

AV



# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2014/2015

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands  
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
von Christian Moser und Linda Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2015



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion: Joachim Harst

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2015  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1130-3  
ISSN 1432-5306  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Christian Moser / Linda Simonis Vorwort .....	9
NACHRUFE	
Sabine Mainberger Nachruf auf Eberhard Lämmert .....	11
Peter Goßens Nachruf auf Elisabeth Frenzel .....	15
FORUM INTERNATIONALE KOMPARATISTIK	
David Damrosch The World in a <i>Zeitschrift</i> .....	19
Véronique Gély La littérature générale et comparée en France en 2015 .....	25
ABHANDLUNGEN	
Linda Simonis Poetische Kosmologien. Beschreibungen des Mensch-Natur-Zusammenhangs bei Hölderlin, Baudelaire und Blaise Cendrars .....	39
Christian Moser Menschenmüll in der <i>Global City</i> . Abfall als kulturelles Grenzphänomen in literarischen Texten der Moderne .....	61
Daniel Nachbaur Die Poesiemaschine. Roland Barthes, Walter Benjamin und die Deutsche Frühromantik .....	91

Rainer Barbey	
Anarchische Wälder.	
Henry David Thoreaus <i>Walden; or, Life in the Woods</i>	
und Ernst Jüngers <i>Der Waldgang</i> .....	123
Mareen Will	
Karel Hlaváceks <i>Subtilnost smutku</i> .	
Dekadenter Wahnsinn im Prag des Fin de siècle .....	139
Monika Schmitz-Emans	
Vermischte, fingierte und getrübe Quellen.	
Der Maler Jussep Torres Campalans .....	163
Viktoria Grzondziel	
Klangerzeugung durch visuelle Mittel in T. M. Wolfs	
„Ohrenroman“ <i>Sound</i> .....	181
Weertje Willms	
„Mir tun alle Menschen Leid, die nicht in Bullerbü wohnen“.	
Eine Untersuchung zu prägenden Büchern und literarischen	
Konstrukten idealer Lebenswelten auf der Grundlage einer	
empirischen Befragung .....	193
Stefania Acciaioli	
Die ‚Schattenseite‘ der <i>Promessi sposi</i> .	
Manzonis Rezeption der Gothic Novel am Beispiel von <i>Fermo e Lucia</i> .....	227
Julia Bohnengel	
Dem italienischen Volk begegnen.	
Wilhelm Müllers <i>Rom, Römer und Römerinnen</i> und	
Christian August Vulpius' <i>Scenen zu Rom</i> .....	247
TAGUNGSBERICHTE	
Viktoria Grzondziel	
<i>Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche</i>	
<i>Perspektiven. XVI. Jahrestagung der DGAVL, Saarbrücken,</i>	
10. bis 13. Juni 2014 .....	269
Andrea Albrecht / Simone de Angelis / Fabian Lampart	
<i>Die akademische ‚Achse Berlin – Rom‘? Zum wissenschaftlich-</i>	
<i>kulturellen Austausch zwischen Italien und Deutschland</i>	
<i>in den 1920er bis 1940er Jahren.</i>	
Villa Vigoni-Gespräch, 3. bis 6. September 2014, veranstaltet	
von Andrea Albrecht, Lutz Danneberg und Simone De Angelis .....	274

## CALL FOR PAPERS

The Languages of Theory ..... 277

## REZENSIONEN

Isabel Kranz: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte* (von Jenny Bauer) ..... 279

*Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme* (von Carolin Fischer) ..... 282

Joachim Harst: *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist* (von Achim Geisenhanslüke) ..... 285

Giuliana Benvenuti/Remo Ceserani: *La letteratura nell'età globale* (von Peter Goßens) ..... 288

Horst-Jürgen Gerigk: *Dichterprofile. Tolstoj, Gottfried Benn, Nabokov* (von Christina Marie-Charlotte Hoffmann) ..... 293

*sêma. Wendepunkte der Philologie* (von Philipp Hubmann) ..... 296

Robert F. Wittkamp: *Altjapanische Erinnerungsdichtung. Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū* (von Arne Klawitter) ..... 300

Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe* (von Solange Landau) ..... 302

Tobias Gunst: „Die Ausformung eines europäischen Bewusstseins“. *Die Anfänge der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Mainz* (von Werner Nell) ..... 306

*Klassiker neu übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker / Ritradurre i classici. Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi* (von Beatrice Nickel) ..... 315

Stefan Tilg: *Apuleius' Metamorphoses. A Study in Roman Fiction* (von Daniel Syrový) ..... 317

*Wechselwirkungen. Die Herausforderung der Künste durch die Wissenschaften* (von Silke Tork) ..... 320

*Kosmopolitische ‚Germanophonie‘. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (von Sandra Vlasta) ..... 325

Heidi Denzel de Tirado: *Biographische Fiktionen. Das Paradigma Denis Diderot im interkulturellen Vergleich (1765-2005)* (von Ulrike Koch) ..... 330

Peter V. Zima: *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne* (von Eckhard Lobsien) ..... 333

*Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive* (von Hubert Roland) ..... 337

BUCHANZEIGE

Horst-Jürgen Gerigk. *Turgenev. Eine Einführung für den Leser von heute.* 341

Beiträgerinnen und Beiträger der Ausgabe 2014/2015 ..... 342



Sehr geehrte Mitglieder der DGAVL,

das Jahrbuch Komparatistik 2014/15, das Sie in Händen halten, erscheint in einem neuen Gewand: In seinem Layout orientiert es sich an dem veränderten *corporate design*, das der Vorstand der DGAVL im März 2015 für unsere Gesellschaft eingeführt hat, um nach über vierzig Jahren eine Auffrischung des Erscheinungsbilds herbeizuführen. Im Zeichen der Erneuerung steht auch der Wechsel des Verlags, den der Vorstand für das Jahrbuch beschlossen hat. Von dieser Ausgabe an wird das Jahrbuch Komparatistik im Bielefelder Aisthesis Verlag erscheinen. Wir freuen uns sehr auf die Zusammenarbeit, von der wir uns neue Impulse und auch neue Leser für das Jahrbuch erhoffen.

Inhaltlich bietet das ‚renovierte‘ Jahrbuch eine Mischung aus Bewährtem und Neuem: Weiterhin wird der Schwerpunkt auf Abhandlungen liegen, die die ganze Bandbreite komparatistischer Forschung in Deutschland und Österreich (im Kontext internationaler Diskussionen) widerspiegeln. Verstärkt sollen aber auch Beiträge aus neuen komparatistischen Forschungsgebieten Berücksichtigung finden, etwa aus den Bereichen Wissenspoetik, New World Literature Studies, Interlingualität, Medienkomparatistik. Neu ist zudem die Rubrik „Forum internationale Komparatistik“. Hier soll Fachvertretern aus unseren Nachbarverbänden die Möglichkeit gegeben werden, Themen und Probleme der internationalen *community* unseres Fachs zu erörtern und Einblick in die Strukturen ‚anderer Komparatistiken‘ zu gewähren. Für die vorliegende Ausgabe haben wir mit Véronique Gély und David Damrosch zwei prominente Repräsentanten der französischen bzw. der amerikanischen Komparatistik dafür gewinnen können.

Wie gewohnt werden Sie natürlich auch künftig einen ausführlichen Teil mit Rezensionen sowie Tagungsberichte, Nachrufe und Nachrichten aus unserem Fach im Jahrbuch lesen können. Informationen, die kurzfristig für alle Mitglieder relevant sind, werden auf der Homepage der DGAVL ([www.dgavl.de](http://www.dgavl.de)) und im Blog AVL digital (<https://avldigital.wordpress.com/>) platziert oder unmittelbar per Mail verschickt. Unsere Mitgliederliste werden wir künftig nicht mehr im Jahrbuch, sondern passwortgeschützt auf der Homepage der DGAVL publizieren.

Auch das erneuerte Jahrbuch lebt von der aktiven Mitwirkung unserer Mitglieder. Weiterhin sind wir auf Ihre Mitarbeit und Unterstützung angewiesen. Wir laden Sie herzlich dazu ein, unser Jahrbuch mit Beiträgen, Kritiken und Nachrichten mitzugestalten. Beitrags- oder Rezensionsangebote, Aktualitäten, Informationen über anstehende Tagungen, Forschungsvorhaben, Personalien, Stellenangebote, besonders auch Neuerungen bei den komparatistischen Studiengängen richten Sie bitte an:

Dr. Joachim Harst  
Universität Bonn  
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und  
Kulturwissenschaft  
Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft  
Universität Bonn, Am Hof 1d, D 53113 Bonn  
Email: jharst1@uni-bonn.de

Der Verlagswechsel war mit einigen Verzögerungen im organisatorischen Ablauf verbunden. Daher erscheint das erneuerte Jahrbuch als Doppelheft und Doppeljahrgang für 2014 und 2015. Wir danken Herrn Dr. Joachim Harst, der die Redaktion besorgte, und unserem neuen Verleger, Herrn Prof. Detlev Kopp. Herzlicher Dank gebührt nicht zuletzt auch den Trägerinnen und Trägern dieses Jahrbuchs.

Wir hoffen sehr, dass Ihnen das Jahrbuch in seiner neuen Form gefällt.

Mit den besten Grüßen  
Christian Moser  
Linda Simonis

## Nachruf auf Eberhard Lämmert

Den Erzähler Thomas Mann nannte der Germanist Eberhard Lämmert ‚buchenreich‘. Auch sein eigenes Œuvre verdient indes diese Qualifikation: Es ist – natürlich – eines aus zahllosen literaturwissenschaftlichen Büchern, Aufsätzen, Vorworten, Nachbemerkungen, aus offiziellen Reden, öffentlichen Statements, Aufrufen, Gutachten und und und, die Themen sind vielfältig, die Beziehungen zwischen ihnen komplex. Und einen höchst attraktiven Teil dieses Reichtums machen frei gesprochene Reden aus. Lämmert war bekannt für seine Gabe, druckreif improvisieren zu können. Eine seiner letzten derartigen Reden konnten leider nur wenige hören: Er hielt sie am 12. Dezember 2014 in einem Berliner Restaurant. Dort wurde ihm durch eine Delegation der Universität Bonn in einem kleinen Kreis aus Familienangehörigen und Freunden die Ehrendoktorwürde verliehen. Ein Sturz mit anschließendem Krankenhausaufenthalt hatte den lang geplanten Festakt in Bonn, an seiner, wie er selbst sagte, Heimatuniversität, vereitelt. Doch eben diese Verlegung der Feier machte nun großen Sinn: Politische Gründe hatten den Literaturwissenschaftler vor Zeiten daran gehindert, mit einem Ruf an die Universität Bonn zu kommen, nun kam sie zu ihm! Nach den feierlichen Reden der Angereisten nahm der Geehrte, im Rollstuhl sitzend, fragil, doch ganz Geistesgegenwart, das Wort; bewegt und zugleich gelassen bekundete er seine Freude und Dankbarkeit. Nur wenige Monate später, am 3. Mai 2015, ist Eberhard Lämmert im Alter von neunzig Jahren gestorben.

Prof. (em.) Dr. Dr. h.c. mult. Eberhard Lämmert war ein eminenten Vertreter der Germanistik und der Allgemeinen Literaturwissenschaft. 1924 in Bonn geboren, wurde er 1952 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn promoviert und habilitierte sich ebenda 1960. Seine beruflichen Stationen und Ämter waren allein in Deutschland viele: Er war Professor für Deutsche Philologie an der Freien Universität Berlin und in Heidelberg, für Allgemeine Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und 1976 bis 1983 deren Präsident. Unter anderem amtierte er als Gründungsvorsitzender des Kuratoriums des Potsdamer Einstein-Forums, als Gründungsdirektor und Direktor des Zentrums für Literaturforschung in Berlin, als Direktor am Forschungszentrum für Europäische Aufklärung in Potsdam und als Präsident der Deutschen Schillergesellschaft.

Um sein Fach und um Wissenschaft generell hatte er sich außerordentliche Verdienste erworben. Seine zahlreichen Publikationen überschreiten souverän die Grenzen von Gattungen, Nationalliteraturen und Epochen. Allem voran verbindet sich sein Name mit seiner Dissertation, den *Bauformen des Erzählens* (1955). Das Buch gehört zu den Arbeiten nach 1945, die, an Kompositionsanalysen aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts anknüpfend, in der Tradition der Goethe'schen morphologischen Studien und ihres Gestaltbegriffs eine Formpoetik der epischen Dichtung entwerfen. Lämmert legt darin den Gedanken dar, „dass die monotone Sukzession der erzählten Zeit beim Erzählen auf verschiedene Weise *verzerrt, unterbrochen, umgestellt* oder gar *aufgehoben*

wird“.<sup>1</sup> Systematisch und an Material aus allen möglichen Sprachen und Epochen der Weltliteratur behandelt er die Leistungen und vielfältigen Aspekte des Narrativen: Das Spektrum reicht von Gliederungs- und Verknüpfungsmodi auch im sogenannten mehrsträngigen Erzählen über Arten der Rückwendung und Vorausdeutung, der Phasenbildung, der Raffung, sowie die Erzählergegenwart bis hin zu Funktionen von direkter Rede und Figurengespräch. Für all das bietet das Buch eine präzise, deutschsprachige Terminologie. Die Analysen, Klassifikationen und Begriffsprägungen haben dieses Werk zu einem über Jahrzehnte erfolgreichen Lehrbuch gemacht.

Als Germanist im vollen Sinn hat Lämmert auch in der Älteren Abteilung seines Faches Bedeutendes geleistet. Seine Habilitationsschrift *Reimsprecherkunst im Spätmittelalter. Eine Untersuchung der Teichnerreden* (1970) ist eine maßgebliche Untersuchung zu diesem Komplex von über 700 Reimpaargedichten mit einem Gesamtumfang von ungefähr 69000 Versen. Sie war richtungweisend für die Neubewertung spätmittelalterlicher Literatur und in mehrfacher Hinsicht grundlegend: für die Aufarbeitung und Auswertung jener Reden, für die Profilierung dieses Œuvres vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Didaktik und für den Versuch, von diesen Reden aus zu einer Poetik der lehrhaften Reimreden zu gelangen.

Studien zum Erzählen und zu dessen Theorie hat Lämmert jenseits seines Erstlings auf verschiedene Weise fortgesetzt. Intensiv hat er sich mit dem Roman befasst als derjenigen Gattung, die den Reichtum an Möglichkeiten modernen Erzählens paradigmatisch entfaltet. Lämmerts Forschungen dazu bewegen sich in zwei Richtungen: Auf der einen Seite steht die *Romantheorie*. Zu deren Studium hat er wichtige philologische Grundlagen geschaffen, wie z.B. die zweibändige Quellensammlung *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*<sup>2</sup>, die er in den 1970er Jahren mitherausgegeben hat; sie ist bis heute ein unentbehrlicher Fundus deutschsprachiger Schlüsseltexte zu diesem Thema. Auf der anderen Seite aber hat er selbst wichtige Abhandlungen zur Geschichte der Romantheorie verfasst. Dabei liegt ein Akzent auf der Analyse der romanimmanenten, in narrative Konstellationen übertragenen Theoriebildung, so etwa in dem Aufsatz „Regelkram und Schöpferlaune. Goethes erzählte Romantheorie“ von 1988.<sup>3</sup> In besonderer Weise hat sich Lämmert auch für die Wechselbeziehung zwischen Romanliteratur und Geschichtsschreibung interessiert. Lange vor Hayden Whites einschlägigen Arbeiten zur literarischen Dimension historiographischen Schreibens hat Lämmert in den Konvergenzen und Interferenzen zwischen dem Erzählen von Geschichte im Roman und in der neueren Geschichtsschreibung ein innovatives interdisziplinäres Forschungsfeld entdeckt. Die Frage, wie sich die Herausbildung eines modernen

1 *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: Metzler, 1955, S. 32.

2 Bd. I: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1971; Bd. II: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1975; 2. Aufl. Königstein/Taunus: Athenäum, 1984/88.

3 In: *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. Hg. Eberhard Lämmert, (= Literatur und andere Künste, 1), München: Ed. Text & Kritik, 1988, S. 49-71.

Geschichtsbewusstseins in der ‚Sattelzeit‘ auf die Erzählstrategien auswirkt, die im Roman und in der Historiographie zum Tragen kommen, führt zu einer Reihe von markanten Abhandlungen; sie beginnt mit dem Aufsatz „Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie“ aus dem inzwischen legendären *Poetik und Hermeneutik*-Band *Geschichte – Ereignis und Erzählung* von 1973 und reicht bis hin zu den „Schlußbemerkungen“ in dem Lämmert gewidmeten Band *Geschichte als Literatur* von 1990; diese Bemerkungen sind eine Art Summe der inzwischen nahezu unüberschaubaren Forschung zum Wechselverhältnis zwischen literarischem und historiographischem Erzählen.

Nachhaltig und immer wieder hat Lämmert sich mit der öffentlichen Erscheinung des freien Schriftstellers seit etwa 1750 beschäftigt. Sein Nachdenken gilt in diesem Punkt dem Konnex zwischen dem Aufstieg des Schreibenden zum unternehmerischen Einzelakteur und der Konzeption der Genie-Ästhetik in Europa zur Zeit des Übergangs zur modernen dynamischen Gesellschaft. Die verschiedenen Varianten des Prometheus-Mythos in der deutschen, englischen, französischen Literatur hat Lämmert als Selbstbeschreibung der Problematik analysiert, die moderner Autorschaft von Anfang an inhäriert und die sich in der industriellen Kultur verschärft. An diversen historischen Konstellationen der modernen Literatur zeigt er immer wieder das paradoxe Miteinander von Eigensinn und Vorbildlichkeit auf, von Einzelgängertum und Wunsch nach Solidarität. Mit Blick auf wechselnde Situationen markiert er das ebenso spannungsvolle wie unauflösbare Verhältnis von Individualismus und seinem Gegenteil, d.h. sozialer Aufmerksamkeit und dem Verlangen nach gesellschaftlicher Teilhabe oder sogar ausdrücklichem Eintreten und Sprechen für andere.

Die Spannweite von Lämmerts Aktivitäten war groß: Seit den 1960er Jahren hat er sich federführend und maßgeblich an der Selbstreflexion der Germanistik beteiligt. Vor allem forderte er sie dazu auf, sich endlich ihrer eigenen Wissenschaftsgeschichte zuzuwenden. Seine diesbezüglichen Initiativen erstrecken sich von dem berühmten Eröffnungsvortrag zum Münchener Germanistentag 1966 über die Gründung der ‚Arbeitsstelle für Geschichte der deutschen Philologie‘ in Marbach und eines aktiven Arbeitskreises für Geschichte der Germanistik bis hin zu zahlreichen Analysen und einleitenden Synopsen in von Lämmert herausgegebenen Bänden. Seine Maxime, „Wissenschaftsgeschichte auch zur Ortsbestimmung der eigenen Arbeit zu nutzen“<sup>4</sup>, wirkt auch in jüngere Forschergenerationen hinein.

Lämmert hat nicht nur Arbeitsfelder eröffnet und institutionell verstetigt, immer wieder hat er auch kritisch zu hochschulpolitischen Fragen Stellung genommen. Dabei war es ihm ein Anliegen, an das Kernstück der Humboldt’schen Universitätsidee zu erinnern und die „profilgebende Freizügigkeit der akademischen Lehre in den philosophischen Fächern“<sup>5</sup> zu verteidigen.

---

4 „Wissenschaftsgeschichte als Ortsbestimmung der Gegenwart. Ein Geleitwort“. *Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert*. Hg. Petra Boden/Holger Dainat, Berlin: Akademie-Verlag, 1997, S. VII-XII, hier S. XII.

5 Ebd., S. 5.

Eberhard Lämmert war ein weltoffener, geschichtsbewusster und politisch aktiver Gelehrter. Er fühlte sich seinen Disziplinen ebenso verpflichtet wie der öffentlich-institutionellen Praxis. Die Geisteswissenschaften verlieren mit ihm eine Wissenschaftlerpersönlichkeit ersten Ranges, in der sich einzigartig systematischer Idealismus und institutioneller Realismus vereinigten.

Sabine Mainberger  
(unter Mitwirkung von  
Elke Brüggem,  
Christian Moser  
und Kerstin Stüssel)

## Nachruf auf Elisabeth Frenzel

Am 10. Mai 2014 starb, im hohen Alter von 99 Jahren, Elisabeth Frenzel, geborene Lüttig-Niese, in ihrem letzten Wohnort in Berlin. Zu ihrer Beerdigung erschienen, wie ein lesenswerter Nachruf von David Ensikat im Berliner *Tagesspiegel*<sup>1</sup> berichtet, 15 Menschen. Die Pastorin stellte die Trauerfeier unter das Thema des schwierigen Erbes, der Schuld und den Möglichkeiten der Vergebung. Das war vielleicht nicht im Sinne der Verstorbenen, aber im Sinne der Lebensgeschichte der Verstorbenen sicherlich ein sehr guter Ansatz, um sich von Elisabeth Frenzel zu verabschieden.

Die Bedeutung der von ihr und ihrem Mann Herbert A. Frenzel herausgegebenen Nachschlagewerke für die Literaturwissenschaft der Nachkriegszeit und damit für Generationen von Forschern und vor allem auch Deutschlehrern sind sicherlich nicht zu verleugnen. Allerdings gründeten diese Arbeiten auf einem schwierigen Fundament, wie sich schon seit langem in zahlreichen wissenschaftsgeschichtlichen Arbeiten zu Frenzel<sup>2</sup>, später auch in einer öffentlichkeitswirksam ausgetragenen Debatte um das Handbuch *Daten deutscher Dichtung* im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, zeigte.<sup>3</sup> Das schwierige Erbe, das Elisabeth Frenzel mit sich trug und zu dem sie anscheinend niemals, weder in ihrer Autobiografie *Vergilbte Papiere*<sup>4</sup> noch in anderer Weise öffentlich oder privat Stellung bezogen hat, war der Beginn ihrer beruflichen Karriere im ‚Dritten Reich‘: Die 1938 abgeschlossene Promotion zum Thema *Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte*<sup>5</sup> war in den Jahren zuvor durch den Reichsdramaturgen

---

1 David Ensikat. „Genug! Nichts davon!“ Nachruf auf Elisabeth Frenzel (geb. 1915). *Der Tagesspiegel*, 13. Juni 2014.

2 Birgit Boge. *Die Anfänge von Kiepenheuer & Witsch. Johann Caspar Witsch und die Etablierung des Verlags (1948-1959)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2009, bes. S. 275-326; Peter Goßens. „Vom Inhalt der Literatur“. Elisabeth Frenzel und die Stoff- und Motivforschung. *Komparatistik* 2000/2001. S. 128-136; Levke Harders. *Studiert, promoviert: Arriviert? Promovendinnen des Berliner Germanistischen Seminars (1919-1945)*. Frankfurt/M. u.a.: Lang, 2004. Bes. S. 131-140; Florian Radvan. „... mit der Verjudung des deutschen Theaters ist es nicht so schlimm. Ein kritischer Rückblick auf die Karriere der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel“. *German Life and Letters* 54/1 (2001): S. 25-44; Walter Wicclair. „Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte (1966)“. *Im Rampenlicht der ‚dunklen‘ Jahre. Aufsätze zu Theater im ‚Dritten Reich‘, Exil und Nachkrieg*. Hg. Helmut G. Asper. Berlin: Sigma, 1989. S. 17-42.

3 Volker Weidermann. „Standardwerk mit Lücken – Ein grotesker Kanon“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Mai 2009.

4 Elisabeth Frenzel. *Vergilbte Papiere. Die zweihundertjährige Geschichte einer bürgerlichen Familie*. Düsseldorf: Droste, 1990.

5 Elisabeth Frenzel: *Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte*. Bühl: Konkordia, 1940; Buchhandelsausgabe: München: Deutscher Volksverlag, 1940 (2. Aufl. 1942).

Rainer Schlösser im Rahmen des *Reichsberufswettkampfes* gefördert worden. Die vordergründig rein thematologische Untersuchung zeigt sich bei näherem Hinsehen (und das nicht erst in der Buchhandelsausgabe von 1940) als durchweg politisch motivierte, antisemitische Hetzschrift. Im ‚Dritten Reich‘ bedeutete diese Arbeit für Elisabeth Frenzel einen deutlichen Karrieresprung: Ab 1940 bereitete sie als Mitarbeiterin für das *Institut zur Erforschung der Judenfragen* und später als Leiterin des *Amtes Theater im Amt Rosenberg* in Ratibor ein (verschollenes) *Lexikon der Juden im Theater und im Film* vor, das „als Fortsetzung der Promotionsschrift verstanden werden kann“<sup>6</sup>. Es ist davon auszugehen, daß Frenzels *Lexikon* faktisch dafür mitverantwortlich gewesen wäre, „die Existenz der Juden im öffentlichen Leben Deutschlands“<sup>7</sup> und besonders im Bereich Theater und Film endgültig auszulöschen.<sup>8</sup> Es folgten zahlreiche weitere antisemitische Schriften, die Frenzel bis 1945 publizierte. Eine letzte ‚Würdigung‘ der Dissertation ist – zeitlich passend zum 100. Geburtstag von Elisabeth Frenzel (28. Januar 2015) – im *Handbuch des Antisemitismus* erschienen.<sup>9</sup>

Im Deutschland der Nachkriegszeit begann sie gemeinsam mit ihrem Mann eine durchweg erfolgreiche Karriere als Handbuchautorin, die unter anderem in den beiden Nachschlagewerken *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner, 2005 [10. Aufl.]) und *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner, 2008 [6. Aufl.]) gipfelte, die in der thematologischen Forschung bis heute immer noch benutzt werden. Auf den problematischen wissenschaftstheoretischen Ansatz der Frenzelschen Stoff- und Motivgeschichte wurde schon vor 15 Jahren in diesem Jahrbuch hingewiesen. Frenzel folgte methodisch Prämissen, die auf ihren akademischen Lehrer Julius Petersen zurückgehen und eine durchweg problematische Verbindung zwischen literarischer Gattung und Volkstum herstellen lassen. Diese Vorstellung wurde von Frenzel in ihrer Dissertationsschrift auch ideologisch ausgebaut. In den Arbeiten der Nachkriegszeit fällt der ideologische Überbau zugunsten einer scheinbaren Objektivität dann weg. Allerdings hinterlassen ihre oft unpräzisen literaturtheoretischen Äußerungen dennoch den Eindruck einer konsequenten Fortführung und unwesentlichen Weiterentwicklung der schon länger praktizierten Methodologie. Neuere theoretische Bemühungen wurden von Frenzel häufig beiseite geschoben. Problematisch ist in den Lexika auch der ausgesprochen germanozentrische und reaktionäre literarische Kanon, der für das mittlerweile aus dem Handel genommene Nachschlagewerk *Daten deutscher Dichtung* ebenso prägend war. In einer modernen komparatistischen Forschung, die sich Transnationalität und Globalisierung auf ihre Fahnen geschrieben hat, sind diese Bücher mittlerweile nicht mehr sinnvoll einsetzbar.

6 Radvan: Kritischer Rückblick (wie Anm. 2), S. 40.

7 Frenzel: Judengestalten (wie Anm. 5), 259.

8 Goßens: Elisabeth Frenzel (wie Anm. 2), 134.

9 Peter Goßens. „Elisabeth Frenzel: Judengestalten auf der deutschen Bühne“. *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Hg. Wolfgang Benz. Band 7: Film, Theater, Literatur und Kunst. Berlin/New York: de Gruyter, 2015. S. 221-223.



Der *Kröner*-Verlag, der dem Werk von Elisabeth Frenzel so lange treu geblieben ist, sollte die Gelegenheit des Todes nutzen, um diese mittlerweile überholten Nachschlagewerke endgültig aus dem Programm zu nehmen. Zumal sie nicht mehr länger als uneinholbare Referenzwerke gelten können: Die italienische Literaturwissenschaft hat mittlerweile ein mustergültiges thematologisches Nachschlagewerk vorgelegt, das das Stoff- und Motivlexikon von Elisabeth Frenzel nicht nur vom theoretischen Ansatz, sondern auch vom literarischen und literaturwissenschaftlichen Standard bei weitem übertrifft und nachhaltig ablöst. Die Rede ist hier vom *Dizionario dei temi letterari*, der in drei umfangreichen Bänden von Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano schon 2007 herausgegeben wurde.<sup>10</sup> Dieses Nachschlagewerk ist in Bibliotheken außerhalb Italiens recht selten zu finden, dabei sollte es zum Standardwerk jeder komparatistischen Bibliothek gehören. Vielleicht ergreift – angesichts des doch immer weiter expandierenden Marktes von Handbüchern und Nachschlagewerken – ein weltweit agierender Verlag die Gelegenheit, den *Dizionario dei temi letterari* in die englische (oder vielleicht auch deutsche) Sprache zu bringen und vielleicht nochmals zu aktualisieren, damit ihm endlich jene weltweite Öffentlichkeit beschert wird, die dieses Nachschlagewerk mehr als verdient hätte. Die Schriften von Elisabeth Frenzel könnten dann als ‚vergilbte Papiere‘ endgültig im Orkus der Wissenschaftsgeschichte verschwinden.

Peter Goßens

---

10 Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (Hg.): *Dizionario dei temi letterari*, Torino: UTET, 2007.



David Damrosch

## The World in a *Zeitschrift*

The relaunching of the Jahrbuch *Komparatistik* in 2015 takes place at a time of ferment in comparative literary studies, as a discipline long focused primarily on Western Europe seeks to reconsider its position in a global landscape, and in the process to rethink the contours of European literature itself. Here I would like to discuss one new manifestation of this rethinking: the founding of the *Journal of World Literature*, which will be debuting in 2016. Published in Amsterdam by Brill, with its managing editors located in Leuven and in Göttingen, the *JWL* represents a European initiative in comparative and world literary studies, and the journal has a global presence as well. It is overseen by an international board of editors (myself among them), and it has an association with the Institute for World Literature, a Harvard-based program supported by five dozen institutions around the world, which will be responsible for one of its quarterly issues each year.

Global in outlook and outreach, the *JWL* can equally be thought of as carrying on an originally German project: to embody the potentially vast field of comparative and world literature within the pages available in a scholarly journal. To this end, very different approaches were tried in the last quarter of the nineteenth century by two foundational journals: the *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, published in Cluj from 1877-88 by the Transylvanian scholars Hugo Meltzl and Sámuel Brassai, and the *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, founded in 1886, published in Berlin under the editorship of Max Koch. Probably the very first journals in the field – the French *Revue de littérature comparée*, for example, dates only from 1921 – these pioneering journals divided up the literary territory in very different ways. Meltzl and Brassai's *Acta* reflected an idealistic globalism grounded in a radical multilingualism, whereas Koch opted for a more pragmatic but markedly nationalistic conception of the field. The new *Journal of World Literature* will need to draw on the strengths of each approach even as its editors seek to avoid the pitfalls of both.

In keeping with its global emphasis, the *Acta* had a board of editors from eighteen countries, including not only the predictable countries of Hungary, Germany, England, France, and Italy, but also Australia, Brazil, Egypt, Holland, Iceland, India, Japan, Poland, Portugal, Sweden, Switzerland, Turkey, and the United States: an extraordinary reach for the time. But Meltzl and Brassai went farther, and based their journal on the "Prinzip des Polyglottismus." The journal's very title was given in six languages: *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok / Zeitschrift für vergleichende Litteratur / Journal de littérature comparée*, followed in smaller type by versions in Italian, English, and Spanish. The journal boasted no fewer than ten "official languages," including Dutch, Swedish, Icelandic, and Latin in addition to the six titular languages; Portuguese was later added, and by 1883 the masthead featured the title in all eleven languages, now headed by the Latin title by which the journal is best known. When possible, articles were

to be written in the language of whatever literary text was under discussion, and works in many more languages were discussed in one or another “official” language, including translations of lyrics by the Hungarian national poet Sandor Petöfi into thirty-two languages.

Raised in the German-speaking minority in the Transylvanian region of the Austro-Hungarian Empire, Meltzl learned Hungarian and Romanian only in school, then received his PhD in Germany before returning to Cluj to teach, where he teamed up with his senior colleague Sámuel Brassai (1800-1897), a polymath who was a professor both of mathematics and of Sanskrit. They collaborated on the journal until Brassai’s retirement in 1883, with Meltzl as sole editor thereafter. Brassai’s wide international network was essential to the journal’s formation, but Meltzl took on the bulk of the editing duties, and it was Meltzl who wrote the programmatic opening essay for the journal’s first issue, “Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Litteratur,” with a continuation in the second issue.<sup>1</sup> At once a Hungarian patriot and a confirmed internationalist, Meltzl was deeply imbued with the German spirit of *Wissenschaft*, and German itself carried substantial weight within the journal’s pages. In the issues I’ve examined, roughly half of all articles are in German, followed by twenty percent in Hungarian, with most of the remainder in English, French, Italian, and Latin.

As Horst Fassel has emphasized, Meltzl and Brassai combined a Herderian interest in *Volkspoesie* with an emphasis on masterpieces of established literatures, though not only those of the major Western European powers.<sup>2</sup> The *Acta* had a strong commitment to the promotion of “minor” literatures, notably including Hungarian but also many more; hence the inclusion of an Icelandic scholar on his board. In his inaugural essay for the journal, Meltzl became perhaps the first person ever to compare less-spoken languages to endangered species: “Und ein Zeitalter, das selbst gewisse Tierspecies, wie Gemen u. Auerochsen, vor Ausrottung mit sorgfältigen u. strengen Gesetzen schützt, sollte doch der Ausrottung einer Menschenspecies oder was auf Eines herauskommt: einer Volkslitteratur wahrlich nicht für fähig gehalten werden können.”<sup>3</sup>

The *Acta* provided a lively forum for early comparative analysis, with particular attention to issues of translation, aesthetics, and orality. Yet the journal never reached a wide readership. Few were the readers who would have been prepared linguistically for the *Acta*, even if they were sympathetic to its aims, and its circulation rarely topped a hundred. According to Árpád Berczik, the “Todesstoß” to the struggling journal’s existence came with the publication of Max Koch’s *Zeitschrift* in 1886.<sup>4</sup> Meltzl himself must have been wounded to learn of the rival

1 Hugo Meltzl. “Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Litteratur.” *Acta Comparationis Litterarum Universarum* 1/1 (1877). S. 79-82, and 1/2 (1877). S. 307-315.

2 Cf. *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*. Ed. by Horst Fassel. Stuttgart: Steiner Verlag, 2005.

3 *Acta Comparationis Litterarum Universarum* 1/2 (1877). S. 311. Repr. in Horst Fassel, ed. *Acta Comparationis Litterarum Universarum, Jahrgang 1* (1877), Cluj-Napoca: Institutul German al Universității Babeș-Bolyai, 2002.

4 Árpád Berczik. “Hugó von Meltzl.” *Német Filológiai Tanulmányok* 12 (1978). S. 87-100.

journal not from his German associates but from newspaper reports, and he wrote a plaintive note on the contents page of his next issue, urging to his readers not to abandon him:

Aus Zeitungsnachrichten erfahren wir soeben, daß in Berlin demnächst eine Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte ihre Laufbahn eröffnen soll. So sehr wir uns freuen, daß jener große Ast der vergleichenden Litteratur (oder Litteraturforschung, welcher übrigens keineswegs „vergleichende Litteraturgeschichte“ werden kann), auch in Goethes Vaterland ein selbständiges Heim sich erwirbt, so sehr bedauern wir die wohl (!) nur zufällige Wahl des Titels, der hinfort manche Verwechslung mit dem deutschen Titel der *Acta Comparationis* nach sich ziehen dürfte; worauf wir eben hiermit im voraus aufmerksam machen wollen, bittend, daß wenigstens ein gelehrtes Publikum den Unterschied zwischen „Zeitschrift für vergleichende Litteratur“ (seit Januar 1877) und der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte“ (seit Sommer 1886) genau beachten möge.<sup>5</sup>

It is certainly possible to see Koch as the villain in this scholarly drama, as I myself have previously done<sup>6</sup>; Koch appeared deliberately to be stealing Meltzl's thunder with essays in his early issues on Hungarian and Romanian folklore, even as he studiously ignored the *Acta* in the extensive inaugural essay for his *Zeitschrift*, in which he traced the history of comparative literary studies up to his time. Unquestionably, Koch's journal represented a very different approach, one that Meltzl must have seen as a real step away from his polyglot internationalism. Koch's inaugural essay speaks of cosmopolitanism and the universal values of literature, whereas Meltzl had inveighed against great-power cosmopolitanism, which he saw as swallowing up the distinctiveness of smaller literatures. As Meltzl says in the second part of his inaugural essay, on “Das Prinzip des Polyglottismus,”

Das aber diese polyglotten Bestrebungen nicht das Geringste zu tun haben mit “Menschenbrüderschaftschwindel” (J. Scherr's Wort) oder ähnlicher *νεφέλοκοκκυγία* [Cloud-Cuckoo-Land]; das bedarf wohl keiner weiten Auseinandersetzung. Mit kosmopolitistelnden Nebeltheorien haben die Ideale vergleichender Litteratur gar nichts gemein. . . . Die Ziele der vergleichenden Litteratur sind wohl etwas solider. Ist es doch grade das *Rein-Nationale jeder Nation*, das sie liebevoll cultivieren möchte. . . . Unser geheimer Wahlspruch lautet im Gegenteil: Heilig u. unantastbar sei die Nationalität als Volksindividualität! . . . Denn eine Menschenrace, u. wäre sie politisch noch so unbedeutend, ist u. bleibt darum von vergl.-litterar. Standpunkt immerhin so wichtig als die grösste Nation. (1:2, 310-11)

By contrast, Koch's universalism was grounded in a single major European language, his own. Almost all of the articles in his journal were written in German

5 *Acta Comparationis Litterarum Universarum*. Novissimae Series 1 (1886), quoted in Berczik. “Hugo von Meltzl” (wie Anm. 4). S. 98-99.

6 Cf. David Damrosch. “Hugo Meltzl and ‘the Principle of Polyglottism.’” *The Routledge Companion to World Literature*. Ed. by Theo D'haen, David Damrosch, and Djelal Kadir. London: Routledge, 2012. S. 12-20.

by scholars based in Germany or Austria, and the great majority of the articles center on German writers, either as they used foreign sources or as they were seen abroad.

Yet even with these differences, the *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* was working from its German base to open out to a broad European and even global conception. Koch's interest in Hungarian and Romanian folk-songs wasn't merely strategic but stemmed from his own Herderian enthusiasm for the world's literary expression. As Koch says in his introductory essay, Herder understood Volkspoesie "in ihrer weder durch Zeitalter noch Grenzen beschränkten Gesamtheit".<sup>7</sup> Koch praises Karl Goedicke's mid-century study *Every-Man, Homulus und Hekastus: Ein Beitrag zur internationalen Litteraturgeschichte* (1865) for revealing deep connections between Asian and European literature and thought, likely transmitted orally as well as through lost literary means, whereby Buddhist and Persian materials came to infuse medieval European legends and tales. A major essay in the first issue discusses an eight-part Tamil tale, "Die Abenteuer des Guru Paramärtan," and follows the analysis with a translation of the story (1:48-72). Another article in the inaugural issue, "Über den Refrain" by Richard Meyer, is an essay in comparative poetics that presents the refrain as the kernel of all poetry, drawing on Sanskrit, Arabic, and African traditions as well as classical Greece.<sup>8</sup> In the context of today's interest in animal studies, it is noteworthy that Meyer goes so far as to discuss the proto-poetry of great apes' cries of greeting to the rising sun, though he leaves the connection an open question – not wishing, he says, to seem "ultradarwinianisch" (36).

Granted that Koch's journal was produced by and for German scholars, it nonetheless promoted an internationalized vision of German culture, in sharp contrast to many literary studies in Bismarck's newly unified Germany. Implicitly breaking with the nationalistic emphasis inaugurated in Georg Gottfried Gervinus's *Geschichte der poetischen Nationallitteratur der Deutschen* (1835-42), Koch opens his introductory essay by asserting that "Von der deutschen Litteraturgeschichte könnte man sagen, sie sei bereits in ihren Anfängen als vergleichende Litteraturgeschichte hervorgetreten" (1). He notes that as early as 1682, a study by Daniel Georg Morhof of "teutschen Poeterey" included discussions of Greek, Latin, French, Italian, Spanish, English, and Dutch poetry, and he emphasizes that German literature has always been in dialogue with the wider world, often through the medium of translation. The *Zeitschrift* regularly featured essays on poetics, aesthetics, and translation, occasionally providing a venue for debate among its contributors. Thus in 1887, J. Kirste and W. Wollmer disputed the question of whether translators should seek to present works of importance in their culture of origin or only those that would read effectively as literature for their own audience; as Kirste asks, "wo liegt der Maßstab zur Beurteilung eines

---

7 Max Koch. "Zur Einführung." *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* 1 (1886). S. 1-12, 4.

8 Richard Meyer. "Über den Refrain." *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* 1 (1886). S. 34-90.

fremden Geistesproduktes? Bei den Deutschen, bei dem Übersetzer, bei den Fremden?“<sup>9</sup>

If Koch's journal had a more global reach than has sometimes been supposed, Meltzl and Brassai's journal, conversely, had nationalist tendencies of its own. Though many of the journal's hundred or more contributors were committed internationalists, others were far more concerned to find a venue for promotion of their own national tradition. T. Levente Szabó has emphasized the nationalism of many of the journal's essays in a valuable recent article focused on the journal's Albanian contributor, Thimi Mitko, a committed ethnonationalist whose perspective became softened in the journal's cosmopolitan framing. As Szabó says, "the Albanian case is one of the instances which can show the diverse (and often divergent) strata and the composite, sometimes eclectic nature of *ACLU* that often makes binary terms like nationalism and cosmopolitanism come together in less binary, but more fragmented, intricate and complex ways".<sup>10</sup> And as David Marno has shown, Meltzl and Brassai themselves not only promoted Hungarian literature (especially in the person of Petöfi) but also tacitly accepted the Austro-Hungarian Empire's marginalization of minority languages within its borders: though the *Acta* did include translations of Romanian poetry, neither Romanian nor Czech, Slovakian, Croatian, or Serbian figured among the journal's ten or eleven "official languages".<sup>11</sup>

\*

Building on the legacy of these foundational journals today, the *Journal of World Literature* can be as polyglot as Meltzl could have wished, at least in the materials discussed, and modern computerized typography makes it much easier for us than for Meltzl to print texts in any number of scripts. Like Koch, however, we intend to publish most if not all of our essays in a single language. Koch solicited German contributions not only on nationalistic grounds but because he thought of German as the "allgemeines Organ der Mitteilung für die gebildeten Nationen" ("Zur Einführung," 8, quoting A. W. Schlegel). Similarly, we recognize that English now serves as the most accessible international language of scholarship, reaching readers far beyond the limited club of "gebildeten Nationen" envisioned by Schlegel and Koch.

Like Meltzl's *Acta*, the *JWL* has an international editorial board – as it happens, also coming from eighteen countries around the world – and we anticipate contributions from many more countries as well. The journal also seeks to

9 J. Kirste. "Zur Frage der Übersetzungs-Litteratur." *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* 2 (1887). S. 89-90, 89.

10 T. Levente Szabó. "Negotiating World Literature in the First International Journal of Comparative Literary Studies: The Albanian Case." *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Philologia* 2 (2012). S. 33-51, 44.

11 David Marno. "The Monstrosity of Literature: Hugo Meltzl's World Literature and Its Legacies." *World Literature and World Culture*. Ed. by Karen-Margrethe Simonsen and Jakob Stougaard-Nielsen. Aarhus: Aarhus University Press, 2002, S. 37-50, 40-41.

combine a broad global outlook with sustained attention to individual countries and regional cultures. Special issues are currently planned on Persian literature and on Romanian literature, while other issues have a broader regional focus, including issues on Scandinavian literature; on Arabic literature; and on the Chinese “scriptworld.” Other special issues take up general topics in translation studies and narratology, and an issue will be devoted to “ultra-minor literatures,” a concept presented at a session of the Institute for World Literature in Hong Kong by the Faroese scholar Bergur Moberg.

Even as the *JWL* freely mixes national, regional, and global perspectives, its editors have to be aware that the landscape of literary studies remains an uneven one. As of this writing, we have no editors at all from sub-Saharan Africa; none from the Caribbean; none from South America apart from Brazil; none from Southeast Asia. Our reliance on English may help us reach a worldwide audience, but at the expense of restricting our contributions to essays written by people fluent in this particular language. This is an issue faced by the Institute for World Literature as well; our month-long summer sessions rotate on a three-year basis between Asia, the USA, and Europe or the Middle East, with participants from two dozen or more countries, but again our sessions take place under the ambiguous aegis of global English. Yet when we met in Hong Kong in 2014, with many Chinese participants among the group, our host Zhang Longxi (also a general editor of the *JWL*) opted not to have some sessions in Chinese, not wanting the Mandarin speakers to be isolated in a separate group.

Like Meltzl and Brassai’s *Acta* and Koch’s *Zeitschrift*, both the Institute and the *JWL* intend to highlight translation, both in theory and practice. Thus the first issue of the *JWL* includes a translation of the inaugural essay written for a new Korean journal of world literature. Its author, Kim Jae-yong, makes a powerful case that comparative and world literary studies need to move beyond the Eurocentrism that has been endemic in the field.<sup>12</sup> Ironically, it will be thanks to English translation that “From Eurocentric World Literature to Global World Literature” will now reach a global audience, well beyond the circles that could read the original “Yuröp chungsimjök segye munhak e sö chigujök segye munhak ü ro” (유럽 중심적 세계문학에서 지구적 세계문학으로). This irony is one that Meltzl and Koch alike would have appreciated, and the *Journal of World Literature* will continue to draw on its German predecessors in reshaping comparative study in global terms.

---

12 Kim Jae-yong. “From Eurocentric World Literature to Global World Literature.” Forthcoming in *Journal of World Literature* 1/1 (2016).



Véronique Gély

## La littérature générale et comparée en France en 2015

La littérature comparée est aujourd'hui solidement implantée dans les cursus universitaires français. Elle a engagé depuis le tournant des années 2000 une série de bilans et de réflexions sur son histoire, conditions d'un renouvellement pour affronter les nouveaux défis contemporains, notamment celui du numérique et de la mondialisation.

