Kanons gelten – was immer der Kulturpessimist von den Comicversionen weltliterarischer Klassiker halten mag.

Ganz anders verfahren im Umgang mit weltliterarischen Texten solche Comic-Zeichner, denen es mit ihren Bildgeschichten darum geht, eigenwillige Deutungsvorschläge zu den ins Graphische ›übersetzten‹ Werken vorzulegen oder diese gar unbekümmert um vorgegebene Sinnpotentiale als Spielmaterial zu verwenden. Literatur-Comics liegen mittlerweile in großer Zahl und Varietät vor. Das Spektrum der ihnen zugrundeliegenden ästhetischen Intentionen reicht von der illustrierenden Interpretation bis hin zur parodistischen Kontrafaktur. Der Literatur-Comic präsentiert sich vielfach als eine Kunstform, bei der der Leser zu detektivischer Lektüre motiviert wird. Zum einen ist er ja stets mit der Frage nach den genauen Beziehungen zwischen Bilderzählung und literarischer Grundlage konfrontiert, zum anderen enthalten Litera-

5 Einzelne Länder, wie Italien und Frankreich, haben mittlerweile ihre eigene, gegenüber den US-amerikanischen Entwicklungen relativ selbständige Gattungstradition.

6 Wenn Comics auf der Basis transnational verständlicher Darstellungskonventionen den Anspruch auf künstlerische Originalität erheben, treten allgemeinverständliche und individualistische Komponenten oft in interessante Spannungsverhältnisse.

7 »Getting Smart Has Never Been So Easy, with Classics Illustrated« (aus einer Verlagsanzeige in Faust 1997).

tur-Comics neben dem zitierten Textmaterial des Referenzwerks vielfach auch Bildzitate, Zitate aus weiteren Texten, Zeichen verschiedenster Provenienz – also lauter Spuren, die entziffert werden wollen.

Comic-Anthologien, in denen Werke der Weltliteratur zu graphischen Kurzfassungen von teilweise knappstem Umfang zusammengezogen werden, thematisieren direkt oder indirekt die Institution ›Weltliteratur‹ als solche. In dem Bändchen *Moga Mobos 100 Klassiker* (Moga Mobo 2001) werden hundert Werke der Weltliteratur auf jeweils einer (!) Seite visuell dargestellt und interpretiert. Einem vergleichbaren Prinzip folgt der Band *50 – Literatur gezeichnet*, in dem 50 Werke der Literatur verschiedener Zeitalter und Sprachräume in ähnlich reduzierter Form zeichnerisch umgesetzt werden (Alber/Wolf 2003). Diese beiden ›weltliterarischen‹ Comic-Anthologien vermitteln – anders als die *Classics Illustrated*-Bände – kein Wissen über die Texte, auf die sie sich beziehen, sondern sie setzen deren Kenntnis vielmehr voraus – um sie auf teilweise sehr eigenwillige Art abzurufen.⁸

2. Tezuka Osamu: *Nanairo Inko* und die Weltliteratur

Der japanische Zeichner Osamu Tezuka (1928–1989) gilt vielen als Vater des modernen Manga.⁹ In seinem nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden graphischen Œuvre revolutionierte der ausgebildete Mediziner die Sprache des japanischen Comics, vor allem, indem er sich an narrativen Verfahren der Nachbarkünste Literatur und Film orientierte. Zwischen 1946 und dem Todesjahr 1989 entstand ein üppiges und thematisch wie graphisch abwechslungsreiches zeichnerisches Werk, darunter diverse Bildgeschichten, die von literarischen Texten inspiriert worden sind. Neben gedruckten Comics, die vielfach als Fortsetzungsserien in Zeitschriften erschienen, bevor sie später zu Bänden in Taschenbuchformat zusammengefaßt wurden, schuf Tezuka auch diverse Zeichentrickfilme, denen ebenfalls vonseiten der Kritik neue und schulbildende Qualitäten zugeschrieben werden. Tezuka hat sich von verschiedensten Quellen inspirieren lassen – zeichnerisch unter anderem von der Bildsprache des Disney-Imperiums, inhaltlich von Werken und Figuren der japanischen, europäischen und amerikanischen Literatur, von Gestalten der östlichen wie der westlichen Märchen-, Mythen- und Legendenwelten, von Science-Fiction-Stoffen und Abenteuererzählungen sowie von den Geschichten historischer Gestalten (mit denen er aber gern sehr frei verfährt). In seiner Heimat Japan ist Tezuka nicht nur ein Kult-Autor für die Angehörigen mittlerweile dreier Generationen, sondern vielleicht auch der meistrezipierte Geschichtenerzähler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. »Il est au Japon l’auteur le plus populaire, le plus lu et apprécié du vingtième siècle«, so schreibt Rodolphe Massé im Nachwort zu einer französischen Edition von Tezuka-Mangas, und wahrscheinlich übertreibt er nicht einmal, wenn denn der Blick in französische Buchhandlungen zu Mutmaßungen

8 Der Band *50 – Literatur gezeichnet*, der neben den stark komprimierten visuellen Interpretationen der weltliterarischen Werke auch jeweils eine Inhaltsdarstellung (von Robert Jazze Niederle) bietet, deren Jargon humoristisch sein möchte, leidet unter seiner sprachlichen Anbiederung ans Publikum der Blödelkultur.

9 Vgl. dazu das Nachwort (Postface) von Rodolphe Massé in den *Nanairo Inko*-Bänden 3–5; es ist jeweils identisch; die Seiten des Paratextes sind nicht paginiert. (Massé 2004).

über die Bekanntheit japanischer Autoren bei der einheimischen Leserschaft berechtigt (Massé 2004). Diverse Werke Tezukas sind – teilweise in größerem Umfang – in verschiedene andere Sprachen übersetzt worden; man findet aber auch die japanischen Originale zunehmend häufiger in europäischen Buchhandlungen. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf eine französische Übersetzung. In deutscher Sprache erschien rezent (und vermutlich als Vorläufer weiterer deutscher Tezuka-Mangas) die Geschichte *Adolf* aus den Jahren 1983–85.

Das Werkverzeichnis Tezukas belegt dessen über die Jahrzehnte hin kontinuierliches Interesse an der Umsetzung respektive der Transformation weltliterarischer Stoffe. Nach *New Treasure Island* (Shintakarajima, 1946) entstanden beispielsweise *Manon Lescaut* (1947), *Faust* (1950), *Pinocchio* (1952), *Cyrano* (1953). Bei seinem Tod ließ der Zeichner einen unvollendeten *Neo-Faust* (1988–89) zurück. Weltliterarische Vorlagen prägen insbesondere auch die Manga-Serie *Nanairo Inko*. Ins Französische übersetzt liegt sie unter dem Titel *L'Ara aux sept couleurs* (der siebenfarbige Papagei) vor, wobei, wie die Bildgeschichten wiederholt erkennen lassen, die Farben des Regenbogens gemeint sind.¹⁰ *Nanairo Inko* erschien ursprünglich in der Wochenschrift *Weekly Shonen Champion*. In den Jahren 1981 und 1982 entstanden hierfür 46 Episoden, die später zu einer fünfbandigen Integralausgabe zusammengefaßt wurden. Auf dieser beruht die französische Übersetzung. Die einzelnen Folgen sind untereinander durch die Protagonistenfigur verknüpft: ein junger Mann, der nur unter einem Künstlernamen auftritt und unter diesem bekannt ist. Er nennt sich ›siebenfarbiger Papagei‹ oder ›Ara‹. (Da in der französischen Übersetzung stets vom Ara die Rede ist, sei Tezukas Figur im folgenden so genannt.) Untereinander verbunden sind die vielen Ara-Episoden aber auch durch ihre jeweilige Beziehung zur Welt des Theaters: Sie tragen fast alle Titel, die auf bekannte dramatische Werke verweisen.¹¹ Inhaltlich geht es in den erzählten Geschichten immer wieder um Schauspielerei, Theater und dramatische Inszenierungen; vor allem ist es dabei der Ara selbst, der sich auf immer neue Weisen in Szene setzt – und zwar im wörtlichen wie im übertragenen Sinn.

Die Rahmenkonstruktion, von der die Episoden ihren Ausgang nehmen, die teilweise explizit narrativ dargestellt, teilweise (vor allem in den späteren Episoden) aber auch als bekannt vorausgesetzt wird, ist folgende: Der Ara ist ein hochbegabter Schauspieler, der sich den Rollen, die er übernimmt, so perfekt anzupassen vermag, daß er völlig in der dargestellten Figur aufgeht. Dies gilt sowohl für Rollen innerhalb von ›echten‹ Theaterstücken als auch für die Rollen des Alltagslebens. Tezukas Held verkörpert nämlich nicht allein dramatische Charaktere durch Investition seiner ganzen Person in diese Charaktere mit großer Überzeugungskraft, nämlich so, als seien die gespielten Figuren leibhaft gegenwärtig. Sondern es gelingt ihm auch immer wieder, andere aufs täuschendste zu doubeln. Über Identität, wahren Namen, tatsächliches Aussehen und Vorgeschichte des Aras selbst erhält man keine Auskunft: Er tritt, sofern er nicht in ein anderweitiges rollenbedingtes Kostüm schlüpft, nur mit Brille und (mutmaßlicher) Perücke auf. Andeutungsweise wird gelegentlich suggeriert, daß er sich aus Trotz gegenüber familiären (väterlichen) Plänen der Schauspielerei ergeben und damit die Zuordnung zu einer anderen Rolle unterlaufen hat. Selbst der Schauspieler-Rolle verweigert er sich genaugenommen. Denn er verdient sein Geld als Dieb. Beide Tätigkei-

10 Der englische Titel der Serie ist *The Rainbow Parakeet*. (Massé 2004).

11 »Chacun porte le titre d'une pièce du répertoire théâtral international.« (Massé 2004).

ten hängen insofern zusammen, als daß der diebische Ara sein schauspielerisches Talent zur Täuschung anderer ausnutzt – etwa, indem er sich eine erfundene Identität zulegt oder die Erscheinung anderer imitiert. Er ist an keinem bestimmten Theater tätig und sträubt sich auch gegen ein festes Engagement. Stattdessen läßt er sich gern und willig dann zur Hilfe rufen, wenn eine geplante Inszenierung aus Personalgründen zu scheitern droht, wenn also beispielsweise der Hauptdarsteller krank geworden ist oder sich zu spielen weigert, wenn es für den eigentlichen Rolleninhaber zu gefährlich ist zu spielen oder wenn sich noch kein professioneller Akteur für die Rolle gefunden hat. Als vielfach der Erstbesetzung überlegene Zweitbesetzung bedingt er sich anstelle einer Gage von den Regisseuren oder Intendanten aus, den bevorstehenden Theaterabend nutzen zu dürfen, um das juwelengeschmückte Publikum zu bestehen.¹²

Daß Tezuka seinen Ara in immer neuen Theatern auftreten läßt, ist gewiß zum einen dadurch motiviert, daß die Leser der Fortsetzungsserie um der Abwechslung willen mit immer anderen Szenarien bedient werden mußten. Aber Tezuka akzentuiert die Bindungslosigkeit des Aras stärker, als es nötig gewesen wäre. Daß dieser kein festangestellter und (insofern er sich selbst als Dieb ausgibt) nicht einmal ein professioneller Schauspieler ist, macht ihn gleichsam zum Meta-Schauspieler – zu einem, der bei jeder Übernahme einer Rolle selbst das Schauspielen noch spielt. Eine erhebliche Zahl der Episoden folgt dem skizzierten Grundmuster; andere – vor allem spätere – setzen ein einschlägiges Wissen der Leser voraus.¹³

In die Ara-Geschichten einmontiert sind nun immer neue Informationen über Weltliterarisches, und zwar vor allem anlässlich von handlungsrelevanten Theaterabenden. Die Darstellung von Drameninszenierungen, bei denen der Ara mitwirkt, wird in *Nanairo Inko* zum häufigsten Anlaß, Werke der dramatischen Literatur in knapper und konzentrierter Form zur Darstellung zu bringen. Werke europäischer, asiatischer und amerikanischer Dramatiker tauchen aber nicht nur als Gegenstände von Inszenierungen in den Geschichten auf, sondern manchmal auch als Gegenstände von Erzählungen, etwa wenn der Ara einer anderen Figur durch den Vergleich mit dem Stoff eines solchen Stücks etwas begreiflich machen möchte. Diese sprachlich und graphisch dargestellten Werke aus dem internationalen Dramenrepertoire sind in die jeweilige Manga-Episode integriert wie ein Spiel im Spiel bzw. wie Bilder im Bild. Ihre Hervorhebung erfolgt sowohl zeichnerisch (durch Wahl eines anderen Zeichenstils) als auch

12 »Près d'une cinquantaine de classiques du théâtre deviennent ainsi la base d'une intrigue mettant an scène l'Ara aux sept couleurs, le plus grand acteur du monde, comédien sans diplôme spécialisé dans le remplacement de dernière minute, qui se rétribue en volant de riches spectateurs le soir de la représentation. Sur la scène, tour à tour défilent Shakespeare, Molière, Gorki, Camus, Beckett, Tennessee Williams, Giraudoux ou ldes classiques du Kabuki [...]« (Massé: Postface, NI 3, 4, 5, unpag.) – »Bien sûr, nul besoin de connaître le Théâtre pour apprécier Nanairo Inko. / Ce manga sera sans aucun doute une révélation pour les lecteurs qui ignorent tout ou presque des pièces proposées par Tezuka, et il le sera assurément plus encore pour ceux qui les connaissent déjà.« (Massé 2004).

13 Bei der Simplizität und relativen Trivialität der Rahmenkonstruktion und der Protagonisten ist der Seriencharakter mitzubedenken; komplexere Basisarrangements wären für den Leser der einzelnen Folge nicht verständlich, da ja bei Fortsetzungsserien zumindest zunächst nicht von einer Leserschaft auszugehen ist, die die Episodenfolge von Anfang an rezipiert hat. In den späteren Folgen, als seine Figur und ihre Eigenschaften schon populär sind, kann sich Tezuka dann leisten, mit der Rahmenkonstruktion zu spielen – was er auch tut.

durch Verwendung einer sich vom rahmenden Kontext abhebenden Schrifttype. Die einzelnen Episoden werden unter dem Titel der in ihnen thematisierten dramatischen Werke präsentiert; ihnen sind zudem stets kurze Erläuterungen zum jeweiligen Stück, seinem Autor und seiner Thematik vorangestellt. So ist es auch dem literarisch nicht gebildeten Manga-Leser möglich zu verstehen, was im folgenden gespielt wird.

Tezuka zitiert ein umfangreiches und epochenumspannendes weltliterarisches Repertoire herbei; es reicht geographisch von Japan über diverse europäische Länder bis nach Nordamerika, zeitlich von der Antike bis in die Gegenwart. Häufig werden innerhalb der Episode Beziehungen zwischen den Schicksalen und den Charakteren der dramatischen Figuren jener Stücke einerseits, der Situation der Darsteller, des Publikums oder des Aras andererseits hergestellt. Die Stücke-im-Manga fungieren in solchen Fällen als Illustrationen, als Kommentare, als Schlüssel oder als Deutungsmuster, welche auf die rahmende Realität beziehbar sind. Ihre Stoffe, Figuren und Probleme erscheinen auch über erhebliche historische und kulturelle Abstände hinweg aktuell. Daß die Thematisierung des Theaters im Manga als autoreflexives Verfahren zu deuten ist, unterstreicht schon der Verfasser des französischen Postface zur *Nanairo Inko*-Serie.

En mariant Théâtre et Manga, en inscrivant un rapport entre la profondeur thématique de ses propres histoires et celle de ces classiques du Théâtre, Tezuka débusque souvent l'essence même de ces œuvres, celle de l'acte créateur, du jeu de la fiction et du jeu de la «réalité»: fiction à l'intérieur d'une autre fiction présentée comme «réelle», jeu à l'intérieur d'un autre jeu, comédie humaine au sein d'une autre comédie, personnages incarnant d'autres personnages, mise en scène elle-même représentée [...] (Massé 2004)¹⁴

Basierend auf der fünfbändigen französischen *Nanairo Inko*-Ausgabe sei im folgenden eine Übersicht über die von Tezuka verwendeten dramatischen Werke gegeben:¹⁵

Nanairo Inko 1:

1. William Shakespeare (1564–1616): *Hamlet* (vers 1601)
2. Maxime Gorki (1868–1936): *Les bas-fonds* (1902)
3. Henrik Ibsen (1828–1906): *Une maison de poupée* (1879)
4. Kido Okamoto (1872–1939): *Une histoire de Shuuzenji/Le Shuuzenji Monogatori* (1909)¹⁶
5. Tennessee Williams (1911–1983): *La ménagerie en verre* (1945)

14 Vgl. auch: »Nanairo Inko ou la mise en abîme d'un grand jeu d'images dérisoires, qui jette des reflets impertinents et si riches de sens, sur une autre grand jeu de rôles et de mots. Certains épisodes se révèlent particulièrement vertigineux, comme dans le chapitre consacré au Malentendu d'Albert Camus: en une vingtaine de pages, Tezuka joue avec son lecteur et retourne par trois fois le sens de son intrigue et la portée de son histoire. Les exemples sont nombreux ... Parfois, Tezuka choisit aussi volontairement une pièce moins signifiante [...]« (Massé 2004).

15 Im Vorspann zu den Episoden finden sich die für die Aufstellung übernommenen Daten nebst kurzen Bemerkungen zum Inhalt. In den Bänden 3 bis 5 gibt es am Ende eine zusätzliche 'Table des Matières', die in den Bänden 1 und 2 noch fehlt; da die Titel der fraglichen Stücke nebst Erläuterungen den einzelnen Episoden aber in sämtlichen Bänden vorangestellt sind, ist die Orientierung dem blätternen Leser in jedem Fall leichtgemacht. Die folgenden Angaben geben die in den Bänden selbst gemachten wieder, auch wenn dabei nicht ganz einheitlich verfahren wird.

16 Den erläuternden Angaben zufolge hat Okamoto mehr als 200 Stücke für das Kabuki-Theater geschrieben (NI 1/115).

6. Nikolai Gogol (1809–1836): *Le procureur général* (1836)
7. Gian Carlo Menotti (1911–): *Le téléphone* (1947)
8. Wilhelm Meyer-Foerster (1862–1934): *Alt-Heidelberg* (1924)
9. Albert Camus (1913–1960): *Le malentendu* (1944)

Nanairo Inko 2:

1. James Matthew Barrie (1860–1937): *Peter Pan* (1904)
2. Robert Emmett Sherwood (1896–1955): *La forêt pétrifiée* (1935)
3. Edward Albee (1928–): *Qui a peur de Virginia Woolf* (1962)
4. William Shakespeare (1564–1616): *La Mégère apprivoisée* (1594)
5. Junji Kinoshita: *L'Histoire de Hikoichi* (1914)
6. Edmond Rostand (1868–1918): *Cyrano de Bergerac* (1897)
7. Maurice Maeterlinck (1862–1949): *L'oiseau bleu* (1909)
8. Takizawa Bakin (1767–1848): *Nansô satomi hakken den - La légende des huit Samourais* (1814)

Nanairo Inko 3:

1. Samuel Beckett (1906–1989): *En attendant Godot/While waiting for Godot* (1949)
2. Jean Giraudoux (1882–1944): *Ondine* (1939)
3. Reginald Rose (1920–2002): *Douze hommes en colère/Twelve angry Men* (1952)
4. George-Bernard Shaw (1856–1950): *Disciple du diable/The Devil's Disciple* (1896)
5. Abe Kobo (1924–1993): *L'homme changé en bâton/A Man who became a Stick* (1957)
6. Molière (1622–1673): *Tartuffe* (1669)
7. Kyogen-Theater (ältestes japanisches Sprechtheater): *Kotobuki Utsubo Zaru/Le singe acrobate/Monkey* (ohne Jahresangabe)
8. Samuel Marshak (1887–1964): *Les douze mois/The Forest is alive* (ohne Jahresangabe)
9. Arthur Miller (1915–): *Mort d'un commis voyageur/Death of a Salesman* (1949)
10. Euripide(s) (-480 à -406): *Médée/Princess Medea* (-431)

Nanairo Inko 4:

1. George-Bernard Shaw (1856–1950): *Pygmalion* (1912)
2. Bertolt Brecht (1898–1956): *L'Opera de Quat'Sous/The Three-Penny Opera* (1928)
3. Eugène Ionesco (1912–1994): *Rhinocéros/Rhino* (1958)
4. Karel Čapek (1890–1938): *R. U. R./Rossum Universal Robots* [sic] (1921)
5. Albert Husson: *La cuisine des anges/We're not Angels* (1953)
6. William Shakespeare (1564–1616): *Le marchand de Venise/The Merchant of Venice* (1596)
7. Kanadéhon Chûshingura: *Les 47 Samourais d'Akô (Jôruri)*. (1748)
8. Clairville et Charles Gabet/Robert Planquette (1848–1903): *Les cloches de Corneville/The Bell of Colvenell* [sic] (1877)
9. Thornton Wilder (1897–1975): *Love and how to Cure it* (1931)
10. Tennessee Williams (1911–1983): *Un tramway nommé désir/A Streetcar named Desire* (1947)
11. Oscar Wilde (1854–1900): *Salomé* (1892)

Nanairo Inko 5:

1. Anton Tchekhov (1860–1904): *La demande en mariage* (1888)
2. Luigi Pirandello (1867–1936): *Six personnages en quête d'auteur* (1921)
3. William Shakespeare (1564–1616): *Othello* (1604)
4. Hisashi Inoué (1934–): *Onze chats* (ohne Jahresangabe)

Band 5 endet mit einem recht umfangreichen »Acte final« (121–278) sowie mit einer anschließenden Episodensequenz über den Hund des Aras: »Les aventures de Tamasa-burô« (279–301) – also mit einer Art Telemachiade.

Keine Bühne bräuchte sich des Repertoires zu schämen, das Tezuka seinen Lesern bietet. Wer angesichts der durchaus imposanten Liste zugrundegelegter Stücke nun allerdings von der Erwartung ausginge, der Mangazeichner erweise den in seinen Episoden thematisierten weltliterarischen Werken auf unterhaltende Weise seine Reverenz, würde wohl zumindest teilweise enttäuscht – denn ganz offensichtlich traktiert Tezuka »seine« Stoffe als reines Spielmaterial. Keine Verfremdung, keine Replazierung von Motiven, keine Trivialisierung scheuend, begeht er bewußt und gezielt ein »Sakrileg« nach dem anderen. So wird die Erinnerung an Maeterlincks »oiseau bleu« nur heraufbeschworen, um eine schrille Kriminalstory zu erzählen, in der ein blaues Superauto eigenartige und mörderische Kunststücke vollführt. Die Dreigroschenoper wird ins Milieu renitenter Schüler verlegt, andere Stücke gar in das tierischer Protagonisten, wie etwa die Legende von den acht Samurai, die in Tezukas Version vom Kampf zwischen Katzen und Hunden handelt. Die auf Godot wartende Figur ist in seiner Version ein weiblicher Roboter. Mangas – so demonstriert Tezuka gerade im Rückgriff auf Werke des literarischen Kanons – kümmern sich weder um Stilniveaus noch um sonstige Geschmacksfragen; sie treiben ihr Spiel, setzen eben damit aber die Schau-Spiel-Tradition fort, auf der auch die Klassiker des Welttheaters basieren. Aras haben keine schönen Stimmen, sie erzeugen schrille Klänge und Effekte – aber eben damit unterstreichen sie den Prozeß spielerischer Imitation, auf dem letztlich jedes Schau-Spiel beruht.

Teilweise haben sich die Episoden bei der Erstpublikation über mehrere Folgen der im *Weekly Shonen Champion* erschienenen Serie erstreckt; gelegentlich hat der Zeichner auch »Zwischenakte« (»Extractes«) eingefügt. Tezukas Verfahrensweise bei der Integration der dramatischen Werke in die Bilderzählungen bestätigen insgesamt, was sich in der Ara-Figur schon andeutet: Der Zeichner arrangiert seine Mangas als Meta-Theater.¹⁷

3. *Nanairo Inko* als Meta-Comic

Die Ara-Folgen handeln in mehr als einer Hinsicht vom Theaterspielen: Nicht nur, daß ihr wichtigster Schauplatz das Theater und ihr Protagonist ein Schauspieler ist, nicht nur, daß ihre Stoffe sich immer wieder an Werke der dramatischen Literatur anlehnen; es gibt auch immer wieder explizite Erläuterungen zum Thema Theater und Schauspielerei – und außerhalb des Bühnenraums, im Leben der Figuren, wird zudem ebenso reichlich »Theater« gespielt.

Daß Tezuka das Theater so ostentativ als Fundament der erzählten Geschichten exponiert (das Theater als öffentlichen Ort, das Theater als Institution, das Theater als welt-dramatisches Repertoire), deutet darauf hin, daß es mit den Ara-Geschichten qua Theater-Geschichten nicht nur um die Entdeckung immer neuer gestaltungsfähiger Stoffe geht, sondern um die Fundierung des zeichnerischen Darstellungsprozesses an

17 Als Hommage an das Theater deutet auch Massé den Ara: »Tezuka rend hommage au Théâtre en actualisant la thématique des pièces qu'il choisit et qui transparait toujours en filigrane de la fiction qui anime ses propres personnages. Il nous invite à découvrir ou redécouvrir ces pièces dont il n'ignore visiblement rien, de la manière la plus ludique qui soit.« (Massé 2004).

sich. Meine These lautet: *Als Comic über das Theater ist die Serie ein Meta-Comic*. Anders gesagt: *Der Comic begründet, er ›erfindet‹ sich bei Tezuka selbst – und zwar unter Bezugnahme auf das Theater als ein Modell, in dem er sich selbst bespiegelt*. Autoreflexiv sind Tezukas Mangas in ihrer Eigenschaft als Theater-Comics unter verschiedenen Aspekten. Sie setzen auf strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Theater und Bilderzählung, um der jungen Kunstform des Manga eine Vor-Geschichte und eine ästhetische Fundierung zu verschaffen. (Vor allem *Literatur-Comics* und Schauspielkunst haben Entscheidendes gemeinsam; konstitutiv für beide ist die Inszenierung von Texten der Weltliteratur im Medium von Bild und Sprache.)

Die These von der Autoreflexivität von Tezukas Verfahren sei im folgenden noch präzisiert. Zunächst aber eine Zwischenüberlegung: Ein ästhetisches Medium vollzieht seine Selbstbehauptung als Kunst dadurch, daß es *sich reflektiert*, sich selbst *thematisiert*, sich selbst *darstellt*. Reflexive Selbstpotenzierung ist Bedingung und zugleich Indiz ästhetischer Autonomie. Die Zeichner Will Eisner und Scott McCloud haben in diesem Sinn programmatische *Meta-Comics* geschaffen.¹⁸ Wie sie setzt auch Tezuka auf die Parallelisierung bzw. Analogisierung des Comics mit bereits anerkannten ›Kunst-Formen. Bei Eisner und McCloud ist es in erster Linie das *Geschichtenerzählen*, die mündliche und später schriftliche Narration, die als ein solches Grundmodell der Darstellung in Erinnerung gerufen und als Fundament auch des Comic-›Erzählens‹ exponiert wird; hinzu kommen, damit eng verbunden, bei beiden Hinweise auf die Geschichte der *bildenden Kunst*. Tezuka hingegen orientiert sich, bei erkennbar paralleler Vorgehensweise, an der *dramatischen Kunst*, am Schauspielen. Auf dem Theater findet die Vorgeschichte jener Darstellung von Figuren und Handlungen statt, die der Mangazeichner aufs Papier verlagert: Bühne und Zeichenpapier sind Schau-Plätze, an denen körperliche und visuelle, gestische, mimische und verbale Mittel zusammenwirken, um Ereignisse zur Darstellung zu bringen, zu unterhalten und vielleicht sogar zu belehren.

Wichtigster Repräsentant der theatralen Repräsentation ist bei Tezuka, wie bereits angedeutet, die Papageienfigur: derjenige, der die Worte anderer spricht – der, genauer gesagt, in Tezukas Konstruktion *die Worte anderer spricht, die die Worte anderer sprechen* – also der *Ersatzschauspieler*, der eben darum ein *Meta-Schauspieler* ist. Daß die Wahl eines regenbogenfarbigen Papageien als Zentralfigur auf eine international verständliche Symbolik Bezug nimmt, bedarf kaum der Erläuterung: Ist der Regenbogen doch zum einen Sinnbild der gebändigten Vielfalt, des Farbenreichtums, zum anderen aber auch Symbol des Übergangs zwischen differierten Welten.¹⁹ Nicht minder symbolträchtig, steht der Ara als sprechender Papagei für eine ›künstlich‹ – durch Imitation – erlernte Redekompetenz, aber auch für die Idee der Wiederholung (als Voraussetzung möglicher Erinnerung, als Erinnerungsspeicher), der Imitation, der Sprach-Spielerei – und schließlich auch für die der Vielsprachigkeit: Papageien kennen keine Sprachgrenzen. Gerade die Kopplung der Motive Regenbogen und Papagei bekräftigt, was jedes

18 Als Indiz für die internationale Karriere des Manga können übrigens auch die mittlerweile auf den Markt gekommenen Meta-Mangas gewertet werden – unabhängig von ihren ästhetischen Qualitäten: Der Manga selbst ist mittlerweile eine Darstellungsform, die sich selbst expliziert und zur Darstellung bringt. Vgl. Eisner 2001a, Eisner 2001b, McCloud 1994.

19 Man könnte zudem die *Rainbow Press* als ein publizistisches Spezialmedium assoziieren, das ebenfalls zum einen darauf abzielt, sich den Anstrich des ›Internationalen‹ zu geben, zum anderen in Traumwelten (in die der Berühmten, Schönen und Reichen) entführen möchte.

einzelne der beiden Motive bereits andeutet: Das von Osamus Bildgeschichten umspielte Themenfeld ist das der Sprachlichkeit, des Übergangs (der Grenzüberschreitung), der Kommunikation.²⁰

Papageien müssen nachsprechen, was man ihnen vorgesprochen hat, wenn sie denn ›Künstler‹ sein wollen. Nicht ›Natur‹ wird nachgeahmt in Tezukas Welt; nachgeahmt wird eine Kunst – die Kunst des Rollenspiels, die Kunst der dramatischen Repräsentation. Indizien dafür, daß Tezuka bewußt Geschichten vom Nachahmen künstlerischer Praktiken erzählt, finden sich in *Nanairo Inko* immer wieder. Eine humoristische Selbstbespiegelung des eigenen Verfahrens erfolgt vor allem, als der Ara einen Begleiter bekommt, der seinerseits vor allem ihn – den Ara – imitiert: den kleinen Hund Tamasaburô. Dieser ist, da er nicht sprechen kann, ein Pantomime. Von seiner Sprachlosigkeit abgesehen, erweist er sich aber bald als treffende Kopie seines Herrn; die um ihn kreisenden Episoden gestalten sich als Binnenspiegelung (mises-en-abyme) der Verkleidungs- und Verstellungsgeschichten um den Ara.²¹ Steht die Beziehung des Hundes Tamasaburô zu seinem Herrn im Zeichen der grotesken, aber stets einfallsreichen Imitation, so spiegelt sich darin die Beziehung des Manga zu den dramatischen Texten, die er nicht minder grotesk und einfallsreich imitiert.

4. Reflexionen über die Funktion ästhetischer Inszenierungen auf der Bühne und auf dem Zeichenpapier

Dient die inhaltliche und strukturelle Bezugnahme der Tezuka-Mangas aufs Theater indirekt dem Zweck der Bespiegelung des eigenen ästhetischen Darstellungsverfahrens in einer anderen ›kanonisierten‹ Kunst, so verdienen seine impliziten und expliziten Kommentare zu den Wirkungsweisen und Funktionen dieser Kunst besonderes Interesse – wären sie doch in einem Übertragungsverfahren auch auf die Kunst des Zeichners selbst zu beziehen. Wenn im folgenden versucht wird, drei der von Tezuka dem Theater zugeschriebene Bedeutungsdimensionen im Rekurs auf ausgewählte Ara-Episoden herauszustellen, so mag diese Liste ergänzbar sein. Wichtig ist mir der Gedanke einer ›Selbsterfindung‹ des Comics durch Reflexionen über das Drama und die Schauspielkunst.

4.1 ›Tua res agitur‹ Tezukas Hamlet

Die Tezukas ganze Fortsetzungsserie eröffnende Hamlet-Episode dient unter anderem dazu, die Rahmenbedingungen der folgenden Episodensequenz zu verdeutlichen: Vorgestellt wird der Ara als Dieb und als schauspielerisches Multitalent; vorgestellt wird auch seine Gegenspielerin, die ehrgeizige Polizistin Inspecteur Senri, die sich hier und

20 Vielleicht ist es nicht abwegig, in der Kopplung der Motive ›Regenbogen‹ und ›Papagei‹ zudem ein Sinnbild der Kopplung von Bild (Farben!) und Wort (Rede!) zu sehen, wie sie für den Comic konstitutiv ist. Allerdings sind die Ara-Mangas selbst nicht (regenbogen-)farbig, sondern schwarz-weiß, ausgenommen die allerersten Seiten in den fünf Bänden der Gesamtausgabe.

21 Tamasaburô, der es nur durch große Hartnäckigkeit schafft, vom Ara in sein Haus aufgenommen zu werden, wird mit dem Pudel Mephisto in *Faust* verglichen: Ein weltliterarisches Deutungsmuster bringt die beiden also zusammen. (Vgl. NI 2/41).

im folgenden vergeblich bemühen wird, den Ara zu überführen. Dieser springt im Rahmen einer großangelegten Hamlet-Inszenierung für den unfallbedingt ausgefallenen Hauptdarsteller ein. Er spielt die übernommene Rolle mit großer Bravour. Über Shakespeares Stück wird knapp in einer Dialogszene zwischen Inspecteur Senri und einem ihrer Bekannten informiert, denn letzterer muß der ungebildeten Senri erzählen, worum es geht. Der Akzent liegt auf dem Konflikt zwischen Hamlet und König Claudius, auf der von Hamlet intendierten Rache und auf dem Untergang seiner Gegenspieler. In der stark verkürzten und simplifizierenden Zusammenfassung wird die Problematik und innere Zerrissenheit der Hamlet-Figur gänzlich übergangen; dieser erscheint wie ein rächender Märchenheld, der einen bösen Gegner – seinen mächtigen Stiefvater – zur Strecke bringt (NI 1/35). Der Ara nutzt den Theaterabend nun nicht nur aus, um nebenher auf Diebeszug zu gehen, sondern er macht sich seine Hamlet-Rolle vor allem zunutze, um öffentlich seine Vorwürfe an einen mächtigen Mann, M. Kuwagata, im Publikum zu adressieren, dessen korrupten, vom Elend anderer zehrenden und skrupellosen Charakter er mit Hamlets Worten vor dem gesamten Auditorium bloßstellt. Im Rollentext des Aras heißt es anklagend: »Le roi gras du monde financier et le mendiant maigre ne sont qu'un service différent, deux plats pour la même table. Voilà le fin.« Auf die irritierte Zwischenfrage des Darstellers von König Claudius: »Que veux-tu dire par là?« antwortet »Hamlet«, der Loge mit dem gemeinten Theaterbesucher zugewandt: »Ja! Il s'agit de cet homme placé quelque part à un poste élevé! Un sinistère veuf fortuné qui séduit les femmes«, und: »A cause du cet homme combien ont dû se sacrifier? Pourtant, lui, il vit dans l'insouciance [...] et continue d'engraisser!« Es ist unentscheidbar, ob und gegebenenfalls wo der Akteur hier vor versammeltem Publikum aus der Rolle fällt. Denn gerade zur Darstellung der Hamlet-Rolle gehört es ja, aus der Rolle zu fallen. Und so wie bei Shakespeare die von Hamlet arrangierte Inszenierung eines Stücks im Stück dazu dient, den anwesenden Zuschauern und ihrer Wirklichkeit den Spiegel vorzuhalten – einen Spiegel, dessen Bilder umso prägnanter sind, als sie hinter der Verfremdung und Verzerrung das Eigene deutlich genug sichtbar machen –, so bedient sich der Ara der Hamletfigur als eines in den Zuschauerraum hineingewandten Spiegels. Dem von ihm gemeinten (analog zu König Claudius »bösen« und »schuldigen«) Zuschauer ist, wie das nächste Bild zeigt, bereits der Schweiß ausgebrochen, und als der Hamlet-Darsteller dann endgültig aus seiner Rolle fällt, indem er auf einen Minister und 3000 Millionen Yen, also offenbar auf ein Korruptions- oder sonstiges Delikt anspielt, bricht der Attackierte in den Ruf aus: »Ca suffit«, das reicht; er verläßt schließlich unter Protest die Vorführung (NI 1/58f.). In einem anschließenden Gespräch des Aras mit Senri wird – wenn auch nur in Form einer Hypothese der letzteren – angedeutet, daß der im Theater bloßgestellte Mann der eigene Vater des Aras ist, aus dessen Haus dieser als Junge – schon damals theaterversessen, geflohen zu sein scheint. Demnach entspräche die Beziehung des Hamlet-Stücks zur Geschichte des Schauspielers Nanairo Inko der Beziehung zwischen Hamlets Spiel im Spiel bei Shakespeare und der Hauptspielhandlung: Durch spielend-theatralisch erzeugte Analogien wird eine verborgene Wahrheit ans Licht gebracht. Die einfache, aber eben darum plakative Botschaft des Manga zum Thema Hamlet – und mittelbar zur Schauspielkunst insgesamt – lautet: *Tua res agitur*. Kunst besitzt ein zeit- und gesellschaftskritisches Potenzial. Sie spricht aus, wo etwas im Argen liegt, sie erzählt Geschichten von fiktiven Übeltätern, um die wirklichen Übeltäter bloßzustellen.

Tezuka Osamu hat selbst zur politischen Lage seines Landes und zu politischen Themen immer wieder Stellung bezogen, hat sich für Umwelt und Abrüstung einge-

setzt und das kapitalistische Wirtschaftssystem kritisch beobachtet. Die Figur eines Schauspielers, der öffentlich einen korrupten Vertreter der Macht bloßstellt, verweist auf plakative, eingängige, auch einem breiten Publikum verständliche Weise auf das Selbstverständnis eines Künstlers, dem es ebenfalls darum geht, seine exponierte Stellung – der Ara spricht vor einem großen Theaterpublikum, so wie Osamu eine große Öffentlichkeit erreicht – zur Artikulation seiner Kritik und seiner Anklagen gegenüber Machtmißbrauch, Gewissenlosigkeit und heimlichen Verbrechen zu nutzen. Der Ara erfüllt seine Rolle als Künstler, indem er – scheinbar – aus der Rolle fällt. Als Hamlet-Darsteller kann er freilich niemals völlig ›aus der Rolle fallen‹, da er ja einen Charakter verkörpert, für den es seinerseits konstitutiv ist, aus der Rolle zu fallen.²²

Tua res agitur – dies gilt immer, wenn die Erinnerung an ein bestimmtes Theaterstück dabei hilft, die gegenwärtige Situation der handelnden Personen zu interpretieren, sie darzustellen, zu kommentieren, zu kritisieren – und zu ändern. Dies gilt auch dann, wenn die Beziehung zwischen erinnertem Stück und zu interpretierender Gegenwartssituation im Zeichen der Verkehrung oder Verschiebung steht. So hilft in der Episode, die sich auf Reginald Roses Stück *Douze hommes en colère/ Twelve angry Men (Zwölf Geschworene)* bezieht, die Erinnerung an dieses Stück dem Ara dabei, eine gegenwärtige Situation zu begreifen und verborgene Zusammenhänge aufzudecken, die sich der Situation in Roses Stück genau entgegengesetzt verhalten. Im Manga ist es nicht so, daß ein einzelner pflichtbewußter Geschworener sich dem aus Bequemlichkeit gefällten Schuldspruch seiner elf Gefährten widersetzt, sodaß zuletzt durch diesen Einzelnen die Unschuld des Angeklagten nachgewiesen werden und dem Recht zu seiner Geltung verholfen werden kann. Vielmehr ist (wie der Ara aufdeckt) diesmal eben dieser eine Geschworene, der für einen Freispruch des Angeklagten votiert, von dessen Familie bestochen worden; der Angeklagte ist diesmal wirklich schuldig, und der Ara kann ihm – aus einer analogen ›locked-room-Situation wie im Stück selbst heraus – seine Schuld nachweisen. Was sich aber auch im Zeichen solcher Verschiebungen und Umakzenturierungen erweist, ist das ›aufklärerische‹ Potential, das in den Theaterstücken steckt: Sie stellen soziale Modellsituationen dar, bieten damit Auslegungsmuster für eine komplexe und verrätselte soziale Wirklichkeit an – und gestatten es dem Leser oder Zuschauer, sinnvolle Hypothesen über die Probleme zu bilden, die ihn selbst gerade beschäftigen.

22 Nach dem Tua-res-agitur-Prinzip sind verschiedene Episoden um Theaterstücke aus dem weltliterarischen Kanon konstruiert. So spielt Tennessee Williams' *Glasménagerie (La ménagerie en verre)* eine wichtige Rolle in der Geschichte eines Jungen, der von seiner Mutter in einem Zustand der Bevormundung und Abhängigkeit gehalten wird. Die Mutter im Stück trägt – folgt man den Erläuterungen, die der Ara dem Jungen gibt – Schuld am späteren Zerbrechen ihrer Tochter Laura (NI 1/156). Dem durch den Ara betreuten Jungen gelingt es demgegenüber, erste wichtige Schritte zur Emanzipation von seiner Bevormundung zu tun. Der Einfall, seinen Schützling mit der Protagonistin der *Glasménagerie* zu vergleichen, ist dem Ara übrigens gekommen, als ihm der Junge seine eigene Sammlung gezeigt hat – keine Kollektion von Glastieren, sondern eine – von Mangas. Diese repräsentieren in der Welt Osamus ein Kunstreich, in dem man sich auch verstecken kann. »je ne sors pas si Maman n'est pas avec moi«, so erklärt der Junge, vor seiner Emanzipation, dem Ara, und er verschanzt sich dabei hinter seiner Manga-Menagerie.

4.2 Hybridkulturelle Szenarien: Tezukas Medea

Wohl kein anderer antiker Mythos ist in solchem Maße dazu disponiert, als stoffliches Substrat zur Darstellung des Problems kultureller Fremdheit verwendet zu werden wie die Geschichte Medeas. Osamus zeichnerische Travestie der Euripideischen Medea-Tragödie gehört zu den längsten Episoden des ganzen Zyklus.²³ Sie ist in eine komplizierte, hochgradig abstruse, vor allem aber wieder einmal meta-theatralische Rahmenhandlung gefaßt und illustriert exemplarisch, daß Tezuka für ein heterogenes Publikum schreibt: zum einen zweifellos für eine Leserschaft, die von Folge zu Folge (*Medée* erschien zwischen dem 20.11. und dem 4.12.1981 im *Weekly Shonen Champion*) durch Überraschungseffekte und spektakuläre Einfälle in Spannung gehalten werden muß, zum anderen für ein Publikum, das verschlüsselte Anspielungen versteht und sich auf das parodistische Spiel mit kulturellen Erbschaften gern einläßt. Die Fabel, in der Osamu auf mutwillige Weise Versatzstücke aus der Medea-Tragödie, einem Theaterkrimi und einer SF-Erzählung kreuzt, wirkt in ihrer Schrägheit selbstparodistisch: An einem Theaterabend in Paris ereignet sich ein spektakulärer Zwischenfall: Der Hauptdarsteller André Clivier fällt einem Brandanschlag zum Opfer. Er hinterläßt eine Tochter, Catherine, und einen Schwiegersohn. Inspecteur Eroica (der aussieht wie Beethoven und sich gelegentlich darüber beschwert, wie Osamu Tezuka ihn gezeichnet hat, [NI 3/232]) verdächtigt den Schwiegersohn, Robert Guiné; der Ara, neugierig, macht sich daraufhin mit Robert bekannt, der verfolgt wird – unter anderem von ›Außerirdischen‹ und von einem riesigen ›Arabe‹. Voller Angst, heuert Robert den Ara als Double an. Auch Catherine wird ermordet. Auf den Ara – in Roberts Rolle – wird ein Mordanschlag mit Giftschlangen verübt. Von einer in seine Tasche geschmuggelten Tonbandkassette hört er eine Frauenstimme, die ihn (also Robert) um Gehör bittet und die Vorgeschichte erzählt, die motivierend im Hintergrund der Anschläge steht. Es handelt sich um eine an Medea erinnernde Geschichte: Robert hatte sich als noch unbekannter Schauspieler einer Wandertruppe in einem fernen, namenlosen Land mit der Sprecherin auf der Kassette verbunden; ihr mächtiger Vater (eine Art ›Tartarenfürst‹) hatte Robert gezwungen, auf den Koran zu schwören, daß er seine Tochter glücklich machen werde. In der Fremde – in Paris – hatte er seine junge, als Fremde ohnehin isolierte Frau dann wegen einer anderen Frau (Catherine) verlassen, und dies noch dazu vor allem aus Ehrgeiz, da Catherines Vater als berühmter Schauspieler seiner Karriere förderlich sein konnte. Haßerfüllt hatte die als Ausländerin wiederholt gedemütigte, vom Anwalt ihres Mannes zur Scheidung gedrängte Fremde mit ihrem neugeborenen Kind Paris verlassen. Die Morde an Clivier und Catherine sind, wie die Tonbandstimme weiter erklärt, Rachemorde auf Betreiben ihres Vaters gewesen; er, Robert, schwebt nun selbst in Lebensgefahr. Solcherart in Bedrängnis, wird der Ara (als Robert) nun auch von Inspektor Eroica bedrängt, der ihn des Mordes an Clivier bezichtigt. Ausgerechnet

23 In der wie üblich vorangestellten kurzen Erläuterung des Bezugsstücks wird die Figur der Medea pointiert gewürdigt: nicht nur als Fremde, sondern auch als Magierin, als Künstlerin also – und in dieser Eigenschaft als Komplementärfigur zur Gestalt des Orpheus, der seine tote Gefährtin zu den Lebenden zurückführen möchte, während Medea es darauf anlegt, lebendige Menschen ins Totenreich zu schicken. Man mag dieser (vielleicht durch Interpretationen anderer inspirierten) Deutung gegenüberstehen, wie man will: Sie verdeutlicht, daß Osamu sich für das symbolische Potential seiner Figuren interessiert (NI 3/223).

Eroica wird von dem Säbel des herannahenden ›Arabe‹ durchbohrt; der Ara flieht vor seinen Verfolgern (dem Araber und den Außerirdischen) auf eine Bühne, wo er dem geballten Ansturm seiner Verfolger erliegt. Im Moment seiner völligen Niederlage erweist sich das Ganze als Inszenierung. Es hat gar keine Ermordeten und keine Vorgeschichte à la Medea gegeben. Alle Morde waren gespielt, alle Akteure Rollenspieler, Inspektor Eroica und der Tartarenfürst inbegriffen. Man hat den Ara in die Thrillerhandlung verwickelt, weil der Schauspieler und Theaterbesitzer Clivier einen Thriller drehen will, in dem der Ara die Hauptrolle innehaben soll, und man hat ihn – der einer Mitwirkung an diesem Spielfilm freiwillig nie zugestimmt hätte – in den nötigen Spielszenen gefilmt, ohne daß er darum und um den Plan zu einem Film gewußt hätte. Der Film wird den Ara durch die unwürdige Rolle des Flüchtenden zum weltweiten Gespött machen. Es gelingt dem Ara zuletzt allerdings, sich das Filmmaterial zu beschaffen und es zu verbrennen. Legt man strenge Maßstäbe an, so ist die Medea-Episode sinnlos und abstrus. Bedeutung hat sie gleichwohl als autoreferentielle Episode, wenn man an die metaphorische Spiegelungsbeziehung zwischen Theater und Manga denkt, die der ganzen Ara-Konstruktion zugrunde liegt. Tezuka Osamus Manga interpretiert sich im Bild des Theaters und des Spielfilms als ein Medium, für das kulturelle Bestände heterogener Herkunft letztlich nur ein Requisitenfundus sind, mit dem sich ein Spiel treiben läßt – ein Spiel, in dem die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden unterlaufen und außer Kraft gesetzt wird.²⁴

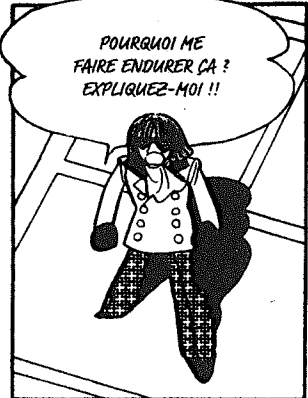
4.3 Auf der Suche nach dem Autor: Tezukas Protagonist wird aufsässig

Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* ist das neben *Hamlet* vermutlich berühmteste Beispiel einer Selbstbespiegelung des Theaters mit theatralischen Mitteln. Hier wird ein Spiel im Spiel inszeniert; das Personal des Stücks gehört unterschiedlichen fiktiven Wirklichkeiten an. Dabei sind diese nicht klar gegeneinander abgegrenzt, sondern ihre jeweiligen Repräsentanten interagieren miteinander: Die auf der Suche nach einem Autor befindlichen Figuren eines Dramas treffen auf eine Schauspielertruppe, die gerade ihre Proben abhält. Die sechs Personen haben einen anderen Realitätsstatus als die Schauspieler; sie gehören der Welt der Kunst an, was sie einerseits unsterblich macht,

24 Auffällig auch an der zeichnerischen Gestaltung ist die Durchdringung heterogener Elemente. Als Kulissen sichtbar werden Paris (NI 3/224), das antike Griechenland (NI 3/225), eine Kreuzung aus beiden in Gestalt eines klassizistischen Pariser Theater-Gebäudes (NI 3/226), später dann eine exotisch anmutende vorderasiatische Welt, die ›tartarisch‹ wirkt (z.B. NI 3/259), und der Ara selbst kommt ja aus Japan, wie immer. Erscheinungen, die einer ›außerirdischen‹ SF-Welt entstiegen zu sein scheinen, durchkreuzen das Geschehen (z.B. NI 3/276) – und die Figur des französischen Kriminal-Inspektors Eroica hat ihre Gestalt bei Ludwig van Beethoven entliehen. Ausgerechnet und kaum zufälligerweise wird die Medea-Episode zum Anlaß zeichnerischer Inszenierungen von kultureller Diversität; im Manga treffen auf programmatische Weise Figuren zusammen, die verschiedene Kulturen und Zeitalter repräsentieren. Allerdings erweist sich manches ›Fremde‹ dann als Teil einer Inszenierung (die ›Außerirdischen‹ sind ebenso unecht wie die ›Tartaren‹, und ›Beethoven‹ hat eine Rolle gespielt), aber dies bestätigt ja gerade die Idee vom Theater als einem ästhetischem Medium, in welchem kulturelle Diversität im doppelten Sinn ›aufgehoben‹ ist. Und auch in dieser Eigenschaft spiegelt das Theater die Kunst des Manga, der durch Figurendarstellung und Kulissengestaltung eine Montage hybridkultureller Welten erzeugt.

andererseits aber auch an ihre Rollenexistenz fesselt, denn eine andere haben sie ja nicht. In seinem nachträglich verfaßten Vorwort hat Pirandello von Begegnungen zwischen sich selbst in der Rolle des ›Autors‹ und dramatischen Figuren erzählt, die ihm seine Magd, die Phantasie, ins Haus zu schleppen pflegte. Auch in dieser fiktionalen Rahmengeschichte zum Stück treffen Angehörige verschiedener Ebenen der literarisch imaginierten Welt zusammen. Daß Tezuka, der sich selbst gern innerhalb der eigenen Mangas als Nebenfigur auftreten läßt, Affinitäten zu Pirandellos Stück hat, ist keine Überraschung. Eine Episode zu Pirandellos *Six personnages en quête d'auteur* durfte in den Ara-Geschichten also nicht fehlen. Dem Ara gehorcht – so die Ausgangssituation – seine Hand nicht mehr, so daß er bei einer Theateraufführung versagt und auch nicht mehr als Trickdieb arbeiten kann. Ein Arzt stellt die Diagnose, die temporäre Lähmung gehe auf eine psychosomatische Störung zurück. Eine hypnotische Behandlung lehnt der Patient allerdings zunächst ab, da er um die Integrität seiner Person fürchtet. Obwohl er als Schauspieler untragbar geworden ist, bietet man ihm aus einer Notsituation heraus an, kurzfristig bei einer Pirandello-Inszenierung mitzuwirken; die Grundidee der *sei personaggi* wird ihm vom Theatermanager aus diesem Anlaß skizziert und ist der Episode an dieser Stelle integriert. »C'est une pièce singulière qui de [sic] déroule sans rideau, ni scène.« (NI 5/39) »Les personnages qui apparaissent dans la pièce se rassemblent peu à peu.« / »Ils ne savent pas dans quelle intention l'auteur les a créés. Mais comme celui-ci a disparu, ils se mettent à confronter leurs inquiétudes au sujet de leur propre rôle.« (NI 5/40) Diese Information bringt den Ara auf den Gedanken, den eigenen Autor aufzusuchen – vor allem aus Neugier auf diesen selbst. Er erklärt sich bereit, sich von seinem Arzt hypnotisieren zu lassen – »Mais pas pour vérifier ma véritable identité, ou mon passé. Je veux rencontrer l'auteur.« (NI 5/41) Auf die verblüffte Rückfrage des Arztes, wovon er rede, erklärt der Ara mit einer bemerkenswert ›aufgeklärten‹, selbstreferenziellen Wendung: »Ce Manga, ›L'Ara aux sept couleurs‹ paraît en série le magazine Shônén Champion [...] Et vous devez savoir que nous en sommes les personnages, professeur.« (NI 5/41) (Ins Panel einmontiert ist an dieser Stelle ein Bild des Magazins.) Der Ara will seinen Erfinder treffen, um Aufschluß über sich selbst zu gewinnen.²⁵ Auch wenn der Arzt, der die Botschaft von der eigenen Existenz als Manga-Figur erst einmal verkraften muß, einwendet, im Zustand der Hypnose werde der Autor wohl kaum erscheinen (›L'auteur n'apparaîtra grâce à l'hypnotisme«, [NI 5/41]), wird ein Versuch gewagt. Der Ara sinkt einschlafend in die Tiefe eines Meeres und findet sich erwachend auf dem Zeichenpapier des eigenen Autors wieder, der ihn mit Tezukas Gesicht überrascht anstarrt: Er ist eine zunächst überraschte, dann unwillige, weil sich gestört führende Riesenfigur, die der Ara zur Rechenschaft ziehen will. »C'est vous, l'auteur!! L'homme qui m'a créé, moi et ce manga!!« (NI 5/43) Warum, so schreit er den Zeichner an, habe er ihm eine psychosomatische Krankheit angehängt und ihm damit Arbeit und Leben ruiniert? »Silence«, so brüllt der Autor zurück; er sei als Autor frei, zu tun, was er wolle. Und was er mit ihm als seiner Hauptfigur vorhabe, so fragt der Ara. Auf seinem Recht zur beliebigen Behandlung seiner eigenen Figuren insistierend, erklärt Tezuka dem zwergenhaft auf seinem Schreibpapier stehenden Ara, warum er ihm eine Krankheit zugeschrieben habe: Er wolle seinen Manga, der langweilig zu werden drohe, damit interessanter für das Publikum gestalten, das ›dramatischere‹ Charaktere schätze. Der

25 »C'est pour ça que je veux rencontrer l'auteur et lui demander directement pourquoi il me fait endurer tout ça.« (NI 5/41).



Ara droht darauf hin, über das frisch gezeichnete Blatt, das schnell in die Druckerei muß, ein ganzes Tintenfaß auszuleeren, und, solcherart erpreßt, verspricht der Autor, die psychosomatische Erkrankung zurückzunehmen. Im selben Moment weckt der Arzt den hypnotisierten Schläfer, der sich geheilt fühlt und sich eiligst in seine Theater-Aktivitäten stürzt. Noch sei die Fortsetzung seiner Geschichte nicht in Druck gegangen, und bei einem Autor wie Tezuka müsse man alles erwarten (vgl. NI 5/45).

Ist der Rückzug des Autors bei Pirandello – neben anderen sich bietenden Deutungsperspektiven – nicht zuletzt auch dadurch motiviert, daß es auf dem Welttheater der Moderne gar keinen Autor im emphatischen Sinn mehr geben kann,²⁶ so bleibt von der existenziellen Tragik der autor-, vater- und orientierungslosen Figuren in Tezukas Manga wenig übrig. Der Ara ist keine Figur mit psychologischem Tiefgang, und der Zeichner Tezuka ist keine verantwortungslose Vaterfigur; stattdessen wird das Zeichenpapier, von dem der Ara sich erhebt, zum Austragungsort eines eher pragmatischen Interessenskonflikts. Dennoch darf Tezukas Manga-Arrangement als mehr denn zitathaft-spielerische, parodistische Pirandello-Reminiszenz gelten. Denn die Vermischung der Wirklichkeitsebenen, die hier stattfindet, schließt die fingierte Welt des Aras an die rahmende Welt an, zu der auch der Zeichner Tezuka gehört. Und die Vorstellung, daß gezeichnete Figuren sich aus dem Zeichenpapier erheben und in die Wirklichkeit einmischen, die die unsere ist, kann ebenso wie die Idee von dramatischen Figuren, welche sich gegen ihre Autoren auflehnen und etwa die Bühne verlassen, als indirekter Hinweis auf die Wirkungspotenziale von Kunst, von erfundenen Figuren und Geschichten gelten. Aus dem gezeichneten Rahmen heraus wirkend verdeutlicht Nanairo Inko besonders klar die Erwartungen, die Tezuka der Kunst entgegenbringt.

Nanairo Inko ist, bilanzierend gesagt, ein Meta-Comic, der mit Scott McClouds und Will Eisners Meta-Comic-Büchern sein Grundanliegen einer Bespiegelung der Bild-Erzählung mit deren eigenen Mitteln gemeinsam hat – auch wenn Tezuka das Medium einer Fortsetzungsserie wählt und nicht direkt belehrend zum Leser spricht. Die Ara-Geschichten bieten ein Modell an, in dem sich der Comic selbst bespiegelt, von dem er sein Selbstverständnis ableitet und mittels dessen er auch seine breite Wirkung erklärt: es ist das des Theaters. Tezuka deutet Comic-Geschichten als Inszenierungen auf dem Papier – als Inszenierungen mit einem zuvor festgelegten Figurenarsenal, die einer anlaß- und intentionsspezifischen Bildregie unterliegen, deren Ästhetik keiner verbindlichen Regulierung unterliegt, die vor allem aber Freude am Spiel voraussetzen, bei den Zeichnern wie beim Publikum. Wer ein Drama inszeniert, läßt seine Akteure Rollentexte nachsprechen (»papageienhaft«), muß allerdings auch damit rechnen, daß seine Figuren eine Art Eigenleben entwickeln. Solche Inszenierungen auf dem Papier können sich mehr oder weniger deutlich in den Spuren geschriebener Geschichten bewegen, sie können geschmackvoll oder vulgär, leicht überschaubar oder chaotisch sein, simpel oder raffiniert; sie können sich an ein Insiderpublikum oder an eine stark heterogene Öffentlichkeit wenden.

Die Durchdringung von Text- und Bildwelten, wie sie im Comic stattfindet, fällt – oder fiel – in den Zuständigkeitsbereich einer integralen Text-Bild-Forschung; bei der Analyse von Literaturcomics müßten sich insbesondere Methoden der Intertextualitätsforschung und der Narratologie mit ikonologisch-ikonographischen Ansätzen verbinden. Literatur-Comics – Bilderzählungen auf der Basis literarischer Stoffe, zeichnerische

26 Das Verlassensein der dramatischen Figuren vom eigenen »Autor« bei Pirandello ist – neben seinen metatheatralisch-autoreflexiven Implikationen – interpretierbar als Gleichnis für die Situation des Menschen in der Moderne; es deutet auf den Rückzug jeder göttlichen Spielleiterinstanz vom Welttheater hin. Pirandellos Figuren sind orientierungs- und führungslos, einerseits unauflöslich an eine bestimmte Rollenexistenz gebunden, die andererseits aber in kein sinnvolles und geschlossenes Stück eingebettet ist, durch keinen transzendent abgesicherten Spielplan getragen wird.

Inszenierungen von Dramen, Auslegungen von Gedichten, Romanen, Balladen – können mehr sein und sind in vielen Fällen mehr als einfach konsumierbare Light-Versionen von kanonisierten ›Klassikern‹, die aus Bequemlichkeit nicht selbst gelesen werden. Vergleichbar den dramatischen Inszenierungen geschriebener Stücke, vergleichbar auch ostentativ intertextuellen literarischen Schreibweisen, sind Literaturcomics selbständige Gebilde, deren ästhetischer Rang natürlich ganz erheblich von den jeweiligen Ambitionen der Zeichner selbst abhängt. Feste Kriterien des ästhetischen Gelingens zu benennen, ist hier – wie bei anderen Kunstformen auch – problematisch.²⁷

Literatur

- Alber, Wolfgang und Heinz Wolf (Hg.): 50 – Literatur gezeichnet. Furth an der Triesting 2003. [Alber/Wolf 2003]
- Artmann, H.C.: Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. In: Ders.: Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa, hg. von Klaus Reichert. Salzburg/Wien 1979. Bd. 2., 7–118. [Artmann 1979]
- Birus, Hendrik: Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung. In: Schmeling, Manfred: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Würzburg 1995, 5–28. [Birus 1995]
- Eisner, Will: Comics & Sequential Art. Tamarac/Florida 2001 (20. Auflage; ¹1985). [Eisner 2001a]
- Eisner, Will: Graphic Storytelling & Visual Narrative. Tamarac/Florida 2001 (5. Auflage; ¹1996). [Eisner 2001b]
- Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics und sequentielle Kunst. Wimmelbach 1994. [Eisner 1994]
- Faust. Classics Illustrated No. 167. New York 1997. [Faust 1997]
- Knigge, Andreas C.: Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern zum Manga. Hamburg 2004. [Knigge 2004]
- Massé, Rodolphe: Postface. In: Tezuka, Osamu: L'Ara aux sept couleurs/Nanairo Inko. Le meilleur d' Osamu Tezuka. Tome 3/4/5. Paris 2004. [Massé 2004]
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg 1994 (2001). [McCloud 1994]
- Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur. Berlin 2001. [Moga Mobo 2001]
- Platthaus, Andreas: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte. Hamburg 2000. [Platthaus 2000]
- Tezuka, Osamu: L'Ara aux sept couleurs/Nanairo Inko. Le meilleur d' Osamu Tezuka. Tome 1 (Traduction: Clélia Delaplace), o.O., o.J. (Asuka), Tome 2, o.O., o.J. (Asuka), Tome 3/4/5. Paris 2004. [NI, Bandangabe]
- Weitz, Hans-J.: ›Weltliteratur‹ zuerst bei Wieland. In: arcadia 22 (1987), 296–208. [Weitz 1987]

27 Wollte man dennoch einen Versuch wagen, so wären wohl die folgenden Kriterien zu erwägen: Erstens die graphischen Qualitäten der Zeichnungen als solcher, die unabhängig von der gewählten literarischen Vorlage zu betrachten wären, zweitens das Raffinement der Bild-Regie und der Erzählstrategien, drittens die semantischen und symbolischen Potentiale, die durch intertextuelle und interpicturelle Zitate oder Anspielungen geschaffen werden.

ULRIKE ZEUCH

Krise der Repräsentation oder: Welche Wirklichkeit soll Literatur darstellen?

Literatur ist ein Mittel des Lebens, seit Menschen einander Erfahrungen, Gedanken, Gefühle, ihr Verständnis von sich in der Welt mitteilen, seit Menschen diese deuten und andere Möglichkeiten der Erfahrung durchspielen. Literatur stellt ein bestimmtes Bedürfnis des Menschen: sich selbst auf vermittelte Weise zu begegnen und als Mensch zum Gegenstand der Reflexion zu werden. Auf die Frage, was Literatur im Zeitalter nach der Moderne (noch) bedeuten kann, gibt der Schweizer Lyriker Armin Senser folgende Antwort:

Es mag viele Gründe dafür geben, warum es dazu kommt, dass wir den Wunsch haben, Wirklichkeiten zu kreieren, die von uns gemacht werden, im Gegensatz zur Realität, in der wir leben, schlafen, lieben und sterben. Es scheint jedoch, dass Furcht, Freude oder das Erstaunen darauf hinweisen, dass diese Gründe alle zutiefst in der Menschlichkeit stecken. Im Bewusstsein der eigenen Unzulänglichkeit und der Unvollkommenheit der Realität. Wenn die Literatur deshalb eine Art von Widerstand gegen die Tatsache ist, wenn sie ein Versuch ist, die eigene Bedingtheit, unser beschränktes Wissen, den Tod, das Unwichtige, das Profane und das Böse nicht einfach hinzunehmen, dann macht sie das weder politisch, ideologisch oder gar moralisch, sondern einfach human. Das bedeutet aber nicht, dass die Schaffung alternativer Wirklichkeiten das Böse oder das Leiden ausschließen müsste. Literatur ist keine Bastion gegen die Realität im Sinne eines Rückzugs nach Arkadien oder in eine irgendwo lokalisierte Idylle, sondern vielmehr ein bestimmtes Bewusstsein der Wirklichkeit selbst. (Senser 2003, 203)

Auch für die Zukunft wird, so Senser, an die Literatur die Erwartung gestellt, ein menschliches Bedürfnis zu stillen: nicht eine alternative, andere Wirklichkeit oder eine Alternative zur Wirklichkeit zu schaffen, sondern eine reinere Wirklichkeit, der eine Unterscheidung des Wichtigen, Dazugehörigen und damit eine Unterscheidung dessen, was zum Gegenstand der Literatur gehört, vom Unwichtigen, vom Nichtdazugehörigen, vorausgeht. Und zu dem Nichtdazugehörigen zählt Armin Senser das Zufällige, die Geschichte, das Faktische, tatsächlich Geschehene: »Lehrt die Kunst den Menschen wie Kunst zu werden, dann kann sie das nur, wenn sie vom Leben aus betrachtet, das heißt vom Zeitlichen, etwas Überzeitliches, gleichsam ein Abbild der Ewigkeit ist.« (Senser 2003, 198)

Sensers Position ist insofern bemerkenswert, als er trotz all' der Abschiede von Metaphysik und Transzendenz in den letzten Jahrhunderten, trotz all' der forcierten Diesseitigkeit, Immanenz und Kontingenz, die sich seit dem 19. Jahrhundert, spätestens seit Nietzsche und dem Nihilismus durchsetzt, an einen Gegenstand der Literatur festhält, der bleibt, der nicht der historischen Relativierung unterliegt, ja mehr noch: der Abbild der Ewigkeit ist.

Mag man Sensers Position auch nicht teilen, und das werden gewiss alle diejenigen tun, welche die Geschichtlichkeit für ein unhintergebares Faktum halten und aus diesem Grund leugnen, dass die Literatur einen Gegenstand habe, zeigt sie doch, dass es möglich ist, quer zum Zeitgeist, quer zum *main stream* zu denken. So möchte ich angesichts der Tatsache, dass es möglich ist, in diesem Sinne quer zu denken, in folgendem Beitrag der Frage nachgehen, ob, und wenn ja, worin die sachliche Berech-

tigung und Plausibilität der Annahme liegen könnte, dass die Literatur einen Gegenstand hat. Eine Erfahrungstatsache jedenfalls ist, dass bis jetzt noch kein physisches oder psychisches Autodafé es fertig gebracht hat, das Bedürfnis des Menschen zu erzählen, durch Abschreckung stillzustellen. Ja, angesichts der Gefahr des Verlustes scheint die Bedeutung der Literatur noch größer zu werden. Und doch ist, was eine anthropologische Konstante zu sein scheint, seit der Krise der Moderne, seit der Kritik an der Zivilisation grundlegend in Frage gestellt.