On peut difficilement, de fait, comprendre sa place dans l'enseignement et la recherche français sans rappeler, même très brièvement, l'histoire de sa constitution en pratique de la critique et en discipline universitaire, et sans tenir compte des cadres institutionnels au sein desquels elle s'exerce. Cette présentation commencera donc par là, avant d'esquisser un état des lieux et des perspectives pour l'avenir.

### 1. Une pratique moderne de la critique littéraire : histoire comparée des littératures et philosophie de la littérature

En France comme ailleurs en Europe, la littérature comparée trouve l'une de ses origines dans la pratique du parallèle<sup>1</sup> entre deux langues et deux cultures tel qu'il se pratiquait au sein de l'empire romain. Quintilien, dans l'*Ars oratoria*, évalue les qualités spécifiques des œuvres écrites en latin et en grec dans chacun des genres, Plutarque dans les *Vies parallèles* comparait les grands hommes de l'histoire grecque et romaine. Avec les Temps modernes, la construction et la légitimation d'une littérature en langue française s'accompagnent de sa comparaison avec les langues et littératures voisines et avec celles du passé, à la fois concurrentes et inspiratrices, dans une constante émulation. La comparaison des littératures prend alors volontiers la forme de la confrontation : la querelle de l'épopée n'oppose pas seulement les modèles antiques aux modernes, mais derrière Homère et Virgile les poètes français qui se réclament d'eux affrontent ceux qui préfèrent le poème héroïque en langue italienne ; la querelle du Cid porte sur le recours au modèle de la *comedia* espagnole, préféré à celui de la tragédie et de la comédie antiques.

Ni seulement parallèle, ni seulement confrontation, l'« étude comparée des littératures nationales » commence véritablement avec le siècle des nationalités, qui est en même temps celui du développement de l'idée de *Weltliteratur*. Le développement du comparatisme en France se fait au XIXe siècle, dans un dialogue avec l'Allemagne et la Grande Bretagne, et il est présent dans tous les domaines du savoir, de l'*Anatomie comparée* de Cuvier (1800-1805) à la *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours* de François Raynouard (1821). Comme l'a justement remarqué

---

1 Voir le numéro spécial « Parallèles » de la *Revue de littérature comparée* 298/2 (2001).

Edward Said<sup>2</sup>, cette première époque de la littérature comparée est contemporaine du développement de l'impérialisme européen ; elle est liée aussi au libéralisme au sens politique et philosophique. On peut, en effet, donner les livres de Germaine de Staël, *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1810), comme fondateurs de la littérature comparée en langue française, et ce n'est certes pas un hasard s'ils paraissent au moment où la France s'est engagée dans des guerres de conquête en Europe, puis bientôt dans le reste du monde. Il s'agissait pour Germaine de Staël non seulement de s'opposer au désir d'hégémonie du « goût classique » français, mais aussi de s'opposer au nouvel empire, politique, que Napoléon était en train d'établir. Il s'agissait de reconnaître la diversité des goûts et la relativité du jugement esthétique, tout en cultivant l'idéal de cosmopolitisme qui était celui des amis suisses, allemands, anglais et français qu'elle réunissait autour d'elle à Coppet.

La première moitié du siècle voit s'affirmer en France cette nouvelle orientation de la critique littéraire, et sa dénomination.<sup>3</sup> Népomucène Lemerrier publie en 1817 un *Cours analytique de littérature générale*. François Noël dirige à destination des écoliers, entre 1816 et 1825, la publication d'un *Cours de littérature comparée* — où l'on ne trouve à vrai dire que la juxtaposition de « leçons françaises, latines, anglaises, italiennes ». En revanche, le *Cours de littérature française* qu'Abel Villemain donna à la Sorbonne en 1828 et 1829 portait en réalité sur l'influence que la France et l'Angleterre ont exercé l'une sur l'autre, et sur l'influence française en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi l'« Avis des éditeurs », en tête du second volume de sa publication, le présenta comme une « étude comparée des littératures, qui est la philosophie de la critique » ; et dans la préface du quatrième volume, paru en 1838, l'auteur lui-même utilisait l'expression « littérature comparée ». Sainte Beuve, dans ses articles de la *Revue des deux mondes* du 15 février 1840 et du 1<sup>er</sup> septembre 1868, prenait acte de l'importance du phénomène, et donnait comme fondateur de l'« histoire littéraire comparée » Jean-Jacques Ampère, le fils du célèbre physicien, qui avait écrit dès le 26 octobre 1826 à Victor Cousin qu'il voulait se consacrer à « la littérature comparée de toutes les poésies », et qui prononça en 1830 dans l'Athénée de Marseille, sorte de Faculté libre, sa leçon inaugurale où il proclamait : « C'est de l'histoire comparative des arts et de la littérature chez tous les peuples que doit sortir la philosophie de la littérature et des arts ».

Dès ces premières leçons, « littérature comparée » au sens d'étude des échanges littéraires internationaux et « littérature générale » au sens de philosophie (on dit plus volontiers aujourd'hui théorie) de la littérature sont liées

2 *Culture and Imperialism*. New York : Knopf, 1993. P. 49.

3 Le présent rappel emprunte beaucoup aux chapitres introductifs de Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Marie Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, 1983, et de Daniel-Henri Pageaux. *La Littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin, 1994. Voir aussi, du même auteur, *Itinéraires comparatistes*. Tome I. *Hommages, rencontres* / Tome II. *Parcours, compléments bibliographiques*. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient – J. Maisonneuve, 2014, et voir notamment Daniel Madelénat : « Comment écrire l'histoire de la littérature comparée ». *Revue de littérature comparée* 295/3 (2000) (« Relire les comparatistes français »).

l'une à l'autre. Philarète Chasles, le 17 janvier 1835, prononçait dans l'Athénée de Paris sa propre leçon inaugurale où il donnait un programme à la fois comparatiste et interdisciplinaire : ne pas séparer l'histoire de la littérature de l'histoire de la philosophie et de l'histoire de la politique, et montrer « les nations agissant et réagissant les unes sur les autres ».<sup>4</sup>

Mais, si elle pénètre l'enseignement scolaire et universitaire, la littérature comparée reste encore alors pour beaucoup une pratique de la critique des écrivains, tel Stendhal comparant *Racine et Shakespeare* (1823-1825) ou Victor Hugo dressant dans la *Préface de Cromwell* une théorie du grotesque à partir d'un tableau de la littérature européenne (1827) : pratique polémique, en l'occurrence machine de guerre contre le classicisme.

## 2. Une discipline de l'enseignement universitaire toujours orientée vers l'agrégation : le poids des canons littéraires français et européens

Un pas important est franchi lorsque la « littérature comparée » devient elle-même « classique » au sens où elle devient la matière d'un enseignement spécifique, identifié par ce nom, dans les « classes » de l'université. Mais il faut pour cela attendre la fin du siècle. Les premières chaires où elle se pratique sont les chaires nouvellement créées de « littérature étrangère »<sup>5</sup> : celle de la Sorbonne dont le premier titulaire fut Claude Fauriel (de 1830 à 1844) à qui succéda Frédéric Ozanam ; celle d'Edgar Quinet à Lyon en 1838, celle de Xavier Marmier à Rennes en 1839, celle de Philarète Chasles, titulaire entre 1841 et 1873 de la chaire de langues et littératures d'origine germanique et de la chaire de langues et littératures étrangères de l'Europe moderne au Collège de France. La première chaire française de « littérature comparée » est créée à Lyon en 1896 pour Joseph Texte à qui succède, après sa mort précoce en 1900, Fernand Baldensperger. Une autre chaire est créée à Montpellier en 1902, une conférence d'anglais et de littérature comparée à Nancy en 1900. La Sorbonne confie une charge de cours de littérature comparée à Fernand Baldensperger en 1910 ; une autre chaire de littérature comparée est créée pour lui à Strasbourg en 1919, puis, à la Sorbonne, lui est offerte en 1925 une chaire de littératures modernes comparées. En 1925 aussi, Paul Hazard succède à Edgar Quinet sur une chaire du Collège de France dont l'intitulé, modifié pour lui, devient « Histoire des littératures comparées de l'Europe méridionale et de l'Amérique latine ».

Entre 1896 et 1945, l'enseignement de la littérature comparée s'installe au total dans dix-sept universités françaises, mais elle n'est alors qu'une matière facultative, qui ne figure pas parmi celles qui sont indispensables pour obtenir

4 Cette leçon a été publiée dans la *Revue de Paris* en janvier 1835 ; je la cite, tout comme les phrases d'A. Villemain et de J.-J. Ampère, d'après le premier chapitre, mentionné plus haut, de *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* (cf. note 3).

5 Voir Michel Espagne. *Le Paradigme de l'étranger : les Chaires de littérature étrangère au XIXe siècle*. Paris : Cerf, 1993.

une Licence ès Lettres. Les choses changent lorsque, conformément aux volontés des responsables de la France libre et du Conseil national de la résistance, la réforme de l'enseignement institue en 1946 une Licence de lettres modernes dans laquelle figure, parmi les options, un « certificat d'études supérieures en littérature comparée ». En 1957, six Universités possèdent une chaire de littérature comparée (Lyon, Paris – la seule à en avoir deux –, Strasbourg, Bordeaux, Toulouse, Rennes) ; Lille a une maîtrise de conférences ; à Dijon et à Clermont-Ferrand la littérature comparée est rattachée à une autre chaire.

En 1959 une nouvelle réforme, en créant une « agrégation de lettres modernes », permet une solide implantation de la littérature comparée dans le système universitaire français.<sup>6</sup> Une importante spécificité de ce système français est, en effet, le concours national de l'agrégation, qui sélectionne après la Licence et la Maîtrise (aujourd'hui après le Master) les futurs professeurs des lycées et ouvre aussi la voie à une carrière universitaire. La préparation à ce concours est assurée au sein des universités par des cours longtemps considérés comme les plus prestigieux. Or l'agrégation des lettres ne comportait auparavant que des épreuves de langue et de littérature française, latine et grecque. C'est donc une étape décisive qui est franchie lorsque cette ancienne agrégation des lettres devient agrégation de lettres classiques, et qu'une agrégation de lettres modernes est créée, avec une nouvelle épreuve sur un programme de littérature générale et comparée. Les candidats au concours doivent rédiger une dissertation écrite sur ce programme, et sont départagés par des épreuves orales dont l'une est le commentaire composé d'un texte extrait de ce même programme.

Afin de préserver une stricte égalité entre les concurrents, les textes mis au programme de littérature comparée pour l'agrégation des lettres modernes sont tous étudiés en traduction française. Ces textes sont regroupés autour de deux sujets, qui sont traditionnellement ou bien des sujets thématiques réunissant dans une large diachronie, allant de l'Antiquité à l'époque contemporaine, trois ou quatre textes de langues différentes, ou bien des sujets d'histoire littéraire confrontant des œuvres de langue différente dans la synchronie.

Aujourd'hui, la Licence (*Bachelor*) en lettres modernes reste globalement conçue comme devant préparer les étudiants à ce concours. C'est pourquoi la littérature comparée est une matière obligatoire dans cette licence ; elle est parfois aussi proposée comme option dans les autres cursus, notamment de langues vivantes. Elle constitue dans la plupart des universités une spécialité du Master, et également du Doctorat. Dans ces deux derniers diplômes, l'étude des textes dans la langue originale est obligatoire ; elle l'est également en Licence dans certaines universités. En Licence et en Master, les sujets étudiés sont extrêmement divers, dépendant en grande partie des spécialisations des professeurs responsables des enseignements. Les exercices demandés aux étudiants sont, en Licence et à l'agrégation, la « dissertation » sur un sujet général et le « commentaire

---

<sup>6</sup> J'emprunte beaucoup ici à Yves Chevrel, « Historique de la SFLGC », en ligne sur le site de la SFLGC, <http://www.vox-poetica.com/sflgc/a/spip.php?article821>, consulté le 31/05/2015.

composé » d'un extrait, ou de plusieurs extraits comparés entre eux.<sup>7</sup> Pour obtenir un Master en littérature comparée, les étudiants doivent rédiger, selon les universités, un ou deux « mémoires » de 60 à 100 pages chacun.

Le poids de l'agrégation dans le système français explique une spécificité des enseignements comparatistes français : la présence fréquente, dans les questions de littérature comparée proposées aux étudiants, de « grands textes » de la littérature française et de la littérature européenne. Elle répond à une demande insistante des Inspecteurs de l'Éducation nationale qui régissent le concours de l'agrégation et sont soucieux que la littérature comparée serve à la formation des futurs professeurs de français de l'enseignement secondaire. La littérature comparée est née en France d'un idéal libéral et cosmopolite ; mais parce que cet idéal, après la Libération, a surtout pris la forme de la célébration de l'union européenne, et en raison aussi de son inclusion dans l'agrégation des lettres modernes, l'enseignement de la littérature comparée est donc paradoxalement devenu à la fois un outil de consolidation du canon littéraire français, et un agent de la création d'un canon littéraire européen.

Cette histoire de la discipline explique donc aussi le lien très fort qu'elle garde avec la littérature française dans les départements de Lettres modernes des universités. Ainsi, par exemple, à l'Université de Paris-Sorbonne, elle est présente dans l'Unité de formation et de recherche en « Littératures françaises et comparée », et dans l'École doctorale de « Littératures françaises et comparée ». Très rares sont les lieux (Strasbourg, La Sorbonne nouvelle) où la Littérature comparée est ou a été autonome. Dans le Conseil supérieur de l'université (CSU), devenu Conseil national des universités (CNU), organe ministériel important qui régit l'accès aux postes des professeurs et de maîtres de conférences et gère les carrières universitaires, la discipline « littératures comparées » a d'abord été une sous-section de la section « littérature française » et n'est autonome que depuis 1983.

### 3. La structuration actuelle de la recherche universitaire en littérature comparée : une interdisciplinarité et une européanisation accrues

L'époque actuelle marque une nette émancipation de ce lien entre littérature française et littérature générale et comparée, non pas dans les rattachements institutionnels au niveau de l'enseignement, car la discipline « littérature générale et comparée » ou « littérature comparée » demeure, sauf l'exception de Strasbourg, rattachée aux « Unités de formation et de recherche » (UFR) – qui en pratique régissent essentiellement les enseignements et non la recherche – de « littérature française » ou de « lettres modernes », mais en raison de la

<sup>7</sup> Un manuel (après ceux de Pierre Brunel, de Danièle Chauvin et Yves Chevrel notamment) leur a récemment été consacré : Anne Isabelle François, Yen-Mai Tran-Gervat. *Guide pratique des exercices comparatistes*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.

naissance et du développement, depuis 1984, de nouvelles institutions universitaires : les écoles doctorales et leurs équipes d'accueil.

Les thèses de doctorat sont évidemment la première source de la recherche comparatiste. Daniel-Henri Pageaux a retracé l'histoire des sujets de thèse en littérature comparée en France<sup>8</sup>, depuis la première soutenue en Sorbonne, en 1895, celle de Joseph Texte : « Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle ». Ce bilan permet de corriger quelques idées reçues sur le comparatisme « à la française » : on constate que les premières thèses posaient des questions de poétique générale et pratiquaient le parallèle, que la notion d'« influence » n'arrive qu'au tournant des XIXe et XXe siècles, et domine jusqu'en 1945, moment où prennent le relais des thèses sur les voyages, les intermédiaires, les traductions, les revues littéraires. En 2008, sous la présidence d'Anne Tomiche, a été organisée une journée de « Réflexions sur les thèses en littérature comparée » dont on peut lire la synthèse sur le site de la SFLGC.<sup>9</sup>

Les études doctorales et les travaux collectifs des universitaires français ont depuis trente ans des cadres institutionnels spécifiques dont la création a eu des conséquences importantes pour la littérature comparée, en augmentant sa visibilité dans la recherche universitaire. En 1984, une profonde réforme du doctorat fait disparaître la thèse d'État, dont la rédaction occupait de longues années, parfois toute une vie ; elle est remplacée par un « nouveau doctorat » désormais indispensable pour accéder aux fonctions de maître de conférences titulaire à l'université, préparé sous la supervision d'un « directeur de thèse », dans un délai bref. Cette même réforme créait aussi un nouveau diplôme, l'Habilitation à diriger des recherches (HDR), nécessaire pour accéder au grade de professeur des universités. En 1992, un nouveau texte législatif préconisait la préparation du « nouveau doctorat » au sein d'« écoles doctorales » (ED), qui elles-mêmes réunissent les « équipes d'accueil » (EA) des doctorants ; en 2002 puis en 2006, ce cadre sera consolidé : les écoles doctorales peuvent regrouper des équipes de plusieurs établissements d'enseignement supérieur. Elles sont à intervalle régulier inspectées par une agence nationale d'évaluation, appelée depuis 2013 Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES). Elles sont subdivisées en « centres de recherche », dénomination courante en France des « équipes d'accueil ».

Trois équipes d'accueil françaises demeurent spécifiquement consacrées à la littérature comparée : le Centre de recherche en littérature comparée de l'Université de Paris-Sorbonne (CRLC), le Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC) de l'Université de la Sorbonne nouvelle et le Centre de recherche en littérature et poétique comparées (CRLPC) de l'Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense. Que ces trois équipes se situent en région parisienne est une conséquence de la centralisation de la France autour de sa capitale, qui accueille le plus grand nombre d'étudiants. Mais les politiques

8 « Regard sur les premières thèses ». *Itinéraires comparatistes* (note 3), T. 1. P. 11-17.

Je lui emprunte les informations qui suivent dans ce paragraphe.

9 <http://www.vox-poetica.org/sflgc/a/spip.php?article833>.

ministérielles depuis une trentaine d'années visent à modérer et à compenser ce phénomène ancien bien connu, et y parviennent de fait : les équipes des régions ont souvent un fort rayonnement scientifique. Ces équipes sont des centres de recherche pluridisciplinaires. Certains accueillent des sous-équipes spécialisées en littérature comparée dirigées par un(e) comparatiste. Certains grands centres pluridisciplinaires sont dirigés par des comparatistes ; dans d'autres des comparatistes peuvent être directeurs-adjoints.

Les comparatistes français restent des enseignants-chercheurs dont la place institutionnelle est exclusivement à l'Université ; ils n'ont pas de section dédiée au sein du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) qui ne reconnaît pas la littérature générale et comparée comme discipline distincte, et n'accueille de ce fait que rarement, pour des délégations provisoires, des chercheurs spécialistes de littérature comparée. Il faut noter toutefois la présence de spécialistes de littérature comparée élus à des chaires honorifiques.

Les récentes réformes de l'Université (loi « LRU » votée en 2007) et de la structuration de la recherche (« programme d'investissements d'avenir » depuis 2010) ont toutefois profondément modifié les conditions d'exercice et de développement de la recherche collective. Auparavant les équipes d'accueil étaient financées par le ministère de la recherche sur un contrat pluriannuel. Désormais ce sont les Universités qui attribuent à leurs équipes d'accueil une dotation annuelle dont le montant est peu élevé. Les programmes de recherche ambitieux et à long terme sont financés sur appel à projets par l'Agence nationale de la recherche (ANR) ou par la communauté européenne (ERC), et on leur demande d'être pluridisciplinaires et internationaux. Ce mode de financement et ces exigences poussent à la constitution d'équipes de recherche qui ne sont pas pérennes, mais définies en fonction du projet, et qui font appel à des membres de différentes universités, de différentes disciplines, de différents pays. Cette évolution tend donc aussi à effacer les spécificités nationales de la recherche, pensée dans un cadre supranational, surtout européen.

Cette évolution a été accompagnée par celle de la *Société française de littérature générale et comparée (SFLGC)*. En mars 1956, lors d'un Congrès sur « L'histoire des idées » tenu à Bordeaux, naissait la *Société nationale française de littérature comparée (SNFLC)*, réunissant une vingtaine de membres<sup>10</sup>, peu de temps après la création, en septembre 1955, de l'*Association internationale de littérature comparée (AILC)* lors d'un Congrès à Venise, dont elle se présente d'abord comme une section. Son premier président, jusqu'en 1963, est Marcel Bataillon, professeur au Collège de France ; le secrétaire général est Robert Escarpit, professeur à l'université de Bordeaux, le secrétaire général adjoint Jacques Voisine, professeur à la Sorbonne (en 1999, elle a été présidée pour la première fois par une

---

10 J'emprunte ici beaucoup à deux articles du volume dirigé par Anne Tomiche et Karl Zieger (éd.) : *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2007 : celui d'Yves Chevrel : « Brève histoire de la société française de littérature (générale et) comparée (1956-2006) ». P. 15-22, et celui de Daniel-Henri Pageaux, « Les travaux et les jours : un demi-siècle de congrès ». P. 19-22.

femme, Danièle Chauvin, professeur à la Sorbonne). Cette Société française, restée depuis les origines une composante de l'AILC, a vite grandi, passant entre 1956 et 1962 à 192 membres ; entre 1973 et aujourd'hui, elle a compté selon les années entre 200 et 300 membres. Ces membres sont les enseignants-chercheurs, et depuis 2001 également les doctorants, qui étudient ou enseignent la littérature comparée en France, mais elle s'est aussi ouverte à des adhésions de comparatistes d'autres pays, ou de chercheurs dans d'autres disciplines. En 1962, elle a changé de nom pour devenir *Société française de littérature comparée (SFLC)*, puis, en 1973, elle reçoit son nom actuel : *Société française de littérature générale et comparée (SFLGC)*. Elle devient alors aussi un interlocuteur institutionnel du Ministère de l'enseignement supérieur qui la consulte à propos des programmes nationaux des diplômes de Licence et de ceux du concours de l'agrégation, ce qui renforce son importance en accentuant son lien avec la préparation de ce concours. Mais, trente ans plus tard, une préoccupation nouvelle est devenue la recherche dans sa dimension européenne : en 2001, à l'initiative de Danièle Chauvin et de Bertrand Westphal, respectivement présidente et vice-président de la SFLGC, est créé le Réseau européen d'Études littéraires comparées/European Network of Comparative Literary Studies (R.E.E.L.C./E.N.C.L.S.).

#### 4. La diffusion de la recherche : congrès, revues, collections et manuels

Durant l'hiver 1970-1971, la SFLGC avait lancé sa propre publication, un *Bulletin de liaison et d'information* appelé ensuite *Bulletin de littérature générale et comparée*. On y trouvait des informations sur la vie de la Société, mais surtout sur les programmes de l'agrégation : bibliographies critiques, articles de synthèse. En 1994, apparaît la *Feuille d'information trimestrielle (FIT)*. Depuis 2005, c'est le site Internet de la SFLGC, modernisé en 2012 (<http://www.vox-poetica.com/sflgc/a>), qui publie la présentation des questions mises au programme du concours de l'agrégation. La SFLGC n'édite toutefois pas de véritable revue scientifique, malgré une tentative, entre 1977 et 1981, celle des *Cahiers de littérature générale et comparée*. Mais, en 2006, à l'initiative d'Alain Montandon, alors son Président, la SFLGC a marqué plus fortement son orientation vers la recherche et vers les études doctorales en créant une collection éditoriale, « Poétiques comparatistes », qui présente chaque année un bilan et des perspectives critiques dans un ouvrage collectif consacré à un champ spécifique de la recherche en littérature comparée. La SFLGC publie également sur son site Internet une « Bibliothèque comparatiste » qui offre des articles de fond écrits par des spécialistes, faisant le point sur des champs de recherche représentatifs de la Littérature générale et comparée, et les actes des journées de réflexion ou des colloques organisés sous l'égide de la SFLGC.

Ses grands congrès annuels sont, quant à eux, publiés par les universités qui les organisent ; leur sujet a parfois, dans les premières années, été inspiré par la situation géographique et l'histoire de la ville qui les accueillait : les relations franco-espagnoles à Toulouse, les marches à Strasbourg, le Sud à Montpellier,



le Nord à Lille. L'orientation vers des périodes de l'histoire littéraire et vers l'histoire des formes littéraires (Le Moyen Âge, l'italianisme au XVIIe siècle) a toutefois prévalu pendant une quinzaine d'années, puis a laissé place à des thèmes assez larges (l'exil, la solitude, la fratrie), à des questions mêlant esthétique, idéologie et imaginaire (les fins de siècle, l'hétérogène), et à des questions de littérature générale (littérature savante et littérature populaire, littératures et arts, frontières et passages, littérature et espace, reprises et réécritures, critique et création, traduction et partages). Il faut noter l'ouverture récente à des problématiques plus actuelles : le métissage (Saint-Étienne, 2004) et les études culturelles (Dijon, 2008).

Contrairement à d'autres sociétés savantes, la SFLGC n'a donc pas de revue scientifique qui lui soit directement rattachée. Cela s'explique par le fait que la revue comparatiste française de référence, la *Revue de littérature comparée* (*RLC*), a été fondée trente-cinq ans avant elle, en 1921.<sup>11</sup> Dès 1914 Fernand Baldensperger et Paul Hazard avaient le projet de cette revue nouvelle et d'une collection éditoriale qu'ils créent juste avant elle, en 1920, la « Bibliothèque de la revue de littérature comparée ». Ils voulaient « constituer un groupe intellectuel », pour « favoriser une organisation de l'histoire littéraire », mais aussi pour « établir un lien entre les peuples ».<sup>12</sup> Le premier numéro de la *RLC* s'ouvrait par un article-manifeste de F. Baldensperger qui définissait la littérature comparée comme « un nouvel humanisme », pouvant « fournir à l'humanité disloquée un fonds moins précaire de valeurs communes » ; son objet devait être « l'étude des grands courants traversant les divers groupes nationaux », qui impliquait une attention non seulement aux chefs d'œuvre et aux grands noms, mais aussi aux textes moins connus qui servent d'« articulations », et au « devenir » des œuvres plutôt qu'au « Panthéon des réputations admises ». La *Revue de littérature comparée* et sa « Bibliothèque » sont alors éditées par la maison Didier. Durant sa première période, la *RLC* restera ouverte aux événements politiques : il y sera question de la Société des Nations, et quand elle consacrera un numéro spécial à Goethe en 1932, ce sera pour célébrer en lui le francophile et l'euro-péen. Elle cesse de paraître pendant l'Occupation : un seul numéro sort en 1940, et le suivant, en 1946, commence par un éditorial au titre symbolique, « Recom-mencement ». Sa « Bibliothèque » devient « Études de littérature étrangère et comparée », et, comme la *RLC*, elle est désormais éditée par la maison Champion. De 1954 à 1956, la *RLC* s'engage dans la création de la future SFLGC. Elle revient chez l'éditeur Didier dans les années 1960, puis passera dans les années 2000 aux éditeurs Klincksieck et Les Belles Lettres qui la diffusent toujours aujourd'hui. L'année 2000 est aussi celle où la *RLC* commence un mouvement réflexif sur l'histoire de la littérature comparée avec un numéro spécial intitulé « Relire les comparatistes français », continué en 2013 par « Grandes figures étrangères du comparatisme » et en 2014 par « Comparatismes à travers le monde ». Depuis l'année 2000, elle a instauré un rythme régulier d'alternance,

11 Sur l'histoire de la *RLC*, voir Yves Chevrel. « Historique de la SFLGC » (note 6), et Daniel-Henri Pageaux. *Itinéraires comparatistes* (note 3), tome I. P. 17-24.

12 Voir Daniel-Henri Pageaux. *Itinéraires comparatistes* (note 3). P. 17.

chaque année, entre deux numéros « varia » et deux numéros thématiques, dont l'organisation est confiée à un rédacteur qui peut être extérieur aux comités de rédaction et de lecture. Elle est actuellement co-dirigée par Pierre Brunel, Daniel-Henri Pageaux et Véronique Gély. Auparavant orientée vers la littérature européenne, elle se définit désormais comme consacrée aux « études comparatistes sur les littératures de l'Europe et du monde », dont elle propose des « approches historiques, théoriques ou méthodologiques ».

La *Revue de littérature comparée* demeure à ce jour la seule revue française consacrée à cette discipline, à comité de lecture et à diffusion internationale, qui soit imprimée (elle est également éditée en ligne, en parallèle). Mais la multiplication des centres de recherche, et l'apparition d'Internet, ont suscité la création de nombreuses revues en ligne, dont plusieurs sont des revues consacrées à la littérature comparée : *Loxias* éditée par Nice-Sophia Antipolis, *Silène* par Paris Ouest, *Comparatisme en Sorbonne* par Paris-Sorbonne, *Trans* par la Sorbonne nouvelle, *Babel* par Toulon.

La littérature comparée bénéficie également de plusieurs collections éditoriales pour la diffusion de ses travaux scientifiques. Depuis longtemps devenue indépendante de la RLC, la « Bibliothèque de littérature générale et comparée », dirigée par Jean Bessière depuis 1995, est toujours éditée par la maison Honoré Champion ; depuis 2001 s'y est ajoutée une collection spécifiquement dédiée aux ouvrages collectifs également dirigée par Jean Bessière : « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée ». En 2009 a été créée aux éditions Classiques Garnier la collection « Perspectives comparatistes » dirigée par Véronique Gély et Bernard Franco, et en 2011, chez le même éditeur, la série « Littérature générale et comparée » de la collection « Rencontres » dédiée aux ouvrages collectifs, dirigée par Véronique Gély. Outre ces deux ensembles éditoriaux, on note aussi la collection « Palinure : études de littérature générale et comparée » publiée par l'Harmattan, depuis 2010. Enfin, plusieurs presses universitaires éditent des collections comparatistes, notamment « Interférences » à Rennes (dir. Emmanuel Bouju), « Horizons comparatistes » à Nantes (dir. Philippe Postel), « Littérature comparée / Interactions culturelles européennes » à Dijon (dir. Didier Souiller).

La *Revue de littérature comparée* avait encouragé et salué la publication par Paul Van Tieghem, en 1931, du premier manuel français, *La littérature comparée*, qui mettait l'accent sur les rapports de fait entre les littératures – les influences, les relations internationales –, et sur les grands courants littéraires qui forment une « histoire littéraire générale ». Ce travail de bilan et de théorisation de la discipline a depuis été régulièrement continué et mis à jour : par Marius-François Guyard (*La Littérature comparée*, PUF, « Que sais-je ? », 1951), par Claude Pichois et André-Michel Rousseau (*La Littérature comparée*, Armand Colin, 1967), par Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau (*Qu'est-ce que la Littérature comparée ?*, Armand Colin, 1983), par Yves Chevrel (*La Littérature comparée*, PUF, « Que sais-je ? », 1989), par Pierre Brunel et Yves Chevrel (*Précis de littérature comparée*, P.U.F., 1989), par Daniel-Henri Pageaux (*La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1993), par Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling (*Précis de littérature comparée*, Armand Colin, 1992),

par Didier Souiller, Vladimir Troubetzoy et alii (*Littérature comparée*, P.U.F., 1997).

## 5. Perspectives actuelles de la recherche française en littérature comparée

Le tournant des années 2000 a vu paraître plusieurs bilans sous forme d'ouvrages collectifs, souvent issus de colloques. *Le Comparatisme aujourd'hui*, édité en 1999 aux Presses de l'université de Lille 3 par Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, présentait les recherches des « jeunes comparatistes ». La même année, Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux éditaient des *Perspectives comparatistes* aux éditions H. Champion. En 2000 paraissait, dirigé par Pascal Dethurens et Olivier Bonnerot, *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée* aux Presses universitaires de Strasbourg. Dirigés et réalisés par des universitaires français, ces bilans n'avaient toutefois pas pour objet spécifique la recherche française. Faire son état des lieux est, en revanche, le but que deux présidents de la SFLGC se sont donné en publiant des « livres blancs » de la littérature comparée française : Daniel-Henri Pageaux (*La recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, imprimé par l'Université de Metz pour la SFLGC, 1983) et Anne Tomiche (*La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, déjà cité en note 10). Le bilan établi sous la direction d'Anne Tomiche en 2007 se continue actuellement, dans le prolongement des travaux du Congrès de l'AILC qui s'est tenu en Sorbonne en juillet 2013, sous la forme d'un séminaire qu'elle coordonne<sup>13</sup>, et qui permet de donner pour finir quelques remarques sur les champs de recherche actuellement investis par les comparatistes français – sans prétendre bien sûr à l'exhaustivité.

De ce bilan, il ressort que l'on en a bien fini avec la « crise de la littérature comparée » née dans les années 1950-1960, où s'opposaient une « école française » et une « école américaine » autour de la défense de la « littérature comparée » pour l'une, de la « littérature générale » pour l'autre<sup>14</sup>, et où la Guerre froide partageait la littérature comparée entre deux projets : à l'Ouest, sous l'égide de l'AILC, celui de l'*Histoire comparée des littératures de langues européennes*, et à l'Est, dirigé par l'Académie des Sciences de l'Institut de littératures mondiales de Moscou, celui d'une *Histoire des littératures mondiales*.<sup>15</sup> Le premier « livre blanc » (D.-H. Pageaux, 1985) était organisé en deux sections : orientations de

13 Dont les vidéos sont accessibles sur CanalU : [http://www.canal-u.tv/producteurs/universite\\_paris\\_sorbonne/collection\\_1](http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_paris_sorbonne/collection_1).

14 Voir René Wellek. « The Crisis of Comparative literature ». Éd. W. P. Friederich : *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, Chapel Hill : University of Carolina Press, 1958, vol. 2. P. 149-159 ; René Etiemble : *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris : Gallimard, 1963.

15 Voir Francis Claudon : « Conscience nationale et conscience comparatiste ». *Territoires comparatistes. Mélanges offerts à Zbigniew Naliwajek*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013. P. 60-71.

recherche et aires culturelles. Le second (A. Tomiche, K. Zieger, 2007) ne les distingue pas : la réflexion sur la notion d'aire culturelle est devenue elle-même une orientation de recherche. Le clivage entre « littérature comparée » et « littérature générale » tend du même coup à s'effacer, et les trois domaines traditionnels de la littérature comparée française – imagologie, études de réception, études de thèmes et de mythes – se transforment.

Les notions de nations littéraires et d'espaces culturels font l'objet de mises en question critiques : dès 1980 un numéro spécial de la *Revue de littérature comparée* portait sur « Littérature et nation au XXe siècle ». L'idée de littérature mondiale est elle aussi interrogée (Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, *Où est la littérature mondiale ?*, Presses Universitaires de Vincennes, 2005). Bertrand Westphal a théorisé les représentations de l'espace (*La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Minitext, 2007). Malgré des réticences de départ liées à l'histoire des études francophones en France, et sous l'impulsion surtout de Daniel-Henri Pageaux et de Jean Bessière, puis notamment de Jean-Marc Moura (*Littératures francophones et théories postcoloniales*, PUF, 1999) et d'Yves Clavaron (*Études Post-coloniales*, Poétiques comparatistes, 2011), les littératures francophones puis les études postcoloniales et les conséquences de la mondialisation sont un champ de recherche aujourd'hui bien installé ; dès 1974 la *Revue de littérature comparée* avait consacré un numéro spécial aux littératures francophones en Afrique ; ont suivi l'espace caraïbe (2002) et les littératures india-océaniques (2007). Les spécialistes des littératures de l'Inde et de l'Extrême-Orient sont moins nombreux, mais très actifs : Muriel Detrie et Zhang Yinde à la Sorbonne nouvelle, Philippe Postel à Nantes, Yvan Daniel à La Rochelle, Claudine Le Blanc à Paris 3). On doit saluer la constitution toute récente, sous l'impulsion de jeunes maîtres de conférences, Carole Boidin et Émilie Picherot, d'un réseau « Littérature générale et comparée-Mondes arabes ». Certes, en raison des contraintes pédagogiques dont il a été question plus haut, l'enseignement de la littérature comparée en France reste souvent centré sur les littératures européennes, et les langues pratiquées par les chercheurs sont majoritairement celles de l'Europe de l'Ouest (anglais, allemand, espagnol et italien), moins fréquemment les langues scandinaves, le russe et le polonais, et cette orientation européenne est clairement assumée dans un manuel pédagogique comme celui de Jean-Louis Haquette (*Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Bréal, 2005) ; mais elle est aussi questionnée (Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, Belin, 2000).

Les études de réception évoluent vers celles des transferts culturels (Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet, *Questions de réception*, Poétiques comparatistes, 2009). La mondialisation rend centrale la question du plurilinguisme (Isabelle Poulin, *Critique et plurilinguisme*, Poétiques comparatistes, 2013 ; Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue*, Classiques Garnier, 2014) comme celle de la traduction et explique le développement de la traductologie, qui intéresse plusieurs comparatistes (Eric Dayre, Christine Lombez, Isabelle Poulin ; Yves Chevrel et Jean-Yves Masson coordonnent actuellement la publication d'une *Histoire des traductions en langue française* dont deux volumes sont déjà parus aux éditions Verdier). Un domaine auparavant associé aux études

européennes et à la notion de tradition et d'héritages, celui des reprises et réécritures des mythes et des genres de l'Antiquité classique, penche désormais beaucoup plus de ce même côté de la réception (voir les travaux de Sylvie Ballestra-Puech, Claire Lechevalier, Sylvie Humbert-Mougin, Evanghelia Stead) et examine cette réception au-delà de l'espace européen (Véronique Gély, « *Paratages de l'Antiquité* », *Revue de littérature comparée* 2012/4).

Les études des mythes littéraires, développées par Pierre Brunel, sont orientées tantôt vers la sociocritique (Alain Montandon, Veronique Léonard-Roques), tantôt vers une mythopoétique (Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'Artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, 2006). Une évolution similaire se remarque quant aux études sur Bible et littérature, développées sous l'impulsion de Danièle Chauvin, et qui donnent actuellement lieu à la publication, dirigée par Sylvie Parizet, d'un *Dictionnaire encyclopédique de la Bible dans les littératures mondiales* aux éditions du Cerf (voir aussi Aurélia Hetzel, *La Reine de Saba. Des traditions au mythe littéraire*, Classiques Garnier, 2012). C'est en fait toute la question de la fiction qui a été globalement repensée durant les dernières décennies, que ce soit par le biais de la réflexion sur les mythes (Véronique Gély, *L'invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Champion, 2006), ou par celle d'une approche prenant en compte les sciences cognitives, les théories des mondes possibles, et l'histoire de la notion de fiction (Anne Duprat, *Poétiques de la fiction en France et en Italie*, Champion, 2009 ; Anne Duprat et Françoise Lavocat, *Fictions et cultures*, Poétiques comparatistes, 2010).

Parmi les champs de recherche en pleine expansion, s'est particulièrement développé ces dernières années celui des relations entre la littérature et les arts : la musique et l'opéra (voir les travaux de Jean-Louis Backès, Élisabeth Rallo-Ditche, Francis Claudon, Anne Faivre-Dupaigre, Aude Locatelli, Timothée Picard, Emmanuel Reibel), le cinéma (Jean Cléder, Claude Murcia, Denis Mellier), la danse (Guy Ducrey), l'architecture (Joëlle Prungnaud), la peinture (François Lecercle, Judith Labarthe-Postel, Emmanuelle Hénin, Lise Wajeman). Le dernier volume (2015) de la collection « Poétiques comparatistes », dirigé par Caroline Fischer, est consacré aux *Intermédialités*. Se développe aussi l'investigation sur les liens entre la littérature et les autres champs du savoir : l'anthropologie (Philippe Daros, Alain Montandon), le droit, l'histoire et la politique (Emmanuel Bouju, Catherine Coquio, Anna Fialkiewics-Saignes), la philosophie (Éric Dayre, Camille Dumoulié, Anne Tomiche, Philippe Zard), les sciences (Laurence Dahan-Gaïda, Anne-Gaëlle Weber).

Un autre domaine nouveau, introduit dans les études comparatistes par Isabelle Nières-Chevrel, est celui de la littérature pour enfants (Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Armand Colin, 2010 ; Mathilde Lévêque, *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, PUR, 2011) ; il faut ajouter celui de la fantasy (Vincent Ferré, *Tolkien. Sur les rivages de la Terre du milieu*, Christian Bourgois, 2001 ; Anne Besson, *La Fantasy*, Klincksieck, 2007). Sur un plan plus théorique c'est la question des relations entre littérature comparée et études culturelles qui est posée (Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier, Philippe Chardin et Didier Souiller (éd.),

*Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme*, Murmure, 2010). Il reste un domaine où les études françaises en littérature comparée n'ont pas fini de rattraper le décalage, voire le retard, qui s'est instauré entre elles et d'autres parties du monde, notamment l'Amérique du Nord : celui des études sur le genre. Un volume de « Poétiques comparatistes », en 2007, a été coordonné par Anne Tomiche et Pierre Zobermann (*Littérature et identités sexuelles*), et plusieurs thèses sont parues ou en voie de l'être ; d'autres suivront sans doute.

Pour terminer sans conclure, il faut noter que la littérature comparée est confrontée aujourd'hui à un nouveau champ de recherche qui remet en cause tous les autres, indissociable de la mondialisation : celui du numérique et de l'Internet.<sup>16</sup> Le congrès de Paris de l'AILC, en 2013, comportait un atelier consacré aux « digital humanities », « humanités numériques » qui concernent au premier rang le comparatisme, cet « humanisme rénové », selon la définition qu'en donnait Edward Said. Le numérique et Internet, en effet, exilent d'une manière nouvelle les littératures de ce qui les a longtemps – mais pas toujours – définies : la matérialité du livre, le temps et l'espace de sa production, de sa diffusion et de sa réception. Internet peut devenir – mais à quel prix, et avec quelles conséquences ? – le nouveau nom de la « République mondiale des lettres » en permettant de rendre accessible au monde entier – du moins, et la réserve importe, au monde connecté – les objets numérisés. Un colloque sera organisé à Paris-Sorbonne et à la Bibliothèque nationale de France<sup>17</sup> du 30 septembre au 2 octobre 2015 : *La littérature mondiale à l'ère du numérique*, pour examiner comment la dématérialisation et la délocalisation des textes opérée par leur numérisation et leur circulation sur Internet ont fait franchir un nouveau cap à cette « parole muette » qu'est la littérature écrite selon Jacques Rancière.<sup>18</sup> Que deviennent dans ce nouveau contexte les liens entre création et critique, entre production et réception, les « transferts culturels » ? La question est aujourd'hui ouverte.

---

16 Le laboratoire d'excellence « Observatoire de la vie littéraire » (ANR-11-IDEX-0004-02) de Sorbonne Universités (<http://obvil.paris-sorbonne.fr/obvil>), dont le CRLC est partenaire, se consacre à ces questions.

17 Dans le cadre de l'OBVIL, par Didier Alexandre, Véronique Gély et Milad Doueïhi.

18 Jacques Rancière. *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette, 2005.

Linda Simonis

## Poetische Kosmologien

### Beschreibungen des Mensch-Natur-Zusammenhangs bei Hölderlin, Baudelaire und Blaise Cendrars

„La cosmogonie est un genre littéraire d’une remarquable persistance et d’une étonnante variété, l’un des genres les plus antiques qui soient.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten umreißt Paul Valéry in einem Essay über Edgar Allan Poes Prosagedicht „Eureka“ die Bedeutung des literarischen Genres der Kosmogonie, der mythischen Erzählung der Weltentstehung<sup>2</sup>, und hebt dabei deren anhaltende, bis in die Moderne reichende Wirkungsgeschichte hervor. Man wird Valérys Bemerkung ohne weiteres zustimmen können: Ist doch die Idee des Kosmos nicht nur eine alte, bis in die Antike zurückreichende Denkfigur, die ihrer Herkunft nach mythischen und religiösen Vorstellungen entstammt. Sie ist darüber hinaus eine Figur, die auch im neuzeitlichen Denken, etwa in verschiedenen philosophischen und literarischen Richtungen der Renaissance<sup>3</sup>, eine erneute Konjunktur erfährt und deren Nachwirkungen sich bis in die Moderne verfolgen lassen. Dabei mag man nicht nur an die Rekurrenz des Kosmischen in moderner Esoterik, New Age oder Fantasy-Literatur denken, sondern mehr noch an neuere philosophische und epistemologische Ansätze, die in entscheidenden Hinsichten an Momente des alten Kosmos-Denkens anschließen und letzteres unter wenigstens veränderten Vorzeichen wieder aufnehmen.

Doch wie kommt es zu dieser eigentümlichen Persistenz des Kosmos-Begriffs? Müsste man nicht erwarten, dass dieses Konzept spätestens seit den 1870er Jahren, also jener Sattelzeit<sup>4</sup>, die man gemeinhin als Take-off zur Moderne versteht, obsolet wird?

An Valérys Beobachtung anschließend möchten die folgenden Überlegungen den Bedingungen und Gründen des Fortwirkens der Kosmos-Figur nachgehen und jene Aspekte herausarbeiten, die ihren spezifischen Reiz und ihre Wirkungskraft ausmachen. Der Begriff des Kosmos, so meine These, führt ein semantisches Potential mit sich, das sich geläufigen Kategorisierungen wie

---

1 Paul Valéry. „Au sujet d’Eureka“. *Œuvres*. Bd. 1. Hg. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. S. 854-867, hier S. 862.

2 Zur Bedeutung dieses Konzepts in mythengeschichtlicher und philosophischer Sicht vgl. R. Ebert/F.P. Hager/N. Herold/A. Nitschke: Art. „Kosmologie“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter/Karlfried Gründer. Bd. 4. Basel: Schwabe, 1976. Sp. 1144-1153.

3 Vgl. dazu die einschlägige Studie von Steffen Schneider: *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung: Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno*. Heidelberg: Winter, 2012.

4 Vgl. Reinhart Koselleck. „Einleitung“. *Geschichtliche Grundbegriffe*. Hg. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.). Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. S. XIII-XXVII, hier S. XV-XVI.

antik/modern, alt/neu, progressiv/regressiv entzieht. Valéry's Essay gibt einen ersten Hinweis, wie sich die Faszination dieser Figur erklären ließe: „Il nous faut principalement l'idée de ce Tout que nous appelons *univers* et que nous désirons de voir commencer. [...] Nous pensons obscurément que le *Tout est quelque chose*, et imaginant *quelque chose*, nous l'appelons le *Tout*.“<sup>5</sup>

Kosmos – so ließe sich in erster Annäherung sagen – ist eine Figur, die aufs Ganze zielt, ein Konzept, das die ganze Welt, die Gesamtheit der Dinge in ihren Verknüpfungen zu erfassen versucht. Der Begriff des Kosmos, der seinem ursprünglichen griechischen Wortsinn nach Ordnung, aber auch Schmuck oder Glanz bedeutet<sup>6</sup>, wirft dabei zugleich die Fragen auf, inwiefern das mit ihm angesprochene All der Dinge als ein geordnetes Ensemble zu begreifen ist und welche Gesetzmäßigkeiten und basalen Operationen die Prozesse seines Entstehens und Werdens bestimmen. Es macht einen Unterschied, ob ich mir dieses Ensemble als eine von einem vernünftigen Prinzip durchwaltete naturhafte Ordnung vorstelle, wie es die Philosophen der Stoa annahmen<sup>7</sup>, oder ob ich es als Ergebnis eines zufälligen Zusammentreffens von Atomen und damit als Effekt kontingenter Kräfte und Prozesse begreife, wie es die epikureische Naturlehre und, daran anschließend, Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura* vorschlagen.<sup>8</sup>

Mit kosmischem Denken verbindet sich zudem typischer Weise die Annahme eines übergreifenden Zusammenhangs, durch den die Dinge des Universums zueinander in Beziehung stehen und miteinander verknüpft sind. Kosmos ist somit nicht nur ein Ober- und Dachbegriff, sondern zudem ein Verhältnisbegriff, der Relationen bezeichnet bzw. postuliert. Die Vorstellung des Ganzen impliziert darüber hinaus, dass derjenige, der den Kosmos adressiert bzw. von ihm spricht, dies in der Regel von einem Standpunkt innerhalb des beschriebenen kosmischen Gebildes aus tun wird. Denn wenn Kosmos das Ganze, das All der Dinge ist, dann kann es dazu im Grunde kein Außen, keinen externen Beobachterstandpunkt, geben. Beschreibungen des Kosmos sind ihrem Begriff nach Selbstbeschreibungen. In diesem Punkt weist der Kosmosbegriff eine interessante Parallele zu anderen Konzepten des Ganzen auf, die uns aus neueren Debatten der literarischen und kulturellen Globalisierung vertraut sind. Die Figur des Kosmos reiht sich m.a.W. ein in jenes Ensemble von Weltbegriffen

5 Valéry, „Au sujet d'Eurêka“, S. 862.

6 Vgl. R. Ebert/M. Gatzmeier. „Kosmos“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter/Karlfried Gründer. Bd. 4, Basel: Schwabe, 1976. Sp. 1167-1175, hier Sp. 1167.

7 Vgl. Maximilian Forschner. *Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System*. 2. Aufl., Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1995. S. 98-113 sowie S. 212-226.

8 Vgl. Siegmund Döpp, „Welt aus Atomen: das lateinische Lehrgedicht des Lukrez“. *Scientia Poetica. Literatur und Naturwissenschaft*. Hg. Norbert Elsner. Göttingen: Wallstein, 2004. S. 31-51.



– das Globale, das Planetarische<sup>9</sup>, Weltgesellschaft<sup>10</sup> –, die die Idee einer globalen Sozialität bezeichnen.

Neben den beiden genannten Vorstellungen des Ganzen und der umfassenden Verknüpfung ist noch eine dritte Hinsicht in den Blick zu nehmen, die durch die Semantik des Kosmischen evoziert wird. Diese besteht darin, Kosmos als eine Figur der Überschreitung zu lesen. Die Idee des Weltalls bezeichnet ja, insbesondere im Blick auf die Dimensionen des Raums und der Zeit, ein Konzept des Größtmöglichen, das jede andere räumliche oder zeitliche Bezugsgröße zugleich übersteigt und in sich einschließt. Insofern lassen sich an den Begriff des Universums Konzepte des Trans- anschließen, wie zum Beispiel das der Transzendenz, des Transterrestrischen oder Transnationalen.

Kosmologien unterscheiden sich darin, wie sie die oben angesprochenen Gesichtspunkte des Ganzen, des Zusammenhangs und der Überschreitung denken, wie sich in ihnen der postulierte kosmische Konnex herstellt: So macht es einen Unterschied, ob ich Kosmos als architektonisches Gebilde, als Hierarchie himmlischer und irdischer Mächte vorstelle (wie z.B. in Konzepten der mittelalterlichen Scholastik)<sup>11</sup> oder als a-hierarchisches Netzwerk oder Kontinuum (wie in pantheistischen Konzeptionen).<sup>12</sup> Wie sich hier andeutet, sind kosmologische Auffassungen durch eine je spezifische mediale Dimension charakterisiert, die nähere Aufmerksamkeit verdient. Je nachdem, wie ich mir den Kosmos vorstelle, als architektonisches Gebäude oder als Fluidum, sind es jeweils unterschiedliche mediale Operationen, die damit aufgerufen sind. Sympathie z.B. hat eine andere mediale Form als Stufung, nämlich eine analoge Codierung wie sie auch in Konzepten der Inspiration, des Enthusiasmus etc. wirksam ist.<sup>13</sup> Es kommt also darauf an, sich Kosmologien u.a. auf solche medialen Vorgänge hin anzuschauen. Der je verschiedenen medialen Verfasstheit von Kosmologien entsprechen jeweils unterschiedliche Zugangsweisen und Operationen, über die sich der Kosmos der Wahrnehmung oder Beobachtung erschließt. Dabei mag es sich um einen Vorgang der visuellen Beobachtung handeln, die ein Moment der Distanz von Beobachter und betrachtetem Gegenstand impliziert, oder um Formen des Eintauchens und der gleichsam physischen Partizipation, der Versenkung oder Meditation. Kosmos ist also, wie sich hier zeigt, nicht immer oder

9 Vgl. Michael Auer. „Präfigurationen des Planetarischen: Ernst Jünger, Gayatri Spivak und die typologische Lektüre“. *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Christian Moser/Linda Simonis. Göttingen, V&R unipress, 2014. S. 73-84.

10 Vgl. Rudolf Stichweh. *Die Weltgesellschaft. Soziologische Analysen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000. Besonders S. 7-30.

11 Vgl. Giorgio Agamben. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Turin: Bollati Boringhieri, 2009. S. 17-23.

12 Vgl. Yves Citton. *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006. S. 197-231.

13 Vgl. Georg Stanitzek. „Fama/Musenkette: Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit den Medien“. *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Hg. Ders./Wilhelm Voßkamp. Köln: DuMont, 2001. S. 135-150.

nicht ausschließlich ein epistemisches Konzept, eine Figur des Wissens; es kann ebenso eine Figur der Wahrnehmung und Erfahrung bezeichnen.

Den folgenden Untersuchungen geht es darum, die oben angesprochenen Leitaspekte des kosmischen Ganzen, des Zusammenhangs und der Überschreitung in ihrem Zusammenspiel mit der in ihnen jeweils implizierten medialen Dimension zu erkunden. Dabei interessieren mich näherhin neuzeitlich-moderne literarische Artikulationen der Kosmosvorstellung, die ich anhand von drei Beispielen lyrischer Texte beleuchten möchte. Dabei wird u.a. der Frage nachzugehen sein, welche Aufschlüsse literarische Umschriften des Kosmosbegriffs geben können, wenn man sie im Horizont von aktuellen kulturtheoretischen und epistemologischen Ansätzen betrachtet, die vertraute Begriffskonventionen und Deutungsmuster, wie sie in der Wissenssoziologie, Philosophie und Kulturhermeneutik bislang üblich sind, in Frage stellen. Das Potential der Kosmosfigur, so meine These, liegt darin, dass sie in besonderer Weise dazu disponiert ist, Zusammenhänge und Verknüpfungen herzustellen und damit eine Problematisierung herkömmlicher Grenzziehungen voranzutreiben. Ein Aspekt von Zusammenhang, der sich unter dem Blickwinkel des Kosmischen auftut, ist der Gesichtspunkt der Verkettung und Gemeinschaftsbildung, also die Frage nach dem, was man in einem erweiterten Sinne als Dimension des Sozialen bezeichnen könnte. Hier ist Kosmos insofern interessant, als es sich um ein Modell handelt, das die Möglichkeit in sich birgt, diese Dimension anders zu denken, als es sonst, in der Alltagskommunikation oder sozialphilosophischen Traditionen, geläufig ist. Das Kosmosdenken scheint, zumindest in einigen seiner Spielarten, dazu angetan zu sein, neue bzw. alternative Formen der Kollektivierung zu evozieren, die quer zu den hergebrachten Sozialformen wie Familie, Organisation, Staat liegen.

Wenden wir uns also dem ersten hier zu betrachtenden Beispiel einer literarischen Adaptation der Kosmosfigur zu, Friedrich Hölderlins Hymne „An den Äther“. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass der hier ausgewählte Text nur einen Baustein, ein besonders markantes Moment einer weiter reichenden Bedeutungs- und Reflexionsebene von Hölderlins Werk bezeichnet, das in weiten Teilen von kosmischen Bezügen grundiert ist.

Dass sich in Hölderlins Texten Bezüge zu kosmischen Naturvorstellungen beobachten lassen, ist in der Forschung seit langem bekannt. Dabei hat man diese kosmische Dimension von Hölderlins Dichtungen teils genealogisch auf antike Vorlagen, vor allem auf Platon und neuplatonisches Ideengut<sup>14</sup>, auf Konzepte der Vorsokratiker oder, wie neuerlich Jochen Schmidt<sup>15</sup>, der Stoa zurückgeführt oder sie im Kontext der zeitgenössischen philosophischen und

---

14 Vgl. hier insbesondere die eingehende Studie von Ulrich Port. „*Die Schönheit der Natur erbeuten*“. *Problemgeschichtliche Untersuchungen zu Hölderlins ‚Hyperion‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, die Hölderlins Werk im Kontext der antiken *theoria*-Tradition interpretiert.

15 Vgl. Hg. Barbara Neymeyr/Jochen Schmidt/Bernhard Zimmermann. *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik*. Band 1, Berlin: de Gruyter, 2008.

ästhetischen Diskussion um 1800 verortet (Spinoza-Rezeption, Fichte).<sup>16</sup> Zuletzt hat vor allem Alexander Honold in seiner Studie *Hölderlins Kalender* diese kosmische Einfassung von Hölderlins Dichtung hervorgehoben und auf neue Weise zur Geltung gebracht.<sup>17</sup> Honold begreift Hölderlins Dichtungen als Manifeste einer Engführung von mythischem Denken und physikalischem Naturwissen, die sich in einer Hölderlins Schreiben bestimmenden astrokalendarischen Ordnung niederschlägt. An diese Überlegungen anknüpfend, möchte ich in der Folge einen anderen Aspekt von Hölderlins Beschäftigung mit Kosmologie in den Blick nehmen, das Moment eines kosmischen Naturzusammenhangs. Als Beispiel kann hier das Gedicht „An den Äther“ dienen, in dem dieser Motivkomplex in besonders pointierter Form manifest wird. Dabei handelt es sich zweifellos um einen bekannten Text, der vielfältige Lektüren und Kommentierungen erfahren hat.<sup>18</sup> Wenn ich hier trotzdem nochmals auf diesen Text zurückkomme, so deshalb, weil er mir geeignet scheint, einige Implikationen der oben skizzierten Semantik der Kosmosfigur und der ihr inhärenten Medialität sichtbar werden zu lassen. Dass in diesem Zusammenhang keine erschöpfende Analyse oder gar Gesamtinterpretation des Gedichts vorgelegt werden kann, liegt auf der Hand. Vielmehr beschränken sich die folgenden Ausführungen darauf, nurmehr sehr selektiv einige wenige Aspekte des Gedichts zu fokussieren, um diese in den Zusammenhang des oben skizzierten begrifflichen Horizonts zu rücken und so Hölderlins Beitrag zur Formation der Kosmosfigur herauszuarbeiten. Wenden wir uns also der Lektüre des Gedichts zu<sup>19</sup>:

Treu und freundlich, wie du, erzog der Götter und Menschen  
Keiner, o Vater Aether! mich auf; noch ehe die Mutter  
In die Arme mich nahm und ihre Brüste mich tränkten,  
Faßtest du zärtlich mich an und gossest himmlischen Trank mir,  
Mir den heiligen Othem zuerst in den keimenden Busen.

16 Vgl. Manfred Frank. „Hölderlins philosophische Grundlagen“. *Hölderlin und die Moderne*. Hg. Gerhard Kurz/Valérie Lawitschka/Jürgen Wertheimer. Tübingen: Attempo, 1995. S. 174-194. Vgl. auch Gerhard Kurz. *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Friedrich Hölderlin*. Stuttgart: Metzler, 1975. S. 16-41.

17 Vgl. Alexander Honold. *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800*. Berlin: Vorwerk 8, 2005.

18 Vgl. vor allem Jürgen Link. „Lauter Besinnung aber oben lebt der Äther“. „*Es bleibt aber eine Spur/ Doch eines Wortes*“. *Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*. Hg. Christoph Jamme/Anja Lemke. München: Fink. 2004, S. 77-103, sowie die Erläuterungen Jochen Schmidts im Kommentar zu der von ihm betreuten Ausgabe von Hölderlins Lyrik: Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 1, Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. S. 600-602.

19 Friedrich Hölderlin. „An den Äther“. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. Friedrich Beißner. Band 1, Stuttgart: Cotta, 1946. S. 209-211

Nicht von irdischer Kost gedeihen einzig die Wesen,  
 Aber du nährst sie all' mit deinem Nektar, o Vater!  
 Und es drängt sich und rinnt aus deiner ewigen Fülle  
 Die beseelende Luft durch alle Röhren des Lebens.  
 Darum lieben die Wesen dich auch und ringen und streben  
 Unaufhörlich hinauf nach dir in freudigem Wachstum.

Himmlicher! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,  
 Streckt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?  
 Daß er dich finde, zerbricht der gefangene Same die Hülse,  
 Daß er belebt von dir in deiner Welle sich bade,  
 Schüttelt der Wald den Schnee wie ein überlästig Gewand ab.  
 Auch die Fische kommen herauf und hüpfen verlangend  
 Über die glänzende Fläche des Stroms, als begehren auch diese  
 Aus der Wiege zu dir; auch den edeln Tieren der Erde  
 Wird zum Fluge der Schritt, wenn oft das gewaltige Sehnen,  
 Die geheime Liebe zu dir, sie ergreift, sie hinaufzieht.  
 Stolz verachtet den Boden das Roß, wie gebogener Stahl strebt  
 In die Höhe sein Hals, mit der Hufe berührt es den Sand kaum  
 Wie zum Scherze, berührt der Fuß der Hirsche den Grashalm,

Hüpft, wie ein Zephyr, über den Bach, der reißend hinabschäumt,  
 Hin und wieder und schweift kaum sichtbar durch die Gebüsche.  
 Aber des Aethers Liebliche, sie, die glücklichen Vögel,  
 Wohnen und spielen vergnügt in der ewigen Halle des Vaters!  
 Raums genug ist für alle. Der Pfad ist keinem bezeichnet,  
 Und es regen sich frei im Hause die Großen und Kleinen.  
 Über dem Haupte frohlocken sie mir und es sehnt sich auch mein Herz  
 Wunderbar zu ihnen hinauf; wie die freundliche Heimat  
 Winkt es von oben herab und auf die Gipfel der Alpen

Möcht' ich wandern und rufen von da dem eilenden Adler,  
 Daß er, wie einst in die Arme des Zeus den seligen Knaben,  
 Aus der Gefangenschaft in des Aethers Halle mich trage.

Töricht treiben wir uns umher; wie die irrende Rebe,  
 Wenn ihr der Stab gebricht, woran zum Himmel sie aufwächst,  
 Breiten wir über dem Boden uns aus und suchen und wandern  
 Durch die Zonen der Erd', o Vater Aether! vergebens,  
 Denn es treibt uns die Lust, in deinen Gärten zu wohnen.  
 In die Meersflut werfen wir uns, in den freieren Ebnen  
 Uns zu sättigen, und es umspielt die unendliche Woge  
 Unsern Kiel, es freut sich das Herz an den Kräften des Meergotts.  
 Dennoch genügt ihm nicht; denn der tiefere Ozean reizt uns,  
 Wo die leichtere Welle sich regt – o wer dort an jene  
 Goldnen Küsten das wandernde Schiff zu treiben vermöchte!

Aber indes ich hinauf in die dämmernde Ferne mich sehne,  
 Wo du fremde Gestad' umfängst mit der bläulichen Woge,  
 Kömmst du säuselnd herab von des Fruchtbaums blühenden Wipfeln,  
 Vater Aether! und sänftigst selbst das strebende Herz mir,  
 Und ich lebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde.

Thema des Gedichts ist der Äther<sup>20</sup>, der hier in dem für das Genre der Hymne typischen Modus der Anrufung<sup>21</sup> als „Vater Äther“ adressiert wird. Diese Anrede knüpft an eine bei Homer, Pindar und Aristophanes überlieferte Formel des Allvaters als Schöpfergöttheit an. Äther meint somit zunächst ein Prinzip des Allumfassenden und der Kosmogonie, der Erzeugung von Welt. Dabei zeigt sich die kosmische Vaterschaft im Gedicht zunächst unter dem Aspekt der Stiftung und Erhaltung des Lebens, wie das Bild des trinkenden Säuglings evoziert. Der Äther changiert dabei offenbar zwischen verschiedenen Erscheinungsformen bzw. Aggregatzuständen: Mal erscheint er als Flüssigkeit („himmlischer Trank“), mal als Luft oder Sauerstoff („Atem“).<sup>22</sup> Auffallend ist zudem eine das Gedicht durchziehende Opposition von Himmel und Erde, in deren Polarität sich ein Zusammenspiel gegenläufiger Kräfte, von Erdgebundenheit und Himmelsstreben, entfaltet. Der Äther stellt das Medium dieser Dynamik dar; er ist, wenn gleich durch die Attribute des Himmlischen und Heiligen der oberen Sphäre des Himmels zugeordnet, zugleich ein verbindendes Element, ein den gesamten Weltraum durchströmendes Substrat.<sup>23</sup> Was das Gedicht vorführt, ist ein durch den Äther ermöglichtes rhythmisches Zusammenklingen der Lebewesen, eine *Communitas* des Lebendigen bzw. des Seienden, der das lyrische Ich sich selbst mit einschreibt. *Movens* dieser umfassenden Vergemeinschaftung ist dabei eine kosmische Sympathie<sup>24</sup>, die die diversen Formen des Seienden im Modus des Sehnsens miteinander verknüpft.

Auf den ersten Blick erscheint das hier entworfene Bild einer kosmischen Harmonie zweifellos unendlich einfältig und naiv, merkwürdig unberührt von jenen Momenten der Krise, die wir dem ausgehenden 18. Jahrhundert zuzuschreiben gewohnt sind.<sup>25</sup> Ein anderer Eindruck ergibt sich indessen, wenn man das Gedicht genauer betrachtet und dessen jeweilige semantische Entscheidungen

20 Äther ist ein für Hölderlins Werk bestimmendes, wiederkehrendes Motiv. Vgl. Jürgen Link. „Aether und Erde. Naturgeschichtliche Voraussetzungen von Hölderlins Geo-logie“. *Hölderlin-Jahrbuch* 35, 2006-2007. S. 120-151.

21 Vgl. Ulrich Gaier. „Heilige Begeisterung“. Vom Sinn des Hymnischen um 1800“. *Hölderlin-Jahrbuch* 32, 2000- 2001. S. 7-49, hier S. 8.

22 Zum Konzept des Äthers und dessen philosophischen und theoretischen Implikationen vgl. die umfassende Rekonstruktion von Holger Steinmann. „der Pfad ist keinem bezeichnet“. Zur Umschreibung des Äthers bei Hölderlin und Poe“. *Äther: Ein Medium der Moderne*. Hg. Albert Kümmel-Schnur/Jens Schröter. Bielefeld: Transcript, 2008, S. 227-250.

23 Vgl. ebd. S. 236.

24 Vgl. Steinmann. der Pfad ist keinem bezeichnet. S. 236.

25 Vgl. Reinhart Koselleck. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

im Lichte ihrer unausgesprochenen, jedoch ex negativo implizierten und mitzudenkenden Alternativen zu lesen versucht. Es geht darum, sich jene Bezüge zu vergegenwärtigen, die – durch die Semantik des Gedichts nahegelegt – als Erwartung aniziert, jedoch abgewiesen werden. Ein solcher erwartbarer, doch negierter Bezug ist zunächst die Vorstellung der Macht bzw. Allmacht, die sich, zumal in christlicher Tradition, oft mit der Idee des Schöpfergotts verbindet. Den ätherischen Allgott des Gedichts wird man sich kaum als Monarch auf einem Thron vorstellen. Der kosmische Raum, von dem hier die Rede ist (die „ewige Halle des Vaters“), ist durch eine eigentümliche Absenz von Macht charakterisiert oder genauer: Wenn man von einem Machtmoment sprechen kann, dann im Sinne einer Macht der Subsistenz, des Daseineralts, nicht im politischen Sinne einer Differenz von Herrschendem und Beherrschten. Das Wissen des Kosmos, so Jan Assmann, ist „das Wissen der Schöpfung und In-Gang-Haltung, nicht des Überwachens und Strafens“.<sup>26</sup>

Es geht in Hölderlins Gedicht jedoch zugleich um mehr als den Abweis politischer Macht. Denn im gleichen Zuge, in dem die kosmische Figur des Äthers jegliche rechtsförmige oder normierende Macht zurückweist, negiert bzw. überschreitet sie auch jede regionale und nationale Referenz. Als ein Fluidum, d.h. als Ensemble lose assoziierter Elemente, bezeichnet der Äther einen Raum, der sich nicht parzellieren, nicht in regionale oder nationale Segmente einteilen lässt. In der Formel „Raums genug ist für alle“, die die ätherische Sphäre des Himmels charakterisiert, bekundet sich so eine Gegenfigur zu jener Knappheit des Raums, die für die in der Ära der Revolutionsepoche entstehende territoriale Ordnung der europäischen Nationen bestimmend sein wird.

Doch nicht nur unter diesem räumlichen Aspekt ist Hölderlins Kosmoskonzept als eine Figur des Transnationalen zu begreifen. Ihm ist vielmehr darüber hinaus eine Disposition zur Überschreitung der Grenzen nationaler Sprachen und Kulturen inhärent. Diese Tendenz äußert sich in Hölderlins Lyrik vor allem im Wechsel der Götter bzw. Götternamen. Zwar gilt Hölderlins Vorliebe unzweifelhaft den „Göttern Griechenlands“, doch werden diese mal durch ihre gängigen griechischen oder römischen Namensformen, mal durch die ihnen zugeordneten Gestirne und Naturerscheinungen bezeichnet. Mitunter treten auch generische Formeln wie „die Himmlischen“, „seelige Genien“ oder einfach „Götter“ an deren Stelle. Zudem erweitert Hölderlin bisweilen das geläufige griechisch-antike Götterrepertoire, indem er den Namen der olympischen Gottheiten diejenigen des archaischen Göttergeschlechts der Titanen zur Seite stellt. Dabei sind die jeweiligen homologen Terme – Poseidon/Okeanos, Kronos/Zeus, Hyperion/Helios – unterdessen anders als in Hesiods Theogonie weniger durch ein agonales Prinzip des Gegensatzes und der wechselseitigen Exklusion als vielmehr durch ein Prinzip des Nebeneinanders und der wechselseitigen Substitution bestimmt. Auch besteht hier offenbar kein Widerspruch zwischen Plural und Singular, zwischen vielen Göttern und dem einen Gott,

26 Jan Assmann. „Magische Weisheit. Wissensformen im ägyptischen Kosmotheismus“. *Weisheit. Archäologie der literarischen Kommunikation III*. Hg. Aleida Assmann. München: Fink, 1991. S. 241-257, hier S. 242.

wie die Ankunft einer Christusfigur im antiken Götterkreis in der Hymne „Der Einzige“ bezeugt.<sup>27</sup>

Mir kommt es bei diesen Beobachtungen weniger auf die mythische oder religiöse Dimension an, sondern darauf, dass das Kosmoskonzept hier als eine Figur der sprachlichen und kulturellen Übersetzung fungiert. In dem Maße, in dem das Denken des Kosmos, wie man mit Jan Assmann formulieren könnte, die mosaische Unterscheidung zwischen dem einen wahren Gott und den falschen Göttern konterkariert, entwirft es zugleich ein Modell von Transnationalität.<sup>28</sup> Durch ihre Funktionsstelle im kosmischen Bezugssystem sind die Götter eines Landes übersetzbar in die eines anderen Landes bzw. einer anderen Kultur.<sup>29</sup> Hölderlins Lyrik greift dieses für die Religionen der Alten Welt charakteristische Prinzip einer kosmologisch fundierten Äquivalenz der Namen auf, um aus ihm eine Dynamik der Übersetzung und wechselseitigen Substitution der Mythologeme und kulturellen Signifikate hervorzubringen.

Neben nationalen bzw. nationalkulturellen Distinktionen überschreitet das Kosmoskonzept des Gedichts eine weitere Unterscheidung: die Differenz von Natur und Kultur. Diese Überschreitung lässt sich an einem Begriff ablesen, an den das Motiv der kosmischen Verknüpfung im Gedicht implizit anschließt, nämlich das der stoischen Philosophie entlehnte Konzept der *oikeiosis*.<sup>30</sup> Dieser Begriff leitet sich von dem Adjektiv *oikeion* her, das „zugehörig“ bedeutet. Die Einzelwesen werden demzufolge als einander wie dem All zugehörig beschrieben. Dieses Moment der Zugehörigkeit wird im Gedicht durch die wiederkehrende Metapher des Hauses benannt: „Halle des Vaters“, „und es regen sich frei im Hause“. Das hier anklingende Bild des Kosmos bzw. der Natur als ein Gehäuse, als Wohnung einer kosmischen Gemeinschaft, suggeriert die Idee einer primordialen Zugehörigkeit zur Natur, eine Einheit von *bios* und *oikos*, in der das menschliche Subjekt durch seine Konvivenz mit den übrigen Kosmos-Bewohnern immer schon inkludiert sei. Das Gedicht unterläuft hier die für die Neuzeit spätestens seit Rousseau instituierte Konvention, das Soziale als eine Sphäre zu denken, die menschlichen Akteuren vorbehalten ist und die die übrige, naturhafte Welt als ihr Anderes ausschließt.<sup>31</sup> Die Bewegung der Kollektivierung, die die Äther-Hymne umschreibt, umfasst ja ein heterogenes Ensemble ganz unterschiedlicher Dinge, Pflanzen und Tiere, menschliche und

27 Vgl. Friedrich Hölderlin. „Der Einzige“. *Sämtliche Werke*. Band 2. Hg. Friedrich Beißner. Stuttgart: Cotta, 1953. S. 164-168.

28 Vgl. Jan Assmann. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. München: Hanser, 1998. S. 17-19.

29 Vgl. ebd.

30 Zu diesem Konzept und dessen Bedeutung im Kontext der antiken Diskussion vgl. die umfassende Studie von Robert Bees. *Die Oikeiosislehre der Stoa*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

31 Mit dieser Beobachtung sei nicht bestritten, dass Hölderlin an anderen Stellen seines Werkes durchaus dem Rousseauschen Dualismus von Natur und Kultur folgt, insbesondere im Hyperion-Roman. Vgl. Walter Erhart. „in guten Zeiten gibt es selten Schwärmer. – Wielands *Agathon* und Hölderlin *Hyperion*“. *Hölderlin-Jahrbuch* 27, 1990/1991. S. 173-191, hier S. 181-183.

nicht-menschliche Wesen, die im Medium der Sympathie miteinander vernetzt sind. Man mag hier an neuere Revozierungen der Trennung von menschlicher und nicht-menschlicher Sphäre denken, wie sie von Seiten jüngerer kulturtheoretischer und kulturanthropologischer Ansätze vorgeschlagen worden sind.<sup>32</sup> In der Konstellation des Äther-Gedichts zeichnet sich jenes Konzept einer „symmetrischen Anthropologie“ ab, wie es Bruno Latour im Untertitel seines wohl bekanntesten Werks, *Nous n'avons jamais été modernes*<sup>33</sup>, programmatisch formuliert hat. Latours leitende Beobachtung, die seine Diagnose der non-modernité europäischer und westlicher Gesellschaften motiviert, besteht darin, dass die Attribute der Autonomie und unabhängigen Handlungsmacht, die sich der menschliche Akteur als Fundamente seiner modernen Existenz zugeschrieben hat, sich insofern als illusionär erweisen, als die Welt immer schon eine hybride Komposition darstellt: Sie sei nämlich eingespannt in zahllose Verflechtungen, in denen die Sphäre der Kultur unauf löslich verschränkt ist mit Naturphänomenen sowie technischen Operationen, Apparaten und Maschinen. Um diesen hybriden Verflechtungen Rechnung zu tragen, gilt es, so die Forderung Latours, den Natur-Kulturzusammenhang als eine dynamische Verkettung aufzufassen, in der die geläufige Subjekt/Objekt-Differenz aufgehoben ist und in der auch nicht-menschliche Wesen oder Dinge temporär eine Wirkungsmacht gewinnen können, die es nahelegt, sie als ‚Akteure‘ zu beschreiben.

Eine ähnliche, im Blick auf Hölderlins Text womöglich noch aufschlussreichere Parallele ergibt sich, wenn man das Gedicht im Horizont des von Philippe Descola entwickelten kulturanthropologischen und ethnologischen Ansatzes betrachtet, den dieser vor allem in seiner methodisch-programmatischen Studie *Par-delà nature et culture*<sup>34</sup> dargelegt hat. Auch für Descola steht, vor dem Hintergrund seiner ethnologischen Feldforschungen, die Gültigkeit der geläufigen, dualistischen Auffassung der Relation von Natur und Kultur in Frage. Als Alternative zu diesem dichotomischen Modell plädiert Descola dafür, jene andere Formen des Zugangs zu Naturphänomenen und -elementen ernst zu nehmen, wie sie sich in den Praktiken vermeintlich ‚primitiver‘, außereuropäischer Gesellschaften beobachten lassen. In der Lebens- und Vorstellungswelt dieser Kulturen erstreckt sich der Bereich des Sozialen selbstverständlich auch auf die Natur. Das Verhältnis von Menschen und nicht-menschlichen Wesen, von naturhafter und kultureller Sphäre, wird als ein Kontinuum gedacht, in dem es sich von selbst versteht, dass menschliche Akteure mit Tieren, Pflanzen und Dingen Beziehungen eingehen und Allianzen schließen. Auch nicht-menschlichen Wesen werden hier jene Eigenschaften der Interiorität, der seelisch-mentalenen Verfasstheit, der Intentionalität und mitunter auch jener Status der Person zugeschrieben,

32 Für wertvolle Hinweise zur neueren französischen Theoriediskussion und zu Baudelaire danke ich Kirsten Kramer.

33 Bruno Latour. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Découverte, 1991. Siehe dort vor allem die Kapitel 1 („Crise“) und 5 („Rédistribution“).

34 Philippe Descola. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.



der in der vorherrschenden Tradition des okzidentalen Denkens dem Menschen vorbehalten waren bzw. sind.

Liest man Hölderlins Gedicht vor dem Hintergrund des hier skizzierten Diskussionskontexts, wird deutlich, dass dieser vordergründig schlichte und unauffällige Text ein interessantes Potential in sich birgt. In der Figur einer kontinuierlichen, sämtliche Sphären umgreifenden kosmischen Verkettung, die das Gedicht vorführt, scheint jenes Programm einer Rekonzeptualisierung des Sozialen, einer „symmetrischen Anthropologie“<sup>35</sup>, wie es Descola, Latour und ihre Mitstreiter vorschlagen, vorweggenommen.

An anderer Stelle, im Kontext des Empedokles-Dramas, hat Hölderlin den genannten Konnex von *oikos* und *bios* wieder aufgenommen, um ihn indessen um einen dritten Term zu erweitern – den der *polis*. Mit gutem Grund hat die neuere Forschung in Hölderlins Empedokles die Figur des politischen Revolutionärs erblickt, dem es um die Stiftung einer neuen politischen Ordnung zu tun ist.<sup>36</sup> Dabei wird jedoch meist nicht oder nur ansatzweise bedacht, dass wir es hier mit einer Revolution gänzlich anderen Stils zu tun haben als der großen Französischen Revolution, deren Hergang Hölderlin, wie man weiß, aufmerksam verfolgte. Wenn Empedokles' Projekt revolutionär ist, so deshalb, weil es darauf zielt, eine neue, andere Form der Kollektivierung ins Werk zu setzen: ein kosmisches Kollektiv, das, wie in der Äther-Hymne, menschliche und außermenschliche Wesen gleichermaßen umgreift.

Das Skandalon von Empedokles' Programm, für das ihn die Bürger Agrigents aus der Stadt verbannen, besteht mit anderen Worten darin, dass er es wagt, *bios* und *polis* zusammenzudenken.

In den verschiedenen Fragmenten des Dramas wird dieser Zusammenhang in dem leitmotivisch wiederkehrenden Begriffsensemble Leben, das Lebendige und Natur umkreist. So in der Rede des bereits gescheiterten, verbannten Neuerers<sup>37</sup>:

Bin ich es noch? o Leben! Und rauschten sie mir  
 All deine geflügelten Melodien und hört  
 Ich deinen alten Einklang, große Natur?  
 Ach! Ich der Einsame, lebt ich nicht  
 Mit dieser heiligen Erd und diesem Licht  
 Und dir, von dem die Seele nimmer läßt  
 O Vater Äther und mit allem Lebenden  
 Der Götter Freund [...]?

35 Für diesen theoretischen Zusammenhang einschlägig ist auch das jüngst erschienene Schwerpunktheft „Reinigungsarbeit“ der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Heft 1/2013; siehe dort insbesondere die Beiträge von Marcus Hahn (S. 23-36) und Irene Albers (S. 37-52), die das Programm einer „Heteronomieästhetik“ und einer „symmetrischen Literaturwissenschaft“ vorschlagen.

36 Vgl. Christoph Prignitz. *Hölderlins ‚Empedokles‘. Die Vision einer erneuerten Gesellschaft und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*. Hamburg: Buske, 1985.

37 Friedrich Hölderlin. „Der Tod des Empedokles“. Zweite Fassung. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. S. 361-387, hier S. 376-377.

Wie die hier nicht zufällig wieder aufgenommene Formel ‚o Vater Äther‘ anzeigt, ist die Figur, in deren Zeichen Empedokles die neue Ordnung der Polis gründen will, die eines kosmischen Miteinanders der Naturdinge. Dabei bezeichnet diese ätherische Ökumene von Mensch und Natur, die Empedokles entwirft, zugleich eine Sozialität, die sich nicht auf den lokalen Bezirk der Stadt, auf die Gesellschaft der Bürger von Agrigent beschränkt, sondern die als eine – im wörtlichen Sinne – Cosmopolis vorzustellen ist.

Die beiden genannten, sowohl im Äther-Gedicht als auch im Empedokles-Fragment zu beobachtenden Überschreitungen sind dabei als zwei miteinander Hand in Hand gehende Aspekte eines transgressiven Potentials zu lesen, das in der Semantik der Kosmosfigur angelegt ist. Dabei scheint dieses Potential vor allem dort zur Geltung zu kommen, wo die Vorstellung des Kosmos eine spezifische Akzentuierung erhält. Um dies nachzuvollziehen, ist es nützlich, noch einmal auf das Moment des kosmischen Zusammenhangs zurückzukommen und genauer danach zu fragen, auf welche Weise und durch welche Operationen sich dieser Nexus herstellt bzw. ins Werk setzt. In der Äther-Hymne wie im *Empedokles* konstituiert sich dieser Zusammenhang offenbar weniger über logisch-konzeptionelle Unterscheidungen noch als eine rationale Ordnung, die sich in ein räumliches Gefüge, eine kosmische Architektur übersetzen ließe. Bestimmend sind hier vielmehr dynamische und gleitende Verfahren der Verknüpfung, die auf der Ebene körperlich-physiologischer Vorgänge („Wachstum“, „Streben“) oder affektiver Regungen („Sehnen“, „Liebe“) wirken. Als entscheidendes Moment des Kosmos erweist sich so die Figur des kosmischen Zusammenhangs, der sich hier als ein bewegliches netzwerkförmiges Gefüge manifestiert, als dynamische, dezentral sich organisierende Verkettung von menschlichen Akteuren, Dingen und Naturwesen. Kosmos stellt sich hier somit zunächst als ein Medium der Verknüpfung dar, als Ensemble von lose gekoppelten Elementen, das für vielfältige Formbildungen disponibel ist.<sup>38</sup> Im Gedicht wird diese Figur der dynamischen Verkettung vor allem durch die verschiedenen Verben der Bewegung sowie durch diverse Erscheinungsformen des Flüssigen und des Fließens („Äther“, „Welle“, „Meersflut“, „Ozean“) evoziert. Entsprechend scheint die hier skizzierte Ausprägung der Kosmosidee auch seitens des erkennenden bzw. wahrnehmenden Subjekts einen anderen Zugang nahezu legen bzw. zu erfordern als den der distanzierten Beobachtung. Den aus beweglichen Elementen komponierten kosmischen Nexus erfahren, heißt, jene Distanz preisgeben, die die Perspektive des epistemischen oder beobachtenden Subjekts charakterisiert. Die kosmische Perzeption erschließt sich mithin in einer Operation, die sich als ein osmotisches oder mimetisches Verfahren beschreiben ließe und die mit einem Verzicht bzw. Verlust von Kontrolle und Steuerung auf Seiten des wahrnehmenden Beobachters einhergeht. Es geht um einen Modus der Annäherung, die sich auf dem Wege des Eintauchens in die kosmische Materie

---

38 Zum Begriff der ‚losen Kopplung‘ und, damit verbunden, der Unterscheidung von Medium und Form vgl. Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995, S. 167-169. Vgl. auch Fritz Heider. „Ding und Medium“. *Symposium*. Bd. 1. 1926. S. 109-157.

oder des rhythmischen Mit-Einstimmens in seine Dynamik vollzieht. Dabei fällt auf, dass es in der Äther-Hymne zu dieser Bewegung des Eintauchens, der Immersion des Selbst ins Medium des Kosmos letztlich nicht kommt. Anders als im Empedokles-Fragment, in dem in Gestalt des Sturzes des Protagonisten in den Ätna eine Verschmelzung mit dem kosmischen Element des Feuers erfolgt, zeichnet sich am Schluss der Äther-Hymne eine Figur der Distanznahme ab, die die Distinktion von lyrischem Ich und kosmischem All aufrecht erhält: „und sänftigst selbst das strebende Herz mir,/ Und ich lebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde“.

Das hier bemerkte Spannungsverhältnis von Immersion bzw. Partizipation auf der einen und visueller bzw. epistemischer Distanz auf der anderen Seite ist auch für die weitere Karriere literarischer Kosmologien im Übergang zur Moderne und Gegenwart bestimmend. Diese Paradoxie von Teilnahme und externer Beobachtung und Beschreibung kommt insbesondere dort zum Tragen, wo wir es, wie oben am Beispiel der Äther-Hymne dargelegt, mit ‚Kosmos‘ in seiner fluiden, netzwerkförmigen Spielart zu tun haben, die als prominente, wenn nicht gar als die dominierende Variante der Kosmossemantik in Moderne und Gegenwart gelten kann – vor allem im Bereich der Literatur und Poesie. Als weitere einschlägige und zugleich programmatische Formulierung dieser Spielart des lyrischen Kosmosdenkens, die sich von Hölderlin in die Moderne fort-schreibt, sei Baudelaires berühmtes Gedicht *Correspondances* angeführt, das hier freilich nur in einer sehr selektiven, auf wenige Aspekte konzentrierten Lektüre vorgestellt werden kann<sup>39</sup>:

### *Correspondances*

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Auch Baudelaires Gedicht entwirft ein Szenario, in dem menschliche und naturhafte Sphäre nicht als distinkte, sauberlich voneinander zu trennende Bezirke, sondern als vielfach miteinander verschränkte und ineinander verwobene

39 Charles Baudelaire. „Les Fleurs du Mal“. *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975, Gedicht Nr. IV. S. 11.

Bereiche erscheinen. In der konzisen Form des Sonetts fasst dieser Text die Grundfigur einer von universalen Verknüpfungen und Wechselbeziehungen durchzogenen kosmischen Natur zusammen. Bestimmend ist dabei der Schlüsselbegriff der „Correspondances“, d.h. der unterschweligen Entsprechungen, die als konstitutives Prinzip Natur und Kultur, belebte und unbelebte Welt durchziehen und so den Zusammenhang des Universums stiften.<sup>40</sup> Mit der Bezeichnung der Natur als Tempel wird dabei zum einen ein mythisch-religiöser Vorstellungshorizont aufgerufen, zum anderen die für die Kosmosfigur typische Gebäudemetaphorik angesprochen. Die Naturdinge, die als „lebende Säulen“ des Tempels erscheinen, erweisen sich als sprechende und damit als dem Menschen als *zoon logon echon*<sup>41</sup> verwandte Wesen. Wenn sich in der Folge der Säulengang der Natur in einen „Wald von Symbolen“ verwandelt, den der Mensch durchstreift<sup>42</sup>, so wird dabei zugleich die geläufige Subjekt-/Objekt-Perspektive verkehrt: Denn anders als man erwarten könnte, ist es nicht der Mensch, der als Beobachter der Natur firmiert; es sind vielmehr umgekehrt die Wesen und Dinge der Natur, die den vorbeiziehenden Menschen mit vertrauten Blicken („regards familiers“) in Augenschein nehmen. Die Affinität von Mensch und Natur, die das Gedicht im Attribut „familiers“ herausstellt, wird in der Folge weiter entfaltet.

Das Spezifische von Baudelaires Zugang zur Welt des Kosmos liegt darin, dass dieser, im Unterschied zu einer prominenten Tradition literarischer und philosophischer Kosmosentwürfe, nicht die optische Dimension, den Modus des Schauens und der Vision, privilegiert, sondern gleichermaßen die Dimensionen des Klangs, Geruchs und des Fühlens evoziert. Schon mit der zweiten Strophe wechselt die Beschreibung von der optischen zur akustischen Wahrnehmungsdimension: Der Zusammenhang der Natur wird nun als eine Verschmelzung von Tönen, als Zusammenführung entfernter Echoklänge vorgestellt. In der Folge, in den Terzetten, erweitert sich das Spektrum der Wahrnehmungsraster noch, wenn neben der Dimension des Klangs auch der Duft („parfums“) als kosmisches Verbreitungs- und Kommunikationsmittel aufgerufen wird. Der im Zeichen der *Correspondances* sich eröffnende kosmische Zusammenhang gewinnt auf diese Weise eine andere mediale Kontur, eine andere materielle und ästhetische Kompositionsform als man es aus den vorrangig visuell orientierten Kosmosvorstellungen des mainstream der Tradition kennt.

Wenn sich somit in Baudelaires Gedicht das Ensemble der Naturdinge als eine kosmische Ganzheit zu erkennen gibt, die sich in der Formel einer „ténébreuse et profonde unité“ zusammenfasst, so geschieht dies in einer Operation,

40 Zum Konzept der Correspondances vgl. Thorsten Greiner. *Ideal und Ironie: Baudelaires Ästhetik der ‚modernité‘ im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*. Tübingen: Niemeyer, 1993. S. 35-36. Vgl. auch Wolfgang Matzat. *Diskursgeschichte der Leidenschaft. zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*. Tübingen: Narr, 1990. S. 108, sowie ders. „Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 68 (N.F. 37), 1987. S. 147-165.

41 Aristoteles. *Politik*. 1253a, 10-18.

42 Vgl. Greiner. *Ideal und Ironie*. S. 120-121.

in der visuelle, olfaktorische und akustische Sinneseindrücke eng aufeinander bezogen und miteinander verknüpft sind: „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“. Die Erfahrung des kosmischen Nexus nimmt hier die Form einer synästhetischen Vereinigung der Sinne an, einer Figur, in der Düfte, Farben und Töne in wechselseitigen Korrespondenzen aufeinander bezogen und miteinander verwoben sind. Die Figur der Synästhesie<sup>43</sup>, die hier als die bevorzugte Erscheinungs- und Perzeptionsform des Naturzusammenhangs hervortritt, markiert zunächst den Bruch mit der geläufigen Auffassung einer Hierarchie der Sinne, insofern sie die verschiedenen Wahrnehmungsmodi gewissermaßen auf ein- und derselben Ebene firmieren lässt. Mehr noch: Wenn es hier überhaupt so etwas wie ein Leitmedium der kosmischen Wahrnehmung gibt, so scheint diese Funktion nicht, wie man erwarten könnte, dem Visuellen zuzukommen. Eher schon ist es der herkömmlich oft als niederer Sinneseindruck eingestufte Modus des Duftes, der hier einen gewissen Vorrang erhält. Zumindest wird ihm im Vergleich zu den anderen Wahrnehmungsmedien eine größere, ja unendliche Reichweite zugetraut: „Ayant l'expansion des choses infinies“. Die Synästhesie stellt gewissermaßen das medienästhetische und poetische Korrelat der hier erörterten Spielart der Kosmosidee dar, nämlich jener Fassung des Konzepts, die den Aspekt der dynamischen Vernetzung, der umfassenden, hybriden Verkettung hervorkehrt. Die Synästhesie ist hier somit sowohl eine konzeptive Metapher, die eine bestimmte Spielart des Kosmosbegriffs zusammenfasst, als auch eine rhetorisch-performative Figur, die jene Bewegung der Einheit und Verschmelzung, die sie postuliert, zugleich sprachlich und poetisch manifest werden lässt.

In der Schlusswendung des Gedichts wird die hier wirksame mediale und ästhetische Operation, in der sich die kosmische Verflechtung der Dinge erschließt, noch einmal pointiert. Die Formel von den „transports des esprits et des sens“, mit der das Gedicht schließt, ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: zunächst werden hier „esprit“ und „sens“, Intellekt und Wahrnehmung, zusammengeführt. Darüber hinaus macht sich der Text die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „transport“ zu Nutze, der zunächst, im konkreten Sinne, das technische Mittel der Fortbewegung und des Transfers meint, dann aber auch, im übertragenen Sinne, ein Medium der Kommunikation, der Übertragung und Übersetzung bezeichnen kann. Überdies kommt noch eine weitere Bedeutungskomponente des Worts „transport“ ins Spiel, die hier ebenfalls wachgerufen wird und dem Grundmotiv des Gedichts eine neue Akzentuierung gibt. Der Ausdruck „transport“ kann auch eine innere Bewegung, einen (psychischen)

---

43 Zum Begriff der Synästhesie vgl. Heinz Paetzold, „Synästhesie“. *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel. Bd. 5. Stuttgart: Metzler, 2003. S. 840-868, sowie aus mediengeschichtlicher und medienanalytischer Sicht Stefan Rieger, „Synästhesie. Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Intermedialität“. *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Hg. Joachim Paech/Jens Schröter. München: Fink, 2007. S. 61-77.