Denn von der Krise der Moderne und der Kritik an der Zivilisation ist eben dasjenige betroffen, was bis dahin fraglos Gegenstand der Literatur war: der Mensch in seinem Handeln. Die Moderne bezweifelt, dass der Mensch ein autonomes Subjekt ist, er die Freiheit hat, alternative Handlungsmöglichkeiten zu erproben, dass er seine Vergangenheit reflexiv in den Blick nehmen kann, über nicht kontingente Kriterien der Beurteilung von Deutungen verfügt, und schließlich, dass seine Mitteilung überhaupt verstanden werden kann. Die Kritik an der Zivilisation wendet sich vor allem gegen ein Bild des Menschen, das ihn in ethischer Verantwortung für sein Handeln sieht und in ihm entwicklungsfähiges Potential erkennt. Die Zäsur, die durch die Kritiker der Zivilisation diagnostiziert wird, gilt als unhintergebar. Niemand sei gegen sie resistent, auch nicht die Literatur. Die Bindung an die kapriziöse Situation der Gegenwart sei unaufhebbar; es gebe keine Neugeburt, keinen unschuldigen Neubeginn, keine Neugestaltung, die unbelastet sei durch Vergangenheit. Und die Vergangenheit, das sei ein Ensemble disparater Bestimmungsversuche, die über ihren experimentellen Status nicht hinauskämen.¹

So konstatiert Dorothea Dieckmann angesichts des Versprechens der Literatur, »Sinn – wenn nicht im Erleben, so doch im Erzählen« zu stiften und »persönliche Gewissheit und gesellschaftliche Wirkung, Selbst- und Weltbeherrschung [zu] versöhnen«:

Diesem Wunschenken widerspricht die Erkenntnis ebenso wie die unmittelbare Erfahrung, dass wir uns in dieser Welt nicht zurechtfinden, sondern innerem Chaos und äußeren Disziplinierungen ausgesetzt sind; dass wir kein Ganzes, sondern Fragmente und Palimpseste wahrnehmen; dass wir unsern Sinnen und unserm Verstand nicht trauen können; dass unsere Begriffe vorläufig und fragwürdig sind; dass wir uns selbst nicht kennen [...]. (Dieckmann 2005, 45)

Und für Imre Kertész ist gerade die Erfahrung als Ausgangspunkt des Schreibens, »insbesondere die existentielle Erfahrung, also die, auf die der Einzelne sein Leben gründet, suspekt geworden«:

1 Immerhin bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass in literaturtheoretischen Publikationen seit 2004 die ethische Dimension der Literatur wieder an Bedeutung gewinnt; vgl. Jahraus 2004, 361 ff.; Roche 2004, 205 ff. u. 238 ff. Vgl. dagegen Fluck 2005, 33 ff., der bestreitet, Literatur transportiere einen Sinn; wenn überhaupt, dann habe die Literatur eine ästhetische Funktion. Wenn Hans Ulrich Seeber (»Funktionen der Literatur im Prozess der Modernisierung«) in demselben Band *Funktionen von Literatur* davon spricht, dass Literatur sich nicht auf »kognitive Einsichten, Begriffe und moralische Normen reduzieren« (Seeber 2005, 95) lasse, betrifft das nicht die ethische Dimension der Literatur, die sich weder auf unmittelbare Handlungsanweisungen noch auf die Darstellung vorbildhaften Verhaltens im Sinne einer Norm reduzieren lässt. Und die Funktionen moderner Literatur, die Seeber herausstellt, nämlich den Prozess der Modernisierung komplex zu interpretieren, zu kritisieren, zu problematisieren und Möglichkeiten zu suchen, die Defizite der Moderne zu kompensieren (Seeber 2005, 81), sind ethischer Natur.

Der Wert des Individuums ist zweifelhaft geworden, und er ist nicht nur zu etwas Zweifelhafem gemacht worden, auch das Individuum selbst zweifelt an dem einzigartigen Wert, der ihm durch Geburt zuteil geworden ist, nämlich dem, ein Individuum zu sein. (Kertész 2003, 91f.)

Ob die Literatur überhaupt einen Gegenstand habe bzw. heute überhaupt noch einen haben könne, ist mithin eine Frage, die wir heute, wenn nicht mit skeptischem Vorbehalt, so meistens mit klarem Nein zu beantworten geneigt sind. Neu wird diese Frage seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs gestellt, forciert durch die Erfahrung der Menschen verachtenden, Menschen vernichtenden wie die Erinnerung an gelebtes Leben auslöschende Herrschaft des Nationalsozialismus. Deshalb sei zu Beginn eigens auf dieses Problem eingegangen, wobei sich wichtige Aspekte bezüglich der Debatte zum Gegenstandsverlust der Literatur auch in einem allgemeineren Sinn ergeben.

Forciert wird die Frage durch die Erfahrung des Nationalsozialismus insofern, als der schon weit vor dem Zweiten Weltkrieg, auch schon weit vor dem 20. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht in Zweifel gezogene Subjekt-Begriff sich zu bestätigen schien:² die Täter als ich-lose Masse, in blindem Gehorsam für den Führer, die Opfer als wehrlose Lämmer, die zur Schlachtbank geführt werden, in Viehwagen gepfercht, zum Nicht-Menschen degradiert, reduziert in ihrer Individualität und Identität auf eine Nummer, auf bloße Materialität.³ Zu bestätigen schien sich der Zweifel am Subjekt, das autonom erkennt und sich für ethisch relevante Handlungen entscheidet.

Zwar wurde dieser Zweifel an dem neuzeitlichen Subjekt-Begriff gerade mit Blick auf die Gräueltaten und das Unrecht des Nationalsozialismus im politischen und juristischen Kontext nach 1945 zurückgenommen. Sonst hätte man weder nach Zeugnissen ausgelöschter Existenz, vergessener und verdrängter Schuld⁴ noch nach den für ihr Tun verantwortlichen Tätern gesucht, um sie als solche zur Rechenschaft zu ziehen und ihre Verbrechen zu ahnden. Sonst wäre der Versuch unterblieben, ihre psychische Verfassung und ihre Motivation zur Täterschaft zu verstehen und den Opfern ihre Namen, so weit möglich, zurückzugeben. Auch wäre ihre Geschichte, die Geschichte ihres Lebens vor dem Transport in die Arbeitslager und KZs, vor der Gefangennahme, vor der Ermordung, die Geschichte ihres Leidens, ihres Sterbens, auch die ihres Mutes und ihres Widerstandes, nicht erzählt worden (vgl. Schmitz 2003). Ohne diesen Antrieb wäre, wovon sie selbst schreibend vor ihrer Vernichtung noch Zeugnis ablegten, unbekannt geblieben oder in der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen worden.

In der Literaturtheorie aber ist der Zweifel nach wie vor wirksam und bestimmend für die Diskussion um den Gegenstand der Literatur in der Nachkriegszeit. Mit ›Gegenstand‹ ist in dieser Diskussion zum einen der ›Sinn‹ oder die ›Bedeutung‹ des literarischen Textes gemeint. Bezweifelt wird, dass Texte einen bestimmten Sinn (eine bestimmte Bedeutung, einen Inhalt, eine Botschaft) haben, der an ihnen ablesbar sei und

2 Zur Kritik eines apriorischen Ichs, eines rationalistischen cogito, aber auch des sensualistischen Materialismus als Möglichkeit objektiver Erkenntnis, der Welt- wie Selbsterfahrung zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. nur die Kant-Herder-Kontroverse vor 1800.

3 Zur Systematik des Terrors der Nationalsozialisten, der das Individuum »auf die Wertlosigkeit eines potentiellen Kadavers« reduziert, vgl. Löwenthal 1988, 20.

4 Die dabei naheliegende und faktisch auch nachweisbare Asymmetrie zwischen privater Erinnerung Betroffener und kollektivem, durch soziale wie politische Faktoren bestimmtem Gedächtnis thematisiert Aleida Assmann (vgl. Assmann 2004).

als solcher verstanden werden könnte. Mit ›Gegenstand‹ ist zum anderen ›in der Vorstellung gegebene Wirklichkeit‹ gemeint. Bezweifelt wird, dass sich ein literarischer Text auf eine außersubjektive Wirklichkeit beziehe, die er im Medium der Literatur repräsentiere und als solche wiedergebe.

Dass die Literatur keinen Gegenstand in diesem doppelten Sinn von Bedeutung und Wirklichkeit habe, ist dabei nicht neu. Bereits die Ästhetik der so genannten klassischen Moderne⁵ sieht ihre spezifische Leistung darin, den Bezug zur gegebenen Wirklichkeit aufzulösen, von Gegenständlichkeit zu abstrahieren. Sie dezentriert das Subjekt als Wirklichkeit wahrnehmende und diese Wahrnehmungen ordnende bzw. beurteilende Instanz. Sie überlässt dem Zufall, wie im Dadaismus, oder dem Unterbewusstsein, wie im Expressionismus, die Regie und depotenziert das Subjekt. Auch der Konstruktivismus hält Realität als etwas in der Vorstellung objektiv Gegebenes für naiv oder gar für politisch problematisch, weil für tendenziell affirmativ. Bestritten wird, dass Erkenntnis der Wirklichkeit unabhängig vom betrachtenden Subjekt möglich sei und Literatur eine bestimmte Bedeutung habe. Panfiktionalismus, Instabilität von Textbedeutungen, Reduktion des Textes zur semantischen Leerstelle sind nur einige Stichworte in diesem Zusammenhang.

Diesen Richtungen steht jedoch andererseits entgegen, dass es, ebenfalls seit Beginn des 20. Jahrhunderts, immer wieder Tendenzen gegeben hat, den Wirklichkeitsbezug zu rehabilitieren – ein Phänomen, das die Herausgeber des Sammelbandes *Die (k)alte Sachlichkeit* nicht ohne Erstaunen in ihrer Einleitung feststellen (Baßler/van der Knaap 2004, 7f.). Dem Neukantianismus antwortet die Phänomenologie, konstruktivistischen Tendenzen innerhalb der Postmoderne die ebenfalls in der Postmoderne neu entdeckte Leiblichkeit seit den 1980ern.

Im Zusammenhang mit diesem Zweifel ist das Verdikt von Theodor W. Adorno zu sehen, nach dem Holocaust noch ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch, nach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben.⁶ An diese Stelle soll gewiss keine Fallstudie zu Adorno geschrieben werden; gleichwohl muss ich auf ihn etwas ausführlicher eingehen, da sein Verdikt für die Frage nach dem Gegenstand der Literatur in der Nachkriegszeit folgenreich war. Adorno bezieht die politisch für die Frage nach dem Verursacher des Zweiten Weltkriegs zentrale These der Einzigartigkeit des Holocausts auf die Literatur. Adorno will mit dem von Horkheimer und ihm in der *Dialektik der Aufklärung* ursprünglich dem jüdischen Monotheismus zugeschriebenen Tabu der Mimesis, das sie sowohl mit der Aufklärung als auch mit der Autonomie

5 »Als eines der Kennzeichen moderner Ästhetik gilt häufig, daß in ihr die Abbildlichkeit von Realität zurücktritt, die Signifikanten sich zunehmend von der fixen Bindung an Signifikate ablösen und im ›Spiel der Zeichen‹ (Derrida, de Man) autonom von allem Bedeuteten werden, daß sich Selbstreflexivität und Selbstreferentialität einstellen. Das wirft für eine Literatur, die sich so beschreiben ließe, mit Nachdruck die Frage auf, wie ›Welt‹ überhaupt noch in sie eingehen kann.« (Dunker 2003, 15)

6 »Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.« (Adorno 1977, 30)

literarischer Repräsentation ursächlich verknüpft sehen, eine neuerliche, falsche, remythologisierende Mimesis unterbinden. Eine falsche Mimesis betrieben die Nationalsozialisten mit dem Bild des Semiten, und die Massenkultur mit ihren Ikonen setzte diese Tendenz fort (vgl. Rabinbach, 184 ff.).

Mit »selbstgenügsamer Kontemplation« meint Adorno die bloß vermeintliche Souveränität des urteilenden Subjekts gegenüber dem zu beurteilenden Objekt (Adorno 1977, 11). Auch in Adornos Fall ist die Ursache für sein Verdikt der Zweifel an der Autonomie des Subjekts, das die »Relation zu dem realen Lebensprozeß der Gesellschaft« vergisst (Adorno 1977, 16). Selbst sein eigenes Urteil als Kulturkritiker und Philosoph versieht er mit Zweifel, denn die Erkenntnis sei »angefressen«, was ihn allerdings nicht daran hindert, dabei dogmatisch aufzutreten. Bei aller Widersprüchlichkeit,⁷ die Adornos Verdikt eignet, ist jedoch klar, dass es sich nicht nur gegen diejenigen wendet, die immer noch meinen, auf »Geist, Leben, Individuum« (Adorno 1977, 16) als eigenständige Kategorien Bezug nehmen zu können, so als sei der Glaube an metaphysische Werte, der Glaube an den »Bezug auf ein ›Anderes‹« (Bonheim 2002, 63),⁸ an (religiöse) Sinnggebung nicht ein für alle Male zerstört, nun, da nur noch »Verzweiflung und unmäßiges Leiden« (Adorno 1977, 11) übrig seien.

Zwar hält Adorno die Zeit der »theologisch-feudalen Bevormundung« (Adorno 1977, 13) für passé. Aber an die Stelle dieser Bevormundung sei eine andere getreten, die der Kulturkritik, indem sie ihr Objekt: Kultur im weiteren, im engeren Sinne Literatur durchmustere, überblicke, abwäge, auswähle, kurz: beurteile und damit etwas zum Gegenstand mache, was er nach Adornos Auffassung nicht sein will bzw. nicht sein soll. Denn die Daseinsberechtigung der Literatur bestehe darin, Ähnlichkeiten mit der Wirklichkeit zu negieren, sich – wie eine »gegen die Realität gekehrte Spitze des Geistes« – auf die »absolut eigene Substanz« (Adorno 1977, 16) zu konzentrieren, statt eine Unmittelbarkeit des Objekts und Verbundenheit mit ihm wiederherzustellen zu wollen, die nur trügerisch sein könne. Literatur habe im Idealfall die »Idee von Harmo-

7 Zu den Widersprüchen vgl. Bonheim 2002, 9 ff. Sven Kramer weist darauf hin, dass Adornos Wertung des Nationalsozialismus als Barbarei anachronistisch, als Instrument der Analyse untauglich (Kramer 1999, 69) und zudem widersprüchlich sei; denn Adorno nehme »gegen die Barbarei jene Kultur in Anspruch, deren gewaltsame Bestandteile er zuvor oft genug kritisiert hatte« (Kramer 1999, 70). Vgl. aber Claussen 1988. Josh Cohen sieht die Aktualität von Adorno in Bezug auf die Frage der Darstellbarkeit des Holocaust in der Paradoxie, dass »art after Auschwitz represents [...] its own failure to represent« (Cohen 2001, 16).

8 Für Bonheim ist der Verlust dieses Glaubens irreversibel. Wenn aber die Lyrik nach Auschwitz die »Auseinandersetzung zwischen Säkularisierung und dem Beharren auf Transzendenz« (Bonheim 2002, 119) bestimmte, dann kann es, wenn Transzendenz endgültig verabschiedet ist, auch keine Lyrik in diesem Sinne mehr geben. So anregend Bonheims Ausgangsfrage ist, ist seine Antwort doch in dreierlei Hinsicht problematisch: Sie reduziert den Gegenstand der Lyrik nach 1945 auf *ein* Thema. Sie bezieht sich ausschließlich auf Lyrik; dabei wird eben dieses Thema auch in anderen Literaturgattungen behandelt. Und sie findet nur, was sie sucht: die Bestätigung der These einer »Geschichte der literarischen Säkularisierung von der religiös orientierten Selbstreflexion über die thematisierte eigene Irreligiösität hin zu einer nicht mehr thematisierten, weil selbstverständlich gewordenen« (Bonheim 2002, 47). So verwundert nicht, dass Bonheim Paul Celans Lyrik als fortschrittlicher gegenüber der von Nelly Sachs bewertet (vgl. Bonheim 2002, 47). Dunker weist zu Recht darauf hin, dass Adornos Verdikt nur mit Bezug auf Lyrik problematisiert worden sei, nicht aber mit Bezug auf die »Literatur nach Auschwitz insgesamt« (Dunker 2003, 11).

nie negativ« auszudrücken, indem sie den Widerspruch zwischen Idee und »Präention, mit der Wirklichkeit übereinzustimmen«, so Adorno, »rein, unnachgiebig, in seiner innersten Struktur« (Adorno 1977, 27) präge; aber dies könne Literatur heute nicht mehr leisten (vgl. Adorno 1977, 16).

Adornos Verdikt entgegenen die Schriftsteller, und zwar kategorisch (vgl. Bonheim 2002, 7f.), dass auch nach dieser Zäsur Literatur möglich sei, selbst zu diesem Thema.⁹ Auch wird weder die von Adorno behauptete »absolute[n] Verdinglichung« (Adorno 1997, 30) des Subjekts als *das* Problem noch die Darstellung des Widerspruchs zwischen der Idee einer harmonischen Einheit von Subjekt und Objekt einerseits und der Wirklichkeit andererseits als *die* Aufgabe bestätigt. Denn an dem Problem, dass »die Abbildlichkeit von Realität zurücktritt«, arbeitet sich die »Literatur der Moderne im 20. Jahrhundert insgesamt«¹⁰ ab. Zur spezifischen Aufgabe wird vielmehr, von Adorno (und nicht nur ihm) als historisch überwunden geltende Werte retten zu wollen angesichts der Dominanz der »Phänomene«, die »wie Hoheitszeichen absoluter Herrschaft dessen, was ist« (Adorno 1977, 29), starren, und als Problem erweist sich die Darstellung der Psyche sowohl der Täter als der Opfer, was Adorno in den *Minima Moralia* sogar selbst betont:¹¹ Die Opfer des Holocaust verstehen die Täter nicht. Seelische Vorgänge und Handlungen, deren Ursache und Ziel man nicht versteht, lassen sich weder beschreiben noch begrifflich fassen. »Ich habe die Motive der Mörder nie verstanden und verstehe sie auch jetzt noch nicht«, sagt der 1932 in Czernowitz geborene, heute in Jerusalem lebende Schriftsteller Aharon Appelfeld im Interview mit Philipp Roth (vgl. Roth 2004, 39).

Zwar thematisiert die Literatur seit der Antike die Abgründe menschlichen Verhaltens, und sie schreckt selbst davor nicht zurück, scheinbar motivlose, physische wie mentale Grausamkeit von Menschen, ihre mitleidlose Lust, ihre Kälte und Beteiligungslosigkeit als Voyeure der Qualen anderer darzustellen.¹² Aber die nicht nur gedanklich als Möglichkeit durchgespielte, sondern planvoll betriebene Industrialisierung und Durchrationalisierung der Vernichtung einer großen Anzahl verschiedener Bevölkerungsgruppen nur um der Vernichtung willen ist ohne Vergleich. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass die am Holocaust beteiligten Mörder als Gegenstand der Literatur weit weniger vorkommen als die Opfer.¹³ Aber auch die den Holocaust Überlebenden bleiben in der Mehrzahl stumm. Um ihnen eine Stimme zu geben,

9 Die Herausgeberinnen der Anthologie *Gedichte nach dem Holocaust* gehen 50 Jahre nach Kriegsende in ihrem Vorwort davon aus, dass Adornos Diktum widerlegt sei (vgl. Blömeke/Wittenberg 1995, 6). Für einen Überblick über die Breite und Vielfalt der Holocaust-Literatur s. Kremer 2003.

10 Dunker bemerkt zu Recht, dass es kein für die Literatur nach Auschwitz spezifisches Problem ist, dass »in ihr die Abbildlichkeit von Realität zurücktritt«. Dieses stellt sich vielmehr »der Literatur der Moderne im 20. Jahrhundert insgesamt«. (Dunker 2003, 15)

11 »Was die Deutschen begangen haben, entzieht sich dem Verständnis, zumal dem psychologischen [...] Dennoch sieht das Bewußtsein, das dem Unsagbaren standhalten möchte, immer wieder auf den Versuch zu begreifen sich zurückgeworfen, wenn es nicht subjektiv dem Wahnsinn verfallen will, der objektiv herrscht«. (Adorno 1982, 131)

12 Vgl. etwa Steintrager 2004; Meumann/Niefanger 1997; Foakes 2003.

13 Sem Dresden erklärt sich den Umstand, weshalb kaum SS-Männer in der Literatur dargestellt sind, damit, daß sie keinen interessanten Stoff abgeben würden. Es fehle jede innere Spannung, die erst durch Komplexität des Charakters entstehe (vgl. Dresden 1997, 216).

schreiben die, die selbst Opfer sind, für Opfer.¹⁴ »Ich war ein Opfer, und ich versuche, Opfer zu verstehen,« so nochmals Appelfeld, mit dem einschränkenden Zusatz: »Das ist ein weites, schwieriges Feld« (Roth 2004, 39). Aber auch die Generation der Überlebenden ist im Schwinden begriffen.¹⁵ Was also lässt sich festhalten? Im Folgenden seien einige markante Beispiele angeführt.

Czesław Miłosz, 1911 im litauischen Wilna geboren, während des Zweiten Weltkriegs konspirativ im Untergrund tätig gegen die deutsche Besatzung, polnischer Nobelpreisträger von 1952 für sein Buch *Verführtes Denken*, will in einem Gedicht, das er 1945 schrieb und mit dem Titel *In Warschau* versah, aus den Trümmern der Kathedrale des Heiligen Johannes nach der Niederschlagung des Warschauer Aufstandes im September 1944 zwei Worte, »Gerechtigkeit und Wahrheit«, retten (Miłosz 1979, 16). Gerechtigkeit und Wahrheit lassen sich – nicht nur in Bezug auf die damalige Welt, die in Trümmern liegt – in keiner Weise in der Erfahrung empirisch aufweisen, unterliegen, so zumindest Miłosz, insofern auch nicht der historischen Relativierung; sie sind normativ.¹⁶ Unter derselben Prämisse, dass es ›Wahrheit‹ gibt, auch wenn jeder etwas anderes für wahr halten mag, spricht Jizchak Katzenelson in seinem *Großen Gesang vom jüdischen Volk* im Vierten Gesang die Räder der Güterwaggons an, die in Auschwitz zum Stehen kommen: »Ihr guten Räder, sagt mir bloß / Die Wahrheit ganz. Ich halt sie aus. Dann wein ich auch nicht mehr.« (Katzenelson 1994, 71) Erich Fried fragt: »Zu den Menschen / vom Frieden sprechen / [...] ist das Heuchelei / oder ist das endlich die Wahrheit?« (Fried 1993, Bd. 3, 18) Hans G. Adler schreibt über seine Gedichte aus der Lagerzeit, er habe sie bewusst technisch kompliziert und formal konservativ gestaltet, um »durch Hingabe an zeitlose Werte meine Menschenwürde zu behaupten« (zit. n. Hocheneder 2003, 147).

Ob Miłosz, Katzenelson, Fried oder Adler sich auf Wahrheit und zeitlose Werte beziehen – diese Position gehört angesichts der breiten Diskussion in der Nachkriegszeit um die Relativität moralischer wie allgemeiner Urteile, um die Zeitlichkeit oder Diskursivität von Wahrheit¹⁷ nicht zum *main stream*. Gleichwohl ist die Brisanz der These von der Geschichtlichkeit der Wahrheit, die auch unter den Stichworten ›Defamiliarisierung‹, ›Rekontextualisierung‹ oder ›Narrativisierung‹ erörtert wird (vg. Most 2001, VIII), nicht von der Hand zu weisen. Denn unter der Voraussetzung, jede Entscheidung sei historisch überholbar, ist, wie Reinhard Lauth die Problematik zuspitzt, auch die Entscheidung rechtmäßig aufhebbar, »keine Juden zu vergasen« (Lauth 2002, 5).

Miłosz hatte sich in dem Gedicht geschworen, »nie mehr Klagelieder zu singen«. Denn er sei eigentlich dazu bestimmt, Augenblicke der Freude im Wort festzuhalten, ohne welche die Welt zugrundegehe. »Doch das Weinen Antigones, / Die ihren Bruder sucht, / Ist wahrlich über das Maß / des Erträglichen.« Aber welchem der Leidenden, Namenlosen, an die kein Grabstein erinnere, soll er seine Stimme geben? »Ich kann nichts / Schreiben, weil gleich fünf Hände / Nach meiner Feder greifen / Und ihre

14 So etwa Petra Strasser: »In einer endlos fortschreitenden Erkundung findet und erfindet sich das Kind, der Adoleszente, der Erwachsene und behauptet so allmählich seine Existenz. Die verlorenen Eltern sind nicht weiterhin ausgelöscht, vergessen, sondern erhalten im Suchen, im Nachspüren und im Erinnern eine psychische Präsenz, die auch für die Zukunft unabschließbar bleibt« (Strasser 2004, 141).

15 Damit sind auch bestimmte Weisen des Schreibens nicht mehr möglich (vgl. Dunker 2003, 296f.).

16 Im Unterschied zur Geschichtlichkeit des Rechts; vgl. dazu Kirste 1998.

Geschichte zu schreiben befehlen.« Für die Wahl seines Gegenstandes, der Freude wie des Leids, sind Gerechtigkeit und Wahrheit der Maßstab. Weder wird ein Gedicht unwahr, bloß weil es im Frühling 1945 ein Lächeln festhält, das getragen ist von der Hoffnung auf Neubeginn, ohne das sich nicht leben lasse, so Miłosz, oder weil es von jemandem geschrieben ist, der wie Miłosz überlebt hat, noch wird ein Gedicht wahr, bloß weil es festhält, was ihm die Toten diktieren. Literatur kann, so würde Miłosz Adorno antworten, nach 1945 nicht mehr, so sie das je getan hat, Freude und Feste besingen, sorglos und unbekümmert dem gegenüber, was geschehen ist. Vielmehr hält sie an Freudvollem fest im Angesicht der Verbrechen, die geschehen sind, und das es wiederzufinden gilt, wenn die Ära der Verbrechen nicht perpetuiert werden soll; »denn irgendeine Ordnung, auch Schönheit im Unglück / tun not« (Miłosz 1997, 103).

Indem Miłosz daran festhält, dass über das, was wahr sei, auch gesprochen werden müsse, wendet er sich indirekt gegen Adornos Verdikt. Aus demselben Grund, dass die Toten noch einmal stürben, erhielten sie im Gedächtnis der Überlebenden keinen Ort, hält Axel Dunker es für notwendig, sich von »einer poststrukturalistischen Position, die immer nur auf die Unmöglichkeit von Repräsentation hinausläuft, abzusetzen« (Dunker 2003, 18). Aus beiden Äußerungen, welche von vornherein als reaktionäre Äußerungen zu bezeichnen unqualifiziert wäre, lässt sich der Schluss ziehen, dass die Frage, ob in Literatur nach Auschwitz (noch) Repräsentation möglich ist und wenn ja, Repräsentation wovon, nicht so einfach zu beantworten ist, wie Adorno dies tut.¹⁸

Mit seiner klaren Abgrenzung gegenüber faktualer Erinnerungsliteratur vertritt Miłosz eine im Kontext der Wahrheitsfrage nach 1945 kontrovers diskutierte Position.¹⁹ Appelfeld antwortet auf die Frage, warum er, seit 1939 als Kind jahrelang elternlos in den Wäldern, gejagt und vor den Deutschen auf der Flucht, bis er 1946 nach Israel emigrierte, niemals einen Überlebensbericht geschrieben habe:

17 »Die Geschichtlichkeit der eigenen Rede als Konsequenz der raum-zeitlichen Gebundenheit des sprechenden Subjekts zu ertragen und dies zur erkenntnistheoretischen Achse der eigenen intellektuellen Praxis zu erheben«, so Brieler 1998, 1. – Dies gilt als Prämisse einer »Arbeit am eigenen Ethos« (Brieler 1998, 2), und zwar einer Arbeit am *zeitgemäßen* Ethos als Wissenschaftler. Das Bewußtsein der Geschichtlichkeit – seit dem 18. Jahrhundert ein in den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen für die Methode wie die Gegenstandsbestimmung zentrales Thema – prägt auch die Nachkriegsdiskussion. Symptomatisch hierfür ist die Preisausschreibung der Göttinger Akademie der Wissenschaften 1958 zum Thema *Der Begriff der Geschichtlichkeit, seine geistesgeschichtliche Herkunft und seine philosophischen Quellen*; 1961 wird dieser Preis Gerhard Bauer (Bauer 1963) und Leonhard von Renthe-Fink (Renthe-Fink 1964) zuerkannt. Bauer bestätigt in der Zusammenfassung seiner Untersuchung eine Einsicht, die bereits im 18. Jahrhundert zur *communis opinio* wird: »Das im Wort ›Geschichtlichkeit‹ ausgedrückte Bewußtsein von der schon durch das menschliche Sein gegebenen Zusammengehörigkeit von Mensch und Geschichte hat sich in zweifacher Richtung ausgewirkt: in der *Wesensbestimmung des Menschen* selbst und der seiner Geschichte« (Bauer 1963, 186, meine Hervorhebung). Die Frage, wann das Bewußtsein der Geschichtlichkeit und damit der Zweifel, dass es so etwas wie Wahrheit als Kriterium von Objektivität überhaupt gibt, einsetzen, ob bereits in der Renaissance oder erst im 18. Jahrhundert, wird in der Forschung kontrovers diskutiert; sie kann hier außer acht gelassen werden, da in diesem Zusammenhang nicht das erstmalige Auftreten interessiert, sondern das Phänomen selbst und seine Folgen für die Theorie der Literatur bezüglich ihres Gegenstandes.

18 Zu Repräsentationsstrategien nichtjüdischer Autoren und Autorinnen vgl. Hahn 2004.

19 Vgl. Dunker 2003, 203ff. zur Auseinandersetzung um den Repräsentationsbegriff der konkreten Poesie.

Ich habe nie über die Dinge geschrieben, wie sie tatsächlich passiert sind. [...] Dinge aufzuschreiben, wie sie passiert sind, heißt nur, Sklave der Erinnerung zu sein, die doch nur ein kleines Element des kreativen Prozesses ist. Schöpferisch tätig zu sein aber bedeutet für mich, etwas zu ordnen, zu sortieren, Worte und Tempo zu wählen, die dem Werk angemessen sind. [...] Ich habe mehrfach versucht, »die Geschichte meines Lebens« aufzuschreiben [...] Ich wollte mich getreu an die Realität halten, an das, was wirklich geschehen war, doch der daraus resultierende zeitliche Ablauf ergab ein schwaches Gerüst, und das Ergebnis war eine blasse, keineswegs überzeugende fiktive Geschichte. Was wahr ist, läßt sich am ehesten verfälschen. (Roth 2004, 41)

Appelfeld hält der Wahrheit des Faktischen und authentisch Erlebten eine Wahrheit entgegen, welche nicht seine eigenen, wirklichen Erfahrungen zum Maßstab nimmt, er orientiert sich bei seinem Ordnen und Sortieren – was voraussetzt, dass Ordnung nicht nur überhaupt möglich, sondern für den Schriftsteller sogar eine zentrale Aufgabe ist – an einem anderen Kriterium als dem der Chronologie gelebten bzw. erlittenen Lebens. Die dem literarischen Werk angemessenen Worte und sein Tempo nehmen Maß nicht an historischen Tatsachen, sondern an der Autor-Intention, im Hinblick worauf er ordnet und sortiert. So will Appelfeld am Beispiel eines Badeortes, »wie er überall in Europa existierte«, zeigen, wie es möglich war, dass die Juden, die bis heute als besonders gewitzt, gerissen und clever gälten, sich »mit den allereinfachsten, beinahe kindischen Tricks [...] in Ghettos« (Roth 2004, 39) hätten zusammenreiben lassen. In *Badenheim* – so heißt der Ort – einem »microcosm of the assimilated existence of central European Jews on the eve of the Second World War« (Ramras-Rauch 1994, 136), legt Appelfeld die Ursache dafür offen (vgl. Appelfeld 1982): menschliche »Schwächen« wie »Naivität«, »Blindheit und Taubheit«, eine »obsessive Beschäftigung mit sich selbst«; er nennt sie auch »ein Destillat der Menschlichkeit« (Roth 2004, 40). Appelfeld wählt für seine Analyse zwar ein »ziemlich reales Städtchen« (Roth 2004, 39) als Beispiel, aber was er damit zeigen will, ist allgemeinerer Natur, nämlich wie eine bestimmte Denkweise dazu geführt hat, die Warnsignale nicht rechtzeitig erkannt zu haben, geblieben und in die Falle getappt zu sein, statt zu fliehen.

Auch Uwe Johnson, um ein weiteres markantes Beispiel anzuführen, grenzt sich gegenüber faktualer Erinnerungsliteratur ab. In den *Jahrestagen* antwortet der Schriftsteller der Protagonistin Gesine Cresspahl, die ihn an die Vertragsbedingungen zwischen ihnen beiden erinnert, nämlich ein Jahr ihres Lebens in New York 1967/68, zu beschreiben: Er müsse, um dieses Jahr zu beschreiben, auch erzählen, »was vor dem Jahr war« und »wie es kam zu dem Jahr«; es genüge nicht, das Geschehene akkumulativ oder summativ – beides Begriffe von Johnson an dieser Stelle – nachzuzeichnen, sondern es gehe darum, für den Sinn- und Handlungszusammenhang wichtige Momente auszuwählen.²⁰ Was Johnson hier betreibt, ist rekonstruktiv tätige Ursachenforschung, die Analyse der für eine bestimmte Handlung bestimmenden Momente, ihre Ordnung und Darstellung im Medium der Literatur. Johnson geht dabei nicht nur davon aus,

20 »Zweimal in der Woche seh ich Ginny Carpenter, du führst sie vor ein einziges Mal in zehn Monaten: in einem auffälligen Moment.« – »In einem wichtigen.« »[...] schreib sie öfter hin.« – »Dann könnte verloren gehen, was heute wichtig war an dem Lachen [sc. von Mrs. Carpenter].« – »Jetzt fängst du wieder an mit Quantität und Qualität! *Summier* doch das eine, wenn du das andere willst!« – »Mit *Akkumulation* komm ich bei Mrs. Carpenter bloß zu Mrs. Carpenter. Ich wollte zeigen, daß du deine Abreise vorbereitest. Was du zurückläßt, es soll nicht alles unentbehrlich sein. Etwa Mrs. Carpenter« (Johnson 1988, Bd. 4, 1427, meine Hervorhebungen).

dass es einen Kausalzusammenhang zwischen dem Subjekt, seinen Handlungen und den historischen Folgen gibt, sondern auch, dass sich dieser literarisch darstellen lasse – beides Überzeugungen, die spätestens seit dem 19. Jahrhundert gewöhnlich doch als obsolet gelten (vgl. Kimmich 2002, 135 ff.).

Gesines Mutter Lisbeth, die in der Reichspogromnacht auf den ersten Blick gegen das Regime mutig und in diesem Sinne politisch Widerstand leistet, ist, wie Johnson den Leser schrittweise erkennen lässt, zu dieser Handlung nicht durch ein konkretes Unrecht an den Juden, dessen Zeugin sie wird, veranlasst, sondern durch ein in der streng religiösen Erziehung grundgelegtes generelles Schuldempfinden, das sie sich für alles Schlechte verantwortlich fühlen lässt und sie zu ebenso genereller Sühne zwingt. Gesines Vater Heinrich hingegen, als Regimegegner eingeführt, gewährt einem Juden auf der Flucht keinen Unterschlupf in seinem Haus, was zunächst irritiert, bis sich herausstellt, dass er für die Briten als Spion arbeitet und abwägen muss, welcher Widerstand Priorität hat.

Gesine selbst entscheidet sich nach langem Überlegen und trotz des begründeten Zweifels, ob ihre Kompetenz nicht für rein ökonomische Zwecke missbraucht werde, dafür, während des Prager Frühlings in die Tschechoslowakei zu gehen, um als Angestellte einer amerikanischen Bank zur Verwirklichung einer – so ihre Hoffnung – humanen, demokratischen Variante des Sozialismus beizutragen. Hätte Johnson nicht dargestellt, wie Gesine sich mühsam, aber schrittweise ein differenziertes, für sie mit schmerzhaften Erinnerungen verbundenes und deshalb lange verdrängtes Wissen um den Anteil ihrer Familie im Mecklenburgischen Jerichow an der Schuld der Deutschen gegenüber den Juden während der Herrschaft der Nationalsozialisten erwirbt, wäre der für ihre Entscheidung letztlich Ausschlag gebende Grund, ihren Beitrag im Jetzt der erzählten Zeit zum Gelingen einer besseren Gesellschaft zu leisten, kaum verständlich. Das aber heißt, dass Literatur nach Auschwitz nicht nur nicht von vornherein barbarisch sein muss, sondern dass gerade eine bestimmte Art der Literarisierung der Gräueltaten eine Möglichkeit bieten kann, ohne simple Affirmation verschiedene Handlungsalternativen durchzuspielen.

Die *Jahrestage* sind aber auch kein getreues Abbild der Wirklichkeit beispielsweise von Jerichow während der Nazizeit. Trotz aller so scheinbar realistischen Beschreibung der Kleinstadt, des Landadels, des protestantischen Milieus, trotz der Genauigkeit, mit der Gesine ihr Elternhaus erinnert, so dass ihre Tochter Marie es *en miniature* nachbauen kann, sind diese wie die eingefügten, historisch belegbaren Textausschnitte, etwa aus der *New York Times*, bestimmte Informationen auswählende Sichtweisen, Interpretationen von der äußeren Wirklichkeit, nicht diese selbst. In seinen *Frankfurter Vorlesungen* erläutert Johnson dazu, dass »ein erzählendes Buch ein Modell der Welt anbietet, Geschichten als Beispiele, die Welt in der Version des Verfassers, Lesern vorgelegt zum unterhaltsamen Vergleichen mit ihrer eigenen Version. Eine Art Information, in der Form von Erzählung, wahrscheinlich weit weniger wirklich als die regelrechte Nachricht« (Johnson 1992, 327). Was aber meint Johnson mit ›Modell‹? Da es nicht um Wiedergabe von Wirklichkeit geht, kann ›Modell‹ weder Nachbildung in kleinerem Maßstab noch vereinfachende Darstellung des Ablaufs eines Sachverhaltes meinen, sondern nur etwas in der Art eines Musters, Vorbildes, Typs.²¹ Das aber heißt: etwas Allgemeines gegenüber der aus Einzelheiten bestehenden Wirklichkeit.

Ob das von Johnson Dargestellte aber diesem Anspruch überhaupt gerecht wird, kann erst der Vergleich zeigen, zu dem Johnson den Leser aufruft. Der Leser wiederum

ist zu einem derartigen Urteil, wenn er nicht einfach zwei Versionen, Johnsons Version und seine eigene, vergleichen, sondern auch deren Wirklichkeitsgehalt beurteilen will, nur in der Lage, wenn er ein Kriterium hat, in Bezug worauf er vergleicht: das der Wahrheit. Welcher Wahrheit aber? Sicherlich nicht der historischen. Denn dann ließe sich fragen, warum Johnson nur die Reichspogromnacht ausführlich thematisiert. Ferner wäre die Gewichtung historischer Fakten kritisch zu befragen, wenn Johnson die KZs der Nazi-Zeit nicht eigens beschreibt, sondern lediglich physische und psychische Folgen dort Inhaftierter knapp erwähnt, und wenn das KZ Fünfeichen nur in der Nutzung durch die Sowjets nach der Befreiung durch diese vorkommt, wenn schließlich dieses KZ nur so viel Kontur erhält, wie für das Verständnis der Handlungen von Gesines Vater, Heinrich Cresspahl, nötig ist: Durch die Erfahrung, die er dort macht, kehrt er, wie Gesine sich erinnert, als innerlich gebrochener Mann heim.

Statt historischer Wahrheit scheint in allen drei Fällen das Kriterium die Wahrheit einer bestimmten Realität durch dargestellte Handlung zu sein, insofern diese plausible Schlüsse auf den jeweiligen Charakter zulässt. Weder meint ›Realität‹ hier äußere Wirklichkeit, noch ist ihr Verhältnis zur Handlung rein formaler, also inhaltlich indifferenter Natur, wie etwa gemäß den Wahrheitstheorien der Kohärenz bzw. Konsistenz (vgl. Skirbekk 2001). Nur jemand, der sich wie Gesine der (Mit)Schuld an der Vernichtung der Juden stellt, forschet skrupulös in der Erinnerung nach Ursachen, Versäumnissen, nach Mittäterschaft.

Eben diese beiden Theorien aber, die der Korrespondenz einerseits, der Kohärenz andererseits, stehen in der Literaturtheorie gegenwärtig als Alternativen zur Disposition.²² Hayden White beispielsweise kritisiert die Korrespondenztheorie und meint damit die Übereinstimmung zwischen Vorstellung und äußerer Wirklichkeit als Wahrheitskriterium, an deren Stelle er die formale Kohärenz der Erzählstruktur setzt (vgl. White 1986, 7ff. u. 78). Formale Kohärenz als Wahrheitskriterium erscheint in seiner Argumentation als Folge der Einsicht in das Scheitern der Korrespondenztheorie. Doch verabschiedet er sich von Realität im Sinne äußerer Wirklichkeit als Wahrheitskriterium nur vorübergehend. Obwohl White mit dem »empiristische[n] Vorurteil« aufräumen will, kommt für ihn keine andere Realität als die konkrete Wirklichkeit faktisch nachweisbarer Ereignisse, »die einem bestimmten raum-zeitlichen Ort zugewie-

21 Rae-Hyeon Kim verwendet auch in Bezug auf Musil den Begriff ›Modell‹ und meint damit »nicht ein Modell, das die vorgegebene Wirklichkeit in einem verkleinerten Maß nachbildet, sondern [...] das aufgrund der Sprache funktioniert und somit in eigener Weise die Wirklichkeit strukturell erfaßt« (Kim 1986, 87). Literatur habe nicht nur »deiktische Funktion« (Kim 1986, 88) – eine Feststellung, die angesichts der Bekanntheit dieser Position seit der Antike banal und für Musil insofern nicht spezifisch ist. Worauf sich Literatur aber dann bezieht, wenn sie nicht bloß kopiert, d.h. in welcher Hinsicht sie Wirklichkeit übersteigt, in diesem Punkt bestehen, ebenfalls seit der Antike, grundsätzlich differente Auffassungen. Dazu im Folgenden genauer.

22 Vgl. etwa: »Der traditionelle Sprachgebrauch setzt voraus, daß Wahrheit und Wirklichkeit weitestgehend identisch sind. [...] Dennoch kann man Wahrheit auch als ein Produkt des menschlichen Geistes betrachten, das der Wirklichkeit in der Hoffnung übergestülpt wird, daß diese darin völlig aufgeht oder aber daß beide zumindest perfekt miteinander korrespondieren. Dies könnte bedeuten, daß Dokumente keine gegebenen Tatsachen sind, sondern daß sie erst, zugunsten einer auf Wahrheit abzielenden Theorie, zu Dokumenten gemacht werden.« (Dresden 1997, 48)

sen werden können« und »im Prinzip beobachtbar sind oder wahrnehmbar sind (oder waren)« (White 1986, 145), in den Blick, und auf der Ebene des Diskurses wird die Korrespondenztheorie wieder rehabilitiert: »[...] der Diskurs, in *seiner* Gesamtheit als Abbild einer bestimmten Realität genommen, steht in einer Beziehung der Korrespondenz zu dem, dessen Abbild (image) er ist« (White 1986, 146). Und in dieser Hinsicht konvergierten literarische Texte mit historiographischen: »Beide möchten ein sprachliches Abbild (image) von der ›Wirklichkeit‹ geben« (White 1986, 145).

›Wahr‹ weder im Sinne der Korrespondenz noch im Sinne der Kohärenz, sondern ›wahr‹ im Sinne von Johnsons *Jahrestagen* ist aber, um ein weiteres Beispiel zu nennen, auch der *Kapo* von Aleksandar Tišma. Zwar stellt Tišma, anders als Johnson in den *Jahrestagen*, in der Erinnerung das Grauen der Vernichtung der Juden von Novi Sad in einer Sinnlichkeit, die brutal ist, wieder her, indem er die gewaltsamen Handlungen eines Kapo einzeln und Moment für Moment hinter einander reiht und summiert.²³ Er bezweckt damit aber nicht die Herstellung einer (scheinbar) unmittelbaren Realität von authentisch Erlebtem; die erzählerisch einzelne Handlungsmomente nachvollziehende Beschreibung von sinnlich Wahrgenommenem und deren Wiederholung ist vielmehr eine Konstruktion. Sie zielt darauf ab, Anhaltspunkte – so weit in diesem Fall überhaupt möglich – für das Verständnis eines Menschen zu geben, der ein Verbrecher ist. Indem Tišma die Art und Weise, wie der Kapo wahrnimmt, beschreibt, legt er den Schluss auf einen geistig und seelisch verkümmerten, grausamen, gefühl- wie mitleidlosen Voyeur von äußerst begrenztem Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögen nahe.

Nur auf den ersten Blick ist dieses beschreibende Erzählen indifferent gegenüber Werten wie Gerechtigkeit und Wertungen wie Schuld. Der Kapo konfrontiert sich selbst »mit der eigenen unverzeihlichen Schuld« (Tišma 1997, 45), auch wenn niemand ihn anklagt, er niemals vor Gericht stehen wird. Tišma zeigt, dass auch nach so Schrecklichem, was Menschen einander angetan haben, das dem Menschen auch Mögliche: sein Mensch-Sein zu verwirklichen und ihm gemäß zu handeln, und sei es nur *ex negativo*, ein Thema der Literatur bleibt.

Dass Literatur etwas Anderes zum Gegenstand habe als das bloß Faktische – diesen Gedanken führt Czesław Miłosz in *Verführtes Denken* weiter aus:

Die Phantasie des Romanschriftstellers gestaltet die Menschen, die er beobachtet hat, oftmals um: Er verdichtet die Farben, er hebt unter den vielen psychischen Zügen jene hervor, die für den Helden die charakteristischsten sind. Wenn ein Schriftsteller getreu das darstellen will, was wirklich ist, merkt er bald, daß die Ungenauigkeit die größte Genauigkeit ist [...]. (Miłosz 1980, 169)

Auch Miłosz spricht von Verdichtung, Hervorhebung und davon, dass es gelte, Wirklichkeit umzugestalten um einer Genauigkeit willen, die nicht empirischer Natur sei. Zwar macht Miłosz »die Wirklichkeit« einerseits zum »Prüfstein aller Literatur« (Miłosz 1980, 230), andererseits meint er, dass der »Geist ausdrücke, was ihm als Wahrheit« erscheine und er sich dabei auf etwas stützen müsse, was »außerhalb der Wandelbarkeit menschlicher Dinge« (Miłosz 1980, 213) stehe. Zum einen wird klar, dass die von Miłosz gemeinte Wirklichkeit nicht bloße, sinnlich wahrnehmbare Realität ist, auch wenn Miłosz eine wesentliche Qualität der Literatur in sinnlicher Anschaulichkeit sieht

23 Zu Tišmas Erzählweise vgl. Scherpe 2004.

(vgl. Miłosz 1980, 169). Zum anderen ist deutlich, dass für Miłosz Normatives, das weder in der Erfahrung gegeben noch subjektiv gesetzt ist, mit im Spiel ist, wenn es um die Frage geht, was Literatur zur Literatur macht.

Dass das Beharren auf Normativem wie Wahrheit und Gerechtigkeit mehrheitlich für die gesamte Literatur über den Holocaust gelte, betont Sem Dresden. Er sieht die Darstellung menschlichen Verhaltens, »was Menschen einander antun und was sie erleiden können« (Dresden 1997, 26), und die damit verbundenen ethischen Probleme, d.h. Handlungen von Menschen in existentieller Grenzsituation, als *das* zentrale Thema der Literatur über den Holocaust an. Zwar gäben auch Augenzeugen- oder Tatsachenberichte davon Kenntnis. Diese unterschieden sich aber nicht durch größere Objektivität. Unter der Voraussetzung eines Wahrheitsbegriffs, der von der Korrespondenz zwischen »Wahrheit und Wirklichkeit«, d.h. der Vorstellung und der äußeren Welt ausgehe, werde deutlich, dass selbst ein so genannter Tatsachenbericht »nicht alle Erwartungen erfüllt, die man berechtigterweise zu hegen pflegt« (Dresden 1997, 48). Da »Schreiben immer bedeutet, eine Auswahl zu treffen« (Dresden 1997, 49), gilt Dresden als Spezifikum der Literatur im Unterschied zum dokumentarischen Bericht, der nur auf den ersten Blick der ›Wirklichkeit‹ des authentisch Erlebtem näher komme, aber auch nicht die Fiktionalität, sondern die *Auswahl* der Realia in Bezug auf das, was Holocaust-Literatur zeige: menschliches Verhalten in ethischen Grenzsituationen im Sinne von Exemplarität. So formuliert Dresden vorsichtig: »Es könnte eine Eigenschaft literarischer Beschreibung sein, daß ein Individuum es selbst bleibt und gleichzeitig typisch, d.h. allgemeingültig wird.« (Dresden 1997, 60) Und er spricht davon, dass die Schriftsteller nicht *die* Wirklichkeit widerspiegeln, sondern »ihre persönliche Wirklichkeit« (Dresden 1997, 52); an die Stelle historischer Wirklichkeit trete »eine nicht weniger wahre Wirklichkeit anderer Art« (Dresden 1997, 59); diese nicht weniger wahre Wirklichkeit anderer Art habe eine Tendenz zur »Generalisierung« (Dresden 1997, 61).

Um diese nicht weniger wahre Wirklichkeit, die persönliche Wirklichkeit, zu zeigen, sei es, so Jorge Semprun, durchaus legitim, sich der Fiktionalität zu bedienen. Bei der Konzeption seines Buches *Die großen Reise*, die in Buchenwald endet,

erfand [ich] den Jungen aus Semur, damit er mir im Waggon Gesellschaft leiste. In der Fiktion haben wir diese Reise gemeinsam gemacht, in der Wirklichkeit habe ich auf diese Weise meine Einsamkeit ausgelöscht. Wozu Bücher schreiben, wenn man die Wahrheit nicht erfindet? Oder, noch besser, die Wahrscheinlichkeit? (Semprun 2002, 152)

Aber die Darstellung dieser nicht weniger wahren, der persönlichen Wahrheit bedeutet für den Schriftsteller eine Herausforderung, denn er tritt damit aus einer Welt, die sich trotz ihrer Relativität »als die absolute und einzige Wirklichkeit offeriert«:

Wer aus dieser Welt austritt, verliert sein Zuhause. Er verliert sein Schlupfloch [...]. Er begibt sich, wenn auch nur im symbolischen Sinn, auf eine Wanderschaft, von der er nicht weiß, wohin sie ihn führt, nur eines ist gewiß: immer weiter fort von jedem möglichen Zuhause, jeder möglichen Zuflucht. (Kertész 2003, 94)

Ob Miłosz, Johnson, Tišma oder Appelfeld: Sie alle beziehen sich auf eine Wirklichkeit jenseits des rein äußerlich Erfahrbaren und in der Vorstellung Erinnerbaren. Insofern trifft sie nicht die Kritik derer, die den Gegenstand im Sinne einer in der Vorstellung gegebenen Objektivität als naiv und historisch widerlegt auflösen. Aber sie sind als Gegenposition zu denen zu begreifen, die meinen, dass dadurch, dass der Glaube an

eine Wirklichkeit im Sinne eines in der Vorstellung objektiv Gegebenen endgültig verabschiedet sei, der weiterreichende Schluss zu ziehen sei, es gebe deshalb überhaupt keinen Gegenstand der Literatur. Denn das würde nur dann gelten, wenn Literatur ansonsten überhaupt in der Wiedergabe oder Nachahmung des Wirklichen aufginge.

Die Forschung zur Literatur nach dem Holocaust hat auf differenzierte Weise gezeigt, mit welcher Vielfalt an sprachlichen Mitteln Schriftsteller sich einer Erfahrung zu nähern versucht haben, die eigentlich nicht erzählbar ist, als Trauma verdrängt, als Wirklichkeit sinnlos, als Wahrheit unbegreifbar. Zu diesen Mitteln zählen die Konstruktion traumatischer Orte, die »in sich Auschwitz ›symptomhaft‹ inkorporieren: die Verschiebung in den Subtext, die Konnotation, die assoziativ den Holocaust in neutrale Gegenstände hineinzieht« (Dunker 2003, 289), die Verwendung rhetorischer Figuren wie der absoluten Metapher und der Metonymie u. a. m. (vgl. Dunker 2003, 290 ff.). Diese Vielfalt an sprachlichen Mitteln zeugt von einem hohen Grad an Problembewusstsein gegenüber einer Mimesis des Wirklichen.

Gegen den – zugegebenermaßen – platten Nachahmungsbegriff, gegen eine beispielsweise von Horaz, einem hierfür maßgeblichen Ursprung, formulierte Forderung einer *repraesentatio* dessen, was ist, hat sich mit gutem Grund sowohl die Literaturtheorie selbst wie die literarische Praxis immer wieder gewandt, ohne allerdings seit der Frühen Neuzeit den dieser Forderung zugrunde liegenden Wirklichkeitsbegriff im Grundsätzlichen in Frage zu stellen. So erklärt sich, dass nicht erst etwa seit der Romantik, dem Sturm und Drang oder eben seit 1945, sondern bereits seit der Frühen Neuzeit als Alternative zur Nachahmung eines in der Vorstellung gegebenen Wirklichen nur die Fiktion diskutiert und üblicherweise als genuine Entdeckung der Neuzeit verstanden worden ist, ja nach wie vor wird. Teilt man diese Voraussetzung, dann liegt der Schluss nahe, die Literatur der Vormoderne habe den Unterschied zwischen Realität und Fiktion noch nicht gekannt – ein Urteil, das heute freilich als hinreichend widerlegt gelten kann (vgl. Haug 1985; speziell: Haas 1996). Aus dem Blick aber geriet dabei auch, und das ist bislang, so weit ich sehe, kaum im Kontext des gegenwärtigen Problems der Literaturtheorie mit ihrem Gegenstand gesehen worden, dass sich Literatur noch auf ein anderes Konzept von Wirklichkeit als die in der Vorstellung gegebene beziehen kann. Wenn aber als Alternative zur Nachahmung eines in der Vorstellung gegebenen Wirklichen nur die Fiktion denkbar ist, dann ist der gegen die Literatur immer wieder erhobene Vorwurf des bloß subjektiv Wahren und damit eher Unwahren unabweisbar. Ebenso unabweisbar ist jedoch, dass es immer wieder dieselbe Kritik an dieser bloßen Fiktionalität ist, die seit Jahrhunderten geradezu schematisch wiederholt wird.

Unwahr zu sein – dies würde sich kein Schriftsteller vorwerfen lassen wollen, der sich einen Gegenstand wählt, mit dem eigene existentielle Erfahrungen verbunden sind, die eine der Sache angemessene Darstellung verlangen. Bei denjenigen, die sich beispielsweise zum Holocaust aufgrund eigener Erfahrungen äußern, hat ein Übergang von der bloßen Imagination (*phantasia*) zum Dafürhalten (*doxa*) stattgefunden.²⁴ Alle, die wirklich etwas erlebt haben, stehen der Auffassung fern, dass alles beliebig, alles erlaubt sei, dass es keinen Sinn mache, zwischen gut und böse zu unterscheiden. Wer wirklich schon durch das Feuer gegangen ist, weiß, dass es heiß ist, und sinniert nicht mehr darüber, dass es vielleicht schön sein könnte, im Feuer zu leben.

24 Diese Unterscheidung trifft Aristoteles in *De anima*.

Für die Beantwortung der Frage, was mit dieser der Sache angemessenen Darstellung gemeint sein könnte, geben die Äußerungen von Johnson, Tišma, Miłosz und Appelfeld erste Anhaltspunkte. Denn sie bringen bei der Frage nach dem Gegenstand der Literatur noch ein Drittes neben der bloßer Wiedergabe der Realität einerseits oder subjektiver Fiktion andererseits ins Spiel, sie widerlegen die apodiktische Leugnung eines Gegenstandes in der Literaturtheorie der Gegenwart durch ihre eigenen literarischen Werke und mahnen damit indirekt zur Vorsicht gegenüber der Annahme, geistesgeschichtliche Prozesse, wozu auch die Auflösung des Gegenstandes der Literatur zählt, seien unumgänglich und irreversibel.

Um zur Ausgangsfrage zurückzukommen, ob die Literatur heute überhaupt noch einen Gegenstand haben könne: Meine Antwort geht dahin, dass eine generelle Verneinung, wie sie das Gros der gegenwärtigen Literaturtheorie aus verschiedenen Gründen vornimmt, so umstandslos nicht haltbar ist (vgl. Zeuch 2004, 9 ff.). Wäre das tatsächlich so, wären die zitierten Autoren von vornherein und apodiktisch zu schlechten Schriftstellern erklärt, die ihre Aufgabe nicht verstanden hätten. Vielmehr bedürfte es einer genauen Prüfung der Argumente des Pro und Contra, der Ursachen, die für die verneinende Haltung der Literaturtheorie der Gegenwart verantwortlich sind sowie der Prämissen dieser Ursachen. Erst dann wären die Voraussetzungen dafür geschaffen, sich dieser Frage systematisch zuzuwenden, über die weiter nachzudenken meine Überlegungen als Anregung dienen wollen.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10/1, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977, 11-30. [Adorno 1977]
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Frankfurt a.M. 1982. [Adorno 1982]
- Appelfeld, Aharon: Badenheim. Roman. Berlin 1982. [Appelfeld 1982]
- Assmann, Aleida: Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945. In: Mauser, Wolfram u. Joachim Pfeiffer: *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, Bd. 23. Würzburg 2004, 81-91. [Assmann 2004]
- Baßler, Moritz u. Ewoit van der Knaap (Hg.): *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*. Würzburg 2004. [Baßler/van der Knaap 2004]
- Bauer, Gerhard: *Geschichtlichkeit. Wege und Irrwege eines Begriffs*. Berlin 1963. [Bauer 1963]
- Blömeke Johanna u. Hildegard Wittenberg (Hg.): *Gedichte nach dem Holocaust*. Stuttgart u.a. 1995. [Blömeke/Wittenberg 1995]
- Bonheim, Günther: Versuch zu zeigen, daß Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte. Würzburg 2002. [Bonheim 2002]
- Brieler, Ulrich: *Die Unerbittlichkeit der Historizität. Foucault als Historiker*. Köln u.a. 1998. [Brieler 1998]
- Claussen, Detlev: Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos. In: Diner, Dan (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a.M. 1988, 54-68. [Claussen 1988]
- Cohen, Josh: *Dialectic of Entanglement: Adorno, Auschwitz, and the Contradictions of Representation*. In: Briel, Holger u. Andreas Kramer (Hg.): *In Practice. Adorno, Critical Theory and Cultural Studies*. New York/Oxford 2001, 15-28. [Cohen 2001]

- Dieckmann, Dorothea: Der blinde Fleck im Roman. Die Literatur lässt sich keine Vorschriften machen. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19./20. November 2005, 45. [Dieckmann 2005]
- Dresden, Sem: *Holocaust und Literatur. Essay*. Frankfurt a.M. 1997. [Dresden 1997]
- Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München 2003. [Dunker 2003]
- Fluck, Winfried: Funktionsgeschichte und ästhetische Erfahrung In: Gymnich, Marion u. Ansgar Nünning (Hg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Trier 2005, 29–53. [Fluck 2005]
- Foakes, Reginald A.: *Shakespeare and Violence*. Cambridge 2003. [Foakes 2003]
- Fried, Erich: *Gesammelte Werke*. Berlin 1993. [Fried 1993]
- Haas, Alois M.: *Geschichte und Fiktionalität in mystischen Schriften*. In: Scherer, Gabriela u. Beatrice Wehrli (Hg.): *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a. 1996, 175–200. [Haas 1996]
- Hahn, Hans-Joachim: *Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979*. Heidelberg 2004. [Hahn 2004]
- Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Darmstadt 1985. [Haug 1985]
- Hocheneder, Franz: *Erinnern an die Shoah und die Literatur des Überlebenden H.G. Adler (1910–1988)*. In: Schmitz, Walter (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden/The Shoah Remembered. Literature of the Survivors*. Dresden 2003, 137–152. [Hocheneder 2003]
- Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen u.a. 2004. [Jahraus 2004]
- Johnson, Uwe: *Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl*. Frankfurt a.M. 1988. [Johnson 1988]
- Johnson, Uwe: *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a.M. 1992. [Johnson 1992]
- Katzenelson, Jizchak: *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk*. Köln 1994. [Katzenelson 1994]
- Kertész, Imre: *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Frankfurt a.M. 2003. [Kertész 2003]
- Kim, Rae-Hyeon: *Robert Musil. Poetologische Reflexionen zur Geschichtlichkeit der Literatur*. Bonn 1986. [Kim 1986]
- Kimmich, Dorothee: *Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert*. München 2002. [Kimmich 2002]
- Kirste, Stephan: *Die Zeitlichkeit des positiven Rechts und die Geschichtlichkeit des Rechtsbewußtseins. Momente der Ideengeschichte und Grundzüge einer systematischen Begründung*. Berlin 1998. [Kirste 1998]
- Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden 1999. [Kramer 1999]
- Kremer, S. Lillian (Hg.): *Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and their Work*. 2 Bde. New York/London 2003. [Kremer 2003]
- Lauth, Reinhard: *Die absolute Ungeschichtlichkeit der Wahrheit*. München ²2002. [Lauth 2002]
- Löwenthal, Leo: *Individuum und Terror*. In: Diner, Dan (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a.M. 1988, 15–25. [Löwenthal 1988]
- Meumann, Markus u. Dirk Niefanger (Hg.): *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Göttingen 1997. [Meumann/Niefanger 1997]
- Miłosz, Czesław: *Verführtes Denken*. Frankfurt a.M. ²1980. [Miłosz 1980]
- Miłosz, Czesław: *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*. Frankfurt a.M. 1979. [Miłosz 1979]
- Most, Glenn W. (Hg.): *Historicization – Historisierung*. Göttingen 2001. [Most 2001]

- Rabinbach, Anson: *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley u.a. 2000. [Rabinbach 2000]
- Ramras-Rauch, Gila: *Aharon Appelfeld. The Holocaust and beyond*. Bloomington (Ind.) u.a. 1994. [Ramras-Rauch 1994]
- Renthe-Fink von, Leonhard: *Geschichtlichkeit. Ihr terminologischer und begrifflicher Ursprung bei Hegel, Haym, Dilthey und Yorck*. Göttingen 1964. [Renthe-Fink 1964]
- Roche, Mark William: *Why Literature Matters in the 21st Century*. New Haven u.a. 2004. [Roche 2004]
- Roth, Philip: *Shop Talk. Ein Schriftsteller, seine Kollegen und ihr Werk*. München/Wien 2004. [Roth 2004]
- Scherpe, Klaus R.: »Geballte Nicht-Existenz«. Die Judenvernichtung von Novi Sad in Aleksandar Tišmas erzählerischem Verfahren. In: Baßler, Moritz u. Ewoit van der Knaap (Hg.): *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*. Würzburg 2004, 255-262. [Scherpe 2004]
- Schmitz, Walter (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden/The Shoah Remembered. Literature of the Survivors*. Dresden 2003. [Schmitz 2003]
- Seeber, Hans Ulrich: *Funktionen der Literatur im Prozess der Modernisierung*. In: Gymnich, Marion u. Ansgar Nünning (Hg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Trier 2005, 79-97. [Seeber 2005]
- Semprun, Jorge: *Der Tote mit meinem Namen*. Frankfurt a.M. 2002. [Semprun 2002]
- Senser, Armin: *Von der Ewigkeit in die Zukunft. Das Schicksal der Literatur*. In: Sorg, Reto u.a. (Hg.): *Zukunft der Literatur - Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft*. München 2003, 197-207. [Senser 2003]
- Skirbekk, Gunnar: *Wahrheitstheorien. Eine Auswahl aus den Diskussionen über Wahrheit im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 2001. [Skirbekk 2001]
- Steintrager, James A.: *Cruel Delight. Enlightenment Culture and the Inhuman*. Bloomington (Ind.) u.a. 2004. [Steintrager 2004]
- Strasser, Petra: *Blick zurück in die Zukunft. Erinnerung unter dem Aspekt der »Nachträglichkeit«*. Austerlitz - W.G. Sebalds Erinnerung durch Raum und Zeit. In: *Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* 23 (2004), 137-149. [Strasser 2004]
- Tišma, Alexandar: *Kapo*. München 1997. [Tišma 1997]
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1986. [White 1986]
- Zeuch, Ulrike: *Historische Bestimmungen des Gegenstandes der Literatur und der literaturtheoretische Diskurs der Gegenwart*. In: Schönert, Jörg u. Ulrike Zeuch (Hg.): *Mimesis - Repräsentation - Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin/New York 2004, 9-29. [Zeuch 2004]

ACHIM HÖLTER

Eine erste bibliographische Handliste von Reallexika zur Literaturwissenschaft seit 1900

Die Allgemeine Literaturwissenschaft ist ihrer Substanz nach eine terminologische Disziplin. Wie Heinrich Lausbergs *Handbuch der literarischen Rhetorik* zeigt, konnte man bis ins 18. Jahrhundert das Griechische, Lateinische und Französische als die drei Poetik-Idiome von Rang betrachten. Im 19. Jahrhundert gehörten poetologische Sachbegriffe noch primär zum nationalsprachlichen Lernstoff der Schulen; daher entwickelte sich auch eine weiter ausdifferenzierte Lehrbuch-Kultur. Das 20. Jahrhundert brachte für die systematische Philologie zunächst die Konsolidierung als Teil eines akademischen Fachs, das von der unterrichtbaren Poetik umschwenkte auf das Paradigma einer stichhaltigen Deskription literarischer Formen. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts war aber sogleich gekennzeichnet von einer wachsenden Hegemonie des Englischen einerseits und wiederum einer wachsenden Vielfalt literarisch aktiver Sprachen andererseits. Dazwischen bemühten und bemühen sich das Französische, Deutsche, Italienische, Spanische und Russische um den Erhalt ihrer Relevanz als Wissenschaftssprachen.

Die Verlagslandschaft der großen Literatursprachen weist eine lebhaftige Konkurrenz auf dem Sektor der propädeutischen Veröffentlichungen auf. Hinter den oft in hoher Auflage verbreiteten Abecedarien unseres Faches erheben sich indes prinzipielle Fragen: Gibt es Universalien der Literatur? Kann man solche Allgemeinbegriffe in einer Sprache, etwa auf englisch, explizieren? Taugen Sachwörterbücher zur Klärung, zur Vereinfachung, oder eliminieren sie Differenzen und Vielsprachigkeit?

Es wäre also an der Zeit, die Lexikographie unseres Faches historisch und kritisch zu beschreiben. Zuerst aber wäre wenigstens für alle formanalytischen Projekte zu wünschen, daß Universitäts- oder Institutsbibliotheken mehr als nur einige mehr oder weniger zufällig zusammengekommene Reallexika bereitstellten. Denn da diese in aller Regel zum Präsenzbestand gehören, ist es beinahe unmöglich, andernorts nicht präsente Titel dort über das Fernleihsystem zu erhalten. Hier soll dazu angeregt werden, mindestens virtuell ein Korpus von Sachwörterbüchern zusammenzutragen, das eine kritische Arbeit am Wortschatz der internationalen Poetik zuallererst ermöglicht. Nur so kann auch dem durch die Beschleunigung des Studiums sich abzeichnenden Verlust fremdsprachlicher Kompetenzen immerhin auf der Ebene der Fachterminologie entgegengewirkt werden. Als pragmatische Basis folgt hier also erstmals eine Liste von Titeln, die die Publikationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts dokumentieren soll.

Verzichtet wurde auf die Aufnahme allgemein informierender Lexika, denn man kann davon ausgehen, dass zu verbreiteten Termini jede Enzyklopädie und auch jedes nationalsprachliche Wörterbuch einen Eintrag bereithält. Ursprünglich galt als heuristisches Kriterium, dass das Werk einen Sachartikel zum Lemma ›(Tier-)Fabel‹ enthalten sollte, einem Stichwort, das hinreichend universell ist, um in verschiedenen Kulturräumen zu begegnen. Im Einzelfall aber kann (wie bei Abrams 1999 oder Morier 1989) ohne erkennbaren Grund ein Artikel zu ›Fabel‹ fehlen. Es war auch nicht sinnvoll, jede Auflage zu verzeichnen. Bei vielfach aufgelegten Werken wurden statt dessen der erste (falls schon am selben Ort erschienen, ohne besonderen Hinweis) und der aktuellste Druck aufgenommen. Daher schied auch eine chronologische Anordnung aus. Das

alphabetische Prinzip ist mit der Intention verknüpft, ein Überprüfen und Erweitern dieser Handliste zu erleichtern. Des weiteren wechselt ein Werk im Laufe seiner Publikationsgeschichte die Herausgeber. Da sich damit meist eine Konzeptionsänderung und häufig auch eine Modifikation des Titels verbindet (vgl. etwa Zalm), wurden diese Werke als verschiedene aufgenommen, auch wenn die genetische Beziehung erkennbar ist (vgl. Preminger).

Es steht außer Frage, dass dieses Repertorium auf vielfältige Weise lückenhaft sein muss, obgleich nicht absichtlich selektiv verfahren wurde. Insbesondere für die »kleineren« europäischen sowie für die großen außereuropäischen Sprachen kann von einer mehrfachen Anzahl an Publikationen ausgegangen werden. Diese zu eruieren, könnte aber nur Gegenstand eines regelrechten Forschungsprojekts sein, nicht einer Privatinitiative. Wie auch immer – es wäre denkbar, das Repertorium auf der Homepage der DGAVL zu pflegen und zu aktualisieren. Geprüfte Ergänzungen, insbesondere für außereuropäische Sprachen, sind jedenfalls hochwillkommen.