Zustand der Verzückung, der Trunkenheit oder Ekstase meinen.<sup>44</sup> Durch diese zweite Bedeutungsschicht des Worts wird also das Register jener anderen, ‚dionysischen‘ Zustände angesprochen, in denen das erlebende Subjekt nicht Herr seiner selbst ist, sondern sich als gleichsam ‚außer sich‘, als Objekt einer fremden Machtwirkung erfährt. Diese Lesart von „transports“ verweist mit anderen Worten auf jene Formen einer veränderten, sei es exaltierten, sei es verschobenen Perzeption, die aus dem Rahmen herkömmlicher Wahrnehmungsweisen herausfallen und im Vergleich zu diesen als radikale Ausnahme erscheinen. Nimmt man das hier anklingende Motiv ernst, so bietet sich eine andere Deutung der Kosmosfigur an, als sie die vorangehenden Strophen des Gedichts nahelegten, nämlich die Möglichkeit, Kosmos nicht, wie zunächst suggeriert, als ein Gehäuse oder ein Ensemble von Kommunikationen, sondern als ein Trancemedium<sup>45</sup> zu begreifen. Damit aber umreißt der Schluss des Gedichts für das lyrische Ich bzw. das menschliche Subjekt eine gänzlich andere Position als zu Beginn: Nimmt der Sprecher zu Anfang des Gedichts die Rolle eines Beobachters ein, der den kosmischen ‚Tempel‘ gleichsam von außen, aus einer gewissen Distanz heraus, beschreibt, so fordert die Schlusszeile dazu auf, jene Distanz aufzugeben und sich der Dynamik der kosmischen Kraftwirkungen zu überlassen. Baudelaires Gedicht knüpft also, so lässt sich zusammengefasst festhalten, an die Idee eines kosmischen Naturzusammenhangs an, der sich, wie schon bei Hölderlin, als eine Vermischung und hybride Verkettung der Elemente und Mitglieder (Pflanzen, unbelebte Dinge, Tiere und Menschen) des kosmischen Ensembles präsentiert. Baudelaire beschränkt sich indessen nicht darauf, diese kosmische Verflechtung zu beschreiben und sichtbar zu machen. Es geht ihm vielmehr zugleich darum, eine spezifische mediale Disposition und Wirkungsweise vorzuführen, die nach seiner Auffassung mit dieser Ausprägung der Kosmosfigur Hand in Hand geht. In der Sphäre des Kosmos, wie sie sich hier darstellt, zeichnet sich eine Verwirrung und Verschiebung der Wahrnehmung ab, in der nicht nur die verschiedenen Sinne synästhetisch zusammenfallen, sondern auch die vertrauten Distinktionen von Innen und Außen sowie von Subjekt und Objekt aufgehoben werden. Wer in den Bereich des Kosmos eintritt, schaltet mithin jene Operationen der Selektion, der Steuerung und Kontrolle durch das Bewusstsein aus, die herkömmlich in Prozessen der Wahrnehmung am Werk sind. In letzter Konsequenz erweist sich Baudelaires Kosmos mithin als eine Figur, die (nur) im Modus des Erlebens, nicht des Handelns oder aktiven Tuns zugänglich ist. Dieses Modell einer ekstatischen Kosmos-Erfahrung wird unterdessen im Gedicht der *Correspondances* nur angedeutet, nicht expliziert. Dass letzteres nicht geschieht, erklärt sich, zumindest zum Teil, aus der Formentscheidung, die dem Gedicht zu Grunde

---

44 Der *Littré* führt für diese Bedeutungsebene von „transport“ die Synonyme *délire*, *ardeur*, *enthousiasme*, *ravissement*, *emportement*, *ivresse*, *extase* und *exaltation* an. Siehe *Dictionnaire Littré en ligne*. <http://dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/transport> (konsultiert am 15.12.2014)

45 Zu diesem Konzept vgl. Marcus Hahn/Erhard Schüttelz. „Einleitung“. *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*. Hg. Dies. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 7-16.

liegt. Die Bewegung der Ekstase auszuführen, würde bedeuten, den Rahmen jener strengen Form des Sonetts und vor allem der Metrik des Alexandriners zu sprengen, die Baudelaire als Kompositionsform seines Textes gewählt hat. Der kosmische Impuls, sich den „transports des esprits et des sens“ zu überlassen, gerät, anders gesagt, in Widerspruch zur poetischen Komposition, ja zum Vorgang des Schreibens selbst, der ja, sowohl was den materiellen Vollzug des Zeichnens oder Aufschreibens der Grapheme als auch was die so erzeugte Abfolge der sprachlichen Zeichen auf dem Papier (oder einem anderen Trägermedium) betrifft, eine zumindest in gewissem Grade kontrollierte Operation darstellt. In den „Correspondances“ wird somit die Tendenz des lyrischen Ich, in die kosmische Natur einzutauchen und sich deren ekstatischen Entrückungen zu überlassen, noch durch den Rahmen des poetischen Textes umgrenzt und eingefasst.

Ein literarisches Projekt, das darauf zielt, diese Dimension eines transmedialen Kosmos weiter zu vertiefen und deren ekstatische Effekte auszuloten, muss also – so lässt sich vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten vermuten – in eine Konstellation führen, in der der Vorgang des Schreibens, der Akt der *écriture*, problematisiert, konterkariert oder zurückgenommen wird. Baudelaire hat das Experiment einer solchen radikalisierten, das Schreiben selbst affizierenden Erfahrung in einigen Passagen seines Essays *Les Paradis artificiels*<sup>46</sup> unternommen, vor allem im ersten, in lyrischer Prosa verfassten Teil, dem *Poème du Haschisch*. Daran anknüpfend sind sodann die experimentellen Schreibweisen der künstlerischen Avantgarden, vor allem des Surrealismus zu nennen, insbesondere das Projekt der *écriture automatique*.<sup>47</sup>

Wenn ich im Folgenden die radikalisierte Variante der poetischen Erkundung kosmischer Medialität nicht an diesen berühmten, nunmehr kanonischen Texten nachzeichne, sondern sie an einem weniger bekannten Beispiel zu veranschaulichen versuche, so deshalb, weil mir hier der Bezug zur Tradition des Kosmosdenkens besonders deutlich ausgeprägt zu sein scheint. Bei dem Text bzw. Textpassus, den ich hier nur skizzenhaft, in Form eines Ausblicks, aufgreifen möchte, handelt es sich um einen Auszug aus Blaise Cendrars' Reiseerzählung *Bourlinguer*. In diesem in der Ich-Form verfassten Text, in dem Cendrars die Erfahrungen einer Seereise in fiktional überformter Art präsentiert, findet sich eine in unserem Zusammenhang aufschlussreiche Stelle, nämlich jene Passage, in der das Ich die Eindrücke eines Zwischenhalts in der Bucht von Neapel beschreibt. Am Strand sitzend, mit Reiseproviand ausgestattet, richtet der Reisende seinen Blick auf das Meer<sup>48</sup>:

Je suis assis devant une auberge de Puzzoles, derrière le promontoire de Pausilippe, sous une treille. Je bois. Je mange, Je fume. Je fume. Dans l'avant-port, amarrée à une bouée, se balance une barque au gréement étranger. La mer est déserte. La

46 Charles Baudelaire. *Les paradis artificiels*. Hg. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1989.

47 Vgl. André Breton/Philippe Soupault: *Les Champs magnétiques*. Paris: Au sans pareil, 1920.

48 Blaise Cendrars. *Bourlinguer suivi de Vol a voile*. *Œuvres*. Band 9. Hg. Claude Leroy. Paris: Denoël, 2003. S. 175-176.

mer qui roule des galets, la mer qui n'a pas de limites, qui enrobe les cinq parties du monde.

In dem skizzierten Szenario, das nur durch wenige Referenzen (Puzzoles, Vorgebirge von Posilipo) geographisch lokalisiert wird, fällt der Akzent auf das Meer, das hier als eine Figur des Unermesslichen und Unendlichen („qui n'a pas de limites“) sowie des Ganzen der Welt („qui enrobe les cinq parties du monde“) angesprochen wird. Die Vorstellung der Weite und gewaltigen Ausdehnung des Meeres erhält dabei noch größeren Nachdruck durch dessen Leere und Verlassenheit: „La mer est déserte.“ Das in dieser Formel anklingende Motiv der Einsamkeit ruft dabei zugleich eine seit Rousseau geläufige topische Konstellation in Erinnerung, in der das einsame Subjekt eine besondere, intime Beziehung zur es umgebenden Natur oder Landschaft eingeht. Durch das Attribut des Unendlichen, das ihm zugeschrieben wird, gewinnt das Meer überdies Züge einer Überschreitungsfigur, einer Materie, die die große, aber begrenzte Ausdehnung des Territoriums der Erde übersteigt und sich in kosmische Dimensionen zu erstrecken scheint. Auch der Sprachduktus der Stelle, eine rhythmische, lyrische Prosa, die dem Fließen des Meeres nachempfunden scheint, verweist auf den Habitus kontemplativer Betrachtung. Das erlebende Ich, das das Vehikel des Geschehens bildet, tritt dabei nicht nur als Beobachter in Erscheinung, sondern auch als essendes und trinkendes Wesen. Diese körperlich-physiologischen Tätigkeiten des Subjekts, die in der in der Folge refrainartig wiederholten Zeile „Je mange. Je bois. Je fume“ zusammengefasst werden, sind jedoch keineswegs, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, nur Störfaktoren die das sublime Szenario der Kontemplation unterbrechen. Sie dienen vielmehr, wie sich zeigen wird, als integrale Bestandteile der hier entfalteten kosmischen Vorstellung. Es sind nicht nur körperliche Vorgänge, die das lyrische Ich mit dem Bereich des Lebens (*bios*) verbinden. Die Substanzen des Weins und des Tabaks, die das Ich zu sich nimmt, bezeichnen darüber hinaus pharmazeutische Stoffe, die als Drogen oder Rauschmittel wirken und Veränderungen der Wahrnehmung und des Bewusstseins hervorrufen können. In Wein trinken und rauchen sind also Operationen am Werk, die das Selbst in einen von der herkömmlichen Wahrnehmung verschiedenen Zustand versetzen, und einen anderen Weltzugang vorbereiten als dem der bewussten Beobachtung und Beschreibung.

Fürs Erste jedoch scheint sich das Ich noch nicht ganz der Wirkungsmacht dieser das Bewusstsein affizierenden Medien überlassen zu haben. Denn noch hält es zu dem Wahrgenommenen Distanz, das es aus einer poetischen Perspektive, aus der Sicht des lesenden und schreibenden Dichters auffasst<sup>49</sup>:

La mer nervalienne à travers les feuilles de vignes. Je me tiens à l'ombre. Avec mon épine d'Ispahan je trace discrètement des signes sur le sable, des demi-cercles, des quarts de cercles, les parois d'un vagin, un trait perpendiculaire. Et alors je fore un trou avec ma badine petit tonneau noir qui s'évase et que j'écrase d'un coup de talon. Ce bruit d'osselet tout le long de la plage quand la vague se retire.

49 Cendrars. *Bourlinguer*. S. 176.



Durch die Formel „la mer nervalienne“ gibt sich die im Gedicht skizzierte maritime Landschaft als ein Bild zu erkennen, das kein naives, unmittelbares, sondern ein seinerseits bereits literarisch vermitteltes ist. Der Bezug zu Nerval ruft zudem die Konnotationen der Weltreise, der Sehnsucht und des *ennui* auf und gibt zugleich das Stichwort, dass die Wahrnehmungsszene in eine Schreibszenen transformiert. Das lyrische Ich beginnt nun, mit einem Stock („épine“, „badine“) Zeichen in die Oberfläche des Sands einzutragen. Bei diesem Akt der *écriture*, in dem sich die *Vision des paysage maritime* zusammenzufassen scheint, bleibt es jedoch nicht. Vielmehr wird die hier exponierte Operation des Schreibens in der Folge zurückgenommen und gleichsam revoziert: Der Schreibende wischt seine Aufzeichnungen wieder weg, noch bevor die wiederkehrende Welle der Brandung sie auslöschten kann:<sup>50</sup>

Je fume et je me remets à tracer des signes sur le sable que j'efface immédiatement.  
Je me remets à boire ce vin de Puzzoles. Il est bête est noir comme l'encre d'imprimerie. À quoi bon écrire? Tout s'imprime en moi. Et c'est peut-être la pure poésie de se laisser imprégner et de déchiffrer en soi même la signature des choses.

Wie der zitierte Passus vorführt, geht die Entfernung der Inschrift im Sand hier Hand in Hand mit einer Verschiebung der Aufmerksamkeit des Ich, das sich nun wieder seinen dionysischen Pharmaka, dem Rauchen und dem Wein zuwendet. Dabei gibt der Wein nun eine unterschwellige Parallele und Affinität zu der Operation des Schreibens zu erkennen, da seine dunkle Farbe dem Ton der Druckerschwärze korrespondiert. Das Weintrinken bietet sich hier gleichsam als ein Substitut des Schreibvorgangs an, als ein Verfahren, das einen Vorgang einleitet oder ins Werk setzt, der geeignet ist, an die Stelle des gewöhnlichen Schreibprozesses zu treten. Eine solche Ersetzung scheint nötig, ja geboten, zieht sie doch nur die Konsequenz aus jener Beobachtung der Fragilität und Kontingenz des Schreibprozesses, die in der Bewegung des Wegwischens („effacement“) zutage getreten ist: „À quoi bon écrire?“

Was bei der anvisierten Substitution auf dem Spiel steht, und wie man sich jene andere Form der *écriture* vorstellen kann, wird in dem anschließenden Fazit expliziert: Dort entfaltet sich die Konstellation einer alternativen Schreibszenen, in der das Ich freilich nicht mehr als Agens firmiert, das in der Operation des Schreibens die Feder führt. Wir haben es mit einem poetischen Vorgang zu tun, der sich nicht im Modus des Handelns oder aktiven Tuns, sondern in dem des Erlebens und Empfangens vollzieht: „Tout s'imprime en moi.“ Der Effekt einer gesteigerten Rezeptivität und Sensibilität, der sich hier abzeichnet, ergibt sich unterdessen nicht ganz von selbst; er erscheint als Effekt eines spezifischen medialen Arrangements, das sich als Verknüpfung von Meeresstrand, Weintrinken und Rauchen und einer Operation des Schauens erweist, bei der das Ich die Weite des Meeres, die Ferne des Horizonts, in den Blick nimmt. Cendrars Text lässt sich so als Beschreibung einer Versuchsanordnung begreifen, die nach den Bedingungen der Möglichkeit des Auftauchens der Dinge im Medium

50 Cendrars. *Bourlinguer*. S. 176.

einer rauschhaften, gleichsam halluzinatorischen Wahrnehmung fragt. Die Formel „Tout s'imprime en moi“, in der das Ich die Wirkungen dieser veränderten Wahrnehmung notiert, ist dabei in doppelter Hinsicht aufschlussreich. Zum einen knüpft das Verb „s'imprimer“, das den Wechsel von der Agens- zur Objektposition des Ich markiert, an die Metapher des Drucks bzw. Buchdrucks an, die bereits in der Parallele von Wein und Druckerschwärze anklang. Das poetische Ich, so die Suggestion, wird selbst zum Papier, zum Material, dem sich die Zeichen des Textes aufdrucken bzw. einschreiben. An die Stelle der Auffassung des Schreibens als einer subjektgesteuerten Operation des Herstellens und Aufzeichnens tritt hier also das Konzept einer Introjektion: Das poetische Ich fungiert dabei selbst als Objekt eines Vorgangs der Einschreibung, als eine Matrix, in die sich die Spuren der Dinge einprägen. Dabei ist es nicht ein einzelnes Zeichen oder eine bestimmte Zeichenfolge, die sich auf solche Weise der Perzeption des Ich eindrückt, sondern „tout“ – alles, ein Ganzes. Der dionysisch überformten Wahrnehmung des Ich eignet somit ein ganzheitlicher Impuls, der eine Öffnung zur Welt, eine kosmische Wahrnehmung hervorbringt. Der Text knüpft hier nicht zufällig an das alte Modell des Buchs der Natur und der *signaturae rerum* an, demzufolge die Welt als ein Ensemble von *inscriptions*, von Inschriften zu begreifen ist. In Cendrars' Konzeption einer kosmischen *écriture* erscheinen die Signaturen indessen weniger als äußere Zeichen, die als Eintrag auf den Oberflächen der Dinge lesbar werden, es sind vielmehr innere Bilder, die in der (inneren) Wahrnehmung oder Vorstellung des Subjekts auftauchen und die letzteres in sich selbst zu lesen bzw. zu entziffern sucht („de déchiffrer en soi même la signature des choses“).

Cendrars' Text markiert also, so lässt sich zusammenfassend festhalten, von den hier analysierten poetischen Kosmosauffassungen die wohl radikalste Position. Zunächst begreift er, wie vor ihm schon Hölderlin und andere Intellektuelle der frühen Neuzeit und des 18. Jahrhunderts, die Welt, den Kosmos als eine Verkettung von Dingen und Lebewesen, außermenschlichen und menschlichen Akteuren, als ein umfassendes Ensemble, an dem der Mensch als ein Teilnehmer unter anderen partizipiert. Insoweit folgt Cendrars einer bestimmten Linie der Tradition philosophischen und literarischen Kosmos-Denkens, die sich bis in die Renaissance zurückverfolgen lässt. Im Unterschied zu Hölderlin und Baudelaire bringt Cendrars jedoch zusätzlich den Akt des Schreibens und damit eine technische Operation ins Spiel, die er als integralen Bestandteil, als ein Glied der skizzierten kosmischen Kette begreift. Er fasst also, darin Latour vorwegnehmend, neben Dingen, Naturwesen und Menschen auch Techniken, Werkzeuge und mediale Arrangements als Elemente, als gleichermaßen konstitutive und wirkmächtige Faktoren des kosmischen Netzwerks auf. Die Radikalität seines Ansatzes liegt aber vor allem darin, dass er die Möglichkeit, diesen Nexus zu erfassen, nicht der äußeren Beobachtung und Beschreibung zutraut. Vielmehr knüpft er die Möglichkeit dieses Zugangs an die Bedingung einer spezifischen ekstatischen oder halluzinatorischen Medialität, in der sich jener Zusammenhang als inneres Bild manifestiert. Cendrars zieht damit die poetologische und medienanalytische Konsequenz aus jenem Projekt, das Baudelaire in seinem programmatischen Gedicht der *Correspondances* vorgezeichnet hat. Vor diesem

Hintergrund ist Cendrars' Text der Status eines poetischen Manifests zuzuschreiben. Es ist Cendrars ja nicht darum zu tun, dem Drogenkonsum oder dem dionysischen Rausch das Wort zu reden. Vielmehr führt der Text die Problematisierung und Zurückweisung eines bestimmten Schreibmodells vor, in dem das schreibende Subjekt, sei es in Gestalt des genialen Schöpfers, sei es in der des Handwerkers, ein den Schreibvorgang steuernder und kontrollierender Akteur firmiert. Diesem klar strukturierten, hierarchisch geordneten Modell setzt Cendrars in der Figur einer introjektiven bzw. rezeptiven *écriture* eine andere Konzeption entgegen, in der die dezentrierte, entrückte Wahrnehmung des Ich zum Vehikel einer kosmischen Ausweitung, eines *avènement du monde* wird. Cendrars' Text, der hier in einer kleinen Reihe lyrischer Kosmos-Darstellungen steht, bezeichnet also eine Position, in der eine veränderte, von der etablierten Konvention abweichende Auffassung von Dichter und Schreiboperation, von menschlichem Subjekt und Medien, Hand in Hand geht mit einer Erweiterung der Perspektive auf globale Zusammenhänge und Vernetzungen, die hier im Zeichen der Kosmos-Figur erkundet werden.



Christian Moser

## Menschenmüll in der *Global City*

### Abfall als kulturelles Grenzphänomen in literarischen Texten der Moderne<sup>1</sup>

„What we excrete comes back to consume us.“<sup>2</sup>

#### I.

Der Begriff der ‚Weltstadt‘ oder der *global city* ist mehrdeutig. Er bezeichnet zum einen eine Stadt von Weltrang, eine Metropole, deren ökonomischer, politischer und kultureller Einfluss über kontinentale Grenzen hinausreicht, eine Stadt mit weltweiter Ausstrahlung und global wirksamer Anziehungskraft. Paris, London und New York sind in diesem (eher konventionellen Sinne) Weltstädte. Der Begriff verweist aber auch auf die Groß- oder Megastadt, die – eben aufgrund ihrer grenzüberschreitenden Anziehungskraft – ihrerseits eine globale Dimension gewonnen hat. ‚Weltstadt‘ ist die Stadt, die in der Heterogenität ihrer ethnischen Zusammensetzung eine Welt für sich ausmacht, die als Fluchtpunkt globaler Migrationsbewegungen die kulturelle Vielfalt der Welt in sich selbst reproduziert oder abbildet. Und schließlich lässt sich der Ausdruck *global city* auch als Pendant zu Marshall McLuhans Konzept des *global village* verstehen.<sup>3</sup> Als solches bezieht sich der Terminus auf die zunehmende Urbanisierung der Welt; er deutet die Möglichkeit an, dass die Welt im Zuge von ökonomischen, politischen und medialen Globalisierungsprozessen, die eine flächendeckende Vernetzung herbeiführen, zu *einer* einzigen Stadt zusammenwächst. Assoziiert man mit ‚Weltstadt‘ nun die Stadt als Welt oder die Welt als Stadt, begreift man darunter nun das exponentielle Anwachsen der Städte zu eigenen Welten oder das Schrumpfen der Welt auf den Maßstab einer Stadt: ‚Weltstadt‘ verweist in jedem Fall auf einen urbanen Raum, der ehemals weit voneinander entfernte, einander unbekannte Kulturen und soziale Gruppen in enge Nachbarschaft bringt. Der globale Norden und der globale Süden, Ost und West stoßen in der Weltstadt hart aneinander. Diese Nähe eröffnet neue Möglichkeiten des interkulturellen Austauschs und der transkulturellen Vermischung. In der *global city* können die Kulturen der Welt vordem höchst unwahrscheinliche Konjunktionen eingehen:

---

1 Eine erheblich reduzierte Kurzfassung dieses Beitrags erscheint unter dem Titel „Lesen im Müll der Metropole: Urbaner Abfall im Spannungsfeld von Interkulturalität und kultureller Ausgrenzung“ in: *Interkulturelle Schauplätze in der Großstadt. Kulturelle Zwischenräume in amerikanischen, asiatischen und europäischen Metropolen*. Hg. Kikuko Kashiwagi-Wetzels/Michael Wetzels. München: Fink, 2015. S. 199-217.

2 Don DeLillo. *Underworld*. New York: Scribner, 1997. S. 791.

3 Vgl. Marshall McLuhan. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. London: Routledge, 1962. S. 29-31.

Deutsches kann sich mit Japanischem, Amerikanisches mit Iranischem, Brasilianisches mit Maghrebinischem verbinden.

Ein Schauplatz, auf dem die neuen Möglichkeiten interkultureller Verknüpfung in der Großstadt besonders deutlich in Erscheinung treten, ist die Gastronomie. In einer Metropole wie New York ist praktisch jede Küche der Welt mit mindestens einem Restaurant vertreten. Wer will, kann im begrenzten Raum der Stadt eine kulinarische Weltreise antreten und die Vielfalt der Esskulturen am eigenen Leib erfahren. Die räumliche Konzentration dieser Vielfalt befördert zudem das Bemühen, die verschiedenen Esskulturen miteinander in einen Dialog zu bringen und zu amalgamieren. Die *crossover-* und *fusion-cuisine*, die scheinbar Heterogenes zusammenführt, findet in der *global city* einen idealen Nährboden. Sie avanciert zu einem Paradigma der urbanen Interkulturalität. Die *fusion-cuisine* ist Ausdruck einer hybriden Verquickung, die signifikanterweise nicht auf kultur-differentielle Indikatoren verzichtet, diese aber beliebig kombiniert. Die Gastronomie der *global city* erscheint demnach als *contact zone*, in der sich Bedeutungsfragmente verschiedenster kultureller Provenienz ungehindert bewegen, begegnen und Verbindungen eingehen können.<sup>4</sup> Die globalisierte Großstadt setzt kulturelle Differenzen gleichsam frei und macht sie dem interkulturellen Spiel und transkulturellen Experiment zugänglich.

Doch warum besitzt ausgerechnet die Gastronomie den herausgehobenen Status eines interkulturellen Paradigmas? Tatsächlich sehen viele Menschen in ihr einen Schauplatz, auf dem kulturelle Differenz besonders deutlich in Erscheinung treten kann. Um eine fremde Kultur kennenzulernen, gibt es für sie einen Königsweg: die kulinarische Verkostung. Denn die Esskultur scheint die Möglichkeit zu verheißen, mit dem Fremden *unmittelbar* in Kontakt zu treten. In der kulinarischen Erfahrung wird das Andere (die kulturelle Differenz) mit allen Sinnen – visuell, olfaktorisch, haptisch und gustatorisch – wahrgenommen und buchstäblich verinnerlicht. Um zu einer Begegnung mit der fremden Kultur zu gelangen, scheint es mithin nicht mehr nötig zu sein, ihre Sprache zu erlernen, sich mit ihrer Geschichte vertraut zu machen, ihre *lieux de mémoire* aufzusuchen; vielmehr bietet sie sich in ihren kulinarischen Erzeugnissen direkt dem Genuss dar. Kulturelle Differenz erscheint konsumierbar. Eine Gastronomie, die sich als interkultureller Erfahrungsraum und transkulturelles Experimentierfeld in Szene setzt, gibt sich als Bestandteil der Konsumkultur zu erkennen, eines globalen ökonomischen Regimes, das Kultur mit Konsum kurzschließt. Wenn die Esskultur als Paradigma der Interkulturalität in der *global city* figuriert, dann auch deshalb, weil sie auf den weltumspannenden Siegeszug einer spätkapitalistischen Warenästhetik und Konsumkultur verweist.

Dass die urbane Esskultur als Teil einer globalen Konsumkultur angesehen werden muss, deutet auf die Grenzen, die ihrer interkulturellen Experimentierlust einerseits, ihrer Aufnahmebereitschaft für das Fremde andererseits gesetzt sind. Kaum ein Bereich der Kultur ist so sehr von Tabus durchzogen wie die

---

<sup>4</sup> Zum Konzept der *contact zone* vgl. Mary Louise Pratt. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge 1992. S. 6f.

Esskultur. Was in der einen Kultur als Nahrungsmittel akzeptiert oder als kulinarische Köstlichkeit geschätzt wird, gilt in der anderen als ungenießbar oder gar als unrein. Solche Tabus engen den Spielraum interkultureller kulinarischer Kombinationen ein. Kein gläubiger Muslim wird sich auf eine *fusion-cuisine* einlassen, in der Schweinefleisch Verwendung findet. Und für den gewöhnlichen Mitteleuropäer ist mit der Neugierde auf fremde Essgewohnheiten spätestens dann Schluss, wenn Würmer, Schlangen oder Insekten auf den Tisch kommen. Das interkulturelle Spiel, das die *fusion-cuisine* betreibt, pflegt, derartige Tabuzonen zu umschiffen. Doch gerade sie sind kulturell verwurzelt und symbolisch aufgeladen, gerade sie eröffnen mithin einen Zugang zu der anderen Kultur. Was eine Kultur ‚eigentlich‘ ausmacht, ihre symbolische Ordnung begründet und von anderen Kulturen unterscheidet, ist oft eher das, was sie *nicht* isst, als das, was sie isst; eher das, was sie als unrein ausscheidet und wegwirft, als das, was auf dem Speiseplan steht. Um kulturelle Differenz zu erfahren, müsste man also (auch) ihren Abfall studieren. Nicht (nur) ihre Kochkunst, sondern (vor allem) die Art und Weise, wie sie mit ihrem Abfall umgeht, verheißt Aufschluss über eine Kultur und ihre Beziehungen zu anderen Kulturen.

Doch gilt das in gleichem Maße für die Kultur der *global city*? Lässt auch sie sich über ihren Abfall und die Modalitäten ihres Umgangs damit aufschlüsseln? Die globale Großstadt zeichnet sich durch ethnische und kulturelle Vielfalt aus, mithin durch die Proliferation kultureller Differenzen. Gehen diese Differenzen in den großen städtischen Deponien, in denen der Abfall der Kulturen entsorgt wird, nicht verloren? Bildet er dort nicht ein chaotisches Gemenge, das – anders als die hybriden Mischprodukte der *fusion-cuisine* – die kulturelle Differenz nicht mehr zu erkennen (schmecken) gibt? Was lässt sich der undifferenzierten Masse des Mülls entnehmen außer dem *factum brutum* der Vielfalt? Wie soll es möglich sein, aus der bloßen Agglomeration von Abfall, die das schiere Gegenteil von strukturierter Ordnung zu sein scheint, Rückschlüsse auf die kulturelle und soziale Ordnung der *global city* zu ziehen?

Die suggestive Tendenz, die in diesen Fragen zum Ausdruck kommt, beruht auf einer fragwürdigen Voraussetzung. Denn die Feststellung, dass Müll eine undifferenzierte, ungeordnete Masse bildet, ist keine Tatsache, sondern ein Vorurteil, das seinerseits kulturell kodiert ist. Es handelt sich um ein Vorurteil, das die moderne urbane Kultur westlicher Prägung in die Welt gesetzt und das im Zuge der Globalisierung große Verbreitung gefunden hat. Wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, die Mülldeponie als interkulturellen Schauplatz der Metropole kenntlich zu machen, so muss zuvörderst gegen dieses Vorurteil angegangen werden. Schon die Vielzahl der Beschäftigungsformen, die der Umgang mit dem Abfall in den großen Metropolen hervorbringt, ist dazu angetan, es in Frage zu stellen: Von den Müllmännern, die den Haushaltsabfall entsorgen, über die Altmetallsammler und Schrotthändler, die Altkleiderverwerter und Altpapierhändler, die Straßenkehrer und Pfandsammler, bis hin zu den Elenden, die die Mülltonnen und -deponien auf der Suche nach Essbarem und Verwertbarem durchkämmen, spannt sich ein weiter Bogen. Er umfasst eine Hierarchie sozial höher- und minderwertiger Tätigkeiten, der auf der Ebene des Mülls eine Hierarchie mehr oder weniger wertvoller Abfallsorten

korrespondiert. Hinzu kommt, dass die soziale Abstufung der auf den Abfall bezogenen Beschäftigungen in den großen Städten oft mit einer kulturellen Differenzierung einhergeht. Die niedrigsten und schmutzigsten Funktionen innerhalb des Abfallwesens werden in der Regel von Zugewanderten ausgeübt. Um nur zwei Beispiele zu nennen: In der Pariser Müllabfuhr der 1980er und 1990er Jahre waren vorrangig Migranten aus Nordafrika beschäftigt<sup>5</sup>; der Haushaltsmüll der ägyptischen Metropole Kairo wird von den *zabbalin* entsorgt, Angehörigen der koptischen Minderheit, die im Zuge des Sechstagekriegs aus ihrer oberägyptischen Heimat vertrieben wurden.<sup>6</sup>

Bei näherer Betrachtung zeigt sich also, dass der Abfall der großen Städte keineswegs eine undifferenzierte Masse darstellt. Wer ihn als solche beschreibt, bekundet damit vielmehr seine Scheu davor, die Differenzen, die den Abfall markieren, zur Kenntnis zu nehmen. Sie ist Indiz einer Verdrängung. Das gilt auch für die geläufige Definition des Abfalls, die ihn als wertlosen Reststoff menschlicher Produktions- und Konsumentätigkeit bestimmt und mit den Attributen des Überflüssigen und Unbrauchbaren belegt.<sup>7</sup> Wer Abfall als überflüssig deklariert, spricht ihm jegliche kulturelle Bedeutung ab und lenkt den Blick auf die Sphären von Produktion und Konsum als die eigentlich bedeutungs- und wertstiftenden sozialen Bereiche. Die Definition grenzt Abfall aus dem Bereich von Kultur und Gesellschaft aus und fordert somit implizit dazu auf, ihn zu ignorieren. Warum diese Scheu vor der Wahrnehmung des Abfalls? Die Sozialanthropologin Mary Douglas weist darauf hin, dass Abfall nur so lange als schmutzig und abstoßend gilt, wie seine differenzielle Struktur erkennbar ist: „Where there is no differentiation there is no defilement.“<sup>8</sup> Die Scheu vor der Betrachtung von Abfall ist demnach eine Scheu vor der Wahrnehmung von Differenz. Was aber sagt diese Scheu über die kulturelle Offenheit der Metropole aus? Wie ist es um den interkulturellen Charakter einer Stadt bestellt, die kulturelle Vielfalt und Differenz auf der Ebene des Konsums gutheißt, während sie sie auf der Ebene des Abfalls als ‚unrein‘ verabscheut und verdrängt?

Der vorliegende Beitrag versteht sich als Versuch, die interkulturelle Dimension der modernen Metropole von ihrer Kehrseite her zu analysieren. Stellt

5 Vgl. Italo Calvino. „Der Mülleimer“. *Die Mülltonne und andere Geschichten*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München: Hanser, 1997. S. 77-104, hier: S. 89f.

6 Vgl. Maïke Didero. *Globalisierung und ihre Folgen. Die informellen Müllsammler nach der Privatisierung der Abfallwirtschaft in Kairo*. München: AVM, 2009; Thorsten Gerald Schneiders. „Die *zabbalin* in Izbat an-Nahl, Ägypten. Modernes Alltagsleben am Rande der Gesellschaft“. *Alltagsleben und materielle Kultur in der arabischen Sprache und Literatur. Festschrift für Heinz Grotzfeld zum 70. Geburtstag*. Hg. Thomas Bauer/Ulrike Stehli-Werbeck unter Mitarbeit v. Thorsten Gerald Schneiders. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005. S. 309-325.

7 Franka Ostertag. *WASTE. Der Müll als Material und Metapher der US-amerikanischen Kunst und Literatur seit 1950*. Diss. Berlin, 1998. S. 6. – Ostertag referiert diese Definition, um auf ihre Unzulänglichkeit und das Desiderat einer kultursemiotischen Bestimmung des Abfalls zu verweisen.

8 Mary Douglas. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London/New York: Routledge, 2002. S. 198.



die *global city* tatsächlich in allen ihren Bereichen jenen offenen Raum interkultureller Kombinatorik dar, als den sie sich auf ihrer Schauseite der Produktion und Konsumption präsentiert? Oder perpetuiert sie Mechanismen der Ausgrenzung und der Segregation, die unterschwellig wirksam bleiben? Die Analyse erfolgt unter zwei Prämissen. Sie setzt zum einen voraus, dass der Umgang mit dem Müll als kulturelle, d.h. symbolische Praxis begriffen wird. Sie bestimmt Müll nicht als etwas Überflüssiges, sondern als Zeichenmüll, der gelesen werden kann, und schließt somit an kultur- und sozialanthropologische Ansätze zur Erforschung des Abfalls an.<sup>9</sup> Zum anderen werden nicht die symbolischen Praktiken der Müllbehandlung selbst, sondern ihre literarischen Repräsentationen untersucht. Dies geschieht unter der Annahme, dass die Literatur der Moderne ein besonderes Sensorium für die symbolische Ordnung entwickelt hat, die sich im Müll abzeichnet. Spätestens seit Charles Baudelaire in der Figur des Lumpensammlers das Alter Ego des Poeten entdeckte<sup>10</sup>, bemüht sich die Literatur darum, den kulturellen Text des Abfalls zu dekodieren. Als Anhäufung des vermeintlich Zwecklosen, dem eine tiefere Bedeutung innewohnt, besitzt Abfall aus der Sicht von Literaten eine dezidiert ästhetische Qualität, die sein sozio-kulturelles Erkenntnispotential nicht versperrt, sondern allererst zu erschließen vermag. „Poetry is seldom useful“, so erläutert etwa der amerikanische Schriftsteller Wallace Stegner in einem autobiographischen Rückblick auf seine kindlichen Erkundungen der städtischen Mülldeponie,

but always memorable. I think I learned more from the town dump than I learned from school: more about people, more about how life is lived [...]. The place fascinated us, as it should have [...]; it gave us the most tantalizing glimpses into our lives as well as into those of our neighbours. It gave us an aesthetic distance from which to know ourselves.<sup>11</sup>

Die folgenden Ausführungen verstehen sich in diesem Sinne als Fortschreibung und Vertiefung jener literarischen Anthropologie des Abfalls, wie ich sie in ihren

9 Neben der grundlegenden Studie von Mary Douglas sind in diesem Zusammenhang die folgenden Publikationen zu nennen: Michael Thompson. *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press, 1979; Jonathan Culler. „Rubbish Theory“. *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*. Oxford: Blackwell, 1988. S. 168-182; Theodor M. Bardmann. *Wenn aus Arbeit Abfall wird. Aufbau und Abbau organisatorischer Realitäten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994; Roger Fayet. *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*. Wien: Passagen, 2003; Sonja Windmüller. *Die Kehrseite der Dinge: Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*. Münster: Lit, 2004; *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*. Hg. David-Christopher Assmann, Norbert Otto Eke u. Eva Geulen. *ZfdPh Sonderheft 133* (2015).

10 Der Bezug zwischen Lumpensammler und Dichter wird explizit in dem Gedicht „Le vin des chiffonniers“ aus den *Fleurs du Mal* hergestellt.

11 Wallace Stegner. „The Town Dump“. *The Atlantic Monthly*, October 1959: S. 78-80, hier: S. 80.

Grundzügen in einem früheren Beitrag aus dem Jahre 2005 erstmals skizziert habe.<sup>12</sup>

## II.

Abfall stellt eine fundamentale, wenngleich nicht unproblematische kulturanthropologische und kultursemiotische Kategorie dar. In ihrem Buch *Purity and Danger* (1966) unternimmt Mary Douglas den Versuch, Abfall als Funktionselement kultureller Ordnung zu erfassen. Sie weist ihm eine produktive Rolle für die Einrichtung symbolischer Strukturen zu:

In chasing dirt [...], we are not governed by anxiety to escape disease, but are positively re-ordering our environment [...]. There is nothing fearful or unreasoning in our dirt-avoidance: it is a creative movement, an attempt to relate form to function, to make unity of experience. [...] [R]ituals of purity and impurity create unity of experience. [...] By their means, symbolic patterns are worked out and publicly displayed.<sup>13</sup>

Der Ausschluss von Schmutz – das Wegwerfen – dient der Herstellung von Ordnung. Die Dinge, die in den Abfall wandern, sind nicht von Natur aus schmutzig. Unrein erscheinen sie nur dort, wo sie eine gegebene oder zu etablierende Ordnung stören und die ihr zugrundeliegenden Klassifikationsschemata in Frage stellen. Im Reinigungsritual – im symbolischen Akt des Wegwerfens – werden sie zu Schmutz *erklärt*. Das Wegwerfen besitzt eine performative Dimension. Es ist ein symbolischer Akt, der Kultur als Bedeutungssystem allererst konstituiert. Was die Angehörigen einer Kultur wegwerfen, das schließen sie aus der symbolischen Ordnung ihrer Kultur aus – als nicht (oder nicht mehr) dem Bedeutungssystem zugehörig, als das Andere der Kultur. Doch zugleich ist eben dieser Akt des Wegwerfens seinerseits zeichenstiftend: Indem er das geworfene Objekt seiner kulturellen Signifikanz beraubt, lädt er es zugleich mit neuer Bedeutung auf. Das Wegwerfen ist ein Ritual (der Reinigung), das Bedeutung generiert. Abfall ist ein negativer Marker der Kultur, der definiert, was die Kultur ist, indem er anzeigt, was sie *nicht* ist. Abfall fungiert als ein Grenzzeichen, als Grenzwert kultureller Zeichenhaftigkeit. Er verweist auf das Andere der Kultur, das aber aufgrund seiner kulturkonstitutiven Funktion nie ganz aus ihr ausgeschlossen werden kann. Abfall markiert in einem sehr präzisen Sinne einen *Grenzbegriff* der Kultur.

Nur scheinbar etabliert Douglas somit einen scharfen Gegensatz zwischen der Unordnung des Abfalls und der Ordnung der Kultur. Als Grenzkategorie ist der Abfall vielmehr dazu geeignet, diese Gegenüberstellung zu irritieren:

---

12 Christian Moser. „Throw me away‘: Prolegomena zu einer literarischen Anthropologie des Abfalls“. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 157/2 (2005): S. 318-337.

13 Douglas. *Purity and Danger* (wie Anm. 8). S. 3.

Granted that disorder spoils pattern, it also provides the material of pattern. Order implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been made and from all possible relations a limited set has been used. So disorder by implication is unlimited, no pattern has been realised in it, but its potential for patterning is indefinite. This is why, though we seek to create order, we do not simply condemn disorder. We recognise that it is destructive to existing patterns; also that it has potentiality. It symbolizes both danger and power.<sup>14</sup>

Der Abfall bildet folglich eine unverzichtbare Ressource der Ordnung. Er ist eine ambivalente Kategorie. Man kann ihn nicht als einen Bestandteil der symbolischen Struktur bezeichnen, denn er irritiert die Klassifikationen und wird daher als Schmutz aussortiert. Er steht aber auch nicht vollkommen außerhalb der Ordnung, da er für ihre Einrichtung notwendig ist und sie ohne ihn nicht bestehen kann. Abfall ist ein zweideutiges Zwischenphänomen; er markiert die Schwelle zwischen der Ordnung und dem Ungeordneten. Die Zweideutigkeit des Abfalls bekundet sich laut Douglas auch darin, dass weggeworfene Dinge nur so lange als ‚unrein‘ gelten, wie ihre ursprüngliche Form erkennbar bleibt, wie sie im Übergangszustand zwischen Form und Formlosigkeit verbleiben: Eine verfaulte Tomate oder ein Stück Exkrement wirken abstoßend, solange man sie noch *als* Tomate im Verfall oder *als* Verdauungsprodukt identifizieren kann, nicht aber, sobald sie zu Staub oder Erde geworden sind.<sup>15</sup>

Als Zwischending zwischen Ordnung und Unordnung stellt Abfall sowohl eine Gefahren- als auch eine Kraftquelle der Kultur dar. Es gibt für eine Kultur daher gute Gründe, ihn zu meiden, aber auch ebenso gute Gründe, ihn gezielt aufzusuchen und sein kreatives Potenzial zu nutzen („[to] treat dirt as a creative power“).<sup>16</sup> Die Rituale, die den Umgang einer Kultur mit dem Abfall regeln, erfüllen diese doppelte Aufgabe. Als kulturelle Grenzkategorie steht der Abfall in einer engen Beziehung zu einem bestimmten Typus von Ritualen, den sogenannten *rites de passage*, deren fundamentale Bedeutung zuerst durch den französischen Ethnologen Arnold van Gennep und in seiner Nachfolge durch den schottischen Anthropologen Victor Turner herausgearbeitet wurde. *Rites de passage* dienen dazu, den Übergang aus einem Zustand in den anderen, von einem gesellschaftlichen Status zu einem anderen zu regulieren.<sup>17</sup> Das Initiationsritual zum Beispiel vollzieht den Übergang des Neophyten aus dem Zustand unmündiger Kindheit in denjenigen des Erwachsenenalters, der ihn zu einem vollwertigen Mitglied der Gesellschaft macht. Besondere Bedeutung kommt der liminalen Phase des Initiationsrituals zu, die den Neophyten für eine gewisse Zeit in einen Zustand des *betwixt and between* versetzt (nicht mehr Kind, noch nicht Erwachsener). Dieser Zwischenzustand entspricht genau dem kulturellen Status des Abfalls als einer ambivalenten Grenzkategorie. Es verwundert daher nicht,

---

14 Ebd. S. 117.

15 Ebd. S. 197f.

16 Ebd. S. 148.

17 Vgl. Arnold van Gennep. *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Aus dem Französischen v. Klaus Schomburg/Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/M./New York: Campus, 1999. S. 15.

dass die Neophyten während der liminalen Phase als unrein angesehen und mit unreinen Objekten (Erde, Exkrementen, Körperflüssigkeiten) in Verbindung gebracht werden.<sup>18</sup> Zudem werden die Initianden dabei oft auch räumlich in Randzonen der Gesellschaft verbracht – dorthin, wo der geordnete Raum der Kultur an die ungeordnete Wildnis grenzt.<sup>19</sup> In dieser liminalen Zone bzw. Phase werden sie in die Geheimnisse (*sacra*) der religiösen und mythologischen Überlieferung ihrer Kultur eingeweiht – allerdings nicht in Form einer geordneten diskursiven Unterweisung, sondern durch die groteske De- und Rekombination ihrer symbolischen Bestandteile.<sup>20</sup> Die liminale Phase des *betwixt and between*, die die Neophyten durchlaufen, ist schließlich auch ein Zustand der partiellen Desintegration von gesellschaftlichen Strukturen und Hierarchien: Sie durchleben diese Phase als *communitas*, als elementare Gemeinschaft von Gleichen.<sup>21</sup> Der Kontakt mit dem Unreinen, Übergängigen, Elementaren und Amorphen bildet mithin die Voraussetzung für die Neugeburt der Neophyten als vollwertige (erwachsene) Mitglieder der Gesellschaft, die durch deren Aufnahme ihrerseits erneuert wird. Die Kultur erneuert sich, indem sie eine rituell kodifizierte Verbindung mit dem Unreinen etabliert. Die Randbereiche und unstrukturierten Zonen der Gesellschaft bergen Energien, die dergestalt konstruktiv genutzt werden können: „Ritual recognises the potency of disorder.“<sup>22</sup> Riten haben nicht (bloß) die Funktion, Schmutz aus der Gesellschaft zu entfernen; sie dienen vielmehr dazu, ihn regulativ zu integrieren – und zwar so, dass die von ihm ausgehende Gefahr so weit wie möglich neutralisiert, die in ihm wohnende Kraft aber so effektiv wie möglich genutzt werden kann. Abfall wird in den von Douglas analysierten Sozietäten nicht einfach ausgegrenzt, er stellt vielmehr die immer wieder neu gezogene und erprobte Grenze dar, von der her die Kultur ein Verständnis ihrer selbst gewinnt.