- Abrams, Meyer Howard: *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. Fort Worth/London: Harcourt Brace 1999 [EA: New York: Rinehart 1957].
- Ahmed, Kalimuddin: *Dictionary of literary terms, English-Urdu* (= Farhang-i adabi istilahaat). New Delhi: Bureau for Promotion of Urdu, Ministry of Human Resource Development, Government of India 1986.
- Aron, Paul/Denis Saint-Jacques/Alain Viala (Hg.): *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France 2002.
- Ayuso de Vicente, María Victoria/Consuelo García Gallarín/Sagrario Solano Santos: *Diccionario de términos literarios*. Torrejón de Ardoz: AKAL 1990.
- Bachrach, Alfred Gustave Herbert/M. de Grève/J. Weisgerber/M.H. Würzner (Hg.): *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*. 10 Bde. Haarlem/Antwerpen: De Haan/De Standaard 1980–1984.
- Baldick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2nd ed. Oxford/New York: Oxford University Press 2001 [EA 1990].
- Bantel, Otto/Dieter Schäfer: *Grundbegriffe der Literatur*. [bis 10. Aufl. v. Otto Bantel] 11. Aufl. Frankfurt a.M.: Hirschgraben 1984 [EA 1962].
- Barnet, Sylvan/Morton Berman/William Burto: *A Dictionary of Literary Terms*. 2nd ed., 8th print. Boston: Little, Brown & Co. 1971. – London: Constable 1964, repr. 1976 [EA Boston/Toronto: Little, Brown & Co. 1960].
- Barnet, Sylvan/Morton Berman/William Burto: *A Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms*. Boston: Little, Brown & Co. 1971 [EA 1960 als *A Dictionary of Literary Terms*].
- Barton, Edwin J./Glenda A. Hudson: *A contemporary guide to literary terms with strategies for writing essays about literature*. 2nd ed. Boston u.a.: Houghton Mifflin 2004 [EA 1997].
- Beaumarchais, Jean-Pierre de/Daniel Couty/Alain Rey: *Dictionnaire des Littératures de langue française*. 4 Bde. Paris: Bordas 1994 [EA 1984].
- Beck, Rudolf u. a.: *Terminologie der Literaturwissenschaft. Ein Handbuch für das Anglistikstudium*. Ismaning: Hueber 1998.

- Beckson, Karl/Arthur Ganz: *A Reader's Guide to Literary Terms. A Dictionary*. London: Thames and Hudson 1961 [zugleich New York: Noonday Press].
- Beckson, Karl/Arthur Ganz: *Literary Terms. A Dictionary*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1977.
- Bénac, Henri: *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*. Paris: Hachette 1972.
- Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Überarb. u. erw. Ausg. Frankfurt a.M.: Fischer 1984 [EA 1972].
- Bleiberg, Germán/Julián Mariás (Hg.): *Diccionario de Literatura Española*. Madrid: Ed. Revista de Occidente 1972.
- Bonora, Ettore (Hg.): *Dizionario della Letteratura Italiana*. 2 Bde. Milano: Rizzoli 1977.
- Bork, Gé van/Henk Struik/Piet Verkruijsse/George Vis (Hg.): *Letterkundig Lexicon voor de Neerlandistiek*. Leiden 2002 [Internet-Version: www.dbnl.org/tekst/bork001lett01].
- Braak, Ivo: *Poetik in Stichworten*. 8., überarb. u. erw. Aufl. v. Martin Neubauer. Berlin: Borntraeger 2001. [EA Kiel: Hirt 1965].
- Brogan, Terry V.F. (Hg.): *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton: Princeton University Press 1994.
- Brogan, Terry V.F./Alex Preminger (Hg.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press 1996.
- Brown, Calvin S./Lillian Herlands Hornstein/G.D. Percy (Hg.): *The Reader's Companion to World Literature*. New York u.a.: Holt, Rineheart and Winston 1956.
- Brukner, Josef: *Poetický slovník*. Vyd. 2., upravené. Praha: Mladá Fronta 1997.
- Brunner, Horst/Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt 1997.
- Buchanan-Brown, John (Hg.): *Cassel's Encyclopaedia of Literature. Rev. and enlarged ed. in 3 vols*. New York: William Morrow & Company 1973.
- Buddingh, Cornelis: *Lexicon der poëzie*. 3e dr. Amsterdam: Arbeiderspers 1978 [EA Amsterdam: Van Ditmar 1968].
- Burkert, Hans Dieter: *Schulwörterbuch zur Literaturwissenschaft*. Essen: Die blaue Eule 2000.
- Carey, Gary/Mary Ellen Snodgrass: *A multicultural dictionary of literary terms*. Jefferson, NC u.a.: MacFarland 1999.
- Caturvedi, Mahendra/Taraka Natha Bali: *Sabityika paribhashika sabda kosa (= Dictionary of literary terms)*. Dilli: Buksa ena Buksa 1992.
- Childs, Peter: *The Routledge dictionary of literary terms*. Rev. ed. London u.a.: Routledge 2006. [Basiert auf: Fowler, Roger: *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Revised and enlarged ed. London/New York: Routledge & Kegan Paul 1987].
- Cuddon, John Anthony: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. Oxford: Blackwell 1998 [Paperback als:] *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revised by C.E. Preston. London: Penguin 1999 [EA: London: Andre Deutsch 1977].
- Dal, Vladimir: *Tolkowyyj slovar schibogo welikoruskogo jasika w tschetyrech tomach*. 4 Bde. Nachdr. d. Ausg. Moskwa 1903-1909. Moskwa: Terra 2000.

- Demougin, Jacques: *Dictionnaire des Littératures française et étrangères*. Nouvelle édition. Paris: Larousse 1994 [EA als: *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. 2 Bde. Paris: Larousse 1985–1986].
- Deutsch, Babette: *Poetry Handbook*. New York: Funkl & Wagnalls Company 1957.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Encyclopaedia Universalis/Albin Michel 2001 [EA 1997].
- Dizionario Enciclopedico della Letteratura Italiana*. 6 Bde. Rom: Laterza 1966.
- Dizionario Letterario Bompiani delle Opere e dei Personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Milano: Bompiani 1959.
- Dizionario Universale della Letteratura contemporanea*. 5 Bde. Mailand: Alberto Mondadori 1959.
- Doderer, Klaus (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*. 3 Bde. Weinheim/Basel: Beltz 1975.
- Drabble, Margaret (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 6th ed. Oxford: Oxford University Press 2000. – 5th ed. ebd. 1985 [zuvor s. Harvey].
- Duffy, Charles/Henry Pettit: *A dictionary of literary terms*. Rev. ed. repr. New York, NY: Brown Book Co. 1953 [EA Denver: The Univ. of Denver Press 1951].
- Eliseev, Igor' A./L.G. Poljakova: *Slovar' literaturovedčeskich terminov*. Rostov-na-Donu: Fenikus 2002.
- Elkhadem, Saad: *Definitionen und Begriffe der deutschen Literatur*. Bern: Lang 1970.
- Elkhadem, Saad: *The York Dictionary of English – French – German – Spanish Literary Terms and their Origin*. Fredericton, NB: York Press 1976.
- Engler, Winfried: *Lexikon der französischen Literatur*. 3., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 1994 [EA 1974].
- Escarpit, Roland (Hg.): *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Bern: A. Francke 1979–1989. [Mit Faszikel 6 »Emblème« Erscheinen eingestellt].
- Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza 1996.
- Fanning, James: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch. Deutsch-Englisch, Englisch-Deutsch*. Frankfurt a.M.: Lang 1993.
- Felici, Lucio/Tiziano Rossi (Hg.): *La nuova Enciclopedia della Letteratura Garzanti*. Milano: Garzanti 1995. – [zuvor:] *Enciclopedia Garzanti Della Letteratura*. 3. Aufl. Milano: Garzanti 1979 [EA 1972]. – Franz. Ausg.: *Encyclopédie de la littérature*. Paris: Librairie générale française (La Pochothèque) 2004 [parallel: Paris: Le grand livre du mois 2004].
- Fowler, Roger: *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Revised and enlarged ed. London/New York: Routledge & Kegan Paul 1987 [EA 1973].
- Frauwallner, Erich/Hans Giebisch/Erwin Heinzel (Hg.): *Die Weltliteratur. Biographisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexikon in Übersichten und Stichworten*. 3 Bde. u. 2 Erg.bde. Wien: Hollinek 1951–70.
- Friedrich, Wolf-Hartmut/Walther Killy (Hg.): *Das Fischer Lexikon. Literatur II*. 2 Tle. Frankfurt a.M.: Fischer 1965.

- Frye, Northrop/Sheridan Baker/George Perkins (Hg.): *The Harper Handbook to Literature*. 2nd ed. New York: Longman 1997 [EA New York: Harper & Row 1985].
- Fukuhara, Rintaro/Masatoshi Yoshida: *Bangabn yugo jiten* [= *Dictionary of Literary Terms*]. Tokyo: Kenkyusha Shuppan 1978.
- Gardes Tamine, Joëlle/Marie-Claude Hubert: *Dictionnaire de critique littéraire*. 3^{ème} éd. Paris: Armand Colin 2004 [EA 1993].
- Gerritsma, Cor: *De Literatueurbulp. Lexicon van literaire termen. Van abel spel tot zedenroman*. Apeldoorn: Auctor/Van Walraven 1995.
- Gfrereis, Heike (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.
- Gómez de Silva, Guido: *Elsevier's International Dictionary of Literature and Grammar*. Amsterdam u.a.: Elsevier 1991.
- Gorp, Hendrik van/Dirk Delabastita/Lieven D'Hulst u.a. (Hg.): *Dictionnaire des Termes Littéraires*. Paris: Honoré Champion 2001.
- Gorp, Hendrik van/Dirk Delabastita/Rita Ghesquiere (Hg.): *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Martinus Nijhoff 1998.
- Gorp, Hendrik van/Rita Ghesquiere/Dirk Delabastita/Jan Flamend: *Lexicon van literaire termen. Stromingen en genres, theoretische begrippen, retorische procedes en stijffiguren*. 3., herziene en aanzienlijk vermeerderde druk. Groningen: Wolters-Noordhoff 1986.
- Gray, Martin: *A dictionary of literary terms*. 2nd rev. ed. Harlow, Essex: Longman/Beirut: York Press 1992 (9th impr. Beirut: Longman u.a. 1999) [EA Harlow: Longman 1984].
- Greiner-Mai, Herbert (Hg.): *Kleines Wörterbuch der Weltliteratur*. 3., unveränd. Aufl. Leipzig: Bibliographisches Institut 1990 [EA 1983].
- Grützmaker, Jutta: *Literarische Grundbegriffe kurzgefaßt*. In Zusammenarbeit mit Karin Bark u. Christoph Wetzel. Stuttgart u.a.: Klett 1987.
- Habicht, Werner u.a. (Hg.): *Der Literatur-Brockhaus*. 3 Bde. Mannheim: Brockhaus 1988.
- Hag, Twin: *Dictionary of literary terms*. New Delhi: Rajat Publications 2003.
- Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren - Werke - Begriffe*. 5 Bde. Dortmund: Harenberg 1989 [aktualisierte Studienausgabe u.d.T. *Harenberg-Lexikon der Weltliteratur*, ebd. 1994].
- Harmer, Henning/Thomas Jørgensen: *Gyldendals Litteraturreksikon*. 4 Bde. Kopenhagen: Gyldendalske Boghandel 1974.
- Harmon, William/C. Hugh Holman: *A Handbook to Literature*. 9th ed. based on the original ed. by William Flint Thrall and Addison Hibbard. Upper Saddle River, New Jersey/London: Prentice Hall 2003 [7th ed. erstmals bei Prentice Hall; frühere Ausg.: Thrall, William Flint/Addison Hibbard: *A Handbook to Literature*. Rev. and enl. by C. Hugh Holman. New York: Odyssey Press 1960; EA Thrall, William Flint: *A Handbook to Literature. With an Outline of Literature History English and American*. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Co. 1936].
- Harvey, Paul (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Clarendon Press 1932.
- Hawthorn, Jeremy: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch*. Tübingen/Basel: Francke 1994.

- Henderson, Helene/Jay P. Pederson (Hg.): *Twentieth-century Literary Movements Dictionary. A Compendium to more than 500 Literary, Critical, and Theatrical Movements, Schools, and Groups from more than 80 Nations, covering the Novelists, Poets, Short-Story Writers, Dramatists, Essayists, Theorists, and Works, Genres, Techniques, and Terms associated with each Movement.* Detroit, Mich.: Omnigraphics 1999.
- Herd, Eric William/August Obermayer: *A Glossary of German Literary Terms.* Second, revised and enlarged edition. Dunedin: Dept. of German, University of Otago 1992 [EA 1983].
- Herder Lexikon Literatur.* [1] *Sachwörterbuch.* 4. Aufl. Basel/Wien: Herder 1979 [EA 1974].
- Hess, Rainer u. a.: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten.* 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Tübingen: Francke 1989. [EA Frankfurt a.M.: Athenäum 1971]
- Holman, Clarence H./William Harmon: *A Handbook to Literature.* 6th ed., based on the original edition by William Flint Thrall and Addison Hibbard. New York: Macmillan 1992. – 3rd ed. C. Hugh Holman: *Handbook to Literature.* Indianapolis: Odyssey Press 1972.
- Husayni, Salih: *Farhang-i barabar'ha-yi adabi: Farsi-Inglisi, Inglisi-Farsi (Bilingual dictionary of literary terms).* Tihran: Nilufar 1380 [2001].
- Jarrety, Michel (Hg.): *Lexique des termes littéraires.* Paris: Librairie générale française 2001.
- Kayser, Wolfgang: *Kleines literarisches Lexikon.* Zweite, völlig erneuerte Ausgabe. Bern: Francke 1953 [EA: *Kleines literarisches Lexikon in drei Teilen.* Bern: Francke 1946–1948].
- Kennedy, X.J./Dana Gioia/Mark Bauerlein: *The Longman dictionary of literary terms: vocabulary for the informed reader.* New York: Pearson/Longman 2006. [zuvor u. d. T.: *A handbook of literary terms. Literature, language, theory.* New York: Pearson/Longman 2005.]
- Kleines literarisches Lexikon.* In Fortführung der von Wolfgang Kayser besorgten 2. u. 3. Aufl. hg. von Horst Rüdiger u. Erwin Koppen. Bearb. von Albin Eduard Beau. 4 Bde. 4., neu bearb. u. stark erw. Aufl. Bern und München: Francke 1966–1973.
- Kliche, Dieter: *Wörterbuch für den Deutschunterricht. Begriffe und Definitionen.* Berlin: Volk und Wissen 1996.
- Knörich, Otto (Hg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen.* 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Kröner 1991 [EA 1981].
- Kohlschmidt, Werner/Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Begründet von Paul Merker u. Wolfgang Stammeler. 2. Aufl. [Bd. 4–5 hg. von Klaus Kanzog u. Achim Masser]. 5 Bde. Berlin: de Gruyter 1958–1988. [Bd. 5: Sachregister, bearbeitet von Klaus Kanzog u. Johann S. Koch].
- Kosch, Wilhelm: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch.* 4 Bde. 2. Aufl. Bern: Francke 1949–1958 [EA Halle/S.: Niemeyer 2 Bde. 1927–1930].
- Koshewnikowa, W.M./P.A. Nikolaewa (Hg.): *Literaturnij enziklopeditscheskij slowar'.* Moskau: Sowjetskaja enziklopedija 1987.
- Krassowski, Maciej: *Leksykon terminów literackich.* Warszawa: Twój Styl 1994.
- Krywalski, Diether (Hg.): *Handlexikon zur Literaturwissenschaft.* 2., durchges. Aufl. München: Ehrenwirth 1976 [EA ebd. 1974 u. Reinbek: Rowohlt 1978].

- Krywalski, Diether: *Knaurs Lexikon der Weltliteratur. Autoren - Werke - Sachbegriffe*. Aktualisierte Neuausg. Erfstadt: Area 2003 [EA: München/Zürich: Droemer-Knaur 1979; Augsburg: Bechtermünz 1999].
- Kunze, Karl/Heinz Obländer: *Grundwissen Deutsche Literatur*. Stuttgart: Klett 1973.
- Laan, Kornelis ter: *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*. 2e, verm. dr. met medewerking voor België van L. Roelandt. 's-Gravenhage: G.B. van Goor 1952 [EA *Letterkundig woordenboek*. s'Gravenhage u.a.: van Goor 1941].
- Lange, Wolf-Dieter: *Meyers kleines Lexikon Literatur*. Mannheim u.a.: Bibliographisches Institut 1986.
- Lanham, Richard Alan: *A Handlist of Rhetorical Terms: A Guide for Students of English Literature*. Berkeley: University of California Press 1969.
- Lemaître, Henri: *Dictionnaire Bordas de littérature française et francophone*. Paris: Bordas 1985.
- Lentricchia, Frank/Thomas McLaughlin: *Critical terms for literary study*. 2nd ed. Chicago u.a.: University of Chicago Press 1995 [Reprint ebd. 2002; EA 1990].
- Lieberman, Myron M./Edward E. Foster: *A modern lexicon of literary terms*. Glenview: Scott, Foresman 1968.
- Link, Jürgen: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. 5., unveränd. Aufl. München: Fink 1993 [EA 1974].
- Literaturnaja Enciklopedija*. 11 Bde. Moskva: Izdatelstwo Kommunistitscheskoj Akademii 1929-39.
- Littré, Paul-Emile: *Dictionnaire de la langue française*. Monte-Carlo: Editions du Cap 1957.
- Loane, George Green: *A Short Handbook of Literary Terms*. London: Fisker Unwin 1923; New York: Macmillan 1924. Reprint Folcroft: Folcroft Library Editions 1972. Reprint Norwood: Norwood Ed. 1977.
- Lodewick, Herman Joseph Marie Fernand/P.J.J. Coenen/A.A. Smulders: *Littéraire kunst*. Nieuwe versie. 47e dr. s'Gravenhage: Malmberg/den Bosch 1992 [EA 1955].
- Lorenz, Otto: *Kleines Lexikon literarischer Grundbegriffe*. München: Fink 1992.
- Mahlberg, Heinrich (Hg.): *Kleines literarisches Lexikon in drei Teilen*. 3 Bde. Bern: A. Francke 1948.
- Marchese, Angelo/Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 6. ed. Barcelona: Ariel 1998 [EA 1986].
- Meid, Volker (Hg.): *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. 2 Bde. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1992-1993 (= Walther Killy, Hg., *Literaturlexikon*, Bd. 13-14). - danach als: Meid, Volker: *Sachlexikon Literatur*. München: dtv 2000.
- Meid, Volker: *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Durchges. u. verb. Aufl. Stuttgart: Reclam 2001 [EA 1999].
- Meisani, Julie Scott/Paul Starkey (Hg.): *Encyclopedia of Arabic Literature*. 2 Bde. London/New York: Routledge 1999.
- Merker, Paul/Wolfgang Stammeler: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 4 Bde. Berlin: de Gruyter 1925-1931.
- Meyers Handbuch über die Literatur*. Mannheim: Bibliographisches Institut 1964.
- Morier, Henri: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 4^{ème} ed. Paris: PUF 1989 [EA 1961].

- Morner, Kathleen/Ralph Rausch: *NTC's dictionary of literary terms*. Lincolnwood, Ill.: NTC 1998 [EA 1991; 1997 ebd. u.d.T. *From absurd to Zeitgeist: the compact guide to literary terms*].
- Müller, Udo: *Herder Lexikon Literatur*. Sachwörterbuch. Freiburg: Herder 1974.
- Murfin, Ross/Supryia M. Ray: *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2nd ed. Boston: Bedford/St. Martin 2003 [EA Basingstoke: Macmillan 1997].
- Murphy, Bruce Allen (Hg.): *Benét's Reader's Encyclopedia*. 4th ed. New York: Harper Collins 1996 – [auch als:] Benét, William Rose/Bruce Alen Murphy: *The Reader's Encyclopedia*. London: A. & C. Black 1998 [EA: Benét, William Rose: *The Reader's Encyclopedia. An encyclopedia of world literature and the arts*. New York: Thomas & Crowell 1948].
- Myers, Jack/Michael Simms: *Longman Dictionary and Handbook of Poetry*. New York/London: Longman 1985.
- Ngejane, Ayanda Charlotte: *A Dictionary of Traditional Xhosa Literary Terms*. University of Durban-Westville: Centre for the Study of Southern African Literature and Languages 1997.
- Nikoljukin, Aleksandr N. (Hg.): *Literaturnaja enciklopedija terminov i ponjatij*. Moskva: NPK Intelvak 2001.
- Norton, Daniel Silas/Peters Rushton: *A Glossary of Literary Terms*. New York: Farrar and Rinehart 1941.
- Nündel, Ernst (Hg.): *Lexikon zum Deutschunterricht mit einem Glossar*. 3., unveränd. Aufl. Weinheim: Beltz 1992 [EA München/Wien/Baltimore: Urban und Schwarzenberg 1979].
- Olles, Helmut: *Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*. 2 Bde. 3. Aufl. Freiburg i. Br.: Herder 1965–1966 [EA 1960–1961].
- Oneginskaja Enciklopedija*. 2 Bde. Moskau: Russkij Putj 1999–2004.
- Orr, Leonard: *A Dictionary of Critical Theory*. New York/Westport, Connecticut/London: Greenwood 1991.
- Ousby, Ian (Hg.): *The Cambridge Guide to Literature in English*. Rev. ed. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press 2003 [EA 1985].
- Peck, John/Martin Coyle: *Literary terms and criticism*. 3rd ed. Basingstoke u.a.: Palgrave 2002 [EA Basingstoke u.a.: Macmillan 1984].
- Poelhekke, Martinus Antonius Petrus Constantijn: *Woordkunst*. Opnieuw herzien door Jos. J. Gielen. 24e dr. Groningen: Wolters 1961 [EA 1909].
- Pongs, Hermann: *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*. 6., erw. Aufl. Stuttgart: Union 1967 [EA Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1954].
- Pongs, Hermann: *Lexikon der Weltliteratur. Handwörterbuch der Literatur von A-Z*. Wiesbaden: F. Englisch 1984.
- Porter, Neil: *Student's glossary of literary terms*. Berlin: Cornelsen 1994.
- Preminger, Alex (Hg.): *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1965, enlarged ed. 1974.
- Preminger, Alex (Hg.): *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1986.

- Preminger, Alex/Terry V.F. Brogan (Hg.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1993.
- Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press 1988.
- Quinn, Edward: *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Facts on File 1999. [Reprint u. d. T.: *Collins Dictionary of Literary Terms*. Glasgow: Harper Collins 2004].
- Retschnik na Svreemnite Literaturni Termini*. [A. d. Engl. v. Tatjana Stoitschewa]. Sofia: Nauka i Izkustvo 1993.
- Ruse, Christina/Marilyn Hopton: *The Cassell Dictionary of Literary and Language Terms*. London: Cassell 1992.
- Rutkowski, Wolfgang Victor/Robert Evelyn Blake: *Literaturwörterbuch - Glossary of literary terms - Glossaire de termes littéraires*. Bern/München: Francke 1969.
- Rutkowski, Wolfgang (Hg.): *Nomenclator litterarius*. München: Francke 1980.
- Rutkowski, Wolfgang: *Bibliographie der Gattungspoetik für den Studenten der Literaturwissenschaft*. München: Max Hueber 1973.
- Sainz de Robles, Federico Carlos: *Ensayo de un Diccionario de la Literatura. Tomo I: Términos, Conceptos, »ismos« literarios*. 3° ed. Madrid: Aguilar 1973 [EA 1949].
- Schneiders, Werner (Hg.): *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. München: Beck 1995.
- Schweikle, Günther/Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998 [EA Stuttgart 1984].
- Scott, Arthur Finley: *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use*. London/New York: Macmillan 1965, reprinted 1980.
- Shaw, Harry: *Concise Dictionary of Literary Terms*. New York: McGraw-Hill 1976.
- Shaw, Harry: *Dictionary of Literary Terms*. New York u. a.: McGraw-Hill 1972.
- Shipley, Joseph T.: *Dictionary of World Literary Terms. Forms, Techniques, Criticism*. New, enlarged and completely revised ed. London: George Allen & Unwin LTD 1970 [EA 1943].
- Sierotwinski, Stanislaw: *Słownik Terminów Literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*. Wyd. 4. Wrocław: Ossolineum 1986 [EA 1960].
- Silva, Guido Gómez de: *Elsevier's International Dictionary of Literature and Grammar*. Amsterdam/London/New York/Tokyo: Elsevier 1991.
- Skillion, Anne: *The New York Public Library Literature Companion*. New York u. a.: The Free Press 2001.
- Souriau, Étienne: *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France 1990.
- Stammler, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Philologie im Aufriß*. 2., überarb. Aufl. 4 Bde. Berlin: Schmidt 1957-1969 [EA 1952-1957].
- Steinberg, Sigfrid Henry (Hg.): *Cassell's Encyclopedia of Literature. In two volumes*. London: Cassell & Company 1953.
- Stocker, Karl (Hg.): *Taschenlexikon der Literatur- und Sprachdidaktik*. Kronberg/Ts.: Scriptor 1976. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Scriptor 1987.
- Surkov, Aleksej A.: *Kratkaja Literaturnaja Enziklopedija*. 9 Bde. Moskwa: Gosudarstwennoe nautschnoe isdatelstwo »Sowetskaja enziklopedija« 1962-1978.

- Taaffe, James G.: *A student's guide to literary terms*. Cleveland: World Pub. Co. 1967.
- Tafhimi, Sajid Allah: *Farhang-i istilabat-i 'ulum-i adabi*. Islamabad: Markaz-i Tahqiqat-i Farsi-i Iran va Pakistan 1996.
- Tieghem, Philippe van/Pierre Josserand (Hg.): *Dictionnaire des littératures*. 3 Bde. Paris: Presses Universitaires de France 1968.
- Timofejew, Leonid Ivanowitsch/Sergej Wassiljewitsch (Hg.): *Slowar' literaturovedtscheskich terminow*. Moskau: Prosvestschenie 1974.
- Timofejew, Leonid Ivanowitsch/Sergej Wassiljewitsch (Hg.): *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1981.
- Träger, Claus (Hg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: Bibliographisches Institut 1986.
- Turco, Lewis: *The book of literary terms. The genres of fiction, drama, nonfiction, literary criticism, and scholarship*. Hanover, NH/London: University Press of New England 1999.
- Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer 1992ff.
- Vivian, Percival Sylvanus: *A Dictionary of Literary Terms*. London: George Routledge & Sons 1908.
- Vivian, Percival Sylvanus: *A Reader's Manual: comprising (1) a biographical and bibliographical dictionary of English literature (compiled by M. McCroben), and (2) an alphabetical list of literary terms with historical and critical explanations*. London: George Routledge & Sons 1909.
- Wahba, Magdi: *A Dictionary of Literary Terms English - French - Arabic*. Beirut: Librairie du Liban 1974.
- Wahba, Magdi/Kamel Al-Muhandes: *A dictionary of Arabic Literary and Linguistic Terms (= Mu'jam al-mustalabat al-'Arabiyyah fi al-lughah wa-al-adab)*. Beirut: Librairie du Liban 1984 [EA 1979].
- Watt, Homer A./William W. Watt: *A dictionary of English literature: authors, anonymous works, literary terms, versification, chronology*. New York, N.Y.: Barnes & Noble 1945 [Reprint 1947].
- Weimar, Klaus/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Berlin/New York: de Gruyter 1997-2003.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001 [EA 1955].
- Yelland, Hedley L./Jones, Stanley C./Easton, Keith S.: *A Handbook of Literary Terms*. Boston: Angus & Robertson 1980, reprinted 1983 [EA Sydney/London: Angus & Robertson 1950.]
- Zalm, Cees van der/E.C.S. Jongeneel: *Letterkunde van A tot Z*. Utrecht: Het Spectrum 2001.
- Zalm, Cees van der: *Prisma van de letterkunde. Ruim 2500 literaire begrippen van A tot Z verklaard*. Utrecht: Het Spectrum 1990.
- Zirbs, Wieland (Hg.): *Literaturlexikon. Daten, Fakten und Zusammenhänge*. Berlin: Cornelsen Scriptor 1998.

PETER GOSENS

Das Weltliteraturlexikon Zur Neuauflage eines Klassikers

Unter den literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken dürften vor allem die Handreichungen Gero von Wilperts, die wohl in jeder Forscherbibliothek zu finden sind, den Status von Klassikern erreicht haben. Nicht nur das *Sachwörterbuch der Literatur*, auch Nachschlagewerke wie die *Erstausgaben deutscher Dichtung*, die *Schiller-Chronik* und das *Goethe-Lexikon* oder neuerdings die *Deutschbaltische Literaturgeschichte*¹ bieten einen kurzen, informativen Überblick, der als Einstieg in das jeweilige Thema häufig grundlegend ist. Ein weiterer Klassiker aus dem Hause von Wilperts liegt nun in seiner vierten und wahrscheinlich letzten Auflage vor: Das *Lexikon der Weltliteratur*, das seit 1963 in zahlreichen Auflagen und Ausgaben zum Teil recht kostspielig, zum Teil aber auch wohlfeil verbreitet wurde,² ist durch seinen enormen lexikographischen Umfang und seine Übersichtlichkeit zu einem von vielen Seiten gebrauchten Standardwerk geworden. Die »völlig neu bearbeitete«, vierte Auflage präsentiert in drei Bänden 12000 Personeneinträge und dürfte damit eines der umfangreichsten Werke seiner Art sein.³ Im Vergleich mit der Erstausgabe von 1963 ist der Bestand dabei um 3000 Artikel gewachsen, wobei allein auf die nun vorliegende Neuausgabe 2350 Neueinträge entfallen. Alle Artikel sind sowohl in ihrem biographischen wie bibliographischen Bestand aktualisiert; der Stichtag für die jetzige Aktualisierung dürfte – je nach Band – um die Jahreswende 2002/2003 gelegen haben. Zuwachs und Gewinn, die die vierte Auflage in dieser Hinsicht bietet, sind also beträchtlich, zumal die Angaben von großer Präzision sind und die alltägliche Arbeit erheblich erleichtern. Bei den einzelnen Artikeln hat sich insgesamt wenig geändert: Sieht man von den Neueinträgen ab, ist ihre textliche Gestalt weitgehend beibehalten, Neu- und Umformulierungen finden sich, so zeigt der stichprobenartige Vergleich, nur wenige, teilweise sind sie bereits in früheren Auflagen zu finden. Der jeweilige Eintrag hat sich, bis auf die notwendigen positiven Ergänzun-

-
- 1 Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1955, ⁸2001; ders., Gühring, Adolf: *Erstausgaben deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur deutschen Literatur 1600–1960* [1990]. Stuttgart 1967, ²1992; ders.: *Schiller-Chronik*. Stuttgart 1958, Stuttgart ²2000; ders.: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart 1998; ders.: *Deutschbaltische Literaturgeschichte*. München 2005.
 - 2 Wilpert, Gero von: *Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken*. Stuttgart 1963, ²1975, ³1988; ders.: *Lexikon der Weltliteratur. Band II: Hauptwerke der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen*. Stuttgart 1968, ²1980, ³1993. Eine erste Taschenbuchausgabe des Werkes erschien bereits 1971; ders. (Hg.): *dtv-Lexikon der Weltliteratur in vier Bänden. Autoren*. München 1971; eine weitere Taschenbuchausgabe, nun mit dem Werkteil, 1997 (ders.: *Lexikon der Weltliteratur. Autoren und Werke*. München 1997). Außerdem erschien 1999 eine CD-Rom-Ausgabe, die das ihrige zur Verbreitung getan hat (ders.: *Lexikon der Weltliteratur. Autoren und Werke*. Berlin 1999).
 - 3 Wilpert, Gero von: *Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handbuch nach Autoren und anonymen Werken. Deutsche Autoren*. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2004; ders.: *Lexikon der Weltliteratur: Biographisch-bibliographisches Handbuch nach Autoren und anonymen Werken. Fremdsprachige Autoren*. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2004.

gen zu Vita und Bibliographie, nicht geändert, was sicherlich auf die Konstanz des Mitarbeiterkreises zurückzuführen ist. Zwar wurden für die vierte Auflage zahlreiche neue Mitarbeiter gewonnen, deren Hauptaufgabe dürfte allerdings in der Erstellung der Neueinträge und den Ergänzungen und Aktualisierungen des nun seit ca. fünfzehn Jahren nicht mehr überarbeiteten Lexikons gelegen haben. Grundlegende Neufassungen verschiedener Artikel waren in der redaktionellen Arbeit sicherlich die Ausnahme.

Das ist zumindest in einem Punkt zu bedauern, denn blickt man genauer auf die einzelnen Artikel, so stellt man ein Defizit fest, das in einem so umfangreichen Werk nicht zu erwarten war: Immerhin sollte es für deutschsprachige Leser 16 Jahre nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Staatssysteme selbstverständlich sein, die aus diesem Kontext stammenden Übersetzungen und – was noch wichtiger ist – das in ganz anderer Hinsicht ausdifferenzierte Feld weltliterarisch relevanter Autoren zur Kenntnis zu nehmen und zu akzeptieren. Doch die sozialistische Akzentverschiebung im weltliterarischen Kanon übergeht der neue Wilpert ebenso wie schon seine älteren, vor 1989 erschienenen Vorgänger: Alle Stichproben ergaben, dass das ideologisch vielleicht fragwürdige, aber immerhin verdienstvolle sozialistische Bemühen um die Weltliteratur in deutscher Sprache systematisch übersehen wurde. Unverständlich ist dies vor allem, weil gerade die Erfassung der Weltliteratur durch die zahlreichen, innerhalb der DDR-Literaturwissenschaft wie auch in der sozialistischen Weltliteraturwissenschaft kontinuierlich fortgeschriebenen lexikalischen und bibliographischen Projekte gut dokumentiert ist. Eine Auswertung hätte sich gelohnt, denn das Lexikon wäre um schätzungsweise weitere 150–200 Einträge bereichert sowie vor allem im Bereich der Übersetzungen erheblich ergänzt worden.⁴ Überhaupt bleibt jegliche Auseinandersetzung mit sozialistischen oder gar »kommunistischen« Autoren in den Grenzen, die der Kalte Krieg gezogen hat. So ist es z. B. fragwürdig, ob (ein willkürliches Beispiel) die KP-Mitgliedschaft Elfriede Jelineks heute noch erwähnenswert ist und sie als »marxistische Feministin« bezeichnet werden muss. Eine genaue Analyse des gesamten Werkes würde sicherlich weitere Blüten dieser Art zutage fördern.

Kritisch muss man zudem einen anderen Aspekt bei der Neukonzeption des Lexikons bewerten: Erstmals in seiner Geschichte werden deutschsprachige und fremdsprachige Autoren in getrennten Bänden aufgeführt. Der Grund für diese Trennung, so kann man zwischen den Zeilen im Vorwort des deutschen Teils lesen, dürfte vor allem im ökonomischen Bereich liegen, denn dieser nun als Einzelband erhältliche Teil mit den deutschsprachigen Autoren ersetzt das ebenfalls 1988 zuletzt erschienene *Deutsche Dichterlexikon*.⁵ Diese Trennung führte sicherlich nicht nur zu Synergien im redaktionellen Bereich, sondern erlaubt dem Verlag auch, das Werk verschiedenen Zielgruppen anzubieten und entsprechend auszuwerten. Das ist grundsätzlich nicht zu verurteilen,

4 An dieser Stelle sei – neben den zahlreichen Verlagsbibliographien – auf fünf große Nachschlagewerk hingewiesen: Berger, Karl; Böttcher, Kurt; Hoffmann, Ludwig u. Manfred Naumann: Schauspielführer in drei Bänden. Berlin 1963/1964; Steiner, Gerhard (Hg.): Lexikon der Weltliteratur. Fremdsprachige Schriftsteller und anonyme Werke von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weimar 1963; Steiner, Gerhard (Hg.): Fremdsprachige Schriftsteller. Meyers Taschenlexikon. Leipzig 1970, ²1972; Steiner, Gerhard; Greiner-Mai, Herbert u. Wolfgang Lehmann (Hg.): Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart. 3 Bände. Leipzig 1981; Gärtner, Hannelore (Hg.): BI Schriftsteller Lexikon. Autoren aus aller Welt. Leipzig 1988, ²1990.

5 Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart ¹1963, ²1976, ³1988.

widerspricht aber dem Gedanken eines von nationaler Trennung befreiten Konzeptes von Weltliteratur, dem Wilpert bis zur vierten Auflage seines Lexikons treu geblieben war. Hinzu kommt, dass dem weniger bewanderten Leser die Benutzung nun erheblich erschwert wird, wenn – um ein freilich einfaches Beispiel zu wählen – ein in Damaskus geborener und aufgewachsener Erzähler wie Rafik Schami als deutschsprachiger Erzähler richtigerweise in den Band der deutschsprachigen Autoren aufgenommen wird. Gerade die Tatsache, dass Schami aufgrund seiner Lebensumstände nun das Deutsche als Literatursprache verwendet, ist ein wichtiges Symptom für den Zusammenhang von Migration und der Verschiebung sprachlicher Identitäten. Dieses Miteinander von alteritären kulturellen Identitäten ist für die Entstehung und Wahrnehmung von Weltliteratur konstitutiv. Durch die erzwungene (?) Trennung in zwei Teile wird dieses existentielle Problem im neuen Wilpert als gelungene Form von Assimilation dargestellt und die damit verbundenen Brüche und Schwierigkeiten werden marginalisiert.

Dass diese Trennung zudem einen konzeptionellen Rückschritt darstellt, ist dem Verlag anscheinend nicht klar. Schaut man sich die zahlreichen (deutschsprachigen) Lexika zum Thema Weltliteratur an, so gibt es (meines Wissens) nur drei Werke, die in dieser Weise trennen: Zum einen sind hier die in der Reihe *Meyers Fach-Lexika* erschienenen Sammlungen von Gustav A. Bornhak, Franz Bornmüller und Adolf Stern zu nennen, die innerhalb der weltliterarischen Historiographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Ausnahme bilden und im Blick auf das zwanzigste Jahrhundert eine Voreiterrolle einnehmen.⁶ Denn konzeptionell konnte sich die Gattung des weltliterarischen Lexikons erst nach dem Zweiten Weltkrieg und damit auch nach dem Ende einer nationalistisch geprägten Weltliteraturgeschichtsschreibung durchsetzen. Das ideologisch wie konzeptionell unmögliche Projekt einer monographischen Weltliteraturgeschichte aus einer Hand wurde zwar nach 1945 noch einige wenige Male in Angriff genommen,⁷ allerdings wurden diese Versuche weitgehend von kollektiven Projekten wie dem *Neuen Handbuch der Literaturwissenschaft* oder der *Comparative History of Literatures in European Languages* abgelöst.⁸ Diese sich zu Beginn der 1950er Jahre abzeichnende Lücke füllen die zahlreichen Weltliteraturlexika, die mit unterschiedlichen Konzepten versuchen, an die synthetisierende Schreibweise der Weltliteraturgeschichten anzuschließen. Die meisten dieser Weltliteraturlexika nehmen

6 Bornhak, Gustav A.: Lexikon der allgemeinen Litteraturgeschichte. Die Nationallitteratur der außerdeutschen Völker aller Zeiten in geschichtlichen Übersichten und Biographien, zugleich Lexikon der Poetik, Leipzig 1882; Bornmüller, Franz: Biographisches Schriftsteller-Lexikon der Gegenwart, die Dichter und Schriftsteller der zeitgenössischen Weltlitteratur enthaltend, Leipzig 1882; Stern, Adolf: Lexikon der deutschen Nationallitteratur. Die deutschen Dichter und Prosaiiker aller Zeiten, mit Berücksichtigung der hervorragendsten dichterisch behandelten Stoffe und Motive, Leipzig 1882.

7 Die letzten mir bekannten Werke dieser Art nach 1945 sind: Babits, Michael: Geschichte der europäischen Literatur. München u.a. 1949; Eggebrecht, Axel: Weltliteratur. Ein Überblick. Hamburg [1948] (Lizenzausgabe: Berlin 1948); Glaser, Hermann: Kleine Geschichte der modernen Weltliteratur dargestellt in Problemkreisen. Frankfurt a.M. 1956. Goetz, Wolfgang: Du und die Literatur. Eine Einführung in die Kunst des Lesens und in die Weltliteratur. Berlin 1951, ²1952, wieder unter dem Titel: Geschichte der Literatur. Eine Einführung in die Kunst des Lesens und in die Weltliteratur. Mit einer Ergänzung von Herbert Pfeiffer. Frankfurt a.M. u.a. 1961; Lavalette, Robert: Literaturgeschichte der Welt. Zürich 1948, ²1954, zugl. auch München 1954.

Hanns W. Eppelsheimers *Handbuch der Weltliteratur*, das 1947 und 1950 in zwei Bänden erschienen war, als bibliographischen Ausgangspunkt.⁹ Schon 1930 hatte Eppelsheimer einen ersten Weltliteratur-Katalog zusammengestellt, mit dem er die Lücken der Allgemeinen Literaturgeschichte durch »Ordnung und Sichtung« ergänzen wollte.¹⁰ Die 1937 erschienene Erstausgabe des Handbuchs konnte dann allerdings aus politischen Gründen erst mit der Neuauflage von 1947 ihre volle Wirkung entfalten. Eppelsheimers Handbücher machten der Nachkriegszeit, in der weltliterarisches Wissen nur durch mühsame Suche zu erwerben war und die Bibliotheken unter den Folgen des Krieges litten, die Notwendigkeit und den Nutzen biographisch-bibliographischer Nachschlagewerke deutlich.

Die Schwelle und den konzeptionellen Wandel in der lexikalischen Fixierung weltliterarischen Wissens macht jedoch der Blick auf ein anderes, ebenfalls in der unmittelbaren Nachkriegszeit erstmals erschienenen Werk deutlich: das *Kleine literarische Lexikon* mit seinen zahlreichen Ausgaben. Die von Wolfgang Kayser in einem Band herausgegebene zweite Auflage des Lexikons (1953) führt die 1946 und 1948 in drei getrennten Bänden erschienenen Nachschlagewerke zusammen und überwindet damit die konzeptionelle wie ideologische Unterscheidung zwischen deutscher und fremdsprachiger Literatur.¹¹ Alle weiteren Lexika zum Thema Weltliteratur vermeiden diese Trennung nach Sprachen und finden ihre Besonderheit genau in diesem Miteinander. Einzig die DDR-Literaturwissenschaft wird an der Trennung zwischen deutschen und fremdsprachigen Autoren festhalten, wobei dieses Konzept wohl auf den Gedanken des ›Erbes‹ und der damit verbundenen, wesentlich bruchloseren Übernahme von wissenschaftlichen Paradigmen des 19. Jahrhunderts zurückzuführen ist.¹²

Sieht man von diesen Ausnahmen ab, so ist festzustellen, dass die übrigen Weltliteraturlexika in ihrer grundsätzlichen Konzeption oft andere Wege gehen als der hier

8 Klaus vom See; Röllig, Wolfgang u. Ernst Vogt (Hg.): Neues Handbuch für Literaturwissenschaft. Wiesbaden (Bd. 1); Frankfurt a.M. 1972–1981; Comparative History of Literatures in European Languages. Vol. I: Paris: Didier, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973; Vol. II–VIII: Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982–1988; Vol. IX–XIX: Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994–2004. Vergleichbare kollektive Bemühungen gab es auch schon vor 1945, z.B. Walzel, Oskar (Hg.): Handbuch der Literaturwissenschaft. 1923–1934; oder: Geschichte der Weltliteratur in Einzeldarstellungen [in zehn Bänden]. Leipzig 1882–1889.

9 Eppelsheimer, Hanns W.: Handbuch der Weltliteratur. Erster Band: Von den Anfängen bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1947 (2. Aufl.). Zweiter Band: Neunzehntes und zwanzigstes Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1950; dass. 1. Aufl. in einem Band: 1937; dass. 3. Aufl. in einem Band: 1960.

10 Eppelsheimer, Hanns W.: Weltliteratur. Ein Katalog der Mainzer Stadtbibliothek. Zusammengestellt von Hanns W. Eppelsheimer. Band 1: Von den Anfängen bis zum Jahre 1880. Mainz 1930 (Zweiter Katalog der Mainzer Stadtbibliothek), S. [V].

11 Kleines literarisches Lexikon in drei Teilen. Teil 1: Kleines Lexikon der Weltliteratur. Bearbeitet von Otto Oberholzer. Bern 1946; Teil 2: Kleines Lexikon der deutschen Literatur. Bern 1946; Teil 3: Literarisches Sachwörterbuch. Von Heinrich Mahlberg. Bern 1948; Kayser, Wolfgang: Kleines literarisches Lexikon. Zweite, völlig erneuerte Ausgabe. Bern 1953. Weitere Ausgaben unter der Leitung von Wolfgang Kayser und Horst Rüdiger (1961) bzw. Horst Rüdiger und Erwin Koppen (1966–1973).

12 So z.B. das *Deutsche Schriftstellerlexikon*, das als Pendant zu Gerhard Steiners *Lexikon der Weltliteratur* gelten kann, vgl. Albrecht, Günter; Böttcher, Kurt; Greiner-Mai, Herbert u. Paul Günter Kühn: Deutsches Schriftstellerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weimar 1960.

vorzustellende Wilpert. Die größeren unter ihnen versuchen meist eine Synthese von Personen- und Sacheinträgen und vermischen die thematischen Bereiche miteinander.¹³ Über die Anwendbarkeit eines solchen Verfahrens lässt sich streiten, dennoch ist die intendierte Form eines Universallexikons für Literatur unter lexikalischen Gesichtspunkten ein durchaus akzeptables Prinzip. Kleinere Taschenbuchausgaben präsentieren sich dagegen als Autorenlexika, bieten jedoch häufig einen Anhang mit Synopsen und Übersichten.¹⁴ Eine dritte Möglichkeit transnationaler Literaturdarstellung nutzt inhaltliche Kriterien, z.B. religiöse, historische oder andere kanonisierende Aspekte, um aus der Menge der weltliterarisch relevanten Werke zu selektieren.¹⁵ Gemeinsam ist diesen Werken das Bemühen, durch terminologische Vielseitigkeit, erklärende Anhänge bzw. diskursive Prämissen die synthetisierende Schreibweise der Weltliteraturgeschichten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts auszugleichen. Der funktionsbedingte Nachfolgestatus, den das Weltliteraturlexikon übernimmt, wird an der Weltliteraturgeschichte von Erwin Laaths deutlich. Sie kann als die wohl am weitesten verbreitete Weltliteraturgeschichte der Nachkriegszeit gelten; dennoch wurde sie 1979 von Diether Krywalski *Knaurs Lexikon der Weltliteratur* im gleichen Verlag abgelöst.¹⁶ Seit Beginn der 1950er Jahre überzeugt das Lexikon als eine konsequente Weiterentwicklung der letzten Endes nur kursorischen Einträge, mit denen die Weltliteraturgeschichten die Vielfalt des literarischen Wissens in meist ideologisierte Strukturen einzubinden versuchen. Als ein- oder zweibändige Kompendien mit allgemeinbildendem Charakter waren diese Literaturgeschichten 1945 ideologisch wie strukturell an eine Grenze gestoßen, die auch von den humanisierenden Nachkriegsversuchen nicht überwunden werden konnte. Denn ihre auf Kohärenz angelegten ideologisierten Modelle wurden dem geänderten Informationsbedürfnissen ihrer Leser nicht gerecht, die sich nach 12 Jahren Nationalsozialismus mit einer stetigen Internationalisierung ihres Alltagslebens und zugleich mit

-
- 13 Kindermann, Heinz u. Margarete Dietrich (Hg.): *Lexikon der Weltliteratur* Wien 1950, Berlin³1951; Pongs, Hermann (Hg.): *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart 1954, ⁶1967, Nachdrucke u.a. unter dem Titel: ders.: *Lexikon der Weltliteratur*. Handwörterbuch von A-Z. Wiesbaden 1984 und: ders.: *Lexikon der Weltliteratur*. Autoren. Werke. Begriffe [in drei Bänden]. Augsburg 1989; sowie, etwas umfangreicher angelegt: Frauwallner, Erich; Giebisch, Hans u. Erwin Heinzel (Hg.): *Die Weltliteratur*. Biographisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexikon in Übersichten und Stichwörtern. 3 Bände und 2 Ergänzungsbände. Wien: 1951-1954, 1968, 1970; Bondy, François u.a. (Hg.): *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur*. Autoren - Werke - Begriffe. In fünf Bänden. Dortmund 1989, ²1994.
- 14 Kindermann, Heinz u. Margarete Dietrich (Hg.): *Taschenlexikon der Weltliteratur*. Bearbeitet durch Emil Nack. Frankfurt a.M. u.a. 1954; Anhänge bieten: Blaschek, Kurt (Hg.): *Lexikon der Weltliteratur*. Unter Benutzung des Verlagsarchivs. Frankfurt a.M. u.a. 1955; Frederik, H.F. (Hg.): *Die Weltliteratur*. Lexikon von A-Z. München 1960.
- 15 Vgl. dazu: Kranz, Gisbert: *Lexikon der christlichen Weltliteratur*. Freiburg i.Br. u.a. 1978; Brauneck, Manfred (Hg.): *Weltliteratur im 20. Jahrhundert*. Autorenlexikon. Reinbek bei Hamburg 1981; Forschungsinstitut für europäische Gegenwartskunde, Wien (Hg.): *Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*. Erster Band: A-J. Freiburg i.Br. u.a. 1960, ²1960, ³1963; Zweiter Band: K-Z. Freiburg i.Br. u.a. 1961, ²1961; sowie dass. als Auswahl: Olles, Helmut (Hg.): *Kleines Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*. Freiburg i.Br. u.a. 1964; Kaiser, Joachim (Hg.): *Harenberg*. Das Buch der 1000 Bücher. Dortmund 2002, ²2002.
- 16 Laaths, Erwin: *Knaurs Geschichte der Weltliteratur*. Eine Gesamtdarstellung. München 1953, ⁸1968 sowie: Bindlach: *Gondrom*, 1988; Krywalski, Diether: *Knaurs Lexikon der Weltliteratur* Autoren, Werke, Sachbegriffe. München u.a. 1979, ⁵1995 sowie: Augsburg 1999 und Erfstadt 2003.

einem expandierenden Buchmarkt konfrontiert sahen. Das Aufkommen der Weltliteraturlerika bedeutet in diesem Sinne historisch auch das Ende der Weltliteraturgeschichte. Ausnahmen von dieser wahrscheinlich nicht revidierbaren Ablösung finden sich in Hanns W. Eppelsheimers *Geschichte der europäischen Weltliteratur*, die allerdings auf Vorträge aus den 1920er Jahren zurückgeht, und neuerdings in Hermann Wiegmanns *Abendländischer Literaturgeschichte*.¹⁷ Dagegen bietet das Lexikon durch seine Übersichtlichkeit und die geordneten Informationsstrukturen ein für die Gesellschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anwendbares und ideologisch scheinbar freies Konzept. Sein Hauptproblem ist es, die topographischen Strukturen und historischen Verbindungen zwischen den einzelnen Literaturen abzubilden. Doch – und hier schließt sich der Kreis zur Neuauflage des Wilpert – anstatt den lexikalischen Zusammenhalt und die Trennung in Einzelliteraturen aufzubrechen und damit eine nationalsprachliche Einheit zu simulieren, wurden diese strukturellen Defizite entweder durch heterogene lexikographische Einträge oder durch historiographische und synchronoptische Anhänge sowie beigefügte Essaybände sowie andere programmatische Veröffentlichungen, wie z.B. topographische Länderübersichten¹⁸ oder weltliterarische Synchronopsen, übertragen.¹⁹

Noch ein weiterer Verlust ist bei der Neuauflage des Wilpert zu beklagen: Die Bände zu den *Hauptwerken der Weltliteratur* werden, so der Verlag, »in absehbarer Zeit« nicht mehr aufgelegt. Wahrscheinlich muss man diese Aussage so interpretieren, dass das Lexikon nun in seiner endgültigen Gestalt vorliegt. An eine eventuelle Weiterführung des Projektes ist zumindest in dieser Form nicht gedacht, Redaktion und Lektorat des Lexikons wurden anscheinend aufgelöst. Das ist bedauerlich, vor allem weil die oben angedeuteten Fehlstellen nicht mehr revidiert werden können und die Entwicklung des Literaturmarktes zugleich voranschreitet. Zudem bleibt das umfangreiche Lexikon durch den fehlenden Werkteil in gewissem Sinne ein Torso. Die Gründe dafür sind vielfältig: Zum einen macht die Ausführlichkeit und Verbreitung des *Kindler*,²⁰

17 Eppelsheimer, Hanns W.: *Geschichte der europäischen Weltliteratur*. Erster Band. Von Homer bis Montaigne. Frankfurt a.M. 1970; Wiegmann, Hermann: *Abendländische Literaturgeschichte*. Die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur. Würzburg 2003. Zu Wiegmann vgl. meine Rezension in: *Wirkendes Wort* 3 (2004), S. 467–470.

18 Vgl. u.a.: Einsiedel, Wolfgang von (Hg.): *Die Literaturen der Welt in ihrer mündlichen und schriftlichen Überlieferung*. Beiträge zu ihrer Gesamtdarstellung. Zürich 1964; Wilpert, Gero von u. Ivan Ivask (Hg.): *Moderne Weltliteratur*. Die Gegenwarts-Literaturen Europas und Amerikas. Stuttgart 1978 sowie neuerdings: Stauf, Renate u. Cord-Friedrich Berghahn (Hg.): *Weltliteratur I + II*. Eine Braunschweiger Vorlesung. Bielefeld 2004 und 2005, vgl. dazu meine Rezension in diesem Heft.

19 Vgl. u.a.: Albus, Günter: *Kulturgeschichtliche Tabellen zur deutschen Literatur*. Band 1: Von den Anfängen bis 1870. Berlin 1985; Band 2: Von 1871 bis zur Gegenwart. Berlin 1986; Spemann, Adolf: *Vergleichende Zeittafel der Weltliteratur vom Mittelalter bis zur Neuzeit (1150–1939)*. Rund 11000 Titel. Mit einem Register. Stuttgart 1951; Gertraude Wilhelm (Bearb.): *Synchronopse der Weltliteratur*. Werke und Autoren im zeitlichen Nebeneinander. Düsseldorf 1983.

20 Erwähnt seien hier nur die Erstdrucke, nicht die zahlreichen Neuauflagen: Einsiedel, Wolfgang von (Hg.): *Kindlers Literatur-Lexikon*. Zürich 1965–1974; Jens, Walter (Hg.): *Kindlers neues Literatur-Lexikon*. München 1988–1998, sowie, als geplante Neuauflage: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur-Lexikon*. 3., vollständig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart [2009].

dessen Neuauflage für 2009 angekündigt ist, eine werkbezogene Abteilung mit Kurzübersichten sicherlich entbehrlich. Einschneidender für die Entwicklung des Werkes (so der Verlag in einem Telefonat) ist jedoch ein grundsätzliches Problem, vor dem die meisten Lexika und Enzyklopädien stehen dürften: Die Zugänglichkeit der in ihnen versammelten Daten im Internet und auf digitalen Medien²¹ macht die Produktion von kostspieligen und dabei recht schnell veralternden Buchprodukten zu einem hohen Risiko. Hinzu kommen Vorteile, die Lexika in digitaler Form bieten und denen Buchproduktionen nur annähernd gerecht werden können: Da sind zunächst neben der Volltextsuche die Möglichkeiten multimedialer Anbindung, der individuellen Konfiguration der Auswahlkriterien und der regelmäßigen Aktualisierung zu nennen. Die diesem Gedanken zugrunde liegende Form einer offenen kollektiven Enzyklopädie ist – im Gegensatz zu vergleichbaren früheren Äußerungen – heute keine unwahrscheinliche Utopie mehr, sondern gegenwärtiger Alltag, wie z.B. das Internetlexikon *Wikipedia* zeigt: Hier wird das spezifische Kompetenzpotential eines global gestreuten Mitarbeiterkreises kollektiv genutzt. Dass *Wikipedia* gerade im Bereich Literatur viele unbefriedigende Ergebnisse bietet, ist symptomatisch und zeigt die Notwendigkeit einer redaktionellen Kontrolle. Hier können ›seriosere‹ Fachdatenbanken zum Vorbild werden: Etwa der OPAC der *MLA* oder die *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaften*, in der mittlerweile 20 Jahrgänge (seit 1985) online recherchierbar sind und die oft mühsame Konsultation der zahlreichen Einzelbände ersparen.

Die neue technische Situation stellt gerade die Weltliteraturlexika vor große Herausforderungen: Waren es nach dem Zweiten Weltkrieg die Weltliteraturgeschichten, deren diskursive Form zur Disposition stand, so ist es nun die materielle Form der biographisch-bibliographischen Informationsvermittlung. Doch anders als bei den Literaturgeschichten wird nun nicht der Darstellungsinhalt obsolet; vielmehr zeigt sich die Notwendigkeit, den expandierenden Wissensansprüchen einer weltweit vernetzten Gesellschaft umfassend und aktuell gerecht zu werden, täglich aufs Neue. Dazu kommt, und das macht die dezentrale Wissensgenerierung für die lexikographische Erfassung von Weltliteratur so reizvoll, dass gerade hier regionale Besonderheiten und ihre globale Wirkung eng miteinander verschränkt werden können. Ein Weltliteraturlexikon wie die vorgestellte Sammlung Gero von Wilperts könnte – in allen ihren Teilen – eine sehr gute Basis für ein solch kollektives Internetlexikon werden: Qualitativ und quantitativ ist Wilperts Lexikon zumindest im deutschsprachigen Raum bisher unerreicht, doch die Entwicklung der Literatur, die Veränderungen in ihrer Wahrnehmung und Wertung bedürfen einer regelmäßigen Revision. Von Verlagsseite wäre es ein Fehler, die Bemühungen um die Weiterentwicklung dieses Lexikons ruhen zu lassen, weil eine Druckversion keinen ausreichenden Ertrag mehr verspricht. Im Gegenteil verpflichtet ein solches Werk gerade dazu, andere Vertriebswege zu suchen und sich um eine möglichst breite und zuverlässige Auswertung des kostspielig und zeitintensiv gewonnenen Wissens zu bemühen.

21 Vgl. Schiffbauer, Nils: Das Wissen der Welt vom Netz und von der Scheibe. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Oktober 2005, Nr. 242, S. T 1.

MISZELLE

VOLKER PANTENBURG

Viktor Šklovskij, der Film, die Medien

I. Aufblende: Es wäre praktisch, wenn man die ungeschriebene Geschichte des Film- und Medientheoretikers Viktor Šklovskij mit seiner Rückreise aus dem Berliner Exil im Jahr 1923 beginnen lassen könnte: Nach für ihn zutiefst unglücklichen, für uns im gedruckten Ergebnis – dem autobiographischen Briefroman *ZOO oder Briefe nicht über die Liebe* (Šklovskij 1966) – höchst glücklichen Wintermonaten zwischen Yorck-Brücken und Kaiserdamm, zwischen *Großem Affenorden* und Tiergehege, abgeschickten Briefen und ausbleibenden Antworten, kehrt Šklovskij erleichtert in die Sowjetunion zurück; nicht in seine Geburtsstadt Petersburg, die seit einiger Zeit Leningrad heißt, sondern nach Moskau, das weiterhin Moskau genannt wird. Der 30jährige Theoretiker, der mit »Die Kunst als Verfahren« sieben Jahre zuvor eine der Inkunabeln moderner Literaturtheorie verfasst hatte (Šklovskij 1994),¹ findet Anstellung in der Dritten Fabrik der staatlichen Filmbehörde *Goskino*, schneidet ausländische Filme für das sowjetische Publikum um, arbeitet als Kritiker und Drehbuchautor.²

Allerdings würde die Einschätzung, dass Šklovskij von der *Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache* (OPOJaZ) zum *Goskino* wechselt und mit diesem Arbeitszusammenhang zugleich die Literatur gegen den Film eintauscht, an der Sache vorbeigehen. Schaut man sich die Texte genauer an, die zwischen 1916 und 1930 erscheinen, so ist gerade die Gemeinsamkeit in Šklovskijs Haltung gegenüber Film, Literatur oder anderen kulturellen Artefakten entscheidend; eine Gemeinsamkeit, die am präzisesten als Sensibilität für die medialen Bedingungen künstlerischen Arbeitens beschrieben wäre. Ob er über »Literatur ohne Sujet« schreibt oder darüber, »Wie *Don Quijote* gemacht ist« (vgl. Šklovskij 1984a und 1984b), ob er sich über die Frage des Raums in den Gemälden der Suprematisten Gedanken macht oder über Tatlins Monument der dritten Internationale (vgl. Šklovskij 2005c und 2005d): Stets sind es Probleme der Konstruktion und Bauweise, die Šklovskij als frühen Repräsentanten einer literaturtheoretisch informierten Kulturwissenschaft umtreiben. Womit haben wir zu tun, wenn wir schreiben? Was

1 So jedenfalls stellt es Terry Eagleton in seinem für mehrere Studentengenerationen maßgeblichen *Literary Theory. An Introduction* dar, wenn er das Eingangskapitel mit Šklovskij und den Formalisten beginnen lässt (Eagleton 1998, 2ff.).

2 Viele der Texte, die seit kurzem in der erweiterten Fassung der Gemeinschaftspublikation *Poetika Kino* von 1927 erstmalig auf deutsch zugänglich sind, sind in dieser Phase kontinuierlicher praktischer Beschäftigung mit dem Film entstanden (vgl. Beilenhoff 2005). Neben der erfreulichen Wiederveröffentlichung von *Poetika Kino* gibt es weitere Indizien für ein erneutes Interesse an Šklovskij; insbesondere der amerikanische Verlag *Dalkey Archive Press* hat sich in den letzten Jahren um Šklovskij bemüht und fünf seiner Bücher auf englisch (wieder) zugänglich gemacht. Mit Bernhard Sallmanns Video-Essay *Briefe nicht über die Liebe*, zu dessen Premiere dieser Text entstand, existiert seit kurzem auch eine sehenswerte filmische Aneignung von Šklovskijs Briefroman.

ändert sich, wenn wir die Position einer Einstellung in der Architektur eines Films verändern? Es sind solche handfesten, praxisorientierten Fragen des Lesens und Sehens, des Montierens und Rezipierens, die Šklovskij mit der staunenden Beobachtung seines Lebensalltags koppelt. Ähnlich wie bei Sergej Eisenstein liegt etwas zugleich Gelehrtes und völlig Unpräzises in seinem Umgang mit den Klassikern der Literatur, wenn er sprachliche Verfahren aus den Texten Sternes, Cervantes', Tolstois oder Flauberts in modifizierter Form in den Filmen seiner Freunde und Zeitgenossen – Pudovkin, Eisenstein, Vertov – wiederzufinden versucht und die Eigenheit des jeweiligen Mediums an seiner Widerständigkeit gegen solche begrifflichen Übertragungen misst.

Der Begriff des Mediums kommt in Šklovskijs Texten nicht vor, aber wie an einem unausgesprochenen Fluchtpunkt richten sich an ihm die Kernbegriffe der formalen Schule aus, die Šklovskij ab 1916 gemeinsam mit Boris Ejchenbaum und anderen begründete. Schon der ›Formbegriff‹ selbst ist implizit auf das Medium bezogen, das eine Formgebung ermöglicht, verhindert, prägt, einschränkt oder begünstigt. Und auch andere Konzepte legen den Fokus auf die Regeln und Regelverstöße, die mediale Verknüpfungen charakterisieren: der Begriff des ›Materials‹, von dem aus eine Linie zum Strukturalismus führt, der Begriff der ›Verfremdung‹, den Bertolt Brecht bald darauf aufgreift und modifiziert, der Begriff des ›Verfahrens‹, in dem das spätere literaturwissenschaftliche Interesse an der Rhetorizität einen seiner Ausgangspunkte findet. Gerade, weil Šklovskij nicht von einem fest umrissenen Gegenstand ausgeht, sondern von den *Techniken* künstlerischen Arbeitens, sieht er zu keinem Zeitpunkt eine Veranlassung dazu, sich zwischen Literatur und Film zu entscheiden und publiziert bis zu seinem Tod in den Achtziger Jahren zu beidem.³

Liest man Viktor Šklovskij, gewinnt man den Eindruck, sein Denken könne sich an prinzipiell allem entzünden: an Wladimir Majakowskij, am Hochwasser in Petersburg, der Frage, warum sich Frauen so oft umziehen, der Entwicklung der Verkehrsmittel, der Art, wie die Schauspieler der *Goskino* im Korridor auf Arbeit warten. In einem späten Buch wie *Kindheit und Jugend* (1961), aber auch schon in den autobiographischen Texten der zwanziger Jahre *ZOO* (1923) oder *Dritte Fabrik* (1926) führt das zu einer prismatischen, sprunghaften Erinnerungsprosa, die auf kürzester Strecke Brücken, Haken, Funken, oft alles drei zugleich, schlägt. Šklovskijs Texte sind voller Schnitte und Brüche. Einen Aufsatz über Chaplin beginnt er 1927 mit den Worten: »Er ist mir so fremd wie meine fünf Finger« und fährt fort: »So muß ich also über einen Fremden sprechen. Wenn Frauen sich kennen, dann deshalb, weil sie oft die Kleider tauschen. Wir haben in die Zeit Tage eingekerbt, um ihre Bewegung wahrzunehmen.« (Šklovskij 2005a, 326)

Auch von Šklovskij selbst kann man sagen, dass er seine Texte – der größere Teil davon unübersetzt ins Deutsche – in die Literatur- und Filmgeschichte eingekerbt hat und uns deren Entwicklung dadurch wahrnehmbar macht. Wenn ich im Folgenden aus

3 Hier ist nicht zuletzt auf Šklovskijs eigene Regiearbeiten hinzuweisen, die heute so gut wie unsichtbar sind. Während des zweiten Weltkriegs entstehen Propagandafilme für die Sowjetunion, bis in die siebziger Jahre dreht er Animations- und dokumentarische Fernsehfilme. Hinzu kommt seine umfangreiche Drehbuchproduktion: Zusammen mit Wladimir Majakowskij schreibt er 1927 das Drehbuch zu *Židé a jejič země* (*Juden auf der Scholle*) (Regie: Abram Room), außerdem 1936 *Po zakonu* (*Nach dem Gesetz*) von Lew Kuleschow und Abram Rooms *Tret'ja Mescanskaja* (*Dritte Kleinbürgerstraße/Liebe zu dritt*), ebenso für Vsevolod Pudovkins *Minin i Pozarskij* (*Minin und Pozarskij*) (1939). Dank an Hans Joachim Schlegel für die Hinweise.

den potentiellen Medien, die ihn interessieren, mit dem Brief und dem Film zwei herausgreife, soll das nicht heißen, dass man unter der Überschrift »Šklovskijs Medien« nicht ebenso gut über Automobile, Flugzeuge oder Trambahnen sprechen könnte.

II. Brief: *ZOO oder Briefe nicht über die Liebe* ist der einzige Prosatext Šklovskijs, der sich ausdrücklich und zugleich ironisch in die Tradition des Briefromans hineinstellt. Der Untertitel *Die Dritte Héloïse* macht das Buch zu einer Aktualisierung Petrus Abelaerds und Jean-Jacques Rousseaus, zu Fragmenten einer Sprache der Liebe unter den Bedingungen von Exil, Inflation und Großstadt. Aber auch für die meisten anderen Texte Šklovskijs gilt, dass sie offen und flexibel genug komponiert sind, Briefe – authentische oder fiktive – in den Erzählfluss aufnehmen zu können: etwa an die befreundeten Literaturwissenschaftler Boris Ejchenbaum oder Roman Jakobson. Ist Laurence Sternes Abschweifungsklassiker *Tristram Shandy* für Šklovskij in einer paradoxen Zuspitzung zugleich Parodie und Modellfall des modernen Romans, so hat die reihende Form des Briefromans a priori den Vorteil, immer wieder neu anzusetzen und wie eine Nummernrevue kurze, in sich geschlossene Textkapseln hintereinander stellen zu können. Hinzu kommt, dass der Brief wie keine andere literarische Gattung stellvertretend steht für die Zirkulation von Zeichen, mithin: für das Mediale. Für Transfer, Übertragung, Überbrückung von Distanz. Briefe zirkulieren als Gegenstände, erfüllen sich erst in der Verschickung an einen bestimmten Adressaten, sind von potentiellen Fehlzustellungen bedroht. Ob ein Brief beantwortet wird und eine gelungene Kommunikation entsteht, liegt dabei nicht im Ermessen des Schreibers. In all dem ist der Brief ein besonders schlagendes Beispiel für die Eigendynamik des Medialen und seine Risiken und Nebenwirkungen. In *ZOO* geht das so weit, dass ein Brief wie der 22., den der fiktive Herausgeber als »überraschend und recht überflüssig« charakterisiert, »aus einem anderen Buch des selben Verfassers« davonlaufen kann, um unvermutet an dieser Stelle aufzutauchen. Wenn dieser Brief mit der Beschreibung einer Nummernrevue in der Schöneberger *Scala* beginnt, ist dies zugleich allegorisch als Beschreibung des postalischen Prinzips selbst zu lesen. »Mir fiel in diesem Varieté die völlige Zusammenhanglosigkeit des Programms auf«, schreibt Šklovskij an Alia, um eine zentrale poetologische und medientheoretische Unterscheidungen an diese Beobachtung anzuschließen:

Es gibt zwei Einstellungen zur Kunst. Die eine zeichnet sich dadurch aus, daß ein Werk als Fenster zur Welt angesehen wird. Mit Worten und Bildern will man das ausdrücken, was hinter den Worten und Bildern liegt. [...] Die andere Einstellung besteht darin, daß man die Kunst als eine Welt eigenständiger Dinge betrachtet. Die Wörter, deren Wechselverhältnis, die Gedanken, die Ironie der Gedanken, ihre Nichtübereinstimmung: das ist es, was den Inhalt der Kunst ausmacht. Falls sich die Kunst mit einem Fenster vergleichen lässt, dann nur mit einem aufgepinselten. Komplizierte Kunstwerke pflegen das Ergebnis von Kombinationen und Wechselwirkungen anderer Kunstwerke zu sein, die vor ihnen da waren, die einfacher und vor allem kleiner an Umfang waren. (Šklovskij 1966, 89)

Zu einem frühen Zeitpunkt beschreibt Šklovskij das Kunstwerk hier nicht nur als Schnittstelle von Rezeption und Produktion, die 45 Jahre später den Begriff *Intertextualität* provoziert hat. Er schaltet vor allem von der höchst spekulativen Frage, wie etwas gemeint sei um auf die technische, wie etwas gemacht ist. Einerseits wird der Inhalt *als Problem der Form* neu perspektiviert, andererseits die Kritik und Analyse als erster Schritt zur künstlerischen Tätigkeit benannt.

Šklovskijs Affinität zur kurzen Form und insbesondere der des Briefs hat aber noch einen weiteren Hintergrund: Der Brief ist zugleich Keimzelle für die Arbeit zu mehreren, er verdankt sich dem Schritt über das Individuum hinaus, denn erst dieser Schritt gibt dem Text Richtung und Adresse; insofern ist er von einer Dialektik gezeichnet, in der sich Individualität zugleich herstellt und überschreitet. Hier ist auch die Brücke zum Film bereits angelgt, an dessen Produktion – Autorenfilm-Mythos hin oder her – immer eine Vielzahl von Produzenten beteiligt ist. Auch seine Form kann nicht im Rückgriff auf einen Einzelnen bestimmt werden, sondern ist als eine Abfolge von gemeinsamen Produktionsschritten aufzufassen, an denen Verfahren und Techniken entscheidenden Anteil haben.⁴ In einem Brief an Guy Debords Witwe Alice hat der Regisseur Olivier Assayas kürzlich exakt dies als die Utopie bezeichnet, die das Kino nach den ikonoklastischen Anwürfen gegen die *Gesellschaft des Spektakels* in den 70er Jahren rehabilitieren konnte. Der *Prozess* des Filmemachens ermöglicht idealiter so etwas wie eine nicht-entfremdete gemeinsame Arbeit. (Vgl. Assayas 2005, 89)

Damit ist natürlich ein anderer Produktionsprozess bezeichnet als der in der *Goskino* ab 1922. Aber es ist auffällig, dass Šklovskij sich in zahlreichen Gruppierungen bewegt, im OPOJaZ, im Umfeld der Zeitschriften LEF und Novy LEF, bei den Petersburger ›Serapionsbrüdern‹. Gerade die Vernetzung durch Briefe und Publikationsorgane bildet Arbeitszusammenhänge, die über das Individuum hinausgehen, ohne es in ein staatlich verordnetes Kollektiv einzuordnen.

III. Film: Dass Šklovskijs Auseinandersetzung mit dem Medium Film ihn nach der Rückkehr aus Berlin unter anderem in den Schneiderraum führt, erscheint mir paradigmatisch: Zum einen treffen im Filmschnitt das konkrete filmische Material und das verknüpfende und abstrahierende Verfahren zusammen wie nirgendwo sonst in der Abfolge filmischer Operationen. Der Schneidetisch ist der Ort, an dem das Drehbuch in Celluloid gewordener Form einem ersten harten Materialtest unterzogen wird. Was eignet sich? Was ist überführbar in eine Erzählung?

Šklovskij hat mit der Austauschbarkeit der Teile und der Veränderung des Ganzen nicht nur praktisch zu tun gehabt; er hat das Verfahren auch so beschrieben, dass seine ökonomischen Implikationen greifbar werden. »Film, das ist Setzerarbeit, ein Zusammensetzen und Montieren«, schreibt er 1927. »Die kinematographische Natur wird am Schneidetisch gemacht: Man sagt, in Amerika würden die übriggebliebenen Berge, Wälder, Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge anschließend einzeln verkauft. Wir sind noch nicht so weit, obwohl bereits aus Amerika wegen des Kaufs der kaukasischen Berge angefragt wurde.« (Šklovskij 2005e, 248) Šklovskijs Zuspitzung geht über die ironische Kontrastierung von russischer und amerikanischer Produktionsweise hinaus. Sie weist auch auf zwei gegensätzliche Implikationen der Fragmentierung und Zersplitterung in Einstellungen und Bilder hin. Birgt die Möglichkeit der Verknüpfung von Bildern einerseits ein ungeahntes Potential, das befreundete Filmemacher wie Kuleshov zeitgleich experimentell auszuloten beginnen, so findet das Prinzip der Zirkulation und des Austauschs andererseits seine Entsprechung im ökonomischen Prinzip des Geld- und Warenverkehrs.

4 Vgl. auch Šklovskijs Text »Collective Creativity« (Šklovsky 2005b).

Šklovskij legt damit den Finger auf etwas, das Hartmut Winkler als »innere Ökonomie der Medien« beschreibt, wenn er das Mediale nicht als Hard- oder Software, sondern unter dem Gesichtspunkt der Zirkulation fasst (vgl. Winkler 2004):⁵ Sprache, Geld, Zeichen, aber auch Einstellungen und Bilder, können nur um den Preis der Entsemantisierung in Bewegung geraten und zur Bild-Währung werden, die an anderem Ort Gültigkeit hat. Die Lockerung vom Semantischen, die von den Futuristen und anderen Avantgarden des Zwanzigsten Jahrhunderts als überfällige Befreiung und Autonomisierung des Ästhetischen erlebt wurde, kann ins Bedrohliche kippen, wenn sie sich ganz vom Subjekt abkoppelt. Die Montage ist das wohl wichtigste Werkzeug in diesem Prozess, weil sie die Parzellierung von Erzählungen, Körpern, räumlichen und zeitlichen Kontinua mit sich brachte und diese Teile damit zugleich verschiebbar machte.

Eine der Entdeckungen der Filmtheorie in den zwanziger Jahren ist, dass durch die Montage zwei Spielarten von Abstraktion möglich werden, die man – gewissermaßen mit unterschiedlichen moralischen Vorzeichen – als Abstraktion I und Abstraktion II bezeichnen könnte. Abstraktion I ist das, was entsteht, wenn das Einzelbild durch die Kopplung mit einem anderen Einzelbild in Richtung Narration, Gedanke oder Denkbild transzendiert wird. Sergej Eisenstein, dessen theoretische Schriften gerade teilweise neu veröffentlicht wurden (Eisenstein 2006), hat wie kein anderer die unerschöpflichen Möglichkeiten solcher Montageformen theoretisiert und praktisch erprobt. Aus zwei Bildern geht ein drittes hervor, dass von ihnen sowohl getrennt als auch mit ihnen verbunden ist. Die Bildfolge wird tendenziell zum Begriff. Abstraktion II, wenn man so will: die schlechte Abstraktion, ist dagegen eine entleerende Bewegung, die das Konkrete zugunsten des Allgemeinen und Austauschbaren wegwischt; sie ist erreicht, wenn der Kaukasus problemlos in den Western montiert werden kann und damit räumliche oder zeitliche Eigenheiten nivelliert werden. In *Der Geist des Films* bezeichnet Bela Balász diese Form der Abstraktion als »mörderische Abstraktion« und weist sie aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten mit der kapitalistischen Geld- und Warenzirkulation als filmfremd zurück:

Der Film ist die Kunst des Sehens. Er ist also die Kunst der Konkretion. Der Film sträubt sich, seiner inneren Bestimmung nach, gegen die mörderische Abstraktion, die im Geiste des Kapitalismus aus den Dingen Waren, aus den Werten Preise und aus den Menschen unpersönliche Arbeitskräfte gemacht hat. Die photographische Technik der Großaufnahme drängt den Film, trotz alledem, zu einem Realismus der Nähe, die zur unerbittlichen Gegenwart wird. (Balázs 1972, 216)

In Šklovskijs zahlreichen Berichten aus der Praxis des Schneidens scheint mir beides vorhanden zu sein. Aus ihnen ist eine Sensibilität für die Gefahr herauszulesen, die Balász hier andeutet, vor allem aber verdanken sie sich der Lust an der spielerischen Neuverkettung im Sinne von Abstraktion I, mittels derer eine Erzählung notfalls gegen sich selbst gewendet werden kann:

Siebenmal habe ich einen sehr schlechten italienischen Film umgeschnitten. Darin wird eine Gräfin von ihrem Geliebten, einem Fischer, verleumdet. Die Verleumdung war selbstverständlich filmisch, durch einen Bericht. Ich machte die Verleumdung zur Wahrheit und die Wahr-

5 Zur Verbindung zwischen Ökonomie und Form dort insbesondere 147–169.

heit zur Verteidigung der Frau. In dem Film wird die Frau Schriftstellerin und hält jedem, mit dem sie spricht, ihre Manuskripte unter die Nase. Die Manuskripte mußten in Pfandscheine verwandelt werden. Der Charakter der Frau war völlig unmenschlich und widersetzte sich der Montage. Wir mußten eine Hysterikerin aus ihr machen. (Šklovskij 2005e, 254)

Das Besondere an Šklovskijs Zugriff auf den Film ist, dass er die hier nur kurz angedeutete Innenperspektive aus der »Filmfabrik« mit einem Außenblick verbindet und den Film damit permanent in unterschiedliche Praxen einbettet. Wenn er über die Ausschweifungen der Drehbuchschreiber schreibt, tut er dies mit dem erzählökonomischen Blick des Schnittmeisters, wenn er über die Montage schreibt, dann aus der Perspektive des Schauspielers; auf den Schauspieler schließlich blickt er als potentieller Zuschauer. Šklovskij über die Arbeit am Schneidertisch zu charakterisieren, die für ihn primär dem Broterwerb diene, unterschlägt all dies: Seine sonstigen praktischen und theoretischen Verbindungen mit der sowjetischen Filmproduktion, die 1923 fortfolgende in die wohl spektakulärste Phase ging. Die Drehbücher, die er für Kuleshow, Room und Turim schrieb. Seine Eisenstein-Biographie aus den siebziger Jahren und vieles mehr.

Dennoch scheint mir der Schneidertisch als Schnittstelle zwischen konkret und abstrakt, zwischen Rezeption und Produktion, zwischen Bild und Erzählung etwas an Šklovskij zu charakterisieren und einen Zeitpunkt zu kennzeichnen, an dem die Praxis und Theorie des Films noch als Vorder- und Rückseite einer neuartigen ästhetischen Form aufgefasst werden konnten.

Šklovskijs Freund Jurij Tynjanov hat die hier angerissene Dialektik der Abstraktion, für die das Kino stehen kann, 1924 wunderbar beschrieben: »Der Film hat die Rede zerlegt. Die Zeit ausgedehnt. Den Raum verschoben. Genau deshalb ist er maximal. Er operiert mit großen Zahlen. ›200000 Meter‹ – das ist unserem abstrakten Rubelkurs vergleichbar. Wir sind abstrakte Menschen. Jeder Tag zerteilt uns in zehn Tätigkeiten. Deshalb gehen wir ins Kino.« (Tynjanov 2005, 242)

Literatur

- Assayas, Olivier: Une adolescence dans l'après-Mai, Paris 2005. [Assayas 2005]
- Balázs, Béla: Der Geist des Films [1930]. Mit einer Einleitung von Hartmut Bitomsky, Frankfurt a.M. 1972. [Balázs 1972]
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt a.M. 2005. [Beilenhoff 2005]
- Eagleton, Terry: Literary Theory. An Introduction, 2. Auflage, Minneapolis 1998. [Eagleton 1998]
- Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M. 2006. [Eisenstein 2006]
- Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren [1916], in: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, 5. Auflage, München 1994, 5–35. [Šklovskij 1994]
- Schklowskij, Viktor: Zoo oder Briefe nicht über die Liebe [1923], aus dem Russischen von Alexander Kaempfe, Frankfurt a.M. 1966. [Schklowskij 1966]

- Šklovskij, Viktor: Chaplin, der Polizist [1923], in: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt a.M. 2005, 326-334. [Šklovskij 2005a]
- Shklovsky, Viktor: Collective Creativity [1923], in: Ders.: Knight's Move, aus dem Russischen von Richard Sheldon, Normal, Illinois 2005, 42-45. [Shklovsky 2005b]
- Shklovsky, Viktor: Space in Painting and the Suprematists [1923], in: Ders.: Knight's Move, aus dem Russischen von Richard Sheldon, Normal, Illinois 2005, 58-64. [Shklovsky 2005c]
- Shklovsky, Viktor: The Monument to the Third International (Tatlin's Most Recent Work) [1923], in: Ders.: Knight's Move, aus dem Russischen von Richard Sheldon, Normal, Illinois 2005, 69-70. [Shklovsky 2005d]
- Šklovskij, Viktor: Literatur ohne ›Sujet‹, in: Ders.: Theorie der Prosa [1925], aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt a.M. 1984, 144-163. [Šklovskij 1984a]
- Šklovskij, Viktor: Wie *Don Quijote* gemacht ist, in: Ders.: Theorie der Prosa [1925], aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt a.M. 1984, 78-114. [Šklovskij 1984b]
- Šklovskij, Viktor: Die Filmfabrik [1927], in: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt a.M. 2005, 247-262. [Šklovskij 2005e]
- Tynjanov, Jurij: Kino - Wort - Musik [1924], in: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt a.M. 2005, 238-242. [Tynjanov 2005]
- Winkler, Hartmut: Diskursökonomie. Zur inneren Ökonomie der Medien, Frankfurt a.M. 2004. [Winkler 2004]

ANKÜNDIGUNGEN

Lutezia - Lutèce

Internationales Symposium zum 150. Todestag von Heinrich Heine
Universität Potsdam, 29. März bis 1. April 2006

Unter dem Titel *Lutezia - Lutèce: Kunstcharakter und europäischer Kontext* findet vom 29. März bis zum 1. April 2006 ein internationales Symposium aus Anlass des 150. Todestages von Heinrich Heine statt. Veranstalter sind das Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam und die Berlin-Brandenburger Sektion der Heinrich-Heine-Gesellschaft. Mit der Veranstaltung soll sowohl die Öffentlichkeit auf Heines Schrift *Lutezia* hingewiesen als auch ein durchaus neuartiger Beitrag zur wissenschaftlichen Aufarbeitung und Aneignung des Werkes geleistet werden. Erwartet werden 22 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus fünf Ländern (Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Israel, USA), darunter international anerkannte Heineforscher wie Professor Dr. Joseph A. Kruse vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf oder Prof. Dr. Volkmar Hansen, der Herausgeber der *Lutezia*-Bände innerhalb der Düsseldorfer Heine-Ausgabe (DHA).

Untersucht werden zum Beispiel die Gedanken Heines zum Verhältnis von Frankreich und Deutschland, zu Europa, zu einzelnen Fragen der Politik, Kunst und Philosophie. Diskutiert wird des Weiteren, ob und wie sich Heines Auffassungen im Zusammenhang mit der Revolution von 1848 verändert haben. Das Symposium will am Beispiel *Lutezia* Einsichten in das Verhältnis von vorrevolutionären und nachrevolutionären poetischen, künstlerischen, politischen und weltanschaulichen Diskursen vermitteln und Ansatzpunkte zu Fragen nach heutigen Konstellationen liefern. Zugleich zielt es darauf, dem *Dichtung und Wahrheit* verpflichteten Kunstcharakter der *Berichte* nachzugehen, dem Verhältnis von Streng-Faktischem und Schweifend-Subjektivem nachzuspüren und Heines Anspruch, sein Buch sei »zugleich ein Product der Natur und der Kunst« beim Wort zu nehmen und auf seine Aktualität hin zu durchdenken. Der Symposiumsband wird im Herbst 2006 im Akademie Verlag Berlin erscheinen.

Zeit des Symposiums:	Mittwoch, 29. März bis Samstag, 1. April 2006
Eröffnungsvortrag:	29. März, 19.00 Uhr
Ort des Symposiums:	Universitätskomplex, Am Neuen Palais, Haus 8, Foyerräume

Für weitere Auskünfte steht Ihnen Dr. Arnold Pistiak aus dem Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam (E-Mail: pistiak@uni-potsdam.de) zur Verfügung. Informationen zur Tagung und das Programm sind unter www.uni-potsdam.de/u/avl/Lutezia_7_2_06.pdf erhältlich.

Wortgeburten

Kolloquium zu Ehren des 80. Geburtstages von Prof. Dr. Karl Maurer,
veranstaltet von der DGAVL, dem Germanistischen Institut (Komparatistik)
und dem Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum
Ruhr-Universität Bochum, 30. und 31. Mai 2006

In Lewis Carrolls Roman *Alice in Wonderland* tritt eine Mock Turtle auf, die – wie andere Carrollsche Geschöpfe auch – ihre Existenz einem Namen verdankt: dem Namen der Mock Turtle Soup. Wenn die Existenz von Schildkrötensuppe die von Schildkröten voraussetzt, dann ist – so der spielerische Fehlschluß, der dieses Wesen hervorbringt – aus der Existenz von Mock Turtle Soup auf die einer Mock Turtle zu schließen. Wortgeburten hat es seit der Antike gegeben; immer wieder sind solche Geschöpfe aus der Substanzialisierung sprachlicher Ausdrücke und ähnlichen Operationen hervorgegangen – darunter der »Outis«, den der von Odysseus getäuschte Polyphem für den Urheber seiner Niederlage hält. Die Erfindung von Wesen aus Sprache verweist auf zwei zentrale, miteinander verknüpfte Themen poetologischer Reflexion, die nicht erst die literarische Moderne maßgeblich geprägt haben: zum einen auf den Akt der Erzeugung fiktionaler Wirklichkeiten, zum anderen auf die Idee einer schöpferischen, weltkonstitutiven Sprache. In der Erfindung und Mobilisierung von ›Wortgeburten‹ konvergieren also das fiktionstheoretische und das sprachtheoretische Interesse der Literatur. Als Lösungswort genommen, soll der Begriff ›Wortgeburten‹ die Spur zu Texten weisen, in denen es explizit um die schöpferischen Potenziale der Sprache, der Wörter, der Redensarten und Ausdrucksweisen geht – aber auch zu solchen, in denen diese Potenziale unausdrücklich vorausgesetzt sind und in denen sie evident werden.

Programm

Di, 30.5.2006

- 10.00 Begrüßung
- 10.30 Monika Schmitz-Emans (Bochum): Kompendien des Imaginären
- 11.15 Achim Hölter (Münster): Vollständige Beschreibung
- 12.00 *Pause*
- 12.15 Johanna Kahr (Bochum): Die Geburt der Geliebten aus dem Wort. Dantes »donna pietra«, Petrarca Laura, Maurice Scève's Délie
- 13.00-15.00 *Mittagspause*
- 15.00 Karlheinz Stierle (Saarbrücken): Dantes Reimkunst
- 15.45 Franz Lebsanft (Bochum): Lautgeburten. Onomatopoiie im französischsprachigen Comic
- 16.30 *Pause*
- 16.45 Marianne Kesting (Köln): »Le démon de l'analogie«. Mallarmé und Breton
- 17.30 Michael Bernsen (Bochum/Bonn): Postmoderne Wortgeburten. Eugenio Montales späte Dichtung

Mi, 31.5.2006

- 9.00 Peter Brockmeier (Berlin): Wortgeburten umsonst. Samuel Becketts Versuche, kunstvoll zu schweigen
- 9.45 Marion Eggert (Bochum): Reisen als Sprachgeschehen in der chinesischen und koreanischen Literatur (17.-18. Jahrhundert)
- 10.30 *Pause*
- 10.45 Patricia Oster-Stierle (Saarbrücken): Qfwfg oder die Unaussprechlichkeit des Anfangs. Italo Calvinos »Cosmicomiche«
- 11.30 Alfons Knauth (Bochum/Freiburg): Zungengeburt. Zur interlingualen Rhetorik
- 12.15 *Pause*
- 12.30 Gerald Bernhard (Bochum): Produktnamen in der italienischen Lebensmittelindustrie
- 13.15-15.00 *Mittagspause*
- 15.00 Florin Manolescu (Bochum): Ein imagologisches Gedankenspiel: Nobel gegen Nobel
- 15.45 Ulrich Broich (München): Die Verantwortung des Schriftstellers für seine Wortgeburten: Martin McDonaghs »The Pillowman« (2003)
- 16.30 *Pause*
- 16.45 Wolf Schmid (Hamburg): Alexander Puschkin als Wortkünstler. Die Entfaltung von Wortmotiven und Redeklishees zu Geschichten in »Belkins Erzählungen«
- 17.30 Manfred Schmeling (Saarbrücken): »Eine Kachel aus meinem Ofen ...«: Liebesworte als Nonsense
- 18.15 Rudolf Behrens (Bochum): »Alors on a ri«. Die Geburt des erlösenden Wortes aus dem teleologischen Geist der Erwartung in Ionescos »Les chaises«

Informationen unter www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/

*Beyond Binarisms: Discontinuities and Displacements
in Comparative Literature*

XVIIIth Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA), Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Brazil
July 29 – August 4, 2007

All information available at the Congress website: www.aile-rio.ufrj.br/

Theorie, Rezeptionsästhetik und neue Aspekte

II. Internationaler Kongress für Vergleichende Literaturwissenschaft
Sakarya Universität, Adapazarı, Türkei
7. und 8. September 2006

All information available at the congress website:
www.komp.sakarya.edu.tr/deu/info.htm

*Automedialität.**Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*

Interdisziplinäres Symposium, veranstaltet vom Institut für Romanische Philologie der LMU München und dem Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Bonn,
gefördert durch die VolkswagenStiftung
Kultur- und Bildungszentrum Kloster Seeon (Oberbayern)
28.-30. September 2006

Die Autobiographieforschung tut sich bis zum heutigen Tag schwer damit, in einen produktiven Dialog mit der Medienwissenschaft zu treten. Dies mag damit zu tun haben, daß bereits Jean-Jacques Rousseau in seinen *Confessions* die Medialität zugunsten eines Transparenzideals zurückdrängt und nur widerwillig die Schrift als Mittel der Selbstconstitution zuläßt. Ein großer Teil der Autobiographieforschung ist Rousseau darin gefolgt, Medien lediglich als *Werkzeug* eines je schon existierenden Subjekts zu betrachten. Eine provokative Umkehrung dieser medienvergessenen Perspektive der klassischen Autobiographieforschung stammt aus den achtziger Jahren, als der Versuch unternommen wurde, Medialität, genauer: (Druck-)Schriftlichkeit als Möglichkeitsbedingung für die Konstitution autobiographischer Innerlichkeit auszumachen.

Die Tagung verfolgt das Ziel, neue Ansätze zu erproben, die dazu geeignet sind, die skizzierte Opposition zwischen der Determination des gewählten Mediums durch die Selbstaussprache des Subjekts und der umgekehrten Determination jeglicher Form von Subjektivität durch Medialität zu überschreiten. In ihnen könnte es darum gehen, ein traditionelles Verständnis von »Autobiographie«, bei der die Schrift ein bloßes Werkzeug für die Darstellung des eigenen »bios« ist, aufzulösen zugunsten einer »Autographie« (Georges Gusdorf), eines sich medial im Schreiben konstituierenden Selbstbezugs bzw. – wenn man den Untersuchungsgegenstand von dort aus auf andere Formen medialen Selbstbezugs öffnet – einer generalisierten »Automedialität«. Auf der Basis des Automedialitäts-Modells ließe sich argumentieren, daß die zunehmende Technisierung der Medien keine Verarmung subjektiver Innerlichkeit bewirkt, sondern im Gegenteil eine größere Vielfalt von Selbstbezüglichkeiten hervorgebracht hat. Das Modell erlaubt es zudem, das intermediale Zusammenspiel verschiedener Formen der Selbstbezüglichkeit zu erfassen und in ihrer historischen Spezifik zu beschreiben. Das soll auf dem Symposium im Rahmen von drei Sektionen geschehen:

- I) Literarische Automedialität und Schrift;
- II) Automedialität und Medienästhetik (Film, Photographie, Internet);
- III) Automedialität und Wissenschaft.

Weitere Auskünfte (zu Programm und Zeitplan) erteilen die Organisatoren:

Dr. Jörg Dünne
Institut für Romanische Philologie der LMU München
Ludwigstraße 25
80539 München
joerg.duenne@lmu.de

PD Dr. Christian Moser
Institut für Germanistik,
Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Am Hof 1
53113 Bonn
ChrMoser@aol.com

BERICHTE VON TAGUNGEN

VII. Internationaler Kongress der Comparative Literature Association of India (CLAI) in Surat, Gujarat, 2005

Vom 21. bis 23. März 2005 fand der 7th *Biennial International Congress of the Comparative Literature Association of India* an der Veer Narmad South Gujarat University in Surat statt. Bevor ich von dem Kongress berichte, möchte ich die warmen Grüße des Präsidenten Gurbhagat Singh, der mir bereits von den internationalen Komparatistenkongressen gut bekannt war, und des Büros, vor allem des Generalsekretärs und zugleich auch Vizepräsidenten der internationalen Komparatistenvereinigung (AILC/ICLA), Chandra Mohan, übermitteln. Chandra Mohan war es auch, der mich auf dem Internationalen Kongress der Komparatisten im Jahr 2004 in Hongkong nach Surat eingeladen hatte. Der Empfang war so herzlich, so großzügig und vor allem so ehrenvoll, dass man nicht fehlgeht in der Annahme, dass über meine Person hinaus auch die DGAVL und schließlich Deutschland als Wissenschaftsstandort geehrt wurden.

Surat, die frühere englische Kolonialhauptstadt, 260 km nördlich von Bombay gelegen, besitzt eine noch sehr junge Universität. Sie wurde vor 35 Jahren gegründet. Der Kongress wurde dorthin verlegt, um ihre Bedeutung zu fördern.

Das Tagungsthema lautete: »Poetics of the Margins: Reinventing Comparative Literature«. Intention der Tagung war es, der Hegemonie der dominanten Literaturen und Kulturen neue Perspektiven und Zugangsweisen entgegenzusetzen, die sich von der Vorstellung abstrakter Universalien und steriler Hierarchien befreit haben und die Vielfalt der regionalen Literaturen hervortreten lassen. Natürlich standen dabei die Begriffe vom Zentrum und Rand selbst in Frage. Es ging darum, die Hierarchisierung der Kulturen und Literaturen zu überwinden und das Konzept des Rands neu zu kontextualisieren. Dabei suchte man auch, eine allumfassende Komparatistik mit einem erweiterten Vergleichsfeld zu konzipieren. Das Thema wurde aber auch auf die eigene indische kulturelle und literarische Situation bezogen und hatte hier, wo es 24 Provinzen, 24 Kulturen und Sprachen und darüber hinaus noch orale Stammesliteraturen gibt, einen besonderen Reiz. Allein die offizielle Sprache, das Hindi, garantiert den Zusammenhalt der sehr disparaten Regionen. Es war daher sehr beeindruckend, die Einsicht und Toleranz bei den Diskussionen zu erleben, mit der nicht nur die Notwendigkeit der einzelnen Literaturen und Kulturen verteidigt, sondern auch immer wieder die sinnstiftende Rolle der oralen Literaturen für die schriftliche indische Literatur hervorgehoben wurde. Es war dem Organisator des Kongresses, Ashvin Desai, Direktor des komparatistischen Instituts der Gujarat Universität, gelungen, Ganesh Devi, der vor Jahren seine Professur aufgegeben hatte, um sich für die Anerkennung und den Erhalt der Stammesliteraturen und -kulturen vor Ort selbst einzusetzen, für einen Vortrag zu gewinnen. Es war eine Ausnahme, dass der »Mann der Tat«, und vor allem der politischen Tat, die Einladung zu einem wissenschaftlichen Vortrag angenommen hatte, und man war sich der Ehre bewusst. Er sprach über die oralen Traditionen Indiens. Der Kongress war ein Beispiel für gelebte Multikulturalität.

Eine weitere Ehrung erhielt der Kongress durch den Vortrag von Prof. Indra Nath Choudury, dem Direktor des Indira Gandhi National Center of Arts, d.h. der Akademie der Künste und Wissenschaften in New Delhi.

Den weit über 60 Referenten gab das Thema immer wieder Gelegenheit, das Verhältnis von Zentrum und Rand zu reflektieren. Dabei wurden sowohl konkrete thematische, interkulturelle oder Aspekte der *gender studies* ins Auge gefasst, als auch literaturtheoretische Problemstellungen erörtert. Der wiedergewählte Präsident Gurbhagat Singh eröffnete die Tagung mit einer theoretischen Perspektivierung von Rand und Zentrum im Hinblick auf die Konzeption einer neuen vergleichenden Literaturwissenschaft. Die eigene indische literarische und poetologische Tradition, die bisher im Schatten der europäischen aristotelischen Ästhetik stand, bildete wiederholt den Bezugspunkt. Sie wurde nicht nur dialektisch in die Diskussion als der Rand, der dem Zentrum den Sinn vermittelt, eingeholt, sondern Amyia Dev, ebenfalls von den internationalen Komparatistenkongressen sehr gut bekannt, erinnerte daran, dass die indische Denktradition einen Begriff, »akshara«, bereithält, um das Randphänomen als das Unzerstörbare zu reflektieren.

Der Generalsekretär Chandra Mohan, ebenfalls Vizepräsident der internationalen Komparatistenvereinigung, wies auf ein Problem hin, das sich der indischen Literatur durch die Globalisierung stellt. Die indische Literatur, besonders auch die orale der Stammeskulturen, wird vornehmlich in Kanada und den USA für ein breites Publikum, das lediglich Abwechslung in einem oberflächlichen Exotismus sucht, vermarktet. Jedoch geschieht dies mit Zustimmung der Stammesangehörigen, die in dem kapitalistischen Wirtschaftssystem für ihre Stammeskulturen andernfalls kaum eine Überlebenschance sehen. Die Gefahr einer oberflächlichen Information ist dabei nicht ausgeschlossen. Sie besteht allerdings auch in Indien selbst, wie Arindam Chattopadhyay von der Universität Burdwan in Bezug auf die bengalische Literatur aufgezeigt hat. Alle noch so intensiven Bemühungen, sie aus dem Schatten- bzw. Randdasein einer subalternen »under-class-Literatur« zu befreien, schlugen fehl, da, so die These des Referenten, die Schriftsteller und alle aufgeklärten Köpfe seit dem Beginn der Renaissance in den fünfziger Jahren Hindi oder gar Englisch als Schriftsprache bevorzugten und ihnen damit der unmittelbare Kontakt mit der bengalischen Sprache, Literatur und Kultur verloren gegangen war und sie nur aus Informationen zweiter Hand schreiben können.

Mein eigener Vortrag mit dem Thema »The Blessings of the margin«, in dem ich eine »marginale« Lektüre von Kafka vorgestellt habe, d.h. eine Analyse, die sich gegen das dominante Unantastbarkeitsgebot eines essentialistischen Kafkabildes richtet, fand ein großes Echo. Der Vortrag zeigte einen humoristischen, ironisch-witzigen Autor, der mit seinem Schreibprinzip, das das Enorme zur Norm erhebt, zum ersten Mal und noch vor der Epoche des Surrealismus, das Konzept der surrealistischen Metapher zum narrativen Prinzip erhebt.

Abschließend möchte ich noch einmal das spontane Entgegenkommen betonen, das mir allenthalben bekundet wurde und das die warme Gastfreundschaft, mit der ich aufgenommen worden bin, potenzierte. Ich wurde nicht nur zum Ehrengast des Kongresses erhoben, und es suchte nicht nur eine große Anzahl indischer Kollegen mit mir in Kontakt zu treten, auch der Vize-Präsident der Universität von Surat, Shree Sharda, der diese innerhalb von 6 Jahren zu einer angesehenen Universität ausgebaut hat, und seine Frau ehrten mich mit einem Abendessen, persönlichen Führungen durch die Stadt und dgl. mehr. Bei einer Führung durch die Universität, bei der ich aus Zeitman-

gel nur einen Teil der sich weit erstreckenden Institutsgebäude besichtigen konnte, wurde ich mit den jeweiligen Institutsdirektoren bekannt gemacht, und im komparatistischen Institut bildeten die Studierenden zur Begrüßung ein Spalier. Allenthalben reichten die Ehrenbezeugungen über die reine gastfreundschaftliche Geste hinaus und gaben zu erkennen, dass in mir auch eine Vertreterin der DGAVL geehrt wurde.

Angesichts des hohen wissenschaftlichen Niveaus der indischen Komparatisten wäre es begrüßenswert und ein wissenschaftlicher Gewinn, wenn sich ihnen umgekehrt auch die deutsche Komparatistik öffnen würde. Im Bereich der Medizin und Biologie bestehen solche Arbeitskontakte mit Bochum bereits.

Sieghild Bogumil-Notz

REZENSIONEN

Einzelrezensionen

Andrea Allerkamp: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld (transcript) 2005. 383 S.

Mit ihrer Habilschrift verfolgt Andrea Allerkamp ein dreifaches Anliegen: die Aufschlüsselung von Anruf, Adresse und Appell als rhetorischer Figuren (9-11), die Ausweisung eines durch diese Figuren aufgemachten ethisch-politischen Szenarios (15-17, 31-41) sowie die Rückwendung der Problemstellung auf Methoden und Strategien der Wissenschaft von der Literatur (347-350). Anhand so unterschiedlicher philosophischer und literarischer Texte wie denen von Augustinus, Dante, Angelus Silesius, Hölderlin, Kierkegaard, Mallarmé, Rosenzweig, Kafka, Benjamin und Delbo unternimmt Allerkamp ein stets materialreiches close reading. Jede Einzellektüre soll die spezifische Machart und Reichweite der Anrede als einer rhetorischen Figur für eine ihrer kultur- und medienhistorischen Facetten paradigmatisch aufzeigen. Allerkamps methodische Fixpunkte liegen (trotz eines einleitenden Streifzuges durch Heideggers, Althusser, Austins, Derridas und Butlers Theorien der Anrede [41-79]) in Paul de Mans und Bettine Menkes Arbeiten zur rhetorischen Struktur der *Prosopopoiia*.¹ Diesen folgend fasst die Autorin sprachliche Anrede als einen das angesprochene Objekt und damit den gemeinsamen Raum des Kommunizierens erst konstituierenden Akt. Entsprechend ist nie im Voraus entscheidbar, ob der Akt der Anrede überhaupt ein Gegenüber erreichen kann. Doch davon, dass dieser Grundlegungsakt bereits gelungen ist, muss jegliche Teilnahme an Kommunikation ihrerseits ausgehen – und hat das Gegenüber so bereits auf die sich in der Anrede aussprechenden Maßgaben reduziert gemacht (14-16).

Im Zeichen dieser Spannung präsentiert Allerkamp die Triade ihres Titels als historische Abfolge. Ein ›Anruf‹ ergeht an die göttliche Macht, welche nicht zuletzt den sprachlichen Bezug zu den Anderen mit Sinn autorisieren soll (85-91). Doch wo das Anrufen einer sinnstiftenden Kraft von Sprache nötig erscheint, stellt sich mehr und mehr die Frage, inwieweit Gott oder die Sprache zu dieser Sinnstiftung überhaupt befähigt sind. In der Geschichte des sakralen Anrufs zeigt Allerkamp so anhand von Augustinus, Silesius, Rosenzweig und Benjamin einen Trend weg von Gott und hin zur Befragung der Sprache. Dies exponiert eine grundsätzlich aporetische Struktur des Gründungsaktes, der er selbst bloß dort sein kann, wo seine Kraft zur Gründung im Unsicheren verbleibt (133-144).

Mit der Säkularisierung wird im 18. Jahrhunderts die Anrede eines körperlich abwesenden weltlichen Gegenübers wirkungsmächtig. Parallel zur Genese des Postsystems sieht Allerkamp das einzelne Subjekt mehr und mehr mit seiner Adresse verrechenbar, die einerseits Einzigartigkeit verspricht und das Subjekt andererseits innerhalb der

1 Man, Paul de: *Autobiographie als Maskenspiel*, in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt a.M. 1993, 131-145; Menke, Bettine: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.

Raster staatlicher Kontrolle einbettet (187-194). Die Verweltlichung des Anrufs in die persönliche Adressierung erweist sich als ähnlich aporetisch, da die Adresse immer bloß einen Ort im postalischen Raster anvisieren kann, die dabei angestrebte Singularität aber verfehlen muss (195-202). Die Analysen Allerkmeps schreiben in der neuen kulturellen Formation der nunmehr autonomen Literatur ein kritisches Potential zu, das auf Singularität beharren kann, indem es das Scheitern von Teleologie ausstellt und parodiert. Allerkmeps Gewährsmänner sind Hölderlin, dessen diffizile Widmungen ihr Misslingen in den literarischen Text einarbeiten (145-186), sowie Kierkegaard (202-226), Mallarmé (226-243) und Kafka (243-263), deren Schriften das teleologische Prinzip der Adressierung ironisieren und mit Humor ins Leere laufen lassen.

Als katastrophischen Gegenpol zur literarischen Kritik der Adresse bestimmt Allerkmep jene Anrede, die ihr mögliches Fehlgehen ausblendet: Wer durch einen Appell angesprochen wird, findet sich auf einen bloßen Empfänger reduziert. Unter Rückgriff auf die einschlägigen Arbeiten Giorgio Agambens² bestimmt die Autorin den Appell in den NS-Konzentrationslagern als Paradigma für diese Verabgründung der Anredestruktur. Der organisierte Massenmord an den Lagerinsassen findet sich durch ihre symbolische Entindividualisierung im Appell vorbereitet (305-334). Eine literarische Gegenstrategie sieht die Autorin in den Zeugnisbüchern Charlotte Delbos inszeniert. Deren Texte über den Lageralltag bedienen sich Strategien der Auslassung und Sinnentstellung, um die Opfer produzierende Appellstruktur durch Unlesbarkeit zu konterkarieren (334-345).

Damit ist ein kühner Bogen zu Allerkmeps drittem Anliegen geschlagen: der Problematik einer Wissenschaft einer von der Anrede her verstandenen Literatur. Als zu lesender stellt der literarische Text ebenfalls eine Anrede dar, die von den Lesenden auf je singuläre Art aufgenommen oder verweigert werden kann. Diese strukturelle Ungewissheit korrespondiert der widerständigen Unlesbarkeit aus Allerkmeps letztem Beispiel und wendet den Blick auf die Gesamtstruktur ihres Buchs: Das Nebeneinander detaillierter Textanalysen, die nur lose durch ein Oberthema und eine historische These (nicht aber durch historisches Nacheinander) verknüpft sind, wendet diese These nicht bei der Materialwahl an. Die analysierten Texte sollen beispielhaft für die Problematik bestimmter rhetorischer Figuren stehen und weniger die historische These fundieren. Stattdessen zielt ihre Heterogenität gerade auf die Problematik einer klassifizierenden und rasternden Literaturwissenschaft, in welcher Text wie Lektüre der Singularität verlustig gehen (347-349). Damit bringt die Autorin ihrerseits ebenfalls eine gewisse ›Unlesbarkeit‹ ihrer Studie hervor. In der Textnähe der Einzelanalysen drohen die übergreifenden Fragestellungen manchmal aus dem Blick zu geraten. Unklar bleibt etwa das Verhältnis von historischer Verfallsgeschichte und innerrhetorischer Aporie in der Triade von Anruf, Adresse und Appell. Mit ihrer eigenen Unlesbarkeit geht die Studie aber durchaus offensiv um, indem sie sich nicht als letztes Wort zur Figuration der Anrede (d.h. als ihren Appell) begreift, sondern als die Öffnung ihres Objekts für weitere Analysen und Lektüren, wie es der letzte Satz pointiert: »Und so warten auch die hier verknüpften Fäden nun darauf, aufgenommen und weiter verarbeitet zu wer-

2 Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüning, Frankfurt a.M. 2002; *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo sacer III*, aus dem Italienischen von Stefan Monhardt, Frankfurt a.M. 2003.

den.« (353) Dies mag vor allem für die ergebnisreichen und größtenteils äußerst gelungenen Einzelanalysen gelten.

Martin Jörg Schäfer

Hélène Barrière u. Nathalie Peyrebonne (Hg.): *L'ivresse dans tous ses états en littérature*. Arras (Artois Presses Université) 2004. 352 S.

Hinter dem französischen ›ivresse‹ schwanken die deutschen Pendants zwischen ›Trunkenheit‹ und ›Betrunkensein‹; entsprechend staffelt sich die Spannweite der 22 Beiträge einer Tagung, die im November 2001 in Arras stattfand und die sich in vier Hauptpartien gliederte. Die Deklination der poetologischen Möglichkeiten im Umgang mit Trunkenheit oder auch Trunksucht (›ivrognerie‹) überrascht nicht wirklich, insofern sie sich bewegt vom sozialen Normverstoß des Trinkens, das ja in moderater ritueller Variante als integrationsfördernd gilt, über dessen bewusstseinsweiternde Wirkung und die im Trunk verborgene Chance zur Stimulation des Schöpferischen bis hin zur Freisetzung des Eros. Wo Alkoholismus als gesellschaftliches Risikoverhalten an herausragenden Figuren literarischer Texte demonstriert wird, handelt es sich bei den philologischen Analysen um Spielarten der thematologischen Literaturwissenschaft. In diese Kategorie fallen naturgemäß Überblicke über Trinkercharaktere und Alkoholexzesse im Erzählwerk etwa Hans Falladas (P. Vaydat) oder Heimito von Doderers (G. Sommer), hinter denen sich zuweilen eine Philosophie des Trunks anzukündigen scheint. Einen Ausdruck, der viel geringere Distanzierungsmechanismen zulässt, findet die Liebe zum Wein in der Lyrik, für die stellvertretend Gedichte von Constantin Carafy und Luis Antonio de Villena stehen (C. Terrasson).

Die provokative Bewertung des Alkohols als enthemmendes Rauschmittel stellt sich zu Recht unter die ethnologische Formel ›Trunkenheit und das Heilige‹. Hier wird der Exzess bei den Azteken nicht völkerkundlich, sondern indirekt im Spiegel eines zeitgenössischen Berichts des Bernardino de Sahagún (1577) diskutiert (C. Val Julian), oder es wird die alttestamentarische Geschichte von Noah in einer Art neutypologischer Exegese bis zu Christus geführt (J. Sys). Hier werden aber auch die Metaphorik Victor Hugos vom Wein der Unendlichkeit (E. Godo) und die notorische serapiontische Trinkerrunde E.T.A. Hoffmanns (J.-J. Pollet) evoziert, welch letztere eine literaturwissenschaftliche Umschau über den Zusammenhang von realem, platonischem, textuellem und inspiratorischem Trinken erst komplett macht. Solche literarisch fruchtbaren Trunkenheiten veranschaulichen Beiträge zu Miguel Angel Asturias (N. Salamanca), André Gide (J.-M. Wittmann), Christoph Ransmayr (H. Barrière), Charles Baudelaire (L. Zimmermann) und (man muß traurigerweise stets schreiben: natürlich) Joseph Roth (F. Weinmann).

Über die einzelnen Texte wertende Bemerkungen zu verstreuen, hieße nur, die unvermeidliche Ungerechtigkeit der Besprechung von Sammelbänden willkürlich zu vertiefen, doch seien einige durch das Thema oder den spezifizierten Ansatz auffällende Essays wenigstens exemplarisch markiert. Dazu gehört auf jeden Fall ein Versuch über die Darstellung der Trunkenheit in der Comic-Literatur (C. Delesse), die zurzeit immer intensiver im Verbund literarischer narratio-Konzepte diskutiert wird. Überhaupt ist die

Spannweite der Rauschkultur auch jenseits der Hochliteratur eher großzügig angesetzt, und demgemäß kann das Interesse auch einmal übersetzungskritisch (C. de Oliveira), einmal werkmonographisch, dann wieder kulturhistorisch oder gender-spezifisch sein, etwa, wenn S.Y. Jin herausstellt, dass bei Gao Xingjian die Trunkenheit eine Frau ist. Einen Schwerpunkt bilden weitere Beiträge zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur Spaniens (J. Allard, I. Soupault), die nicht nur eine theologische und moralische Sicht auf die Schrecken der Trunkenheit etwa bei Cervantes werfen; mindestens so interessant ist die Konzeptualisierung der Mutation eines psycho-sozialen Phänomens im Text, also das konkrete Schreiben der Trunkenheit. N. Peyrebonne führt aus, dass im *Siglo de oro* textuell getrunken wird, ohne dass Spaniens Autoren aber trunken würden. Sie loben einmütig und topisch den Wein, aber über die (vermeintlich) segensreiche Wirkung eines gelegentlichen Rausches gehen die an der Antike geschulten Meinungen auseinander.

Es mag eine Art von positiver Voreingenommenheit ausdrücken, dass die Tagung in einer Sektion gipfelte, welche in fünf Anläufen die Wechselbedingungen von Alkohol und Eros in den Mittelpunkt stellte. Ob in der spanischen und portugiesischen Literatur der frühen Neuzeit (F. Heitz, O. Kleiman), ob in der französischen Renaissance oder im klassischen chinesischen Roman: Trinken und Liebe scheinen einander ganz unphysiologisch zu bedingen, und in einigen inspirierten Lektüren (insbesondere Ronsards durch M. Carnel) wird der in der Literatur verbreiteten Kopplung zweier Rauschzustände ausführlich, ja obstinat Rechnung getragen.

Leider wird man den Band aus komparatistischer Sicht nicht weniger wissensdurstig aus der Hand legen, denn auf den Versuch einer Synthese, auf motivgeschichtliche Generallinien, auf Folgerungen oder gar Prognosen wird ebenso verzichtet wie auf eine Bibliographie, die auch nicht aus den autor- oder problemspezifischen Beiträgen zusammenzufügen ist. So bleibt, da auch kein Register die Regie ersetzt, der Eindruck einer gewissen Beliebigkeit von Texten und Themen, von Zugängen und Ansätzen, die zwar wichtige Namen repräsentieren, aber einen Ertrag eher beiläufig denjenigen anbieten, die an den einzelnen spirituösen Dichtern interessiert sind. So verfestigt sich der Eindruck, dass die Literatur sich zum Alkohol, jenem *instrument biface*, verhält wie der Hausarzt – grosso modo ambivalent, mit einem halb erhobenen Zeigefinger, der die Grenze zum Zuviel zeigen und doch kein Spielverderber sein soll. Die Luststrategien der Literatur beginnen freilich meist erst jenseits des Respekts vor Grenzen, weshalb man papierernen Saufexzessen wohl nur mit konzertierter Methodik zuleibe rücken kann. Die Zweideutigkeit scheint aber der eigentliche Hauptnenner des Bandes zu sein, gleichsam ein mentales Resultat, denn das Buch bleibt zwar gottseidank nicht klinisch-nüchtern, schaut aber sicher nicht tief genug ins Glas. Denn dort schenkt die Erzählliteratur noch Fragen ein und hält Themen auf Eis. Um nur ein Beispiel zu nennen: Der völlig beiläufige Alkoholkonsum von Dashiell Hammetts oder Robert Menasses Figuren hinterlässt bei den meisten Lesern ein beinahe körperliches Nachgefühl, und dies, ohne einen Tropfen getrunken zu haben. So funktioniert Simulation durch insistierende Nennung, und hier wäre empirische Rezeptionsästhetik immer noch spannend.

Achim Hölter

Sabine Coelsch-Foisner u. Michaela Schwarzbauer (Hg.): *Metamorphosen*. Akten der Tagung der Interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum und der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung (Zell an der Pram, 2003). Heidelberg (Winter) 2005. 234 S.

Im Zeichen der Interdisziplinarität stehen auch die Erkundungsgänge auf dem durch den Begriff ›Metamorphosen‹ eröffneten Gelände, die in diesem Tagungsband der Salzburger Forschergruppe Metamorphosen dokumentiert sind. Wie Peter Kuon anmerkt, der wiederum den einführenden Beitrag verfasst hat und dabei den programmatischen Charakter des Leitbegriffs erneut akzentuiert (*Metamorphosen: Ein Forschungsprogramm für die Geisteswissenschaften*, 1–8), hat die »semantische Extension« des Wortes ›Metamorphosen‹ etwas Verführerisches. Dem setzt Kuon eine an Carnaps methodisches Vorgehen geschulte Begriffsexplikation entgegen; er differenziert im Rekurs auf Verwendungsweisen des Begriffs zwischen Metamorphosen, Theophanien und Verzäuberungen. Die klassische Metamorphose vollzieht sich als ein körperlicher Prozess, der irreversibel ist und ob seiner Plötzlichkeit oft als gewaltsam erfahren wird. Kuon möchte ferner ein naturwissenschaftliches Konzept von Metamorphose, wie es als Folge der modernen naturwissenschaftlichen Theoriebildungen seit dem 19. Jahrhundert geläufig sei, unterschieden wissen von einem geisteswissenschaftlichen Konzept. Letzteres impliziere die Ideen »Plötzlichkeit, Freiheit, Hybridität und Einmaligkeit«, jenes (d. h. das naturwissenschaftliche) hingegen »Gesetzmäßigkeit, Orientiertheit, Ganzheitlichkeit und Wiederholbarkeit«. Kuon wiederholt hier seine Warnung vor der unreflektierten Übertragung naturwissenschaftlicher Konzepte auf Gegenstände und Diskurse der Geisteswissenschaften, was etwa zur misslichen Folge gehabt habe, dass kultur- und literaturgeschichtliche Prozesse als ›natürlich‹ determinierte modelliert und interpretiert wurden. Diese Mahnung zu methodischer Reflektiertheit nebst Warnung vor kurzschlüssigen Analogisierungen natürlicher und kultureller Prozesse ist zweifellos berechtigt. Aber lassen sich die ›Metamorphosen‹, mit denen es der Geisteswissenschaftler zu tun bekommt, tatsächlich allesamt mit der Idee der »Freiheit« in Verbindung setzen? (Schön wär's, möchte man einwerfen.) Sind sie allesamt »einmalig«? (... und das in einer postmodernen Diskurslandschaft, die dem Individuellen ansonsten wenig Chancen einräumt?) Und müssen sie zwingend »plötzlich« erfolgen? Ob es so ohne weiteres möglich ist, »aus Ovids Verständnis von Metamorphose ein Konzept abzuleiten, das kulturelle und künstlerische Phänomene und Prozesse als überraschend und einmalig, als unwiederholbar und irreversibel, als a-kausal und a-teleologisch begreift« (5), mag ebenfalls gefragt werden – u. a. mit Blick auf den (unten zitierten) Befund Joachim Dalfens im selben Band. Zu Ovids Zeit hatten sich doch natur- und geisteswissenschaftlicher Diskurs noch gar nicht ausdifferenziert. Die *Metamorphosen* Ovids schildern nicht nur eine Folge von Einzelverwandlungen, sondern eine Welt, die sich als Ganze ständig wandelt, wobei zwischen natürlichen Transformationen und künstlerischen Schöpfungsvorgängen eher die Analogien als die Unterschiede betont werden. Den von Kuon erwähnten Beispielen aus Ovids Werk, wo eine (im Sinn der A-Kausalität deutbare) »Diskrepanz zwischen neuem Körper und altem Bewusstsein« vorliegt, stehen andere gegenüber, bei denen der neue Körper bestens zum verkörperten Wesen passt: Quakende Bauern etwa werden zu ›richtigen‹ Fröschen. Und der Fall Ios, die aus ihrer Kuhgestalt schließlich wieder erlöst wird, erschüttert selbst das Irrever-

sibilitätskriterium. Wenngleich der Versuch einer klaren Profilierung des unterstellten spezifisch geisteswissenschaftlichen Metamorphosekonzepts sich einerseits als eher intrikat darstellt, bietet Kuons Beitrag doch andererseits in panoramatischer Übersicht eine gute Orientierung über jene Bereiche kultureller und diskursiver Praxis, in denen der Begriff ›Metamorphose‹ in besonderem Maße fruchtbar gemacht worden ist. Er verweist auf die Modellierung von Rezeption und Produktion als Metamorphosen, auf das Selbstverständnis künstlerischer Werke als Produkte der schöpferischen Verwandlung von Vorläufern und auf die Bedeutung des Konzepts für postmoderne Auseinandersetzungen mit dem Subjektbegriff.

Christian G. Allesch stellt auch in diesem Band die *Morphologische Psychologie* Wilhelm Salbers vor und erweitert seine Ausführungen um Hinweise auf die phänomenologische Psychologie Merleau-Pontys sowie um Reflexionen über »die Kunst als Medium des Gewahrwerdens seelischer Entwicklungsprozesse« (9–19). Joachim Dalfen geht der Frage nach, warum Verwandlungsgeschichten in der Welt der antiken Mythologie eine Schlüsselrolle spielen, erläutert das identifikatorische Potential, das in den Gestalten der antiken Sagen lag, und skizziert die Vorstellungen, die sich bei wichtigen Autoren der Antike mit dem Konzept der Verwandlung verbanden, so bei Heraklit, den Stoikern, Platon und Marc Aurel (21–38). In Metamorphosegeschichten, so Dalfen, komme ein Grundzug des griechischen Mythos zum Ausdruck; dieser denke »nicht nur genealogisch und personal« sondern auch »aitiologisch«; er wolle »die Ursache und den Grund der Dinge, die in der Welt sind, wissen und erklären« (36). Es habe in der griechischen Antike weder für Mythologen noch für die Philosophen eine klare Grenze zwischen »den Bereichen der Natur, der Menschen und der Götter« gegeben, sondern allenthalben Zusammenhänge, Übergänge und – temporal gesehen – Metamorphosen. (Rührt daher das Erklärungspotential, das Verwandlungsgeschichten für die Antike besitzen, so wäre zu fragen, ob die Fruchtbarkeit der Denkfigur ›Metamorphose‹ für die Wissenschaften der Gegenwart – für Natur- und Geisteswissenschaften – vielleicht darin bestehen könnte, verschiedenste Wissensformen und Diskurse in Beziehungen zu setzen.) Die Geschichte der Syrinx, die in der spätviktorianischen Kunst zum Schönheitsideal stilisiert wird, zeichnet Sabine Coelsch-Foisner nach (39–54), vor allem mit Blick auf Patons *Syrinx*, welche auf eine »Apotheose des Weiblichen« und die »Sublimierung des Liebesakts als Kunst« abziele (42); die Behandlung des mythischen Substrats steht hier ihrer Deutung zufolge im Zeichen einer »symbolistischen Verschlüsselungsästhetik« (42). Manfred Kerns Beitrag (55–71) exponiert und kommentiert den Begriff der ›Mythomorphose, den er als »(um)gestaltende Repräsentation eines Mythos durch einen je spezifischen literarischen Text« definiert (58), und den er an literarischen Beispielen illustriert. Ein Text aus dem Mittelalter (Ulrich von Etzenbach) und dem 19. Jahrhundert (Kleist) werden hinsichtlich ihres produktiven Verfahrens mit dem Ödipus-Stoff miteinander verglichen. Holger Klein, der die Rezeption des Dido-Stoffs durch die Oper Henry Purcells vor dem Hintergrund der facettenreichen Geschichte literarischer Dido-Gestaltungen untersucht, stellt seiner Betrachtung eine systematische Übersicht über Spielformen der Metamorphose voran, in der kategorial nach bewirkenden Subjekten, betroffenen Objekten, Umfang, Dauer, Häufigkeit, Reversibilität, Intentionen und anderen Parametern differenziert wird. Seine Kategorientafel der Spielformen des Metamorphotischen ist ein nützliches und auf andere Gegenstände übertragbares Analyseinstrumentarium (73–96). Zu den folgenreichsten neuzeitlichen Ausgestaltungen eines antik-mythischen Substrats durch die bildende Kunst gehört die malerische Dar-

stellung der Ikarus-Geschichte durch Pieter Breughel d. Ä.; verschiedene Dichter, darunter W.H. Auden und Wolf Biermann, haben auf dieses Gemälde Bezug genommen. Renate Prochno und Karlheinz Rossbacher erinnern in ihrem Beitrag daran (97–117) und nehmen die facettenreiche literarische Rezeptionsgeschichte dieses Bildes zum Anlass grundlegender Reflexionen über die Frage nach der Konstitution von Sinn im Dialog dichterischer Texte mit Bildern. Ist Ikarus für viele neuzeitliche Interpreten eine Identifikationsfigur gewesen, so erscheint die Geschichte der künstlerischen und literarischen Rezeption des Orpheus-Mythos in der Neuzeit aus analogem Grund signifikant. Sie verweist insbesondere auf die Auseinandersetzung von Künstlern mit dem Künstlertum und auf Prozesse ästhetischer Selbstbespiegelung. Hermann Jung interpretiert ausgewählte Orpheus-Metamorphosen in den Künsten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (119–139): bei Goethe, Berlioz, Liszt, Rilke sowie bei verschiedenen Malern. Michaela Schwarzbauer setzt die Gestalt des Kindes Echo in Thomas Manns *Doktor Faustus* in eine Beziehung zum mythischen Vorbild Echo. Sie unterstreicht die zentrale Bedeutung des Echo-Motivs für die Modellierung der Beziehung zwischen der Leverkühnschen (also der zeitgenössischen) Kunst und der Tradition und erinnert an die Verbindung zwischen Echomotiv und Klage, die Mann in seinem Roman mehrfach bekräftigt (141–151). Dass Metamorphosen in der Welt Richard Wagners eine zentrale Bedeutung besitzen, legt Oswald Panagl unter Akzentuierung wichtiger Teilaspekte dar (153–168); er bezieht sich auf Instrumente der Verwandlung, auf das Verzauberungsmotiv (das er dem der Metamorphose subsumiert), auf handlungstragende Verwandlungen zentraler Figuren, auf Wortverwandlungen (Namensverfremdungen) – und auf die Leitmotivtechnik. Letztere ermögliche »musikalische Verwandlungsprozesse«, bei denen vor allem der »Wechsel von äußerer Gestalt und innerer Befindlichkeit« auf codierte Weise dargestellt werde (163). Erscheint damit einerseits das Stichwort »Metamorphose« als Hilfe bei der Beschreibung verschiedenster ästhetischer Dimensionen des Wagnerischen Gesamtkunstwerks, so ist andererseits der Preis dafür eine gewisse semantische Unschärfe dieses Ausdrucks. Die Signifikanz des Terminus »Metamorphose« im musikästhetischen Diskurs dokumentiert Wolfgang Gratzner durch seine Übersicht über Kompositionen des 18. bis 20. Jahrhunderts, die explizit diesen Titel tragen. Seine Ausführungen verdeutlichen, inwiefern musikalische Prozesse der variierenden Gestaltung an die Idee der Metamorphose anknüpfen bzw. sie konkretisieren (169–177). Im Zusammenhang damit wird der Vorschlag gemacht, musikalische Werke daraufhin zu untersuchen, ob sie vielleicht die von Kuon einleitend als alternativ aufgefassten Metamorphose-Modelle (linear versus nicht-linear, überraschend versus nicht-überraschend) in sich aufnehmen – und damit aufheben (vgl. 173). Als Beispiele für die stimulierende Rolle des Metamorphosenkonzepts in der Musik präsentieren sich die Gegenstände der folgenden beiden musikwissenschaftlichen Beiträge: Peter Becker stellt Peter Ruzickas *Metamorphosen über ein Klangfeld von Joseph Haydn für großes Orchester* (1990) vor, (179–196); Thomas Hochradner erläutert im Dialog mit dem Komponisten selbst Ernst Ludwig Leitners *Metamorphosen nach Themen von W.A. Mozart* (197–206). Insofern es sich bei musikalischen Kompositionen zwar nicht um körperliche, aber doch um sinnliche Phänomene handelt, stellt die Funktionalisierung des Metamorphosebegriffs für die Musik einen instruktiven Sonderfall dar. Metaphorische Verwendungen des – wie eingangs ja auch betont wurde – ob seiner »semantischen Extension« recht ubiquitär verwendeten Begriffs liegen den letzten beiden, von psychologischer Seite verfassten Beiträgen zugrunde. Isabel Schnabels Artikel gilt entwicklungspsychologischen Prozes-

sen (207–218), Gabriele Hofmanns Beitrag dem künstlerischen Schaffensprozess (218–234).

Vielleicht ist ja Peter Kuons Bemerkung, der »inflationäre Gebrauch« des Begriffs ›Metamorphose‹ (wie er im Deutschen »zur Bezeichnung unspezifischer Wandlungen, Verwandlungen, Veränderungen und Entwicklungen« eingesetzt werde) sei im »Kultur- und Universitätsmilieu« ein »Symptom intellektueller Hochstapelei« (2), ein wenig hart. Allerdings ist die Mahnung zur selbstkritischen Reflexion darüber, was mit diesem Begriff jeweils verbunden wird, sehr sinnvoll, gerade wenn es darum geht, einen solchen Begriff als heuristisches Stimulans interdisziplinärer Erkenntnisanstrengungen fruchtbar zu machen. ›Metamorphose‹ ist ein Fall für die historische Semantik. Die Salzburger Forschergruppe hat in deren Sinn schon vieles geleistet. Auch der Leser des Bandes wird für unspezifische Verwendungen des Ausdrucks sensibilisiert.

Monika Schmitz-Emans

Margrit Frölich, Reinhard Middel u. Karsten Visarius (Hg.): *Außer Kontrolle. Wut im Film*. Marburg (Schüren) 2005 (= Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 22). 196 S.

Die Gefühle sind zurück. Zumindest in der Filmwissenschaft ist in der jüngeren Vergangenheit eine Reihe von Arbeiten erschienen, die sich den Emotionen und Affekten des Kinos widmen; denen auf der Leinwand ebenso wie – unlösbar damit verbunden – denen im Zuschauerraum. In seiner Habilitationsschrift *Matrix der Gefühle* hat Hermann Kappelhoff eine Neulektüre des Melodramatischen vorgeschlagen, die über den Begriff der Empfindsamkeit einen großen Bogen von den Affekt- und Gestenlehren des 18. Jahrhundert über das psychoanalytische Denken hin zu klassischen Melodramen schlägt.³ Auch der Sammelband *Kinogefühle* ist gewissermaßen an einer Rehabilitation des Rührenden interessiert, wenn er bislang verstreute historische Texte zur emotiven Kapazität des Kinos mit aktuellen Überlegungen koppelt und sie als Indizien eines ›emotional turn‹ in der Filmwissenschaft versteht.⁴

Ein gegenüber diesen beiden raumgreifenden Untersuchungen schmaler Band nimmt nun einen speziellen, aber zugleich extremen Affekt in den Blick, der in seiner Maßlosigkeit quer zur analytischen Vermessung zu stehen scheint. *Wut im Film* ist der Untertitel des Bandes *Außer Kontrolle*, von dessen Umschlag den Leser die Comic-Wutikone Hulk, grün vor Wut und stark im Schweiß,⁵ anblickt. Dokumentiert sind die Beiträge der 22. *Arnoldshainer Filmgespräche*, zu denen die dortige Evangelische Akademie jährlich einlädt. Filmkritiker, und -Wissenschaftler, teils mit erkennbar kirchlichem Hintergrund, untersuchen den emotionalen Ausnahmezustand, der sich gerade

3 Vgl. Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.

4 Vgl. Brütsch, Matthias et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005 (= Zürcher Filmstudien 12), 13.

5 Vgl. Doderer, Heimito von: *Die Merowinger oder Die totale Familie*, München 1962, passim.

aufgrund seines eruptiven Charakters und der damit verbundenen Dynamik besonders zur filmischen Auswertung eignet.

Da der ganz auf das Kino zugeschnittene Untertitel des Buchs zu eng gefasst ist, lohnt sich die Lektüre einiger Beiträge auch für kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaftler. Denn neben Filmlektüren zu Einzelfilmen⁶ und dem Filmemacher Michael Haneke (Jörg Metelmann) wird auch ein weiter ausgreifender Kreis um das Phänomen gezogen, der historisch und systematisch über das 20. Jahrhundert einerseits, das Medium Film andererseits hinausgeht.

Den Anfang macht der inzwischen emeritierte Siegener Film- und Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier. Er steckt zunächst ab, welche Konfigurationen von Wut im Zusammenhang des Kinos anzutreffen sind. Ausgehend vom handfesten Arbeitsimpuls Wut, der Filmemacher wie Michael Moore oder Jean Marie Straub und Danièle Huillet bei der Produktion ihres Films *Nicht versöhnt* angetrieben haben mag, gibt er einen filmhistorischen Überblick, der nicht nur in explizit betitelten Wut-Klassikern wie Fritz Langs *Fury* nach spezifischen Strukturen, Konstellationen und Genres sucht. Kreimeiers Titel »Stau und Entladung« weist auf das filmisch dynamische Potenzial eines Affekts wie der Wut hin: »Daß der Wutausbruch mit extremen physischen Reaktionen im Bunde ist, macht ihn für das Kino attraktiv und in vielfältigen narrativen Kontexten als körpersprachliche Konfiguration einsetzbar.« (18f.) Dies begründet einerseits eine große Nähe zu Genres wie dem Western, es macht aber zugleich die Notwendigkeit deutlich, die Wut gegen verwandte Phänomene wie Aggressivität oder Zorn abzugrenzen.

Michael Wetzels Beitrag »Laokoon Revisited« verleiht der Wut im Rückgriff auf die ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts theoretische Konturen. Wetzel interessiert vor allem die medienvergleichende Frage, die mit den Darstellungsmöglichkeiten des Affekts Wut gestellt ist. Welche Kunstform, schließt er an die von Horaz bis Lessing notorische Frage der Paragonalität an, ist besonders geeignet, Wut darzustellen? Dass die Antwort auf das Visuelle ebenso wie auf das Bewegte deutet (und daher literarische »Wut-Klassiker« wie Heimito von Doderers Roman *Die Merowinger* nur am Rande auftauchen), schlägt den Bogen zur Zeichnung und Malerei ebenso wie zum Film und zum Videoclip – hier vertreten durch Chris Cunninghams Video zu Aphex Twins *Come to Daddy*. Wetzel versammelt eine Vielzahl von Bild-Quellen aus der Affektlehre, der Physiognomie, aber auch der Hysteriegeschichte bis hin zum Comic: Inwiefern arbeiten die Abbildungen mit an der Verschiebung von einer idealischen zu einer affektbestimmten Vorstellung vom Menschen (39), dem nun gewissermaßen von den Rändern, vom Ausnahmezustand her Konturen verliehen werden?

Als Scharnier zu den einzelnen Filmlektüren dienen eine Interpretation von Stefan Zweigs Novelle *Amok* und zwei kurze Beiträge, die das Thema aus phänomenologischer Sicht (Horst-Jürgen Gerigk) und im Kontrast zum »Zorn der Götter« (Werner Schneider-Quindeau) perspektivieren. In Zweigs Novelle erkennt Andreas Kraft psychoanalytische Muster und sieht die Wut in zweifacher Hinsicht am Rand verortet: In dem kolonialen Setting des Textes einerseits, an den Grenzen der Sprache andererseits.

6 Gegenstand von Einzellektüren sind *Dawn of the Dead* (USA 1978, Regie: George A. Romero), *Butterfly Kiss* (GB 1994, Regie: Michael Winterbottom), *Falling Down* (USA 1992, Regie: Joel Schumacher), *Hulk* (USA 2003, Regie: Ang Lee), *Kill Bill: Volume I and II* (USA 2003 und 2004, Regie: Quentin Tarantino), *Fight Club* (USA 1999, Regie: David Fincher) und *Aguirre oder der Zorn Gottes* (Deutschland 1972, Regie: Werner Herzog).

Schneider-Quindeau mutmaßt, dass fundamentalistischen Strömungen »eine Verwechslung von Menschenwut mit dem Gotteszorn« (74) zugrunde liege.

Gegenüber diesen klar auf das Thema des Bandes fokussierten Aufsätzen lassen die Filmlektüren den Bezug zur Wut teilweise vermissen. Den möglichen Einwand, dass die Zombies in George R. Romeros Klassiker *Dawn of the Dead* möglicherweise nicht erupativ-wütend, sondern gleich bleibend, fast maschinell aggressiv handeln, schiebt Roland Wicher in seiner Interpretation etwas leichtfertig beiseite, um das Phänomen wenig trennscharf mal auf Seiten der Untoten, mal auf der der in der Shopping Mall belagerten Überlebenden, mal gleich auf Seiten des kapitalistischen Systems zu verorten. Und auch in Thomas Damms Analyse von Michael Winterbottoms *Butterfly Kiss* bleibt unklar, inwiefern die Serienmörderin Eunice (Amanda Plummer) aus Wut handelt und – wenn ja – welche spezifischen Bildentscheidungen die Inszenierung des Affekts ausmachen. Zudem folgt Damm einer schematischen Entgegensetzung von Mainstream- und Arthouse-Kino, in der *Hollywood* für ein unterkomplexes, eindimensionales Erzählkino steht, das in dieser Form wohl nie existiert hat.