Was für *rites des passage* im weiteren Sinne gilt, trifft auch auf Reinigungsrituale im engeren Sinne zu: Sie bannen das Unreine in dem Maße, in dem sie es in die Kultur einbeziehen. Tatsächlich lassen sich auch Reinigungsrituale als *rites de passage* beschreiben. In diesem Falle sind es nicht Menschen, die einer transformierenden Passage unterworfen werden, sondern Dinge. Mit Hilfe von Reinigungsritualen vollziehen Kulturen eine regelrechte Bestattung derjenigen Dinge, die aus der symbolischen Ordnung der Kultur ausgesondert

---

18 „The metaphor of dissolution is often applied to neophytes; they are allowed to go filthy and identified with the earth“ (Victor Turner. „Betwixt and Between. The Liminal Period in *Rites de Passage*“. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1967. S. 93-111, hier: S. 96).

19 Douglas. *Purity and Danger* (wie Anm. 8). S. 120.

20 Turner. „Betwixt and Between“ (wie Anm. 18). S. 105.

21 Turner definiert *communitas* als „an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated *comitatus*, community, or even communion of equal individuals who submit together to the authority of the ritual elders“ (Victor Turner. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. London: Routledge, 1969. S. 96).

22 Douglas. *Purity and Danger* (wie Anm. 8). S. 117.

werden sollen.<sup>23</sup> Die Dinge werden dabei zunächst (durch den performativen Akt des Wegwerfens) als unrein deklariert und in einen liminalen Zustand zwischen Form und Formlosigkeit versetzt. Sie verbleiben aber nicht in diesem Zustand. Zur Vollendung des Rituals gehört es, dass sie von den marginalen, zumeist selbst als ‚unrein‘ stigmatisierten Gestalten, die in einer Kultur mit der Versorgung des Abfalls beauftragt sind, weiterverarbeitet und in etwas Anderes verwandelt werden: durch die Extraktion von Roh- und Wertstoffen etwa, die wieder in den Produktionsprozess eingebracht werden können, oder durch die Nutzung von organischem Abfall als Tierfutter und Dünger. Bestattet sind die Dinge erst, wenn sie zu etwas Anderem, Neuem geworden sind. Voraussetzung dafür ist aber der Kontakt mit dem Unreinen, das Durchlaufen des liminalen Zwischenzustands. Auch hier gilt: Das Unreine wird als Agent der Erneuerung aus der Kultur ausgesondert und zugleich in sie einbezogen.

Rituale betreiben die gleichzeitige Ausschließung und Integration des Schmutzigen. Die urbanen und industrialisierten Gesellschaften der Moderne neigen dazu, dieses Gleichgewicht aufzuheben. Seit dem 18. Jahrhundert verstärkt sich in den großen Metropolen des Westens die Tendenz, Schmutz auszugrenzen, anstatt ihn als Grenzzone der Kultur zu pflegen; Abfall zu entsorgen, anstatt ihn (rituell) zu versorgen und zu bestatten. Die zunehmende Ausgrenzung des Abfalls findet in der Entstehung eines öffentlichen Stadtreinigungswesens ihren deutlichsten Ausdruck. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde der Haushaltsmüll einfach auf die Straße geworfen (in die sprichwörtliche ‚Gosse‘); sperriger Abfall wanderte auf eine der vielen kleinen Müllhalden, über die jedes Dorf und jeder Stadtteil verfügte. Abfall wurde also nicht ‚weggesperrt‘, sondern war öffentlich zugänglich. Jeder konnte sich daraus nach seinen Bedürfnissen bedienen; bestimmte Berufsgruppen (Lumpensammler, Schrotthändler etc.) und Tiere (etwa die sogenannten *scavenger pigs* – Schweine, die von den Armen auf den Straßen gehalten wurden)<sup>24</sup> lebten gar davon. Abfall war ein öffentliches Gut, das allen gehörte; als solches stiftete er eine soziale Grenzen überschreitende *communitas* der Abfallverwerter, einen offenen Kommunikationsraum: „In public marginal spaces like the alley and the dump, household refuse [became] public matter, available for others to claim or reclaim; it also [became] a public matter, the topic of public debate.“<sup>25</sup>

Mit der Einrichtung eines städtischen Reinigungswesens ändert sich dieses Bild. Die Straße ist kein Niemandsland mehr, kein Raum der Vermittlung, den sich Menschen, Tiere und weggeworfene Dinge teilen. Sie wird als ein öffentlicher Raum markiert, der ‚rein‘ zu sein hat, bereinigt vom Müll, dem eng abgezielte Bereiche (Mülltonnen) zugewiesen werden und der schnellstmöglich von städtischen Bediensteten entsorgt wird; bereinigt aber auch von den Menschen und Tieren, die vordem davon lebten, ihn zu ‚bestatten‘. Anstelle der vielen

23 Zur Müllentsorgung als Bestattungsritual vgl. Calvino. „Die Mülltonne“ (wie Anm. 5). S. 86.

24 Zu den *scavenger pigs* vgl. Susan Strasser. *Waste and Want. A Social History of Trash*. New York: Metropolitan Books, 1999. S. 29f.

25 Ebd. S. 6.

kleinen Müllhalden, die sich im besiedelten Raum verteilen, werden außerhalb der Städte große Deponien errichtet, in die der Abfall der Stadtbewohner verbracht wird. Sie sind der Öffentlichkeit nicht zugänglich und werden regelmäßig mit Erdschichten abgedeckt – in der Erwartung, dass der derart versiegelte Müll sich selbst zersetzt.<sup>26</sup> Doch die in den *landfills* in großem Stil betriebene ‚Beerdigung‘ des Mülls ist eine bloße Parodie des alten Bestattungsrituals. Wo der Müll vollkommen ausgegrenzt und sich selbst überlassen wird, wo den marginalen Agenten der Müllverwertung der Zugang verwehrt wird, kann keine Verwandlung des Abfalls mehr stattfinden: „They [sc. the large landfills] are not vast compostors; rather, they are vast mummifiers.“<sup>27</sup> Die in den Deponien nur unvollständig bestatteten Dinge verharren im liminalen Zustand zwischen Form und Formlosigkeit. Der Wunsch, den Abfall möglichst umgehend und möglichst vollständig aus dem öffentlichen Raum zu entfernen, führt paradoxerweise dazu, dass er auf Dauer ‚unrein‘ bleibt; als Anhäufung untoter Überreste führt er ein gespenstisches Nachleben: „the landfill’s contents come back to haunt us.“<sup>28</sup>

In den großen Metropolen moderner Industrie- und Konsumgesellschaften wird Schmutz eher ausgegrenzt als gereinigt. Es hat den Anschein, als bilde hier nicht der Schmutz selbst den Gegenstand der Vermeidung, sondern die Praxis des Reinigens (und mit ihr die rituelle, symbolische Dimension des Abfalls). Viele Erfindungen der modernen ‚Wegwerfgesellschaft‘ weisen in diese Richtung, so etwa die des Papiertaschentuchs oder Kleenex-Tuchs. Schon der Name ist signifikant – er koppelt den Akt des Reinigens (to clean) an die Tätigkeit des Ausgrenzens und Exterminierens (ex).<sup>29</sup> Man benutzt ein Kleenex-Tuch, um Schmutz zu entfernen (es tritt zwischen dem Reinigenden und dem Schmutz ins Mittel), aber man entfernt den Schmutzentferner gleich mit, denn das Kleenex-Tuch ist zum Wegwerfen bestimmt. Die Instanz, die zwischen dem Schmutz und dem Individuum vermittelt und die Reinigung durchführt, wird eliminiert. Nicht nur der Kontakt mit dem Schmutz wird auf ein Minimum reduziert, sondern auch der Kontakt mit den Medien, die es überhaupt erst erlauben, eine Beziehung zum Schmutz aufzubauen. Ein Stofftaschentuch muss nach dem Gebrauch gewaschen werden, ein Kleenex-Tuch hingegen wird ungereinigt

26 Vgl. ebd. S. 271f.; William Rathje/Cullen Murphy. *Rubbish! The Archaeology of Garbage*. Tucson: University of Arizona Press, 2001. S. 111f.

27 Rathje/Murphy. *Rubbish!* (wie Anm. 26). S. 112.

28 Ebd.

29 Die Herstellerfirma (Kimberley-Clark) hält eine andere Herleitung des Namens für wahrscheinlich („likely“): Sie deutet ‚Kleenex‘ als Analogiebildung zu ‚Kotex‘, der Bezeichnung für ein Vorläuferprodukt (eine Damenbinde aus Zellstoff); ‚Kotex‘ sei ein Akronym, das aus den Wörtern ‚cotton‘ und ‚texture‘, gebildet worden sei. (Vgl. <https://www.kleenex.com/BrandStory.aspx> [23.8.2014].) Diese Herleitung erscheint mir gleichwohl unwahrscheinlich, denn: 1. Eine Analogiebildung zu Kotex, die auf das Wort ‚texture‘ verweist, müsste lauten ‚Kleentex‘. In Kleenex steckt aber die Vorsilbe ‚ex-‘, nicht das Wortfragment ‚tex-‘. 2. Die Vorsilbe ‚ex-‘ ist in der englischen Sprache extrem häufig – gerade in Wörtern, die das Ausgrenzen oder Ausstoßen bezeichnen (etwa: to expel, to exclude, to exterminate, to expediate usw.).

entsorgt. Ähnliches gilt für viele Wegwerfprodukte (etwa Pappteller und Plastikgeschirr), aber auch Geräte wie die Spülmaschine, die Waschmaschine und der selbstreinigende Ofen zielen darauf, den modernen Großstadtbewohner vom Geschäft der Reinigung zu befreien, den Reinigungsvorgang zu mechanisieren und zu entritualisieren. Die paradoxe Kehrseite dieser Schmutz- und Reinigungsphobie ist ein exorbitanter Anstieg in der Produktion von Abfall. Je größer die Scheu davor, durch Reinigung mit dem Abfall in Verbindung zu treten, desto mehr Müll wird produziert.

Welche Konsequenzen hat die moderne Tendenz der Ausgrenzung von Schmutz und der Deritualisierung von Reinigungsprozessen für die interkulturelle Verfasstheit der Metropole? Geht mit ihr eine Tendenz der Ausgrenzung von Kulturen einher? Oder räumt der Abbau des Ritualen umgekehrt Hindernisse aus dem Weg, die der Einbeziehung anderer Kulturen in den urbanen Raum entgegenstehen? In der ägyptischen Metropole Kairo wird ein Teil des normalen Haushaltsmülls von den *zabbalin* entsorgt.<sup>30</sup> Anders als die Bewohner New Yorks oder Berlins stellen die Bewohner Kairos ihren Müll nicht auf die Straße. Jeden Morgen schwärmen vielmehr die *zabbalin* in der Metropole aus, gehen in die Häuser hinein und klopfen an die Wohnungstüren, wo ihnen – an der Türschwelle – der Müll von den Bewohnern ausgehändigt wird. Es handelt sich dabei um ein allmorgendliches Reinigungs- und Schwellenritual, das diese Schwelle markiert und als bedeutenden Ort des Übergangs kenntlich macht, das zudem einer – wie auch immer prekären – Integration der als ‚unrein‘ angesehenen Müllmensen Vorschub leistet. Denn das *im* Haus und auf der Schwelle zur Wohnung vollzogene Reinigungsritual stellt zugleich ein Szenario der interkulturellen Aushandlung dar: Die *zabbalin* sind Angehörige der koptisch-orthodoxen Minderheit; ihre ‚Kunden‘ dagegen sind mehrheitlich Muslime. Führt die Abschaffung oder Marginalisierung solcher Rituale nun zu einer Beschränkung oder zu einer Erweiterung der Möglichkeiten interkulturellen Austauschs? Dieser Frage soll im Folgenden unter einer historischen Perspektive nachgegangen werden. In einem ersten Schritt wird das große stadthethnographische Werk *London Labour and the London Poor* (1860/61) des englischen Schriftstellers Henry Mayhew einer Betrachtung unterzogen, das den Auswirkungen der Industrialisierung auf das Abfallwesen im viktorianischen London nachspürt. Anschließend richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Pariser Müllabfuhr der 1970er Jahre, deren ritueller Struktur der italienische Autor Italo Calvino in seinem Essay „La poubelle agrée“ (1977) auf den Grund zu gehen sucht. Als Italiener in Paris entwickelt Calvino ein besonderes Gespür für die interkulturelle Dimension der Abfallentsorgung. Schließlich geraten mit Roberto Bolaños Roman *2666* (2004) die Mülldeponien einer Metropole der *global South* ins Blickfeld. Stellt das Abfallwesen der westlichen Metropole die Kehrseite moderner Konsumkultur dar, so lassen sich die Müllhalden in Bolaños *Santa Teresa* als aufschlussreiche Kehrseite dieser Kehrseite entziffern.

30 Zum Folgenden vgl. Didero. *Globalisierung und ihre Folgen* (wie Anm. 6); Carolin Emcke. „Der Müll, die Stadt und das Leben“. *Zeit Online* v. 21.6.2008. <http://www.zeit.de/2008/26/Muell-Kairo-26> [2.9.2014].

## III.

Im Einleitungskapitel zu seinem Buch über die Londoner Gefängnisse, *The Criminal Prisons of London and Scenes of Prison Life* (1862), reflektiert Henry Mayhew auf den Weltstadtcharakter der britischen Metropole. Weltstadt ist London laut Mayhew nicht, weil sie das politische und ökonomische Zentrum eines weltumspannenden Imperiums darstellt, sondern weil sie eine Welt für sich ausmacht, „an absolute world“.<sup>31</sup> So gewaltig erscheinen ihm die Ausmaße dieser Stadt, dass er sie gar als „the great world of London“ tituliert.<sup>32</sup> Um ihre Dimensionen zu veranschaulichen, projiziert Mayhew den Grundriss Londons auf die Weltkarte: Die Stadteile Belgravia und Bethnal Green markieren die polaren Regionen dieser Stadt-Welt, Temple Bar firmiert als Äquator, der die nördliche von der südlichen Hemisphäre des urbanen Raums trennt, und wie die Weltkarte unerforschte Regionen als weiße Flecken ausweist, so besitzt auch London ihre „terra incognita“<sup>33</sup>, die den Stadtethnographen in besonderer Weise anzieht – so etwa die ‚Unterwelt‘ der Gefängnisse, die Mayhew in *The Criminal Prisons of London* erkundet, oder die noch weitgehend unkartierten dunklen Kontinente der Armen- und Elendsviertel, denen er sich in seinem vierbändigen opus magnum *London Labour and the London Poor* (1861/62) zuwendet. Doch bei der Überblendung der Stadtkarte Londons mit dem Globus geht es Mayhew weniger um die Topo- bzw. Geographie der Metropole als um die soziale bzw. kulturelle Zusammensetzung ihrer Bevölkerung. Die ethnische Vielfalt der ganzen Welt spiegelt sich demnach in der heterogenen Struktur der Londoner Einwohnerschaft wider:

Is not the ‚pet parson‘ [...] of some West End Puseyite Chapel as ethically and physically different from the London prize-fighter, [...] as is the Mongol from the Negro, or the Negro from the Red Indian. [sic!] In the World of London, indeed, we find almost every geographic species of the human family. If Arabia has its nomadic tribes, the British Metropolis has *its* vagrant hordes as well. If the Carib Islands have their savages, the English Capital has types almost as brutal and uncivilized as they.<sup>34</sup>

Vor dem Hintergrund eines evolutionistischen Denkens, das die Errungenschaften der urbanen Zivilisation als Ergebnis einer stetigen Höherentwicklung deutet – von den elementaren Ursprüngen in Gestalt wilder Jäger- und Sammlersozietäten über die räuberischen Horden barbarischer Hirtennomaden und die Anfänge sesshafter Existenz in der Agrikultur bis hin zur Einführung von Arbeitsteilung und Geldwirtschaft und der damit einhergehenden Gründung

---

31 Henry Mayhew/John Binny. *The Criminal Prisons of London and Scenes of Prison Life*, London: Griffin, Bohn, 1862. S. 4.

32 Ebd. S. 3 (Hervorhebung von mir, C.M.).

33 Ebd. S. 4.

34 Ebd. S. 4f.



von Städten –<sup>35</sup>, versucht Mayhew, die großen *sozialen* Unterschiede, die zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen Londons bestehen, als *kulturelle* Differenzen zu fassen. Die Metropole bildet in ihrer Bevölkerungsstruktur gewissermaßen die gesamte Entwicklungsgeschichte menschlicher Kultur von ihren primitivsten Anfängen bis hin zu ihrer höchsten Blüte ab. Damit wird das evolutionistische Denken in seiner linearen Form aber auch in Frage gestellt. Denn wenn die Weltstadt London, die ihrerseits die höchste Blüte des zivilisatorischen Prozesses markiert, zugleich ihre eigenen Wilden und Barbaren hervorbringt, dann kann von einem linearen Fortschritt, der die Stufen der Wildheit und der Barbarei überwindet, keine Rede sein. Tatsächlich erteilt Mayhew dem naiven Fortschrittsoptimismus seiner Zeitgenossen eine deutliche Absage. In der Einleitung zu *London Labour and the London Poor* unterscheidet er zunächst im Einklang mit der zeitgenössischen Anthropologie zwischen nomadischen und sesshaften Völkern, wobei Letzteren eine technische, moralische und kulturelle Überlegenheit zugebilligt wird. Dann macht er aber deutlich, dass urbane Zivilisationen die nomadische Entwicklungsstufe nur scheinbar hinter sich zu lassen vermögen, denn jede sesshafte Kultur bringe – gleichsam als Degenerationsformen ihrer selbst – spezifische nomadische Subkulturen hervor, welche die archaischen Subsistenzweisen des Jagens, Sammels und Raubens im urbanen Raum perpetuierten: „each civilized or settled tribe has generally some wandering horde intermingled with, and in a measure preying upon it“.<sup>36</sup> Dieses sekundäre Nomadentum zeichne für die kulturelle Vielfalt verantwortlich, die die Metropole charakterisiert. Ihm gilt die besondere Aufmerksamkeit des Stadtethnologen.

Mayhew sieht in der Metropole keinen Schmelztiegel der Kulturen, sondern einen Generator kultureller Differenz. Obwohl der gebildete Bewohner der City und der Arbeiter aus dem Hafenviertel ein und derselben Nation angehören, Bürger ein und derselben Stadt sind, unterscheiden sich ihre Lebensformen Mayhew zufolge so sehr, als entstammten sie verschiedenen Kontinenten. Ihre Moralvorstellungen sind unvereinbar, zwischen ihren religiösen Überzeugungen bestehen Diskrepanzen, ja, sie sprechen nicht einmal die gleiche Sprache: „the philological differences of the several races scattered over the globe are hardly more manifold than are the distinct modes of speech peculiar to the various classes of Metropolitan society.“<sup>37</sup> Wie die Proliferation kultureller Differenzen

35 Die Unterscheidung zwischen wilden, barbarischen und zivilisierten Entwicklungsstufen des Menschen, denen jeweils spezifische Subsistenzweisen und Vergesellschaftungsformen entsprechen, geht auf den schottischen Historiker Adam Ferguson zurück (*An Essay on the History of Civil Society*, 1767). Sie wird in der Anthropologie des 19. Jahrhunderts aufgegriffen und systematisch vertieft, etwa von Edward Burnett Tylor (*Primitive Culture*, 1871) und Lewis Henry Morgan (*Ancient Society*, 1877).

36 Henry Mayhew. *London Labour and the London Poor*. Repr. der Ausg. 1861, 4 Bde., New York: Dover, 1968. Bd. 1. S. 1. – Textnachweise aus diesem Werk erfolgen fortan parenthetisch im fortlaufenden Text unter Angabe der Sigle L, der römischen Bandziffer und der arabischen Seitenzahl.

37 Mayhew/Binney. *The Criminal Prisons* (wie Anm. 31). S. 5.

im Allgemeinen laut Mayhew auf die Aktivität der niederen Schichten zurückzuführen ist, so auch die Entstehung sprachlicher Vielfalt im Besonderen. *Slang* – Mayhew benutzt dieses im 19. Jahrhundert noch recht junge Wort<sup>38</sup> – ist eine Erfindung der urbanen Straßenbewohner: der fliegenden Händler, Vaganten, Bettler und Diebe. Mehr noch, *slang* oder *cant* ist ein interkulturelles Mischprodukt, das durch die Aufnahme vieler fremdsprachlicher Wörter entsteht:

a large number of foreign words have [...] been introduced into this species of cant, for as secrecy is the main object of all cantology, every outlandish term is incorporated with the ‚lingo‘, as soon as it can be picked up from any of the continental vagrants.<sup>39</sup>

Der untere, nomadisch-mobile Rand der urbanen Gesellschaft ist durchlässig – offen für Durch- und Zuwanderer aus anderen Kulturen, die ihren sprachlichen Einfluss geltend machen. Der in diesem interkulturellen Transitraum entstehende *slang* setzt sich aus den ‚Abfällen‘ diverser durchwandernder Sprachen zusammen. Doch paradoxerweise dient der hybride sprachliche Flickenteppich nicht nur dazu, kulturelle Grenzen aufzulösen, sondern auch dazu, solche zu setzen. *Slang* ist laut Mayhew eine Geheimsprache („secret language“), mit deren Hilfe die Stadtnomaden ihre (betrügerischen, räuberischen) Absichten gegenüber den höheren Gesellschaftsschichten verbergen wollen.<sup>40</sup> Das Ziel einer rigiden sprachlich-kulturellen Abgrenzung wird aber letztlich nicht erreicht, denn eine jede Bevölkerungsgruppe der Metropole entwickelt nach dem Muster der Stadtnomaden ihren eigenen *slang*, ihre eigene hybride Kunstsprache, um sich von den anderen abzuheben: „there is some species of cant or other appertaining to every distinct circle of society; and there is a slang of the Drawing-room, [...] and even the Houses of Parliament – as distinctly as there is the slang of [...] the ‚padding ken.“<sup>41</sup> Am Ende sprechen in der Metropole alle irgendeinen *slang*, wodurch – trotz oder gerade wegen des Wunsches nach Unterscheidung – eine Form von Gemeinsamkeit gestiftet wird. Das, was desintegrierend wirken soll (die Geheimsprache), wirkt zugleich integrierend; das, was integrierend wirken soll (der multilinguale, transkulturelle Transitraum), dient zugleich der Desintegration. Dieses Zugleich von Integration und Desintegration kennzeichnet den gesellschaftlichen Status der Stadtnomaden überhaupt, wie Mayhew ihn bestimmt. Einerseits sind die Stadtnomaden „outcasts from their own community“, Abtrünnige und Ausgestoßene, Verweigerer des Gesellschaftsvertrags, die parasitär von dem leben, was andere produziert haben (L I 1). Andererseits sind sie der bürgerlichen Gesellschaft doch auf unauflösbare Weise verbunden, sind mit ihr vermischt („intermingled“), sind ihr angehängt („attached“), umgeben sie wie ein Rand („surrounded by hordes of vagabonds“, L I 1f.). Die Stadtnomaden sind Schwellenwesen; sie gehören der urbanen Gesellschaft weder ganz an,

38 Der älteste Beleg, den das Oxford English Dictionary für das Wort anführt, stammt aus dem Jahre 1756.

39 Mayhew/Binney. *The Criminal Prisons* (wie Anm. 31). S. 6n.

40 Ebd. S. 6.

41 Ebd.

noch stehen sie vollkommen außerhalb. Als solche bedeuten sie eine Gefahr für ihren Bestand, wirken aber zugleich auch sozial integrierend und stabilisierend. Letzteres zeigt sich vor allem an ihrem Umgang mit Abfall und Müll. Sie sind parasitär – sie leben nicht von dem, was sie selbst produzieren, sondern von der Produktion anderer. Wie sie als Sprachschöpfer kein eigenes Idiom neu erfinden, sondern den Abfall fremder Sprachen verwenden, so sammeln und verwerten sie das, was andere auf die Straße geworfen haben. Sie eignen sich Fremdes an und leisten der Gesellschaft eben dadurch einen wichtigen Dienst.

Mayhew schenkt dem Abfallwesen in *London Labour and the London Poor* auffälligerweise große Beachtung. Fast der ganze zweite Band ist diesem Thema gewidmet. Über Hunderte von Seiten hinweg werden die verschiedenen Sorten von Müll und Dreck, die in der Metropole anfallen, und die unterschiedlichen Berufszweige, die damit befasst sind, analysiert und kategorisiert. Mayhews Portrait der Londoner Kloaken fällt in eine entscheidende Phase des Umbruchs, dem das Reinigungswesen der Stadt unterworfen ist. Er manifestiert sich in Gestalt einer zunehmenden Dynamisierung und Ausgrenzung des Abfalls und wird von zwei Seiten her vollzogen: von der öffentlichen Verwaltung und der kapitalistisch organisierten Privatwirtschaft. Dynamisiert wird der Schmutz zunächst ganz konkret durch den Bau einer großangelegten Abschwemmkanalisation: Haushaltsmüll und Fäkalien werden nicht mehr in Senkgruben gesammelt oder in die Gasse geworfen, sondern unmittelbar nach ihrer Entstehung über ein unterirdisches System von lasierten Röhren und Abwasserkanälen in die Themse abgeleitet. Die Einrichtung dieses Systems ist weitgehend das Verdienst des Verwaltungsbeamten Edwin Chadwick, der sich in den 1830er und 1840er Jahren an die Spitze der *sanitary reform movement* stellte.<sup>42</sup> Dynamisiert wird der Abfall aber auch in einem anderen Sinne: Er wird zur Ware, zu einem industriellen Handels- und Spekulationsobjekt. Waren die Lumpensammler und Abfallverwerter des vorindustriellen London zumeist als selbständige Kleinunternehmer tätig, so sind die *dustmen* der viktorianischen Metropole zu Lohnarbeitern mutiert. Die Abfallentsorgung der Metropole hat sich zu einem eigenständigen Industriezweig entwickelt. Sie ist in der Hand von Großunternehmen, den sogenannten *dust-contractors*, bei denen die einfachen *dustmen* Beschäftigung finden. Diese sammeln den Müll auf den Straßen ein und transportieren ihn mit Pferdefuhrwerken zu den *dust-yards*, die sich nicht mehr, wie noch wenige Jahrzehnte zuvor, im Zentrum der Stadt, sondern an ihren Rändern befinden, wo sie – auch dies ein Indiz für die Dynamisierung des Mülls – direkt

---

42 Zur *sanitary reform movement* und zur Einrichtung einer Abschwemmkanalisation in London vgl. Gottfried Hösel. *Unser Abfall aller Zeiten. Eine Kulturgeschichte der Städtereinigung*. München: Kommunalchriften, <sup>2</sup>1990. S. 116-120; David Trotter. *Cooking with Mud. The Idea of Mess in Nineteenth-Century Art and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000. S. 164; Lynda Nead. *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*. New Haven/London: Yale University Press, 2000, S. 17-19; Peter Ackroyd. *London. The Biography*. London: Chatto & Windus, 2000. S. 337-339; Moser. „Throw me away“ (wie Anm. 12). S. 334-337.

an das nationale Verkehrsnetz angeschlossen sind.<sup>43</sup> In seinem Roman *Our Mutual Friend* (1864/65), der im Milieu des *dust-business* spielt, beschreibt Charles Dickens diesen Rand der britischen Metropole als „a tract of suburban Sahara, where tiles and bricks were burnt, bones were boiled, [...] rubbish was shot, dogs were fought, and dust was heaped by contractors.“<sup>44</sup> Die vielfältigen liminalen Orte, die zuvor *in* der Stadt zu finden waren, konzentrieren sich nun in ihrem Rand, der eine gefährliche, aber zugleich auch produktive Übergangszone markiert. Dickens akzentuiert die Gefahr, die von der Kommerzialisierung des Abfallwesens ausgeht: Auch er deutet eine Überschreitung des Stadtplans durch die Weltkarte an, wenn er die urbane Randzone mit der Sahara vergleicht und somit als unfruchtbare, von nomadischen Barbaren bewohnte Wüste charakterisiert, als einen unregulierten Raum, in dem illegale Aktivitäten gedeihen (Hundekämpfe waren in England seit 1835 offiziell verboten). Dickens eröffnet seinen Roman bezeichnenderweise mit einer Szene, in der ein *dredgerman*, der davon lebt, die Themse nach brauchbarem Schwemmgut abzusuchen, eine im Fluss treibende Leiche ausplündert.<sup>45</sup> Der Autor stellt somit eine Verbindung zwischen der kommerziellen Verwertung des Abfalls und dem transgressiven Akt der Leichenschändung her. Er insinuiert, dass der Handel mit Müll einer Schändung der toten Dinge gleichkommt. Es verwundert daher nicht, dass Dickens für Chadwicks *sanitary reform movement* Partei ergreift, die der schnellen und vollständigen Entsorgung (anstelle der Verwertung) von Abfall das Wort redet.<sup>46</sup>

Anders als Dickens steht Mayhew der Reformbewegung und der daran gekoppelten neuen Ideologie der Müllentsorgung skeptisch gegenüber; anders als sein illustrierer Zeitgenosse vermag er auch der kommerziellen Nutzung des Mülls positive Seiten abzugewinnen – nicht jedoch, weil sie die Zirkulation der Güter anzutreiben, die Dynamik der Produktion und Konsumption zu verstärken vermag, sondern im Gegenteil weil sie der Überhitzung des Kreislaufs vorbeugt. Die schnelle Entsorgung des Schmutzes, das Bemühen, ihn unverzüglich und restlos aus den Straßen zu entfernen, befördert laut Mayhew nur scheinbar die Zirkulation der wertvollen Güter. In Wirklichkeit setzt sie einen verhängnisvollen und unfruchtbaren Kreislauf in Gang, denn das, was weggeschafft wird, kehrt in einer schädlichen und giftigen Form wieder. Mayhew veranschaulicht dies am Beispiel des neuen Londoner Abwassersystems:

43 „[I]t was not unusual for the yards in former times, to be located within the boundaries of the city. They are now, however, scattered round London, and always placed as near as possible to the river, or to some canal communicating therewith.“ (L II 171)

44 Charles Dickens. *Our Mutual Friend*. Hg. Michael Cotsell. Oxford: Oxford University Press, 1989. S. 33.

45 Ebd. S. 1-5.

46 Im Vorwort zu der 1849er Ausgabe seines Romans *Martin Chuzzlewit* gibt sich Charles Dickens als Anhänger von Chadwicks Reformbewegung zu erkennen. Vgl. Charles Dickens. *Martin Chuzzlewit*. Hg. Margaret Caldwell. Oxford: Clarendon 1982, S. 848. – Dickens' Verhältnis zu Chadwicks *sanitary reform movement* beleuchtet David Trotter. *Circulation. Defoe, Dickens and the Economies of the Novel*. London: Macmillan, 1988. S. 103-109.

What society with one consentment pronounces filth – the evacuations of the human body – is not only washed into the Thames, and the land so deprived of a vast amount of nutriment, but the tide washes these evacuations back again, with other abominations. The water we use is derived almost entirely from the Thames, and therefore the water in which we boil our vegetables and meat, [...] the water brewed for our consumption, comes to us, and is imbibed by us, impregnated over and again with our own animal offal. We [...] drink a solution of our own faeces. (L II 386)

Die schnelle Entsorgung des Schmutzes ist kontraproduktiv – sie führt dem Gesellschaftskörper in einer schädlichen Form wieder zu, was sie zu entfernen vorgibt. Um den Schmutz zu eliminieren und unschädlich zu machen, darf man ihn paradoxerweise gerade nicht wegführen, vielmehr muss man ihn da behalten, ihn festhalten. Die beschleunigte Zirkulation bedroht am Ende das ganze System. Wie Mayhew unter Rekurs auf den deutschen Chemiker Justus von Liebig argumentiert, ist es erforderlich, das Tempo des Umschlags zu drosseln und den Schmutz zu arretieren: „could that matter only be arrested in its progress, and converted into bread and wine, [...] then cities might flourish once more“ (L II 386). Fäkalien sollen nicht weggespült, sondern eingesammelt und als Dünger für die Landwirtschaft genutzt werden. Das aber bedeutet, dass die Bürger den Anblick und die Präsenz des Schmutzes in den Straßen dulden müssen – mitsamt des menschlichen Schmutzes, der Stadtnomaden, die damit betraut sind, den Dreck aufzulesen, damit diese wertvolle Ressource nicht verloren geht.

Mayhew wendet sich gegen die unverzügliche Entsorgung des Drecks, die er mit einer ungehemmten Beschleunigung der Warenzirkulation assoziiert. Er preist die verlangsamende, abkühlende Wirkung der Aktivitäten, die von der Klasse der Stadtnomaden, insbesondere der Unterklasse der Müllsammler und Abfallverwerter, auf den ökonomischen Kreislauf ausgeht: Das von ihnen praktizierte Arretieren der Zirkulation ist wertschöpfend; es ermöglicht die Verwandlung von Schmutz in etwas Kostbares, von Dreck in Brot und Wein. Mayhew verweist damit konkret auf die Verwendung von Fäkalien als Dünger in der Landwirtschaft, aber er spielt damit zugleich auf das Sakrament Eucharistie an, schreibt der Abfallverwertung mithin eine rituelle Bedeutung zu. Ausgerechnet der niedrigsten Klasse der Stadtnomaden, den Sammlern von Müll und Abfall, überträgt Mayhew die Aufgabe, diese Transsubstantiation des Drecks zu bewerkstelligen. Der menschliche Auswurf der urbanen Gesellschaft, aus der Sicht des Bürgers ein schmutziger Störfaktor im Stadtbild, erfüllt gleichwohl eine priesterliche Funktion. Er vollzieht ein Reinigungs- und Bestattungsritual, das die ‚Wiederauferstehung‘ des Schmutzigen in verwandelter Form ermöglicht. Der Müllsammler, der *im* Schmutz und *vom* Schmutz lebt, ist gewissermaßen heilig. Er ist beides zugleich, verfemter Auswurf und heiliger Priester. Um einen Begriff einzuführen, der in der Anthropologie des 19. Jahrhunderts Karriere machen wird: Er ist tabu.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Der Anthropologe James George Frazer und der Religionswissenschaftler William Robertson Smith bestimmen das Tabu als eine Kategorie archaischen religiösen Denkens, in dem das Unreine vom Heiligen noch nicht ausdifferenziert ist.

So sehr sich Mayhew einerseits darum bemüht, an den wissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit anzuschließen, so deutlich ist auf der anderen Seite sein Bestreben, die rituelle Dimension der von den Stadtnomaden praktizierten Abfallverwertung zur Geltung zu bringen und den Dreck der Stadt als magisches Reinigungsmittel auszuweisen. Aus der Fülle der Beispiele, die Mayhew dafür anführt, seien hier nur zwei besonders aussagekräftige herausgegriffen. Da ist zum einen diejenige Unterklasse der Müllsammler, die im viktorianischen London als *Pure-finders* bezeichnet werden (L II 142f.). Sie verbringen den Tag damit, den Hundekot von den Straßen aufzulesen. Es gibt in London 200 bis 250 Personen, erläutert Mayhew, die ihr Leben auf diese Weise fristen. *Noch* gibt es sie, fügt er hinzu, denn sie stehen im Begriff, von den *street-orderlies*, den Aufsichtsorganen der Stadtverwaltung, verdrängt zu werden. Schon der Name verweist auf die angesprochene Verwandlung: „Dogs’-dung is called ‚Pure,‘ from its cleansing and purifying properties.“ (L II 142) Der eingesammelte Hundekot wird dafür verwendet, kostbares Marokko-Leder zu ‚reinigen‘. Die purifizierende Wirkung ist, so Mayhew, auf den alkalischen Charakter des Kots zurückzuführen. Er wird in das Leder eingerieben, um den penetranten Geruch, der von den verfaulenden Fleischresten ausgeht, zu eliminieren. Wundersame Transsubstantiation: Der stinkende Kot vertreibt den Gestank des Leders; der Dreck von der Straße verwandelt sich in ein teures Luxusobjekt.

Noch deutlicher wird die quasi-sakrale Funktion, die Mayhew den Müllmännern zuerkennt, im Falle der *dustmen*, die in *London Labour and the London Poor* große Beachtung finden. Mayhew betont zunächst die durchgreifenden Veränderungen, denen diese Berufsgruppe im Zuge der Kommerzialisierung des Abfallwesens unterworfen war: die Verdrängung der *dust-yards* (und mit ihnen der Wohnstätten der *dustmen*) an den Rand der Metropole; die Anstellung als Lohnarbeiter, die den Verlust der Freizügigkeit zur Folge hat; die arbeitsteilige Rationalisierung ihrer Tätigkeit: Während die Männer den Abfall der Metropole einsammeln, sind die Frauen in den *dust-yards* als sogenannte *sifters* damit beschäftigt, den aufgehäuften Müll mit Hilfe von Sieben zu sortieren. Die Eingliederung der *dustmen* in das Heer der urbanen Lohnarbeiter tut ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung gleichwohl keinen Abbruch. Ihre Kinder erhalten keine Schulausbildung, sondern werden von klein auf an die Arbeit im Müll gewöhnt. Es gibt für sie keine Alternative: „[They] may be said to be born-and-bred dustmen.“ (L II 175) Gegen Krankheiten und Seuchen scheinen sie immun zu sein und erfreuen sich daher einer außerordentlichen Langlebigkeit. Die *dustmen* meiden den Kontakt mit den Angehörigen anderer sozialer Gruppen: „They associate with none but themselves“ (L II 177). Da sie ihren kargen Verdienst gerne gleich vertrinken, haben sie kaum Gelegenheit, durch ökonomische Transaktionen mit anderen gesellschaftlichen Schichten in Beziehung

---

Vgl. den lesenswerten Aufsatz von Christopher Herbert, der plausibel macht, dass Mayhew die ethnologische Diskussion der 1840er Jahre, in der wichtige Vorarbeiten zur Entwicklung dieses Tabu-Konzepts geleistet wurden, sehr genau zur Kenntnis genommen hat: „Rat Worship and Taboo in Mayhew’s London“. *Representations* 23 (1988): S. 1-24.

zu treten. An Kleidung besitzen sie meist nicht mehr als ihre Arbeitskluft, die ihnen wie eine zweite Haut anhängt und sie als Mitglieder einer bestimmten Kaste kenntlich macht. Die *dustmen* bilden folglich eine isolierte Bevölkerungsgruppe, eine Gruppe am äußersten Rand der Gesellschaft. Mayhews *dust-yards* scheinen das Gegenteil eines interkulturellen Schauplatzes zu sein. Sie sind das – durch und durch monokulturelle – Refugium einer besonderen ‚Rasse‘ (‚race‘) von Menschen.

Tatsächlich steht diese andere Rasse laut Mayhew aber gerade nicht vollkommen außerhalb der Gesellschaft. Sie ist marginalisiert, aber nicht total ausgegrenzt. Folgt man Mayhew, so stehen die *dustmen* jenseits der entfesselten Zirkulation von Waren und Zeichen, die das Leben der urbanen kapitalistischen Gesellschaft charakterisiert, und nehmen gleichwohl oder gerade deshalb in stabilisierender und vermittelnder Weise darauf Einfluss. Die *dustmen* wirken auf die moderne Gesellschaft stabilisierend ein – durchaus auch in einem wörtlichen Sinne: Die Stoffe, die sie durch ihre Sammel- und Sortiertätigkeit aus dem Müll heraus filtrieren, sind Grundelemente einer sesshaften Existenz, in ihrer ländlichen wie auch in ihrer urbanen Erscheinungsform. Die gröberen Stücke (im ‚slang‘ der *dustmen* als ‚breeze‘ bezeichnet) dienen der Herstellung von Ziegeln, während die feineren Bestandteile (‚soil‘ genannt) besonders dazu geeignet sind, Sumpf- in Ackerland zu transformieren („peculiarly fitted for [...] breaking up a marshy heathy soil at its first cultivation“), und zwar aufgrund einer „highly separating quality“, die ihnen innewohnt (L II 170). Die *dustmen*, die sich vom Rest der urbanen Gesellschaft separieren, sammeln die Ausscheidungen der Stadt ein und scheiden daraus jene Bestandteile aus, mit deren Hilfe sich sumpfiger Morast in Wasser und festes, bebaubares Land scheiden lässt. Sie sind Agenten der Unterscheidung und wirken als solche am Werk der Kultivierung mit. Von den anderen Menschen abgeschieden, sind sie andererseits von der Erde, in die sie den Abfall überführen, kaum zu unterscheiden (die *sifters* stecken bei ihrer Arbeit „up to their middle in dust“; alle *dustmen* sind „grey with ashes“, L II 171, 175), bewirken aber gerade als Einheit der Unterscheidung, als Wesen, die sich im unentscheidbaren Übergang von amorphem Staub zu menschlicher Gestalt, von Natur zu Kultur befinden, die heilbringende Trennung zwischen diesen beiden Sphären. Sie haben gewissermaßen die Aufgabe, die moderne kapitalistische Gesellschaft zu ‚erden‘ (und ihre Abfälle zu beerdigen), die Zirkulation der Güter, die sich zu verselbständigen und abzuheben droht, mit Land und Boden in Verbindung zu bringen. Diese ‚erdende‘ Funktion lässt sie laut Mayhew den Landarbeitern ähnlich erscheinen: „the dustman often seems to be the stolid ploughman, modified by a residence in the city“ (L II 137).

Wie der ‚slang‘ der Stadtnomaden so wirkt auch die Arbeit der *dustmen* desintegrierend und integrierend zugleich – integrierend qua Desintegration. Und wie der Abfall einer Grenzkategorie der Kultur markiert, so verkörpert der *dustman* eine kulturelle Grenzfigur. Das sondernde und sondierende Wühlen im Dreck, das sie betreiben, fungiert überdies als Allegorie für die Tätigkeit des Stadtethnologen. Um ein vollständiges, integrales Portrait der Metropole zu schaffen, muss auch er den Schmutz der Stadt sieben und sortieren. Für den gehobenen Bürger der Metropole fallen die Straßennomaden alle unter die globale Kategorie

des schmutzigen Auswurfs der Gesellschaft; der Bürger wendet sich angeekelt von diesem abjekten Schauspiel ab. Mayhew hingegen schaut genau hin, begibt sich vor Ort, auf die Straße, in die Hinterhöfe, in die Wohnungen der Armen, spricht mit ihnen und lässt sie in seinem Werk ausführlich zu Wort kommen.<sup>48</sup> Der Stadtethnograph unterwirft die undifferenzierte schmutzige Masse einer taxonomischen Ordnung – das ist *sein* Versuch, die ungezügelte Zirkulation durch Scheidung zu arretieren: den Nomaden sozusagen analytisch still zu stellen.

In *The Criminal Prisons of London* berichtet Mayhew von einem Ballonflug über London, der ihm die Möglichkeit verhieß, die unübersehbare Vielfalt der Metropole „into one harmonious and varied scene“ zu bringen. Doch überraschenderweise offenbarte sich die Metropole dem Ballonfahrer, aus der Höhe betrachtet, nicht als schöne und geordnete Struktur. Je höher er stieg, desto gestaltloser wurde vielmehr die Stadt: „all blent into one immense black spot – [...] it dwindled into a mere rubbish heap“.<sup>49</sup> Aus der Höhe hat London das Ansehen eines gewaltigen Müllhaufens, wie er in den *dust-yards* am Rande der Stadt zu finden ist. Um London in seiner kulturellen Heterogenität als geordnete, einheitliche Struktur sichtbar zu machen, bleibt dem Stadtethnographen nichts anderes übrig, als sich *in* diesen „rubbish heap“ zu begeben und die geduldige Arbeit des *sifting* auf sich zu nehmen.

#### IV.

Ähnlich wie Dickens, der den von Müllmenschen bevölkerten Sahara-Gürtel der Metropole als gefährliche Zone illegaler Aktivitäten kennzeichnet, schreibt Mayhew den *dustmen* das Attribut der Gesetzlosigkeit zu: „They have a deep-rooted antipathy to all [...] connected with the administration of justice, looking upon them as their natural enemies.“ (L II 177) Doch trotz ihrer anarchischen Renitenz, die die gesellschaftliche Ordnung bedroht, erfüllen die *dustmen* laut Mayhew für die urbane Gesellschaft eine stabilisierende, ‚erdende‘ Funktion. Die Bindekraft des Rituals kompensiert in ihrem Fall die fehlende Autorität der Gesetze. Gut einhundert Jahre später hat die öffentliche Gewalt das Abfallwesen der großen Metropolen scheinbar vollkommen unter Kontrolle. Die Abläufe der Müllentsorgung sind durch gesetzliche Vorschriften minutiös geregelt und unterliegen der Aufsicht der Ordnungsämter. Es hat den Anschein, als sei das rituelle Element durch die administrativen Disziplinierungsbemühungen ganz aus dem Reinigungswesen verdrängt worden. Der Abfall der Metropole ist kein Refugium für symbolische Praktiken und archaische Schwellenwesen mehr, sondern ein effektiv nach hygienischen und ökonomischen Prinzipien durchorganisierter Bereich des öffentlichen Lebens.

Der italienische Autor Italo Calvino misstraut diesem Eindruck. In einem Essay, den er 1977 unter dem Titel „La poubelle agrée“ in der Zeitschrift

48 Mayhew integriert – unter Beibehaltung von *slang* und dialektaler Aussprache – eine große Zahl von Interviews und Lebensbeschreibungen in sein Werk. Er betreibt Feldstudien *avant la lettre*.