Von dieser Einschätzung unterscheiden sich die differenzierten Analysen Karsten Visarius' (zu *Kill Bill*), Heike Kühns (zu *Fight Club*) und Barbara Schweizerhofs (zu *Hulk*) wohltuend. Schweizerhof geht den Mischungsverhältnissen von Arthouse, Comic-Vorlage und Special-Effect-Kino nach und versteht *Hulk* als psychoanalytische Studie der Wut. »Gezeigt und erörtert wird, woher Wut kommt, wohin sie sich verflüchtigt, was sie mit einem Menschen macht und ob sie sich instrumentalisieren lässt oder nie unter Kontrolle zu bringen sein wird, ob sie ›gut‹ oder ›böse‹ ist.« (142) Gerade die Techniken der Visualisierung – Animationstricks, Split Screen, Special Effects – stellt Schweizerhof ins Zentrum ihrer Analyse. So wird beispielsweise deutlich, wie gerade die neuralgischen Verwandlungsszenen, die aus Bruce Banner den überdimensionalen grünen Hulk machen, das Phänomen Wut in der Bildwerdung zugleich entkräften: »Es findet ein Wechsel vom Lebendigen ins Zeichenhafte statt. In den ersten Momenten der Verwandlung ist das mitreißend energische der Wut noch sichtbar, dann aber werden die Züge des Schauspielers Eric Bana schematisch und der Körper nimmt eine abstrakte Größe an.« (144)

Es gehört zur Unsitte von Filmbüchern, die Stills aus den Filmen, um die es im engeren Sinne geht, als illustrative Lückenfüller zu missbrauchen. Leider stehen die Bilder auch hier – mit einigen Ausnahmen – in kaum einem sinnvollen Bezug zu dem, was über die Filme gesagt wird. Teils mögen dabei rechtliche Bedenken eine Rolle spielen, teils produktionstechnische Rücksichten. Gerade bei einem Thema wie der *Wut im Film* wäre jedoch eine genauere Abstimmung zwischen Bild und Text ebenso zu wünschen wie die Entscheidung für Bildsequenzen. Nur so wäre etwas von der Dynamik des Affekts zu ahnen, der hier paradoxerweise in der willkürlichen Abbildung verpufft.

Volker Pantenburg

Roland Galle u. Johannes Klingen-Protti (Hg.): *Städte der Literatur*. Heidelberg (Winter) 2005. 238 S.

Es ist ein kompliziertes Spiel, das die Stadt treibt in der Literatur, wenn sie ihren reinen Kulissen-Status verläßt. Daß die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Sujet gerade in den letzten Jahren zunimmt, zeigen verschiedene, z.T. interdisziplinär orientierte Publikationen, darunter zuletzt *Städte der Literatur*, herausgegeben von Roland Galle und Johannes Klingen-Protti. Das breite Interesse mag vor allem vor dem Hintergrund der realen Entwicklung von Städten initiiert sein, die Fragen nach Benennung und Darstellbarkeit von Phänomenen insbesondere moderner städtischer Formationen wie mega cities und polyzentrale Ballungsräume, der Aufwertung peripherer, infiniter Urbanitäten im Kontext der Globalisierung etc. in Texten evoziert. Denn so wenig es eine kohärente, sich allenfalls aktualisierende Literaturgeschichte der Stadt gibt,⁷ die Schreibweisen einer Aneignung vorgibt, so wenig gibt es eine stringente und systematische Entwicklung von Städten, die sich terminologisch festlegen ließe.⁸ Im Gegenteil führen solche Strukturen offenbar dazu, daß sich die Selbstbehauptung der Stadt in der Reflexion über den adäquaten narrativen Modus ihrer Darstellung spiegelt. Reine Beschreibungen, die Verkleinerung oder symbolische Verdichtung von Gegen-Orten, womit aus Neuem bekannte und überschaubare Welten geschaffen werden können, kurz die tradierten deskriptiv-summarischen, kontrastästhetischen, diskursiven und Pars-pro-toto-Verfahren der älteren Stadtliteratur weichen in der (Post-)Moderne Konzepten der Dekontextualisierung, Auflösung und Dispersion. Die Stadt wird zu Figur und Text, zur erzähltechnischen Vorlage, die neue Referenzpunkte erprobt.

Daß literarische Städte keine realen sind, auch wenn sie auf diese vehement referieren, und ihre Texte gleichsam selbst Städte konstruieren, weist auf das grundlegende Potential des Themas: Die Spannung zwischen literarisch konzipierter und realer Stadt, zwischen Vorstellung, Erlebnis und mimetischer Verfahrensmöglichkeit begründet eine Affinität zwischen Stadt und Literatur, die einem dynamischen Prozeß unterworfen ist, der sowohl eine terminologische wie narratologische Festlegung ignoriert. Städte erzählen,⁹ sind semiotische Systeme,¹⁰ und als solche müssen sie dechiffriert und anschließend komprimiert werden. Suchen historische, archäologische und verwandte Disziplinen die Spuren urbaner Materialität zu re-konstruieren, kultur- und epochengeschichtlich divergierende Grade vergangener Realität möglichst lückenlos miteinander zu vernetzen, so ist es der Literatur vorbehalten und erlaubt, Städte und ihre Imaginationen zu einem umfassenden Entwurf zu synthetisieren und ästhetisch zugänglich zu machen. Perspektivische Verschiebungen sind dabei nötig, vor allem die Metropole, um die es zumeist geht, als »kulturelle[n] und ästhetische[n] Erfahrungsraum«¹¹ in den Blick zu bekommen. Die neue »irréalité« (Baudrillard), die sich als konturlose Wuche-

7 Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt 2003.

8 Vgl. hierzu zuletzt den Tagungsband des Instituts für vergleichende Stadtgeschichte in Münster, hg. v. Johaneck, Peter: *Vielerlei Städte. Der Stadtbegriff*. Köln u.a. 2004.

9 Vgl. Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München 1969.

10 Barthes, Roland: *Sémiologie et urbanisme*. In: *L'aventure sémiologique*. Paris 1985, 261-271.

11 Moser, Christian (Hg.): *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*. Bielefeld 2005.

rung bislang stabiler Grenzen zwischen Stadtzentrum und Peripherie formiert, begegnete zwar schon dem Blick *Vom Sankt-Stefansturme*¹² auf das Wien nach der Schleifung der Festungsanlagen. Doch was Stifter noch mit diskursivem Rückgriff auf Geometrie und einer traditionellen Metaphorik beschreiben konnte, scheint für spätere Stadtrezeptionen ein ebenso unzureichendes Verfahren wie die Panorama-/Tableau- und Genre-Ansichten, mit denen Hugo, Mercier und Nachfolger die große Stadt als »l'abrégé de l'univers«¹³ zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfassen.

Wenn also städtische Erfahrungsformen mit stadtspezifischen Erzählkonzepten korrelieren, dann provoziert das eine zunehmende Emanzipierung des Textes von seinem Gegenstand. Mehr denn je voneinander zu unterscheiden sind jetzt Stadttex-te, die real existierende städtische Formen als Vorwurf rezipieren und an ihrer mimetischen Vermittlung interessiert sind, und (autonome) Textstädte.¹⁴ Doch zugleich verschleiert so ein oppositionelles Verfahren die der Stadtliteratur typische Eigendynamik, die zur Annäherung und Aufhebung von Gegensätzen und Trennschärfen tendiert. Dies zeigt sich auch schon im Vorvergangenen, und an diesem Punkt setzt der Herausgeberband *Städte der Literatur* ein: Die elf Aufsätze konfrontieren in der Gesamtsicht Antike und Moderne miteinander, womit eine neue, da diachrone Perspektivierung erreicht wird. Neben z. T. bekannten, im thematischen Kontext freilich neu perspektivierten Betrachtungen zu Paris im 19. Jahrhundert (Stierle, Warning), Joyces Dublin (Lobsien), Berlin seit den 20er Jahren (Scherpe), Stadt-Texten der italienischen Moderne (Behrens) und der amerikanischen Postmoderne (Fluck), werden orientalisch-semitische und antike Städte wie Babylon (Maul), Jerusalem (Metzger), Athen (Eigler) und Rom (Glaser) und ihre Literatur reflektiert. Als Scharnier fungiert zwischen beiden Zeit-Komplexen eine Untersuchung zu Stadtfiktionen in der Renaissance (Tiller). Mit diesem Aufbau gelingt nicht nur eine zeitlich und räumlich weite Schau über mannigfache Rezeptionsformen, sondern vor allem ein Einblick in die divergierende Bedeutung von Texten für Städte: So sind (vor-)antike Stadttex-te nicht an einer Wiedergabe tatsächlicher Lebensformen interessiert, sondern »auf mythische Überhöhung und Legitimation der jeweils symbolisch gefaßten Orte ausgerichtet« (IX), die sie damit zugleich etablieren. Stefan M. Maul zeigt in seinen (bild-)quellenreichen Ausführungen zu Babylon, wie sehr sich Wirklichkeit und historische Valenz in schriftlicher Rezeption zu einem Mythos konservieren lassen, der auch eine polemische Konvertierung unbeschadet übersteht: Die biblische Geschichte vom *Turmbau zu Babel* in *Genesis* 11, 1-9, referiert dessen Entstehung und Zerstörung und ist zugleich als Kommentar zu lesen auf die einst hybride Vorherrschaft Mesopotaniens. Dies erschließt sich erst mit den archäologischen Fundstücken und der Entzifferung der Keilschrift zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Im Weltschöpfungsepos *Enuma elisch*, dem aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend stammenden Nationalgedicht der Babylonier, wird vom

12 Kap. 2 in: Stifter, Adalbert: Aus dem alten Wien. In: GW, hg. v. Konrad Steffen, Bd. 13, Basel 1969, 9-38.

13 So Merciers Konzept von der Stadt als Abbild der Welt und umgekehrt. Vgl. dazu Corbineau-Hoffmann, Angelika: Brennpunkt der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780-1830. Bielefeld 1991.

14 Vgl. Mahler, Andreas: Stadttex-te - Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Ders. (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg 1999, 11-36.

Bau des ›Esangil‹ (das »Haus, dessen Haupt erhoben ist«, 8), berichtet, dessen Fundamente 1913 freigelegt werden konnten. Himmel, Erdoberfläche und Erdreich miteinander verbindend, war der Tempel als ›axis mundi‹ zugleich Stütze von Kosmos und Irdischem, zentral angelegtes weit sichtbares Zeichen von Macht und Ideologie eines Weltreichs. Die großflächige Gesamtanlage beherbergte auch fremdartige Pflanzen und Tiere und verschiedene ethnische Kulturen, denen Marduk als König der Götter und irdischer Welt-Herrscher vorstand. Erst mit der Eroberung Babylons durch Kyros im Jahre 539 v. Chr. versiegt die »zentripetale Kraft der Weltenachse« (15) und versprengte die einst konzentrierte Vielfalt. In Kenntnis der babylonischen Theologie, die sich in der Tempelanlage visualisiert, werden die Verse der *Genesis* zur »Verarbeitung einer unmittelbar nachexilistischen historischen Erfahrung« (14) ihres Verfassers, der Turmbau und Sprachverwirrung zusammenführt im Bild des Untergangs: Menschen, »einerlei Volk und einerlei Sprache« (*Gen.* 9, 6), sind es hier, nicht Götter, wie das Epos erzählt, die sich zu erheben trachten, »damit wir uns einen Namen machen; denn wir werden sonst zerstreut in alle Länder« (*Gen.* 9, 4). Die Hochzeit des babylonischen Imperiums wird zur anmaßenden und zugleich bloß menschlichen Leistung, die Besiegung durch die Perser, die für Juden und andere deportierte Völkerschaften die Freiheit bedeutete, zur gerechten Strafe des herabfahrenden Gottes. Der Verlust der gesellschaftlichen und lingualen Union macht aus ›Babel‹, dem babylonischen ›Tor der Götter‹ (›Bab-ili‹), multikulturell, geordnet und zentripetal konzipiert, einen Ort der ›Vermengung‹ (hebr. ›bahal‹), des Chaos', der auch geographisch seine zentrale Stellung einbüßt. Daß Sprachverwirrung und Turm zu Babel bis heute die Künste inspiriert, verdankt sich der »reizvolle[n] Unschärfe zwischen Mythos und Geschichtlichkeit« (2), durch die Babylon als »Fadenkreuz zwischen Raum und Zeit« (1) aufscheint.

Ähnlich Athen, das bis heute als »Chiffre [...] und Inbegriff antiker Kultur« (63) gilt und dies werbeträchtig nährt, zu eigenem »Nutzen und Nachteil« (63), wie Eigler in seinem Beitrag ausführt. Aktuelle Broschüren des Touristikverbandes zeigen, daß Antike und Moderne sich problemlos collagieren lassen zu einem sinnhaften Gesamtbild, das sich auf die humanistische Bildung seines Betrachters verläßt. Dabei referierte bereits Hölderlin auf eine Stadt, die spätestens seit ihrer Eroberung durch die Türken (1456) in den fernen Orient und damit aus dem europäischen Reise-Radius rückte und sich auf eine literarische Vermittlung beschränken mußte. Sein Athen (in *Archipelagus*, V. 62) und das seiner Zeitgenossen »zielt auf das ideale, überzeitliche Bild« (71), das im deutschen Humanismus die Blüte unter Perikles meint und sich als »ewige Zeit« (Plut. *Per.* 13) in Monumenten manifestiert und von Thukydides schriftlich fixiert wurde. Die Konstruktion eines Selbstbildes, seine Übernahme als Fremdbild seitens der hellenistischen Staaten, die Weitergabe an die Römer und schließlich an die modernen Kulturnationen zeigt einen Prozeß, der das »einmal [selbst] angehäuften mnemische Kapital« (69) überzeitlich konserviert. Als Ausdruck der »Macht des Staates« und seiner »Anmut« (Thuk. 2, 42), als Inbegriff für Bildung und Kultur, wird die reale Erfahrung von Akropolis und platonischer Akademie schon bei Plutarch, Cicero und folgenden durch das Textgedächtnis überblendet. Die spätestens angesichts ruinöser Bauten auch faßbare »Differenz zwischen Mythos und Wirklichkeit« (67) homogenisiert ein panegyrisches und »völlig zeitresistent[es]« (68) Stadt-Bild, das sich seit der Antike stets »weiter rezipiert und reproduziert« (70). Daß die Stadt der *Literatur* schließlich zur konkreten Hauptstadt wird, verdankt sie dieser »suggestive[n] Eigendynamik« (72). Unterstützung erfährt die Arbeit am Mythos ganz handwerklich durch die architektonische Umgestal-

tung vor allem im 19. Jahrhundert, die Neues perikleisch anpaßt und Bestehendes modern vernetzt zu einem System von Achsen, die deiktisch auf die Akropolis, auf den Mythos als »Fluchtpunkt griechischer Identitätssuche« (78), verweisen.

Derartige Kompensationsleistungen führen moderne Stadt-Texte höchstens noch als Anknüpfungspunkt mit. So wird schon bei Balzac deutlich, daß auch das gesamt-bildstiftende ›mythische Analogon‹ (Lugowski) den Aspekt der Zersetzung integriert, den die Wirklichkeit vorgibt (vgl. Warning). Das Paris Zolas zeigt sich im Rekurs auf die Termini ›Chronotopos‹ (Bachtin) und ›literarisches Sujet‹ (Lotman) bereits als konsequente narratologische Realisierung einer krisenhaften Stadt-Erfahrung, die Transformation und Fragmentierung auf die Grundbedingung des Erzählens überträgt (vgl. Stierle). Neben der spätestens jetzt einsetzenden allgemeinen Formproblematik bilden sich thematische Eigenständigkeiten heraus, wie Behrens am Beispiel der Triestiner Literatur aufzeigt: Die reale Erfahrung der (sprachlichen, kulturellen wie politisch-historischen) Grenze wird zum Leitmotiv der Regionalliteratur im 20. Jahrhundert (bei Svevo, Slataper, Tomizzi, Morandini, Magris u. a.) und schafft damit im Triest-Diskurs »ein kulturelles Dispositiv« (177), das die Stadt »als ein semantisch in sich konsistentes Gebilde« (177) entwirft: Der Mangel an identitätsverbürgender Kontinuität sowie Geschichtslosigkeit und Kommerzialisierung/Künstlichkeit, die als signifikante Merkmale Triests bereits in Reisebeschreibungen des 19. Jahrhunderts auftauchen, sind kontinuierlich rezipierte und ambivalent verhandelte Themen z. B. bei Italo Svevo (*La coscienza di Zeno*, *Una vita*) oder Umberto Saba (*Trieste e una donna*). Darüber hinaus erweist sich auch der Umstand fehlender konventioneller Referenzpunkte wie historisch gewachsene und symbolisch aufgeladene Orte als Initiator für die literarische Festschreibung einer Suche, die sich intertextuell im Motiv der Grenze wiederfindet. Die vor dem historischen Hintergrund implizierte Beweglichkeit der Grenze generiert zudem Motive, mit denen sich Schwellen- und Übergangsphänomene wie Krankheit, Altern, psychische Alienation und Tod explizieren lassen. Diese »lebenszeitlichen Grenzverschiebungen« (190), die bis zur Perforierung vermeintlich festgelegter Pole führen (Stuparich), münden in der aktuellen Literatur Triests in eine historische Dimension, die sich in Bildern der Trauer und Figurationen des Entschwindens manifestieren (Gergoly, Mattioni, Morandini, Del Guidice).

Eine gedankliche Entsprechung der Triestiner Verlust-Metaphorik ist die ›Leere‹ als Chiffre für die moderne Metropole, die sich auch in der Baukunst wiederfindet, z. B. in Berlin (vgl. Scherpe). Weitgreifende Egalisierungskonzepte und mediale Selbstüberblendung fassen die Großstadt Berlin als Un-Ort mit zertrümmerter Aura (Benjamin), deren Leere, semantisch gewendet, selbst zur zeitübergreifenden Aussage werden kann: Seine Formensprache macht das Jüdische Museum nach den Entwürfen Libeskind's zu einem Hohlraum, der die Abwesenheit der Ermordeten zeigt und damit zugleich die Verbindungslinie zur alten Hauptstadt Berlin aufrecht erhält.

Die Unlesbarkeit der Stadt im Konzept der Dekontextualisierung zu entfalten und so die Chiffre der Leere weiterführend, verbindet die Texte von Pynchon, Barthelme und Carver (vgl. Fluck). Die amerikanische Stadt, nach Überwindung des Anti-Urbanismus endlich aufgewertet zum »Ort des Versprechens und der Selbstentfaltung« (213), erwächst bei Pynchon aus der postmodernen »Kultur der Spontaneität« (217). Diese fungiert nicht nur als Strukturgeber für einen elliptischen Sprach- und Handlungsaufbau, sondern auch als Figurenvorlage. »Sinnsucher« (217) wie Oedipa Maas in *The Crying of Lot 49* (1966) erfahren die Zentrumslosigkeit und Undurchsichtigkeit der

Großstadt als Motivationschub für eine ewige Hatz nach Entzifferungs- und Orientierungshilfen, die sich jedoch immer nur als Verweise in »potentiell endlos-supplementäre[r] Reihungsstruktur« (219) entpuppen. Bei Barthelme bieten die in *City Life* (1970) versammelten Kurzgeschichten ein »Kompodium sprachlichen Zeichenmülls« (222), das im Signifikantenspiel zwischen Sinnentfaltung und sofortiger -entleerung eine nicht zu entschlüsselnde Textualisierung der Welt anzeigt. Zu einem Ort forciert Lähmung und Entropie wird die Stadt schließlich in Carvers short story *Why don't you dance?* (1981), deren Handlungsstruktur aus der zusammenhanglosen Aneinanderreihung dekontextualisierender Momente besteht. Selbst der Einbruch unerwarteter Ereignisse rettet die Figuren nicht aus der Banalität des Alltags, der Orientierungslosigkeit und Ich-Schwäche gleichsam produziert wie voraussetzt. Im narratologischen Rückgriff auf das Erkenntnisversprechen des Realismus erfahren die »hyperrealen Momente der flüchtigen Transzendenz« (228) eine kurzfristige Plausibilität, indem sich die entsemantisierte Textoberfläche mit Bedeutung auffüllt, allerdings ohne weitere Folgen. In diesem Wechsel zwischen Sinnversprechen und Sinnentzug sind Leere und Bewegungslosigkeit die Parameter modernen städtischen (Über-)Lebens.

Flucks Beobachtungen, die auch den Band beschließen, führen gedanklich zurück zur (heilen) Mythenkonzeption (vor-)antiker Stadtliteratur. Symbolische Überhöhung vs. hyperreale Destruktion, so die Formel zur Funktionsleistung der *Städte der Literatur* nach der Lektüre des Buches, das in seinem diachronen Aufbau eine Oppositionsstruktur gleichsam impliziert. Doch schließt der kontrastive Vergleich, der hier anhand der interessant ausgewählten und gut eingeführten Beiträge überzeugt, übergeordnete Analogien nicht aus, setzt sie vielmehr voraus und provoziert sie erneut im Nachhinein: Es ist vielfach von Denkfiguren und -bildern die Rede, und es stellt sich die Frage, ob nicht manches Mal in dieser Richtung weitergedacht werden könnte. Wenn Orten ein konstantes literarisches Interesse zuteil wird, so markiert dies ein identifikationsstiftendes Potential. Die grundsätzlich ambivalente Rezeption rekuriert immer auch auf vergangene Konnotationen, die mitgelesen, erneut und neu rezipiert werden. Damit ist die Funktionsweise von Kollektivsymbolen umrissen,¹⁵ mit denen sich hier dargelegte Phänomene vielleicht noch stärker konturieren ließen, da sie die Rezeptionswege mit in den Blick nehmen, selbst solche, die in touristische Infobroschüren (oder zu »Literarischen Spaziergänge mit .../durch ...«) führen. Als Spezialfall der Topoi, also der kollektiv verankerten literarischen Klischees, ermöglichen Kollektivsymbole ein stetes Weiterdichten am (Stadt-)Bild, das sich als rekursives Verfahren sowohl in einer auf Konservierung bedachten mythischen Überhöhung zeigt, die der Jetzt-Zeit angepaßt werden will, als auch im sinnfreien Rotieren um vermeintlich überkommene Referenzpunkte. Möglicherweise wird hinter der unablässigen Suche nach dem narratologischen Äquivalent zur Stadterfahrung ein konstanter (diskursanalytischer) Mechanismus sichtbar, an dem sich die »Spannung zwischen der Prägkraft der Stadt und dem Eigenleben der Literatur« (VIII) beinahe zeitübergreifend aufhängen und systematisch entfalten ließe.

Christiane Dahms

15 Vgl. hierzu die Arbeiten von Jürgen Link (1983ff., s. die Bibliographie *Link(s)*) von Rolf Parr u. Matthias Thiele, Heidelberg 2005, 16–30), zum (städtischen) Kontext insbesondere den thematischen Doppelband der Zeitschrift *kultuRRévolution*, Nr. 41/42: kollektivsymbolik des 21. Jahrhunderts? – frankreich. Hg. Jürgen Link u. Rolf Parr. Essen 2001.

Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona (Tusquets) 2005. 499 S.

Prinzipiell lassen sich zwei Typen von Einführungen in die Vergleichende Literaturwissenschaft unterscheiden (sieht man von der nach geschriebenen und ungeschriebenen ab): Die eine Art ist von eher sparsamem Zuschnitt; hier kommt es darauf an, dass das Buch für Studienanfänger erschwinglich und inhaltlich überschaubar bleibt. Eine solche Einführung – es gibt sie mehrfach in der Frankophonie – wird sich im Rahmen zwischen 100 und 200 Seiten bewegen, und die unmittelbare Folge der Beschränkung ist natürlich ein radikal exemplarisches Prinzip. Für ausführliche komparatistische Lektüren und Analysen ist ebensowenig Platz wie für ein detailliertes Raster methodologischer Optionen, und erst recht nicht für eine Fachgeschichte, die auch nur den wesentlichen Koryphäen der Komparatistik Tribut zollte. Ein solches Buch zu schreiben, ist leichter und schwerer zugleich: die fehlende Kapazität macht eine Vertiefung von vornherein überflüssig; es ist nicht nur nötig, sondern auch erwünscht, sich auf das Substantielle zu konzentrieren, freilich auf die Gefahr, Lücken zu lassen oder allzu oberflächlich zu referieren. Der zweite Typ Einführung ist naturgemäß seltener, schon, weil in den wenigsten Fällen ein Verlagshaus bereit sein wird, ein Handbuch zu publizieren, dessen Preis mit den oben genannten Werken nicht konkurrenzfähig und das darüberhinaus auch schwerer international zu vermarkten ist. So darf man sagen, dass das vorliegende Buch des spanischen Komparatisten Claudio Guillén, gewissermaßen der Klassiker der ›literatura comparada‹, eine Seltenheit darstellt, insofern es 500 Seiten umfasst, und erst recht, insofern es nun in neuer Auflage präsentiert wird.

Guillén, 1924 in Paris geboren und von 1939 bis 1982 in den USA ansässig, wo er in San Diego und Harvard lehrte, definiert die Vergleichende Literaturwissenschaft als Zweig der Literaturforschung, der sich dem systematischen Studium der »conjuntos supranacionales« (27) widmet. Er legte u. a. 1998 den gewichtigen Band *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada* (Barcelona: Tusquets) vor, dessen Hauptkapitel den Aspekten Exil, Landschaft, Brief, Obszönität, nationale Literaturkonzepte und Images sowie dem Europa-Thema gewidmet sind. Guillén spricht von unserer Disziplin als »el conocimiento sistemático y el estudio crítico e histórico de la literatura en general, a lo largo y a lo ancho de un espacio literario mundial« (11). Literaturtheorie und Komparatistik sind allerdings seiner Einschätzung nach zwei Philologie-Zweige mit deutlichem Unterschied, wenngleich beide in ihrer Existenz gerechtfertigt (15). Der Debatte über prinzipielle Trennbarkeit oder wechselseitige Bedingung von Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft wird damit eine eindeutige Meinung, aber wohl kein neuer Aspekt hinzugefügt.

Der Band gliedert sich in zwei Hauptteile, dessen erster deutlich propädeutischer Natur ist, während der doppelt so umfangreiche zweite Teil in fünf Kapiteln Raum lässt für Fallstudien und, wenn man so will, die persönliche Handschrift des Verfassers. In elf Kapiteln nähert sich der erste Teil in historisch herleitender Beschreibung dem Gegenstandsbereich, der Genese und den fundamentalen Fragestellungen der Komparatistik. Dabei stehen – und das ist typisch für viele Einführungen – einige Antinomien im Mittelpunkt der Konzeption. Einmal handelt es sich um den Gegensatz von ›lokal‹ und ›universal‹; etwas anders gefasst, wird diese Differenz dann ausgefaltet unter der Antithese ›das eine und das andere‹ (oder auch: das ›Verschiedene‹, das ›Fremde‹). Ausgehend von den Anregungen und Ambitionen der europäischen Romantik schil-

dert Guillén, wie um die Wende zum 20. Jahrhundert das Paradigma des Positivismus die Komparatistik zur Zeit ihrer institutionellen Verankerung prägte. Es ist klar, daß für ihn das Goldene Zeitalter dieser Wissenschaft von ca. 1945 bis 1985 dauerte (12), da der Exodus europäischer Philologen ins meist nordamerikanische Exil dort einen vehementen An Schub geleistet hatte. Das mag begreiflich, aber aus vielen Gründen zu skeptisch erscheinen.

Beinahe selbstverständlicherweise wird der Gegenstandsbereich der Disziplin durch Goethes Terminus ›Weltliteratur‹ umrissen. Unter den Rubriken ›die Stunde der Franzosen‹ und ›die Stunde der Amerikaner‹ werden in aller Kürze die beiden einander mehr ablösenden als opponierenden Denkschulen dargestellt, wobei es ein Zufall sein mag, dass die aus dem Positivismus hervorgegangene Einflußforschung, also die Intertextualitätsstudien in den Mittelpunkt rückende französische Richtung mehr Gewicht erhält als die den Gegenstandsbereich ausweitende, Intermedialitäten favorisierende amerikanische Schule. – Auch die Allgemeine Literaturwissenschaft mit ihrer Betonung der Theorie erhält in diesem ersten aufbauenden Teil ihren Platz. Ein umfangreicheres (10.) Kapitel widmet Guillén mehreren Modellen des Supranationalen, wobei unterstellt werden darf, dass es sich hier zum ersten Mal um eine individuelle Schwerpunktsetzung handelt. Abschließend errichtet er eine Basis für die Erforschung literaturwissenschaftlicher und allgemein ästhetischer Taxonomien. Hier bewegen wir uns am klarsten hin auf die aktuelle Renaissance der ›comparative arts‹ bzw. ›interart studies‹.

Deutlich mehr Raum beansprucht der Autor in den fünf großen Kapiteln des zweiten Teils, dessen erstes der sogenannten ›genología‹ gewidmet ist, der Gattungstheorie. Interessanterweise lässt sich hier am ehesten eine hispanische Perspektive erkennen, insofern das poetologische Spektrum aus der antiken und romanischen Dichtungslehre hergeleitet ist. Eine Art Fluchtpunkt der Entwicklung scheint sich bereits anzudeuten unter dem Stichwort eines Schreibens in mehreren Gattungen. Ein weiteres Kapitel (13) gilt der Morphologie, wobei hier nun die Leitmedien (der Literatur) das Vorgehen bestimmen, so dass nacheinander das Theater, die Narrativik, Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit, der Dialog usw. charakterisiert werden. Der Begriff des Themas als eines Kernbereichs der Komparatistik wird mit besonderer Aufmerksamkeit gewürdigt; so umfasst der Abschnitt gut 50 Seiten und widmet sich zunächst einer Reihe von Menschheitsthemen, in die auch die Lehre von Topoi und Motiven eingeflochten ist. Das Kapitel 14 mischt traditionelle mit aktuellen Gesichtspunkten der Komparatistik, insoweit das Schreiben zwischen den Sprachen im engeren Sinn untersucht wird. Es geht also nicht nur um Intertextualität, sondern auch (natürlich gehört dies seit geraumer Zeit ebenfalls zum Fachgebiet) um Übersetzungswissenschaft und schließlich um das Phänomen des Schreibens in verschiedenen Sprachen. Ein fast 60 Seiten umfassendes Schlusskapitel ist bemüht um historische Ordnung, um Schemata wie etwa Epochen oder Stil, um Konzepte, Systeme und Strukturen, die es erlauben, die beobachteten Phänomene der internationalen Literatur überhaupt miteinander in Beziehung zu setzen, zu bewerten, zu beschreiben, zu benennen. In der Schlussformel »lo uno con lo diverso« darf man getrost eine Quintessenz des ethischen »comparatismo« hören (378–390), die bei allen zeittypischen Dissonanzen seit Herder als Tonika der Fachidentität nachklingt. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang wichtig zu betonen, daß Guillén den Terminus ›supranacional‹ dem der Internationalität vorzieht, weil für ihn die nationalen Literaturkonzepte gar nicht erst Ausgangspunkt sind (27).

Die erste Auflage seiner Einführung erschien 1985 bei *Crítica* in Barcelona. Der Band war äußerlich etwas anders organisiert, mit Anmerkungen als Fußnoten, statt, wie jetzt, am Buchende. 1993 kam bei Harvard University Press eine amerikanische Übersetzung (von Cola Franzen) unter dem Titel *The challenge of comparative literature* heraus. Insgesamt sind es 2005 mehr Seiten (520), ein etwas kleineres Format, aber die Kapitel und deren Inhalt haben sich nicht geändert. Neu ist die Einleitung, die, wie viele Texte zu den Geisteswissenschaften heute, ausgeht von der Krise unserer Disziplinen und sich bemüht, die Unverzichtbarkeit des Faches gerade vor dem Hintergrund einer radikalen Ökonomisierung der Wissenschaften zu betonen, und die den Untertitel *ayer y hoy* begründet. Das neue Vorwort richtet sich auf auffällige Weise in der du-Form an den Leser, den es zu gewinnen versucht für eine kritische Einstellung gegenüber mehreren Tendenzen der vergangenen zwanzig Jahre: die cultural studies, die post-colonial studies und – in Spanien – die institutionelle Verschmelzung der Komparatistik mit der Literaturtheorie. Einer der Gründe für die Partikularität des Bandes, aber auch seines Autors, ist der von diesem ins Feld geführte »hispanocentrismo español« (16), der es – neben der Bildungspolitik – einer echten Komparatistik in Spanien schwer mache. Guillén beargwöhnt aber auch jene internationale Literaturwissenschaft, wie sie gerade die Praxis an den großen Universitäten der USA zeigte, die die Einflußlosigkeit der linken Intellektuellen durch übertriebene Politisierung zu kompensieren versuche. Guillén hingegen plädiert für »un mínimo de continuidad« (17) in den Kenntnissen, mithin im Kanon. Insbesondere die cultural studies mit ihrem extensiven Textbegriff stehen bei ihm im Verdacht der »indiferenciación«, die zu »indiferencia« gegenüber der Literatur im engeren Sinn führe (20). Sein Appell richtet sich denn auch gegen falsche Gleichsetzungen oder Gleichwertungen (21). Gemessen an dieser Kritik fällt seine explizite und ausführlich vorgetragene Wertschätzung für den postkolonialen Ansatz Edward Saids regelrecht auf.

Natürlich bietet das Buch eine dichte Folge von Fallbeispielen, ist vollgepackt mit Namen- und Werkclustern, bemüht sich, alle essentiellen Probleme anzureißen und den Leser mit konkreten Lektüren für das komparative Procedere zu gewinnen. Dank der voluminösen Bibliographie und dem integrierten Namen- und Sachregister kann hier aber auf eine Rekapitulation der Exempla verzichtet werden. – Theoretisch müßten Einführungen in die Komparatistik dank des rigorosen Internationalismus ihre jeweilige Sprache nur als Vehikel einsetzen und im übrigen dank eines weltliterarischen Kanons sehr ähnlich und vor allem sprachlich bunt aussehen. Praktisch ist dies indes nie der Fall, sei es, weil, wie hier, außer Lyrikbeispielen die meisten Texte doch im Interesse flüssiger Lektüre auf spanisch zitiert werden, sei es, weil ein spanischer Komparatistenkanon doch wieder anders aussieht als der deutscher Komparatisten. Das fordert geradezu einen Vergleich nationaler Komparatistiken heraus.

Achim Hölter

Herwig Gottwald u. Holger Klein (Hg.): *Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften*. Heidelberg (Winter) 2005. 183 S.

Unter dem Leitwort ›Metamorphosen‹ steht die Arbeit einer Gruppe von Geisteswissenschaftlern an der Kultur- und Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg; verbindendes Anliegen ist die Idee »den Begriff der Metamorphose unter verschiedenen, zum Teil gegensätzlichen theoretischen und einzelwissenschaftlichen Perspektiven zu beleuchten und für geisteswissenschaftliche Untersuchungen epistemisch fruchtbar zu machen«, wie Herwig Gottwald und Holger Klein erläutern (Vorwort, unpag.). Es geht also darum, über interdisziplinär verbindende Einzelthemen und -gegenstände hinaus eine Operationsbasis zu finden - respektive zu schaffen -, auf der sich die Erkenntnisinteressen verschiedener Disziplinen als analog erweisen könnten: ein Ansatz, der angesichts des heute doppelt und dreifach begründeten Desiderats interdisziplinärer Kooperation und ohnehin zunehmend mobiler sich gestaltender Fächergrenzen aktueller nicht sein könnte. Die Idee, den Begriff der Metamorphose katalysatorisch wirken zu lassen, leuchtet aus mehreren Gründen ein: erstens, weil dieser Begriff schon traditionell in verschiedenen einzelwissenschaftlichen Disziplinen verortet ist; zweitens, weil er sowohl auf die Gegenstände wissenschaftlicher Forschungen als auch auf Darstellungsverfahren, insbesondere in den Künsten, beziehbar ist, Metamorphotisches also sowohl als gegebenes Beobachtungsobjekt wie als Gestaltungsprinzip reflektiert werden kann. Zu bedenken ist bei der Auseinandersetzung mit Metamorphosen stets, daß der Ausdruck seine Unschärfen hat und insbesondere zwischen einem zur Bezeichnung bestimmter Verwandlungsprozesse verwendbaren Begriff und einer weitläufig einsetzbaren Metapher changiert. In solch semantischer Weite könnte ebenfalls eine Stärke liegen, vor allem aus der Sicht des Metaphorologen gesehen, der die historischen »Sinnhorizonte und Sichtweisen« (Blumenberg) in Metaphern zum Ausdruck kommen sieht, deren Leistung für die Erschließung und Interpretation von Welt nicht geringer zu veranschlagen ist als die des Begriffs. In jedem Fall bedarf es zur Fundierung einer Forschungsarbeit, die den Implikationen des Leitworts ›Metamorphose‹ folgen will, der Vorverständigung über dessen komplexe Semantik, die sich sowohl diachron als auch synchron vielfältig ausdifferenziert. Im vorliegenden Band übernimmt es Peter Kuon, diese »theoretische Basisarbeit« (Gottwald, Klein) zu leisten: In seiner Abhandlung »Metamorphose als geisteswissenschaftlicher Begriff« verdeutlicht Kuon die mit dem Stichwort verbundenen Konnotationen, seine multifunktionale Verwendung zur Beschreibung nicht-linearer Prozesse in der Geschichte, in der Kunst und in kulturellen Kontexten (1-16). Er warnt davor, den geisteswissenschaftlichen Metamorphosebegriff »an die naturwissenschaftliche Fachterminologie an[zuschließen«, da dies die Geisteswissenschaften auf die Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts als wissenschaftliches Paradigma »zurückwerfen« (2) würde. Kuon differenziert klar zwischen tatsächlichen, sich oft unvorhergesehen, plötzlich und irreversibel vollziehenden Verwandlungen, wie sie in der antiken Mythologie geschehen, und den metaphorisch als ›Verwandlung‹ bezeichneten vielfältigen Transformationsprozessen, die sich in der Sphäre der literarischen Werke abspielen, und schlägt unter anderem vor, den Begriff der Intertextualität durch die Metapher ›Metamorphose‹ zu ersetzen, um anlässlich der Beschreibung von historischen Relationen zwischen Texten »die Defizite eines allzu technischen Wortgebrauchs auszugleichen« (13). Der Literaturwissenschaft empfiehlt er die Orientierung an der Vorstellung des Metamorphotischen,

weil dies dabei helfe, die Literaturgeschichte unter Ausschaltung falscher Suggestionen zu beschreiben: »keine Teleologie, keine Kausalität, keine Metaerzählung, keine nationale Perspektive usw.« (15). Von Metamorphosen zu sprechen, so ließe sich sein Argument zusammenfassen, impliziert den Verzicht auf obsolet gewordene Begründungsfiguren. Es wäre aber wohl zu bedenken, daß sich die Bedeutungsimplicationen metamorphotischer Prozesse von der Antike zur Neuzeit so gewandelt haben, daß Kuons Auslegung letztlich nur auf die Moderne zutrifft. Wenn sich bei Ovid Gestalten wandeln, so kommt in diesem Wandel oft das wahre Wesen der Gewandelten – ihre Wolfs- oder Spinnennatur etwa – zum Ausdruck; die spätere Erscheinung hatte also durchaus ihre Gründe. Die Rede des Philosophen aus Samos (*Metamorphosen* XV, 16–478), die den Wandel zum Weltgesetz erklärt und damit für sich den Status einer Metaerzählung reklamiert, dürfte allerdings in der Tat schon Ovid selbst mit ironischem Gestus in seine Gesamtkomposition integriert haben. (Daß Kuons als Basis-Text positionierter Aufsatz aus der Metamorphose eines Aufsatzes mit dem Titel *Metamorphose – ein literaturwissenschaftliches Konzept?* hervorgegangen ist, der an anderer Stelle erschienen ist, könnte zu Spekulationen darüber Anlaß geben, ob der Literaturwissenschaft im Kreis der Geisteswissenschaften wegen ihrer philologischen Zuständigkeit für »Metamorphosen« vielleicht die Rolle einer Impulsgeberin zukommt: eine schöne und aufbauende Idee ...). – Die Wort- und Begriffsgeschichte des Ausdrucks »Metamorphose« zeichnet Oswald Panagl in seinem Beitrag nach, um anschließend an Beispielen zu beleuchten, wie Ovids Hauptwerk von Komponisten verschiedener Jahrhunderte als »thematisches Reservoir« verwendet wurde (17–35). Die Musikgeschichte bietet zudem instruktive Beispiele für die Verwendung des Metamorphose-Konzepts zur Charakteristik gestalterischer Prozesse; der Ausdruck hat sich Panagls Befund zufolge in der Orchestermusik nach und nach eingebürgert – als eine Gattungsbezeichnung, mit der auf kompositorische Verfahren hingewiesen wird (33). Die »Formen des Wandels in Ovids *Metamorphosen*« sichtet und klassifiziert Niklas Holzberg im Rekurs auf die aktuelle Forschungssituation (37–50), wobei neben den von Ovid beschriebenen Verwandlungen auch dessen eigenes darstellerisches Verfahren diskutiert wird (vgl. 48). Als Pendant zu dieser Übersicht über Ovidische Verwandlungsepisoden liest sich Sabine Coelsch-Foisners ebenfalls differenzierender und systematisierender Beitrag über »Körpertransformationen« in Lewis Carrolls Alice-Romanen, in dem zu Recht ein besonderer Akzent auf die Transformationen gelegt wird, die sich in den Carrollschen Romanwelten durch Sprache und an sprachlichen Formen vollziehen (51–80). Die mythostheoretischen Implikationen literarischer Metamorphosedarstellungen erörtert Herwig Gottwald im Ausgang von Ovids Werk und unter Rückgriff auf Ernst Cassirers Auseinandersetzung mit der Vorstellung der Metamorphose im Kontext mythischer Denkformen (81–102). Repräsentative Autoren der Moderne werden mit Blick auf das in ihren Werken jeweils entfaltete Metamorphosekonzept verglichen: Kafka, Jahn, Handke, sowie Stephen Kings Roman *The Shining* in Kubricks Verfilmung. Günter Stocker analysiert Texte von Shakespeare, Wieland, Benjamin und Strauß, in denen das Lesen thematisiert und reflektiert wird; um »Metamorphosen des Lesens« geht es dabei in einem doppelten Sinn: Das Lesen selbst ist als ein metamorphotisches Geschehen beschreibbar, und die Lesepraktiken nebst den Vorstellungen davon, was Lesen ist, unterliegen ihrerseits dem Wandel (103–118). Strategien und Spielformen bildlicher Darstellung mythischer Gestalten und Szenen untersucht Wolfgang Wohlmayr am Beispiel römischer Wandgemälde, wobei sein besonderes Augenmerk dem Stilwandel gilt, der am Vergleich grie-

chisch-hellenistischer und römischer Bildersprache ablesbar wird (119-133). Renate Prochno geht es darum, den Begriff der ›Metamorphose‹ für die Beschreibung von Konkurrenzsituationen zwischen verschiedenen Künstlern heuristisch fruchtbar zu machen (135-151). Wenn sie in diesem Zusammenhang die kreativitätsfördernde und innovationsstimulierende Funktion von Konkurrenzen betont, ist dies durchaus plausibel. Ob die Ermöglichung des »künstlerischen Wandels« durch Konkurrenzen es nahelegt, diese als »metamorphische Kräfte« zu charakterisieren, sei dahingestellt; das Prädikat des Metamorphischen bleibt dabei jedenfalls eher allgemein und unbestimmt.

Eine Ausweitung des Metamorphose-Begriffs ins Metaphorische ist die Voraussetzung dafür, daß auch psychische Prozesse und deren Konsequenzen für individuelle oder kollektive Mentalitäten, Haltungen, Glaubensinhalte und Überzeugungen als metamorphotische Vorgänge interpretiert werden: Die Idee des Gestaltwandels wird in Orientierung an einer metaphorischen Praxis, die das Denken der westlichen Welt seit der Antike geprägt hat, vom Physischen auf psychische respektive kulturelle Gegebenheiten übertragen. Im Begriff der ›Konversion‹, den Justin Stagl in seinem Beitrag über »Soziale Metamorphosen« aus religionspsychologischer und religionsgeschichtlicher Perspektive erläutert (153-165), steckt ebenfalls eine körperbezogene Metapher: Ein Gehender wendet sich auf seinem Weg um. Die Vorstellung vom inneren »Wandel« ist dem affin; beides mag einander erhellen, das Gelände des Metaphorischen verläßt man hier allerdings nicht. Aus der Perspektive einer »morphologischen Psychologie« diskutiert Christian G. Allesch die »Seelische Wirklichkeit als Gestaltwandel« (167-179) und erinnert dabei vor allem an Wilhelm Salbers Ansatz, »seelisches Geschehen als Prozeß der Gestaltbildung und des Gestaltwandels zu begreifen« (171) - ein Konzept, auf dessen Basis die Psychologie sich als Schlüsseldisziplin zur Erforschung nicht nur individualpsychischer und sozialer, sondern auch ästhetischer Prozesse zu empfehlen scheint. Eine Bilanz: Verschiedene Beiträge des vorliegenden Bandes, in den Arbeiten der Forschergruppe aus den Jahren 2002 bis 2004 eingegangen sind, profilieren aus jeweils disziplinspezifischer Perspektive den Begriff der ›Metamorphose‹, andere nutzen das Stichwort eher als Impulsgeber, um seine metaphorischen Potentiale für die Darstellung ihrer fachspezifischen Gegenstände zu erkunden. Insofern die im vorliegenden Band dokumentierte interdisziplinäre Zusammenarbeit sich explizit als die von Geisteswissenschaftlern versteht, ist es nachvollziehbar, daß die Naturwissenschaften ausgeblendet bleiben. Insgesamt aber dürfte in der Tatsache, daß die Thematik des Gestaltwandels für Natur- und Geisteswissenschaften gleichermaßen relevant ist, eher eine Chance als eine Gefahr (bezogen auf die Geisteswissenschaften: die von Kuon befürchtete Unterwerfung unter ein naturwissenschaftliches Paradigma) bedeuten. Was die Wissenschaften in der Moderne verbindet, ist das Wissen um die Abhängigkeit ihrer Gegenstände von medialen und diskursiven Bedingungen, von Beobachtungs-, Vermessungs- und Darstellungstechniken. Es kommt also in den Natur- wie in den Geisteswissenschaften maßgeblich darauf an, wie Metamorphosen dargestellt werden und als was sie sich im Horizont jener Bedingungen darstellen. Ein Indiz dafür, daß Interessenskonvergenzen zu erwarten sind, ist das Interesse zeitgenössischer Literatur und Kunst an biologischen, naturgeschichtlichen, geologischen und physikalischen Transformationsprozessen.

Monika Schmitz-Emans

Norbert Greiner: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen (Gunter Narr) 2004 (= Grundlagen der Übersetzungsforschung, Bd. 1). 173 S.

Mit dieser Monographie präsentiert Norbert Greiner, Anglist in Hamburg, die theoretischen Koordinaten einer Praxis, die er selber mit seiner 1989 erschienenen Übersetzung von Shakespeares *Much Ado About Nothing* vor Augen geführt hat.¹⁶ Und soeben hat, in der gleichen Buchreihe, seine *Hamlet*-Übersetzung das Licht der Öffentlichkeit erblickt.¹⁷ Mit einem Wort: Er kennt aus eigener Erfahrung die Qual und den Triumph literarischer Übersetzung nur zu gut. Und das auf höchster Ebene. Was kann einem Übersetzer größere Schwierigkeiten bieten als eine Komödie von Shakespeare! Vom *Hamlet* ganz zu schweigen. Hinzuzufügen bleibt allerdings, dass sich Norbert Greiner auch mit der Übersetzung wissenschaftlicher Texte einen Namen gemacht hat. Genannt seien John Lukacs' *Churchill und Hitler: Der Zweikampf* (1992), Mihail Nadins *Jenseits der Schriftkultur* (1999) und Lubomir Doležels *Geschichte der strukturalen Poetik* (1999).

Nun also die Selbstreflexion des Literaturwissenschaftlers zu Glanz und Elend der literarischen Übersetzung. Die Stichworte des Titels der Monographie, ›Übersetzung‹ und ›Literaturwissenschaft‹, bedeuten: dass die Tätigkeit des Übersetzens der Wissenschaft von der Literatur ausgesetzt wird. Nun lässt es sich nicht leugnen, dass sich Übersetzer im konkreten Umgang mit ›ihren‹ literarischen Texten regelrecht zur Theoriefeindlichkeit gedrängt sehen mögen, was man ihnen angesichts der Textferne herrschender Interpretationsschulen gewiss nicht verübeln kann.¹⁸

Greiner unternimmt es zunächst, das ästhetische Objekt zu bestimmen. Dieses Objekt ist für die Literaturwissenschaft, die das Übersetzen literarischer Texte zum Gegenstand erhebt, zweimal da: als Text in der Originalsprache und als übersetzter Text. Beides sind ›ästhetische Objekte‹. Der übersetzte Text aber ist aus dem ursprünglichen Zusammenhang, in dem der Originaltext steht, herausgenommen worden und steht nun, als Übersetzung, in einem neuen Zusammenhang: der Situation seiner neuen Leser, die eine andere Sprache sprechen und von anderen kulturellen Selbstverständlichkeiten bestimmt sind als die ursprünglichen Leser. Dennoch haben Originaltext und Übersetzung etwas gemeinsam: sie sind ›literarische‹ Texte und als solche autonom. Aus ihrem Unterschied aber ergibt sich die Gliederung der vorliegenden Monographie: Kulturhistorische Übersetzungsforschung wird eingeteilt in Forschungsansätze, die am Original orientiert sind, und Forschungsansätze, die am zielkulturellen Kontext orientiert sind. Daraus ergeben sich zwei Teile. Ein weiterer, dritter Teil widmet sich dem Schriftsteller als Übersetzer, mit Peter Handke als Übersetzer Walker Percys und dem Lyriker Felix Pollak als ›Selbstübersetzer‹ zwischen den Kulturen. Es zeigt sich: Jede Übersetzung eines literarischen Textes steht zwischen zwei Idealen: dem

16 Shakespeare, William: *Much Ado About Nothing*. Viel Lärm um Nichts. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Norbert Greiner, Tübingen 1989.

17 Shakespeare, William: *Hamlet*. Englisch-deutsche Studienausgabe. Übersetzung mit Anmerkungen von Norbert Greiner. Einleitung und Szenenkommentar von Wolfgang G. Müller, Tübingen 2005.

18 Vgl. die Abrechnung mit der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts bei Horst-Jürgen Gerigk: Gibt es unverständliche Dichtung? In: *Neue Rundschau* 117 (2005), H. 3, 149-159.

der Treue zum Original mit dessen impliziten Selbstverständlichkeiten und dem der Verständlichkeit gegenüber einer Leserschaft, die das Original nicht kennt und zudem in ganz anderen Selbstverständlichkeiten lebt. Im Kopf des Übersetzers sind beide Welten gleichzeitig da und er kann sich, wenn er übersetzt, für die eine oder die andere entscheiden oder einen Mittelweg anstreben. Solche Zweisprachigkeit im Kopf des Übersetzers wird am Beispiel zweier Wortkünstler der Übersetzungstätigkeit, des Erzählers Peter Handke und des Lyrikers Felix Pollak, vor Augen geführt.

Die Orientierung an der Zielgruppe, die den Originaltext nicht kennt, erhält ihr Übergewicht beim Übersetzen für das Theater. Der Text ist hier von vornherein auf Veranschaulichung durch Inszenierung angelegt. Und die Inszenierung hat die Möglichkeit, den Text ganz in die Gegenwart des Zuschauers zu ziehen. Folglich ist der letzte Teil den Leitbegriffen ›Text‹ und ›Inszenierung‹ gewidmet, dies am Beispiel der Alltagssprache in den Dramen Harold Pinters sowie am Beispiel der Brecht-Übersetzungen in England.

Diesen vier Teilen, von denen die ersten zwei den Gegenstand entfalten und die zwei weiteren dessen Sonderformen explizieren, ist als Ausgangsbasis die Definition des ›Gegenstands‹ vorangestellt. Als roter Faden durchzieht das Ganze die Grundeinsicht, die der Verfasser mit aller nur zu wünschenden Schärfe an den Anfang stellt, dass linguistische Texttheorien das sprachliche Kunstwerk verfehlen, wenn sie dessen Substanz in der Kommunikation sehen. Es komme vielmehr darauf an, die Autonomie literarischer Darstellung zu erkennen und anzuerkennen: ihren »nicht-referentiellen Bezug zur Lebenswelt« (17). Die aus solcher Prämisse resultierenden Folgerungen für die Einschätzung literarischer Übersetzungen lassen die vorliegende Monographie auf ihrem Feld zu einer Pionierleistung werden.

Es ist dem Verfasser gelungen, eine streng durchorganisierte Abhandlung aus Einzelteilen zusammzusetzen, die jeweils in sich geschlossene Argumentationseinheiten bilden und zu separater Lektüre animieren. So formieren sich etwa innerhalb der vier großen Teile insgesamt sieben ›Fallstudien‹ an bestimmten Übersetzungsbeispielen zu einem regelrechten Viadukt. Ein ›Lesebuch‹ eigener Art liegt vor. Der Einstieg ist überall möglich. Die große Linie der Abstraktion verfügt immer wieder über Haltestellen mit Aussichtsplätzen ins Anschauliche.

Horst-Jürgen Gerigk

Urs Heftrich: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans »Die Toten Seelen«*. Hürtgenwald (Guido Pressler) 2004. 341 S.

Gogols *Tote Seelen* (1842–55) gehören mit Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) zu den komplexesten und aktuellsten Großfragmenten der europäischen Romantik. Beide sind Weltfahrt-Torsos von weltliterarischem Niveau, geladen mit der Spannung von Fragment und Totalität, werden aber als abbrechende Entwicklungsromane in der Spur von Goethes *Wilhelm Meister* nur selten nebeneinander gelesen.

Gogols Held ist aber nicht Dichter, Gelehrter oder Arzt, sondern korrupter Zöllner und gewiefter Abenteurer. Entlassen aus dem Dienst an Staat und Recht, macht sich der ehemalige Zollbeamte und Rechtsvertreter, Kollegienrat Tschitschikow, selbstän-

dig, getreu seiner Devise »Vertrau allein der Kopeke«. Er reist, getrieben von der »genialsten Idee, die je in eines Menschen Kopf gekommen« ist, allein »in eigener Angelegenheit« ohne Cicerone durch das Inferno eines Gouvernements der russischen Provinz, um als Trickbetrüger durch weiße Kriminalität zu Wohlstand und Ansehen zu kommen: Er kauft leibeigene »tote Seelen« auf, die er als lebende versteuert und gerichtlich legalisieren lässt, reüssiert bei Gericht, wird aber vom Gerücht ruiniert. Wohl der phantastischste Handel der Weltliteratur, effizient durchgezogen vom ersten Unternehmer und Kapitalisten in spe der russischen Literatur, doch vereitelt von der öffentlichen Meinung der korrupten Agrar- und Bürokratiegesellschaft am Vorabend der heraufziehenden bürgerlichen Moderne. Der Sprengstoff für Dostojewskij und Kafka lag bereit.

Also, klarer Fall: eine scharfe gesellschaftskritische Satire, Gogol der russische Swift, kanonisiert durch den linken Kritikerpapst Belinskij. Aber Vorsicht! Der große Wortkünstler und Gogol-Experte Vladimir Nabokov warnte davor, diesen »Handlungsreisenden aus dem Hades«¹⁹ zu versimpeln, so dass *Die Toten Seelen* in sozial gesinnten Hirnen langsam zu *Onkel Toms Hütte* werden. Schon Gogol selbst hatte sich gegen das Etikett Gesellschaftssatire verwahrt, war doch sein Poem als modernes Gegenstück zu Dantes *Divina Commedia* in drei Teilen konzipiert: auf die Höllenfahrt durch das Inferno sollte das Purgatorio auf dem Läuterungsberg und das Paradiso folgen. Nachdem aber der Autor aus Verzweiflung über die quälende Kluft zwischen augustinischem Wahrheitspathos und Faszination vom artistischen Charme der Lüge sein Manuskript des zweiten Teils in einem letzten Autodafé verbrannt hatte, blieb nur der brillante erste Teil der geplanten Trilogie übrig. Wie soll man Gogols Großfragment nun lesen?

Je nachdem ob man den Trilogieplan ernst nimmt oder nur das Fragment, wird die Deutung anders ausfallen. Den sozialkritischen Ideologemen traten im 20. Jahrhundert neue Lesarten entgegen: formalistische Analysen der Wortkunst, religionsphilosophische Deutungen als Exemplum christlicher Läuterung; literaturpsychologische, die Gogols sexuelles Labyrinth durchleuchteten, und existenzphilosophische, die das Lavieren des Helden zwischen den Diktaturen des Man und des Nichts als Protest des gefährdeten Lebens in der verwalteten Welt verstanden.²⁰ Damit schien das Deutungsrepertoire erschöpft.

Dass dem nicht so ist, zeigt Heftrichs scharfsinnige strukturanalytische und psychotheologische Studie, die sich komparatistisch auf den Spuren der klassischen Hermeneutik, der archetypischen Literaturanalyse und der neueren Ethopoietik der Mediävistik bewegt. Aus dem komplizierten Motivgeflecht legt er eine verborgene narrative Theologie der Wahrheit frei, die zugleich Züge einer radikalen Autobiographie trägt.

Kaum ein Text der russischen Literatur ist so dicht gewebt, wie die *Toten Seelen*. Doch ästhetische Vollendung war für den späten Gogol kein Selbstzweck. Dementsprechend sieht Heftrich jedes Detail von Gogols unbändiger Fabulierlust fest eingefügt in ein streng ethisches Muster: das Schema von Schuld und Vergeltung und unterzieht *Die Toten Seelen* einer Generalsinspektion. Der ethische Bauplan der symmetrischen Anlage mit zwei Flügeln zu je fünf Räumen bzw. Stationen des Seelenhandels und der Seelengeschichte wird neu vermessen, die tragenden Pfeiler und Verstrebenungen zur Stützung der Gewölbe werden architektonisch überprüft. Gogols Poem wird allego-

19 Nabokov, Vladimir: Die Kunst des Lesens. Frankfurt a.M. 1984, 44.

20 Zum Spektrum der Deutungsansätze vgl. die kompetent recherchierte Bibliographie.

risch und figural neu gedeutet nach der Symbolik der Zahlen und dem vierfachen Schriftsinn des Wortes, so wie ein antikes oder mittelalterliches Epos mit tragender ethischer Konstruktion. Einer Ethik der Moderne allerdings, die mit Schillers Ästhetik in Verhandlung steht.

Heftrich basiert seine Studie auf der Grundachse von Wahrheit und Lüge, verstanden im moralischen Sinn als Maske des Bösen, und auf einer nachplatonischen Trias des ›Bösen, Wahren und Schönen‹. Völlig überzeugend stellt er Gogols Meister-Analyse allgegenwärtiger und systemerzeugter Gemeinheit (russ. poschlost) der »furchtbaren Banalität des Bösen, vor der das Wort versagt«²¹ an die Seite, die Hannah Arendt als Ursprung totalitärer Herrschaft ortete. Dazu filtert er Gogols Theorie des Bösen und sein Therapiemodell heraus: Das Böse bricht nicht plötzlich und spektakulär herein, sondern schleicht sich unmerklich ein als Produkt der Erziehung²² zur Konvention des Man. Die Haut dieser Dressur muss ebenso unmerklich wieder abgestreift werden, damit durch rechte, d.h. ästhetische Erziehung im Sinne Schillers das Gute heranwachsen kann. Das kann aber für Gogol erst dann geschehen, wenn das Konventionsgestrüpp entfernt und der ethische Nullpunkt wieder freigelegt wird, um »die zu Dreck gewordene Null wieder zur Null zu machen – in der Hoffnung, dass dann ein Wunder geschieht« (42). Das sei aber nur in Russland möglich. In Gogols slavophiler Optik erscheinen *Die Toten Seelen* als großangelegter Weg, das Böse in sich selbst und in ganz Russland zu erklären und zu therapieren – typischer Ausdruck der unheilbaren Grandiosität und Depression dieses rätselhaften Autors.

Die Studie gliedert sich in drei Teile: Tschitschikows Vorgeschichte, seine Schuld und seine Sühne. Der Schlüssel zum »Schloss der Geschichte« (Tolstoj) wird in Gogols *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*²³ gefunden und in der oft übersehenen Vorgeschichte im letzten Kapitel des Romans, als Tschitschikow schon auf der Flucht in der Kutsche sitzt und einschläft – eine Fermate vor dem furiosen lyrischen Finale mit dem Bild Russlands als dahinrasender Trojka.

Das allegorisch gestaffelte »System der fünf Gutsbesitzer« (Belyj)²⁴ wird in umgekehrter Reihenfolge korreliert mit der Vorgeschichte. Wir müssen zuerst rückwärts lesen, um die Spiegelaspekte des Helden zu erfassen: Pljuschkin als alter Geizhals und menschliches Wrack spiegelt die korrumpierenden Erziehungsmaximen seines Vaters; Sobakjewitsch, der Hundesohn, die korrupte Heuchelei eines Saubermanns; sein Widersacher Nosdrjow, choleraischer Falschspieler und Denunziant, chiffriert den Zufall, der alle Kalkulation über den Haufen wirft; die schachernde Korobotschka in ihrer Hadesgrube schlägt ihn als alter ego mit seinen eigenen Waffen, und der Schönredner

21 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München 1986 [¹1955]; Dies.: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München 1964, 300.

22 Hier wäre nach dem Verhältnis Gogols zu Rousseau zu fragen, der ja annahm, dass der von Natur aus unverdorben Mensch von Kultur, d.h. gesellschaftlicher Konvention oder Zivilisation, korrumpiert werde. Vom Menschen, der gut aus den Händen der Natur kam, müssten die Schäden falscher Erziehung ferngehalten oder durch eine neue Art unverbildender Erziehung korrigiert werden, wie er in seinem Erziehungsroman darlegte, cf. Rousseau, J.J.: Emile ou de l'éducation. Paris 1762; dt. Emile oder Über die Erziehung. Stuttgart 1990.

23 Gogol, Nikolaj: Gesammelte Werke. Essays und ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden. Band 4. Stuttgart 1981.

24 Belyj, Andrej: Masterstvo Gogol'ja. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1934. Hg. von Dmitrij Tschizewskij. München 1969.

Manilow spiegelt seinen Hang zu profitablen Freundschaften. Tschitschikows Visiten reflektieren also die Geschichte seiner eigenen Seele. Doch er irrt im Labyrinth und kommt mit seinem »zerbrochenen Rad« keinen Deut vorwärts. Alle Spiegel bleiben ihm blind, und er selbst verblendet und taub für jeden Ruf des Gewissens. Der einzige Lichtblick im Inferno *könnte* aus der flüchtigen Vision seiner Beatrice bei der Kollision ihrer Kutschen hervorgehen, wird aber in Heine-Manier sofort ironisiert durch Tschitschikows Kalkulation einer saftigen Mitgift, die sie zu einem »leckeren Bissen« macht. Den Weg vom äußeren zum inneren Menschen sollte erst der zweite Teil zeigen.

Tschitschikows Schuld. Nach einer Musterung von Wahrheit und Lüge seit der Antike bei Homer, im Christentum und in Schillers Lehre vom »ästhetischen Schein« werden die fünf Gesichter der Lüge in diesem Reich der Schatten vorgeführt. Zuvor aber wird Gogols Dilemma als Wurzel seiner Existenz erörtert: sein heikles Verhältnis zur Wahrheit, aus dem der streng ethische Schnitt seines Spätwerks resultiert. Auf der einen Seite sein überspanntes Wahrheitspathos, das ihn immer wieder zwang, sich der Lüge als des Bösen zu bezichtigen, und ihn schließlich seiner künstlerischen Stimme beraubte. Auf der anderen Seite faszinierte ihn zeitlebens die Kunst der Lüge als Naturtalent (Chlestakow in der Komödie *Der Revisor*) sowie als Fiktionalität und Fabulierlust in der Literatur. Sein Dilemma stammte aus einer frühen seelischen Wunde, die er immer wieder mit Schichten von Texten abdeckte, um sie zu heilen. Deshalb setzte er auch seine Hoffnung auf die moralische Heilwirkung der Kunst, wie sie Schiller durch ästhetische Erziehung anstrebte. Der Zwiespalt zwischen Kunst der Lüge und Kunst der Läuterung im Dienste der »heiligen Wahrheit« stimulierte Gogol, aber richtete ihn schließlich zugrunde.

Aber nun geht es wieder um Tschitschikow. Die fünf Gesichter der Lüge erscheinen ihm im Gewand der Rhetorik (als Zerrbild der Eloquenz des 18. Jahrhunderts bei Manilow), der Magie (anlässlich der »Hadesfahrt« in die Grube der chthonischen Hekate Korobotschka), des Nihilismus von Nosdrjow, des Geistes, der stets verneint, und des Zynismus von Sobakjewitsch, dem »unsterblichen Zauberer Koschtschej«²⁵, bis endlich bei Pljuschkina, dem sündigen Greis, dann doch das vergessene Antlitz der Wahrheit aufleuchtet. Allen gemeinsam ist aber »der faule Kern« im Früchtchen Tschitschikow, die Abneigung gegen das vom Vater missbrauchte achte Gebot: »der liederliche Umgang mit der Wahrheit«. Allerdings – so füge ich hinzu – ist gerade er es, der den defekten Helden und seine Spiegelungen zu unvergesslichen literarischen Figuren macht!

Tschitschikows Sühne. Um es gleich vorweg zu sagen: Es geht bei Gogol wie auch bei Heftrich nicht um Sühne, sondern um Vergeltung, hier wird er im Sog der Pathosformel »Schuld und Sühne« terminologisch unscharf. Von Sühne wird auch der aufmerksamste Leser nichts finden. Die elf Kapitel werden zahlensymbolisch gedeutet gemäß der Elf als Zahl der Sünde. Sie sind nach dem Einleitungskapitel in je fünf Teile gegliedert, gemäß der Fünf als Zahl des Menschen: die epische Gliederung umfasst die fünf Visiten Tschitschikows (Kap. 2–6), und die dramatische Gliederung die fünf Akte des Dramas von Tschitschikows Erfolg bei Gericht, Krönung der Lüge auf dem Ball,

25 Koschtschej Bessmertnyj, der unsterbliche Knochenmann des russischen Märchens und Antipode der Baba Jaga, der Verkörperung der Natur, cf. Afanasjew, A.N.: Russische Volksmärchen. Neue Übertragung von Swetlana Geier nach der Ausgabe von V.J. Propp. Nachwort v. Lutz Röhrich. München 1985.

Umschlag in Skandal und Fall des Helden durch Verrat und Gerücht, in dem sich fama und rumor ablösen (Kap. 7–11). Das Schlusskapitel bringt Tschitschikows Flucht und die nachgelieferte Vorgeschichte. Damit schließt sich der Kreis, aus dem der Held in die Tangente zu einer neuen Umlaufbahn in die Weiten Russlands aufbricht.

Heftrichs Analyse bedeutet einen ganz neuen Vorstoß in die Tiefenstruktur eines der rätselhaftesten Werke der Weltliteratur und wird manche Diskussion anstoßen, vor allem aber stimuliert er zur Neulektüre Gogols, die sich bei aller Figuralität an seiner erstaunlichen Modernität entzündet. Dankbar vermerken wir, dass das vom Verleger sehr sorgfältig ausgestattete Buch mit wertvollen Illustrationen aus Handschriften der Heidelberger Portheim-Stiftung aufwarten kann, die die figurale Deutung Gogols sinnfällig machen.

Maria Deppermann

Guido Hiß: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München (epodium) 2005 (= *aesthetica theatra*lia, Bd. 1). 319 S.

Guido Hiß, Professor für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, ist nicht nur Theaterwissenschaftlern mit seinen Arbeiten zur Aufführungsanalyse und zu medien-spezifischen Fragestellungen ein Begriff. Mit dem vorliegenden Werk liefert er einen historisch ausgerichteten Theorie-Querschnitt über *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. Dieses Sujet ist zwar schon in verschiedenen epochengebundenen Einzelstudien untersucht worden, einen umfassenden zeit- und theoriegeschichtlichen Ansatz suchte man bislang jedoch vergebens. Hiß bewerkstelligt diesen ambitionierten Plan in einem Zwischenschritt: Er untersucht zum einen das synthetische Element, also das Verhältnis der einzelnen Künste und deren Zusammenspiel im theatralen Akt. Zum anderen betrachtet er die Vision, d.h. die mit den Ideen einhergehenden »Motoren fundamentaler Träume« (7) und deren Folgen für die Theatergeschichte.²⁶

Hiß begreift das Theater(-erlebnis) vor allem vor dem Hintergrund der Dissoziationserfahrungen, so dass das Synthetische über die kunstspezifische Wirkung hinaus auch ein psychologisierendes Element erhält. Ein durchaus wichtiger Aspekt, der hier eher philosophisch kritisch behandelt wird, was die Ausrichtung seiner Studie wohl mit sich bringen mag. Steht zu Anfang noch das Zusammenwirken von Wort und Musik im Vordergrund, so wendet sich der Blick im Verlauf der Untersuchung immer mehr der Sprache bzw. deren Dekonstruktion und der Körpersymbolik zu. Der Verfasser bezieht sowohl philosophietheoretische Ansätze als auch historische Kontexte mit ein. »Nicht als positive Größe wird das Gesamtkunstwerk verhandelt, sondern als utopi-

26 Den theoretischen Unterbau liefert Hiß selbst mit Verweisen auf seine Studien wie *Der theatralische Blick* (1993). Die »Einsicht in die Vielschichtigkeit szenischer Darstellung« (24) betonend, würden sich die *Synthetischen Visionen* wie eine Fortsetzung bzw. eigenständige Ergänzung zu *Der theatralische Blick* lesen lassen: »Erst in den Akten des Zuschauens [...] realisiert sich der dialektische Sprung von der Synchronisation (der disparaten Ausdrucksträger) zu ihrer semantischen Synthese.« (25)

scher Ort, auf den sich über zwei Jahrhunderte hinweg ästhetische, politische und insbesondere theatrale Träume projizieren.« (21) Die Bedeutung und Wirkung des Gesamtkunstwerks wird so auf der einen Seite theatergeschichtlich, auf der anderen auch konkret kulturspezifisch nachvollziehbar gemacht.

Die bereits im Titel vorgegebene Zeitspanne umfasst damit die breitestmöglich angelegte Rückschau auf die synthetische Vision Theater.²⁷ Acht Kapitel, die sog. »kleinen Erzählungen«, bindet Hiß in den Kontext der »große(n) Erzählung vom theatralen Gesamtkunstwerk« (21) ein. Naturgemäß basieren die Ausführungen auf theatertheoretischen Ansätzen, die Thematik der Untersuchung schließt aber auch die Betrachtung der Gattungen und ihrer Grenzen mit ein, so dass der Verdienst des Autors vor allem in der gattungsübergreifenden Analyse liegt.

Die Einteilung in Kapitel gibt den chronologischen Rahmen der Analyse vor. Hiß wird der komplexen Thematik der synthetischen Vision gerecht, indem er jeder einzelnen Epoche bzw. Strömung des Zeitgeistes unter spezifischen Gesichtspunkten Beachtung schenkt: Die Suche nach *ideengeschichtlichen Akzenten* führt zu der Vorstellung des Synthetischen als Erlösung mit idealistischen romantischen Modellen. *Mediengeschichtliche Aspekte* werden vor allem in symbolistischen und spätrömantischen Phasen verstärkt angewandt und leiten die Untersuchung bis in die Moderne weiter. Dort wird die Frage nach Wahrnehmung und Korporalität, den Anfängen technischen Denkens auf der Bühne und der Psychoanalyse thematisiert. Schließlich untersucht Hiß das Theater von den frühen Jahren des letzten Jahrhunderts bis ins Jahr 2000 auf der Folie der *Positionierung des Körpers*. Folgerichtig zeichnet der Autor mit dem Aufkommen des Regietheaters die Interpolation zwischen den Autorenschaften nach, skizziert stark semiotisches Denken, beschäftigt sich mit der Wirkung auf den Zuschauer sowie der Sinnentleerung des Theatergeschehens und deren Auswirkungen auf das Gesamtkunstwerk.

Die Inhalte der Kapitel seien hier in aller Kürze dargestellt: In der Frühromantik, dem *Laboratorium synthetischer Fantasie*, spielt das Drama als solches eine untergeordnete Rolle. Die Pläne von einem Gesamtkunstwerk werden hier eher als synästhetische Ideen verstanden, mit deren Hilfe innere und äußere Welten miteinander in Verbindung treten, Mensch und Natur über Musik in Kontakt kommen. Schon hier wird angedeutet: Wo Semantik an ihre Grenzen stößt, öffnen musikalische Ausdruckswelten die Türen.

Mit *Richard Wagner: Theatralisierung des Synthetischen* untersucht Guido Hiß die kulturevolutionären und musikkonzeptionellen Auswirkungen von Wagners Theorien und die Faszination Bayreuths. Auch wenn in diesem Kapitel klar das Musiktheater in den Vordergrund rückt, lassen sich aus Hiß' Ausführungen zu Wagners Theater wichtige Aspekte zum Wort-Ton-Verhältnis, zur Theatersemiotik sowie zu der Rolle des Schauspielers und des Zuschauers ziehen. Wagner habe »romantisches Welteinheits-

27 Auch wenn das synthetische Zusammenwirken der am Theater beteiligten Künste seit Aristoteles bekannt ist, sieht der Autor die Geburtsstunde in der Frühromantik: das Gesamtkunstwerk als Synonym für das Ringen nach der Überbrückung der Differenzen des menschlichen Lebens (7ff.). Schellings Vorlesung *Philosophie der Kunst* verknüpft erstmals idealphilosophisch das Gesamtkunstwerk mit der Idee der Versöhnung von Ich und Natur, in die sich anschließend Hiß' Ausführungen zu Marquards, Adornos und Lyotards Theorien einreihen.

wähnen materialisiert« und den Grundstein gelegt zu dem »Theater der Gegenwart. [...] Sein Name lautet: Regietheater.« (87)²⁸

Künstliche Paradiese erarbeitet die Zusammenhänge von symbolistischer Theatertheorie, Nietzsche, Baudelaire und dem Théâtre d'Art. Mit der Krise der Sprache stellt sich besonders die Frage nach der Ausdrucksfähigkeit des Theaters. Hier bieten die synthetischen Ansätze den Ausweg aus dem Dilemma und weisen den Weg zur »Überwindung des aufs Drama reduzierten Theaterbegriffs« (121). Symbolistisches Theater wird sich seiner Materialität und Medialität bewusst und arbeitet als metaphysische Maschine.

Die Geburt des Regietheaters aus dem Geist des Gesamtkunstwerks lässt nicht nur die Aufführung zum autonomen Kunstwerk wachsen und damit das Theater zum Ort der Belebung werden, sondern führt vor allem zum Entstehen einer von der Literaturwissenschaft losgelösten autarken wissenschaftlichen Disziplin, der Theaterwissenschaft. Mit der Idee des Regietheaters sind weitgreifende Reformen verbunden. Die Funktion des Theaterbetriebs, der Bühne und Schauspieler, des Autoren und Regisseurs befindet sich im Wandel, der dazu führt, dass das Verhältnis zum Text an sich neu überdacht werden muss.

Im Kapitel *Massen, Körper, Regressionen* wendet sich Hiß einem Theater zu, das sich aufgrund sprachlicher Dekonstruktion und gesellschaftlicher Disparität zunehmend der Sinnsuche verschreibt. Synthetische Visionen werden hier im ersten Schritt als »Gemeinschaft der Künste« (195) zur Stimulierung des Zuschauers und daraus resultierend als »Gemeinschaft der Menschen« (196), also im Massenerlebnis und einem rauschhaften Fliehen verstanden. Die politische Gefahr und die Manipulationsgewalt, die von einem solchen Theater ausgehen können, werden erwähnt, jedoch nicht weiter ausgeführt.

Neben den angedeuteten performativen Ansätzen werden durch *Die Krise der Korrespondenzen* vor allem die Relevanz der Avantgarde für Hiß' Studie im Speziellen und die Theatergeschichte im Allgemeinen erläutert: Avantgarde definiert sich durch die Abkehr aller romantischen Modelle eines Gesamtkunstwerks hin zu einer grotesken und kontrastiven übersteigerten Schilderung. Die Sinnlosigkeit ist hier aber nur vordergründig, denn das avantgardistische Theater »reagiert auf die Welt, indem es sie abstrahiert« (207). Auch wenn die Avantgarde mit allen herkömmlichen Gattungsinhalten zu brechen sucht, kann dieses Theater nicht über die gemeinsamen Wurzeln hinweg täuschen.

Die rechte und die linke Hand des Dionysius, ein Überblick über die Theatermodelle Artauds, Piscators, Meyerholds und seiner Schüler, thematisiert schwerpunktmäßig das Zusammenspiel von Theater und Gesellschaft. Dieses Theater zielt »auf die Körper, die Nerven, die reflektorische Erregbarkeit des Publikums. Ziel ist der meßbare politische Konflikt.« (275) Die Wirkung der synthetischen Kräfte fokussiert besonders den Rezipienten, intendiert dessen schmerzvolle Re-Aktion und geht eindeutig mit der Aufwertung der Tätigkeit des Regisseur einher.

Interferenzen ist letztes Kapitel und Ziel der Zeitreise in einem. Am Ende seiner Ausführungen beschäftigt sich der Autor mit dem postmodernen Theater und dessen Spielarten. Hiß bleibt hier, gerade was die neueren Entwicklungen des Gesamtkunst-

28 Da Wagner untrennbar mit der Idee der synthetischen Vision verbunden ist, bilden dessen Ideen für spätere Generationen laut Hiß den Fundus ihrer Bühnenarbeit und sind daher auch im Verlauf der Analyse ein zentraler Dreh- und Angelpunkt.

werks betrifft, leider bei Bekanntem. An Beispielen wie Wilson, Marthaler und Bausch leistet Hiß zwar auch in diesem Fall wieder eine fächerübergreifende Analyse, der wirklich aktuelle Bezug und ein Eingehen auf innovative Ideen des gegenwärtigen Theaterbetriebs fehlen allerdings. Die Medialisierung der Bühne, eine junge deutsche Dramatikergeneration, Happening-Theater wie bei Schlingensiefel oder auch die Tendenzen der angloamerikanischen Theaterszene wären gerade unter dem Gesichtspunkt des theatralen Gesamtkunstwerks von Interesse gewesen. Natürlich birgt das zeitgenössische Theater die Gefahr eines fehlenden etablierten theoretischen Unterbaus und eines sich andauernd in der Schwebelage befindlichen Prozesses. Aber gerade die Theaterwissenschaft ist mit dem Mittel der Aufführungsanalyse der Literaturwissenschaft oftmals einen Schritt voraus: sie kann die »synthetische Vision« aus allernächster Nähe beäugen. So bleiben Hiß' Ausführungen und leider auch die verwendete Literatur Anfang der 90er Jahre stehen, statt wirklich den Sprung bis zur Jahrtausendwende zu wagen.

Nichtsdestotrotz ist Guido Hiß mit *Synthetische Visionen* eines gelungenen: (Theater-)Wissenschaftler werden in diesem Buch dankbar eine komprimierte theoretisch verwurzelte Arbeit über die Entwicklungen des Theaters als Gesamtkunstwerk finden. Der gattungs- und fächerübergreifende Ansatz macht dieses Buch zu einem Werk, das über Basales hinaus einem Handbuch ähnlich wichtige Stationen und elementares Wissen aufbereitet. Auch wenn der Stil manches Mal in einen historisch-reproduzierenden Gestus verfällt, sollte Hiß' Buch einen Platz im Bücherschrank des theater- wie musikwissenschaftlich interessierten Lesers erhalten.

Wiebke Büsch

Jochen Hörisch: *Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen*. Frankfurt am Main (Eichborn) 2004. 323 S.

Angesichts der wirren Zeitläufte mit ihrer Neigung zur umgesetzten Dystopie diagnostiziert der Verf., Professor für Literatur- und Medienwissenschaften an der Universität Mannheim, ein »fragiles Comeback des Prestiges von humanwissenschaftlichen Theorien« (317), mithin ein auch bei den Humanwissenschaftlern grassierendes Bedürfnis nach Sicherheit, Sinn und kohärenter Ordnung. Ihnen und allen interessierten Laien bietet er nun eine *Handreichung*, so der gewiß nicht ironisch gemeinte Untertitel, ein Hilfsmittel, halb Lexikon, halb Vademecum für den wissenschaftlichen Alltag bzw. den Hausgebrauch. Darin will der Verf. »Grundzüge, Grundgesten und Grundbegriffe derjenigen Theorien vorstellen und prüfen, die in den letzten fünfzig Jahren das Sagen hatten und zum Widerspruch reizten.« (23) Gleichzeitig erhebt hinter dieser Theorie-Landschaft ein wissenschaftshistorisches und, mittelbar, ein geisteswissenschaftliches Panorama der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts samt allen Krisen und Irrungen.

Nachdem er eine Liste diverser Wahrheitsbegriffe vorgelegt hat, plädiert der Verf. (und man fragt sich, ob man den Vorschlag ernst nehmen soll, so sehr war zuvor von einer fröhlichen Wissenschaft die Rede) für einen sozusagen apothekarischen Wahrheitsbegriff: Wahr sind demnach »Theorien und Theoreme, die auf Heils-Versprechen verzichten, aber uns zu helfen und zu heilen vermögen.« (22). Klar hervor tritt hier die

postmoderne Haltung des Verf., eine seinem Unternehmen höchst förderlich Skepsis gegenüber jeglichem Absolutheitsanspruch, eignet bekanntlich ja den meisten Theorien die stark ausgeprägte Gewissheit, die richtige und einzig wahre zu sein. Das den *bricolage* enthaltende Bild einer Theorie-Apotheke ist selbst zutiefst postmodern – zugleich freilich nicht unproblematisch, da die Krankheitsmetaphorik, die der vom Herausgeber der Reihe, Hans Magnus Enzensberger, vorgeschlagene Titel (vgl. 32) in sich trägt und die das ganze Buch etwas penetrant aufrechterhält, die wissenschaftliche Auseinandersetzung insgesamt, ihre Methoden und Gegenstände, mit dem Odium des Pathologischen versieht.

Der Band präsentiert in 32 Kapiteln von »Analytischer Theorie« (35–44) bis »Zivilisationstheorie (Norbert Elias)« (307–313) eine objektive und keineswegs auf Vollständigkeit zielende Auswahl theoretischer Ansätze. Ein Abschnitt »Wirkungen, Risiken und Nebenwirkungen« ergänzt nach Art der Beipackzettel zu Medikamenten die jeweilige Theorie und warnt vor falschem bzw. übermäßigem Gebrauch. Vorgestellt werden neben der derzeit aktuellen Interdisziplinarität, die der Verf. ungerechterweise auf einer halben Seite als »Modewort der geisteswissenschaftlichen Antragsprosa der letzten Jahrzehnte schlechthin« (141) abhandelt, auch mit einem Werk machtvoll in die Diskussion katapultierte Methoden wie Paul Feyerabends Anarchistische Erkenntnistheorie (45–48) oder die von Paul Watzlawick begründete Kommunikationstheorie (142–147) sowie aus historischen Gegebenheiten resultierende und höchst zeitgebundene Modephänomene wie Existenzialismus (96–103) und Kritische Theorie/Frankfurter Schule (158–170). Letztgenanntes Kapitel schließt maliziös mit einem Hinweis auf ein Gespräch, das Habermas, »die Inkarnation des intellektuellen *juste milieu*« (Hervorhebung JH; 170), mit dem damaligen Kardinal und heutigen Papst 2003 führte und das zahlreiche Gemeinsamkeiten zutage förderte. Das sarkastische Resümee hierzu lautet: »Kritische Theorie in ihrer späten Habermas-Ausgestaltung ist zur offiziösen Staatsphilosophie geworden. So viel Konsens war nie.« (168) Hörischs Stil läßt sich, dafür mögen diese wenigen Proben genügen, am ehesten dem in Deutschland weder geschätzten noch gepflegten wissenschaftlichen Essay zuordnen, und dazu gehört auch eine Lust an pointierten Formulierungen und eine gewisse polemische und darin gleichsam aufklärerisch argumentierende Grundhaltung. So verweist der Verf. anlässlich der Totalitarismus-Theorie höchst erhellend auf Hannah Arendts Heidegger-Rezeption bzw. auf ihr Verhältnis zu dem Philosophen um zu demonstrieren, »welche Wege und Nebenwege Theoriwirkungen einschlagen können« (306).

Einige konkrete Beispiele: Das Kapitel zum Strukturalismus (277–287) legt zunächst Inhalt und Wirkungskraft mehrerer einflussreicher und theoriestiftender Werke dar, Chomskys *Syntactic Structures* (1957), *Les structures élémentaires de la parenté* (1949), *Tristes Tropiques* (1955) und *Anthropologie structurale* (1958) von Lévi-Straus sowie Saussures *Cours de linguistique générale*; ihnen gemeinsam sei das Interesse an Strukturregeln, nicht an historischen Fragestellungen. Als »Clou des Strukturalismus« (284) gilt dem Verf. die Frage »wie funktioniert das?« (284). Der Strukturalismus frage nicht nach »der Leistung unvergleichlicher Individuen, sondern nach den Strukturen, in die sie eingelassen sind.« (284) Damit hat der Verf. den Strukturalismus in seinem Grundprinzip zwar einfach, doch hinlänglich umrissen. Angesprochen wird auch die oft kritisierte »nüchterne, funktionalistische, analytische Geste« (285) und vor allem die u.a. von Sartre vorgebrachte Kritik des anti-humanistischen und anti-emanzipatorischen, deshalb konservativen bzw. apolitischen Impetus (vgl. 285). In diesem Zusammenhang macht sich

bemerkbar, daß der Ver. meist auf historische Situierung der jeweiligen Theorie verzichtet. Der Erfolg des unbestreitbar exakte Ergebnisse bringenden Strukturalismus in der Literaturwissenschaft rührt nicht zuletzt, so wäre zu ergänzen, von der noch in den sechziger Jahren vorherrschenden werkästhetischen, textimmanenten, auf ›Einführung‹ gründenden Methode bzw. dem darauffolgenden Primat der Soziologie als Leitwissenschaft. Beidem hält der Strukturalismus das Prinzip Objektivität entgegen.

Nicht minder konzis ist das dem Verf. affine Kapitel zur Postmoderne/Posthistoire (213–221), das die einschlägige Werke von Leslie A. Fiedler über Arnold Gehlen bis zu Lyotard anführt und mit dessen Infragestellung der ›grands récits‹ den pluralistischen, offenen Grundcharakter der Postmoderne anschaulich darstellt. Wieder bergen witzig-freche Formulierungen die Wahrheit; Feststellungen wie »Postmodern kann das Zeitalter genannt werden, in dem immer mehr Köpfe auf Imperative und normative Verlaufsprognosen mit einem Lächeln reagieren – selbst und gerade auf die der Moderne« (219f.) oder »In der Postmoderne findet die Moderne zu sich selbst. Und sie entdeckt dabei, bestürzt oder amüsiert, schockiert oder befreit, dass sie ein substantielles Selbst nicht hat« (222) benennen, falls dies überhaupt gelingen kann, das Wesen der Postmoderne (und bedeuten ganz nebenbei wie ihr mit ihren eigenen Waffen beizukommen ist). Vergleicht man das Kapitel mit dem Lemma eines einschlägigen Lexikons, etwa das von Ansgar Nünning editierte *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998, 438f.), so zeigt sich eine nahezu identische Bestimmung des nicht einfach zu definierenden Begriffs; der von Ruth Mayer verfasste Artikel nennt zwar ausführlich Referenzautoren in allen Künsten sowie formale Prinzipien der Postmoderne, während die Literaturhinweise sich auf Publikationen neueren Datums beschränken.

Im Kapitel »Iconic Turn« (134–140) wendet sich der Verf. dem zweifelsohne spannendsten Mittel der Theorie-Apotheke zu – einer derzeit im Entstehen begriffenen Theorie, die, von Gottfried Boehm und Horst Bredekamp initiiert, auf Forderungen Aby Warburgs und Erwin Panofskys zurückgeht. Angesichts der Dominanz des Bildes in der modernen Mediengesellschaft plädiert der Verf. engagiert für eine kritische und vor allem analytische Bildbetrachtung: »Bilder zu lesen ist kein Exklusivrecht gebildeter bis eingebildeter Kunsthistoriker, sondern etwas, was wir alle immer schon tun – fragt sich nur, mit welchem Alphabetisierungsgrad.« (138) Der Interdisziplinarität und Intermedialität implizierende *iconic turn* trägt nicht zur Gleichmacherei innerhalb der Geisteswissenschaften bei, sondern, so sei angemerkt, könnte als deren größter gemeinsamer Nenner maßgeblich stimulierend wirken und ganz nebenbei ihre Praxistauglichkeit belegen.

Bei Hörischs Kompendium handelt es sich keineswegs um einen jener »S(t)ammelbände« (141), die auf die eilige Lektüre zugeschnittene, leicht konsumierbare Informationen anbieten. Die Theorien werden durchweg kompetent und verständlich vorgestellt; eine Literaturliste hätte allerdings eine vorzügliche Ergänzung abgegeben und zur weiteren Überprüfung angeleitet, wie auch die Kapitel unentwegt zur kritischen Reflexion auffordern. Dies scheint ohnehin der Grundgedanke des Bandes zu sein: den Humanwissenschaftler an seine Antriebskraft und sein größtes Potential, den Zweifel, zu erinnern und, wohl am wichtigsten, auch daran, daß alle Theorie nur grauer Behelf ist und vor dem zu untersuchenden Gegenstand zurücktreten muß. Leser, die brillante, oftmals entlarvende Volten freuen, kommen bei der Lektüre auf ihre Kosten; wer hingegen ein Lexikon der geisteswissenschaftlichen Theorien sucht, das mit umfassenden objektiven und gar gültigen Informationen aufwartet, hat von seinen Disziplinen

nichts verstanden und muß zu anderen Büchern samt Wissenschaften greifen. Das verwirrend-bunte Theorien-Sammelsurium enthält freilich versteckt Lehren, die manchem bitter schmecken dürften: Theorien unterliegen den Zwängen und Moden des wissenschaftlichen Marktes, verändern sich und wechseln mehr oder minder rasch. Konkurrierende und alternierende Theorien sind Merkmale der akademischen Diskussion und charakterisieren mithin lebendige Geisteswissenschaften. Und schließlich: Eine einzige Theorie taugt keinesfalls für alle Gegenstände, empfohlen sei vielmehr, was der Literaturwissenschaft Jost Hermand schon in den sechziger Jahren für die Textinterpretation propagierte, nämlich ein methoden-synthetisches Vorgehen, das sich in der Praxis am besten bewährt.

Thomas Amos

Andrea Hübener: *Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker*. Heidelberg (Winter) 2004. 395 S.

Zu der eigentümlichen Wirkungsgeschichte dieses Autors gehört es, daß E. T. A. Hoffmann, darin Heine ähnlich, im Ausland früher, intensiver und anders rezipiert wurde. Sein außerordentlicher Erfolg in Frankreich rührt von einer einmaligen Koinzidenz (die sich glücklicher für die Komparatistik nicht denken lässt): Die im Jahr der Julirevolution 1830 publizierte, 24 Bände umfassende und *Contes fantastiques* betitelte Werkausgabe hat auf die sich eben formierende romantische Bewegung die Strahlkraft eines Fanals. Nachdem zuvor bereits Mme de Staëls Deutschland-Buch und die Werke von Charles Nodier das Interesse am Nachbarland bzw. an einer dem Irrationalen zugewandten Literatur weckten, fällt dem in seiner Heimat als ›Gespenster-Hoffmann‹ verschrieenen, möglicherweise also, wie zu folgern erlaubt sei, ganz un-deutschen Dichter bei den ›Jeunes-France‹ die Rolle des großen Anregers und Impulsgebers zu. »Hoffmann a ouvert la voie, il a indiqué le chemin«, resümiert Marcel Schneider in seinem Standardwerk *La littérature fantastique en France* (1964, 163) und weist Einflüsse noch bei dem regionalistischen Schriftsteller-Duo Erckmann-Chatrion in den *Contes populaires* (1866) nach (»[...] ils ont su continuer l'esprit de Hoffmann en plein positivisme«; 195). Den Grund dieser nachhaltigen Wirkung benennt Schneider klar: »Hoffmann s'est peu servi du merveilleux (fées, magiciens, sortilèges) et bien moins qu'on le croit, des spectres, des vampires, et des loups-garous. Son fantastique est intérieur: il a exploré l'espace du dedans, rêves, délires, hallucinations, terreurs [...] « (155). Die hier zu recht konstatierte Modernität Hoffmanns – nach Schneider eine gleichsam psychologische, auf einem Interesse an den Nachtseiten der menschlichen Psyche basierende Phantastik – vermag indes nicht zu verhindern, daß mit den von Baudelaire besorgten Übersetzungen der (Kurz-)Geschichten Poes ab der Jahrhundertmitte Hoffmanns Einfluß auf die französische Avantgarde zumindest vordergründig schwindet. Offenbachs 1881 uraufgeführte Oper schreibt mit der Gleichsetzung von Person und Werk dann endgültig das längst etablierte und weiterhin zählebige Klischee des *poète maudit* fest. Nichtsdestoweniger bleibt Hoffmann, der zusammen mit Poe und H. P. Lovecraft das gloriose Dreigestirn der grundsätzlich transnationalen Phantastischen Literatur bildet, in Frankreich bis heute ein sehr populärer, quasi-kanonischer und, mehr noch, quasi-französischer Autor.

Die zu besprechende, von der Technischen Universität Berlin angenommene Dissertation geht Hoffmanns Einfluß auf den *Romantisme* nach und bezieht dabei Bildende Kunst und Musik mit ein, was sich bei einem Dichter, der ganz im Sinne der nach einer Synthese der Künste strebenden romantischen Bewegung auch komponierte und zeichnete, geradezu anbietet. Beabsichtigt ist also ein vergleichendes und explizit interdisziplinäres Vorgehen.

Der erste Teil der Arbeit behandelt ausgehend von Musiker- und Malerfiguren das Verhältnis Hoffmanns zu Musik (12–48) und Malerei (48–58); Referenztexte sind: *Ritter Gluck* (1809), die *Kreisleriana* (1814), die *Lebensansichten des Katers Murr* (1815–16) bzw. *Der Artushof* (1815), *Die Jesuitenkirche in B.* (1816/17). Die (unbegründete) Zusammenstellung des Textkorpus scheint freilich willkürlich; übergangen wird die wohl wichtigste *persona* Hoffmanns, Anselmus, der im *Goldnen Topf* (1814) einen initiatorischen Werdegang vom Kopisten zum vorbildhaften Modell des romantischen Künstlers schlechthin durchläuft. Daß die Verf. sich nicht der Novelle *Signor Formica* (1820), einer für Hoffmann typischen Vermischung, ja Um-Schreibung von Wirklichkeit und Fiktion, zuwendet, darin der reale Malerpoet Salvator Rosa (1615–73) auftritt, bleibt bedauerlich, böte sich doch hier die Gelegenheit, der Frage nachzugehen, ob und inwieweit Hoffmann in eine zweifelsohne selbstreferentielle Novelle aus der Malerei entlehnte Prinzipien und Verfahren transponiert. Das Kapitel »Lebende Bilder und die Welt des Theaters« (58–72) kreist um die märchenhafte, laut Untertitel von Callot angeregte Erzählung *Prinzessin Brambilla* (1820). Ein skizzierter Überblick der frühen Rezeptionsgeschichte beendet den einleitenden Teil (vgl. 72–82); die Problematik der Übersetzungen, insbesondere derjenigen von Loève-Weimars, findet keine Erwähnung.

Das Gewicht der Arbeit liegt auf dem nun folgenden zweiten Teil mit seinen drei Kapiteln; hier wählt die Verf. ihr signifikant erscheinende »Künstler« (VII) aus und »setzt sie in Beziehung zum Œuvre E. T. A. Hoffmanns.« (VII) Daß diese Vorgehensweise, eine Digression nach romantischer Art, unpräzise geschieht, erwies sich schon in der Einleitung. »Unter dem künstlerischen Einfluß Hoffmanns beginnt man in Frankreich das Groteske als ein in sich verkehrtes Ausdrucksmittel eines künstlerischen Ideals zu begreifen [...]« (3): Übersieht man noch nachsichtig den grotesken Lapsus in der fehlenden, die Infinitivkonstruktion nicht klärenden Interpunktion sowie den (unbeabsichtigten) Kalauer um das mißverständliche Epitheton »verkehrte«, so ist andererseits unverkennbar, daß die Verf. die Rolle Hoffmanns bei der vorgeblichen Vermittlung des Grotesken insgesamt zu hoch bewertet. Literatur und Bildende Kunst Frankreichs kennen seit der Renaissance natürlich sehr wohl diese ästhetische Kategorie, Hoffmann erinnert um 1830 noch einmal mit allem Nachdruck daran. Hier wäre ein komparatistischer Seitenblick auf die übrigen Autoren der deutschen Romantik ergiebig gewesen, denn da sie das Groteske kaum oder nicht thematisieren, erfahren sie auf französischer Seite keine nennenswerte Rezeption, so Ludwig Tieck, oder wirken erst deutlich zeitverzögert. Novalis beispielsweise, den Maeterlinck Jahrzehnte später, 1895, übersetzt, beeinflusst mit seinen metaphysischen Spekulationen erst den Symbolismus. Weshalb um 1830 in Frankreich eine Vorliebe für das Groteske herrscht, wozu Victor Hugo mit dem Vorwort zu *Cromwell* (1827) das theoretische Manifest und in *Notre-Dame de Paris, 1482* (1831) den erzählpraktisch umgesetzten Überbau liefert, hat einen anderen Grund. Nach Gustav René Hocke setzt mit der Romantik die bis in die 1950er Jahre reichende manieristische Periode ein, und des Grotesken als zentrales Kunstmittel bedient sich der Manierismus bevorzugt (vgl. *Die Welt als Labyrinth*, 1957 u. *Manierismus in der*

Literatur, 1959). Grundsätzlich handelt es sich mithin bei der europäischen und zumal der französischen Romantik um eine dem Grotesken außerordentlich affine Bewegung. Für eine vergleichende Studie wäre es unter anderem lohnend gewesen zu zeigen, wie die französischen Romantiker, stimuliert von Hoffmann, das Groteske in nunmehr dezidiert manieristischem Sinne einsetzen, entwickeln und (über-)steigern. Beispielsweise könnte ein Vergleich der beiden mißgebildeten und deshalb grotesken Gestalten Quasimodo und Klein-Zaches die Problematik sowie das mehr oder minder konsequent durchgehaltene Lob der Devianz darlegen. Notwendig ist demnach statt monokausalem Vergleich die Hinwendung zu einer produktiven Rezeption unter Einbeziehung systematischer Fragestellungen (vgl. Manfred Schmeling: *Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1981, 1–24). Spätestens jetzt macht sich bemerkbar, daß die Verf. auf eine Einordnung der französischen Romantik und Hoffmanns in einen größeren literar- wie kulturhistorischen Kontext verzichtet, was bei ihrem interdisziplinären Anspruch unerläßlich sein müßte, und die amimetische und anti-klassische, groteske und phantastische, kurz: manieristische Tradition nicht herausstellt. Auffällt zugleich eine terminologische Nachlässigkeit und, wie man sieht, damit einhergehend eine methodische Unsicherheit: Die für die Untersuchung zentralen Termini »grotesk« und »phantastisch« werden nirgendwo definiert, ebensowenig die Grundlagen moderner Narrativik berücksichtigt. Appliziert man Tzvetan Todorovs brillanten Entwurf zu einer Theorie des Phantastischen (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970) auf Hoffmanns Texte, würde deutlich, daß Hoffmann mit dem Phantastischen und den benachbarten Gattungen des Unheimlichen (»étrange«) und des Wunderbaren (»merveilleux«) fortwährend spielt – und tatsächlich wenige im Todorovschen Sinne phantastische Erzählungen schreibt. Ein anderes Beispiel, um den bisweilen schwankenden analytischen Boden aufzuzeigen: Balzacs Novelle *Le Chef d'œuvre inconnu* taugt nicht dazu, in einem »realistisch-phantastischen Epilog« (vgl. 180–192) herangezogen zu werden, da darin nichts Übernatürliches geschieht und es sich deshalb keineswegs um einen phantastischen Text handelt, sondern um eine unheimliche Erzählung bzw. einen unter hoffmannesken Zierat verborgenen kunsttheoretischen Text.

Wenig überzeugen die Gautier (83–130), Nerval (130–180) und dem frühen Balzac (180–192) gewidmeten Abschnitte (»Dichterische Aneignung von phantastischem Erzähler und »rêveur allemand«; 83–192). (Ob sich Hoffmann, der problematische Mensch, wie ihn Hocke im manieristischen Künstler ausmacht, als »rêveur« begreift und nicht vielmehr ausdrücklich des Spannungsfeldes Realität/Imagination bedarf, muß ohnehin bezweifelt werden.) Insbesondere Gautier, Vertreter der Schwarzen Romantik schlechthin, der bis zu seinem Spätwerk, dem *Capitaine Fracasse* (Buchausgabe 1863) an einem manieristischen Konzept festhält und damit noch Baudelaires gespaltenen, höchst komplexen Schönheitsbegriff wesentlich prägt, widmet sich die Verf. nur kurz. Besprochen werden eingangs zwei Aufsätze, *Hoffmann* (1830) und *Contes d'Hoffmann* (1836), dann die Fragment gebliebene *Histoire du romantisme* mit der Beschreibung der legendären *Hernani*-Schlacht und Erinnerungen an Nerval sowie zwei Artikel zu Delacroix (1865) und Berlioz (1870). Einziger analysierter narrativer Text ist die eher marginale Erzählung *Omphale. Histoire rococo* (1834; vgl. 105–110). Andere Beispiele hätten weitaus lohnendere Ergebnisse gezeitigt, vorzüglich *La morte amoureuse* (1836), ein für Baudelaire und später das Fin de siècle auf ästhetischem Gebiet richtungsweisender Text, der als wichtige intertextuelle und meta-fiktionale Markierung den als *deux ex machina* agierenden Abt Serapion enthält. Auch das zentrale Motiv des weiblichen Vampirs

verweist auf die titel-lose Vampirgeschichte im 4. Band der *Serapionsbrüder*: Gautiers überaus faszinierend gezeichnete ›femme fatale‹ mit dem vielversprechenden Namen Clarimonde kontrastiert heftig mit Hoffmanns schablonenhafter, geradewegs der ›gothic novel‹ entsprungene Blutsaugerin, und die in Priester und Lebemann aufgespaltene Psyche seines Protagonisten formuliert folgenreich das Dilemma des (post-)romantischen Dichters. Beispielhaft belegt *La morte amoureuse*, wie die französische Romantik Hoffmanns Vorgaben ins Schwarz-Romantische, Manieristische potenziert.

Nicht minder ergiebig das Gedicht *Albertus* (1832), das mit seinen langen beschreibenden Passagen Gautiers unstrittige Affinität zur Malerei demonstriert. Dort findet sich nicht nur ein mit Murr verwandte Kater (»Le matou [...] / Etait le bisaïeul de Murr« (XV, 1f.) und eine Veronique, die ihrerseits auf den *Goldnen Topf* verweist, bereits die Anfangsstrophe schließt mit einer meta-fiktionalen Metalepse: »– Il ne manque vraiment au tableau que le cadre / Avec le clou pour l'accrocher. –« (I, 11) Vor allem die intertextuellen Referenzen, von Gautier weniger als augenzwinkernde Hommage, denn als ironische Brechung und Zweifel an Sujet, Ausführung und, möglicherweise, dem (angezweifelte oder kritisch gesehenen) Vorbild Hoffmann intendiert, könnten zu einem gründlichen Vergleich der beiden Erzähler Hoffmann und Gautier anregen, d.h. zu einer Analyse, die ganz klassisch Handlung, Figuren, Schauplatz usw. untersucht und, darauf gestützt, dann beginnen kann, gattungs- und zeitspezifische Eigenheiten des Phantastischen und Grotesken sowie intermediale Bezüge zur Malerei herauszuarbeiten.

Behandelt anschließend die Verf. eine Auswahl der Kunstkritiken Gautiers (vgl. 111-130), etwa zu den Rubens-Gemälden in der Kathedrale von Antwerpen, kündigt sich an, was das zweite Kapitel am Beispiel Delacroix' durchführen will (vgl. »Le Poète en peinture. Eugène Delacroix«; 193-269), nämlich intermediale Bezüge zwischen Hoffmann und der Bildenden Kunst herstellen. Die emphatische Quintessenz, die Hoffmann einen entscheidenden Einfluß auf die französische Kunstkritik beimißt (»[...] seine dichterische Entdeckung einer hinter dem Kunstwerk verborgenen Welt, die es zu entdecken gilt, stellt eine einmal gewonnene Einsicht in das magische Wesen der Kunst dar, hinter die kein Interpret von Rang wieder zurückfallen kann«; 130), diagnostiziert einen irrationalen Kunstbegriff, der sich, für einen derart satirischen Autor wie Hoffmann es eben auch ist, nicht aufrechterhalten läßt.

Mit den Illustrationen Delacroix' zu drei Erzählungen Hoffmanns (*Ritter Gluck*, *Don Juan* und *Die Jesuitenkirche in G.*; vgl. 195-210) bewegt sich zwar die Untersuchung auf intermedial begründetem Terrain, enttäuscht aber durch mangelnde ikonographische Analyse und fehlende Einordnung in einen größeren kunsthistorischen Kontext. Der Ausgangspunkt, Hoffmanns Texte und sein Kunstverständnis, verschwinden anschließend allzu rasch; was die pathosgesättigten Gemälde *Die Dantebarke* (1822) oder Géricaults *Floß der Medusa* (1819) mit Hoffmann zu tun haben, erschließt sich nicht (vgl. 222ff.), trotz des eiligen Verweises auf Hoffmanns Künstlernovellen und die dort thematisierte Rolle des Künstlers (vgl. 232). Breite Würdigung erfahren die Lithographien zu Goethes *Faust* (vgl. 243-269), die, worauf die Verf. indes nicht eingeht, hauptsächlich exemplarisch vorführen, wie die französischen Romantiker Goethe und den ersten *Faust* romantisieren, indem sie wieder auf formale und inhaltliche Register der Schwarzen Romantik zurückgreifen oder, anders ausgedrückt, die bei Goethe vorhandenen Tendenzen, vor allem das ›Gotische‹, überzeichnen. Die Veränderungen, die Delacroix an Mephisto vornimmt, indem er etwa ihn, den gefallen Engel, auf dem Eingangsblatt höchst programmatisch sogleich zu einer ambivalenten Gestalt stilisiert,

schön und gefährlich, illustrieren vortrefflich die Umwertung ästhetischer und moralischer Richtlinien. In diesem motivgeschichtlichen Zusammenhang wäre Gautiers Erzählung *Deux acteurs pour un rôle* (1841) zu berücksichtigen gewesen, setzt sich doch Gautier dort am Beispiel von Goethes Drama mit der Faszination des Bösen und dessen theatralischer Darstellung auseinander.

Neben anderen, eher unspektakulären Beispielen (u. a. die kaum bekannte Novelle *Euphonia ou la ville musicale* von 1844) verspricht das dritte Kapitel des Hauptteils, »Der chronische Dualismus im Leben eines Komponisten und Schriftstellers. Hector Berlioz (1803–1869)« (271–379), mit den *Huit scènes de Faust* (1828), einer Art Symphonischen Dichtung, nicht nur ein Paradebeispiel romantischer Programmmusik, sondern auch ein überaus originäres Zeugnis für die vollzogene Verschmelzung von Dichtkunst und Musik zu analysieren (vgl. 322–336). Der als »Hoffmanns Erbe« (273) titulierte Berlioz versteht bei seiner Gestaltung des Stoffes jede Szene mit reichem textuellen Beiwerk, Zitate aus *Hamlet* und *Romeo and Juliet* und Goethes *Faust*. Da die Verf. die musikalischen Strukturen des Werkes außer acht läßt und sich der Musik auch nicht mit beschreibender Behelfsterminologie nähert, vermag sie weder das hier für die intermedialen Interferenzen essentielle, mikrostrukturelle Zusammenwirken von Musik und Text, noch die hinter dieser experimentellen, von Goethe vehement abgelehnten Collage stehende Intention aufzudecken.

Angetreten mit dem hohen Anspruch, den fundamentalen Einfluß Hoffmanns auf die Generation der französischen Romantiker nachzuweisen, kann die Untersuchung dem letztlich nicht genügen und weist, woran die Argumentation leidet, teilweise eklatante Schwachstellen auf, nämlich zu flüchtige Textanalyse und ungenügende Aneignung der integrierten Fächer, was interdisziplinäres Arbeiten an sich diskreditiert. Leichter hingegen wiegt der Vorwurf, die Hoffmann-Forschung habe bei weitem noch nicht das Niveau erreicht, das für andere *klassische* Autoren der deutschen Literatur als selbstverständlich gilt, bestätigt sich doch dadurch die Komplexität dieses Werkes und der Rang Hoffmanns, des bedeutendsten Erzählers der klassisch-romantischen Epoche.

Thomas Amos

Sabine Kyora u. Uwe Schwagmeier (Hg.): *Pocahontas revisited. Kulturwissenschaftliche Ansichten eines Motivkomplexes*. Bielefeld (Aisthesis) 2005 (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 21). 268 S.

Der vorliegende Sammelband legt sein Augenmerk auf die Kontextualisierung von Arno Schmidts Erzählung *Seelandschaft mit Pocahontas*²⁹ innerhalb des Motivkomplexes Pocahontas, wie die beiden Herausgeber Sabine Kyora und Uwe Schwagmeier im Vorwort ankündigen. Die gelungene Strukturierung des Sammelbandes versucht dieser Aufgabe gerecht zu werden, indem sich die erste Hälfte der insgesamt elf Beiträge mit der Rezeptionsgeschichte der Pocahontas-Figurationen in der deutschen und US-amerikanischen Literatur befasst. Darauf folgen sechs Aufsätze, die die Erzählung Schmidts

²⁹ Schmidt, Arno: *Seelandschaft mit Pocahontas*. BA I/1. Zürich 1987, 391–437.

analysieren und dabei vorwiegend die Perspektive der (post-)colonial studies einnehmen. Dieser literaturwissenschaftliche Ansatz erklärt sich aus der Figurenzeichnung Pocahontas': Die im vorliegenden Band besprochenen Darstellungsweisen der Indianerprinzessin beruhen auf einer – wenn auch in der Differenziertheit ihrer Wahrnehmungs- und Selbstreflexion sehr unterschiedlichen – eurozentrischen Perspektive, wie Schwagmeier in seinem Artikel über US-amerikanische Pocahontas-Figurationen herausstellt. Pocahontas ist »das Geschöpf des kolonisatorischen Diskurses« und ebenso »Symbol all seiner Verfehlungen« (126). Der im Titel verwendete und übergreifend gedachte Begriff ›Motivkomplex‹ meint hier Figurationen und Stoffgeschichte der Pocahontas und die sich daraus ableitenden motivischen Einzelteile sowie die symbolische Verdichtung des kolonialistischen Diskurses im Topos der Indianerin.

Beginnend bei den ersten deutschsprachigen Berichten des 17. Jahrhunderts über die historische Person Pocahontas stellt Stephan Kraft die unterschiedlichen Literarisierungen der Figur bis ins 20. Jahrhundert vor. Der Pocahontas-Stoff bereitet für die fiktionale biografische Gesamtdarstellung erzähllogische und dramaturgische Schwierigkeiten. Der biografische Plot Pocahontas' zerfällt in zwei kaum miteinander vereinbare Liebesgeschichten. Seine erste namhafte Dramatisierung erfährt der Stoff im 18. Jahrhundert, indem er auf den ersten Teil des Plots, d.h. die Rettung Smiths durch Pocahontas und die (fiktive) Liebe zwischen den beiden, beschränkt wird.³⁰ In anderen Bearbeitungen wird die ›edle Wilde‹ als Sprachrohr einer bürgerlich-aufgeklärten Einstellung funktionalisiert³¹ bzw. dient die Sexualisierung der exotischen Figur an narrativen Schwachstellen der Überbrückung von unmotivierten Handlungen.³² Die Literarisierungen des 19. Jahrhunderts bündeln die Handlung durch eine kausale Verknüpfung zwischen dem Tod der Indianerprinzessin und dem Wiedersehen Smiths.³³ Ähnlich wie andere exotisch-weibliche Figurationen wird Pocahontas tendenziell passiv gezeichnet. Die 1955 erschienene Erzählung Arno Schmidts sprengt die traditionellen Erzählweisen, indem einzelne motivische Splitterteile des Pocahontas-Stoffes »isoliert, transformiert und dann neu kombiniert« (54) werden. Mit seinem Augenmerk auf die Entwicklung der erzählstrategischen Zähmung des Stoffs bietet Stephan Kraft das Fundament der weiteren Beiträge und führt in den Motivkomplex ein.

Sabine Kyora beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit *Indianerinnen in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Der »europäische, männliche Blick auf Fremdheit und auf Weiblichkeit« (63) wird dabei gleichfalls beobachtet. Die Literatur des 19. Jahrhunderts in Deutschland zeichnet die Indianerin als Grenzgängerin zwischen indigener und europäischer Kultur. In dieser Position kann die weiblich-indigene Figur als kulturelle Vermittlerin zwischen Eigenem und Fremden funktionalisiert werden. So kann sie den Zugang zur Neuen/Alten Welt ermöglichen, bleibt aber als Frau nur Scharnierstück zwischen und damit außerhalb sowohl der europäischen als auch der indigenen Kul-

30 Vgl. Rose, Johann Wilhelm: Pocahontas. Schauspiel mit Gesang, in fünf Akten. Jamestown [d.i. Ansbach] 1784.

31 Vgl. Scheibler, Karl Friedrich: Leben und Schicksale der Pokahuntas, einer edelmüthigen Americanischen Prinzessin; eine wahre und lehrreiche Geschichte. Berlin 1781.

32 Vgl. [Schulz, Johann Christan Friedrich:] Pocahuntas, Nonpareille genannt, oder: Die Virgini-sche Wilde. In: Ders.: Kleine Prosaische Schriften vom Verfasser des Moritz. Band. 6. Weimar 1800, 71–92.

33 Vgl. Liliencron, Detlev von: Pokahuntas. Drama aus den Kolonien. In: Sämtliche Werke in 15 Bänden. ³1904ff. Band. 14. Berlin/Leipzig o.J., 341–422.

tur.³⁴ Der männliche Erzähler mythologisiert und identifiziert das ›Medium‹ Indianerin als weiblichen Stereotyp der verräterischen Eva, während er ihren sexuell konnotierten Körper zum Zeichenträger der kulturellen Alterität deklariert. Die nicht-stereotyp gezeichnete Indianerinnenfigur integriert und überträgt einzelne europäische kulturelle Elemente, behält aber ihre eigene Religion.³⁵ Wird die vermittelnde Indianerin getötet, verbildlicht dies den gescheiterten Austausch zwischen indigener und europäischer Kultur. Durch die in der Literatur des 19. Jahrhunderts hermetisch gezeichnete kulturelle und ethnische Grenze ist die Integration in die europäische Kultur, so schließt Kyora aus den herangezogenen Textbeispielen, mit dem Tod der Indianerin oder der vollständigen Verneinung ihrer originären, indigenen Kultur verknüpft.

Franziska Schößler wählt für die vergleichende Lektüre zwischen James Fenimore Coopers *Conanchet oder die Beweinte von Wish-ton-Wish*³⁶ und Arno Schmidts *Seelandschaft mit Pocahontas* als theoretische Grundlage Homi K. Bhabhas *Verortung der Kultur*³⁷ und seine psychoanalytisch-postkoloniale Argumentation, in der »Sexualität als Erfahrung der Spaltung und als Ort der Kastrationsangst in fundamentaler Weise mit der performativen Konstruktion von Andersheit assoziiert« (168) wird. Dabei achtet Schößler auf thematische und strukturelle Analogien zwischen der Erzählung Schmidts und dem von ihm übersetzten Roman. Die Verfasserin deckt auf, wie in *Seelandschaft mit Pocahontas* explizit gemacht wird, was in Coopers Roman noch angedeutet bleibt: Der performative Charakter rassistischer und geschlechtlicher Stereotypen und die subversive Durchlässigkeit der geschlechtlichen und ethnischen Grenzen. Schößler liest die Flexibilität der Stereotypen und die Einheit von sexuellem und Alteritäts-Diskurs an der Haut ab. Cooper schwächt ethnische Stereotypisierungen, wenn die weiße Haut seiner Figuren (u. a.) vor Scham rot wird, dennoch läßt er in seinem Roman eine sexuelle Vereinigung, d. h. ethnische Vermischung, nicht zu. Das der Haut-Grenze in Coopers Roman implizit eingeschriebene metamorphe Moment wird bei Schmidt zentral. Schmidt isoliert das in *Conanchet* kontextgebundene Thema der Hautveränderung und konzentriert es zur motivischen Grundlage seines Textes. Schößler zeigt, wie bei Schmidt die Grenzen zwischen »Mensch, Tier und Ding, zwischen Geschlechtern und Nationen« (181) unterlaufen werden. Nicht die Projektionsstruktur des Alteritäts-Stigmas, das »auf der Sehnsucht nach Ganzheit fußt« (191), wie sie Bhabha für den kolonialistischen Diskurs feststellt, sondern gerade die Inszenierung von »Sexualität als Spaltungserfahrung« (191) und die Überschreitung der Geschlechtergrenzen werden bei Schmidt zum erzählerischen Programm.

Axel Dunker bezieht in seinem Beitrag den kolonialistischen Diskurs »des Pocahontas-Stoffs auf den autobiografisch-historischen Hintergrund der Erzählung« (195), d. h. Schmidts Stationierung als Soldat am Dümmer See während der letzten Tage des Zweiten Weltkriegs. Im Motiv der Vermessung sieht Dunker eine Verknüpfung zwischen historischer Reminiszenz aus jüngerer deutscher Geschichte und dem kolonialistischen

34 Vgl. Möhlhausen, Balduin: Die Mandanenweise. Leipzig 1905 (Erstpublikation 1865).

35 Vgl. Sealsfield, Charles: Der Legitime und die Republikaner. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band. 6. u. 7. Hildesheim 1973 (dt. Erstpublikation 1833).

36 Cooper, James Fenimore: Conanchet oder die Beweinte von Wish-ton-Wish. Aus dem Amerikanischen von Arno Schmidt. Stuttgart 1962.

37 Bhabha, Homi K.: Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Tübingen 2000.

Diskurs. Die präzise Kartografierung des Landes ist Voraussetzung für die zielgenaue Errechnung von Schusstabellen, was Arno Schmidts Aufgabe als Soldat darstellte. Ebenso ist die Vermessung neu entdeckter und eroberter Landstriche unentbehrlich für die Kolonialisierung.³⁸ *Seelandschaft mit Pocahontas* entspricht einerseits dem kolonialen Diskurs: Die Nennung des Namens Pocahontas ist performativ mit der Landeinnahme Selmas verknüpft; das per Namensgebung und dank der Imaginationskraft Joachims angelegene Neuland Pocahontas wird – nicht ohne erotische Konnotation – vermessen; Machthaber über seine Ideenlandschaft, in die Selma durch die Umcodierung zur Pocahontas integriert ist, bleibt der Erzähler. Andererseits wird der kolonialistische Diskurs, bei dem Kolonialisierung mit Sexualisierung des eroberten Landes einhergeht, in der Erzählung umgekehrt: Nicht das Land wird feminisiert und sexualisiert, sondern die begehrte Frau zur Landschaft umgewandelt; sie wird erschlossen, aber nicht besiedelt. Damit zeigt die *Seelandschaft mit Pocahontas* »in ihrer Partizipation am kolonialen Diskurs dessen grundlegende Ambivalenz« (205). Ambivalent ist auch Schmidts eigenes Verhältnis zum kolonialistischen Diskurs, in dem er verhaftet bleibt, obwohl er ihn als Dispositiv der Macht erkennt. Analog zu diesem Widerspruch vermutet Dunker den (auto-)biografischen Aspekt der Erzählung in Schmidts Erkenntnis seiner »eigenen Verletzungen und Zurichtungen durch seine erzwungene Partizipation am Unrechtsregime des Nationalsozialismus und am Krieg« (206), von denen er sich nicht lösen kann.

Den Beiträgen folgt eine Bibliographie der deutschsprachigen Pocahontas-Darstellungen von Stephan Kraft. Die Kurzbiographien der Autoren schließen den Band ab. Im Ganzen betrachtet, gelingt durch die Zusammenstellung der Beiträge eine sich mosaikartig erweiternde, breitgefächerte Betrachtungsweise des Motivkomplexes Pocahontas. Die Auseinandersetzung mit Arno Schmidts *Seelandschaft mit Pocahontas*, die den Schwerpunkt des Bandes bildet, geht größtenteils auf Denkanstöße von Klaus Theweleit³⁹ und Bernd Rauschenbach⁴⁰ zurück, die als erste aus der reinen Liebeserzählung politische, historische und kolonialistische Diskurse herausfilterten. Diese neueren Ansätze der Arno-Schmidt-Forschung vereinen sich mit denen der (post-)colonial studies.⁴¹ Durch die Einnahme dieses kombinierten kultur-/literaturwissenschaftlichen Blickwinkels entstehen neue Schlaglichter auf *Seelandschaft mit Pocahontas*. Darüber hinaus eignet sich der Band aber auch, um ein tieferes Verständnis des Ansatzes der (post-)colonial studies zu erhalten und um die Anwendung dieser Denkweise in einem konkreten Fall, Schmidts Erzählung, nachvollziehen zu können.

Carolin Bohn

38 Vgl. Greenblatt, Stephen: *Wundersame Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin 1998.

39 Theweleit, Klaus: »You Give Me Fever«. Arno Schmidt. *Seelandschaft mit Pocahontas*. Die Sexualität schreiben nach WW II. Frankfurt a.M. 1999; ders.: *Pocahontas in Wonderland. Shakespeare on Tour. Indian Song*. Frankfurt a.M. 1999.

40 Rauschenbach, Bernd: ... a very mad affair ... Liebe und Tod am Dümmer See. In: Arno Schmidt Stiftung (Hg.): *Hefte zur Forschung*, 2 (1994), 55–74.

41 Schülting, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten*. Reinbek b. Hamburg 1997; Bhabha, Homi K.: *Verortung der Kultur* (Anm. 37); Said, Edward W.: *Orientalismus*. Frankfurt a.M. u. a. 1981; ders.: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt a.M. 1994; Greenblatt, Stephen: *Wundersame Besitztümer* (Anm. 38).

Dieter Lamping u. Frank Zipfel: *Was sollen Komparatisten lesen?* Berlin (Erich Schmidt) 2005. 90 S.

Ein speziell auf die Vergleichende Literaturwissenschaft zugeschnittener Kanon darf sich keinesfalls in der unkritischen Übernahme der für ihre Verkehrssprachen bereits erstellten, im gleichen Verlag erschienenen Lektüre-Empfehlungen erschöpfen, sondern muß anderen Anforderungen genügen: Gemäß dem der Disziplin eigenen Selbstverständnis heißt es, einen Kanon zu konstruieren, der, auf die Beziehungen zwischen den einzelnen Nationalliteraturen ausgerichtet, unweigerlich den Begriff der Weltliteratur berührt. Der vorliegende Band leistet demnach, obwohl auch als Leitfaden für das Studium der Komparatistik nutzbar, einen nicht geringen Beitrag zu der unweigerlich grundsätzliche Fragen anscheidenden Kanondiskussion.

Im Gegensatz zu Tendenzen, den Terminus relational, qualitativ, quantitativ oder soziologisch zu definieren, plädieren die Verf. einleitend für einen intertextuell verstandenen Begriff von Weltliteratur, d.h. dazugehörige Werke sind »Schnittstellen poetischer Rezeptionen: Sie haben zumindest entweder frühere Literatur einer anderen Sprache produktiv verarbeitet oder sind selbst in späteren Texten verarbeitet worden und haben so literarische Traditionslinien unterschiedlicher Art begründet oder fortgeführt – seien es Gattungen, Stile oder Motivkomplexe.« (12) Die von Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) festgestellten Verfahren der Intertextualität, Imitation und Transformation, werden erweitert um die durch Zitat, Kommentar oder Interpretation erfolgende Thematisierung (vgl. 13). Eine solche Definition des Terminus ›Weltliteratur‹ sei »literaturwissenschaftlich offener angelegt [...], historisch weiter gefaßt, zudem nicht-normativ und ideologisch ungebunden [...]«. (13) Zu bezweifeln ist im intertextuellen Zusammenhang die ideologische Ungebundenheit, die zwar für den Wissenschaftler, der den weltliterarischen Kanon erstellt, selbstverständlich absolut unabdingbar sein muß, aber auf den vor einem tradierten kulturellen Hintergrund schreibenden Autor keineswegs immer zutreffen wird. So erklärt sich beispielsweise, daß die Bibel der abendländischen Literatur weitaus mehr Stoffe in die Hand gab als der von den Verf. eben deshalb konsequenterweise nicht aufgeführte, da hiezulande nahezu unbekannte Koran. Die Listen intertextuell wirkender Werke beweisen dies dann übrigens selbst, da die am meisten rezipierte und rezipierende Literatur, also die Weltliteratur im hier propagierten Sinne, zu wesentlichen Teilen aus Deutschland, Frankreich und England bzw. aus Europa kommt. Ob deshalb der basale, eurozentrierte Kanon, bestehend aus griechisch-römischer Antike sowie den Hauptwerken der für vorbildlich-klassisch erachteten Perioden einzelner Länder, nicht spätestens ab dem 19. Jahrhundert als gleichsam intertextuelle Maschinerie und mithin höchst normativ wirkt, sei ebenfalls zu bedenken gegeben. Nicht-gesellschaftskonforme und deshalb im Extremfall verbotene oder zensierte Bücher erfahren ohnehin keine nennenswerte Rezeption.

Der Hauptteil des Bandes konstituiert den komparatistischen Kanon aus insgesamt 25 Nationalliteraturen, davon stammt mehr als die Hälfte aus Europa. Fragwürdig scheint die nach geographisch-politischen Kriterien vorgenommene Einteilung, wenn sie zwischen englischer und irischer, nordamerikanischer (d.i. us-amerikanischer) und australischer Literatur unterscheidet; falsch (und nicht nur anstößig im Sinne einer vorschnellen *political correctness*), wenn die in französischer Sprache verfaßten Werke senegalesischer (Léopold Senghor) oder aus Martinique stammender Autoren (Aimé Césaire) nicht unter den Rubriken »littérature africaine/caräbe d'expression française«

erscheinen, sondern dem Leser mit den Etiketten »Afrikanische Literatur« resp. »Literatur der Karibik« eine so nicht existente Literatur eines größeren geographischen Raumes suggeriert wird (vgl. 66). Die französische wie niederländische Literatur Belgiens unterschlagen die Verf. übrigens vollständig, ebenso fehlen als einziges größeres westeuropäisches Land die Niederlande.

Diskutierenswert sind, natürlich, einzelne Werke, und auch der Rezensent kann sich einiger Veränderungsvorschläge nicht enthalten, die keineswegs marginale Autoren, sondern den konsensuellen Kernbereich betreffen. Die Auswahl von Molières Dramen (*L'école des femmes*, *Le misanthrope* und *Le bourgeois gentilhomme*) wäre mit guten Gründen um *Dom Juan* und, wichtig für die Plautus-Rezeption bzw. das Thema Geiz, um *L'avare* zu ergänzen bzw. durch diese Dramen zu ersetzen. Für die deutsche Literatur, hier mit den deutschsprachigen Literaturen Österreichs und der Schweiz zu einer »deutschen Literatur« vermergt, fehlen beispielsweise Schillers *Don Carlos* sowie der *Prinz von Homburg*; *Die Serapionsbrüder* allein können kaum Hoffmanns weitreichende Wirkung bezeugen, wenigstens fehlt der *Goldne Topf*. Weiter vermißt man Bulgakovs Roman *Master i Margarita* (deutsch *Der Meister und Margarita*) als bedeutende Bearbeitung des Faust-Stoffes im 20. Jahrhundert, oder Nabokovs *Lolita*, ein Roman der immerhin einem Frauentypus den international gebräuchlichen Namen gab.

Offenbar bewußt, wohl um voreiliger Wertung zu entgehen, verzichten die Verfasser, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf unmittelbar zeitgenössische Literatur, was eine gewisse Inkonsequenz verrät, denn zumal der (postmoderne) Roman der Gegenwart begreift sich oftmals ausdrücklich als intertextuelles Mosaik, wie es Ecos Roman *Il nome della rosa* exemplarisch vorführt.

Paraliterarische Werke finden keine Aufnahme, wenngleich gelegentlich »exzentrische« Bücher auftauchen, etwa die Kinderbuchklassiker Mark Twains (*The Adventures of Tom Sawyer*, *Adventures of Huckleberry Finn*) oder Collodis *Pinocchio*. Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse-Five; or, the Children's Crusade*, ein Beleg dafür, daß gerade die angelsächsischen Länder nicht zwischen *high brow*- und *low brow*-Literatur unterscheiden, bleibt eine ungewöhnlich wirkende Ausnahme.

Eine komprimierte Liste (»Die 20 Unverzichtbaren«, 70), von der Odyssee bis zu Enzensbergers Anthologie *Museum der modernen Poesie* reichend, beschließt den Hauptteil; es folgen sehr nützliche Aufstellungen zu poetologischen (71–80) und ästhetisch-philosophischen Schriften (80–84) sowie das Verzeichnis der »Klassiker der Komparatistik« (85–88), das von Adorno bis Wilson, von Eco bis Todorov, von Curtius bis Praz fast vollständig die bedeutendsten und wirkungsmächtigen literaturwissenschaftlichen Werke des 20. Jahrhunderts aufführt; hierbei wäre allerdings eine kurze Kommentierung sinnvoll und hilfreich gewesen.

Problematisch, da dies auf ein emphatisches, keinerlei Differenzierung duldendes Literaturverständnis schließen lassen könnte, erscheint bei diesem insgesamt konventionellen und normativ wertenden Kanons, der mit Absicht eine sogenannte Höhenkammliteratur fest- und fortschreibt (vgl. 16), die nahezu komplette Negierung des empirischen Kanons, bildet doch gerade beider Schnittmenge – enthaltend u.a. den *Werther*, Hoffmanns Erzählungen oder die *Buddenbrooks* – eine außerordentlich interessante Abteilung der Weltliteratur. Verwiesen sei auf die 1999 durch sechstausend französische Leser ausgewählten und von Frédéric Beigbeder essayistisch kommentierte Top 50-Bestenliste (*Dernier inventaire avant liquidation*, Paris 2001), der, bei ebenfalls weltliterarischem Anspruch, eine gewisse Offenheit gegenüber der Paraliteratur (Co-

mics, Kriminalromane) zu bescheinigen ist. Außerdem wäre wohl, angesichts der sich gegenwärtig international in den Geisteswissenschaften vollziehenden Hinwendung zu Interdisziplinarität und *Cultural Studies*, bei der die Komparatistik entscheidende Impulse geben kann, der hier angebotene literarische Kanon mindestens auf eine Auswahl anderer Medien zu erweitern.

Ohne Zweifel muß die Kenntnis gewisser Werke für Kandidaten der Komparatistik unerlässlich sein; dem Wissenschaftler hingegen bringt gerade der Zweifel an der Kanonwürdigkeit und, daraus gegebenenfalls resultierend, die Diskussion und auch das Um-Schreiben des Kanons fruchtbare Ergebnisse. Jeder Kanon spiegelt stets eine konkrete historische Situation: Zeitgeschmack und eine ideologisch motivierte Sicht stellen bei anerkannten Autoren regelmäßige einzelne Werke, Aspekte oder ganze Schaffensperioden in den Vordergrund, während anderes dem Verdammungsurteil anheimfällt. Wünschenswert ist folglich weder ein normativer noch ein empirischer, weder ein ›weicher‹, noch ein ›harter‹ Kanon, stattdessen verlangt der intertextuell verstandene Begriff von Weltliteratur einen lebendigen, d.h. veränderbaren und sich verändernden Kanon.

Thomas Amos

Melanie Möller: *Talis oratio – qualis vita. Zur Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*. Heidelberg (Winter) 2004 (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 113). 396 S.

Wie der Mann, so das Buch. Oder, anders herum: Der Stil ist der Mensch. Diesen Gemeinspruch erhebt die vorliegende Monographie zur Problemformel der Hermeneutik. Vorweg sei festgestellt: Die Verfasserin legt einen Denkweg frei, der die historische und systematische Darstellung der griechisch-römischen Literaturkritik übersteigt, indem für den hermeneutischen Diskurs unserer Gegenwart kontrastierende Anschauungen bereitgestellt werden. Leitend ist die Fragestellung: Inwieweit zeigt sich in der Rede die Individualität des Redners, so dass aus dieser jene besser zu verstehen ist? Oder ist das, was als Individualität sich zeigt, als objektives Merkmal der Rede einzustufen, das mit der lebensgeschichtlichen Individualität des Redners nicht zusammenhängt?

Solche Zuspitzung ist uns aus der Hermeneutik Friedrich Schleiermachers geläufig: in ganz bestimmter Absicht. Es komme darauf an, die *mens auctoris* zu rekonstruieren, um dem Werk nicht Intentionen anzudichten, die der Autor gar nicht gehabt habe. Ja, das »divinatorische« Erschließen der *mens auctoris* gestatte es, den Autor »besser« zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat: nämlich bewusster als es dem Autor jemals möglich war. Aus der Subjektivität des Autors also, aus seinem »dunklen Du«, wie Schleiermacher sagt, ist der Schlüssel zum rechten Verständnis des Werkes zu gewinnen. Das ist romantische Hermeneutik, das ist psychologisches Interpretieren. Hegel hingegen pocht ganz und gar auf die Eigentümlichkeit der Sache, die im gelungenen Kunstwerk ihre Eigenständigkeit beweist, wenn er programmatisch feststellt: »Je schlechter der Künstler ist, desto mehr sieht man ihn selbst, seine Partikularität und

Willkür.« Die *mens auctoris* als Instanz für die wahre Bedeutung der gestalteten Sache wird mit solcher Überlegung ausgeschaltet. Dass wir mit Hegel sehr wohl die Individualität eines Goethe in seinen Werken wahrnehmen, steht auf einem anderen Blatt und hat mit der Rekonstruktion von dessen Schaffenslage, wie sie Schleiermacher fordert, nichts zu tun.

Auf die Positionen Schleiermachers und Hegels geht unsere Verfasserin nicht ein, um ihre Fragestellung zu verdeutlichen. Es liegt aber auf der Hand, dass ja gerade für die Gegenstände der klassischen Philologie Schleiermachers Insistieren auf der Rekonstruktion der Vita eines Autors als Prämisse für den Zugang zu dessen Werk in die Irre führen müsste. Und dies nicht nur wegen der jeweils lückenhaften Quellenlage zum Leben der Autoren, sondern auch auf Grund des ganz anderen Begriffs von Subjektivität, der der griechisch-römischen Literatur zugrunde liegt. Das »dunkle Du« eines Verfassers zu rekonstruieren und divinatorisch der Bedeutung seiner Texte nahe zu kommen, konnte angesichts dieser Gegenstände nur spekulative Kartenhäuser hervorbringen. Der so bedingte Rückwurf der klassischen Philologie auf das Werk als das, was dasteht, rückt Philologie als die »Kunst, gut zu lesen« (Nietzsche) in ihr Recht, keine Hilfe bei der verborgenen Innerlichkeit der Autoren zu suchen. Dem dunklen Du steht nun das helle Ich entgegen, wie es ohne biographische Zutat an der ›Rhetorik‹ der Texte ablesbar wird.

In ihrem Kapitel über Cicero lässt die Verfasserin ihre zentralen Argumente zum Konnex von Individualität und Person besonders deutlich werden. Als maßgebende Schrift Ciceros wird *De officiis* nach vorn gerückt, denn darin werde »eine Anleitung zu richtiger Rollenwahl und richtigem Rollenverhalten« geliefert. Eine Vierteilung zur *persona* liegt vor: (1) der Mensch als Vernunftwesen unterschieden vom Tier, (2) die charakterlich individuelle Prägung, die die Menschen voneinander unterscheidet, (3) die Rollenaufgabe durch Zeit, Umwelt und Gesellschaft, (4) individuelle Wahl des *genus vitae*, wozu etwa die Berufswahl gehöre. Trotz 2 und 4 verstehe Cicero unter ›Person‹ aber vor allem die Rolle, die der Mensch in der Gesellschaft spiele. Kurzum: Wahl und Typisierung der *persona* entscheiden darüber, »wie das Individuum durch seine soziale Umgebung wahrgenommen wird. Der Begriff der Einzigartigkeit ist hierbei sekundär« (160). Das Verhältnis von Mensch und Stil wird damit in die herrschende anthropologische Prämisse eingebettet. Nicht ein zu erschließendes dunkles Du, sondern der Ort der Typisierung der *persona* im gesellschaftlichen Zusammenhang definiert die Substanz einer ›Rede‹ und den Spielraum ihrer Subjektivität.

Im Horizont der Analogie von Mensch und Stil vollzieht sich auch die von der Verfasserin protokollierte Auseinandersetzung mit dem Mimesis-Begriff. Aufschlussreich sind hier insbesondere die Überlegungen zur »impliziten Poetologie« des Aristophanes als innovative Mimesis-Kritik (126 ff.). Es geht dabei um die Frage, auf welche Weise die Komödie »Spiegel des Lebens« sein will. »Der Charakter eines Mannes lässt sich aus seiner Rede erkennen«: Menanders Sentenz macht auf die thematische Ebene aufmerksam, auf die Kunst einer Charakterzeichnung, die auf Typisierung aus ist und mit der Darstellung moderner Subjektivität, die sich selbst zum Rätsel wird, nichts zu tun hat.

So werden die Erläuterungen der Verfasserin zu mimetischen Verfahren als Thema der griechisch-römischen Literaturkritik zu einer Einübung in Vorstellungen von kreativer und dargestellter Subjektivität, die uns abhanden gekommen sind, abhanden nämlich im Durchgang Europas durch das Nadelöhr der christlichen Vereinzelung, aus der die abendländische Eschatologie hervorging. Schopenhauer und Nietzsche aller-

dings haben sich der Orientierung an Jerusalem entzogen. Was Hegel betrifft, so ist dessen Sonderstellung in solchem Kontext unlängst von Hans Friedrich Fulda einschlägig fixiert worden. Auf solche makrostrukturellen Entwicklungslinien lässt sich die Verfasserin in dezidierter Selbstbeschränkung nicht ein. Ihre Stichworte sind Athen und Rom. Fazit: Mit ihren scharfsinnigen Ausführungen zu ›Stil‹ und ›Mimesis‹ in der griechisch-römischen Literaturkritik ist Melanie Möller ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion gelungen, der gerade allen neuphilologischen Fächern eine willkommene Bereicherung sein wird.