49 Mayhew/Binney. *The Criminal Prisons* (wie Anm. 31). S. 9.



*Paragone* veröffentlichte, setzt er sich mit dem Abfallwesen seines damaligen Wohnorts Paris auseinander, wobei er sowohl auf seine persönlichen Gepflogenheiten als auch auf die öffentlichen Regularien im Umgang mit dem Müll eingeht.<sup>50</sup> Er vertritt zunächst die provozierende These, dass in der modernen städtischen Abfallentsorgung die rituelle Dimension der ‚Reinigung‘ weiterhin eine wichtige Rolle spiele, ja, dass zwischen Ritus und Gesetz gar kein Gegensatz bestehe. Sie lasse sich zum einen „juristisch als Vertrag“, zum anderen „symbolisch als [...] Ritus“ beschreiben, doch „da jeder Ritus ein Vertrag ist“, bilden sie eine unauflösliche Einheit (84f.). Auf diese Synthese von Ritus und Recht ist es laut Calvino zurückzuführen, dass das Abfallwesen in der urbanen Gesellschaft politisch eine privilegierte Sphäre darstellt, in der die fundamentale Gleichheit der sie konstituierenden Menschen (mit Turner gesprochen: die *communitas*), der elementare „contratto sociale“ in Erscheinung tritt (80/5). Sichtbares Zeichen für diese Gleichheit ist die Mülltonne, die behördlicherseits vorgeschriebene Einheitstonne („poubelle agréée“), die alle Bewohner der Stadt, welcher sozialen Schicht sie auch immer angehören, verwenden müssen. Die Uniformität der Tonne symbolisiert den regulierenden Zugriff der öffentlichen Gewalt, die den prekären Bereich der Abfälle gesetzlich zu ordnen vermag. Sie bringt zur Anschauung, dass alle Bürger vor diesem Gesetz gleich sind. Die Einheitstonne suggeriert, dass sich hinter der Oberfläche sozialer und kultureller Unterschiede eine Ebene fundamentaler Gleichheit verbirgt, die im Müll zutage tritt. Ob arm, ob reich – der Abfall aller ist gleich, oder genauer: Im Abfall sind sich alle gleich. Die Uniformität der Tonnen indiziert die (vermeintliche) Undifferenziertheit des Abfalls, in der sich die elementare *communitas* der Stadtbewohner manifestiert.

Auch auf der rituellen Ebene kommt diese Gleichheit laut Calvino zum Tragen. Das Geschäft der Pariser Abfallentsorgung lässt sich demnach in dreierlei Hinsicht als Ritual beschreiben. Aus der Perspektive des Bürgers ist es ein „Ritus der Reinigung“, der es ihm erlaubt, sich von Überflüssigem zu befreien und sich „wieder vollständig (ohne Reste) mit dem identifizieren zu können, was ich bin und habe“ (85). Aus der Perspektive der Dinge ist sie ein Bestattungsritus, der auf das ordnungsgemäße „Begräbnis des Mülls“ abzielt (86). Aus der Perspektive der Müllmänner schließlich, die unmittelbar mit der Entsorgung des Abfalls befasst sind, ist sie ein Initiationsritual, das ihnen die Aufnahme in die metropolitane Gesellschaft gewährt. Denn die Pariser Müllmänner, so Calvino, sind in der Regel Migrant:en: Früher waren es Italiener, Spanier, Portugiesen und

---

50 Der Text war als Kapitel eines autobiographischen Buchs konzipiert, das Calvino zu seinen Lebzeiten nicht mehr fertigstellen konnte. Es wurde 1992 unter dem Titel *La strada di San Giovanni* in unvollendeter Form aus dem Nachlass publiziert. Der Essay trägt in der deutschen Übersetzung den leicht verfälschenden Titel „Die Mülltonne“. Im Titel des italienischen Originals verweist der französische Ausdruck „La poubelle agréée“ auf die Problematik interkultureller Verständigung. Textnachweise aus der deutschen Ausgabe (wie Anm. 5) erfolgen fortan parenthetisch im fortlaufenden Text unter Angabe der Seitenzahl; die ggf. auftauchende zweite Seitenzahl nach dem Querstrich bezieht sich auf die Erstpublikation in der Zeitschrift *Paragone* (Nr. 324, Februar 1977. S. 3-20), nach der Schlüsselbegriffe und wichtige Passagen im italienischen Original wiedergegeben werden.

Jugoslawen, gegenwärtig ist es das „schlecht kolonialisierte Afrika“, das mit der Aufgabe der Stadtreinigung betraut ist (90). Die Tätigkeit im Müll galt und gilt ihnen als Einlassticket in die westliche Konsumgesellschaft. Das Ritual scheint zu funktionieren, denn Paris kann laut Calvino auf „eine Geschichte der befriedigten Integration des Parias [una storia d'integrazione soddisfata del paria]“ zurückblicken (92/12): „Die soziale Pyramide“ der Metropole „wälzt ihre ethnischen Schichtungen unentwegt weiter um“; wer heute in Paris noch als Müllmann eine Randexistenz führt, kann sich morgen als „Kleinunternehmer“ oder „Facharbeiter“ in ihrer Mitte wiederfinden (90). Die kapitalistische Gesellschaft gleicht in ihrer Dynamik der „rumpelnden Mühle [macina]“, die der Müllwagen mit sich führt, dem „rotierenden Krater des Müllwagens“, der den darin entleerten Abfall immer wieder umschichtet und zermahlt (91/12). Wie die Mühle des Müllwagens generiert diese Gesellschaft unablässig Unterschiede, die sie genauso schnell wieder zerstört, und konstituiert eben dadurch einen Fond der sozialen Gleichheit: Der mobilen Masse des Mülls entspricht die mobile Masse der Konsumenten.

An diesem Punkt, der Initiation des einer fremden Kultur entstammenden Müllmanns in die Metropole, macht sich freilich eine erste Diskrepanz zwischen der juridischen und der rituellen Dimension der Abfallentsorgung bemerkbar. Calvino weist darauf hin, dass die Pariser Müllmänner „ohne regulären Arbeitsvertrag“ beschäftigt werden (89); sie leben in einem rechtlosen Zustand. Der durch die ‚poubelle agréée‘ veranschaulichte Gesellschaftsvertrag, der Schutz der Gesetze, den die Einheitstonne symbolisiert, schließt die Müllmänner gerade nicht ein. Eine elementare Gleichheit, die auch sie umfasst, kann folglich nur rituell, nicht aber juridisch hergestellt werden. Tatsächlich insistiert Calvino auf dieser rituell sanktionierten *communitas* zwischen dem Bürger der Metropole und dem Müllmann. Sie kommt dadurch zustande, dass beide sich das rituelle Priesteramt der Reinigung und der Müllbestattung teilen: Der Bürger – der väterliche Vorstand des Haushalts, für den Calvino selbst hier paradigmatisch einsteht – vollzieht den ersten Teil des Rituals, indem er den Mülleimer aus der Küche abholt und in die Garage transportiert, wo er in die ‚poubelle agréée‘ entleert wird, die er sodann am Straßenrand abstellt (77). Er durchmisst also in klar gegliederten Phasen den liminalen Raum zwischen Haus und Straße. Über den zweiten Teil des Rituals präsidiert der Müllmann: Er leert die Tonne in den Müllwagen und fährt den Abfall zur Deponie. Der banale Akt der Müllentsorgung wird zum Bestattungsritual erhöht, das den Bürger und die „Fremde[n] [stranieri]“ (89/11) auf dem Wege der Aufgabenteilung miteinander verbindet. Diese rituell gestiftete Gemeinschaft steht im Zeichen der „klebrigen und gärenden Erdkrume, der ich und der Müllmann [io e lo spazzino] unsere Opfergaben aus leeren Blechdosen anvertrauen“ (93/13). Im Akt des Beerdigens, in der Teilhabe am Auflösungs- und Transformationsprozess der Dinge finden der Bürger und der Immigrant zueinander. Diese *communitas* ist ein rituell erzeugter Vorschein der Gemeinschaft, die nach der vollendeten Initiation und Integration des Immigranten durch den Gesellschaftsvertrag verbürgt werden soll.

Doch was hat es mit dieser von Calvino emphatisch beschworenen *communitas* – „io e lo spazzino“ (12f.), wie eine Litanei wird diese Formel viermal

wiederholt – wirklich auf sich? Bei näherem Hinsehen wird erkennbar, dass sie keinen realen Bestand hat. Die Abläufe der Entsorgung sind durch die Verwaltung vielmehr gezielt so eingerichtet, dass es zu keiner tatsächlichen Gemeinschaft zwischen Bürger und Müllmännern kommen kann. Ihre *communitas* ist – in einem sehr präzisen Sinne – ein Wunsch- und Traumbild des Essayisten. Eine persönliche Begegnung zwischen dem Bürger und den Müllmännern findet gar nicht statt, denn Ersterer zelebriert seinen Teil des Rituals am Abend, wohingegen Letztere ihr Werk in aller Herrgottsfrühe vollbringen, wenn die Bürger noch in ihren Betten liegen (84). Zudem werden die Müllmänner nicht in das Haus eingelassen, der Müll wird vielmehr aus dem Haus herausgetragen. Die Übergabe erfolgt zwar noch immer in einer Rand- oder Schwellenzone (Straßenrand), aber dieser Rand ist nach außen verlegt worden, um den Innenraum des Hauses von den fremden, ‚unreinen‘ Elementen frei zu halten. Anders als im Falle der Kairoer *zabbalin*, die den Müll *im* Haus und *auf* der Schwelle zur Wohnung von ihren ‚Kunden‘ in Empfang nehmen, sammeln die Pariser Müllmänner den Abfall draußen auf dem Trottoir ein. Das indiziert eine weitgehende Ausgrenzung des Mülls wie auch der für die Bearbeitung des Mülls zuständigen Personen. Das Ritual, wenn denn überhaupt noch von einem solchen die Rede sein kann, verliert seine integrative Funktion. Das wird deutlich an der Art und Weise, wie Calvino den Reinigungseffekt des Rituals deutet: Er sieht darin einen (Aus-)Scheidungsprozess – eine „Ausscheidung der Abfälle meines Selbst“ (85) –, richtet also den Fokus nicht auf das Kollektiv, sondern auf das Individuum. Das Reinigungsritual besitzt weniger eine kulturelle als eine persönliche Funktion. Die Entsorgung des Abfalls hat den Zweck, „dass es keine mögliche Vermischung mehr gibt zwischen dem, was ich bin, und dem, was mir unwiderlich äußerlich ist“ (85). Die *raison d'être* des Reinigungsrituals besteht also in der totalen Selbstaneignung, in der Ausgrenzung alles dessen, was dem Selbst fremd ist. Es gehorcht einem Pathos der Selbstaffirmation – das Ich will ganz mit sich selbst identisch sein und jede ‚unreine‘ Vermischung mit dem Anderen ausschließen. Das Entleeren des Mülleimers erweist sich als Feier des autonomen, in sich geschlossenen, mit sich identischen Selbst westlicher Prägung. Das Reinigungsritual stellt hier ein bloßes Abgrenzungsverfahren dar – nicht also ein Verfahren, das die Kultur auf geregelte Weise mit der ambivalenten Kraftquelle des Unreinen vermittelt. In der Form, in der Calvino den Familienvater das Ritual vollzieht, dient es nicht der Gemeinschaftsstiftung, sondern der Ausstoßung des Fremden.

Calvino gesteht denn auch ein, dass die Kommunikation zwischen den Müllmännern und dem Bürger sich letztlich auf ein Minimum reduziert, nämlich „auf den Inhalt der *poubelle*“ (90). Diesem Minimum erkennt er allerdings eine entscheidende Funktion zu – es ist das Medium, das den Bürger und die Müllmänner zu einem intimen Verband zusammenschließt. Denn über den Inhalt der Mülltonne, über die weggeworfenen Dinge, lernt der Immigrant laut Calvino den Bürger und seine Welt kennen, wird er in die Kultur, der er zugehören will, initiiert. Er „besichtigt [...] die Metropole von ihrer Kehrseite“ und „träumt durch sie vom Schicksal des Konsumenten, das ihn erwartet“ (90). Das Innere der Tonnen offenbart dem Neophyten gewissermaßen rituell die *sacra*

der Konsumkultur, in die er Einlass begehrt. Doch auch diese Vision einer Einweihung des Müllmanns in die Werteordnung der Metropole erweist sich bei näherer Betrachtung als wenig stichhaltig. Anders als Mayhews *sifters*, die den Abfall einer sorgfältigen (Aus-)Lese unterziehen, lesen die Pariser Müllmänner gerade nicht im Müll. Die Einheitstonnen dienen dazu, ihren Inhalt zu verbergen und zu anonymisieren. Sie werden unmittelbar am Straßenrand in den Müllwagen entleert, ohne dass die Müllmänner die Gelegenheit erhielten, ihren Inhalt zu betrachten.<sup>51</sup> Sofort nach der Entleerung „zermalmt [macina]“ die Mühle des Wagens den Abfall und macht ihn somit vollends unlesbar (90/11). Wenn der Bürger im Medium der Abfälle seine persönliche Lebensgeschichte schreibt – „*Müllabfuhr als Autobiographie*“, so notiert Calvino (104) –, dann unternimmt das System der öffentlichen Stadtreinigung alles, um zu gewährleisten, dass diese Schrift für die Müllmänner unlesbar bleibt. Der Bürger und die Kultur, die er repräsentiert, bleiben ihnen fremd, wie auch sie auf den Bürger vollkommen fremdartig wirken: wie „Besucher aus einer anderen Welt [visitatori d'un altro mondo]“ (89/11).

Der dem Müll in der Metropole Paris zugewiesene Raum wäre mithin kein interkultureller Schauplatz? Mit letzter Entschiedenheit lässt sich eine solche Aussage nicht treffen. Denn Calvino deutet an, dass es einen ganz besonderen Raum gibt, in dem die *communitas* zwischen Bürger und Müllmann doch noch möglich erscheint. Er berichtet, wie der Lärm der Müllabfuhr frühmorgens in sein Schlafzimmer dringt und ihn „im Halbschlaf“ dazu animiert, sich die Tätigkeit der Müllmänner vorzustellen, sie als „Emissäre der chthonischen Welt“, als „Engel“ und „Mittler“ zu imaginieren (86, 90). Die Müllmänner haben also doch noch Einlass in den bürgerlichen Innenraum gefunden, freilich nicht als reale, sondern als fiktive Wesen. Die liminalen Orte der Reinigung (Türschwelle, Straßenrand, Stadtrand) haben eine Verschiebung und Verwandlung erfahren: Liminalität manifestiert sich hier als Zwischenzustand zwischen Schlaf und Wachsein, zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Phantasma. In diesem liminalen Zustand träumt der Essayist den Traum von der gemeinsam mit den Müllmännern vollzogenen Bestattung der Dinge in der Erde: „Im Ritus des Wegwerfens *würden wir gern*, ich und der Müllmann, das Versprechen der Vollendung des Zyklus wiederfinden, das dem bäuerlichen Produktionsprozess eigen war“ (92, Hervorh. C. M.). Die Verwendung des Conditionalis ist signifikant. Die *communitas* erweist sich als poetischer Traum, als Dichterphantasie,

51 Als ich in den späten 1960er Jahren mit meiner Familie aus Deutschland in eine US-amerikanische Metropole übersiedelte, wunderten wir uns über die vermeintlich ‚primitive‘ Art und Weise, wie die städtische Müllabfuhr die Haushaltsabfälle entsorgte. Die Mülltonnen wurden nicht unmittelbar in den Müllwagen entleert, vielmehr betrat der Müllmann – in der Regel ein Angehöriger der afroamerikanischen Bevölkerungsgruppe – das Grundstück des Anwohners, legte ein grobes Leinentuch auf den Boden, schüttete den Inhalt der Mülltonne darauf aus, faltete die Ecken des Tuchs zusammen und trug den Abfall damit zum Müllwagen. Das Ausbreiten der Abfälle auf dem Tuch kann als eine Schrumpfform des alten ‚Lesens‘ im Müll gesehen werden. Den französischen *ébloueurs*, wie Calvino sie beschreibt, ist selbst diese reduzierte Möglichkeit nicht mehr gegeben.

die zudem einen nostalgischen Charakter besitzt: „Jetzt schlägt der Diskurs den Weg der archaischen Beschwörung ein“, so kommentiert der Essayist selbstironisch seine Träumerei (92). Er imaginiert den Müllmann als archaischen „Totengräber der Dinge“ (86), der – wie Mayhews erdverbundene *sifters* – die Stadt mit dem Land zu vermitteln vermag, und er imaginiert seine Teilhabe an diesem rituellen Geschehen. Das gemeinsam mit dem Müllmann vollzogene Reinigungs- und Bestattungsritual ist also eine literarische Fiktion. Die Literatur ist diejenige Institution in der modernen Metropole, die solchen Ritualen Zuflucht gewährt.<sup>52</sup> So ist es nur konsequent, dass Calvino den Schluss seines Essays einer eindringlichen Reflexion auf den Zusammenhang zwischen Schreiben und Wegwerfen widmet: „Schreiben heißt, sich eines Besitzes entledigen, genau wie wegwerfen“ (103).

## V.

Die Metropolen moderner Industrie- und Konsumgesellschaften betreiben systematisch die Marginalisierung des Mülls und der mit ihm befassten Personen. Sie bemühen sich darum, die liminalen Räume, die vormals der ‚Bestattung‘ des Abfalls dienten, administrativ unter Kontrolle zu bringen und so weit wie möglich aus der Stadt zu drängen. Mit der Einrichtung großer Deponien und Müllverbrennungsanlagen ist der Höhepunkt dieser Ausgrenzungsbewegung noch nicht erreicht. Die Globalisierung eröffnet neue Möglichkeiten. Die jüngste Phase in der Geschichte der westlichen Ausgrenzung des Mülls ist durch Müllexporte und Mülltourismus gekennzeichnet. Die Industriestaaten betreiben in großem Stil die Verschickung des Mülls jenseits ihrer Landesgrenzen – den ‚Export‘ in die sogenannte Dritte Welt, wo er auf den großen Deponien der Mega-Cities landet. Die ehemalige koloniale Metropole entsinnt sich ihrer alten Peripherie – und nutzt sie als Abfallentsorgungsinstanz.

Die Mega-Cities der südlichen Hemisphäre erscheinen deshalb so geeignet als Entsorgungsstätten für den gefährlichen Müll der Industrienationen, weil das Abfallwesen hier oft noch keiner rigiden administrativen Kontrolle unterliegt. Korruption, fehlende oder lax gehandhabte Vorschriften zum Schutz der Umwelt, vor allem aber das exponentielle Wachstum der Städte, mit dem die Verwaltungsapparate nicht Schritt halten können, schaffen informelle, quasi-rechtlose Zonen, die sich (aus Sicht der westlichen Müllproduzenten) für den Absatz toxischer Abfälle regelrecht anbieten. Zwischen dem Anwachsen der Städte zu Mega-Cities und der Entstehung eines globalen Mülltourismus besteht ein systematischer Zusammenhang. Die rasante Verstädterung der südlichen Hemisphäre vollzieht sich größtenteils in Gestalt einer „pirate urbanization“<sup>53</sup>: Die landflüchtigen Massen, die sich an den Rändern dieser Metropolen niederlassen, besetzen – von den Eigentümern und den Behörden meist geduldet, wenn

52 Vgl. Moser. „Throw me away“ (wie Anm. 12). S. 323f.

53 Zum Folgenden vgl. Mike Davis. *Planet of Slums*. London/New York: Verso, 2006. S. 37-42.

nicht gar dazu ermuntert – Land, das aufgrund seiner ungünstigen, ungesunden oder gefährlichen Lage bislang nicht genutzt wurde, und errichten darauf im Eigenbau ihre Barackensiedlungen. Die neue Peripherie zieht die Entstehung einer dubiosen Industrie nach sich: „A migrant stream of polluting, toxic, and often illegal industries also seeks the permissive obscurity of the periphery.“<sup>54</sup> Der Rand der Mega-City wird so im doppelten Sinne zu einer Zone der Entsorgung: Raum für die Entsorgung einer ‚überschüssigen‘ Bevölkerung, die weder in der Stadt noch auf dem Land ein geregeltes Auskommen findet; und zugleich Raum für die irreguläre Entsorgung von Abfällen, die vor Ort entstehen, aber auch aus der Ferne importiert werden. „[T]he principal function of the Third World edge“, so fasst Mike Davis die Situation zusammen,

remains as a human dump. In some cases, urban waste and unwanted immigrants end up together, as in such infamous ‚garbage slums‘ as the aptly named Quarantina outside Beirut, Hillat Kusha outside Khartoum, Santa Cruz Meyehualco in Mexico City, the former Smoky Mountain in Manila, or the huge Dhapa dump and slum on the fringe of Kolkata.<sup>55</sup>

Es ist freilich fraglich, inwiefern es hinsichtlich der Mega-Cities überhaupt noch sinnvoll ist, von einem Rand zu sprechen. Aufgrund der gewaltigen Flächenausdehnung, die sie in den letzten Jahrzehnten erfahren haben, hat sich die Relation zwischen Stadtzentrum und Stadtrand dramatisch verändert. Diese Städte bestehen praktisch nur noch aus Rand; die riesigen Randzonen haben das alte Zentrum gleichsam an die Peripherie gedrängt. Hinzu kommt, dass zwischen dem Stadtrand und dem Land, an das er grenzt, nicht mehr klar unterschieden werden kann: Zwischen Stadt und Land erstrecken sich endlose Zwischenzonen, „strange limbos where ruralized cities transition into urbanized countrysides.“<sup>56</sup> Der Rand hat sich in den Mega-Cities gewissermaßen absolut gesetzt. Gleichwohl bildet auch er seinerseits einen Rand aus, einen potenzierten Rand, einen abjekten Rand des Randes, nämlich die genannten *garbage slums*, gewaltige Müllhalden, die von Menschen bewohnt werden – Menschen, die im Müll und vom Müll leben. Markieren diese Müllhalden mithin ein letztes Rückzugsgebiet jener alten Schwellenwesen, die die Grenzen der Kultur behüten? Überlebt am vermeintlich rückständigen Rand eine archaische Spezies von Müllmenschen – Nachfahren der Mayhew’schen *dustmen*, die ihr geduldiges Werk der Bestattung und der Reinigung vollziehen? Und stellt dieser potenzierte Rand einen interkulturellen Schauplatz dar, eine Stätte der transkulturellen Hybridisierung?

Folgt man dem chilenischen Schriftsteller Roberto Bolaño, so sind diese Fragen zu verneinen. In seinem Roman *2666* entwirft Bolaño das Portrait der fiktiven Grenzstadt Santa Teresa, als deren Vorbild in der Wirklichkeit unschwer die mexikanische Ciudad de Juárez zu erkennen ist.<sup>57</sup> Wie ihr reales Pendant

54 Ebd. S. 46.

55 Ebd. S. 47.

56 Ebd. S. 46.

57 Roberto Bolaño. *2666*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2004; ders.: *2666*, aus dem Spanischen von Christian Hansen, München/Wien: Hanser, 2009. – Nachweise

wird Santa Teresa von einer Serie schrecklicher Frauenmorde heimgesucht.<sup>58</sup> Die Leichen der Ermordeten – im Laufe der Jahre sind es mehrere Hunderte an der Zahl – werden auf den Öd- und Brachflächen sowie den überall wuchernden illegalen Müllkippen der Stadt aufgefunden. Aus der Sicht eines US-amerikanischen Besuchers, des Sportjournalisten Oscar Fate, besitzt die Stadt demzufolge das Ansehen eines einzigen großen Haufens Unrat – er kanzelt sie als „diese Scheiße“ ab, die sich „auf halbem Wege zwischen einem verwahrlostem Friedhof und einer Müllhalde“ befindet („esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero“) (353/362; Übersetzung modifiziert, C.M.). Fates despektierliche Äußerung trifft die Verhältnisse mit größerer Präzision, als sie von ihm intendiert sein mag. Santa Teresa ist weder ganz Friedhof noch ganz Müllhalde, sondern beides zugleich in unauflöslicher Verquickung, weil man Menschen wie auch Dinge hier achtlos entsorgt, anstatt sie ordnungsgemäß zu bestatten. Ein Mensch gilt hier so viel wie ein Gebrauchs- oder ein Konsumgegenstand, den man wegwirft, nachdem man ihn verwendet oder genossen hat.

Die Charakterisierung der Stadt als „esta mierda“ suggeriert ein ungeordnetes Chaos, ein undifferenziertes Amalgam. Tatsächlich bemüht sich der Erzähler jedoch darum, eine präzise und differenzierte Topographie des urbanen Raumes von Santa Teresa zu zeichnen, die durch scharf gezogene Außen- und Binnengrenzen bestimmt wird. Es handelt sich in mehrfacher Hinsicht um die Topographie eines Rand- und Schwellenraums. Santa Teresa liegt am nördlichen Rand von Mexiko, unmittelbar an der Grenze zu den USA. Die Nähe zur Grenze macht die Stadt zu einem Anziehungspunkt für Migranten aus ganz Mexiko sowie aus Mittel- und Südamerika. Sie hoffen, von hier aus illegal in die USA einreisen zu können. Für die vielen, denen dies trotz wiederholter Versuche nicht gelingt, stellt Santa Teresa eine Art Wartesaal dar, in dem sie auf Dauer im Elend verharren. Die Stadt selbst ist in verschiedene Zonen aufgeteilt. Da sind zunächst die Industrieparks mit den Maquiladoras, den großen Fabriken amerikanischer und europäischer Konzerne, in denen Arbeiterinnen für Billiglöhne vorgefertigte Teile zusammensetzen, ehe sie zur Endproduktion ins Ausland zurückverbracht werden. Sie bilden einen zweiten Anziehungspunkt für Migranten, denn sie verheißen der verarmten Bevölkerung des Südens Arbeit und Brot. Der Name dieser Fabriken ist vielsagend; er leitet sich von dem Wort ‚maquila‘ her, der Bezeichnung für das Entgelt, das der Müller früher von den Bauern für das Mahlen ihres Getreides erhielt.<sup>59</sup> Die Maquiladoras können in zweierlei Hinsicht als Mühlen gedeutet werden, die das wertvolle ‚Korn‘ vom ‚Schrot‘ trennen. Zum einen ‚zermahlen‘ sie die Produkte, die in ihnen teilgefertigt werden. Die Produkte gehen in einem ‚veredelten‘ Zustand in die Her-

---

aus der deutschen Übersetzung erfolgen fortan parenthetisch im fortlaufenden Text unter Angabe der Seitenzahl; eine ggf. erscheinende zweite Seitenzahl nach dem Querstrich bezieht sich auf die spanische Ausgabe.

58 Zu den ‚realen‘ Frauenmorden in Juárez und ihren sozio-kulturellen Hintergründen vgl. den informativen Artikel von Raina Zimmering, „Frauenmorde und keine Aufklärung – die Frauen von Juárez“. *UTOPIE kreativ*. 184 (2006): S. 149-161.

59 Ebd. S. 151.

kunftsländer zurück (‚Lohnveredelungsbetriebe‘ – so heißen die Maquiladoras im Deutschen), während lediglich die – teils toxischen – Abfälle, die bei der Fertigung entstehen, im Land verbleiben.<sup>60</sup> ‚Zermahlen‘ werden zum anderen die zumeist weiblichen Arbeiter, die bei geringer Bezahlung in überlangen Schichten bis zur Erschöpfung ausgebeutet werden, sodass sie nach spätestens einem Jahr gegen frische Kräfte ausgetauscht werden müssen.<sup>61</sup> Die Entlassenen vermehren das Heer des ‚menschlichen Abfalls‘, das Santa Teresa bevölkert.

Sorgfältig getrennt und oft weit entfernt von den Industrieparks liegen einerseits die Siedlungen, in denen die Arbeiter leben, andererseits die bewachten Areale der Wohlhabenden und der Eliten – kleine, abgeschlossene Städte für sich. Alle diese verschiedenen Zonen verteilen sich weitläufig zerstreut in der Wüstenlandschaft. Zwischen ihnen befinden sich große Brachflächen. Sie werden als illegale Mülldeponien genutzt; zugleich breiten sich in ihnen die Slum- und Barackensiedlungen der Migranten aus, die keine Arbeit (mehr) haben und keine Gelegenheit zur Ausreise finden, der an der Peripherie Gestrandeten mithin. In den wilden Müllkippen der Zwischenzonen entsorgen sowohl die Maquiladoras als auch die Barackenbewohner ihre Abfälle. Sie markieren also im doppelten Sinne eine Stätte des Müllexports, der Müllausgrenzung: Sie dienen sowohl der Entsorgung kontaminierten Industriemülls aus dem Norden als auch der Entsorgung überschüssigen Menschenmaterials aus dem Süden. Da sie die urbane Landschaft nicht mehr als Peripherie umgeben, sondern als massive Bruchlinien durchziehen, stellen sie zugleich einen eingestülpten Rand dar. Sie bilden (wie in der vorindustriellen Metropole) eine allgegenwärtige liminale Sphäre, die gleichwohl (in markiertem Kontrast zu ihrem vorindustriellen Pendant) keinen Übergang zwischen Stadt und Land, zwischen den Kulturen und den Bevölkerungsgruppen mehr ermöglicht, sondern nur noch trennt. Tatsächlich charakterisiert Bolaño die urbane Landschaft Santa Teresas als einen Raum potenziert Fragmentierung. Sie wirkt „bruchstückhaft“, ist „einer ständigen Zersprengung in Bruchstücke unterworfen, ein Puzzle, das unablässig entstand und zerfiel“ (731). Die Stadt zersetzt sich selbst, ohne je den Zustand totaler Zerstäubung zu erreichen; wie der mumifizierte Abfall der großen *landfills* verbleibt sie im Status sistierter Desintegration. Sie zerfällt in Teile, die nicht mehr miteinander kommunizieren. Santa Teresa ist eine große Mühle, die sich selbst zermahlt. Stellt die Mühle für Calvino ein Bild dar, welches das (am Ende freilich nicht eingelöste) Versprechen einer elementaren Gleichheit im Abfall veranschaulicht, so verweist sie bei Bolaño auf ein *perpetuum mobile* der Selbstdestruktion. Er führt in *2666* die Vermüllung des urbanen Raums vor – nicht nur in dem Sinne, dass die Stadt in den Abfällen, derer sie nicht mehr Herr wird, versinkt, sondern auch in dem Sinne, dass ihre Raumstruktur selbst zerfällt, zu Rammüll wird.

---

60 Der Vorgang wirkt wie eine Parodie auf die rituelle Tätigkeit der *chiffonniers*, *ragpickers* und *sifters*. Die Konsumgüter aus dem Westen werden an die Peripherie des Südens geschickt, wo sie für einen Moment mit dem abjekten Anderen in Berührung treten, um ‚gereinigt‘ und gestärkt wieder ins Zentrum zurückzukehren.

61 Zimmering, „Frauenmorde“ (wie Anm. 58). S. 154.



Unter den vielen Müllkippen, die überall in Bolaños Santa Teresa wuchern, besitzt eine ein besonders infernalisches Ansehen: „[I]m Volksmund heißt sie El Chile.“ (454) Sie bildet sozusagen den Rand des eingestülpten Randes. Auch auf dieser Deponie werden immer wieder Frauenleichen aufgefunden. El Chile wird von Lebewesen bewohnt, die man nicht mehr als liminal bezeichnen kann. Bolaño schildert sie wie eine Spezies seltener, scheuer und degenerierter Tiere:

Durante el día no se ve un alma por El Chile ni por los baldíos aledaños que el basurero no tardará en engullir. Por la noche aparecen los que no tienen nada o menos que nada. [...] No son muchos. Hablan una jerga difícil de entender. [...] Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero. Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción, están enfermos. Sacarle la ropa a un cadáver de El Chile equivale a despellejarlo. La población permanece estable: nunca son menos de tres, nunca son más de veinte. (466f.)<sup>62</sup>

Die Müllmenschen von El Chile erinnern nur noch von Ferne an Mayhews *dustmen*. Zwar bilden auch sie eine isolierte Kaste und sprechen ihre eigene Sprache, ihren eigenen *slang*. Doch anders als ihre entfernten Londoner Verwandten sind sie nicht mehr immun gegen die im Schmutz lauenden Krankheiten, sondern gehen daran elendiglich zugrunde. Sie unterscheiden sich zudem dadurch von den *dustmen*, dass sie sich nicht vermehren. Sie sind unfruchtbar – unfruchtbar auch in dem Sinne, dass sie die Stadt nicht länger ‚erden‘, keine heilsame Bestattung und Transformation der Dinge mehr vollziehen. Sie bearbeiten den Müll nicht und üben daher keinerlei regenerative, reinigende Funktion mehr aus. Vielmehr streuen sie ziellos darin herum; sie leben hier, weil dies ihr ‚natürliches‘ Habitat zu sein scheint, der passende Lebens- oder besser: Sterbensraum. Doch ein richtiger Tod ist ihnen nicht vergönnt. Obwohl sie sterben, ohne Nachkommen zu zeugen, bleibt ihre Zahl auf rätselhafte Weise konstant. Als ‚Art‘ sterben sie nicht ganz (aus), sind aber auch nicht mehr ganz am Leben. Kessler, ein FBI-Ermittler, der die mexikanischen Behörden bei der Aufklärung der Frauenmorde unterstützt, sieht in ihnen Menschen, „die tot waren, auch wenn sie herumliefen und uns anschauten“ (731). Wie die weggeworfenen Gegenstände, die auf der Halde im Zwischenzustand des Halbverfalls perennieren, geistern die

62 „Tagsüber sieht man in El Chile keine Menschenseele, auch nicht auf dem umliegenden Ödland, das die Müllhalde schon bald verschlingen wird. Nachts kommen diejenigen zum Vorschein, die nichts oder weniger als nichts besitzen. [...] Es sind nicht viele. Sie sprechen ein unverständliches Kauderwelsch. [...] Ihre Lebenserwartung ist gering. Sie sterben spätestens nach sieben Monaten des Herumstreuens auf der Müllhalde. Über ihre Ernährungsweise und ihr Sexualleben ist nichts bekannt. Vermutlich haben sie Nahrung und Paarung vergessen. Oder Nahrung und Sex sind für sie bereits etwas anderes, unerreichbar, unaussprechlich, etwas jenseits von Handeln und Sprechen. Ausnahmslos alle sind krank. Einem Toten von El Chile die Kleider auszuziehen heißt so viel wie ihn zu häuten. Ihre Population bleibt konstant. Es sind nie weniger als drei und nie mehr als zwanzig.“ (454)

Bewohner von El Chile auf einem Friedhof umher, der keine ordnungsgemäßen Bestattungen mehr kennt. Sie sind Untote, gefangen in einem Zwischenzustand zwischen Leben und Verfall, Mensch und Tier, Mensch und Ding. In ihrer Insistenz ähneln sie den Leichen der serienmäßig ermordeten Frauen, die trotz aller Bemühungen der Behörden, sie zum Verschwinden zu bringen, immer wieder neu an denselben Orten auftauchen – auch sie eine Spezies, deren Population auf unheimliche Weise konstant bleibt und die Stadt heimsucht. Diese Untoten symbolisieren die auf Dauer gestellte Liminalität, die Santa Teresa als Entsorgungsstätte für den Müll des armen Südens wie auch des reichen Nordens, am Übergang der beiden Welten auszeichnet.

Wenn die Müllkippe „El Chile“ diesen Übergang in verdichteter Form repräsentiert, wie ist es dann um ihre interkulturelle Verfasstheit bestellt? Auch sie nimmt einen gespenstischen Charakter an. Sie macht sich weniger in Form einer synkretistischen Vermischung als einer Heimsuchung geltend, die ihren Namen durchgeistert. Der Name „El Chile“ verweist zunächst auf das Land und den Namen Chile, der der Sprache der Aimara-Indianer entstammt und „Grenzen der Welt“ bedeutet.<sup>63</sup> Damit ist die topographische Randposition angesprochen und zugleich auch die Umstülpung der räumlichen Verhältnisse: Chile, vormals das südliche Weltende, grenzt nun in Gestalt der Müllhalde direkt an den reichen Norden an. Neben der Aimara-Bezeichnung geistert aber noch eine zweite indigene Stimme durch den Namen der Mülldeponie: Chile ist das der Nahuatl-Sprache entlehnte spanisch-mexikanische Wort für die Chili-Schote. Die Schärfe des Chili-Pfeffers mag an die toxischen Bestandteile des in El Chile gelagerten Mülls gemahnen. Damit ist aber zugleich auch eine weitere Fährte gelegt, die auf die Kochkunst als Paradigma transkultureller Hybridisierung verweist. Sie führt zum Chili-Gericht, das oft fälschlicherweise als typisch mexikanisch angesehen wird, tatsächlich aber jenseits der Grenze seinen Ursprung hat, in Texas und New Mexico.<sup>64</sup> Aus mexikanischer Sicht ist Chile con carne eine barbarische Speise und eine imperiale Vereinnahmung, die die differenzierte, indigene mit europäischen Elementen verbindende Kochkunst des Landes auf vereinfachende Weise imitiert und ihr somit Hohn spricht.<sup>65</sup> Ein scharfes Eintopfgericht amerikanischer Provenienz, das sich als mexikanisch ausgibt und wie ein Scheißhaufen aussieht: Das ist der interkulturelle Schauplatz der Großstadt, wie Bolaño ihn imaginiert.

63 Karl Lokotsch. *Etymologisches Wörterbuch der amerikanischen (indianischen) Wörter im Deutschen*. Heidelberg: Winter, 1926. S. 32; vgl. auch Dietmar Urmes. *Handbuch der geographischen Namen*. Wiesbaden: Fourier, 2003. S. 147.

64 Zur Geschichte des Gerichts vgl. die klassische Studie von Frank X. Tolbert. *A Bowl of Red*. Revised edition. Garden City, N.Y.: Double Day, <sup>2</sup>1972.

65 Eine ältere Ausgabe des *Diccionario de mejicanismos* definiert Chile con carne folgendermaßen: „Detestable comida que con el falso título de mejicana se vende en los Estados Unidos del Norte, desde Tejas hasta Nueva York.“ (Francisco J. Santamaria. *Diccionario de mejicanismos*. Mejico: Porrúa, 1959. S. 385, s.v. Chile con carne).

Daniel Nachbaur

## Die Poesiemaschine

Roland Barthes, Walter Benjamin und die Deutsche Frühromantik

### 1. Einleitung

In seiner Antrittsvorlesung am Collège de France im Jahr 1977, die unter dem Titel *Leçon* bekannt geworden ist, attestiert Roland Barthes dem literarischen Diskurs enzyklopädische Qualitäten. Nicht nur, weil ihm zufolge das „literarische Monument“ alle Wissenschaften in sich repräsentiere und insofern „kategorisch realistisch“, „der eigene Lichtschein des Wirklichen“ sei, sondern auch im etymologischen Sinn des Wortes. Die Literatur bringe nämlich die in ihr enthaltenen „Kenntnisse zum Kreisen“, also in Bewegung, indem sie keinen einzigen ihrer Bereiche ‚fixiere‘ und ‚fetischisiere‘, sondern jedem ihrer Elemente einen „indirekten Platz“ gebe.<sup>1</sup> Und weiter:

Andererseits ist das von ihr mobilisierte Wissen weder vollständig noch letztgültig; die Literatur sagt niemals, daß sie etwas weiß, sondern, daß sie *von* etwas weiß, oder besser, daß sie viel davon weiß – daß sie über die Menschen Bescheid weiß. Was sie von den Menschen kennt, ist das, was man die große *Verschwendung* der Rede nennen könnte, die sie bearbeiten und von der sie bearbeitet werden, sei es, daß die Literatur die Vielfalt der Soziolekte reproduziert, sei es, daß sie von dieser Vielfalt aus, deren Zerrissenheit sie empfindet, sich eine an der Grenze liegende Rede vorzustellen und auszuarbeiten sucht, die deren Nullzustand darstellte. Weil die Literatur die Rede in Szene setzt, statt sie nur zu benutzen, bringt sie das Wissen in das Räderwerk der endlosen Reflexivität: durch die Schreibweise hindurch reflektiert das Wissen unablässig über das Wissen, entsprechend einem Diskurs, der nicht mehr epistemologisch, sondern dramatisch ist.<sup>2</sup>

Das ist eine schillernde Definition. Denn zum einen setzt Barthes hier mit dem Begriff des „Nullzustandes“ der Literatur ein Schlüsseltheorem seiner frühen Schriften erneut in Kurs<sup>3</sup>, das mit bedeutenden Implikationen befrachtet ist. Es thematisiert die Utopie eines neutralen Beobachtungsstandpunktes, von dem aus sich ein ideologiebereinigtes Panorama der Diskurse auffächern ließe und installiert die Literatur damit als transzendente Kulturwissenschaft. Und zum zweiten verpflichtet Barthes in diesen Sätzen das Literarische emphatisch auf Diversifikation und totale Reflexivität. Damit findet der Passus interessante Parallelen in literaturtheoretischen Programmatiken, die im Umkreis

---

1 Roland Barthes. *Leçon/Lektion*. 1. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. S. 27.

2 Ebd. S. 27ff.

3 Der Begriff des „Nullzustandes“ der Rede taucht erstmals in Barthes' erster umfangreicher Veröffentlichung von 1953 mit dem programmatischen Titel: *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil), deutsch: *Am Nullpunkt der Literatur* auf.

der deutschen (Früh-)Romantik formuliert worden sind. So konzipiert schon Schlegel im 238. Athenäumsfragment die romantische Dichtung als Transzendentalpoesie, insofern sie auf die Bedingungen ihres eigenen Darstellens reflektiere, „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit“<sup>4</sup> darstelle. Und in dem nicht minder prominenten Entwurf der progressiven Universalpoesie (Athenäum 116) wiederum, wird die Literatur gleich auf eine umfassende Integration der diversen Sprachspiele festgelegt, die das soziale Leben konstituieren und das Poetische im Anschluss ebenfalls unter dem Gesichtspunkt seiner autoreferentiellen Struktur ins Auge fasst. Die Bestimmung der romantischen Art zu dichten, so heißt es dort, sei es nicht bloß „alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“<sup>5</sup>, nicht nur um eine innerästhetische Universalisierung also habe es ihr zu gehen, sondern sie „soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen“. So umfasse sie „alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zum Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang“ und könne am Ende „gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters“<sup>6</sup> darbieten. Wie bei Barthes ist damit der Impetus dieser Poetologie dezidiert realistisch. Die Literatur ist ein Kompendium des Weltwissens. Auch Schlegel legt dabei freilich eine Vorstellung von Realismus zugrunde, die die kanonische Form der Mimesis, die auf Eindeutigkeit, Anschaulichkeit und Zentrierung abzielt, konterkariert. Denn die romantische Poesie soll die Vielfalt der Sprachen<sup>7</sup> nicht lediglich unter einem besonderen Gesichtspunkt, etwa jenem des Schönen, der Wahrheitserkenntnis oder des Komischen fixieren, sondern die verschiedenen Symbolisierungsformen gleichberechtigt nebeneinander und durcheinander entfalten. Jedes ihrer Momente hat zugleich als Subjekt und Objekt der Darstellung zu fungieren: „Und doch kann auch sie [die progressive Universalpoesie], am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“<sup>8</sup> Die ideal durchgebildete Dichtung hat man sich demnach als eine serielle Struktur vorzustellen, die sich in ihren Teilmomenten selbst spiegelt. Somit kommt in Schlegels

4 Friedrich Schlegel. Athenäums-Fragmente. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hg. Ernst Behler. Bd. 2. Hg. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1967. S. 165-255, hier S. 204.

5 Ebd. S. 182.

6 Ebd. S. 182f.

7 Von denen Schlegel in seinem Fragment die rhetorische, die philosophische, die poetische, prosaische, esoterische (er nennt sie „Genialität“), die kritische, die satirische und humoristische sowie schließlich die kindliche nennt.

8 Ebd. S. 183.

Konzeption der progressiven Universalpoesie nichts anderes zur Sprache als die Vision eines Wissens, das in einem gleichsam dramatischen Akt, wie Barthes sagt, „unablässig über sich selbst reflektiert“, es geht ihr also im Kern um die subversive Ambition, den epistemologischen Diskurs durch eine performative Drapierung des Wissens zu substituieren.

Die Übereinstimmung zwischen Barthes' Antrittsvorlesung und Schlegels 116. Athenäumsfragment, die hier nur cursorisch wiedergegeben wurde, ist keine vereinzelte oder zufällige. Sie ist exemplarisch für eine Menge weiterer frappanter Entsprechungen zwischen der Theoriebildung deutscher Frühromantik und Konzepten Barthes', die sowohl auf thematischer wie auch auf systematischer Ebene erscheinen. Zwar kann eine direkte Rezeption deutscher Romantik schwer nachgewiesen werden<sup>9</sup>, doch sind so kardinale frühromantische Themen wie etwa die unendliche Selbstüberbietung in der poetischen Reflexion, die Frage nach dem Status von Lektüre und Kritik oder der Problemkreis der Subjektivität, um nur die bedeutendsten zu nennen, in seinen Schriften nicht nur omnipräsent, sondern sie inspirieren dort zudem immer wieder Theorieentwürfe, in denen sich genuin romantische Argumentationsmuster wiederholen. Insbesondere eine Äußerung Barthes' in der Einleitung zum zweiten Teil von *Kritik und Wahrheit*, die in der französischen Romantik die Voraussetzungen für ein neues Kritikverständnis sieht, das sich dann bei Mallarmé voll entfaltet habe, zeigt eine prinzipielle Sympathie für das Denken jener Epoche. Dort heißt es: „Zwei Jahrhunderte lang hat sich der französische Klassizismus definiert durch die Einteilung, die Hierarchie und die Stabilität seiner Schreibweisen, und die Revolution der Romantik hat sich selbst ausdrücklich als eine Umwälzung der Klassifizierung verstanden. Nun vollzieht sich seit ungefähr hundert Jahren, ganz gewiß aber seit Mallarmé, eine bedeutsame Veränderung der alten Position unserer Literatur: die doppelte Funktion der Schreibweise, die poetische und kritische, wird ausgetauscht und verschmilzt in eine“.<sup>10</sup> – Nun sind die Analogien zwischen der Barthes'schen Theorie und den Konzepten der deutschen Romantik von der Forschung durchaus registriert worden, Beobachtungen in diese Richtung haben aber bislang kaum über die Nominierung des Desiderats hinausgeführt.<sup>11</sup> Das ist sicher überraschend, da in den letzten Jahrzehnten bekanntermaßen eine Vielzahl aktualisierender Romantik-Lektüren vor der Folie postmoderner Ästhetik und Erkenntnistheorie veröffentlicht wurden. Zur

9 Carlo Brune verweist in seiner 2003 erschienenen Studie zu Roland Barthes etwa darauf, dass es in Barthes' Schriften lediglich drei marginale Bezüge zu Novalis gebe. Vgl. Carlo Brune. *Literatursemiologie und literarisches Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 19.

10 Roland Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. S. 209.

11 Auch Carlo Brune hält fest, dass „die mitunter frappanten Analogien“ zwischen Roland Barthes und der Ästhetik der deutschen Romantik „von der Forschung noch kaum in den Blick genommen“ (Brune. *Literatursemiologie* [wie Anm. 9]. S. 19) worden seien. Dieser Befund hat nach wie vor Gültigkeit, zumal Brune selbst seinem erklärten Anliegen, jenen Problemkreis im Rahmen seiner Arbeit mit zu berücksichtigen, nur sehr sporadisch nachkommt.