Horst-Jürgen Gerigk

Christian Moser: *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*. Bielefeld (Aisthesis) 2005. 124 S.

Die Idee des Kannibalismus besetzt in der westlichen Vorstellungswelt eine bizarre Position zwischen ethnologischem Forschungsgegenstand, xenophobem Abgrenzungsphantasma und unerträglichem Tabu-, wenn nicht Zivilisationsbruch. Die viszerale Faszination des Menschen für das Menschenfressen spiegelt sich nicht nur im regen multidisziplinären Interesse der Wissenschaften für die Anthropophagie wider. Reale Einzelfälle wie derjenige des Armin Meiwes entfesseln weltweit Boulevard-Exzesse, Serienmörder mit kannibalischen Methoden – fiktionale ebenso wie ihre wirklichen Vorbilder – genießen in der Pop-Kultur ikonischen Status.

Das unerschöpfliche Faszinationspotential des Kannibalismus hält einen munteren wissenschaftlichen Diskurs am Leben, dem Christian Moser mit seinem Essay eine disziplinenübergreifende Meta-Betrachtung hinzufügt. Mit Bedacht nennt der Bonner Komparatist schon im Untertitel *Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis* die vermeintliche Empirie historischer Zeugnenschaft mit dem offenen Fabulierten in einem Atemzug. Sein Interesse gilt dem großen Ganzen der »westlichen Einstellung zum Kannibalismus« (21) in sämtlichen Diskursformen und -ebenen. Moser geht dabei von der Leitthese aus, dass »so etwas wie eine Komplizenschaft zwischen der primitivistischen Auffassung der Anthropophagie und einer spezifisch westlichen Spielart des Kannibalismus besteht.« (21) Erstere ist ›primitivistisch‹ insofern, als sie den Kannibalismus als wilden (Ur-)Zustand der Kultur- und Gesetzlosigkeit betrachtet, der einen archaischen Entwicklungsstand menschlicher Gesellschaften markiert und sich mit zunehmender Kultivierung gewissermaßen auswächst.⁴² Die ›kulturalistische‹ Gegenauffassung zu dieser althergebrachten Bestialisierung des Kannibalismus liest selbigen nicht als enthemmten Blutrausch, sondern als rituelles, mit symbolischer Bedeutung befrachtetes Geschehen.⁴³ Der Verzehr von Menschenfleisch zeigt nach dieser Umwertung mithin nicht mehr die Abwesenheit von

42 Das früheste Beispiel für diese Einschätzung findet sich in Herodots antiken *Historiae*, ein weiteres im entsprechenden Eintrag in Diderots *Encyclopédie*.

43 Vgl. Montaigne, Michel de: Des Canibales, in: Ders: *Œuvres complètes*, hg. v. Albert Thibaudet und Maurice Rat, Paris 1962, 200–213.

Kultur an, sondern er präsentiert sich als Element der symbolischen Ordnung einer anderen, eben der anthropophagen Kultur. Deren einverleibende Tendenz zeigt sich in ihrem integrativen Umgang mit Störern der gesellschaftlichen Ordnung ebenso wie im Wirtschaftssystem der Gabenökonomie, in der Tauschvorgänge stets auch persönliche (ein- und verbindende) Beziehungen knüpfen.⁴⁴ Die westliche Kultur hingegen ist von einem paradoxen Wechselspiel aus anthropophagen und anthropemischen, »Menschen erbrechenden« (15) Aspekten bestimmt. Wo die indianische Gesellschaft Hybridität zulässt, ist das Bestreben der westlichen Kultur stets auf die Homogenität des Gesellschaftskörpers bedacht. Ordnungstörer werden anthropemisch aus dem sozialen Gefüge in Gefängnisse oder Anstalten ausgespien, bis sie keine Gefahr mehr darstellen und wieder assimiliert, verschluckt werden können. Der Kapitalismus beruht im Gegensatz zur Gabenökonomie gerade auf der Abwesenheit jeder persönlichen Beziehung zwischen Anbieter und Abnehmer – damit der Eine sich einer Sache völlig entäußern, sie zur Ware degradieren kann, die der Andere sich im Gegenzug genauso rückhaltlos aneignet. Die Haltung, die diese Gesellschaftsordnung des politischen, ökonomischen und kulturellen Kannibalismus⁴⁵ dem ›realen‹ Kannibalismus gegenüber einnimmt, muss zwangsläufig schizophrene Züge tragen. Es gehört zum Fundament ihres Herrschaftsanspruchs, nicht-kannibalisch, nicht-primitiv zu sein – und doch erkennt sie sich im Kannibalen treffend versinnbildlicht. Um die Homogenität ihres Selbstverständnisses zu gewährleisten, muss die westliche Kultur sich symbolisch von ihren kannibalischen Neigungen befreien; bulimisch, wie sie ist, muss sie ihn sich einverleiben, um sich umso heftiger von ihm abgrenzen zu können. Diese vermeintliche Katharsis, argumentiert Moser, geschieht vor allem auf der Ebene der ästhetischen Repräsentation: Die primitivistische Darstellung des Kannibalen »zielt darauf ab, im Rezipienten einen unterschwelligen Hunger nach Menschenfleisch hervorzurufen und diesen dann mit den konträren Affekten der Furcht und des Ekels zu verknüpfen.« (21)

Im Hauptteil des Buches spürt Moser diesen Selbstreinigungsstrategien der westlichen Kultur in ausgewählten Beispielen aus Kannibalismus-Ethnographie, -Literatur und -Film nach und stellt ihnen die kulturalistischen Entlarvungsbemühungen der Wortführer des Gegendiskurses gegenüber. Im Bereich der Ethnographie fällt der Blick des Autors auf die von William Arens Ende der 70er Jahre ins Leben gerufene Debatte über den Wirklichkeitsstatus des Kannibalismus, den Arens als Horror-Phantasie westlicher Ethnologen zu entzaubern versucht.⁴⁶ Moser zeigt, dass sich Arens' aufklärerische Geste nüchternen Empirismus' auch als Abgrenzungs- und Assimilationsstrategie lesen lässt; indem Arens den Kannibalismus anthropemisch aus der Sphäre des Realen verweist, nivelliert er die Unterschiede zwischen der europäischen und der indianischen Kultur, verleibt letztere der ersteren also gleichsam ein. Unter umgekehrten Vorzeichen agiert der Entdecker James Cook, den Moser für die Begründung der kannibalischen Horror-Ästhetik haftbar macht. Auf seiner zweiten Weltreise will Cook um jeden Preis – das Auge voll Gefräßigkeit – einem kannibalischen Vorgang beiwohnen, um die

44 Vgl. Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des sozialen Austauschs in archaischen Gesellschaften, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M. 1990.

45 Vgl. Greenblatt, Stephen: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago 1991, 126.

46 Vgl. Arens, William: *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, New York u. Oxford 1979.

Existenz des Phänomens ein für allemal beglaubigen zu können. Dies gelingt auch; Cook lässt einen Ureinwohner auf sein Schiff verbringen, damit dieser ihm etwas »vorisst«. Wenn Cook in seinen Berichten sein anschließendes tiefes Erschrecken und den körperlichen Ekel vor der anthropophagen Handlung beschwört, konstatiert er nur den anthropemischen Abgrenzungserfolg seiner eigenen kannibalischen Inszenierung.

Cooks brachialer Strategie der Wahrheitsaneignung setzt Moser im dritten Teil des Buchs die behutsame Abwägung des Essayisten entgegen. Montaigne verringert zwar die Kluft zwischen sich und dem Kannibalismus, indem er ihn als Bestandteil eines Zeichensystems versteht, er maßt sich jedoch nicht an, das Zeichen interpretieren zu können – zumindest nicht, ohne dabei mehr über sich selbst zu sprechen als über die Anderen. Im Angesicht der irreduziblen Fremdartigkeit der kannibalischen Kultur »wird der Europäer sich selbst auf heilsame Weise fremd« (61); er muss den absoluten Deutungs- und Wahrheitsanspruch des Westens relativieren und erhält so die Möglichkeit, die Kannibalen der eigenen Kultur zu erkennen. Als Beispiel für eine Dekonstruktion des Kannibalen-Bildes im Sinne Montaignes führt Moser in einer überzeugenden Analyse Joseph Conrads *Herz der Finsternis* an, dessen Protagonist einen regelrechten Montaigne-Moment erlebt.

An die Populärkultur des späten 20. Jahrhunderts richtet Moser schließlich die Frage, ob sie »die Figur des kannibalischen Wilden als eine Projektion ihres – spezifisch westlichen – anthropophagischen Verlangens zu durchschauen« (87) gelernt hat. Der Exploitation-Klassiker *Cannibal Holocaust* scheint vordergründig genau dies zu leisten. Regisseur Ruggero Deodato lässt keinen Zweifel daran, dass er die westlichen Eindringlinge für die eigentlichen Kannibalen im Amazonasgebiet hält; die Kameras des Filmteams-im-Film werden wie die Augen James Cooks zu »Organen kannibalischer Ingestion.« (102) Den expliziten gesellschaftskritischen Anspruch des berühmten Films entlarvt Moser jedoch als Vorwand Deodatos, um ebenso explizite Gewaltszenen zeigen zu können. Der Regisseur ist nach Kräften bemüht, den westlichen Hunger nach Menschenfleisch, den er zu demaskieren behauptet, gleichzeitig auch zu befriedigen. Er geht davon aus, dass in uns allen ein kannibalisches Verlangen schlummert, das durch den Konsum grausamer Bilder purgiert werden kann.

Zu ähnlich zwiespältigen Ergebnissen kommt Moser in seiner Beurteilung der Hannibal-Lecter-Romane von Thomas Harris. Wie *Cannibal Holocaust* scheint die Figur des kunstsinnigen Serienmörders zunächst ganz im Sinne Montaignes konstruiert zu sein: Auch bei Harris sind abendländische Kultiviertheit und unvorstellbare Grausamkeit kein Gegensatzpaar, sondern zwei Seiten derselben Medaille. Wie Deodato begreift Harris den Kannibalismus jedoch nicht als kulturelles Konstrukt, sondern als tief im Triebleben verankertes Bedürfnis, von dem man sich nur befreien kann, indem man es befriedigt. Den Kannibalen einzusperren, suggeriert der Handlungsverlauf von *The Silence of the Lambs*, wird nur dazu führen, dass er sich umso brutaler einen Weg ins Freie bahnt. Im Sequel ist *Hannibal* frei und erweist sich geradezu als nützliches Mitglied der Gesellschaft. Seine Opfer sind in aller Regel die Unmenschen, und die FBI-Agentin Clarice Starling kann er in einer denkwürdigen psychotherapeutischen Sitzung von ihrem Kindheitstrauma befreien. Indem er sie zur Kannibalin macht, gibt er Starling die Möglichkeit, in die Tiefendimension ihrer Psyche vorzudringen und sich von ihren Dämonen zu befreien.

Mit Bret Easton Ellis' *American Psycho* stellt Moser schließlich einen Versuch vor, das »dominierende Paradigma der Horrorästhetik« (115) – die titelgebende »kannibali-

sche Katharsis« – in Frage zu stellen. Ellis' Protagonist Patrick Bateman lebt das Prinzip des totalen Konsums rückhaltlos aus, doch die Katharsis, die Harris und Deodato behaupten, stellt sich nicht ein. Batemans Konsum erzeugt nur neue Gier; seine Blutatten verschaffen ihm keinen Zugang zu der seelischen Tiefendimension, in der ein Exorzismus seiner Mordlust stattfinden könnte. Er kann sich von seinen Dämonen nicht reinigen, da »der Wunsch nach Reinheit diesen Verbrechen zugrunde liegt.« (116) Wo Harris und Deodato das Konsumdenken der westlichen Kultur legitimieren, indem sie dem Kannibalismus eine naturalisierende, gleichsam exorzistische Kraft zuschreiben, entlarvt Ellis genau diese Annahme als die Grundvoraussetzung, die das Funktionalisieren der neoliberalen Wirtschaftsordnung erst ermöglicht.

Christian Mosers komparatistischer Parforce-Ritt durch die Kannibalismus-Diskurse endet hier leider etwas abrupt. Vor allem, da seine eingangs formulierte These von der kannibalischen Katharsis sich in erster Linie auf die Horror-Ästhetik des späten 20. Jahrhunderts bezieht, erscheinen die Ausführungen zu dieser Epoche weniger ausführlich, als sie aus Sicht des Lesers sein dürften. Um im Bild zu bleiben: Mosers konzise Darstellung seines komplexen Themas ist nahr- und schmackhaft, ohne zu übersättigen. Der geneigte Anthropophagophile kann sich weiterführend an den zahlreichen Anmerkungen und Nachweisen götlich tun – bon appétit.

Benjamin Hessler

Barbara Naumann u. Edgar Pankow (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München (Wilhelm Fink) 2004. 307 S.

Das Denk-Bild ist mittlerweile ein geradezu klassischer Topos der Kulturwissenschaften. Dem vorliegenden Band geht es aber nicht vorrangig um die Benjamin'sche Figur eines dialektischen Bildes. Vielmehr wird der Frage nach einer eigenständigen Denkweise der Bilder und des Bildlichen in philosophischer, kultur-, kunst-, literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive nachgegangen. Damit betreten – und das ist das Erstaunliche – die Herausgeber des Bandes in gewisser Weise Neuland innerhalb des Bild-Text-Paradigmas. Die Epistemologie des Bildlichen hatte bekanntlich schon Bildtheoretiker wie W.J. T. Mitchell und Gottfried Boehm beschäftigt; hier geht es aber nun vor allem um Analysen und Lektüren, die die Denkform des Bildlichen in Bild und Text selbst aufspüren und kenntlich machen. Dabei zahlt sich in den meisten Beiträgen aus, dass sie je über die Fächergrenzen hinausgreifen und so dem interdisziplinären Unterfangen einen lektürepraktischen Grund geben. Die Beiträge umfassen dabei ein weites Spektrum, das aber stets den Bezug zum Rahmenthema bewahrt. Etwas unterbeleuchtet bleibt allerdings der im Untertitel angedeutete Konnex von Bildlichkeit und Argumentation, den die Herausgeber auch in der Einleitung besonders hervorheben. Nur selten wird aber in den Einzelanalysen ein bildlicher Argumentationszusammenhang kenntlich. Dies mag wohl auch daran liegen, dass nicht ausreichend geklärt wird, was genau unter bildlicher Argumentation zu verstehen sei. Dass Bilder wie philosophische Abhandlungen Prämissen und Konklusionen enthalten bzw. schrittweise und lückenfrei vorgehen, wird man wohl in den meisten Fällen bezweifeln müssen. Einleuchtender und dem Gegenstand angemessener wäre es etwa von bildlichen Denkfor-

men statt von Bildlichkeit und Argumentation zu sprechen. Dieser Einwand tut dem Band, der mit einer Reihe anspruchsvoller und gehaltreicher Beiträge aufwartet, keinen Abbruch. Allerdings hätte man sich für dieses sehr schön gestaltete Buch ein etwas sorgfältigeres Lektorat gewünscht.

Hartmut Böhme eröffnet den Band mit einem Beitrag zur »Imagologie von Himmel und Hölle«. Dort unternimmt er eine kontrastive Lektüre von bildlichen und schriftlichen Repräsentationen christlicher Jenseitsvorstellungen. Dabei kann er in einer sehr überzeugenden Darlegung anhand der *Visio Tnugaldi* (1149) und des New Yorker Dyptichons von Jan van Eyck (ca. 1420–25) die imaginäre Topographie von Himmel und Hölle herausstellen. Die kulturhistorische Gangart des Aufsatzes erweist sich vor allem im Hinblick auf die relationale Ausdeutung des Weltgerichts als bildliches Performativ der Schrift produktiv und gewinnbringend. Der Begriff des Bilderdenkens wird allerdings etwas einseitig als bloße Übersetzung des Logos in bestimmte Bildelemente aufgefasst. Horst Wenzel beschäftigt sich in seinem Beitrag »Die Ausbreitung des *logos* als Handwerk« mit der argumentativen Verkettung der christlichen Bildtopoi *Gesetzestafeln*, *Jesus in der Kelter* und die *Hostiennühle*. Zentral ist hierbei die Dominanz des Wortes, die sich als Verkündigungstopos aber durch die je spezifische Form der Bilddarstellung besonders entfaltet. Das Bildmedium weist Wenzel in seiner Analyse als durchaus eigenständige (freilich theologische) Argumentationsform aus, die der Verbreitung des christlichen Logos dienlich ist. Dass allerdings »Sprache und Bilder [...] ebenbürtige Möglichkeiten [waren], von den sichtbaren Dingen zu unsichtbaren Wahrheiten zu gelangen« (45f.), wie es Wenzel eingangs behauptet, lässt sich mit Blick auf die ambivalente Karriere der christlichen Bilderlehre auch durch diese sehr luziden Bildanalysen nicht erhärten. Nicht der Bilderlehre, sondern der Leere der Bilder im Bild widmet sich Monika Wagner in ihrem Aufsatz »Die *tabula rasa* als Denk-Bild«. Dabei geht es Wagner um die mögliche Potentialität solcher im Bildraum inszenierten leeren Bilder, um den Aspekt der zukünftigen Schöpfung. Ausgehend von der kanonischen Darstellung der *tabula rasa* in Raffaels *Madonna de Foligno* (1512) zeigt Wagner vor allem anhand von Teniers *Erzherzogliche Galerie* (1656) und *Das Atelier des Malers* (1635), wie die leere Leinwand vor dem Hintergrund der bereits vorhandenen Gemälde zum Versprechen eines zukünftigen Bildes wird, das die Potentialität aller Bilder schon in sich fasst. Die *tabula rasa* wird, wie Wagners Lektüre einsichtig macht, so als schöpferisches Denk-Bild lesbar, das ebenso auf die mediengeschichtliche wie auf die ästhetisch-genealogische Seite der Inszenierung des leeren Bildes verweist. Der »Richtung des Bildes« ist Sigrid Weigels Beitrag gewidmet. Die oft schwer nachvollziehbaren Ekphrasen Wilhelm Heineses vermag Weigel dadurch zu erklären, dass hier das Links-Rechts-Paradigma der Bildbeschreibung aus den Fugen gerät bzw. in einer den zeitgenössischen Konventionen widersprechenden Art und Weise arrangiert wird. Weigel gelingt es dabei den Bogen zu schlagen von den narrativen Strukturen der Bilderzählung über die Transformation des Spiegelbildlichen in die Repräsentationsgrammatik bei Velázquez bis hin zur Dekodierung der Bildkomposition in der christlichen Verkündigungstopik und der Auflösung des Spiegelbild-Paradigmas durch die Theorie des Umrisses bei Goethe. Weigel zeigt die besondere Relevanz des Links-Rechts-Schemas für die Bildbeschreibung auf und macht gleichzeitig deutlich, dass es keine eindeutige Richtung des Bildes gibt. Vielmehr muss das Links und Rechts des Bildes stets kontextualisiert werden, um angemessen analysiert und bewertet zu werden. Dem philosophischen Aspekt des Bilder-Denkens verleiht Edgar Pankow in seinem Aufsatz »Zur Konstruktio-

on des Denk-Bildes« Ausdruck. Anhand von Jacques-Louis Davids Gemälde *La Mort de Socrate* (1787) setzt Pankow die ins Bild gesetzte Denk-Bewegungen angesichts des Todes in sinnfälliger Weise in Beziehung zu dem Rechtssystem des *ancien regime* kurz vor dessen eigener Todesstunde. Nicht nur eine in der Gestalt des Sokrates begründete Kritik am Absolutismus sieht Pankow hier figuriert, sondern vor allem die »Beziehung der Bildlichkeit zum Unabsehbaren« (130). Pankow kann in seiner Lektüre des Bildes deutlich machen, dass der Betrachter selbst zum imaginären Bestandteil des Bildes wird. Auf diese Weise erhält die Kategorie des Denk-Bildes im Sinne einer Denkform des Bildes sachlichen Grund.

Dem Symbolwert der Farbe Blau ist Aris Fioretos' Aufsatz »Eine Studie in Blau« gewidmet. Fioretos sucht die Bildlichkeit der blauen Blume bei Novalis im Ausgang der romantischen Subjektivität genauer zu verorten. Dabei kommt er zu der erstaunlichen, aber durchaus begründeten Annahme, dass nicht der visuelle Sinn poetische Bildlichkeit produziere, sondern vielmehr »das Ohr zum echten Sinnbild des Dichters« (149) werde. Damit eröffnet Fioretos eine neue Perspektive für die Novalis-Forschung, indem er den Farb-Topos und den auditiven Aspekt der Dichtkunst im Begriff des Bildes zusammenfasst. Mit dem Begriff des Menschenbildes und dessen Rezeption bei Gide und Bowles beschäftigt sich Gert Mattenklott in dem Beitrag »Klassizismus nach dem Absturz der Menschenbilder«. Im Zentrum stehen für Mattenklott die Selbst- und Ich-Entwürfe der beiden Autoren, die er in der Tradition des klassizistischen Menschenbildes sieht. Der Humanismus des Klassizismus geht freilich nicht ungebrochen durch diese modernen Texte. Das zeige sich vor allem an einer Neu-Bewertung und Kritik des Bildbegriffes, die von der Scheu gegenüber der bildlichen Darstellungsform bis zur Bildverneinung bzw. -verweigerung reiche. Die mitunter sehr knappen Ausführungen zu den Texten bieten durchaus interessante Lektüreansätze, berühren das Rahmenthema des Bandes allerdings nur am Rande.

In ihrem Beitrag »Die Theoretisierung des Lebens im Kino« geht die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann geradezu philologisch vor: Sie fokussiert nicht die Kintheorie, sondern die *theoria*, die Schau des Kinofilms. Schlüpmann widmet sich also dem Bereich der Projektion, dessen Gehalt sie als Negation des Bildes auffasst. Denn die durch die Kamera aufgenommenen Einzelbilder werden durch die Kamera in bewegte Bilder aufgelöst. Auf diese Weise stelle die »Wirklichkeit der Filmbilder [...] eine Metawirklichkeit« (168) dar, die allerdings stets auf die Lebenswirklichkeit der Zuschauer im Kinoraum zurückgreife. Das Kino schaffe so eine eigene bildliche Denkform, die Schlüpmann auf überzeugende Weise als Theoretisierung des Lebens definiert. Um die Differenz von Visualität und Bildlichkeit im Medium des Films kreist Michael Wetzels Aufsatz »Das Bild und das Visuelle«. Anhand der Arbeiten des französischen Filmkritikers Serge Daney zeigt Wetzels das ideologische Geflecht des Visuellen in Film und Fernsehen auf. Während das Bild im Sinne Daney eine Offenheit biete, die auch Brüche und Diskontinuitäten zulässt, sei das Visuelle eine in sich abgeschlossene Einheit, die auf eine Bestätigung von Machtmechanismen hinausläuft. Zu Recht macht Wetzels bei seiner präzisen Rekonstruktion von Daney's Theorie des Sehens deutlich, dass dieser das Bild und das Visuelle ausschließlich im filmischen Sinn auffasst und sein von Wetzels durchaus positiv aufgenommener ideologiekritischer Ansatz doch nur eingeschränkt Geltung haben dürfte. Elisabeth Bronfens Beitrag »Den Antagonismus aushalten« thematisiert die bildliche Inszenierung der Hysterie in den fotografischen Arbeiten der Künstlerin Sam Taylor-Wood. Taylor-Woods Bildkunst kennzeichne die

Hysterie – anders als Freud – als einen nicht abschließbaren Prozess, in dem sich eine »Krise des Narrativen« (191) artikuliere. Dabei bildet für Bronfen die Temporalisierung des Bildes ein wichtiges Element. Anhand der komplexen Bild-Komposition von *Five Revolutionary Seconds* – einer 360°-Panorama-Aufnahme, die fünf Sekunden umfasst – kann sie in einsichtiger Weise aufzeigen, wie die Figur des Zeitabstandes im Bild und der damit verbundene Handlungsaufschub eine »Ästhetik der Hysterie« (198) zur Darstellung bringt.

In seinem Aufsatz »Dialektik des Monstrums« fokussiert Georges Didi-Huberman Aby Warburgs Rezeption der freudschen Psychoanalyse in seiner »historischen Psychologie« (203) des Ausdrucks. Vor dem Hintergrund des Hysterie-Diskurses des 19. Jahrhunderts und dessen Revision durch Freud verortet Didi-Huberman Warburgs Begriff der Pathosformeln im Feld der psychoanalytischen Theoriebildung. Man vermisst bei Didi-Hubermans durchaus plausibler Argumentation allerdings einen kritischen Blick auf Freuds synthetisierenden Begriff der Hysterie. Lambert Wiesing stellt in seinem Beitrag zum »Denken mit Bildern« den Akt des Bildbetrachtens dem des Denkens gegenüber. Den gemeinsamen Nenner sieht er in der intentionalen Struktur dieser Tätigkeiten. Die Bildbetrachtung sei aber im Unterschied zum Denken durch das Gesehene (Film-)Bild determiniert. Eine Annäherung der Bildbetrachtung an die Form des Denkens finde in der bildlichen Simulation statt. Diesen Vorgang bezeichnet Wiesing daher auch als Denken mit Bildern. Bedauerlicherweise erspart sich Wiesing aber in seinen in sich durchaus kohärenten Ausführungen die Auseinandersetzung mit den für sein Thema unbedingt relevanten Bildtheorien, wie sie etwa von Mitchell, Boehm oder Belting konzipiert wurden. Auch solche Setzungen wie die, »daß Denk- und Bildinhalte raum- und zeitlos« (236) seien, wären vor diesem Hintergrund zu hinterfragen.

In dem Aufsatz »Anselm Kiefer und die Idee des Buches« rückt Mark Anderson das Verhältnis von Buch und Bild, von Literatur und bildender Kunst in den Vordergrund. Dabei ist es Anderson nicht um die Differenz der beiden Medien zu tun. Vielmehr perspektiviert er das Ineinander der Kunstformen im Werk Kiefers. Kiefers Kunst nimmt ihren Ausgang vom Buch als Kunstform. Die Idee des Buches erweist sich in Andersons sehr erhellender und informativer Analyse zugleich als Idee des Bildes. In ihrem Beitrag »Gesicht und Defiguration« beschäftigt sich Barbara Naumann mit dem Konnex von Sehen und Gesicht. Anhand der fotorealistischen Gemälde von Chuck Close zeigt sie, wie das Portrait als Figuration der Defiguration des Sehens wirksam wird und so den Blick auf das individuelle Gesicht des Dargestellten eröffnet. Auf diese Weise wird es, wie Naumann überzeugend darzulegen vermag, möglich, Bildlichkeit und Theorie in einem Denkszusammenhang des Bildlichen zu begreifen. Hier öffnet sich auch der Blick auf den Aspekt von Bildlichkeit und Argumentation, der allerdings mehr als Grenzgebiet des Bildlichen gesehen wird.

Die Frage nach einem begrifflichen Umriss bildlicher Argumentation bleibt daher zunächst offen. Zur weiteren Konturierung des Konnex' von Bildlichkeit und Denken haben aber die referierten Beiträge und der Sammelband als solcher entscheidend beigetragen. Insgesamt lässt sich also bilanzieren, ist dieser Band als Gewinn für die Bildforschung anzusehen, der der oft beschworenen Interdisziplinarität einen analysepraktischen Grund verleiht.

Annette Simonis: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg (Winter) 2005. 312 S.

Der Kulturanthropologe Arnold van Gennep hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts sein Konzept der Übergangsriten (Passageriten, *rites de passage*) vorgestellt, an das die spätere kulturwissenschaftliche Forschung wiederholt angeschlossen hat. Passageriten dienen der Initiation eines Individuums in eine ihm bislang unzugängliche Sphäre, eine dem Profanen entgegen gesetzte Dimension des Sakralen. Van Gennep zufolge sind diese Riten nach einem triadischen Schema organisiert (sie gliedern sich in Trennungsphase, Schwellenstadium und Angliederungsphase), und sie stehen in Beziehung zu einer Art Tiefenschicht mythologischer Vorstellungen, die für ihre Wirkungsmacht maßgeblich ist. Victor Turners Forschungen gelten, hier ansetzend, insbesondere der imaginativen Dimension der Übergangsrituale; der Schwellenzustand des Initianden ist ihm zufolge mit einer zeitweiligen Aufhebung des vertrauten Realitätsbezugs verbunden, mit einem Moment der Suspension geläufiger Wahrnehmungs-, Deutungs- und Verhaltensmuster zugunsten einer (vom Ritual bewirkten) Öffnung hin zum Imaginären. Diese kulturwissenschaftliche Modellierung des rituellen Übergangs macht Annette Simonis in ihrem Einführungsbuch für das Verständnis phantastischer Literatur fruchtbar. Deutlich ist dabei allerdings von Anfang an, dass es nicht darum gehen kann, phantastische Werke als bloße Illustrationen kulturwissenschaftlicher Thesen zu verstehen, sondern vielmehr darum, ein bereitgestelltes Modell in den Dienst genuin literaturhermeneutischer Interessen zu nehmen. Der für Simonis' Textanalysen leitenden These zufolge lässt sich in den Spuren van Genneps und Turners »der Transfer durch die Grade des Phantastischen bzw. die sukzessiven Stufen des Imaginationprozesses, der Weg von einer Fiktionsstufe zur anderen, im Rückgriff auf kulturwissenschaftliche Konzepte von Passageriten beschreiben« (55). Die Passageriten in ihrer klaren Strukturierung, so die produktionsästhetische Version dieser These, »stellen [...] den Autoren phantastischer Literatur zunächst ästhetische Ordnungsstrukturen und Gliederungspunkte bereit, die zu poetischen Zwecken genutzt werden und dazu beitragen können, die Texte zu formen und zu modellieren« (56). Geht es bei kulturellen Passageritualen um Übergänge vom Profanen zum Sakralen, so zielt literarische Phantastik auf einen Übergang von der vertrauten und trivialen Alltagswelt in eine phantastische Dimension der Erfahrung ab. Mit der Orientierung am kulturwissenschaftlichen Konzept des Übergangsrituals begegnet Simonis auf sinnvolle Weise dem prinzipiellen hermeneutischen Problem, das sich dem Interpretieren literarischer Phantastik mit besonderem Nachdruck stellt: Sein Gegenstand – die phantastische Literatur – wird mit jedem Ansatz zu einer theoretischen Beschreibung letztlich erst konstruiert, wobei dann jeweils Nachbar- und Gegenbegriffe des ›Phantastischen‹ ins Spiel kommen, die nicht minder unbestimmt und aushandlungsbedürftig sind als dieser Begriff selbst. Seit dem wegweisenden, aber auch bis heute immer wieder zu Präzisierungen und Modifikationen provozierenden Essay Tzvetan Todorovs von 1970 ist das ›Phantastische‹ in der Literatur immer wieder theoretisch zu definieren versucht worden. Todorovs These einer von phantastischen Texten erzeugten »Unschlüssigkeit« rückt in nach wie vor maßstabsetzender Weise das auf spezifischen narrativen Strategien basierende ›Funktionieren‹ von Texten in den Blick; dabei stellt sie einen rezeptionsästhetischen Ansatz, der die Orientierungskrise des Lesers akzentuiert, in eine Beziehung zu in den Texten selbst (also auf der Handlungsebene)

dargestellten Ambiguitäten, welche zu Orientierungskrisen der Figuren führen. Simonis' Orientierung am Ritualmodell zur Modellierung der spezifischen Funktionsweisen phantastischer Texte gestattet es ebenfalls, textimmanente Befunde und Aspekte der Rezeption miteinander zu verknüpfen, um sie in ein Spiegelungsverhältnis zu setzen. Zum einen lässt sich, wie ihre Textanalysen zeigen, der jeweilige Protagonist phantastischer Texte als Initiand beschreiben, der als Folge der Begegnung mit Wunderbarem und Übernatürlichem ein anderer wird; zum anderen erfährt aber auch der Leser eine Initiation: Er wird in phantastische Welten versetzt (vgl. 57). Wichtig für das Gelingen dieser Passage ist es vor allem, dass die Texte durch Unbestimmtheits- und Leerstellen sowie durch Mehrdeutigkeiten und Verschlüsselungen von ihren Lesern ein ungewöhnliches Maß an Kreativität fordern.

Nach einem einführenden Kapitel zum Begriff der phantastischen Literatur, zu deren Entstehungsgeschichte und den divergenten Positionen bisheriger Phantastik-Theorien wendet sich Simonis ausgewählten Werken der phantastischen Literatur zu, deren Analysen einerseits auf Vermittlung eines vertiefenden Verständnisses der Texte selbst abzielt, andererseits aber auch exemplarisch charakteristische Entwicklungen aufzeigt, welche die literarische Phantastik vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart durchläuft. Im 18. Jahrhundert entsteht das Genre in Reaktion auf rationalistische Diskurse – aber nicht, um hinter diese zurückzufallen, sondern in kritisch-reflexiver Auseinandersetzung mit ihnen. Horace Walpoles Schauerroman *The Castle of Otranto* (vgl. dazu Kap. 2) evoziert labyrinthische Raumstrukturen sowie nicht minder verwirrende Kausalverhältnisse und bezieht den Leser raffiniert in sein Verwirrspiel ein, so dass hier das Labyrinth gleichermaßen zum Sinnbild desorientierender Welterfahrung wie zur autoreferentiellen Metapher des Textes wird: Als ein Plädoyer für die Macht der Imagination bespiegelt sich der Roman selbst in den Architekturen, die er beschreibt, insbesondere in fragmentarischen Gebäuden, die als Sinnbilder jener Unbestimmtheiten des Textes gelten können, welche die Phantasie des Lesers stimulieren. Friedrich Schillers *Geisterseher* (vgl. Kap. 3) setzt das Projekt Aufklärung und das Prinzip der Desorientierung auf inhaltlicher wie auf struktureller Ebene in einen Spannungsbezug, der nicht auf eine Auflösung angelegt ist. Schillers Erkundung neuer Erzählstrategien und seine hier bekundete Faszination durch das ›Undurchdringliche‹ (vgl. 95), das irreversibel Vieldeutige und die Dynamik der Imagination stehen ihrerseits in Spannung zu den klassizistischen Tendenzen seines Œuvres. Eine immer ausgeprägtere Neigung zur Selbstreflexion phantastischer Literatur macht sich exemplarisch bei E.T.A. Hoffmann geltend, der im *Goldnen Topf* vor allem die Figurationen der Schrift zu Vehikeln einer an rituelle Praktiken gemahnenden Initiation ins Imaginäre werden lässt (vgl. Kap. 4). Das Initiationsthema wird auch im *Ritter Gluck* variiert und im Sinn einer poetologischen Topik des Übergangs ins Imaginäre gestaltet. Théophile Gautiers Vampirgeschichte *La morte amoureuse* (vgl. Kap. 5) macht den Leser mit ebenfalls nachdrücklich autoreflexivem Gestus auf die eigenen Darstellungsstrategien aufmerksam; rituelle Praktiken und Übergangsstadien werden gegenüber dem zeitspezifischen religiös-kulturellen Sinnhorizont einer Umcodierung unterworfen. In Fortführung dieser Strategien darstellerischer Selbstbespiegelung kommt es im ausgehenden 19. Jahrhundert, etwa bei Dickens und Oscar Wilde, zu Spielformen parodistischer Verwendung phantastik-spezifischer Erzählstrategien. Im 20. Jahrhundert entstehen jedoch auch neue Formen der literarischen Phantastik. Der genauere Blick auf Kernthemen phantastischer Texte verdeutlicht dabei dennoch immer wieder die Kontinuitätsbeziehung

zwischen früheren und rezenteren Werken. Wichtige und teilweise höchst erfolgreiche Vertreter phantastischen Erzählens im 20. und 21. Jahrhundert wie Lovecraft, Tolkien und J.K. Rowling erreichen ein aus Erwachsenen und Kindern zusammengesetztes und auch in anderer Hinsicht durchaus heterogenes Publikum. Dafür dürfte die Grundfigur des Übergangs, der Schwellenerfahrung ausschlaggebend sein: Das Modell der mit Translokationen, Transformationen und rituellen Praktiken einhergehenden Initiation wird anlässlich der panoramatischen Überschau über Tendenzen älterer und neuerer Phantastik in seiner Schlüsselrolle bestätigt (vgl. dazu Kap. 6: »Deviante Liebe und Sexualität, Tabubrüche, Metamorphosen und Passagenriten in der phantastischen Literatur«, Kap. 7: »Aporien des Erzählens – Zur Modernität der phantastischen Literatur«). Besondere Affinitäten unterhält die moderne Phantastik zur Thematik nicht-linearer, vielschichtiger, imaginativer Zeiterfahrung (vgl. Kap. 8: »Phantastische Zeitwahrnehmung und Zeitgestaltung«). Tolkiens Œuvre, insbesondere *The Lord of the Rings* (vgl. Kap. 9), erfährt eine eingehende Würdigung, die auf die Rehabilitierung eines vielfach der anachronistischen Schlichtheit verdächtigten Erzählstils abzielt. Der Akzent liegt auf narrativen Strategien, die – im Todorovschen Sinne – der Erzeugung von Komplexität dienen, vor allem aber auf der Bedeutung des Initiationskonzepts für die Romanhandlung, die sich vielfach in Beziehung zu Passagenritualen setzen läßt; der Rekurs Tolkiens auf mythische Stoffe und Substrate ist darauf abgestimmt. Eskapismus- und Kompensationstheorien, so stellt das Abschlusskapitel klar (Kap. 10), sind nicht tragfähig genug, um die Erfolgsgeschichte literarischer Phantastik zu erklären, die gerade die gegenwärtige Rezeption fiktionaler Erzählliteratur so nachhaltig prägt (vgl. dazu 293). Phantastische Literatur versteht sich als Fabrikantin neuer Mythen und wird als solche gelesen, vor allem aber setzt sie kreative Potentiale der Leser frei, die sich am Text bewähren müssen. Der Umgang mit den verschiedenen Spielformen literarischer Phantastik, auch und gerade mit dem verbreiteten Subgenre der Fantasy, setzt eine »Kreativität zweiten Grades« frei, die nicht mehr an Maßstäben der Originalität zu bemessen ist, sondern eher auf Integration abzielt: auf Initiation in ein Kollektiv von Lesern und Autoren, die sich auf einen gemeinsamen und die Eingeweihten verbindenden Spielraum der Imaginationen beziehen – auf Überwindung der »einsamen Existenzform« durch das Ritual des Lesens (vgl. 300).

Simonis' Buch – das sich explizit als Einführung in die Phantastische Literatur versteht und sich dementsprechend bei der Präsentation von Texten auf Exemplarisches konzentriert, seinen Forschungsbericht als Überschau anlegt und eine Auswahlbibliographie bietet – initiiert den Leser seinerseits auf effiziente und instruktive Weise in die vielfältig ausdifferenzierte Welt literarischer Phantastik. Entscheidend dafür ist der Verzicht auf das problematische Unternehmen, das ›Phantastische‹ primär auf dem Weg der Negation (etwa durch Kontrastierung mit einem vereinfachenden Realitätsbegriff) zu beschreiben, um stattdessen die Produktivkräfte des Phantastischen in den Vordergrund zu rücken, seine Eigenschaft als ein Transportvehikel in neue, bisher unerhörte Vorstellungswelten, das den Leser nicht zum passiven Rezipienten macht, sondern seine Mitwirkung erfordert – den Spielregeln der Initiation gemäß.

Monika Schmitz-Emans

Waltraud Wiethölter, Frauke Berndt u. Stephan Kammer (Hg.): *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web - Enzyklopädische Literaturen*. Heidelberg (Winter) 2005 (= Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 21). 303 S.

In seiner Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, die den Band der *Ficciones* eröffnet, berichtet Jorge Luis Borges über einen imaginären Planeten namens Tlön. Die Fiktion dieser anderen Welt wirkt aufgrund der Vollständigkeit und Stimmigkeit ihrer Beschreibungen so täuschend echt, daß die Erfindung schließlich auf die Wirklichkeit übergreift. Sie schafft die wirkliche Welt nach ihrem Bilde um. Bezeichnenderweise besitzt die fiktive Darstellung von Tlön nicht die im engeren Sinne literarische Form einer phantastischen Erzählung, eines Science-Fiction-Romans oder einer Utopie. Vielmehr kommt sie im nüchternen, »sachliterarischen« Gewand einer Enzyklopädie daher. Borges insinuiert, daß sich eine andere Welt – eine Welt überhaupt – nur in der wissenschaftlichen Gestalt des Enzyklopädischen überzeugend fingieren läßt. Er schreibt der Enzyklopädie somit einen schöpferischen Charakter zu: Sie bildet die Welt (und das Wissen über die Welt) nicht bloß ab, sie bringt sie vielmehr durch systematisches Ordnen und Verknüpfen der Erkenntnisse als geschlossene Totalität allererst hervor. Das gilt laut Borges nicht nur für fiktive, sondern für alle denkbaren Enzyklopädien. Die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, »schöner Literatur« und Sachliteratur wird somit in Frage gestellt. Enzyklopädien eignen demnach prinzipiell ein fiktives, weltkonstitutives Moment – ihre Wissenskategorien sind produktiv. Die Welt im Sinne eines integralen Erfahrungs- und Erkenntniszusammenhanges ist das Resultat ihrer enzyklopädischen Vertextung.

Borges' Erzählung findet zwar in dem vorliegenden Sammelband über enzyklopädische Literaturen nirgends Erwähnung, die ihr zugrunde liegende Idee bildet aber die konzeptionelle Basis des Bandes, wie sie in der ausführlichen, historische und systematische Gesichtspunkte berücksichtigenden Einleitung der Herausgeber entfaltet wird. Was die historische Dimension anbetrifft, so verweisen sie auf die lange Geschichte der Verbindung zwischen Enzyklopädie und Literatur, die mit der Ekphrasis des achilleischen Schilds in der *Ilias* ihren Anfang nimmt. Mehr Gewicht besitzt für die Herausgeber jedoch die systematische Begründung dieser Verbindung: Im Anschluß an Umberto Eco argumentieren sie, daß jeder Text, gleich welcher Machart, enzyklopädisch strukturiert ist, weil er auf das Wörterbuch natürlicher Sprachen rekurriert, das seinerseits – als nur vordergründig stillgestellter semiotischer Verweisungszusammenhang – eine verkleidete Enzyklopädie darstellt (6). Die enge Beziehung zwischen Enzyklopädie und Wörterbuch trete in Denis Diderots und Jean le Rond d'Alemberts berühmter *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* erstmals deutlich zutage, da sie zum einen die traditionelle topische Disposition der Kenntnisse durch das neue Prinzip der alphabetischen Wissensorganisation substituieren und da hier zum anderen auf der Grundlage des neuen Prinzips ein System von Querverweisen eingerichtet werde, das die Lemmata über die disziplinären Demarkationslinien hinweg und quer zu den Hierarchien miteinander vernetze (23f.). Diderots und d'Alemberts Projekt exponiert somit die inventorische Funktion, die der enzyklopädischen Aufbereitung von Wissen seit jeher zukommt. Die Enzyklopädie begnügt sich nicht damit, Wissen zu sammeln und systematisch zu ordnen; sie stellt darüber hinaus Verfahrensweisen bereit, die es erlauben, die Wissens Elemente miteinander zu kombinieren und innovative

Verbindungen herzustellen. Die Leistung der Enzyklopädie beschränkt sich somit nicht auf die Repräsentation eines gegebenen Weltwissens. Vielmehr stellt sie dieses Wissen her, und zwar auf der Basis spezifischer, historisch variabler Wissenspoetiken.

Unter derartigen Voraussetzungen macht es wenig Sinn, zwischen Enzyklopädie und Dichtung kategorial zu unterscheiden; nicht minder sinnlos erscheint es, die wissenschaftlich-sachliterarische Variante der Enzyklopädie scharf gegenüber ihrer poetischen Spielart abzugrenzen. Die Herausgeber plädieren daher für ein offenes Konzept des Enzyklopädischen. Sie begreifen die enzyklopädische Literatur als ein heterogenes Textcorpus, das keine Gattungsgrenzen kennt, sondern sich von den Wissenschaftsgeschichten und Wörterbüchern über die Gelehrtenliteratur bis hin zu den Werken der ›schönen Literatur‹ erstreckt (3). Was diese sehr unterschiedlichen Texte miteinander verbindet, ist nicht mehr ein bestimmter Inhalt oder gar das rein äußerliche Kriterium des Umfangs (›welthaltige‹ Literatur als Kanon ›dicker Bücher‹). Entscheidend sind vielmehr spezifische Techniken der Darstellung und der Disposition von Wissen. Die solchermaßen betriebene Öffnung des Untersuchungsfeldes hat nicht notwendigerweise den Verlust analytischer Trennschärfe zur Folge. Im Gegenteil, sie ermöglicht die Formulierung präziser Problemstellungen – die Frage etwa nach den poetischen Strategien, die in enzyklopädischen Texten am Werk sind, oder umgekehrt die Frage nach enzyklopädischen Methoden und Verfahrensweisen, die in der Dichtung zur Anwendung gelangen.

Die Herausgeber entwerfen für den von ihnen redigierten Band mithin ein ebenso ambitioniertes wie verheißungsvolles Forschungsprogramm. Die Umsetzung dieses Programms vermag dem hohen Anspruch jedoch nur partiell gerecht zu werden. Das liegt nicht an der Qualität der einzelnen Beiträge, die allesamt aus der Feder hervorragender Fachgelehrter stammen und sich fast ausnahmslos auf einem hohen Reflexionsniveau bewegen. Problematisch ist vielmehr die thematische Ausrichtung und Zusammenstellung der Abhandlungen, in der sich die angekündigte Öffnung des Untersuchungsfeldes nicht widerspiegelt. Von den zwölf Beiträgen des Bandes widmen sich zehn der Präsenz des Enzyklopädischen in Werken der ›schönen Literatur‹ (vorrangig in Romanen des 18. bis 20. Jahrhunderts), ganze zwei wenden sich solchen Texten zu, die der enzyklopädischen Sachliteratur zugerechnet werden können, wovon einer (Jürgen Mittelstraß) einen allgemeinen Überblick über enzyklopädische Ganzheitskonzepte bietet. Es bleibt daher nur ein einziger (Siegfried Jüttners Analyse der Diderotschen *Encyclopédie*), der seine Aufmerksamkeit auf die konkreten wissenspoetischen Prozeduren eines enzyklopädischen Wörterbuchs richtet. Der Band orientiert sich in seiner Anlage also weiterhin am literarischen Kanon ›dicker, welthaltiger Bücher‹. Die Liste der besprochenen Werke enthält in dieser Hinsicht keine Überraschungen. Die üblichen Verdächtigen finden sich da versammelt: Dantes *Commedia* (Karlheinz Stierle), Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* (Frank-Rutger Hausmann), Jean Pauls Romane (Andreas B. Kilcher), Flauberts *Bouvard et Pécuchet* (Rainer Warning), Joyces *Ulysses* (Eckhard Lobsien), Thomas Manns *Zauberberg* (Caroline Pross), Musils *Mann ohne Eigenschaften* (Christoph Brecht) und Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstandes* (Alexander Honold).

Die Tatsache, daß im vorliegenden Band lediglich einer einzigen ›echten‹ Enzyklopädie das Privileg der intensiven Analyse zuteil wird, hat nachteilige Konsequenzen. Sie führt zunächst einmal dazu, daß man nur wenig über die historische Vielfalt der wissenspoetischen Verfahrensweisen erfährt, die seit der Antike in enzyklopädischen Texten appliziert worden sind. Zudem wird der irreführende Eindruck erzeugt, daß

dieser eine Text das konkurrenzlose Paradigma par excellence des enzyklopädischen Schreibens markiert. Zwar bemühen sich die Herausgeber in ihrer Einleitung darum, diesem Eindruck entgegenzuwirken, indem sie auf andere (mittelalterliche und barocke) Paradigmen des Enzyklopädischen verweisen. Doch diese Bemühungen laufen ins Leere, da die überwiegende Mehrzahl der Beiträge sich auf Diderots *Encyclopédie* als das maßgebliche Modell der Enzyklopädik beruft. Mehr noch: Modellcharakter besitzt für sie in erster Linie das Diderotsche System der »renvois«, der horizontalen Vernetzung, das von einigen Interpreten allzu eifertig auf das poststrukturalistische Konzept des rhizomatischen Textes bezogen wird. Der reduktionistische Rekurs auf die *Encyclopédie* wird so zum Vorwand, der modernen enzyklopädistischen Literatur pauschal einen postmodernen Entgrenzungswillen zu unterstellen, wohingegen die nicht minder literarisch-fiktiven Strategien der Totalisierung und Integration, die – wie Borges in seiner Erzählung, aber auch die Herausgeber in ihrer Einleitung deutlich machen – das notwendige Komplement der Entgrenzungstendenzen bilden, vernachlässigt werden.

Die einseitige Ausrichtung am Muster der *Encyclopédie* ist der eine Schwachpunkt des vorliegenden Bandes, die Fixierung auf die Gattung des Romans der andere. Die meisten Beiträge gehen der Frage nach dem enzyklopädischen Charakter neuzeitlicher Romane nach. Nun gibt es natürlich gute Gründe dafür, die Gattung des Romans im Rahmen einer Untersuchung der europäischen Enzyklopädik zu privilegieren. Tatsächlich liegt einer der großen Vorzüge des Bandes darin, daß es ihm gelingt, die besondere Affinität zwischen Enzyklopädie und Roman anhand akribischer Einzelanalysen – hervorzuheben sind da vor allem die Studien von Andreas Kilcher über Jean Paul, Rainer Warning über Flaubert und Eckhard Lobsien über Joyce – herauszuarbeiten. Gleichwohl rechtfertigt die Sonderstellung des Romans nicht die fast vollständige Vernachlässigung anderer Textsorten, zumal die Herausgeber selbst darauf insistieren, daß das Enzyklopädische keine Gattungsgrenzen kennt. Allzu selten und allzu kursorisch sind Hinweise, wie sie Winfried Menninghaus in seinem Beitrag über das enzyklopädische Prinzip der romantischen Poesie anbringt: »Fragmente, Notizbücher und Journale – die Hauptformen des romantischen Philosophierens – können als Transformationen enzyklopädischer Wissens-Lemmata, die auch stets nur Bruchstücke eines größeren Ganzen sind, im nicht-alphabetischen Raum romantischer Kombinatorik verstanden werden.« (161) An solche Beobachtungen anschließend hätte man gerne mehr über den Zusammenhang zwischen Enzyklopädik und neuzeitlicher Aphoristik erfahren – wie auch über die Beziehungen zwischen Enzyklopädik und Essayistik (so ließen sich etwa Montaignes *Essais* als Chaotisierung einer typisch frühneuzeitlichen, topisch strukturierten Enzyklopädie deuten), zwischen Enzyklopädie und Autobiographie (vgl. die Sprengung linearer autobiographischer Erzählmuster durch enzyklopädische Organisationsformen in Michel Leiris' *La règle du jeu* und in *Roland Barthes par Roland Barthes*) oder zwischen Enzyklopädik und Phantastik (Borges).

Die Diskrepanz zwischen dem in der Einleitung skizzierten umfassenden Programm und seiner auf die Epoche der Moderne sowie das Genre des Romans beschränkten Einlösung lassen derartige Lücken umso deutlicher hervortreten. Sie nährt den Wunsch nach einem Folgeband, der die vernachlässigten Bereiche mit der gleichen Akribie und auf dem gleichen hohen Reflexionsniveau bearbeitet, wie sie dem modernen Roman im vorliegenden Werk zuteil werden.

Christian Moser

Sammelrezensionen

Simone Barck u. Siegfried Lokatis (Hg.): *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt*, hg. im Auftrag des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR unter Mitarbeit von Roland Links und Anja Augustin. Berlin (Chr. Links) 2005. 456 S.

Jens Kirsten: *Lateinamerikanische Literatur in der DDR. Publikations- und Wirkungsgeschichte*. Berlin (Chr. Links) 2004. 408 S.

Es zeigt sich immer wieder, dass der historische wie gesellschaftliche Umgang mit dem kulturellen Erbe der DDR auch sechzehn Jahre nach dem Ende des sozialistischen Staatssystems schwierig ist. Dabei hat dieses sicherlich totalitäre System gerade im Bereich der Bildung und der Literatur auch eine ganze Reihe positiver Leistungen hervorgebracht, die häufig übersehen oder bewusst verdrängt werden. Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang folgende Begebenheit, die nur durch Zufall zu einem glücklichen Ende führte: »Als im April 2001 *Volk und Welt* liquidiert wurde und die neuen Räume in der Westberliner Oranienstraße binnen weniger Tage geräumt werden mussten, gelang es mit Hilfe des Potsdamer Zentrums für Zeithistorische Forschung unter abenteuerlichen Umständen, überraschend große Teile des verloren geglaubten Verlagsarchivs vor dem Container zu retten. Trotz der für die Wendezeit typischen Aktenvernichtungsaktionen und des zerstörerischen Auszuges aus dem angestammten Verlagsgebäude blieben auch beträchtliche Teilbestände an Lektoratsgutachten und Autorenkorrespondenz erhalten.« (Barck/Lokatis, 24)

Die vor der Vernichtung bewahrten Bestände – die Titel- und Lizenzakten, das Fotoarchiv und ein 40 laufende Meter großes Rezensionenarchiv – wurden an die Stiftung *Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg* übergeben, das Bucharchiv des Verlages ging an das *Dokumentationszentrum Alltagskultur in der DDR* in Eisenhüttenstadt. Von hier aus wurde das Material innerhalb von zwei Jahren für die weitere Auswertung u. a. in mehreren Ausstellungen zugänglich gemacht.

Wie bedeutend die Rettung dieser Verlagsakten nicht nur in archivarischer Hinsicht, sondern vor allem auch für den Umgang mit der kulturellen Identität des Leselandes DDR ist, zeigen nun zwei Bücher, die sich beide mit Entstehung und Verbreitung fremdsprachiger Literatur in einer Welt befassen, die vor allem in westdeutscher Sicht als hermetisch, regressiv und als Weisungsempfänger aus dem Osten wahrgenommen wird. Denn der Verlag *Volk und Welt* war bekanntlich nicht irgendein Verlag der DDR, sondern machte wie kein anderer Verlag der DDR Weltliteratur in einem großen Umfang zugänglich. Die Verlagsarbeit folgte weniger ökonomischen Interessen, sondern vielmehr einer systematischen Beobachtung der weltweiten Literaturlandschaften, die auf ihren für die DDR-Kulturpolitik repräsentativen Elemente ausgewertet wurden. Stütze der Verlagsarbeit waren fünf große Verlagslektorate, die »nicht nur Europa, sondern die ganze Welt unter sich aufgeteilt« (Barck/Lokatis, 26) hatten. Ein Stab von ausgesprochen kompetenten Lektoren und einflussreichen Außengutachtern bereitete die Literatur der Welt für eine mögliche Übersetzung und Publikation in der DDR vor. Dass das keineswegs immer einfach und im Zuge der politischen Entwicklung manchen Schwankungen und Veränderungen unterworfen war, zeigt das Katalogbuch einer an

verschiedenen Orten unter dem treffenden Titel *Fenster zur Welt* gezeigten Ausstellung. Die Beiträge des Bandes sind dementsprechend weniger wissenschaftlicher Natur, sondern persönliche Erinnerungen an die Verlagsarbeit oder sie haben dokumentarischen Charakter. In seinem Aufbau orientiert sich der Katalog an der Organisationsstruktur des Verlages: In fünf großen Kapiteln werden die verschiedenen Lektorate, ihr Aufbau und ihre Entwicklung vorgestellt. Diese Entscheidung erweist sich als sinnvoll, denn die heterogenen Prämissen im Umgang mit den unterschiedlichen Literaturen, Ländern und politischen Systemen machen den disparaten und schwierigen Alltag in einem komplexen Verlagsgebilde anschaulich. Einzelne Buchprojekte und die Auseinandersetzung und Etablierung verschiedener Autoren in der Verlagslandschaft der DDR illustrieren die Wege, auf denen fremdsprachige Werke durch das Fenster der Weltliteratur zu ihren Lesern kamen, denn Gutachten und Nachworte verhinderten oft lange Jahre das Schicksal so manches Buches. Beharrliche Lektoren wussten dagegen Tauwetterperioden, Veränderungen der politischen Großwetterlagen oder Wechsel im Gutachterwesen für die Publikation liebgewordener Projekt zu nutzen. Neben den topographisch orientierten Lektoraten stellten einige lektoratsübergreifende Projekte wie die Reihen *Erkundungen* und die *Weißer Reihe* jüngere Erzähler oder bedeutende Lyriker des zwanzigsten Jahrhunderts einem lesehungrigen und weit gestreuten Publikum vor. Der Katalog wirft abschließend einige Schlaglichter auf diese Reihen wie auch auf andere Mitarbeiter und Projekte des Verlages, welche die enge Organisationsstruktur durchbrechen. Das Katalogbuch *Fenster zur Welt* ist eine spannend zu lesende und zugleich informative Dokumentation, die den Verlagsalltag, seine Höhepunkte und Schwierigkeiten plastisch macht und zum Ausgangspunkt einer in wissenschaftlicher Hinsicht differenzierteren Auseinandersetzung mit Weltliteratur in der DDR werden kann.

Einen solch kritischen Blick auf eines der spannendsten Gebiete der Weltliteratur in der DDR wirft Jens Kirstens Dissertation über die *Lateinamerikanische Literatur in der DDR*. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen der DDR und lateinamerikanischen Ländern sind vielfältig und komplex und heben sich aus vielerlei Gründen von den Beziehungen zu anderen Staaten ab. Zum einen waren die lateinamerikanischen Staaten ein Fluchtpunkt vieler Emigranten in der Zeit des Dritten Reiches. Von daher bestand zu diesen Ländern eine besondere traditionelle Beziehung, mit der die Intellektuellen der DDR dem dominanten sowjetischen Einfluss eine eigenständige Identifikationsstruktur entgegensetzen konnten. Zum anderen wurde Lateinamerika in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, ähnlich den afrikanischen Ländern, zum Kampfplatz verschiedener ideologischer Systeme. Das Engagement für die unterdrückten Bruderländer und in ihnen wurde zum repräsentativen Bestandteil der politischen Kultur in der DDR: Für Intellektuelle und Schriftsteller Lateinamerikas war die DDR ein wichtiges Exilland, in dessen Alltagskultur die Emigranten ihre Spuren hinterließen. Jens Kirsten betont, dass sich die Auseinandersetzung mit Lateinamerika und seiner Literatur schon aus diesen Gründen »nicht pauschal auf ideologische Beweggründe reduzieren läßt, sondern voller Paradoxien steckt«. (Kirsten, 14) Zum dritten ist auch noch die besondere Struktur der lateinamerikanischen Literatur zu betonen, die Adalbert Dessau als ein dynamisches Miteinander von Internationalem, Kontinentalem und Nationalem beschrieben hat. Diese Struktur machte die Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen Literatur für eine DDR-Literatur, die zwischen sozialistischen Realismus und nationalem Erbe gefangen war, zu einem spannenden Ereignis.

In seiner materialreichen und gut lesbar geschriebenen Dissertation widmet sich

Kirsten dem wechselvollen Verlauf der Rezeption lateinamerikanischer Literatur in der DDR von 1947 bis zu ihren Ausläufern in den 1990er Jahren. In vier Kapiteln zeigt er an ausgewählten Beispielen aus der editorischen Praxis den Weg lateinamerikanischer Literatur in die DDR, wobei seine detailreiche Kenntnis des gesamten Arbeitsgebietes immer wieder deutlich wird. Zwischen diesen einzelnen historischen Kapiteln finden sich drei Exkurse zu grundlegenden Fragen: Neben der Darstellung Lateinamerikas bei den deutschsprachigen Exilschriftstellern ist der Einfluss der Zensur durch Lektoren und Gutachter ein wichtiger Aspekt, dem er umfassend nachgeht. Der dritte Exkurs unternimmt einen medialen Wechsel und widmet sich dem lateinamerikanischen Theater in der DDR. Insgesamt ist die gesamte Bandbreite der lateinamerikanischen Literatur in der DDR, ihre Entstehungs- und Wirkungsgeschichte durch gut gewählte Beispiele umfassend dokumentiert. Deutlich wird auch, dass die Rezeption und Entdeckung des lateinamerikanischen Kontinents ein gemeinsames Projekt von ost- und westdeutschen Verlagen war. In beiden deutschen Staaten wurden gerade lateinamerikanische Autoren durch wechselseitige Lizenzausgaben bekannt gemacht, doppelt übersetzte Werke gab es nur wenige. Auch wenn die DDR-Kulturpolitik es anders gewünscht hätte, kann von einer zweiten Weltliteratur in deutscher Sprache – zumindest im Hinblick auf die lateinamerikanische Literatur – nicht die Rede sein. Jens Kirstens detailreiche und überzeugende Studie gipfelt in eine umfangreichen *Bibliographie zur Lateinamerika-Literatur* in der DDR, die nicht nur Drucke und Wiederauflagen, sondern auch Rezensionen zu einzelnen Büchern, Literatur über Lateinamerika, Hörspiele, Schallplattenproduktionen sowie Zeitungen und Zeitschriften verzeichnet. Kirstens Arbeit wird schon allein deswegen, aber auch aufgrund ihres überzeugenden ersten Teils eine wesentliche Arbeitsgrundlage für die weitere Beschäftigung mit der Weltliteratur in der DDR und kann als Vorbild für die Erarbeitung weiterer Literaturlandschaften aus dem Blickwinkel der DDR-Weltliteratur dienen.

Die beiden vorgestellten Bücher meistern ihr jeweiliges Thema überzeugend. Kritisch ist jedoch bei beiden Arbeiten zu fragen, ob sie die ideologischen Prämissen und Bedingtheiten der Verlagsarbeit nicht allzu sehr als Kampf des einzelnen Lektors gegen die Borniertheit eines Parteiapparats und damit zu individualisiert präsentieren. Denn bei der Publikation von Weltliteratur ging es in der DDR nicht nur um das Leseland und den offenkundigen Lesehunger des Publikums. Gerade die Weltliteratur wurde als ideologisches Instrument im Kampf gegen den »kapitalistischen Imperialismus« zugunsten der sozialistischen Weltrevolution funktionalisiert. Insofern ist es unzureichend, wenn ideologisch gesteuerte Nachworte und Gutachten nur als notwendige Reminiszenzen für einen unbelehrbaren Parteiapparat dargestellt wurden. Gerade die Nachworte und Materialien, die fast allen Buchausgaben beigegeben wurden, implementieren die Werke der Weltliteratur in das topographisch wie ideologisch weitgehend geschlossene System DDR. Sie sind in diesem Sinne nicht nur als diskursive Kulisse, sondern auch als Ausdruck eines zumindest von Seiten der Verlagslektoren wenn nicht auch von vielen Lesern getragenen gesellschaftlichen Anliegens zu verstehen. Diesem dialektischen Prozess kritisch auf die Spur zu kommen, ist eine Aufgabe, der sich die zukünftige Beschäftigung mit der Weltliteratur in der DDR widmen muss. Empirische Grundlagenarbeiten wie die beiden hier vorgestellten empfehlenswerten Publikationen bilden in dieser Hinsicht eine notwendige Grundlage.

Renate Stauf u. Cord-Friedrich Berghahn (Hg.): *Weltliteratur. Eine Braunschweiger Vorlesung*. Bielefeld (Verlag für Regionalgeschichte) 2004 (= Braunschweiger Beiträge zur deutsche Sprache und Literatur, Bd. 7).
 Renate Stauf u. Cord-Friedrich Berghahn (Hg.): *Weltliteratur II. Eine Braunschweiger Vorlesung*. Bielefeld (Verlag für Regionalgeschichte) 2005 (= Braunschweiger Beiträge zur deutsche Sprache und Literatur, Bd. 9).

In zwei Bänden liegen nun 56 Beiträge einer Ringvorlesung vor, die an der Technischen Universität Braunschweig seit dem Sommersemester 2001 Woche für Woche mit Wissenschaftlern aus allen Fachbereichen veranstaltet wird. Die große Resonanz und vor allem das dadurch initiierte »interdisziplinäre Gespräch« haben der Vorlesungsreihe »nicht nur einen festen Platz im universitären Curriculum gesichert, sondern sie auch zu einem außeruniversitären Publikumserfolg gemacht« (I, 8). Die einzelnen Beiträge folgen dabei »keiner systematischen nationalphilologischen oder historischen Einschränkung«, sondern geben sich vielmehr als individuelle »Neu- und Wiederlecturen von berühmten Werken« (ebd.). Maßstab für die Auswahl der einzelnen Beiträge war, »daß der individuelle Zugang und die persönliche Lesart eines Werkes entscheidender sind als die kurrente literaturwissenschaftliche oder literaturgeschichtliche Klassifikation« (ebd.). Diese Freiheit des persönlichen Zugangs zeigt sich auch in der Auswahl der einzelnen Texte: Die Vortragenden sprechen über ein Werk ihrer Wahl, das sie weniger als Wissenschaftler, sondern als Leser vorstellen. Die einzelnen Lecturen sind dabei recht heterogen und zeigen durchaus disparate Blickwinkel. Denn die Beiträger sind nicht ausschließlich Literaturwissenschaftler, sondern es finden sich »Ingenieure neben Theologen, Physiker neben Philosophen, Literaturwissenschaftler neben Medizinern. Allen gemeinsam ist die Überzeugung, mit der sie ihr Werk als eines der Weltliteratur vorstellen«. (ebd.) Entstanden ist dabei ein Kanon durchaus heterogener Werke, die in den beiden Bänden jeweils chronologisch vorgestellt werden. Während der erste Band mit dem *Hohen Lied* beginnt und von dort bis hin zu Umberto Eco fortschreitet, beginnt der zweite Band bei Vergil und endet bei Jürgen Becker. Die Auswahl der einzelnen Texte setzt keinen eindeutigen Schwerpunkt, alle Epochen und Gattungen sind vertreten. Meist steht ein einzelnes Werk im Mittelpunkt, nur in Beiträgen über Lyrik ist die Textauswahl etwas breiter angelegt. Die literaturwissenschaftliche Qualität der Texte ist heterogen, allerdings gelingt es ihnen allen, zur weiteren Lectüre anzuregen. Wie auch die Vorträge wollen die beigefügten Bibliographien nicht wissenschaftlich vollständig sein, sondern Impulse zur weiteren Beschäftigung geben.

Den heterogenen Einzelbeiträgen liegt dabei ein »begrifflich und konzeptuell diffuse[s] und divinitorische[s]« (ebd.) Konzept von Weltliteratur zugrunde. Seine Grundlagen sind der »grenzüberschreitende Charakter der Literatur«, die Tatsache, »daß Provinzialität nicht kongruent mit intellektueller Enge« ist und schließlich das »innovative Potential der kleinen Schauplätze« (I, 7). Auch wenn diese »provinzielle Offenheit« einiges erlaubt, fixiert die Auswahl der Texte einen sehr eurozentristischen Kanon. Leider fehlt auch eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Genese und der Bedeutung des Begriffes Weltliteratur. Stattdessen versuchen die meisten Beiträger eine mehr oder weniger gelungene Einordnung ihres Buches in ihr – wie auch immer definiertes – Bild von Weltliteratur. Doch eine solche Kritik geht an den eigentlichen Aufgaben der Vorlesungsreihe und der beiden Sammelbände vorbei. Ihr Ziel ist es vielmehr, einem leseinteressierten und vor allem sehr heterogenen Publikum die Mög-

lichkeit und die Relevanz der Lektüre weltliterarischer Werke überhaupt vorzuführen. Der dadurch initiierte Dialog zwischen Literaturwissenschaften und Vertretern anderer Fakultäten hilft – das wird mehr als deutlich – die an anderen Universitäten fast nicht mehr abbaubaren Kommunikationsbarrieren zumindest ein wenig einzuebnen und zudem ein großes und engagiertes außeruniversitäres Publikum zu erreichen. In Zeiten, in denen allerorten (ohne Zweifel verdienstvolle) Kinderunis dem wissenschaftlichen Nachwuchs die universitäre Bildung schmackhaft zu machen versuchen, ist ein solches Projekt, das sich auf andere Zielgruppen und Kommunikationsstrukturen richtet und Erwachsenenbildung im besten Sinne betreibt, ein gelungener Beitrag der Literaturwissenschaften für die universitäre ›corporate identity‹.

Peter Gofsens

Hugo Meltzl u. Samuel Brassai: *Acta comparationis litterarum universarum*. Jahrgang 1 – Naul 1 (1877). Neu herausgegeben von Horst Fassel. Cluj-Napoca/Klausenburg (Presa universtară Clujeană) 2002 (ISBN 973-610-105-3).

Horst Fassel (Hg.): *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*. Wiesbaden (Franz Steiner) 2005 (= Materialien des IdGL Tübingen, Bd. 16).

Cătețele echinox. Volumul 6: Germanistică și comparatistică. Cluj-Napoca (Dacia) 2004 (ISBN 973-35-1818-2).