Behebung dieses Defizits beizutragen, ist dementsprechend das Anliegen dieses Beitrags. Im Folgenden sind Ansätze zur systematischen Aufarbeitung der vielfachen Bezüge zu konzipieren, die sich zwischen dem Text der Deutschen Romantik und den Arbeiten Barthes' aufzeigen lassen. In methodologischer Hinsicht bewegt sich ein solcher Vergleich allerdings auf nicht eben einfachem Terrain. Das resultiert zunächst aus dem beträchtlichen Volumen der theoretischen Erträge Roland Barthes' sowie der romantischen Autoren, infolgedessen eine strenge Reduktion der Textbasis notwendig wird. Hinzu kommt, dass diese Erträge jeweils in rigoros fragmentierten und hermetischen Schreibweisen codiert sind, die das Paradox und die begriffliche Unklarheit bewusst suchen. Das multipliziert die Zahl der Blickwinkel und wirft die Frage nach der Wahl der interpretativen Zugänge auf.<sup>12</sup> Um diesem Dilemma zu entgehen, rekurriert das Folgende bewusst auf eine einzelne Darstellung romantischer Theorie, die sich durch ihre besondere Prägnanz und ein überdurchschnittliches analytisches Niveau auszeichnet: Walter Benjamins Dissertation zum Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.<sup>13</sup> Weit davon entfernt, einen zusätzlichen Komplexitätsfaktor oder gar antiquierte Positionen in den Vergleich zu importieren, ist der Einbezug Benjamins in doppelter Hinsicht gewinnbringend: Zum einen hat Benjamin dem Reflexionsbegriff erstmalig eine Schlüsselrolle innerhalb der romantischen Kunsttheorie eingeräumt und sich damit *avant la lettre* zum Initiator der postmodernistischen Romantiklektüre gemacht.<sup>14</sup> Seine Arbeit bringt bereits jene Aspekte der Romantik zu Gesicht, die ihre Anschließbarkeit an die (post)strukturalistische Texttheorie ermöglichen. Auch Winfried Menninghaus' aufschlussreiche Studie zur frühromantischen Kunsttheorie nimmt nicht zufällig von Benjamins Dissertation ihren Ausgang. Und zum zweiten kann der Bezug auf Benjamins Romantik-Interpretation die Übergänge zwischen romantischer, moderner und postmoderner Ästhetik in den Blick

---

12 Bezogen auf den Text der Romantik hat das auch Winfried Menninghaus in seiner großangelegten Studie zum frühromantischen Reflexionsbegriff zu Bedenken gegeben: „Gewiß, bei genügender Abstraktheit ist es leicht möglich, für fast jede theoretische Position im gewaltigen Korpus der romantischen Fragmente und Notizen eine Stütze zu finden. Erleichtert wird dies durch die oft völlige Unentscheidbarkeit des pragmatischen Status zumal der Schlegel'schen Notizen. Wenn etwa Notizen der *Philosophischen Lehrjahre* in wenigen Stichworten Positionen Schellings oder Fichtes markieren, dann verraten sie in vielen Fällen durch nichts, ob es sich jeweils um ein quasi ‚wertungsfreies‘ Lektüre-Exzerpt, um eine positive Identifikation oder gerade umgekehrt um die Notierung einer zu kritisierenden Position handelt. Deshalb kann letztlich *keine* Interpretation der romantischen Texte durch das bloße Beibringen einiger konkurrierender Zitate widerlegt werden“ (Winfried Menninghaus. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987. S. 79f.).

13 Walter Benjamin. „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

14 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 39.

rücken.<sup>15</sup> Denn wenngleich Benjamin, gemäß Menninghaus' Befund, eine „weithin gültige“<sup>16</sup> (besser müsste man vielleicht sagen: eine weithin gangbare, legitime) Darstellung der romantischen Poetologie gelungen ist, so referiert er im romantischen Ästhetik- und Kritikbegriff nicht zuletzt seinen eigenen.<sup>17</sup>

Im Hinblick auf die Darstellung des Barthes-Textes, wird sich das Nachstehende, um den Bezugsrahmen nicht zu sprengen, in erster Linie auf drei kürzere Arbeiten aus unterschiedlichen Schaffensperioden konzentrieren: Auf die *Strukturalistische Tätigkeit*, den *Tod des Autors* sowie die oben schon zitierte *Leçon*. Einzelne Äußerungen aus *Kritik und Wahrheit* werden, wo sinnvoll, ebenfalls in die Betrachtung einbezogen. Diese Texte gleichen Manifesten, die in polemischer Zuschärfung wesentliche Ideen kondensieren, die Barthes in anderen Arbeiten amplifiziert und subtilisiert. Sie bieten sich insofern als perspektivierende Medien an, in deren Prisma sich das komplexe Œuvre immerhin seinen Grundzügen nach charakterisieren lässt. Der Auseinandersetzung mit Barthes Texten ist zunächst aber eine Darstellung der Benjamin'schen Romantik-Rezeption, und damit auch der romantischen Kunst- und Kritiktheorie, voranzustellen.

## 2. Walter Benjamins Begriff der romantischen Kunstkritik

### 2.1. Das Reflexionsmedium

Der direkteste Zugang zum Kern von Benjamins Studie eröffnet sich ausgehend vom 3. Kapitel, das mit „System und Begriff“ überschrieben ist. Entlang der frühromantischen Theorien der mystischen Terminologie und des Witzes, die sich insbesondere bei Schlegel, aber auch bei Novalis ausgearbeitet finden, exponiert Benjamin die Interrelationen zwischen dem autonomen Ganzen des Denkens und seinen heteronomen Bestandteilen, den Begriffen. Geht es nach ihm, dann hat bereits Schlegel das Denken und das Sprechen miteinander identifiziert und sich in der Konsequenz dieser erkenntnistheoretischen Positionierung von jenen Konzepten klar distanziert, die vorgeblich die dichotomische Struktur begrifflicher Reflexion überwinden, um eine ungebrochene, präreflexive Ganzheit vor das Bewusstsein bringen zu können: „Was insbesondere die intellektuelle Anschauung betrifft, so ist Schlegels Denkweise [...] ausgezeichnet durch Indifferenz gegen Anschaulichkeit; er beruft sich nicht auf intellektuelle Anschauungen und entrückte Zustände.“<sup>18</sup> Das führt in Benjamins Verständnis jedoch keineswegs dahin, dass Schlegel der metaphysischen Aspiration, mit dem

15 Auch Carola Hilmes stuft einen solchen Vergleich, „der die Übergänge von Romantik, Moderne und Postmoderne ins Auge“ fassen würde, als sehr aussichtsreich ein (vgl. Carola Hilmes. „Roland Barthes' Projekt einer kritischen Literaturwissenschaft“. *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* [2000/2001]: S. 58).

16 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 71

17 Ebd. S. 41f.

18 Benjamin. *Begriff der Kunstkritik* [wie Anm. 13]. S. 47.

Ganzen in Berührung zu kommen, grundsätzlich entraten hätte. Denn Schlegel erkennt, Benjamin zufolge, nicht nur *dissoziative* Momente am Begriff, sondern er deckt auch dessen prospektive Disposition auf, die ihn befähigt, Differentes zu assoziieren, ja zu kondensieren:

Vielmehr sucht er, um es in eine Formel zusammenzufassen, eine unanschauliche Intuition des Systems, und er findet sie in der Sprache [...] Denn der Terminus, der Begriff enthielt für ihn den Keim des Systems, war im Grunde nichts anderes als ein präformiertes System selbst. Schlegels Denken ist ein *absolut begriffliches*, d.h. sprachliches.<sup>19</sup>

Um diese Hypothese zu stützen, führt Benjamin im Anschluss Äußerungen aus Schlegels *Kölner Vorlesungen (1804-1808)* an. Die erste bringt den Begriff als Keimstadium der Realität ins Spiel: „*der* Gedanke eben, worin man die Welt in eins zusammenfassen und den man wieder zu einer Welt erweitern kann, [...] ist, was man Begriff nennt“.<sup>20</sup> Und nach der zweiten sind Begriff und System quasi synonym: „[...] so wäre sehr wohl ein System vielmehr ein umfassender Begriff zu nennen“.<sup>21</sup> Ganz zu Recht hat Menninghaus angemerkt, dass Benjamin in diesem Rekurs auf Schlegel, ungeachtet der erkenntnistheoretischen Metaphysik, die er dabei involviert, letztlich kardinale Prämissen der strukturalen Linguistik präformuliert: So zum einen die These von der rein sprachlichen Struktur des Denkens und zum anderen die Annahme, dass jedes sprachliche Element nicht weniger als das *ganze* System, den ganzen Zusammenhang der Sprache beinhalte oder voraussetze<sup>22</sup>, seinen Gehalt also nur über seine „negativ-differentiellen Relationen“ zu allen anderen Elementen beziehe. Zwar stellt Benjamin sein Reflexionsmodell nur in dieser kurzen Passage, die sich Schlegels mystischer Terminologie annimmt, ausdrücklich auf eine sprachtheoretische Basis, jedoch schwingt das Konzept vom differentiell erzeugten Begriffsinhalt auch andernorts in Benjamins reflexionstheoretischer Auseinandersetzung mit. Besonders in einer Schlüsselstelle aus dem unmittelbar vorangehenden Kapitel ist es klar wiederzuerkennen. Mit Bezug auf einige Zeilen in Schlegels *Gespräch über Poesie* widerruft Benjamin hier den Vorrang des Inhalts gegenüber der Form. Der Gehalt erscheint umgekehrt als Wirkung reflexiver Strukturen:

Wenn Friedrich Schlegel im ‚Gespräch über die Poesie‘ von 1800 [...] meint mit den Worten, der Idealismus sei ‚gleichsam wie aus nichts entstanden‘, so darf dieser Gedankengang hier [...] mit dem Satz zusammengefasst werden, daß die Reflexion logisch das erste sei. Denn weil sie die Form des Denkens ist, ist dieses ohne sie, obgleich sie auf dasselbe reflektiert, nicht möglich. Erst mit der Reflexion entspringt das Denken, auf das reflektiert wird.<sup>23</sup>

19 Ebd.

20 Friedrich Schlegel. *Philosophische Vorlesungen. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 12. Hg. Jean-Jacques Anstett. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1964. S. 361.

21 Ebd. S. 365.

22 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 58.

23 Benjamin. *Begriff der Kunstkritik* [wie Anm. 13]. S. 39.



Was in diesen Sätzen ausgesagt wird, ist für die Problematik von Form und Inhalt ganz entscheidend. Benjamin lenkt nämlich hier das Augenmerk auf eine kardinale Paradoxie innerhalb der Theorie vom Systemwert des Begriffs, die auch (post-)strukturalistische Konzeptionen betrifft: Obzwar die Reflexion gemäß Benjamin ursprünglicher ist als das Reflektierte, ist sie qua Reflexion nichtsdestoweniger auf das Vorbestehen eines Gegenpols angewiesen. In der restriktiven Schleife „obgleich sie auf dasselbe reflektiert“ (s.o.) zeigt Benjamin das unmissverständlich an. Die Idee des Primats der Reflexion vor dem Reflektierten ist, ohne eine völlige Auflösung des Reflexionsbegriffs, demnach nur aufrechtzuerhalten, wenn man voraussetzt, dass die Reflexion, indem sie ihren Inhalt aus sich entspringen lässt, sich selbst das Feld ihrer Ausfächerung induziert. Sie soll also nicht nur das Reflektierte erzeugen, sondern durch dieses hindurch sich selbst die Grundlage vorauslegen. Dort, wo sie stillstünde, wäre es auf einer noch so avancierten Stufe des Denkens, müsste dann auch der Raum erlöschen, worin sie ausgetragen wurde, und mit ihm ihre ganze Realität. Genau diese Selbstinduktion als Gleichursprünglichkeit von Reflektierendem und Reflektiertem ist mit der Schlegelschen Rede von der „Schöpfung aus Nichts“ gemeint. Benjamin unterschlägt in seiner Reflexionstheorie diesen Widerspruch nicht nur nicht, sondern jene erhält sogar gerade dadurch ihre spezifische Prägung, dass sie ihn ihrer Argumentation einverleibt. Wie Benjamin nämlich in einer Fußnote bemerkt, ist der Begriff des Reflexionsmediums genau durch die Paradoxien der Selbstgrundlegung motiviert:

Der Doppelsinn der Bezeichnung bringt in diesem Falle keine Unklarheit mit sich. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute bewegt sich in sich selbst.<sup>24</sup>

Ursprung und Ziel des Denkens ist demnach die Denkbewegung, also Reflexion, selbst. In ihrem infinitem Vollzug sind deren beide Extremitäten, Ursprung und Absolutum, Form und Gehalt vermittelt, d.h. in ihrem unendlichen Fortgang bildet sie jene Einheit aus, die in den beschränkten Momenten des reflexiven Kontinuums zerbrochen liegt. Benjamin nimmt diese Logik nahtlos auf, wenn er die Argumentation des oben erwähnten Abschnitts mit dem Titel „System und Begriff“ gerade mit einem Zitat aus den *Philosophischen Lehrjahren* einleitet, wo Schlegel seine Erkenntnistheorie in ein zyklisches Schema fasst. In dem Gebrauch, den Benjamin von Schlegels vielsagenden Zeilen macht, konvergieren alle wesentlichen Argumentationsstränge, die Benjamin aus der romantischen Erkenntnistheorie herauspräpariert. So findet sich hier neben der These von der autoreferenziellen, also zirkulären Struktur des Denkens, zweitens der Gedanke, dass Begriffe unendlich auf andere Begriffe verweisen, sowie drittens die Deutung der Reflexion als ein Medium, insofern nämlich von der Mitte die Rede ist, aus der die Philosophie entspringt:

---

24 Ebd. S. 36.

Es muß der Philosophie nicht bloß ein Wechselbeweis, sondern auch ein Wechselbegriff zugrunde liegen. Man kann bei jedem Begriff wie bei jedem Erweis wieder nach einem Begriff und Erweis desselben fragen. Daher muß die Philosophie wie das epische Gedicht in der Mitte anfangen, und es ist unmöglich dieselbe so vorzutragen und Stück für Stück hinzuzählen, daß gleich das erste für sich vollkommen begründet und erklärt wäre. Es ist ein Ganzes, und der Weg, es zu erkennen, ist keine gerade Linie, sondern ein Kreis. Das Ganze der Grundwissenschaft muß aus zwei Ideen, Sätzen, Begriffen [...] ohne allen weiteren Stoff abgeleitet sein.<sup>25</sup>

Und Benjamin präzisiert noch: „Diese Wechselbegriffe sind dann später in den Vorlesungen die beiden Pole der Reflexion, die sich letzten Endes als einfache Urreflexion und als einfache absolute Reflexion kreisförmig wieder zusammenschließen.“<sup>26</sup>

## 2.2. Das Kunstwerk

Wie Benjamin nun eindrucksvoll vorführt, lassen sich aus seiner Theorie des Reflexionsmediums alle zentralen Konzepte der romantischen Ästhetik, so etwa jene der Ironie, des Romans, der Transzendentalpoesie und allen voran des Kunstwerks, schlüssig ableiten. Was zunächst die Kunsttheorie als Ganzes betrifft, so nimmt sie, laut Benjamin, ihren Ausgang von der Deutung des Reflexionsmediums als Kunst. Im Gang der Reflexion soll also aus der Perspektive der Ästhetik nichts anderes als das Absolute der Kunst, oder besser: die Einheit der Kunstformen<sup>27</sup> mit steigender Deutlichkeit erkannt werden. Im Verhältnis der im Reflexionsmedium versammelten Kunstformen zu diesem Medium als Ganzem reproduziert sich dabei genau die bei Schlegel postulierte Beziehung zwischen dem einzelnen Begriff und dem absoluten System. Kann der Begriff nur im Medium anderer definiert werden, ist er also relativ, so gewinnen die einzelnen künstlerischen Gestaltungen erst im Verhältnis zum Kunstganzem semantische Kontur. Und kann umgekehrt der Zusammenhang des absoluten Systems nicht anders als im Medium einzelner Begriffe zur Reflexion gelangen, so irisiert auch das Unendliche der Kunst nur im Medium endlicher Kunstproduktionen. Die einzelne Kunstform trägt also einerseits substanziell zur Konstitution des Reflexionsmediums bei, wird aber andererseits in dieser Kontribution vom Zusammenhang des Ganzen heteronom bestimmt. Sofern nämlich die singuläre Reflexion in ihrer irreduziblen Einzigartigkeit keine natürliche innere Verbindung zum umfassenden System ausbilden kann, muss ihr der Bezug zu diesem in Gestalt einer spezifischen Form, die sie sowohl vom Ganzen trennt, als auch mit ihm verbindet, von außerhalb zufallen. Was das einzelne Produkt in seinem spezifischen Umriss zur Konturierung des Absoluten beisteuern kann, bemisst sich folglich danach, was all die anderen Elemente des Mediums in Summe zum Gesamtzusammenhang der Kunst hinzugeben:

25 Friedrich Schlegel. *Philosophische Lehrjahre. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe.* Bd. 18. Hg. Ernst Behler. München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1968. S. 518.

26 Benjamin. *Begriff der Kunstkritik* [wie Anm. 13]. S. 43

27 Ebd. S. 87.

[...] durch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion. Im Medium der Reflexion, in der Kunst, bilden sich immer neue Reflexionszentren. Je nach ihrem geistigen Keim umfassen sie größere oder kleinere Zusammenhänge reflektierend. Die Unendlichkeit der Kunst kommt zunächst allein in einem solchen Zentrum als in einem Grenzwert zur Reflexion, d.h. zur Selbsterfassung und damit zur Erfassung überhaupt. Dieser Grenzwert ist die Darstellungsform des einzelnen Werks. Auf ihr beruht die Möglichkeit einer relativen Einheit und Abgeschlossenheit des Werkes im Medium der Kunst. – Weil aber jede einzelne Reflexion in diesem Medium nur eine vereinzelt, eine zufällige sein kann, ist auch die Einheit des Werkes gegenüber der Kunst nur eine relative; das Werk bleibt mit einem Moment von Zufälligkeit behaftet.<sup>28</sup>

Wie dieses Interdependenzverhältnis zwischen der Unendlichkeit der Kunst und dem einzelnen Werk strukturell geregelt ist, entfaltet Benjamin anhand der Bauform der Tieck'schen Komödie, in der das Verfahren der romantischen Ironie prototypisch zur Anwendung gelange.<sup>29</sup> Bekanntlich thematisiert sich bei Tieck die dramatische Form selbst als Stück im Stück, was zu einer Spaltung des Werkgefüges in zumindest zwei, spiegelbildlich aufeinander bezogene Repräsentationsebenen führt<sup>30</sup>. Bedingt durch diese autoreferentielle Struktur, entsteht im Werk dann eine die einzelnen Darstellungsebenen übergreifende Reflexion, die in keinem der positiv nachweisbaren Konstruktionsmomente voll zur Erscheinung gelangen kann, sondern über die empirischen Realitäten der ästhetischen Struktur hinausstrahlt. Somit sind die Spiegelungen im Werk nur noch im Prisma werkexterner Reflexionen zu synthetisieren, wobei für die Qualifizierung der Werkstruktur prinzipiell jede der unendlich vielen Reflexionen im umfassenden Medium in Dienst genommen werden kann. Das empirische Material schreibt die Art seiner Synthese ja nicht mit Notwendigkeit vor. Die Einheit des Werks liegt mithin gar nicht in demselben begründet, sondern sie muss in infiniter äußerer Reflexion erst konsolidiert werden. In seinem tiefsten Wesen intendiert es damit genau das, was es nicht ausspricht bzw. nicht auszusprechen vermag. Darin manifestieren sich seine Ironie und seine

---

28 Ebd. S. 73.

29 Ebd. S. 84.

30 In sämtlichen Schichtungen hat Strohschneider-Kohrs diese Reflexionsstruktur der Tieck'schen Komödie, in der sich das Verfahren der Ironie realisiert, nachvollzogen. Dabei wird vor allem der *Gestiefelte Kater* als Paradebeispiel einer konsequenten Anwendung des ironischen Prinzips hervorgehoben: „in der Ebene des inneren Spiels (der Aufführung) wird dieses Spiel reflektiert auf mehr als eine Art: Dichter, Maschinist und Besänftiger als Spielfiguren, die Anspielungen auf Realzeit und -raum, das Rollenbewußtsein, die Theatermaschinerie – diese Teilmotive und Spielmöglichkeiten bedeuten eine Brechung der an sich schon als Spielebene gekennzeichneten ‚inneren‘ Aufführung. Und dadurch eben, daß hier eine vielfache Brechung der gesamten Darstellungswirklichkeit gegeben wird, jede der Spielebenen (Publikum, Märchenaufführung, Bühne) in der Bühnenspiegelung wieder aufgehoben wird, kommt ein eigentlich neues Thema des Gesamtspiels zustande“ (Ingrid Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 2002. S. 300f.).

Zersplitterung. Benjamin hat genau diesen Sachverhalt im Sinn, wenn er seine romantische Werktheorie auf die Pointe eines dualen Formbegriffs bringt, den er zugleich mit dem romantischen Ironiekonzept verflucht:

Durch die Zerstörung der bestimmten Darstellungsform des Werkes in der Ironie wird die relative Einheit des Einzelwerkes tiefer in die Kunst als des Universalwerkes zurückgestoßen, sie wird, ohne verloren zu gehen, völlig auf diese bezogen. Denn nur graduell ist die Einheit des Einzelwerkes von der der Kunst [...] unterschieden [...] Um dieses Verhältnis abschließend deutlich zu machen, ist ein doppelter Formbegriff einzuführen. Die bestimmte Form des einzelnen Werks, die man als Darstellungsform bezeichnen möge, wird das Opfer ironischer Zersetzung. Über ihr aber reißt die Ironie einen Himmel ewiger Form, die Idee der Formen, auf, die man die absolute Form nennen mag, und sie erweist das Überleben des Werkes, das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft, nachdem die empirische Form, der Ausdruck seiner isolierten Reflexion, von ihr verzehrt wurde. Die Ironisierung der Darstellungsform ist gleichsam der Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt und diese und in ihr das unmittelbare Bestehen des Werks als eines Mysteriums enthüllt. Das Werk ist nicht, wie es Herder betrachtete, wesentlich eine Offenbarung und ein Mysterium schöpferischer Genialität, die man wohl ein Mysterium der Substanz nennen dürfte, es ist ein Mysterium der Ordnung, Offenbarung seiner absoluten Abhängigkeit von der Idee der Kunst, seines ewigen unzerstörbaren Aufgehobenseins in derselben. In diesem Sinne kennt Schlegel, Grenzen des sichtbaren Werkes, jenseits deren der Bereich des unsichtbaren Werkes, der Idee der Kunst sich öffnet<sup>31</sup>.

In der Erkenntnis der individuellen Form des Werks, in der seine empirischen Formmomente vermittelt sind, präsentiert sich also die Grenzenlosigkeit der Kunst. Gerade hierin zeigt sich die genaue Bedeutung der Konnexion zwischen der Reflexion des Werks und derjenigen des umfassenden Mediums: In der reflexiven Organisation der Symbolisierungsformen, die das poetische Produkt konstituieren, phosphoresziert die Unendlichkeit der Kunst nicht etwa reduziert im limitierten Maßstab des artifiziellen Gebildes, sie ist also nicht nur symbolisch vertreten, sondern die werkeigene Spiegelstruktur dient einer vollen Gewinnung von Unendlichkeit für das begrenzte Werk, das einzig und allein im Rückbezug auf die komplette Totalität der Kunst wirklich und d.h. substantiell

---

31 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 86. Was die Fassung des Ironiebegriffs betrifft, die hier zum Ausdruck kommt, liegt Benjamin mit neueren Forschungen auf einer Linie. Wenn Benjamin seine Konzeption der Ironie in einem dualen Formbegriff fundiert, so ist etwa bei Manfred Frank die Rede von zwei Registern, auf denen die Bedeutungen im ironischen Sprechen spielen. Frank konstatiert, „daß durch die ironische Behandlung die Bedeutungen des Gesprochenen auf zwei Registern zugleich spielen: in einem beschränkten Kontext, wo die Zeichen durch die es umgebenden und durch die Grammatik einigermaßen fixiert sind in ihrer Bedeutungssubstanz; in einem entgrenzten, wo durch die ironische Überdeterminierung die Zeichen ihre eigentliche Bedeutung ablegen und sich zum Ausdrucksträger der ‚Alldeutigkeit‘, also des Unendlichen, machen“ (Manfred Frank. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. S. 366).

zu werden vermag: „Zusammenfassend bezeichnet Schlegel die Bedeutung der Reflexion für Werk und Form mit folgenden Worten: ‚Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos [...] ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich und doch über sich selbst erhaben ist‘“<sup>32</sup>. Im Durchgang durch das Reflexionsmedium der Kunst akkumuliert das erkennende Subjekt also nicht nur fortwährend zersplitterte Ansichten des unbegrenzten Ganzen, vielmehr summiert es dessen komplette Unendlichkeit in immer neuen Modifikationen. Aus diesem Blickwinkel erschließt sich auch das Theorem eines Fortgangs der Reflexion in Deutlichkeitsstufen vollends, auf das Benjamin im theoretischen Teil der Arbeit die romantische Erkenntnistheorie zurückführt. Dieses basiert, laut Benjamin, ganz übereinstimmend mit seinen Annahmen hinsichtlich der inneren Unendlichkeit des Kunstwerks, auf der Hypothese, dass schon die ursprüngliche Reflexion im umfassenden Medium das unendliche Denken beinhalte. Weil vor diesem Hintergrund allerdings eine quantitative Expansion des Denkens im Fortgang durch die reflexive Reihe logisch ausgeschlossen ist, ist dies gleichbedeutend mit der Annahme, dass der Unterschied zwischen erster und letzter Reflexionsstufe rein qualitativer Art, ein Unterschied in der Deutlichkeit sei:

Die erste, axiomatische Voraussetzung ist, daß die Reflexion nicht in eine leere Unendlichkeit verlaufe, sondern in sich selbst substanziell und erfüllt sei. Nur mit Hinsicht auf diese Anschauung läßt sich die einfache absolute Reflexion von ihrem Gegenpol, der einfachen Urreflexion unterscheiden. [...] Man hätte zum Behuf ihrer Unterscheidung anzunehmen, daß die absolute Reflexion das Maximum, die Urreflexion das Minimum der Wirklichkeit in dem Sinne umfasse, das zwar in beiden durchaus der Inhalt der ganzen Wirklichkeit, das ganze Denken enthalten sei, jedoch zur höchsten Deutlichkeit in der ersten entfaltet, unentfaltet und undeutlich in der anderen.<sup>33</sup>

Genau jene einerseits volle, andererseits – hinsichtlich der Deutlichkeit – relative Präsenz von Substanz hat Benjamin im Blick, wenn er an früherer Stelle die paradoxe Prägung einer „vermittelten Unmittelbarkeit“ wagt. Für Schlegel und Novalis sollten, so Benjamin dort, sämtliche Reflexionen des Mediums unendlich systematisch miteinander zusammenhängen und jener Zusammenhang deshalb von jeder einzelnen Reflexion aus mittelbar erfasst werden können. Diese Vermittlung durch Reflexionen sei allerdings kein „prinzipieller Gegensatz zur Unmittelbarkeit des denkenden Erfassens“, weil jede Reflexion, insofern sie die volle Extension des Universums in sich trägt, „in sich unmittelbar“ sei: „Es handelt sich also um eine Vermittlung durch Unmittelbarkeiten. [...] Diese prinzipielle, jedoch nicht absolute, sondern vermittelte Unmittelbarkeit ist es, auf der die Lebendigkeit des Zusammenhanges beruht.“<sup>34</sup> Unverkennbar hat Benjamin hier, wenn er von Lebendigkeit und unendlichem Zusammenhang spricht, die

32 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 75f. Die Stelle stammt aus Athenäum 297 (Schlegel. Athenäum [wie Anm. 4], S. 215).

33 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 31.

34 Ebd. S. 26f.

Stelle aus Schlegels Rede über die Mythologie im Sinn, in der dieser das Modell für eine zu schaffende Poesie als einer neuen „Ideenkunst“ sieht: „Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. [...] alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.“<sup>35</sup>

### 2.3. Die Kritik

Die genuine Aufgabe der romantischen Kunstkritik sieht Benjamin nun darin, diesen Zusammenhang als das gleichsam verschüttete Fundament aller einzelnen Reflexionen durch andauernde reflexive Vermittlung zu wahren und zu festigen. Sie soll das empirische Werk um seine „unsichtbaren“ Zonen ergänzen, von denen bei Schlegel die Rede ist, und auf diese Weise die Idee der Kunst in ihm realisieren. Laut Benjamin evozieren die Romantiker mit der Bezeichnung „Kritik“ somit in erster Linie nicht eine Meinungsäußerung über ein Werk, nicht ein Werturteil, sondern für sie ist „Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung“.<sup>36</sup> Dieses Verständnis der romantischen Kunstkritik hat zahlreiche weitere Wortmeldungen von Schlegel und Novalis auf seiner Seite. Benjamin zitiert unter anderem die besonders prominente Bemerkung des letzteren über den „wahren Leser“:

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niederen Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl [...] scheidet beim Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs, und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein zweiter Leser noch mehr läutern, und so wird [...] die Masse endlich [...] Glied des wirksamen Geistes.<sup>37</sup>  
(Novalis. In: Benjamin 1991, 68)

Sowie einen nicht weniger aussagekräftigen Satz Schlegels: „Jene poetische Kritik [...] wird die Darstellung von Neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen [...] wird das Werk ergänzen, verjüngen, neu gestalten.“<sup>38</sup> Für eine solche, gewissermaßen restaurativ, ja archäologisch verfahrenende Kritik, die ihren Maßstab dem Objekt selbst entnimmt, liefert Benjamins eigene Arbeit über den romantischen Kritikbegriff das treffendste Exempel. Denn diese folgt ja dem Vorhaben, die nur bruchstückhaft ausgearbeitete romantische Ästhetik in ein vorausgesetztes erkenntnistheoretisches Koordinatensystem einzutragen. Sie ist, so Benjamin, der „Versuch, im Begriff des Reflexionsmediums dem Denken der Frühromantiker ein methodisches Gradnetz unterzulegen, in das sich

35 Friedrich Schlegel. Rede über Mythologie. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 2 [wie Anm. 4]. S. 311-328, hier S. 318.

36 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 69.

37 Novalis. „Blütenstaub“. *Schriften*. Bd. 2. Hg. Richard Samuel. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer, 1981. S. 470.

38 Schlegel, zit. nach Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 69.

ihre Problemlösungen wie ihre systematischen Positionen überhaupt einzeichnen ließen<sup>39</sup> und leistet folglich nichts anderes als die Verknüpfung der divergierenden Gedankengänge und Aphorismen, die den theoretischen Ertrag der Romantiker bilden, durch deren Bezug auf ein problemgeschichtlich avancierteres Reflexionsniveau. – Bedenkt man, dass die Kritik in diesem Verständnis in der Hauptsache eine schöpferische Aufgabe erfüllt, so ist klar, dass sie von der Sphäre der Kunst eigentlich gar nicht unterschieden werden kann. Benjamin führt in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Schlegels aus dem Lyceum an, in der die Gleichrangigkeit, ja Gleichartigkeit von Poesie und Kritik postuliert wird: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, [...] als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, [...] hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.“<sup>40</sup> Die Identifizierung dieser beiden Ebenen bildet den Dreh- und Angelpunkt von Benjamins Deutung des romantischen Kritikbegriffs. Seine Untersuchung terminiert dann auch in der Anstrengung, die Einheit von Poesie und Kritik, von Schöpfung und Rezeption, Werk und Kunstganzem möglichst prägnant zu verbalisieren. Ganz im Sinne von Schlegels Konzept der mystischen Terminologie glückt Benjamin dabei sogar das Kunststück, den systematischen Zusammenhang dieser nur graduell verschiedenen Sphären in einem einzigen Begriff zu kondensieren, der gerade mit Blick auf den Vergleich mit der Theorie Barthes' noch von Bedeutung sein wird: jenem der Prosa. Was zunächst das romantische Kunstwerk angeht, so ist seine Natur die Prosa insofern, als es vermöge der in ihm wirkenden reflexiven Energien gesetzmäßig gegen die Geschlossenheit seiner Form, gegen die Gebundenheit seiner Rede arbeitet und so eine das ästhetische Erlebnis ernüchternde Distanziertheit ausstrahlt. Am reinsten ist das prosaische Prinzip dabei in der Darstellungsform des Romans verwirklicht. Denn diese ist für die Romantiker dadurch ausgezeichnet, dass sie grundsätzlich alle anderen Formen absorbieren kann, sie ist „die faßbare Erscheinung“<sup>41</sup> des kontinuierlichen Zusammenhangs der Formen im Reflexionsmedium. Die Hybridität der Romanform führt allerdings, wie Benjamin darlegt, ein bemerkenswertes Paradox herbei: Einerseits kann der Roman seine Gestalt durch nichts übertreffen, sodass er am Ende sogar die Ironie als ein Verfahren der Formdurchbrechung in sich „neutralisiert“.<sup>42</sup> Und andererseits vermag er diese seine Form niemals empirisch zu erreichen, denn eine Form, die sich in keiner Gestalt endgültig binden lässt, bleibt transzendent. In der Weise, wie die diversen künstlerischen und literarischen Formen auf die Romangattung als zentrale formvermittelnde Instanz hin orientiert sind, ist daher der Roman als Paradigma des Poetischen auf seine Verlängerung, ja Verewigung durch die Kritik bezogen, die zwar in ihrem „Entstehen vom Werk veranlaßt“, in ihrem „Bestehen jedoch unabhängig von

---

39 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 40.

40 Friedrich Schlegel. Lyceums-Fragmente. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 2 [wie Anm. 4]. S. 147-163, hier S. 162.

41 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 100.

42 Ebd. S. 98.

ihm ist.<sup>43</sup> Allein diese Kritik kann das prosaische Versprechen, das die pluralistische Struktur des Romans gibt, einlösen und so dessen immanente Leitidee, die Prosa, ganz und gar ausbuchstabieren. Werk und Kritik bilden also im Medium der Prosa Einheit und Gesetzlichkeit der Kunst aus. Insofern ist, so Benjamins Ergebnis, die romantische Kunstkritik „die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk, wobei der Begriff ‚Darstellung‘ im Sinne der Chemie verstanden [ist], als die Erzeugung eines Stoffes durch einen bestimmten Prozess, welchem andere unterworfen werden“.<sup>44</sup> Die Kunstkritik und damit die Kunst selbst, mit der sie eins ist, sind für die Romantiker also beides: Als Experimente unberechenbar, als Abläufe einer gleichsam naturgesetzlichen Mechanik, die sich in den einzelnen Werken ausprägt, ohne jemals in ihrer vollen Präsenz zu erscheinen, jedoch regelhaft. Um das zu belegen, kann Benjamin sich abermals auf verschiedene Äußerungen von Schlegel und Novalis berufen, in denen die Kunst als verstandesmäßig, „mechanisch“ und der Autor als „Fabrikant“ von Formen charakterisiert wird.<sup>45</sup> Die Einheiten im Medium der Kunst sind damit weniger Produkte unkontrollierter Inspiration und subjektiver Experimentierfreude, nicht bloße Effekte der Ekstase, als vielmehr Ergebnisse eines zumindest prinzipiell erlernbaren Verfahrens, einer objektiven Machart, in der sich ihr gemeinsamer Ursprung zeigt. Jenes Verfahren als Keimzelle der Kunst ist die Reflexion<sup>46</sup>, das Denken in Symmetrien und differenziellen Wiederholungen. Es ist also emphatische Praxis des methodischen Bewusstseins, das von transzendentalen Bedingungen abhängig, von der besonderen Materie bzw. dem besonderen Stoff oder Inhalt aber unabhängig ist.

#### 2.4. Strukturalismus und Ästhetizismus

Soweit Benjamins sehr konzentrierte Darstellung der romantischen Poetik, die, obgleich sie sich in vielen entscheidenden Punkten weitgehend mit aktuellen Forschungen deckt, natürlich nicht frei ist von Defiziten und Einseitigkeiten. Die extreme Einschränkung des Blickfelds auf die theoretischen Positionen des frühen Schlegel und Novalis, die eine zu ausschließliche Akzentuierung des Kontinuitäts- und Substanzdenkens und in der Konsequenz eine nahezu völlige Unterdrückung der dissoziativen und metaphysikskeptischen Züge der Romantik nach sich zieht, gehört dabei zu den markantesten Schwächen. Diese Präferenz für die Romantik der Substanz und des Zusammenhanges gegenüber einer Romantik der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ mag sich von gewissen evasiven Tendenzen innerhalb des modernen Denkens herleiten, insbesondere von der notorischen Vorliebe der Moderne für das Konzept einer selbstgesetzlichen Poesie, deren rigider Formalismus das Fortbestehen von Sinnerfahrungen in der zunehmend als inkonsistent erfahrenen Welt garantiert. Menninghaus

---

43 Ebd. S. 108.

44 Ebd. S. 109.

45 Ebd. S. 105f.

46 Ebd. S. 105.



jedenfalls unterstellt in diesem Sinne, dass Benjamin sich seinem esoterischen Dissertationsthema auch deshalb zugewandt hätte, „um sich von der Aktualität des Ersten Weltkriegs abwenden zu können“.<sup>47</sup> Eine Behauptung, die sich auf eine bemerkenswerte Notiz von Benjamin selbst stützen kann, die da lautet: „Seitdem lese ich wie gesagt nur für meine Dissertation, welche gerade in diesen Zeitläuften abfassen zu müssen, eine heilsame und mögliche Fixierung meines Geistes ist.“<sup>48</sup>

Wenngleich nun Barthes die Vorstellung eines kontinuierlichen, in sich substantiellen Zusammenhanges künstlerischer und kultureller Formen gewiss fremd ist, er vielmehr die Brüche und Versetzungen als die Komplementaritäten und Parallelitäten innerhalb der historischen Abfolge von Repräsentationsformen akzentuiert, so beruht die Anschlussfähigkeit seiner Theorie an die von Benjamin konzipierte romantische Ästhetik doch auf beider Beziehung zu formalistischem Gedankengut. Denn selbst Barthes' späte Entwürfe stammen kulturhistorisch von jenem modernen Denkparadigma ab, das die zeitgenössische Affinität für symmetrische und reguläre Konstruktionen, für geordnete Abfolgen von Formen wie kein anderes in sich konzentriert: dem saussurschen Strukturalismus. Bekanntlich findet Barthes in seinen Schriften immer wieder zu einer eigentümlichen Synthese zwischen der essayistischen Schreibweise, die die Aussagen seiner Texte ins Polyvalente verschiebt, und einer nie ganz verabschiedeten Faszination für die lichtende und gliedernde Exaktheit strukturalistischer Analysemodelle und *termini technici*. Das führt dazu, dass die romantische Kunsttheorie und die semiologische Ästhetik Roland Barthes' bisweilen frappierende Übereinstimmungen zeigen, sogar bis weit in solche Zusammenhänge hinein, wo die erkenntnistheoretischen Positionen divergieren. Das ist im Folgenden darzustellen. – Die nachfolgende, dreipolige Skizze von Roland Barthes' Denken setzt hierzu bei jenem Text an, in dem er seine Position zum orthodoxen Strukturalismus vorsichtig neu bestimmt: *Die strukturalistische Tätigkeit*. Es erscheinen darin zwar bedeutende Reflexe einer Theorie der Kunst als eines autonomen ‚Mediums der Formen‘ wie Benjamin sie wiedergibt, zugleich aber werden auch charakteristische Unterschiede der Barthes'schen Theorie zur formalistischen Denktradition offenbar. Diese Differenzen gewinnen dann im *Tod des Autors* sowie in der *Leçon* schärferes Profil, was allerdings der fundamentalen Analogie in der Funktionsbestimmung der Literaturkritik, die in den Texten der Romantik, Benjamins und Barthes' zu konstatieren ist, keinen wesentlichen Abbruch tut.

47 Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 228.

48 Benjamin, zit. nach: Menninghaus. *Unendliche Verdopplung* [wie Anm. 12]. S. 228.

### 3. Roland Barthes zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung

#### 3.1. Die strukturalistische Tätigkeit

Der kurze Text, der in manifesthafter Form eine Neuausrichtung des Strukturalismus vornimmt, wurde 1963 publiziert und stellt mit Sicherheit einen wesentlichen Markierungspunkt in Barthes' Übergang zu poststrukturalistischen Denkmustern dar. Im Gegensatz zum orthodoxen Strukturalismus etwa eines Greimas konzeptioniert Barthes das strukturalistische Verfahren hier als eine Wissenschaft, der es nicht auf die Rekonstruktion eines *sens total*, sondern auf den Nachweis der Konstruktionsprozesse ankommt, durch die sich die inhaltlichen Ebenen einer Textur allererst konfigurieren: „Man könnte sogar sagen, daß das Objekt des Strukturalismus nicht der mit bestimmten Bedeutungen bedachte, sondern der Bedeutung erzeugende Mensch ist [...]“<sup>49</sup> Entworfen wird damit das Konzept einer, wie Carlo Brune festhält, „transzendentalen Wissenschaft“, die „die Bedingungen der Möglichkeit kulturellen Zusammenlebens“, respektive die soziokulturellen Prozesse der „Bedeutungsgenerierung“, zum Untersuchungsgegenstand hat und konsequenterweise zugleich den Blick „auf die Position des Beobachters, den Strukturalisten selbst“ als Bedeutungsproduzenten, lenkt.<sup>50</sup>

Die markanteste Passage, gleichsam das „Herzstück“ des Textes, bildet Barthes' vielzitierte Skizzierung des strukturalistischen Verfahrens als Simulation des untersuchten Objekts. Barthes benötigt nur wenige Zeilen, um die strukturalistische Arbeit ganz vom Schema der originalgetreuen Abbildung eines Objekts abzulösen und im Gegenzug den Akzent auf deren Potential zu verlagern, Sinn zu *produzieren*. In dem Passus finden sich nicht nur Berührungspunkte zu Benjamins These vom Primat der Reflexion, sondern deutlich erinnert er zudem an Benjamins Rede von der Kritik als einem Gebilde, das „zwar in seinem Entstehen vom Werk veranlaßt, in seinem Bestehen jedoch unabhängig von ihm“<sup>51</sup> sei, sowie an das Bild vom sichtbaren Werk, das durch eben jene Kritik um das unsichtbare ergänzt werde. Und nicht zuletzt enthält die Stelle auch Analogien zu Benjamins Verweis auf den chemischen Prozess, durch den aus zwei Stoffen ein neuer erzeugt wird. Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, laut Barthes, sei es, ein Objekt so zu „rekonstituieren“, dass die Regeln zu Tage träten, nach denen es ‚funktioniere‘.<sup>52</sup> Anders als für den konventionellen Strukturalisten haften für Barthes diese Funktionsregeln allerdings nicht bloß apriorisch am Objekt, vielmehr werden sie im Vollzug des strukturalen Verfahrens, durch

49 Roland Barthes. „Die strukturalistische Tätigkeit“. *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. Dorothee Kimmich/Rolf Günther Renner/Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam, 1996. S. 221.