»Da die Ungarn ein kluges und gebildetes Volk sind, kommen sie dem barbarischen [...] Fremden mit allerlei Sprachen entgegen: die Älteren sprechen Deutsch, und die Jüngeren sprechen Englisch. Doch manche sprechen auch nicht die Sprache des Fremden. Vor allem schienen die interessanteren Informationen auf ungarisch gegeben zu werden. Diese verstand ich aber nicht.«¹ Kein Ungar ist den Fremden wohl so weit entgegengekommen wie der junge Klausenburger Germanistikprofessor Hugo Meltzl de Lomnitz. Die von ihm gemeinsam mit Samuel Brassai in der Zeit zwischen 1877 und 1888 herausgegebene Zeitschrift trug den ungarischen Titel *Össehasonlitó Irodalomtörténelmi Lapok* und wollte »unsre zukunfts-wissenschaft, Vergleichende Litteraturkunde« (ACLU VII (1882), Sp. 69) einem europäischen Gelehrtenpublikum vorstellen. Im Laufe der Jahre wurde die Titelei zunehmend multilingualer und wuchs auf insgesamt 12 Sprachen an. Ab 1879 firmierte sie unter dem lateinischen Titel *Acta comparationis litterarum universarum* (ACLU) und setzte den Goetheschen Gedanken der Weltliteratur programmatisch um. In wissenschaftsgeschichtlichen Darstellungen zur Komparatistik gilt Meltzls Projekt als ein wichtiger Beitrag zur Begründung komparatistischen Denkens. Allerdings liegt der Schwerpunkt in der wissenschaftsgeschichtlichen Auseinandersetzung mit Meltzl und seiner Weltliteraturkonzeption – sieht man von den einschlägigen frühen Arbeiten von Hugo Dyerink (1977), Susanne Schröder (1979) und Gertrud Lehnert (1982) ab – bislang fast ausschließlich in der ungarischen Literaturwissenschaft.

¹ Trabandt, Jürgen: Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache. Frankfurt a.M. 1998, 7.

Daß sich daran etwas ändern könnte, ist dem Engagement des Tübinger Literaturwissenschaftlers und Landeskundlers Horst Fassel zu verdanken. Mit gleich drei Publikationen hat er verstärkt auf den Klausenburger Wissenschaftler und sein Zeitschriftenprojekt aufmerksam gemacht. Das umfangreichste unter diesen Projekten ist sicherlich die Neuedition der ACLU, die aufgrund ihrer geringen Auflagenhöhe in Universitäts- und Seminarbibliotheken nur ausgesprochen selten zu finden ist; vollständige Original-exemplare aller erschienenen Hefte sind anscheinend nur in Klausenburg und in Wien erhalten, Kopien existieren in einigen wenigen, meist komparatistischen Instituten. Schon allein aus diesem Grunde scheint eine Neuedition sinnvoll, denn das Meltzlsche Zeitschriftenprojekt ist gerade in Zeiten weltweiter Diskussionen um die Globalisierung wissenschaftlicher Diskurse ein geradezu vorbildliches Projekt. Der 2002 erschienene erste und bislang einzige Band der Neuedition (die Edition eines zweiten Bandes ist abgeschlossen, ein dritter ist in Vorbereitung) leistet in diesem Sinne Pionierarbeit. Neben dem vollständigen Text der Zeitschrift informiert ein Nachwort von Horst Fassel über Hugo Meltzl als Gründungsvater der mitteleuropäischen Komparatistik. Neben einigen wichtigen Präzisierungen und Revisionen zu seiner Biographie und zum Verlauf seiner akademischen Karriere stellt Fassel besonders das frühkomparatistische Denken Hugo Meltzls vor: Mit den ACLU versuchte er, unter der Prämisse der Weltliteratur, einem weltweiten Netzwerk engagierter Intellektueller eine publizistische Grundlage zu geben. Die Neuedition wird durch eine umfassende Bibliographie der Schriften von und über Meltzl beschlossen.

Begleitend zur Neuedition veranstalteten das Tübinger *Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde* und die Universität Cluj-Napoca 2002 in Klausenburg eine Tagung, deren Beiträge jetzt erschienen sind. Der Band *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik* nähert sich Meltzl in drei Schritten: Zu Beginn präsentieren Hugo Dyserinck und der Herausgeber Horst Fassel Meltzl als Begründer der Komparatistik und weisen auf die anhaltende Bedeutung seines Literaturkonzeptes als innovativem Modell komparatistischen Arbeitens hin. Das zweite Kapitel geht auf strukturelle Besonderheiten des Meltzlschen Weltliteraturkonzeptes ein: Vasile Voia stellt die ACLU als komparatistisches Projekt vor, Ildikó Tóth-Nagy beschäftigt sich am Beispiel der Zeitschrift mit dem Spannungsfeld von Provinzialität und Universalität. Sándor Komáromi, Sanda Tomescu Baciu und Csilla Táncczos untersuchen in gründlichen Quellenstudien die Repräsentation verschiedener Nationalliteraturen in den ACLU. In einem dritten Teil widmen sich Klaus Heitmann, Patrice Neau, Andor Horváth und Wolfgang Dahmen dem komparatistischen Erscheinungsbild mitteleuropäischer Literatur in der Nachfolge Hugo Meltzls. Sie zeigen anhand von teilweise nur selten behandelten Facetten dieses vielsprachigen Literaturraumes, daß diese Literaturen prototypisch den Vorstellungen kosmopoliten Denkens und Schreibens entsprechen. Den Abschluß dieses Bandes bildet eine nach Autoren und Rubriken geordnete Bibliographie der ACLU. Sie gibt erstmals einen Überblick über das weitgestreute Mitarbeiternetz der europaweit, ja weltweit verbreiteten Zeitschrift. Die Beiträge des ebenfalls veranstalteten Nachwuchskolloquiums sind in einem Heft der Zeitschrift *Echinox* dokumentiert: Laura Gabriela Laza weist hier auf einige programmatische Schriften über Vergleichende Literaturkunde, Polyglottismus und Dekaglottismus hin, die wesentliche Parameter von Meltzls Weltliteratur-Konzept markieren. Sie werden nun, da sie ursprünglich auf Deutsch erschienen sind, nun auch der rumänischen Literaturwissenschaft als Übersetzung zugänglich gemacht. Die Beiträge von Micu Iona und Kálmán Réka widmen sich den

zahlreichen Übersetzungen in den ACLU; Lászlo Csilla und Sanda Ignat weisen auf ungarische und rumänische Volksliteratur in dem Zeitschriftenprojekt hin. Abschließend widmet sich Lukács Andrea einem anderen Aspekt: Denn neben der literarischen und literaturwissenschaftlichen Bedeutung wurden die ACLU durch das Engagement von Hugo Meltzl auch ein wichtiges Dokument der internationalen Kant- und besonders der Schopenhauerrezeption.

Insgesamt sind mit den nun erschienenen Bänden wichtige Vorarbeiten für eine umfassende Beschäftigung mit Hugo Meltzl und den ACLU geleistet. Neben ihrer inhaltlichen Qualität ist es eine weitere Stärke der Tagungsbeiträge, daß sie die dem (westeuropäischen) Leser meist nicht verständlichen und daher verschlossenen ungarischen Artikel der Zeitschrift und der Arbeiten Meltzls zumindest mittelbar zugänglich machen. Es bleibt zu hoffen, daß die Edition der ACLU fortschreitet und damit wichtiges Material der komparatistischen Wissenschaftsgeschichte auch von größeren Interessentenkreisen zur Kenntnis genommen werden kann.

Peter Goßens

David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure-Ryan (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York (Routledge) 2005.

James Phelan u. Peter J. Rabinowitz (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. London (Blackwell) 2005.

Ungeachtet aller internen Vielfalt wird das allgemeine Erscheinungsbild der Erzähltheorie in den Literaturwissenschaften noch immer maßgeblich von einem relativ schmalen Kanon von Arbeiten aus den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts geprägt - vor allem von den Beiträgen von Roland Barthes, Wayne C. Booth, Seymour Chatman, Dorrit Cohn, Gérard Genette, Franz K. Stanzel und Tzvetan Todorov. (Auch Michail Bachtin ist hier zu nennen, dessen Studien zwar früher entstanden, aber erst in diesen Jahren internationale Beachtung fanden.) Seither beschreiben Philologen die formale Struktur von Erzähltexten anhand eines Begriffsinstrumentariums, das zum größten Teil von den genannten Autoren stammt. In den letzten Jahren erfuhren diese klassischen Ansätze jedoch Erweiterungen, die es inzwischen gestatten, von einer neuen, sozusagen postklassischen Phase in der Entwicklung der Narratologie zu sprechen. In dieser neuen Phase sind kaum neue textanalytische Kategorien und Ansätze an die Stelle der alten getreten. Die klassische Terminologie wird vielmehr beibehalten, aber einerseits auf neue Bereiche des Erzählens angewendet (nichtliterarisches Erzählen, intermediales Erzählen, cultural studies, postcolonial studies), andererseits auf eine empirische kognitionspsychologische Basis gestellt. Zudem ist, nach einer gewissen Phase der Stagnation, seit etwa 10 Jahren eine deutliche Wiederbelebung narratologischer Forschung zu beobachten. In Deutschland sind dabei, neben einzelnen Forschern, vor allem die DFG-Forscherguppe »Narratologie« an der Universität Hamburg und eine Gruppe von Anglisten in Gießen (Ansgar Nünning u. a.), Freiburg (Monika Fludernik), und Köln (Manfred Jahn) in Erscheinung getreten; an der Universität Wuppertal wurde soeben ein »Zentrum für Erzählforschung« gegründet. Zahlreiche narratologische Monographien, Sammelbände, Tagungen, Zeit-

schriften und Publikationsreihen dokumentieren diese Renaissance. So ist es nicht erstaunlich, dass jetzt zeitgleich gleich zwei umfangreiche erzähltheoretische Kompendien erschienen sind. In der Anlage sind sie so grundverschieden, dass sie eher komplementär als in Konkurrenz zueinander stehen.

Wer ein Nachschlagewerk auf dem aktuellen Stand der internationalen Erzähltheorie sucht, muss zweifellos von nun an zur hervorragenden *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* greifen. Die Herausgeber David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure-Ryan wählten die Form eines reinen Begriffslexikons mit längeren (1000–3000 Wörter), mittleren (200–500 Wörter) und kurzen (wenige Zeilen) Artikeln. Das Lexikon soll über den Bereich der literaturwissenschaftlichen Narratologie hinaus alle Disziplinen berücksichtigen und bedienen, die sich überhaupt mit dem Phänomen des Erzählens beschäftigen: »The present volume aims to be [a] universal reference tool, providing a comprehensive resource for students and researchers in the many disciplines drawing on concepts of storytelling and using methods of narrative analysis« (X). Mir scheint, dieser Anspruch wird auf hohem Niveau eingelöst. Man findet – soweit ich sehe, durchwegs sorgfältig geschriebene und/oder redigierte – Artikel eben nicht nur über literarisches Erzählen, sondern über nichtliterarisches Erzählen in Film, Fernsehen, Internet, Oper, Comics und Musik ebenso wie auch über Erzählen in der Geschichtswissenschaft, im Recht, im Journalismus, in der Medizin oder im Sport. Hervorzuheben sind eine Reihe informativer Einträge über empirisch-kognitionspsychologische Aspekte des Erzählens. (Die Aufnahme einiger Artikel über Erzähltraditionen einiger außereuropäischer Kulturen [»African narrative«, »Australian Aboriginal narrative«, »Chinese narrative«, »Native American narrative«, »Sanskrit narrative«], dem Bemühen um eine »postcolonial narratology« geschuldet, wirkt hingegen etwas arbiträr – warum ausgerechnet diese Traditionen und Kulturen und keine anderen?) Ein sehr gelungenes Lexikon, das in alle einschlägigen Bibliotheken gehört.

James Phelans und Peter J. Rabinowitz' *Companion to Narrative Theory* ist anders angelegt. Es handelt sich nicht um ein Lexikon, sondern um einen umfangreichen Sammelband mit 35 Aufsätzen verschiedener Beiträger über Geschichte, Grundbegriffe und aktuelle Probleme der Erzähltheorie. Der einleitende Teil über die Geschichte der Narratologie ist freilich etwas enttäuschend, zumal für den repräsentativen Anspruch des Sammelbandes. In seinem Aufsatz über die Entwicklung bis zum französischen Strukturalismus liefert James Phelan vor allem ein Resümee der einschlägigen Studie von Lubomír Doležal (»Occidental Poetics: Tradition and Progress«, 1990). Hingegen ist Monika Fluderniks Beitrag über die Geschichte der Narratologie von den 1960er Jahren bis heute sehr informativ. Brian McHales Beitrag mit dem anspruchsvollen Untertitel »On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory« wiederum ist mehr ein Aperçu über die (allerdings vorhandene) Vernachlässigung von Michail Bachtin in den Überblicksdarstellungen von Phelan und Fludernik als eine ausgearbeitete Untersuchung über das Problem, wie man eine Geschichte der Narratologie schreiben sollte – ob als eine Ideen- und Konzeptgeschichte oder aber als eine Genealogie im Sinne Foucaults. Der nächste Teil, über »stubborn problems« der Erzähltheorie, umfasst Beiträge über den »implied author« (Wayne Booth), »unreliable narration« (Ansgar Nünning, Tamar Yacobi), Fokalisation (J. Hillis Miller), Stilistik und Narratologie (Dan Shen) und Fiktionalität (Richard Walsh). Eine weitere Abteilung des Bandes enthält Beiträge, die neue Termini für diverse Aspekte des literarischen und filmischen Erzählens vorschlagen: Brian Richardson und Peter J. Rabinowitz jeweils

über Aspekte narrativer Kohärenz, Susan Stanford Friedman über räumliches Erzählen, Meir Sternberg über die Darstellung von Selbstbewusstsein, Emma Kafalenos über Ekphrasis, Seymour Chatman über ›second-degree narratives‹ u.a.m. Im nächsten Teil beschäftigen sich die Autoren mit historischen, politischen und ethischen Aspekten des Erzählens, u.a. mit Bezug auf biblisches Erzählen (David H. Richter), Autobiographie (Sidonie Smith und Julia Watson), ›postcolonial narratology‹ (Gerald Prince) und Erzählungen über den Tod (Shlomith Rimmon-Kenan). Die letzten beiden Gruppen beschäftigen sich mit Erzählen außerhalb der Literatur, u.a. in der Oper (Linda und Michael Hutcheon), in klassischer Instrumentalmusik (Fred Everett Maus), im ›action painting‹ (Peggy Phelan), im Recht (Peter Brooks) und in digitalen Medien (Marie-Laure Ryan).

Der Band enthält viele lesenswerte Einzelbeiträge über diverse wichtige Aspekte des Erzählens. Einen einheitlichen Aufbau der Artikel, eine übergreifende Fragestellung oder gar einen Grundriss des Forschungsfeldes bietet er nicht. Gleichwohl belegt er, dass die Narratologie von einem Zulieferbetrieb für die philologische Erzähltextanalyse wieder zu einem florierenden Forschungsfeld geworden ist.

Matías Martínez

AKTUELLES AUS DEM FACH

tertium comparationis, netzwerk für komparatistik e. V.

tertium comparationis, netzwerk für komparatistik e. V. wurde im Oktober 2002 in Saarbrücken von Mitarbeiter/innen, Studierenden und Ehemaligen der Fachrichtung Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft gegründet. Ziel der Gesellschaft ist es, die komparatistische Forschung und Lehre sowie internationale Kulturbeziehungen zu fördern. Zu diesem Zweck sollen literatur- und kulturwissenschaftliche Vorträge und Kolloquien organisiert werden. Darüber hinaus möchte *tertium comparationis, netzwerk für komparatistik e. V.*, Publikationen im Bereich der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft fördern bzw. selbst erarbeiten sowie weitere wissenschaftliche und kulturelle Aktivitäten unterstützen.

Anschrift:

c/o Universität des Saarlandes (UdS)

FR 4.5 Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Im Stadtwald

D-66123 Saarbrücken

Tel. [+49] (0681) 302-2825

Fax [+49] (0681) 302-2210

Informationen unter www.tertium-comparationis.de, info@tertium-comparationis.de

Buchanzeigen

Reiner Wiehl: *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*. Mit einer Einführung herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2005. 223 S.

Reiner Wiehls philosophische Schriften, die zentral auf Spinoza und Whitehead Bezug nehmen, haben bislang hauptsächlich an Fachkreise appelliert: 1996 erschien *Metaphysik und Erfahrung*, 1998 *Zeitwelten*, beides Bände in der Reihe ›Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft‹. Mit seiner jetzt vorliegenden *Philosophischen Ästhetik* wendet sich Wiehl explizit an literaturwissenschaftlich orientierte Leser. So wird etwa Adornos *Ästhetische Theorie* mit Gadammers *Philosophischer Hermeneutik* konfrontiert – mit dem begründeten Resultat, dass in beiden Fällen die verborgenen Prämissen einen wirklichen Werkbegriff nicht zulassen (193–209). Die Bezugnahme auf Arthur C. Dantos *Verklärung des Gewöhnlichen* führt zu Marcel Duchamps *Readymades* und mündet in eine Erörterung des Mimesis-Begriffs bei Plato und Aristoteles (210–222). Überraschend der Aufweis der Analogie zwischen Paul Klees *Schöpferischer Konfession* und der Philosophie Alfred N. Whiteheads, wie sie in *Prozeß und Realität* vorliegt: »Kunst und Philosophie als Instanzen der Entdeckung des Unsichtbaren« (158). Die Kapitel über Hegels Transformation der aristotelischen Wahrnehmungslehre sowie über den Handlungsbegriff der hegelischen Ästhetik lassen in Hegels Denksystem schließlich das generische Modell des literarischen Kunstwerks erkennen (46–123). Eröffnet wird der Band mit einer kritischen Würdigung der Affektenlehre Kants in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Die Einführung von Horst-Jürgen Gerigk (7–18) fixiert Reiner Wiehls durchgehende Frage nach der Eigenart der ästhetischen Erfahrung und endet mit der Feststellung: »Ezra Pounds poetologische Losung ›Make It New!‹ findet mit der vorliegenden Monographie ihr fundamental-hermeneutisches Pendant.«

Horst-Jürgen Gerigk: *Staat und Revolution im russischen Roman des 20. Jahrhunderts, 1900–1925. Eine historische und poetologische Studie*. Heidelberg (Kurt Mattes) 2005. X u. 261 S.

Der russische Gegenwartsroman des 20. Jahrhunderts findet mit der vorliegenden Monographie die zu wünschende Einführung aus heutiger Sicht. Fünf Autoren werden jeweils mit ihrem Hauptwerk vorgestellt: Fjodor Sologub, Maxim Gorkij, Andrej Belyj, Fjodor Gladkow und Jewgenij Zamjatin. Behandelt werden die Romane *Der kleine Dämon* (Sologub), *Die Mutter* (Gorkij), *Petersburg* (Belyj), *Zement* (Gladkow) und *Wir* (Zamjatin).

Nietzsche und Dostojewskij, Sokrates und Christus, der Großinquisitor und Lenin sind die maßgebenden Beziehungsfelder – eingefasst und durchdrungen von Staat und Revolution.

Verschiedene Disziplinen werden direkt angesprochen: Historiker, Politologen und Kulturwissenschaftler aufgrund der durchgängig zeitgeschichtlichen Orientierung der behandelten Romane. Medizinhistoriker, Psychiater und Tiefenpsychologen wiederum werden in Sologubs *Der kleine Dämon* und in Belyjs *Petersburg* die Tradition der großen

Wahnsinnsdarstellungen der europäischen Literatur fortgeführt sehen. Unter den Literaturwissenschaftlern sind nicht nur Slawisten die Zielgruppe, sondern alle Einzelphilologien.

Leitend ist die Differenz zwischen der historischen Sicht und der poetologischen Sicht auf einen literarischen Text. Beide Sehweisen bestimmen automatisch unsere Lektüre, lassen sich aber nicht miteinander vereinbaren. Zwei konkurrierende Sehweisen werden in der Aktion vorgeführt. Dominant bleibt die Frage »Was ist Kunst?«

Wer aber historisch liest, wertet nicht künstlerisch. Ihm wird alles zum Dokument vergangener Zeiten. Künstlerische Wertung wiederum wird sich nicht dem historischen Kontext unterwerfen. Historische Relevanz eines literarischen Textes impliziert nicht künstlerischen Rang. Künstlerischer Rang wiederum impliziert nicht historische Relevanz. Historisches Wissen und Wahrheit der Dichtung sind zwei ganz verschiedene Dinge. Dies im lebendigen Umgang mit fünf Gegenwartsromanen der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts klar werden zu lassen, ist die Absicht der vorliegenden Studie.

Publikationen von Mitgliedern

- Baßler, Moritz, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen - Medien - Theorien*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005.
- Benne, Christian: *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*. Berlin/New York (Walter de Gruyter) 2005 (= *Monographien und Texte zur Nietzscheforschung*, Bd. 49).
- Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society. New Series*. Managing Editor: Horst-Jürgen Gerigk. Vol. 9. Tübingen (Attempo) 2005.
- Gerigk, Horst-Jürgen: *Staat und Revolution im russischen Roman des 20. Jahrhunderts, 1900-1925. Eine historische und poetologische Studie*. Heidelberg (Mattes) 2005.
- Greber, Erika u. Roger Lüdeke (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen (Wallstein) 2004 (= *Münchener Universitätschriften. Münchener komparatistische Arbeiten*, Bd. 5).
- Lobsien, Eckhard: *Die Phantasie des Ulysses. Lektüre*. Heidelberg (Winter) 2005.
- Mennemeier, Franz Norbert: *Eine Jugend in den Nazi- und Trümmerjahren. Erinnerungen samt Reflexionen, Beobachtungen, Träumereien aus dem späten Leben*. Weilerswist (Landpresse) 2004.
- Moser, Christian: *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*. Bielefeld (Aisthesis) 2005 (= *Aisthesis Essay*, Bd. 18).
- Moser, Christian u. Jürgen Nelles (Hg.): *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*. Bielefeld (Aisthesis) 2006.
- Nivelle, Armand: *Dreizehn Aufsätze zur Komparatistik*. Hg. von Patrik H. Feltes. Sulzbach (Konrad Kirsch) 2004 (= *Petasos. Schriftenreihe der Gesellschaft tertium comparationis. Netzwerk für komparatistik e.V.*, Bd. 1).
- O'Sullivan, Emer: *Comparative Children's Literature: based on her book *Kinderliterarische Komparatistik**. Übers. von Anthea Bell. London u.a. (Routledge) 2005.
- Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld (transcript) 2006.
- Röttgers, Kurt u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Landschaft. gesehen, beschrieben, erlebt*. Essen (Die Blaue Eule) 2005 (= *Philosophisch-literarische Reflexion*, Bd. 7).
- Schwarz, Thomas: *Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus*. Heidelberg (Synchron) 2006 (= *Diskursivitäten*, Bd. 9).
- Unfer Lukoschik, Rita: *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861). Eine quellengeschichtliche Studie*. Berlin (Duncker & Humblot) 2004 (= *Schriften zur Literaturwissenschaft*, Bd. 22).
- Weninger, Robert (Hg.): *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Tübingen (Stauffenburg) 2005.
- Weninger, Robert: *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München (C.H. Beck) 2004 (= *Beck'sche Reihe*, Bd. 1613).
- Wiehl, Reiner: *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto. Mit einer Einführung hg. v. Horst-Jürgen Gerigk*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2005.
- Zima, Peter V.: *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005.
- Zima, Peter V.: *L'indifférence Romanesque. Sartre, Moravia, Camus*. Paris (L'Harmattan) 2005.

Eingegangene Bücher

- Bogdal, Klaus-Michael u. Oliver Müller (Hg.): Innovation und Modernisierung. Germanistik von 1965–1980. Heidelberg (Synchron) 2005 (= Studien zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, Bd. 8).
- Fähnders, Walter, Nils Plath, Hendrik Weber u. Inka Zahn (Hg.): Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen. Bielefeld (Aisthesis) 2005 (= Reisen Texte Metropolen, Bd. 1).
- Feilchenfeldt, Konrad u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): Autobiographische Zeugnisse der Verfolgung. Hommage für Guy Stern. Heidelberg (Synchron) 2005.
- Fornoff, Roger: Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim (Olms) 2004 (= Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, Bd. 6).
- Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen (Wallstein) 2004.
- Feillich, Margrit, Reinhard Middel u. Karsten Visarius (Hg.): Außer Kontrolle. Wut im Film. Marburg (Schüren) 2005.
- Hausmann, Frank-Rutger: »Dichter, Dichter, tage nicht!« Die Europäische Schriftsteller-Vereinigung in Weimar 1941–1948. Frankfurt a. M. (Klostermann) 2004.
- Heimböckel, Dieter u. Uwe Werlein (Hg.): Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005.
- Hirsch, Anja: »Schwebeglück der Literatur«. Der Erzähler Wilhelm Genazino. Heidelberg (Synchron) 2006.
- Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): Sprachwissenschaft vor F. de Saussure. Red.: Yoshito Takahashi. München (iudicium) 2005 (= Neue Beiträge zur Germanistik, Bd. 3, H. 5).
- Kiefer, Bernd u. Werner Nell (Hg.): Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik. Wiesbaden (Deutscher Universitäts-Verlag) 2005.
- Kolboom, Ingo u. Roberto Mann: Akadien: ein französischer Traum in Amerika. Vier Jahrhunderte Geschichte und Literatur der Akadier. Eine Publikation des CIFRAQS – Centrum für interdisziplinäre franko-kanadische und franko-amerikanische Forschungen Québec-Sachsen der Technischen Universität Dresden – in Zusammenarbeit mit dem Centre d'études acadiennes der Université de Moncton (Neubraunschweig/Kanada). Heidelberg (Synchron) 2005.
- Kremer, Detlef (Hg.): Die Prosa Ludwig Tiecks. Bielefeld (Aisthesis) 2005 (= Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur, Bd. 1).
- Kyora, Sabine u. Uwe Schwagmeier (Hg.): Pocahontas revisited. Kulturwissenschaftliche Ansichten eines Motivkomplexes. Bielefeld (Aisthesis) 2005.
- Mathis-Moser, Ursula: Dany Laferrière. La Dérive Américaine. Québec (vib éditeur) 2004 (= Les champs de la culture, Bd. 1).
- Mathis-Moser, Ursula (Hg.): Österreich – Kanada. Kultur- und Wissenstransfer; 1990–2000. Innsbruck (Zentrum für Kanadastudien) 2003 (= Canada oenipontana, Bd. 6; = Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, Bd. 248).
- Noll, Chaim (Hg.): Offene Fragen. 70 Jahre PEN-Zentrum deutschsprachiger Autoren im Ausland. Heidelberg (Synchron) 2005.
- Osterkamp, Ernst, Andrea Polaschegg u. Erhard Schütz (Hg.): Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft. Hg. in Verbindung mit der deutschen Schillergesellschaft. Göttingen (Wallstein) 2005.
- Parr, Rolf u. Matthias Thiele: Link(s). Eine Bibliographie zu den Konzepten »Interdiskurs«, »Kollektivsymbolik« und »Normalismus« sowie einigen weiteren Fluchtlinien. Jürgen Link zum 65. Geburtstag. Heidelberg (Synchron) 2005.

- Pytlik, Priska: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn u. a. (Schöningh) 2005.
- Scheffel, Michael, Silke Grothues u. Ruth Sassenhausen (Hg.): *Ästhetische Transgressionen. Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*. Trier (Wissenschaftlicher Verlag Trier) 2006 (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft, Bd. 69).
- Schödlbauer, Ulrich (Hg.): *Aufbruch in den rechtsfreien Raum: Normvirulenz als kulturelle Ressource*. Heidelberg (Manutius) 2004 (= IABLIS. Jahrbuch für europäische Prozesse, Bd. 3).
- Schümann, Daniel: *Oblomov-Fiktionen. Zur produktiven Rezeption von I. A. Gončarovs Roman *Oblomov* im deutschsprachigen Raum*. Würzburg (Ergon) 2005 (= *Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte*, Bd. 16).
- Strätling, Susanne: *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock*. München (Wilhelm Fink) 2005 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen*, Bd. 111).
- Strobel, Jochen: *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*. Heidelberg (Universitätsverlag Winter) 2006 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, Bd. 229).
- Uhlig, Claus: *Text und Zeit. Studien zur literarischen Historiographie*. Heidelberg (Winter) 2005.
- Wögerbauer, Christine: *Borges' Blick auf die deutsche Romantik. Eine Ästhetik des Marginalen*. Würzburg (Ergon) 2004 (= *Klassische Moderne*, Bd. 1).
- Zeuch, Ulrike (Hg.): *Lessings Grenzen*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2005 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 106).

Rufe, Ernennungen, Personalia

Dr. Winfried Eckel hat sich im Sommersemester 2005 an der Ruhr-Universität Bochum habilitiert und hat zum Wintersemester 2005/06 einen Ruf auf eine W2-Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommen.

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans (Germanistisches Institut der Ruhr-Universität Bochum, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft) wurde in die *Academia Europaea* gewählt.

PD Dr. Annette Simonis hat zum Wintersemester 2005/2006 einen Ruf auf eine Professur für Komparatistik und Neuere Deutsche Literatur an der Justus Liebig-Universität Gießen angenommen.

Am 26.12.2005 vollendete Prof. Dr. Jürgen von Stackelberg, emeritierter Ordinarius an der Universität Göttingen, sein 80. Lebensjahr. Er war von 1981-1987 Vorsitzender der DGAVL.

Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes 2005/2006

Dr. Thomas Amos, Eysseneckstr. 20, 60322 Frankfurt

PD Dr. Sieghild Bogumil-Notz, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut,
Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr.
150, 44801 Bochum

Carolin Bohn, M.A., Greifenhagerstr. 41a, 10437 Berlin

Dr. Peter Brandes, Efeweg 26, 22299 Hamburg

Wiebke Büsch, M.A., Dürerstr. 28a, 45883 Gelsenkirchen

Dr. Christiane Dahms, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches
Institut, Lehrstuhl für Komparatistik, Domplatz 20-22, 48143 Münster

Prof. Dr. Maria Deppermann, Universität Innsbruck, Institut für Sprachen und Litera-
turen, Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Inns-
bruck

Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk, Slavisches Institut der Universität Heidelberg, Schulgasse
6, 69117 Heidelberg

Dr. Peter Goßens, von-Sandt-Str. 25, 53225 Bonn

Benjamin Hessler, M.A., Weseler Str. 30, 48151 Münster

Prof. Dr. Achim Hölter, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches
Institut, Lehrstuhl für Komparatistik, Domplatz 20-22, 48143 Münster

Dr. Eva Hölter, Kaiser-Friedrich-Str. 4, 40597 Düsseldorf

Dr. Matthias Hurst, European College of Liberal Arts, Platanenstr. 24, 13156 Berlin

Prof. Dr. Frank Leinen, Heinrich Heine-Universität Düsseldorf, Romanistik V, Univer-
sitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf

Prof. Dr. Matías Martínez, Bergische Universität Wuppertal, Neuere deutsche Literatur-
geschichte, Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal

PD Dr. Christian Moser, Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende
Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1, 53113 Berlin

Dr. Volker Pantenburg, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches
Institut, Lehrstuhl für Komparatistik, Domplatz 20-22, 48143 Münster

Dr. Martin Jörg Schäfer, Universität Erfurt, Allgemeine und Vergleichende Literaturwis-
senschaft, Nordhäuser Str. 63, 99089 Erfurt

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut,
Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr.
150, 44801 Bochum

Hamid Tafazoli, M.A., Brüggefeldweg 16, 48161 Münster

Prof. Dr. Jürgen Wertheimer, Eberhard Karls-Universität Tübingen, Lehrstuhl für
Komparatistik/Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Deutsches Seminar, Wil-
helmstr. 50, 72074 Tübingen

PD Dr. Ulrike Zeuch, Herzog August Bibliothek, Lessingplatz 1, 38299 Wolfenbüttel

Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL)

Die Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) ist für den deutschsprachigen Raum der Fachverband der Komparatisten. Hochschulwissenschaftler und Studierende, aber auch interessierte Laien sind in der DGAVL zusammengeschlossen, um in Forschung, Lehre und Studium die internationale, Grenzen überschreitende Literaturwissenschaft zu fördern.

Der Verband wurde 1969 in Bonn von dem renommierten Lehrstuhlinhaber für Komparatistik Horst Rüdiger gegründet. Ihm folgten im Amt des Vorsitzenden bis 2005 die Professoren Erwin Koppen, Jürgen von Stackelberg, Gerhard R. Kaiser, Maria Moog-Grünwald und Monika Schmitz-Emans. Seit der Gründung fanden bisher 13 Kongresse zu den unterschiedlichsten Schwerpunktthemen der AVL statt, und zwar in Mainz, Regensburg, Innsbruck, Saarbrücken, Pavia, Wolfenbüttel, Bonn, Wien, Berlin, Tübingen, Heidelberg, Jena und Potsdam.

Die DGAVL hat zur Zeit rund 300 Mitglieder, von denen die meisten naturgemäß aus Deutschland, Österreich und der Schweiz stammen. Sie ist jedoch ausdrücklich offen für Mitglieder aus anderen Sprachgebieten. Seit Mai 2005 ist Prof. Dr. Achim Hölter (Münster) mit dem Vorsitz betraut. Stellvertretende Vorsitzende ist Prof. Dr. Gertrud Lehnert (Potsdam). Dem Vorstand gehören außerdem als Beisitzer an Prof. Dr. Linda Simonis (Bochum) und PD Dr. Christian Moser (Bonn). Sekretär ist Dr. Volker Pantenburg (Münster/Berlin).

Die DGAVL gibt das auch über den Buchhandel beziehbare Jahrbuch *Komparatistik* heraus, das seit 1999 im Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren erscheint. Es umfaßt Abhandlungen zur Wissenschafts- und Methodengeschichte sowie zu allen aktuellen Arbeitsgebieten der Komparatistik, liefert Rezensionen zu fachrelevanten Neuerscheinungen und informiert über Tagungen und Veranstaltungen im internationalen Raum und über komparatistische Forschungsprojekte; des weiteren führt das Jahrbuch eine aktualisierte Liste der Mitglieder der Gesellschaft. Im Auftrag der Gesellschaft werden außerdem die Beiträge der Tagungen von den jeweiligen Ausrichtern in Buchform ediert.

Die DGAVL ist ein gemeinnütziger Verein, der sich nicht nur als Interessenvertretung der etablierten deutschsprachigen Komparatisten versteht, sondern auch als Dialogplattform für den graduierten und studentischen Nachwuchs. Beiträge zum Jahrbuch sind daher von Mitgliedern und allen Interessierten willkommen. Nähere Informationen finden sich auf der Homepage der DGAVL (www.dgavl.de).

Neue Mitglieder 2005/2006
(bis März 2006)

Benne, Dr. Christian
Bohn, Carolin, M.A.
Foteva, Ana
Glasenapp, Dr. Jörg
Hessler, Benjamin, M.A.
Klein, Nils, M.A.
Meurer, Dr. Ulrich
Meurer-Oikonomou, Dr. Maria
Packard, Dr. Stephan
Rimpau, Dr. Laetitia
Seybert, Dr. Gislinde
Solte-Gresser, Dr. Christiane
Snyder-Körber, Mary Ann
Stanitzek, Prof. Dr. Georg
Unglaub, Prof. Dr. Erich
Winterhalter, Christian, M.A.

Liste der Mitglieder der DGAVL

(Stand: März 2006)

Das Adressenverzeichnis der DGAVL-Mitglieder basiert auf den Aufgaben, die der Redaktion zur Zeit vorliegen. Bitte berücksichtigen Sie, daß Änderungen des akademischen Grades und/oder der Adresse einzelner Mitglieder von der Redaktion nicht selbständig erfaßt werden können. Zeigen Sie der Redaktion daher alle relevanten Änderungen bitte selbst an.

- Allert, Dr. Beate, Purdue University, Department of Foreign Languages and Literatures, 640 Oval Drive, West Lafayette/IN, 47907-2039, USA. eMail: <allert@purdue.edu>
- Amodeo, Prof. Dr. Immacolata, International University Bremen, School of Humanities and Social Sciences, Research IV, Postfach 750561, 28725 Bremen.
eMail: <i.amodeo@iu-bremen.de>
- Amos, Dr. Thomas, Eysseneckstr. 20, 60322 Frankfurt a.M. eMail: <thomasamos@web.de>
- Bachleitner, Prof. Dr. Norbert, Universität Wien, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Berggasse 11/5, 1090 Wien, Österreich.
- Bachmann-Medick, Dr. Doris, Bühlstr. 8, 37073 Göttingen. eMail: <dbachma@gwdg.de>
- Banhold, Lars Walter, Kerbecke 25, 45529 Hattingen.
- Baron, Prof. Dr. Philippe, Université de Franche-Comté, 4 Impasse des Roses, F-21240 Talant, Frankreich. eMail: <Baron-ph@wandoo.fr>
- Baumgart, M.A., Angelika, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
eMail: <angelika.baumgart@ruhr-uni-bochum.de>
- Becker, PD Dr. Claudia, Roomersheide 96, 44797 Bochum.
- Beckmann, M.A., Sabine, Vigla Panagias Marnellidis, GR-72100 Agios Nikolaos, Kreta, Griechenland. eMail: <sabine@agn.forthnet.gr>
- Behrens, Prof. Dr. Rudolf, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
- Beilharz, Dr. Alexandra, Meckenheimer Allee 80, 53115 Bonn.
eMail: <alexandra.beilharz@rz.hu-berlin.de>
- Beller, Prof. Dr. Manfred, Via Olevano, I-27100 Pavia, Italien.
- Benne, Dr. Christian, Assoc. Prof., Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet Odense, Campusvej 55, DK-5230 Odense M. eMail: <c.benne@litcul.sdu.dk>
- Bernsen, Dr. Michael, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
- Birus, Prof. Dr. Hendrik, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3, 80799 München.
- Bleicher, Dr. Thomas, Astenweg 31, 55126 Mainz.
- Bode, Prof. Dr. Christoph, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Englische Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
- Bogumil-Notz, PD Dr. Sieghild, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum. eMail: <sieghild.bogumil@ruhr-uni-bochum.de>
- Bohn, M.A., Carolin, Greifenhagenerstr. 41 a, 10437 Berlin. eMail: <caro.bohn@gmx.de>
- Bolln, Frauke, Nelkenweg 7, 53359 Rheinbach.
- Bosse, PD Dr. Monika, Holzhausenstr. 63, 60322 Frankfurt a.M.
- Bost, Dr. Harald, Kirchstr. 30, 66129 Saarbrücken.

- Bremer, Alida, Rockbusch 4, 48163 Münster.
- Brockmeier, Prof. Dr. Peter, Regensburger Str. 4, 10777 Berlin.
eMail: <peterbrockmeier@yahoo.de>
- Broich, Prof. Dr. Ulrich, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Englische Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.
- Brunkhorst, Prof. Dr. Martin, Küchenfeld 8, 51519 Odenthal.
- Burkhart, Prof. Dr. Dagmar, Ulmenstr. 8b, 22299 Hamburg.
- Burtscher-Bechter, M.A., Beate, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich. eMail: <beate.burtscher@uibk.ac.at>
- Buschendorf, PD Dr. Bernhard, Schadowstr. 29, 60596 Frankfurt a. M.
- Calmetta, Antonella, Via 5, Francesco 16, I-20040 Carnate/Mi., Italien.
- Clamor, Dr. Annette, Engelstr. 24, 32257 Bünde. eMail: <aclamor@uni-osnabrueck.de>
- Cziesla, Dr. Wolfgang, Katharinenstraße 6, 45131 Essen. eMail: <wolfgangcz@web.de>
- Dahan, Danielle, Helene-Lange-Str. 78, 73760 Ostfildern.
eMail: <danielle.dahan@uni-tuebingen.de>
- Dahms, Dr. Christiane, Zum Alten Hof 23, 45721 Haltern am See.
eMail: <christiane.dahms@uni-muenster.de>
- Deppermann, Prof. Dr. Maria, Michael-Glasmayrstr. 13, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <maria.deppermann@uibk.ac.at>
- Deuling, Christian, Am Planetarium 29, 07743 Jena. eMail: <xdc@rz.uni-jena.de>
- Dieterle, Prof. Dr. Bernhard, TU Berlin, Institut für Philologie, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin. eMail: <kaosoigb@linux.rz.tu-berlin.de>
- Dohm, Prof. Dr. Burkhard, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, FB 09: Germanistik und Kunstwissenschaften, Wilhelm-Röpke-Str. 6A, 35032 Marburg.
- Donat, Dr. Sebastian, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Eversbuschstr. 93, 80799 München.
eMail: <s.donat@lrz.uni-muenchen.de>
- Donner, M.A., Frank, Fischbachauer Strasse 8, 81539 München.
eMail: <mail@frankdonner.de>
- Dörr, PD Dr. Volker, Herwarthstr. 36, 53115 Bonn. eMail: <vdoerr@uni-bonn.de>
- Dyballa, Anne, Am Pattberg 10, 45527 Hattingen.
- Eckel, Prof. Dr. Winfried, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 55099 Mainz. eMail: <eckel@uni-mainz.de>
- Eder-Jordan, Beate, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.
- Eisermann, Dr. David, Maximilianstr. 26, 53111 Bonn.
- Elpers, M.A., Susanne, Bonner Str. 55, 53175 Bonn. eMail: <s.elpers@uni-bonn.de>
- Engel, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, Germanistik, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.
- Engelhardt, M.A., Dorthe, Espenweg 3, 67454 Haßloch.
- Erdmann, Dr. Eva, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
- Ernst, Dr. Jutta, Universität des Saarlandes, FB 8.3-Anglistik, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
- Ernst, Prof. Dr. Ulrich, Bergische Universität Wuppertal, Allgemeine Literaturwissenschaft, Gausstr. 20, 42097 Wuppertal.
- Ernst, Ulrike, M. Theol., RSA/CELTA, Streustr. 62, 13086 Berlin.
- Eschweiler, M.A., Gabriele, Oelmühlenweg 17, 53359 Rheinbach.
- Ette, Dr. Wolfram, Cäcilienstr. 3, 09131 Chemnitz. eMail: <ette@hrz.tu-chemnitz.de>
- Feltes, M.A., Patrik H., Friedensstr. 33, 66787 Wadgassen. eMail: <p.feltes@buchinhalte.de>

- Fischer, Dr. Carolin, Humboldt Universität, Institut für Romanistik, Regensburger Str. 5a, 10777 Berlin.
- Fischer-Junghölder, M.A., Katrin, Gabelsbergerstr. 12, 44789 Bochum.
eMail: <katr.fischer@web.de>
- Foteva, Ana, Briselska 33, 1000 Skopje, Mazedonien. eMail: <anafot@yahoo.com>
- Foucart, Prof. Dr. Claude, Ostpreußenring 3a, 68723 Schwetzingen.
- Frank, Prof. Dr. Armin Paul, Universität Göttingen, Seminar für Englische Philologie, Humboldtallee 13, 37073 Göttingen.
- Fraunholz, Dr. Jutta, Blankertzweg 24g, 12209 Berlin. eMail: <JuttaFraunholz@aol.com>
- Frick, Prof. Dr. Werner, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar II, Postfach, 79085 Freiburg i.Br. eMail: <wfrick@gwdg.de>
- Fritz, Prof. Dr. Horst, Alicestr. 19, 55257 Budenheim.
- Fröhling, Anja, Haydnstr. 24, 66333 Völklingen.
- Geisenhanslüke, Prof. Dr. Achim, Universität Regensburg, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 31, 93053 Regensburg.
eMail: <achim.geisenhanslueke@sprachlit.uni-regensburg.de>
- Gendolla, Prof. Dr. Peter, Wiechstr. 33, 57250 Netphen.
eMail: <gendolla@fk615.uni-siegen.de>
- Geppert, Prof. Dr. Hans V., Universität Augsburg, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur, Universitätsstr. 10, 86135 Augsburg.
- Gerigk, Prof. Dr. Horst-Jürgen, Moltkestr. 1, 69120 Heidelberg.
- Gillespie, Prof. Dr. em. Gerald Ernest Paul, Stanford University, Div. Of Literatures, Cultures, Languages, Building 260, Stanford, California 943052030, USA.
eMail: <gillespi@leland.stanford.edu>
- Glasenapp, Dr. Jörn, Universität Lüneburg, Institut für Angewandte Medienforschung, Schamhorststr. 1, 21335 Lüneburg. eMail: <glasenapp@uni-lueneburg.de>
- Glaser, Prof. Dr. Horst, Via della Bufalina 1, 55048 Torre del Lago, Italien.
- Gomez-Montero, Prof. Dr. Javier, Sternstr. 4, 24116 Kiel.
eMail: <gomez.montero@romanistik.uni-kiel.de>
- Goebel, PD Dr. Eckart, Oranienstr. 29, 10999 Berlin. eMail: <Auental@t-online.de>
- Görling, Prof. Dr. Reinhold, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Medien- u. Kulturwissenschaft, Geb. 23.02, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
eMail: <goerling@phil-fak.uni-duesseldorf.de>
- Goßens, Dr. Peter, von-Sandt-Str. 25, 53225 Bonn. eMail: <peter.gossens@uni-muenster.de>
- Grabovszki, Mag. Ernst, Köblgasse 18/11, A-1030 Wien, Österreich.
eMail: <ernst.grabovszki@utanet.at>
- Graf, Dr. Marga, Mariahilfstr. 7, 52062 Aachen.
- Greber, Prof. Dr. Erika, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3, 80799 München.
- Greiner, Prof. Dr. Norbert, Paul-Lincke-Weg 6, 69181 Leimen.
- Grivel, Prof. Dr. Charles, Universität Mannheim, Romanistik 1, Schloß, 68131 Mannheim.
- Grosse, Dr. Max, Schmiedestr. 23, 72138 Kirchentellinsfurt.
eMail: <max.grosse@uni-tuebingen.de>
- Gruber-Scheller, PD Dr. Bettina, Fritz-Schulze-Str. 6, 1445 Radebeul.
eMail: <gruberbb@web.de>
- Grünzweig, Prof. Dr. Walter, Universität Dortmund, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 44221 Dortmund.
- Gumpert, PD Dr. Gregor, Motzstr. 18, 10777 Berlin. eMail: <zembla62@aol.com>
- Gutzen, Prof. Dr. Dieter, Fern-Universität Hagen, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, Feithstr. 188, 58084 Hagen. eMail: <Dieter.Gutzen@fernuni-hagen.de>
- Hähnel, Dr. Klaus D., Michendorfer Str. 3, 12629 Berlin.

- Harth, Prof. Dr. Dietrich, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstr. 207, 69117 Heidelberg.
- Hartwig, Sebastian, Kreisstr. 1A, 58453 Witten.
- Hassel, Eva, Rüdeshheimer Str. 38, 65197 Wiesbaden. eMail: <Hassel.E@zdf.de>
- Heilmann, Dr. Markus, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
- Heinemann, Dr. Paul, Melanchtonstr. 26, 31137 Hildesheim.
eMail: <heinemann.zugberg@planet-interkom.de>
- Hempel, Prof. Dr. em. Wido, Geschwister-Scholl-Str. 8, 71088 Holzgerlingen.
- Hempfer, Prof. Dr. Klaus W., FU Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin. email: <hempfer@zedat.fu-berlin.de>
- Hessler, M.A., Benjamin, Weseler Str. 30, 48151 Münster. eMail: <benjaminhessler@nexgo.de>
- Hildebrandt, Prof. Dr. Hans-Hagen, Pielstickerstr. 5, 45326 Essen.
- Hilgers, Dr. Max von, Torstr. 87, 10119 Berlin. eMail: <Max.Hilgers@TU-Berlin.de>
- Hilmes, Prof. Dr. Carola, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für deutsche Sprache und Literatur II, Grünburgplatz 1, Fach 140, 60629 Frankfurt a. M.
eMail: <C.Hilmes@lingua.uni-frankfurt.de>
- Hoffmann-Maxis, Prof. Dr. Angelika, Universität Leipzig, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Beethovenstr. 15, 04107 Leipzig.
- Hofmann, Dr. Gert, University College Cork, Department of German, Cork, Irland.
- Hölter, Prof. Dr. Achim, Kaiser-Friedrich-Str. 4, 40597 Düsseldorf.
eMail: <hoelter@uni-muenster.de>
- Holzcamp, Dr. Hans, Fuggerstr. 30, 10777 Berlin. eMail: <holzcamp@zedat.fu-berlin.de>
- Hörr, M.A., Beate, Bonifaziusplatz 10, 55118 Mainz.
- Hughes, Dr. Shaun F.D., Purdue University, Department of English, 1350 Heavilon Hall, West Lafayette/IN 47907-2039, USA. eMail: <sfdh@omni.cc.purdue.edu>
- Hurst, Dr. Matthias, Dietzgenstr. 90 13156 Berlin. eMail: <Matthiashurst@aol.com>
- Ibsch, Prof. Dr. Elrud, Vrije Universiteit Amsterdam, Faculteit de Letteren, De Boelelaan 1105, NL-1081 HV Amsterdam, Niederlande.
- Ikonomou-Agorastou, Prof. Dr. Johanna, Plastira 93-Aretsou, GR-55132 Thessaloniki, Griechenland. eMail: <piordani@del.auth.gr>
- Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1 (Fach 133), 60629 Frankfurt a. M.
- Ivanovic, Dr. Christine, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik/Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
- Jang, Jinwon, Am Planetarium 9 B/309, 07743 Jena.
- Janik, Prof. Dr. Dieter, Carl-Orff-Str. 51, 55127 Mainz.
- Jordan, Prof. Dr. Lothar, Lamitsch 42 b, 15848 Rietz-Neuendorf.
eMail: <jordan@kleist-museum.de>
- Jubin, M.A., Britta, Hugo-Schultz-Str. 61, 44789 Bochum. eMail: <bjubin@gmx.de>
- Kaemmerling, Ekkehard, Johannsberger Str. 17A, 14197 Berlin.
- Kahr, Dr. Johanna, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum.
- Kaiser, Prof. Dr. Gerhard R., Friedrich-Schiller-Universität, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Fürstengraben 18, 07737 Jena. eMail: <x6behe@rz.uni-jena.de>
- Kauer, Dr. Ute, Philipps-Universität, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Wilhelm-Roepke-Str. 6d, 35039 Marburg. eMail: <kauer@mailier.uni-marburg.de>
- Keith, Dr. Thomas, Martin-Ernst-Str. 21, 93049 Regensburg. eMail: <thomas.keith@web.de>
- Kesting, Prof. em. Dr. Marianne, Bigge Str. 17, 50931 Köln.

- Kiefer, Prof. Dr. Klaus H., Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie/Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, Schellingstr. 3/Rgb., 80799 München. eMail: <khkiefer@germanistik.uni-muenchen.de>
- Klein, Nils, Kronenstraße 69, 44789 Bochum. eMail: <nils@fachschaftratsrat-komparatistik.de>
- Kleinert, Prof. Dr. Susanne, Universität des Saarlandes, Lehrstuhl für Italienische Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken. eMail: <s.kleinert@rz.uni-sb.de>
- Kliemke, Nina, Am alten Knapp 20b, 45549 Sprockhövel. eMail: <regenkind1982@aol.com>
- Kloepfer, Prof. Dr. Rolf, Universität Mannheim, Romanisches Seminar, Lehrstuhl für Literatur- und Medienwissenschaft, 68131 Mannheim.
- Knape, Prof. Dr. Joachim, Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
- Koch, M.A., Johann S., Bahnhofstr. 21, 83139 Krottenmühl.
eMail: <j.s.koch@synchron-publishers.com>
- Koch-Overath, Dr. Manfred, Stiefelhof 5, 72070 Tübingen.
- Kolesch, Prof. Dr. Doris, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12169 Berlin.
- König, Dr. Irmtrud, Casilla 1 82-T, Providencia Santiago, Chile.
- Konstantinovic, Prof. em. Dr. Zoran, Reithmannstr. 18, A-6020 Innsbruck, Österreich.
- Koppenfels, Prof. Dr. Werner von, Boberweg 18, 81929 München.
- Korthals, Dr. Holger, Keimyung University, Department of German Language & Literature, 1000 Sindang-Dong, Dalseo-Gu, 704-701 Daegu, Republic of Korea.
eMail: <korthals@kmu.ac.kr>
- Kreutzer, Prof. Dr. Leo, Heumarkt 60, 50667 Köln.
- Krüger, Dr. Brigitte, Fichtenweg 10, 14547 Fichtenwalde.
- Kruse, Prof. Dr. Margot, Universität Hamburg, Romanisches Seminar, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg.
- Kullmann, Prof. Dr. Thomas, Wörthstr. 8, 48082 Osnabrück.
- Kunz, Stefanie, Eichgärtenallee 12, 35394 Gießen.
- Küpper, Prof. Dr. Joachim, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie/Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin.
- Laemmert, Prof. Dr. em. Eberhard, Persantestr. 26a, 14167 Berlin.
- Lampart, Dr. Fabian, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Werthmannplatz 3, 79085 Freiburg i.Br. <fabian.lampart@germanistik.uni-freiburg.de>
- Lamping, Prof. Dr. Dieter, Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 55090 Mainz. eMail: <lamping@mail.uni-mainz.de>
- Lauterbach, Dorothea, Dompfaffstr. 136, 91056 Erlangen.
eMail: <Dorothea.Lauterbach@fernuni-Hagen.de>
- Lehmann, Dr. Annette Jael, FU Berlin, Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin. eMail: <ajlehman@zedat.fu-berlin.de>
- Lehmann, Prof. Dr. Jürgen, Heckenweg 22, 91056 Erlangen.
- Lehnert, Prof. Dr. Gertrud, Universität Potsdam, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft/Institut für Künste und Medien, Karl-Liebknecht-Str. 24-25, 14475 Golm.
eMail: <glehnert@rz.uni-potsdam.de>
- Leinwohl, Ellen Sue, Adelungstr. 11, 55131 Mainz.
- Leiteritz, Dr. Christiane, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Seminar, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <christiane.leiteritz@ruhr-uni-bochum.de>
- Lemke, Dr. Anja, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Grüneburgplatz 1, 60629 Frankfurt a.M.
eMail: <A.Lemke@lingua.uni-frankfurt.de>

- Lillge, M.A., Claudia, Universität Göttingen, Seminar für Englische Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37083 Göttingen. eMail: <clillge@gwdg.de>
- Lindemann, Dr. Uwe, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum. eMail: <uwe.lindemann@ruhr-uni-bochum.de>
- Link-Heer, Prof. Dr. Ursula, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A: Romanistik, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal. eMail: <ursula.link-heer@uni-wuppertal.de>
- Lobsien, Prof. Dr. Eckhard, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für England- und Amerikastudien, Postfach 111932, 60054 Frankfurt a.M.
- Lobsien, Prof. Dr. Verena, Humboldt-Universität, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Unter den Linden 6, 10099 Berlin.
- Lubkoll, Prof. Dr. Christine, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen.
- Lüdecke, Dr. Roger, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Schellingstr. 3, 80799 München. eMail: <Roger.Luedecke@lrz.uni-muenchen.de>
- Lüsebrink, Prof. Dr. Jürgen, Universität des Saarlandes, Romanisches Seminar, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken.
- Mainberger, PD Dr. Sabine, FU Berlin, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin. eMail: <mainberger@hotmail.com>
- Malinowski, Dr. Bernadette, Universität Augsburg, Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg. eMail: <bernadette.malinowski@phil.uni-augsburg.de>
- Martínez, Prof. Dr. Matías, Bergische Universität Wuppertal, Institut für Germanistik Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, 42097 Wuppertal. eMail: <martinez@uni-wuppertal.de>
- Mattenklott, Prof. Dr. Gert, FU Berlin, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin.
- Matthes, Dr. Lothar, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Romanisches Seminar, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf.
- Matuschek, Prof. Dr. Stefan, Melcherstr. 3, 48149 Münster. eMail: <stefan.matuschek@uni-jena.de>
- Maurer, Dr. Arnold E., Im Krausfeld 17, 53111 Bonn.
- Maurer, Prof. Dr. em. Karl, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Postfach 102148, 44780 Bochum.
- May, Dr. Markus, Weingarts 41, 91358 Kunreuth.
- Mehnert, Prof. Dr. Elke, Universität Chemnitz, Germanistik und Komparatistik, 09107 Chemnitz. eMail: <elke.mehnert@phil.tu-chemnitz.de>
- Menke, Prof. Dr. Bettine, Universität Erfurt, Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 900221, 99105 Erfurt.
- Mennemeier, Prof. Dr. em. Franz Norbert, Bettelpfad 56, 55130 Mainz.
- Meurer, Ulrich, Brudermühlstr. 9, 81371 München. eMail: <ulrich-meurer@gmx.de>
- Michaud, Prof. Dr. Stephane, Université Paris III Sorbonne nouvelle, UFR Litterature 17, Rue de la Sorbonne, F-75230 Paris Cedex 05, Frankreich.
- Mohnike, Thomas, Berliner Str. 90, 13189 Berlin. eMail: <mohnike@skandinavistik.uni-freiburg.de>
- Moog-Grünewald, Prof. Dr. Maria, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen. eMail: <maria.moog-gruenewald@uni-tuebingen.de>
- Moraldo, M.A., Sandro, Schloßstr. 8, 69168 Wiesloch.
- Moser, PD Dr. Christian, Am Hammelsgraben 5a, 53343 Wachtberg-Ließem.
- Mülder-Bach, Dr. Inka, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München.

- Münch, Ferdinand von, 7E Kendrick Avenue, Hamilton, NY 13346, USA.
eMail: <fvonmuench@mail.colgate.edu>
- Münchberg, Dr. Katharina, Falkenweg 36, 72076 Tübingen.
- Naumann, Prof. Dr. Barbara, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, Schweiz. eMail: <naumannb@rrz.uni-hamburg.de>
- Neidenberg, Lutz, Glehner Weg 41c, 41464 Neuss. eMail: <neidenberg@web.de>
- Nell, Dr. Werner, Gaustr. 43, 55278 Selzen.
- Nethersole, Prof. Dr. Reingard, University of Witwatersrand, Private Bag 3, 2050 Johannesburg, Südafrika. eMail: <128RN@muse.wits.ac.za>
- Nicklas, Dr. Pascal, Winsstr. 31, 10405 Berlin. eMail: <nicklas@rz.uni-leipzig.de>
- Niebisch, Arndt, Hauptstr. 44, 59439 Holzwickede. eMail: <arndt_niebisch@hotmail.com>
- Nivelle, Prof. Dr. Armand, Puy de Carn, F-46100 Figeac, Frankreich.
- Nöller, Jens, Feldbergstr. 9, 81825 München.
- Nunes, Dr. Manuele R., Josef-Priller-Str. 14, 86159 Augsburg.
- O'Sullivan, Prof. Dr. Emer, Universität Lüneburg, Fb. Kulturwissenschaften, 21332 Lüneburg.
eMail: <osullivan@uni-lueneburg.de>
- Oehler, Prof. Dr. Dolf, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, 53113 Bonn.
- Oh, Prof. Dr. Hansin, Hankuk University, 270 Imundong Dongdaemungo, Seoul, Korea.
- Oikonomou-Meurer, Dr. Maria, Brudermühlstr. 9, 81371 München.
eMail: <moikonomou@gmx.de>
- Ortner-Buchberger, PD Dr. Claudia, Universität Bayreuth, Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik, Universitätsstr. 30, 95440 Bayreuth.
eMail: <Claudia.Ortner-Buchberger@uni-bayreuth.de>
- Oster-Stierle, Prof. Dr. Patricia, Rotenbühlerweg 28, 66123 Saarbrücken.
- Packard, Dr. Stephan, Schelling Str. 78, 80799 München.
eMail: <s.packard@lrz.uni-muenchen.de>
- Pankow, Prof. Dr. Edgar, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M., Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Grüneburgplatz 1/Fach 133, 60629 Frankfurt a.M. eMail: <pankow@lingua.uni-frankfurt.de>
- Pantenburg, Dr. Volker, Mehringdamm 49, 10961 Berlin. eMail: <pburg@uni-muenster.de>
- Parry, Prof. Dr. Christoph, Universität Vaasa, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Postfach 700, FIN-65101 Vaasa, Finnland. eMail: <chpa@UWasa.fi>
- Peters, Prof. Dr. Günter, TU Chemnitz, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 09107 Chemnitz. eMail: <guenter.peters@phil.tu-chemnitz.de>
- Petropoulou, Dr. Evi, Chrysostomou Smyrnis 19, Gr-16452 Athen, Griechenland.
eMail: <ppetrop@cc.uoa.gr>
- Pillau, Dr. Helmut, Auxonner Str. 33, 55262 Heidesheim.
- Platen, M.A., Wolfgang, Lutfridstr. 12, 53121 Bonn. eMail: <uzscmx@uni-bonn.de>
- Rall, Prof. Dr. Dietrich, La Soledad 74-3, San Nicolás Totolapan, 10900 México D.F., México.
- Rassidakis, Dr. Alexandra, Po Box 1711, Gr-54006 Thessaloniki, Griechenland.
- Rimpau, Dr. Laetitia, Klüberstraße 15, 60325 Frankfurt a.M.
eMail: <rimpau@em-uni-frankfurt.de>
- Rinner, Prof. Dr. Fridrun, Université Aix en Provence, Dépt. de Littérature generale et comparée, 29, Av. Robert Schumann, F-13621 Aix-en-Provence, Frankreich.
- Riesz, Prof. Dr. János, Universität Bayreuth, Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik, 95440 Bayreuth.
- Ritter-Santini, Prof. Dr. em. Lea, An der Konradkirche 4, 48155 Münster.
- Rodiek, Prof. Dr. Christoph, Geranienweg 13, 02159 Dresden.
- Rohmann, Prof. Dr. Gerd, Universität Kassel, FB 08 Anglistik, Literaturwissenschaft, Georg-Forster-Str. 3, 34109 Kassel.

- Rosenthal, Dr. Regine, P.O. Box 346, Falmouth, MA 02541, USA. eMail: <regjul@gis.net>
- Ruffing, Simon, Lessingstr. 34, 60121 Saarbrücken.
- Sarkhosh, Keyvan, Hoppendamm 3, 48151 Münster. eMail: <sarkhosh@uni-muenster.de>
- Scheid, M.A., Sabine, Zülpicherstr. 13, 53115 Bonn. eMail: <uzsasz@uni-bonn.de>
- Schmeling, Prof. Dr. Manfred, Universität des Saarlandes, Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken.
eMail: <manfred.schmeling@wanadoo.fr>
- Schmidt, Heike, Arndtstr. 29, 66121 Saarbrücken.
- Schmidt, M.A., Horst, Franzstr. 9, 52249 Eschweiler.
- Schmidt, Marianne, Kleperweg 7, 37085 Göttingen.
- Schmidt, Dr. Karin, Eduard-Schloemann-Str. 46, 40237 Düsseldorf.
- Schmitz-Emans, Prof. Dr. Monika, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum. eMail: <monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de>
- Schneider, Dr. Steffen, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen. eMail: <Stefanosarto@aol.com>
- Schönenborn, Dr. Martina, Grünstr. 70, 45525 Hattingen. eMail: <schoenenborn@web.de>
- Scholz, Prof. Dr. Bernhard, Kardinaal de Jongstraat 8, NL-1181 MH Amstelveen, Niederlande.
eMail: <bernhardscholz@cs.com>
- Schultz, Dr. Joachim, Universität Bayreuth, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Literaturwissenschaft: Berufsbezogen, 95440 Bayreuth.
eMail: <Joachim.Schultz@uni-bayreuth.de>
- Schwarz, Thomas, Winscheidstr. 24, 10627 Berlin. eMail: <thomsschwarz@yahoo.de>
- Schuster, Gabi, Gabelsberger Str. 19, 85221 Dachau.
- Sexl, Dr. Martin, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich. eMail: <martin.sexl@uibk.ac.at>
- Seybert, Dr. Gislinde, Am Schatzkampe 24, 30163 Hannover.
- Simonis, Prof. Dr. Annette, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Komparatistik und Neuere deutsche Literatur, Otto-Behagel-Str. 10 G, 35394 Gießen.
eMail: <Annette.Simonis@germanistik.uni-giessen.de>
- Simonis, Prof. Dr. Linda, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum.
eMail: <lindasimonis@web.de>
- Snyder-Körber, Mary Ann, John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Freie Universität Berlin, Abteilung Literatur, Lansstraße 7-9, 14195 Berlin.
eMail: <snykoer@zedat.fu-berlin.de>
- Sochalzewski, Michael, Schürzenstr. 25, 44534 Lünen.
- Solte-Gresser, Dr. Christiane, Universität Bremen, FB 10, Bibliothek Str. 1, 28359 Bremen.
eMail: <Solte-Gresser@t-online.de>
- Söring, Prof. Dr. Jürgen, Université Neuchatel, Faculté des lettres et sciences humaines, Espace Louis-Agassiz 1, CH-2001 Neuchatel, Schweiz.
- Spörl, Dr. Uwe, Universität Bremen, FB 10, GW II, B 3510, Postfach 330440, 28334 Bremen.
eMail: <uwe.spoerl@uni-bremen.de>
- Stackelberg, Prof. Dr. Jürgen von, Zum Leimacker 42, 78337 Öhningen ot Schienen.
- Stanitzek, Prof. Dr. Georg, Universität Siegen, Fachbereich 3/Germanistik, Adolf-Reichwein-Strasse 2, 57068 Siegen. eMail: <stanitzek@germanistik.uni-siegen.de>
- Steinmetz, Prof. Dr. Horst, Rektor-Bremer-Str. 20, 48599 Gronau.
eMail: <H.A.Steinmetz@t-online.de>
- Stemmler, Dr. Susanne, Käthe-Niederkirchner-Str. 10, 10407 Berlin.
eMail: <susanne.stemmler@metropolitanstudies.de>
- Stewart, M.A., Neil, Maxstraße 47, 53111 Bonn. eMail: <nstewart@uni-bonn.de>

- Stiehl, Dr. Hans-Adolf, Luigi-Pirandello-Straße 12, 53127 Bonn.
- Stockhammer, Dr. Robert, FU Berlin, Institut für Allgemeine Vergleichende Literaturwissenschaft, Hüttenweg 9, 14195 Berlin.
- Stoll, Prof. Dr. André, Humboldtstr. 28, 33615 Bielefeld.
- Strutz, Ao. Univ.-Prof. Dr. Johann, Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65, A-9022 Klagenfurt, Österreich.
- Sturm-Trigonakis, Dr. Elke, Syngrotima Chrysahti, Thermaikou 23, GR-57019 Agia Triada/Thessaloniki, Griechenland. eMail: <trigonakis@miland.gr>
- Theis, M.A., Jörg, Mainzer Str. 15, 66111 Saarbrücken.
eMail: <joerg.theis@mx.uni-saarland.de>
- Tiedemann, Dr. Rüdiger von, Auf dem Köllenhof 44, 53343 Wachtberg.
- Torri, Stefania, Pfarrwegle 2, 70199 Stuttgart.
- Tschilschke, Dr. Christian von, Langer Weg 60, 93055 Regensburg.
- Unfer-Lukoschik, PD Dr. Rita, Ulmenallee 62a, 14050 Berlin. eMail: <unfer.luk@t-online.de>
- Unglaub, Prof. Dr. Erich, Schlossplatz 14, 38304 Wolfenbüttel, eMail: <e.unglaub@tu-bs.de>
- Urbich, Jan, Novalisstr. 11, 07747 Jena.
- Wägenbaur, Prof. Dr. Thomas, International University, Director of Cultural and Cognitive Studies, Campus 1, 76646 Bruchsal. eMail: <waegenbaur@i-u.de>
- Wagner, Ulrike, Im Münchfeld 60, 55122 Mainz.
- Wagner, Dr. Christoph, Großherzog-Friedrich-Str. 108, 66121 Saarbrücken.
- Wasmuth, PD Dr. Axel, Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen.
- Weninger, Prof. Dr. Robert, King's College London, Department of German, Strand, London WC2R 2LS, Großbritannien. eMail: <robertweninger@kcl.ac.uk>
- Wiedemann, Kerstin, Karl-Schleich-Str. 10, 66119 Saarbrücken.
- Winterhalter, Christian, M.A., Blumenstr. 26, 66111 Saarbrücken.
eMail: <c.winterhalter@mx.uni-saarland.de>
- Wirth, Dr. Uwe, Eckenheimer Landstr. 68, 60318 Frankfurt a. M.
- Wolff, Prof. Dr. Reinhold, Westerhauser Weg 4, 49143 Bissendorf.
- Wolfzettel, Prof. Dr. Friedrich, Burgstr. 23, 35435 Wettenberg.
- Zelle, Prof. Dr. Carsten, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Universitätsstr. 150, 44780 Bochum. eMail: <Carsten.Zelle@rub.de>
- Zerinschek, Prof. Dr. Klaus, Universität Innsbruck, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Institut für Sprachen und Literaturen, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich.
eMail: <Klaus.Zerinschek@uibk.ac.at>
- Zima, Prof. Dr. Peter V., Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65-67, A-9022 Klagenfurt, Österreich.
- Zipfel, Dr. Frank, Johann-Gutenberg-Universität, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 55099 Mainz. eMail: <fzipfel@mail.uni-mainz.de>
- Zymner, Prof. Dr. Rüdiger, Reiger Weg 18, 42553 Velbert.