50 Brune. *Literatursemiologie* [wie Anm. 9]. S. 119.

51 Benjamin. *Begriff der Kunstkritik* [wie Anm. 13]. S. 108.

52 Barthes. *Strukturalistische Tätigkeit* [wie Anm. 49]. S. 217

die rekonstruktive Arbeit am Gegenstand, erst realisiert und verdeutlicht, sie sind insofern Produkte eines Handelns:

Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein Simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder wenn man lieber will, unverständlich blieb. Der strukturelle Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen; das ist scheinbar wenig [...]. Und doch ist dieses Wenige [...] entscheidend; denn zwischen den beiden Objekten, oder zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit bildet sich etwas *Neues*.<sup>53</sup>

Dass Barthes sich dazu veranlasst sieht, den Objektivitätsanspruch des Strukturalismus zurückzuweisen, hängt in erster Linie mit seiner Vorstellung von der spezifischen Beschaffenheit der Objektsseite zusammen. „Indem man“ das erste Objekt zerlege, finde man „in ihm lose Fragmente, deren winzige Differenzen untereinander eine bestimmte Bedeutung hervorrufen“.<sup>54</sup> Das Fragment an sich habe also „keine Bedeutung“, sei aber „so beschaffen, daß die geringste Änderung, die man an seiner Lage und Gestalt vornimmt, eine Änderung des Ganzen bewirkt“<sup>55</sup>. Nun regelt diese präsemantische ‚Beschaffenheit‘ zwar, unter welchen Bedingungen die einzelnen Elemente eines Zusammenhanges konnotiert und differenziert werden, welche Verschiebungen also etwa eine Assoziation von einzelnen Elementen im System als Ganzem verursacht, aber sie legt nicht fest, *welche* Teile miteinander parallelisiert oder kontrastiert und welche Begriffe dafür als Katalysatoren eingesetzt werden sollen. Diese Entscheidung obliegt ganz dem strukturanalysierenden Subjekt selbst, das nach Maßgabe der ihm gegebenen kulturellen Vorverständnisse eine Wahl trifft. Es kommt, wie Barthes in einem der im selben Jahr entstandenen *Essais critiques* bemerkt, nur darauf an, dass der Kritiker eine Sprache findet, „deren Kohärenz, deren Logik, also deren Systematik die größtmögliche Quantität der Sprache“ des Produzenten einer Struktur in sich „integrieren“ könne.<sup>56</sup> Wenn sich daher laut Barthes in der strukturalistischen Betätigung etwas „Neues“ bildet, dann ist dieses Neue

[...] nichts Geringeres als das allgemein Intelligible: das Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt, und dieser Zusatz hat insofern einen anthropologischen Wert, als er der Mensch selbst ist, seine Geschichte, seine Situation, seine Freiheit und der Widerstand, den die Natur seinem Geist entgegensetzt: Man sieht also warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muss: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer ‚Abdruck‘ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will.<sup>57</sup>

---

53 Ebd. S. 217.

54 Ebd. S. 218f.

55 Ebd. S. 219.

56 Barthes. Nullpunkt [wie Anm. 10]. S. 120f.

57 Barthes. Strukturalistische Tätigkeit [wie Anm. 49]. S. 217.

Infolge seiner semantischen Kreativität ist das strukturalistische Verfahren für Barthes letztlich eine ästhetische Form. Indem der „strukturelle Mensch“ Elemente eines kulturellen oder auch natürlichen Kontinuums auswählt und sie sodann subjektiv verknüpft, bedient er sich schließlich eines grundlegenden Prinzips künstlerischer Erzeugung. Zumindest in technischer Hinsicht müssen also strukturelle Analyse und artistisches Arrangement miteinander identifiziert werden. Wenn etwa ein Strukturanalytiker wie Trubetzkoy das „phonetische Objekt in Gestalt eines Variationssystems“ rekonstruiert oder Propp ein Volksmärchen zusammenstellt, „das mittels Strukturation aus sämtlichen slawischen Märchen, die er zuvor zerlegt hat“, hervorgehe, dann geschehe im Grunde eben das „was Mondrian, Boulez oder Butor tun, wenn sie durch die geregelte Darstellung bestimmter Einheiten und bestimmter Assoziationen dieser Einheiten ein bestimmtes Objekt arrangieren, eben jenes, das man *Komposition* nennt“.<sup>58</sup> Was auf dem Gebiet der strukturalen Analyse zu revolutionieren ist, ist natürlich nicht die Methode, sondern deren Anwendung. Nach Barthes ist die strukturalistische, und damit sinnerschöpfende Analyse im Feld einer verantwortungsbewussten Wissenschaft ohne Alternative. Das wesentliche Versäumnis des herkömmlichen Strukturalismus besteht für ihn lediglich darin, dass er seine eigene semantische Produktivität bislang nicht reflektiert hat. Die beiden Operationen des Segmentierens und Klassifizierens sollen daher nicht länger eingesetzt werden, um Bedeutungen verbindlich zuzuweisen, sondern sie sollen vollzogen werden, um offenzulegen, wie Sinnerfahrungen im Allgemeinen und im Besonderen überhaupt ermöglicht werden. Die strukturelle Analyse eines Objekts hat sich unter diesen Vorzeichen als ein reines Durchgangsstadium der Interpretation auszuweisen, das sich überdies auch selbst als fragwürdiges Objekt einer noch weiter reichenden Analyse zur Verfügung stellt. Wie in dem von Benjamin dargestellten romantischen Konzept des künstlerischen Reflexionsmediums ist also auch für Barthes die kritische Rezeption eines bestimmten (vorzüglich ästhetischen) Objekts als eine einzelne Stufe in einer fortgehenden Kette von Reflexionen zu begreifen. Bemerkenswerterweise findet sich hierbei sogar die Vorstellung eines kontinuierlichen Fortschritts im Erkennen und Erklären der kulturellen Sinnstrukturen wieder, wenn Barthes gelegentlich zwischen ‚diffusen‘ und ‚komplexen‘ Objekten unterscheidet:

Ob nun das Objekt, das der strukturalistischen Arbeit unterworfen wird, bereits als ein komplexes vorliegt (wie im Fall der strukturalen Analyse einer Sprache, einer Gesellschaft oder eines konstituierten Werkes) oder noch diffus ist (wie im Fall der strukturalen „Komposition“) [...] tut wenig zur Sache: nicht durch die Natur des kopierten Objekts wird eine Kunst definiert [...], sondern durch das, was der Mensch, indem er es rekonstruiert, hinzufügt [...].<sup>59</sup>

Die strukturelle Analogie zu Benjamins Rekonstruktion romantischer Kunstkritik wird schließlich vollends evident darin, dass Barthes den kulturellen Produktionsprozess ebenfalls an das Bild maschineller Prozessualität knüpft.

58 Ebd. S. 217f.

59 Ebd. S. 218.

Ist es in Benjamins Darstellung die konsequente Anwendung der Reflexion im Kunstwerk, die ästhetische Produktion und Kritik zu maschinellen Betätigungen stempelt, so ist es bei Barthes das strukturelle Verfahren von Zerlegen und Konnotieren, das sich gleichsam als transzendentaler Mechanismus hinter den kulturellen Verrichtungen des Menschen verbirgt:

Wie Hegel sagte, staunte der alte Grieche über das *Natürliche* in der Natur; [...] Seither hat die Natur sich gewandelt, sie ist gesellschaftlich geworden: alles, was dem Menschen gegeben ist, ist auch schon menschlich, bis hin zum Wald und zum Fluß, den wir auf unseren Reisen durchqueren. Doch dieser gesellschaftlichen Natur, die ganz einfach Kultur ist, steht der strukturelle Mensch nicht anders gegenüber als der alte Grieche: auch er leiht sein Ohr dem Natürlichen in der Kultur und nimmt unablässig in ihr nicht so sehr feststehende, endgültige, >wahre< Bedeutungen als vielmehr den Schauer einer ungeheuren Maschine wahr, nämlich der Menschheit, die unermüdlich an der Schöpfung von Bedeutung arbeitet, ohne die sie nicht mehr menschlich wäre.<sup>60</sup>

Obleich Barthes hiermit den Strukturbegriff unverkennbar dynamisiert und damit poststrukturalistischen Modellen zuarbeitet, bleibt er gleichwohl in Vielem noch dem orthodoxen Strukturalismus verpflichtet. Nicht nur hält er an prototypischem Vokabular wie Segmentation, Klassifikation, Syntagma und Paradigma fest, sondern er konzeptioniert zudem die Struktur als ein Gefüge aus zwar mobilen und semantisch variablen zugleich aber auch substantiell in sich konsistenten Einzelteilen, die auf eine bestimmte Weise „beschaffen“ sind. Damit bleibt der Status des strukturalistischen Verfahrens als einer einheitlichen, regulären Lektüremethode ebenso unangetastet wie die Vorstellung, dass die fortgesetzten semantischen Transformationen der zu analysierenden Objekte, die in der Abfolge der Lektüren vollzogen werden, sich gewissen stabilen Funktionsregeln gemäß abspielen, die im Gegenstand selbst angelegt sind. In der Aufmerksamkeit auf diese Immanenz des Objekts ist der „strukturelle Mensch“ dem romantischen Kunstkritiker noch nahe verwandt. Auch eine Formulierung aus dem oben erwähnten Beitrag aus den *Essais critiques* zeigt die Übereinstimmung von Barthes' Denken jenes Zeitraums mit dem Konzept immanenter Kritik deutlich. Dort vergleicht Barthes den Kritiker, der die ihm von seiner „Epoche gelieferte Sprache (Existenzialismus, Marxismus, Psychoanalyse) auf die Sprache des Autors“ *adjustiere*, mit einem Tischler, der „probierend mit Geschick zwei Teile eines komplizierten Möbelstücks einander anpaßt“<sup>61</sup>, worin sich sogar die Idee einer Vollendung und Erfüllung des Werks in der Kritik ausdrückt. Und noch 1966 in *Kritik und Wahrheit* betont Barthes die Gesetzmäßigkeit der von ihm konzipierten Literaturkritik, die nichts anderes als strukturalistische Lektüre sei: „Der Kritiker verdoppelt die Bedeutungen, er läßt über der ersten Sprache des Werkes eine zweite Sprache schweben, das heißt ein Netz aus Zeichen. Es handelt sich im Grunde um eine Art Anamorphose, die [...] optischen Notwendigkeiten unterliegt; das, was es widerspiegelt,

60 Ebd. S. 221f.

61 Barthes. Nullpunkt [wie Anm. 10]. S. 121.

muß es umwandeln und zwar nach bestimmten Gesetzen [...]“<sup>62</sup> Dass ein solches Festhalten an Identitätskonzepten allerdings im Rahmen der Argumentation in der *strukturalistischen Tätigkeit* ungerechtfertigt bleibt und in der Substanz dem subjektivistischen, anti-positivistischen Impetus seines Essays widerspricht, scheint Barthes selbst durchaus bewusst gewesen zu sein. Das belegt das finale Eingeständnis der Historizität seines eigenen Entwurfs klar. Der „strukturele Mensch“, so Barthes

weiß, daß auch der Strukturalismus eine bestimmte *Form* der Welt ist, die sich mit der Welt ändern wird, und so wie er seine Gültigkeit (nicht seine Wahrheit) in der Fähigkeit sieht, die alten Sprachen der Welt auf neue Weise zu sprechen, weiß er auch, daß, sobald aus der Geschichte eine neue Sprache auftauchen wird, die nun ihrerseits *ihn* spricht, seine Aufgabe beendet ist.<sup>63</sup>

Diese neuartige Sprache wird schließlich der Poststrukturalismus sein, in dessen Feld Barthes sich mit seinem berühmten Essay *Der Tod des Autors* endgültig vorwagt.

### 3.2. Der Tod des Autors

Barthes verfasst den *Tod des Autors* 1967, also vier Jahre nach seiner Redefinition des strukturalistischen Verfahrens. Gegenüber dieser sowie dem nur ein Jahr zuvor erschienenen Buch *Kritik und Wahrheit* ist dieser Text unverkennbar durch die Rezeption von Kristevas Intertextualitätstheorie geprägt.<sup>64</sup> Das ist für den Zusammenhang dieses Vergleichs insofern von besonderer Bedeutung, als die Idee der Sprache als eines allumfassenden Mediums, in dem literarische Produktion und kritische Reproduktion vermittelt sind, damit eine weitere Zuspitzung erfährt, die Barthes Theorie noch unmittelbarer an Benjamins Idee eines medialen Kunstkontinuums anschließbar macht. – Kulturhistorisch betrachtet wendet sich Barthes' Text bekanntlich gegen die in der französischen Literaturwissenschaft der 1960er-Jahre gängige Praxis, die Werkbedeutung als ein unmittelbares Produkt der Autorenbiographie darzustellen.<sup>65</sup> Wenngleich das Essay sich damit gegen eine ganz konkrete Weise der Textexegese auflehnt, die der Bedeutung von sprachlichen Äußerungen mit Hilfe einer individualpsychologischen Methodik auf die Spur zu kommen hofft, so formuliert es von seinem theoretischen Ansatz her auch eine generelle Absage an *jegliche* Form von Lektüre, die textuelle Strukturen als invariante, geschlossene Sinngebilde betrachtet. Methodologisch gesehen ist der Beitrag daher in erster Linie als eine

62 Ebd. S. 221.

63 Barthes. *Strukturalistische Tätigkeit* [wie Anm. 49]. S. 223.

64 Vgl. Brune. *Literatursemiologie* [wie Anm. 9]. S. 141ff. sowie Ottmar Ette. *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. S. 302.

65 Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. „Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Dies. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 181.

konsequente Pointierung der These zu verstehen, dass der Sinn eines Textes wesentlich, wenn nicht sogar exklusiv durch die Art seiner Rezeption geformt wird und somit permanent semantischen Verschiebungen unterliegt. Zwar sind heute die literaturtheoretischen Positionen, die Barthes im *Tod des Autors* entfaltet, weithin geläufig, doch sollen sie im Folgenden mit Blick auf den Vergleich mit romantischen Konzepten noch einmal rekapituliert werden.

Laut Barthes ist die Einheit und Geschlossenheit des Textes, den die französische *explication du texte* in der Psyche des Autors und der Strukturalismus in der Symmetrie seiner verschiedenen Konstruktionsebenen lokalisiert, aus zwei Gründen fragwürdig: Zum einen darf die Sprache ja nicht als privater Formschatz verstanden werden, sondern sie ist ein genuin soziales Medium. Alles, was ein Autor sagt, konstituiert sich eben aus Versatzstücken anderer Texte: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“<sup>66</sup> Zweitens definieren sich die lexikalischen Einheiten immer nur auf dem Umweg über ihre Reflexion durch andere Lexeme. Das führt zu jener vielzitierten Gleichsetzung der innerpsychischen Sphäre mit dem Paradigma des Wörterbuchs: „Wollte er [der Schreibende] sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, daß das innere ‚Etwas‘, das er ‚übersetzen‘ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen.“<sup>67</sup> Was ein Text bedeutet, ist damit entschieden eine Frage der Lesart, nicht der individualpsychologischen Verfassung seines Autors. Für Barthes nun betrifft diese doppelschichtige Intertextualität zwar prinzipiell jede sprachliche Äußerung, dennoch fasst er den „Tod des Autors“ nicht nur als ein systematisches Phänomen, sondern zugleich als eine Erscheinung, die an die bewusste Entscheidung für gewisse literarische Konstruktionsformen geknüpft ist, folglich auch einen literaturgeschichtlichen Ort hat. Denn fraglos kann die Wahrnehmbarkeit der intertextuellen Ebene erheblich beeinträchtigt werden, wenn etwa ein Autor sich an gewissen eingeschliffenen Narrationscodes orientiert. Solche Codes nämlich legen strikt fest, wie das einzelne Zeichen lexikalisch zu klassifizieren ist und mit welchen anderen Zeichen es kombiniert werden darf. So bleibt das Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant stabil, die Wahrnehmung der semantischen Interferenzen, die faktisch zwischen sämtlichen Bestandteilen des Lexikons und also auch zwischen sämtlichen Texten bestehen, wird unterdrückt. Im Gegenzug wird allerdings die Relation zwischen Text und Autorbiographie hypertrophiert. Denn im codierten Erzählen reproduzieren sich genau jene Konnotationen und Hierarchien, die in den – zumindest normgerechten – sozialen Interaktionen einer Zeit, folglich auch im offiziell gesellschaftlichen Leben des Schreibenden, vorherrschen. Deshalb ist Barthes zufolge die Literatur

66 Roland Barthes. „Der Tod des Autors“. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 190. – Damit büßen die Zeichen im Übrigen auch jene stabile differenzielle Beschaffenheit ein, von der Barthes in *Die strukturalistische Tätigkeit* noch ausgeht. Denn dasselbe Zeichen kann nun in ein und demselben Zusammenhang, je nachdem, auf welche Prätexte man es zurückführt, mehrere Bedeutungen zugleich tragen, sich also auch von sich selbst unterscheiden.

67 Ebd.

– insbesondere seit Anbruch der Neuzeit, als der „Wert des Individuums“<sup>68</sup> entdeckt wird – zunächst noch dadurch gekennzeichnet, dass ihre Autoren mit besonderer Akribie an der Erfüllung der Form arbeiten<sup>69</sup>, um die vermeintliche Kongruenz zwischen der bürgerlichen Identität des Schreibenden und dem literarischen Werk herstellen zu können. In der literarischen Moderne allerdings kommt es, wie Barthes darstellt, zu einer Zäsur im Verständnis von Autorschaft und Urheberschaft, indem die naive Identifizierung von Urheber und Werk durch verschiedene Kunstgriffe systematisch bloßgestellt wird.<sup>70</sup> Barthes präsentiert in diesem Zusammenhang vor allem zwei deutlich an romantische Konzeptionen gemahnende Strategien zur „Entsakralisierung“<sup>71</sup> des Autors. Zum einen die Technik des literarischen Selbstbezugs, die besonders eindrücklich in der *Suche nach der Verlorenen Zeit* praktiziert wird, und die an die autoreflexiven Verfahrensweisen der Romantik erinnert. Indem Proust seinen Erzähler als jemanden darstellt, der um die rechte innerpsychische Verfassung kämpft, um schreiben zu können, und den Roman gerade in dem Augenblick enden lässt, in dem der Protagonist die Fähigkeit zur literarischen Produktion erlangt hat, kehrt sich, so zeigt Barthes, die Reihung von poetischem Erlebnis und literarischer Realisierung auf subtile Weise um: Die sprachliche Umsetzung ist dem Erlebnis des Schreibenkönnens schon zuvorgekommen, dieses ist paradoxerweise schon Schrift, Roman und Form geworden, bevor noch der eigentliche Roman zu Papier gebracht wurde. „In einer radikalen Umkehrung“, so Barthes, „machte Proust aus seinem Leben ein Werk nach dem Muster seines Buches, anstatt, wie es oft heißt, sein Leben in einen Roman zu verwandeln“.<sup>72</sup> Der literarische Text erscheint damit nicht länger als Ausdruck einer außersprachlichen, vorgängigen Intention, vielmehr wird signalisiert, dass das dem Schreibakt vorangehende Erlebnis immer schon lexikalisch präformiert sei, womit Barthes’ Deutung der *Recherche* exakt mit dem Gedanken einer Inversion von Reflektiertem und Reflektierendem, von Form und Gehalt, den Benjamin bei den Romantikern konstatiert, konform geht. – Als zweite Schreibstrategie, die geeignet ist, den hergebrachten Begriff von Autor- und Urheberschaft infrage zu stellen, bringt Barthes sodann das Verfahren einer forcierten Vermischung der verschiedenartigen Kommunikationsregister ins Spiel, das ebenfalls bereits bei Schlegel, nämlich im Entwurf der progressiven Universalpoesie, thematisiert wird. Weil der Schreibende, um sich auszudrücken, immer nur aus dem gemeinschaftlichen Zeichenvorrat schöpfen kann, verlagert sich, so Barthes, seine ganze Macht darauf, „die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen“<sup>73</sup>. Für Barthes kennzeichnet es gerade den modernen Schreiber, dass er von dieser kombinatorischen Möglichkeit exzessiven Gebrauch macht. In einem bewussten Akt hebt er die streng

---

68 Ebd. S. 186.

69 Ebd. S. 190.

70 Ebd. S. 186f.

71 Ebd. S. 188.

72 Ebd.

73 Ebd. S. 190.



kodifizierte Trennung der sprachlichen Register auf, um die latente Intertextualität alles Sprachlichen zu manifestieren. Seine ästhetische Anstrengung gilt einem Text, der die lexikalischen Versatzstücke aus den verschiedensten Ebenen der Sprache so geschickt integriert, dass eine prinzipiell unendliche Verweisstruktur entsteht, die mit größtmöglicher Evidenz in alle Bereiche der Kultur ausstrahlt: „Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern nur dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt.“<sup>74</sup> So entsteht eine vielfältige Schrift, die nur noch „entwirrt“, nicht mehr „entziffert“ werden kann.<sup>75</sup> Das heißt, ihre Struktur „kann zwar in allen ihren Wiederholungen und auf allen ihren Ebenen nachvollzogen werden (so wie man eine Laufmaschine ‚verfolgen‘ kann), aber ohne Anfang und ohne Ende“.<sup>76</sup> Welche Bedeutung man damit dem Geschriebenen beilegt, variiert folglich je nach dem kulturellen Horizont in dem die einzelnen Textteile synthetisiert werden. Es obliegt, da der Text selbst keine wirkliche Kohärenz mehr besitzt, letztlich noch bedingungsloser als in der *strukturalistischen Tätigkeit* dem Rezipienten. An die Stelle einer Metaphysik des Ursprungs und des Autors tritt bei Barthes so das Konzept der nachträglichen Bestimmung, das in nuce ein Konzept des Lesers ist. Ähnlich wie der moderne Schreiber als Nachfolger des Autors wird dieser nicht als Person verstanden, vielmehr stellt er selbst einen komplexen Text dar, der – wie jeder Text – die Totalität der Schrift in sich widerspiegelt und verknüpft und so über seine Grenzen hinausverweist:

Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne daß ein einziges verloren ginge. Die Einheit des Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.<sup>77</sup>

In dieser Funktionsbestimmung der Lektüre als offenes, unfixierbares *Ziel* des modernen Textes, der seinerseits als Gewebe von Reflexen aus „unzähligen“ Feldern der Kultur und der Sprache gedeutet wird, trifft sich Barthes' auf der Schwelle zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus angesiedelte Argumentation genau mit dem von Benjamin dargelegten Konzept einer Vollenendung des Werks als eines „lebendigen Zentrums der Reflexion“<sup>78</sup> durch eine im Medium der Reflexion unendlich sich fortsetzende Kritik. Gibt sich für die Romantik die Bedeutung des einzelnen Werks erst im kritischen Durchgang durch das umfassende künstlerische Reflexionsmedium zu erkennen, so entfaltet der einzelne Text nach Barthes seinen Sinn erst im Horizont des *texte général*,

74 Ebd. S. 190f.

75 Ebd. S. 191.

76 Barthes. Tod des Autors [wie Anm. 66]. S. 191.

77 Barthes. Tod des Autors [wie Anm. 66]. S. 192.

78 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 73.

den wiederum die Lektüre im Medium der individuellen Texte entfaltet. In der bedingungslosen Rückführung und Reduktion der literarischen Substanz auf ihr Medium, die Schrift, erscheint also Benjamins vorwiegend abstrakte Konzeption eines universellen ästhetischen Kontinuums, in dem die einzelnen Kunstformen und -gattungen einander methodisch ergänzen, auf eine konkret textlinguistische Basis gestellt und so auf neue Weise eingelöst. Man beachte dabei nicht zuletzt die Rede von der *Einheit* des Textes, die sich erst außerhalb seiner selbst in nachträglicher Reflexion herstellt. Denn der Hinweis ruft Benjamins Feststellung in Erinnerung, dass die Einheit des Einzelwerks nur „graduell“ von jener der Kunst als des Universalwerkes „unterschieden“ sei, in die sie sich jederzeit in Ironie und Kritik „verschieben“ könne. Dabei mag es insbesondere frappieren, dass Barthes die synthetisierende Kraft der Lektüre ebenfalls beziehungsweise auf Werke der dramatischen Gattung exemplifiziert, die sich – ähnlich wie Tiecks Komödien – durch eine strukturelle Doppelbödigkeit auszeichnen: die griechischen Tragödien. Sei deren Text aus „zweideutigen Worten gewoben, die von den Protagonisten nur in einem Sinn verstanden“ würden, worin gerade das „Tragische“ liege, so sei eben der Leser jene Instanz, die alle Worte in ihrer Zweideutigkeit „und zusätzlich auch noch sozusagen die Taubheit der Figuren“ verstehe.<sup>79</sup> Allerdings gilt es hierbei zu berücksichtigen, dass Barthes letzten Endes von einer paradoxalen Werkeinheit spricht, die maximale Inkonsistenz impliziert, wenn er den Leser, der jene Identität verkörpern soll, mit einem Feld aus intertextuellen *Spuren*, folglich mit der Differenzialität des *texte général* (und nicht mit diesem selbst, der unfassbar bleibt) identifiziert. Insofern verwundert es auch nicht, dass der Zusammenhang der Schrift – anders als die Reflexion bei den Romantikern – für Barthes weniger ein kontinuierliches, substantielles Ganzes, das sich in der unaufhörlichen Kette von Sinnproduktion und -rezeption immer deutlicher entfaltet – so wie es etwa Novalis' Konzeption der Lektüre als eines kontinuierlichen Läuterungsvorganges nahelegt – als vielmehr eine endlose Abfolge ephemerer Sinneffekte darstellt: „Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen.“<sup>80</sup> Von Schlegels Utopie einer universalen „Ideenkunst“, die sich „überall an das Gebildete“ anschließt und dieses „Anbilden“ als „Umbilden“ zu ihrer Methode erklärt<sup>81</sup>, sowie zu der analogen Vorstellung eines Adjustierens der kritischen Rede auf die Sprache des Objekts, ist der *Tod des Autors* damit denkbar weit entfernt. Und daran ändert selbst die Rede vom Text als einem Gewebe nichts. Wenn nämlich das Bild des Gewebes die Vorstellung von Kohärenz impliziert, dann kollidiert diese Symbolik mit dem Hinweis, dass der Nachvollzug der Textstruktur der Verfolgung einer unendlichen Laufmasche gleiche, folglich dem Schema der Dissoziation unterstehe. Mit diesem radikalen Denken der Diskontinuität bereichert Barthes seine Theorie um ein Motiv, das sich in seiner folgenden Arbeit immer deutlicher herausbildet. Besonders im letzten Textbeispiel, Barthes' Antrittsvorlesung

---

79 Barthes. *Tod des Autors* [wie Anm. 66]. S. 192.

80 Ebd. S. 191.

81 Schlegel. *Rede über Mythologie* [wie Anm. 35]. S. 318.

am Collège de France von 1977, gewinnt es, vermöge der eindringlichen Bildsprache, die für Barthes charakteristisch ist, an Plastizität.

### 3.3. Leçon

In diesem Vortrag führt Barthes im Wesentlichen die Argumentationslinien aus der *Strukturalistischen Tätigkeit* und dem *Tod des Autors* fort, wobei er die in diesen Texten formulierten Thesen unter dem soziopolitischen Gesichtspunkt der Problematik von Macht und Sprache synthetisiert. Ist, so die zentrale These, prinzipiell jeder Diskurs machtförmig, da „jede Sprache eine Klassifikation darstellt“ und „jede Klassifikation oppressiv ist“<sup>82</sup>, so besteht die einzige Chance, die Omnipräsenz von Diskriminierung zu neutralisieren, in der Praxis der Literatur sowie in der Ausübung einer von Barthes neu konzeptionierten, mit der Literatur eng verwobenen Semiologie, die deutliche Parallelen zu der von den Romantikern entworfenen Kunstkritik aufweist. Bevor die Analogien skizziert werden, ist allerdings ein Wort über die grundlegenden erkenntnistheoretischen Differenzen zur romantischen Theorie zu sagen, die sich schon im *Tod des Autors* abzeichnen.

Wie oben schon angedeutet wurde, wiederholt Barthes in *Leçon* seine bereits in früheren Schriften entwickelte poetologische Position: Danach zeichnet der literarische Text sich dadurch aus, dass er unterschiedliche Weisen der Symbolisierung von Wirklichkeit, in denen sich das Wissen der Gesellschaft kristallisiert, in einen Bezug wechselseitiger Reflexion versetzt. So vermag er die kulturellen und ideologischen Grundannahmen abzubilden, auf deren Basis die einzelnen Diskurse über das Wirkliche zustande kommen, womit die Abhängigkeit der Erkenntnis vom Medium des Denkens, also von der in verschiedene Soziolekte unterteilten Sprache, in den Blick rückt. Wenn der Diskurs der Wissenschaft, so Barthes, das Wissen als eine „Aussage“ behandle, dann präsentiere die Literatur es demzufolge als eine „Formulierung“ unter anderen. Die Formulierung ziele, „indem sie Stellung und Energie des Subjekts zur Schau“ stelle, auf das „Reale der Rede“ und erkenne, dass diese immer „einen ungeheuren Hof von Implikationen, Wirkungen, Nachklängen, Wendungen, Rückwendungen, Zackenwerk“ darstelle.<sup>83</sup> Der Äußerungsmodus der „Formulierung“ fördert, anders gesagt, das Bewusstsein, dass jede Aussage von perspektivischen oder ideologischen Trübungen kompromittiert wird und insofern das Reale produziert, nicht abbildet. Da aber bereits die Art, wie die verschiedenen Soziolekte aufeinander bezogen werden, erheblich darüber mitentscheidet, welche ideologischen Prägungen in einer bestimmten Redeweise aufgedeckt werden, wird auch der spezifische Status der im literarischen Produkt zur Sprache kommenden Subjekte gar nicht im strengen Sinn objektiv ausgestellt, sondern er erscheint immer nur aus dem Blickwinkel des schreibenden Ich. Die Subjektivität der diversen Doktrinen, die der Schreibende als Formulierungsexperte aufzeigt, verweist damit letztlich

82 Barthes. *Leçon* [wie Anm. 1]. S. 17.

83 Ebd. S. 29.

bloß auf die Subjektivität seiner eigenen Beobachterposition. Folglich ist sie ihm ebenso unzugänglich als zutiefst bekannt. Die „Formulierung“, so Barthes also weiter, nehme es auf sich, „ein Subjekt zu Gehör zu bringen, das hartnäckig ist und zugleich nicht auszumachen, unbekannt und doch einer beunruhigenden Vertrautheit gemäß erkannt“.<sup>84</sup> Ebenso wie innerhalb der Theorie des ästhetischen Reflexionsmediums ist die poetische Mitteilung demnach als medial und real, oder anders gesagt, als mittelbar und unmittelbar zugleich konzipiert. Der fundamentale Gegensatz zum Denken der Romantik besteht nun allerdings in der rein subjektiven Natur jener Unmittelbarkeit, darin, dass diese keinerlei transzendente Qualität mehr besitzt. Was für die Romantiker der Zusammenhang der künstlerischen Reflexionen war, der sich in zyklischer Bewegung selbst verdeutlichen und durchdringen sollte, ist bei Barthes ein literarischer Diskurs, in dem immer nur subjektive Rede laut wird, die in ein offenes Unendliches expandiert und so jede Konstitution von Bedeutung sogleich wieder konterkariert. Das wird insbesondere deutlich, wenn Barthes die Praxis des literarischen Schreibens, anstatt an die Metaphorik des kontinuierlich auszurollenden Formornaments, an das Paradigma des Feuerwerks und des Festes knüpft und in diesem Zusammenhang auch die Symbolik der Maschinerie, die bereits in der „strukturalistischen Tätigkeit“ erscheint, einer Multiplikation unterzieht: „[...] die Wörter werden nicht mehr illusorischerweise als einfache Instrumente aufgefaßt, sie werden hinausgeschleudert wie Projektionen, Explosionen, Vibrationen, Maschinerien, Reize: die Schreibweise macht aus dem Wissen ein Fest.“<sup>85</sup> Die einzelnen Kenntnisse bzw. Urteile über die Welt, die im Lichte subjektiver Formulierung aufscheinen und aus denen sich das literarische Medium konstituiert, sind – ähnlich wie im *Tod des Autors* – blitzartig sich konstituierende Assoziationen und Folgerungen, die im Schein nachfolgender Reflexion bereits verbrennen. Es handelt sich also nicht eigentlich um Fragmente, deren Substanz sich – wie in der Konzeption der Romantik – auf dem Niveau nachfolgender Reflexion vervollständigen ließe. Literarische Praxis ist keine ruhige Genese, sondern ein subversives Geschehen, das es ermöglicht, „die außerhalb der Macht stehende Sprache in dem Glanz einer permanenten Revolution der Rede zu hören“.<sup>86</sup> Diese grundlegende Divergenz zur romantischen Ästhetik und Erkenntnistheorie gilt es nun unbedingt im Blick zu behalten, wenn man Barthes' Konzept einer Semiologie als Literaturkritik mit dem romantischen Kritikverständnis abgleicht.

Im Folgenden geht Barthes' Argumentation zu einem breiten Entwurf des Bezugssystems über, das die Ebenen der Literatur sowie ihrer Kritik miteinander vermittelt. Dazu werden drei konzeptionelle Begriffe ins Spiel gebracht, die die zentralen inneren Triebkräfte des literarischen und literaturkritischen Diskurses profilieren sollen: *Mathesis*, *Mimesis* und *Semiosis*. Fasst Barthes die Hybridität der literarischen Schreibweise, ihre Tendenz also, möglichst viele Formen des Wissens in sich zur Sprache zu bringen, mit dem Begriff der „*Mathesis*“, so bezeichnet er die (prinzipiell aussichtslose) *Aspiration*, die ihm zufolge die

---

84 Ebd.

85 Ebd. S. 29f.

86 Ebd. S. 23.

Literatur seit Anbeginn kennzeichnet, jene Pluralität der Weltkenntnisse zur lückenlosen Gesamtdarstellung der Realität auszuweiten, als den mimetischen Antrieb der Literatur<sup>87</sup>: „Von der Antike bis zu den Versuchen der Avantgarde ist die Literatur bemüht, etwas darzustellen. Was? Ich sage ganz hart: das Wirkliche. Das Wirkliche ist nicht darstellbar, und weil die Menschen es unablässig darstellen wollen, gibt es eine Geschichte der Literatur.“<sup>88</sup> Der Passus ist von Bedeutung, denn offenbar bildet auch für Barthes der poetische Diskurs – analog zur progressiven Universalpoesie der Romantik – eine dem Wunsch nach formoffene Darstellungsweise, die ihr eigenes Ideal grundsätzlich verfehlen muss, weil dieses eben in der Erfassung eines präreflexiven, ungeteilten Wirklichen besteht, das man durchaus dem Benjamin'schen Begriff des Prosaischen gleichsetzen kann. Fundiert wird diese Identifikation mit dem romantischen Begehren nach absoluter Reflexion insbesondere durch die Tatsache, dass Barthes das Augenmerk in weiterer Folge ebenfalls auf Möglichkeiten richtet, die Utopie einer restlosen Darstellung von Wirklichkeit, auf der alles Schreiben basiert, trotz aller unüberwindlichen Limitationen der literarischen Darstellung zu retten. Womit die dritte Kraft der Literatur aufgerufen wird: die semiotische. Sie besteht darin, „die Zeichen [...] zu *spielen* [...], das heißt, sie in eine Sprachmaschinerie zu bringen, deren Sicherheitsrasten und Sperrbügel aufgebrochen sind“<sup>89</sup>, und ist damit nichts anderes als die Fähigkeit zur permanenten Potenzierung der Reflexion innerhalb des Werks. Sie soll eine wesentliche Schwäche des literarischen Schreibens neutralisieren, nämlich die Gefahr, dass der Autor in seinem Bestreben, das Gleichgewicht zwischen den diskursiven Ebenen seines Textes zu erhalten, einer Ästhetik des Statischen verfällt:

Ein Schriftsteller [...] muß die Hartnäckigkeit des Spähers haben, der sich am Kreuzungspunkt aller anderen Diskurse befindet, in *trivialer* Position im Verhältnis zur Reinheit der Doktrinen (*trivialis* ist etymologisch das Attribut der Prostituierten, die an der Kreuzung dreier Wege wartet).<sup>90</sup>

Jene Immobilität bedroht den privilegierten Ort des Schriftstellers jenseits der behauptenden und exkludierenden Sprache insofern, als sie die Ausbildung thematisch und strukturell kalkulierbarer Reflexionssysteme nach sich zieht, die als solche von der offiziellen Kultur objektiviert, reproduziert und früher oder später ins System der Gesinnungen einverleibt werden können wie jede andere Redeweise auch: „Die Utopie verschont natürlich nicht von der Macht: die Utopie der Sprache wird zurückgewonnen als Sprache der Utopie – die ein Genre ist wie jedes andere.“<sup>91</sup> So sieht der Schreibende sich genötigt, sein thematisches Beobachtungsspektrum immer wieder stoßweise zu erweitern und

87 Ebd. S. 25.

88 Ebd. S. 31.

89 Ebd. S. 41.

90 Ebd. S. 39. Deutlich begegnet hier im Begriff des Trivialen, der in Barthes' Auslegung das Wortfeld des Unreinen und der Erotik konnotiert, wieder die Vorstellung von der prosaischen Form des romantischen Romans, die seine Hybridität bedingt.

91 Ebd. S. 37.

früher Gesagtes radikal zu „wiederrufen“<sup>92</sup>. Nun vermag er seine Literatur in dieser permanenten Verschiebung seiner intellektuellen Position zwar immer wieder temporär „vor der sie umgebenden und sie bedrängenden Herdenrede zu retten“<sup>93</sup>, doch um die semiotische respektive reflexive Tendenz der Literatur zur Entfaltung zu bringen und die Gefahr des Instrumentalisiertwerdens vollends zu bannen, bedarf er noch einer weiteren Dimension des Sprechens: der Semiologie. Von Barthes als interpretative Wissenschaft installiert, hat sie eine ähnliche Position inne wie die romantische Kunstkritik oder auch der Leser im *Tod des Autors*. Ihre genaue Funktion sieht Barthes in der Aufspürung und Untersuchung der Zwischen- und Untertöne, die das grobmaschige Netz systematisierender Lektüre nicht erfasst:

Die Semiologie wäre dann jene Arbeit, die das Unreine der Sprache sammelt, den Abfall der Linguistik, die unmittelbare Korruptiertheit der Botschaft: nichts Geringeres als die Begierden, Ängste, Mienen, Einschüchterungen, Vorgaben, Zärtlichkeiten, Proteste, Entschuldigungen, Aggressionen, die Musik, aus denen die aktive Sprache besteht.<sup>94</sup>

In dieser Miniaturarbeit reaktiviert sie die Polyvalenz des Textes und macht ihn damit transparent auf seine intertextuellen Bezüge. So trübt sie die vermeintliche Klarheit, die über das Werk hergestellt wurde, konsequent ein. Die Utopie der Literatur, die Unendlichkeit des Sinns, respektive das Reale zur Darstellung zu bringen, bleibt dadurch intakt. In diesem Sinne postuliert Barthes zwischen dem literarischen Text und der Semiologie ein Verhältnis, das bis in die Metaphorik hinein jener Allianz entspricht, die Benjamin zwischen dem romantischen Kunstwerk und seiner Kritik konstatiert. Wirkt laut Benjamin die reflexive Konstruktion des Werks als ein „Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt“<sup>95</sup>, sodass der Blick des Kritikers den Zusammenhang zwischen dem begrenzten Artefakt und der grenzenlosen Ganzheit der Kunst herstellen kann, so hebt laut Barthes der literarische Diskurs infolge seiner Polyphonie „leicht und flüchtig den Mantel an aus Allgemeinheit, Moralität, In-differenz (trennen wir deutlich das Präfix vom Stamm), der über unserem kollektiven Diskurs liegt“.<sup>96</sup> Dadurch eröffnet er dem Semiologen, dem der Text „als eigentlicher Index der Machtentblößung“<sup>97</sup> erscheint, das unendliche Feld von Bedeutung, jenseits der offiziellen, konformistischen Kultur. Außerdem unterhalten Literatur und Semiologie ähnlich wie die romantische Kunst und Kunstkritik ebenfalls eine symbiotische Relation, wenn diese auch nicht eigentlich als komplementär, sondern eher als „korrektiv“<sup>98</sup> begriffen wird. Einerseits werde die Semiologie, indem sie sich mit den hochkomplexen

---

92 Ebd. S. 39.

93 Ebd. S. 53.

94 Ebd. S. 47.

95 Benjamin. Begriff der Kunstkritik [wie Anm. 13]. S. 86.

96 Barthes. *Leçon* [wie Anm. 1]. S. 51.

97 Ebd.

98 Ebd.

Signifikantenpraktiken der literarischen Schreibweise auseinandersetze, dazu angehalten, „an den Unterschieden zu arbeiten“, d.h. ihre Begriffe immer wieder an den Individualfällen zu reformieren, andererseits destruiere der semiotische Blick auf den Text die Illusion von der reinen Kreativität bzw. Urheberchaft seines offiziellen Schöpfers.<sup>99</sup> In dem Sinne allerdings, wie Barthes die Praxis des literarischen Schreibens als ein festliches Spektakel konzipiert, das die unterschiedlichen Bereiche des Wissens einander überstrahlen lässt, führt auch die Semiologie den Text nicht gemäß einer immanenten Konstruktionslogik fort wie die romantische Kritik, vielmehr erschafft sie ihn beinahe von Grund auf neu: „Ich nenne ‚Semiologie‘ gerne den Verlauf der Operationen, bei denen es möglich ist – ja erwartet werden kann –, mit dem Zeichen zu spielen wie mit einem bemalten Schleier oder auch: mit einer Fiktion.“<sup>100</sup> Das Bild des bemalten Schleiers, dessen Musterung in allen Verzerrungen gezeigt wird, impliziert zwar die Vorstellung einer gewissen Festigkeit und Eigengesetzlichkeit des literarischen Mediums, die die Möglichkeiten der semiologischen Operation einschränkt, doch die Identifizierung von stofflichem Schleier und unkörperlicher Fiktion unterhöhlt noch im selben Atemzug die Idee einer solch minimalen Konsistenz. Der Text erscheint reduziert auf einen Lieferanten von Impulsen, einen Anlass für „Phantasmen“, die von der Semiologie auf ganz willkürliche und zufällige Weise empfangen und ausgetragen werden: An ihm entzündet sich gewissermaßen nur das Licht einer neuen Wirklichkeit. In diesem Sinne spricht Barthes seiner Semiologie auch jedweden Schematismus ab. Sie ermögliche, so Barthes, nicht „das Wirkliche dadurch direkt zu erfassen, dass sie einen allgemeinen Raster [darüberlege], durch den hindurch es intelligibel würde“, vielmehr versuche sie „das Wirkliche an manchen Stellen und für Augenblicke zu erhellen, und [meine], daß dies möglich sei ohne Schema“.<sup>101</sup> Und insofern sei sie dann auch keine Hermeneutik: „[...] sie malt mehr, als daß sie nachgräbt.“<sup>102</sup> Die Barthes'sche Semiologie propagiert demnach ein Denken, das in jedem Augenblick völlig neu ansetzen kann und so ein Feld aus Differenzen und Gedanken-sprünge auf die diskontinuierliche Oberfläche der Sprache projiziert, die selbst amethodisch operiert. Die Idee eines heuristischen Mediums der Reflexionen hat sie damit endgültig verabschiedet: „Die Methode kann hier nur für die Sprache selbst gelten, insoweit diese dafür kämpft, jeden *sich verfestigenden* Diskurs zu verhindern: deshalb ist es richtig festzustellen, daß diese Methode selbst eine Fiktion ist.“<sup>103</sup> Die Bewegung weg von der exakten Methode, die sich im selbstkritischen Finale der *strukturalistischen Tätigkeit* ankündigt, und die im *Tod des Autors* an Nachdruck gewinnt, avanciert in der *Leçon* damit selbst zur operativen Strategie. So ist es denn auch das planlose Spiel kindlicher Begierde, das ja im Rahmen der progressiven Universalpoesie Schlegels noch als ein Subphänomen innerhalb der methodischen Ordnung der Kunst figurierte, das von Barthes zum Modell literatursemiotischer Praxis erhoben wird:

---

99 Ebd. S. 51ff.

100 Ebd. S. 61.

101 Ebd. S. 57.

102 Ebd. S. 59.

103 Ebd. S. 63.

Ich wünsche also, dass Sprechen und Zuhören, die sich hier miteinander verflechten, dem Hin und Her eines Kindes gleichen, das in der Nähe der Mutter spielt, sich von ihr entfernt, dann zu ihr zurückkehrt, um ihr einen Stein oder einen Wollfaden zu bringen, so rings um ein friedliches Zentrum einen Spielraum schaffend, innerhalb dessen der Stein oder der Wollfaden letztlich weniger bedeuten als das von Eifer erfüllte Geschenk, das daraus gemacht wird.<sup>104</sup>

Der Bildungsgedanke, der in der *strukturalistischen Tätigkeit* noch in der Vorstellung eines sukzessiven Objektverstehens durch fortlaufende Strukturation präsent ist, und der deutlich der romantischen Vorstellung einer keimhaften Entfaltung des Werks durch Kritik, respektive dem Konzept der unendlichen Perfektibilität entspricht, ist für den späten Barthes somit keine brauchbare Kategorie mehr. Am Ende präsentiert sich Barthes Theoriebildung, was die wesentlichen Fragen nach der Möglichkeit kontinuierlicher Erkenntnis sowie nach dem heuristischen Wert der exakten Methode anbetrifft, auch als ein Kontrapunkt zu Benjamins Entwurf des romantischen Kunstkontinuums, das sich in methodischer Reflexion sukzessive verdeutlicht: Sie ist, um es auf eine knappe Formel zu bringen, gleichsam dessen zerstobener Reflex auf der schillernden Oberfläche des nachstrukturalen *texte général*<sup>105</sup>.

#### 4. Schlussbemerkung

Zwischen den theoretischen Konzepten Barthes' und jenen der Romantiker bzw. Walter Benjamins mussten im Rahmen dieses Vergleichs selbstverständlich viele wesentliche Berührungspunkte unberücksichtigt bleiben. So unter anderem die Ähnlichkeiten zwischen Barthes' Utopie einer außerhalb der Macht stehenden Sprache und dem romantischen Projekt einer ästhetischen Revolution oder die Verwandtschaften zwischen Barthes' Mythologiekritik und Schlegels Entwurf einer „neuen Mythologie“. Auf diesen fraglos hochinteressanten Problemfeldern wäre die ideologiekritische und sozialpolitische Stoßrichtung insbesondere der romantischen Theorie mit Sicherheit noch unmittelbarer hervorgetreten als vermittels der Gegenüberstellung von Benjamins formalistischer Interpretation der romantischen Kritiktheorie und Barthes' Kultursemiotologie. Dennoch sollte die Auseinandersetzung mit – teilweise gewiss subtilen – epistemologischen Fragestellungen, wie sie hier im Vordergrund stand, keineswegs als eine Beschäftigung mit „abseitigen“ Sophismen ohne eigentliche

104 Ebd. S. 65.

105 Zu einer identischen These gelangt auch Carola Hilmes in ihrem oben schon zitierten Aufsatz: „Die Idee eines Kontinuums der Formen, das es für die Romantiker im Roman zu realisieren galt, ist zerbrochen. Die zu registrierenden Diskontinuitäten in der Moderne sind zwar als ein Echo darauf zu verstehen; so auch Barthes fragmentarische Schreibweise. Aber nach Abzug der idealistischen Implikationen der deutschen Romantik, denen Walter Benjamin durchaus noch folgt, bewegen wir uns heutzutage auf vollends ungesichertem Terrain“ (Hilmes. Roland Barthes' Projekt [wie Anm. 15]. S. 60).



gesellschaftliche Relevanz abqualifiziert werden. Vielmehr ist die Frage, wie das Verfahren der Reflexion erkenntnistheoretisch konzeptioniert und praktiziert wird, für die kulturwissenschaftliche Forschung nach wie vor von eminentem Interesse. Eine Wortmeldung des Schweizer Literaturwissenschaftlers Peter von Matt, die jüngst im Rahmen seines Essaybandes *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*<sup>106</sup> abgedruckt wurde, mag das verdeutlichen. Matt geht der Frage nach, wie ein Land wie die Schweiz seine nationale Selbstverständigung unter den Bedingungen einer postheroischen Gesellschaft, die den vaterländischen Diskurs verabschiedet und die nationale Ikonographie demontiert hat, reorganisiert. Dabei nimmt er ausdrücklich auf das Schema progressiver Reflexion Bezug, wenn er unter anderem zu dem Ergebnis gelangt, dass die multiple Spiegelung der überkommenen Symbolik durchaus das Potential habe, die alte Galerie der Helden zu ersetzen:

Wenn einen die ursprüngliche Gestalt der Waffenhalle plötzlich interessiert, zu seiner eigenen Überraschung, geschieht es nicht aus geheimer Zuneigung zu den Speerbündeln und Vorderladern, sondern wegen der Bildkraft, mit der hier Geschichte einst gedeutet wurde. Verlockend ist also nicht diese Deutung selbst, sondern die Möglichkeit, diese Deutung heute zu deuten. Am Ende des Weges in die postheroische Gesellschaft erscheint die Geschichte der Schweiz stärker als je als Geschichte ihrer Deutungen und in der Folge auch als eine Geschichte der Deutungen dieser Deutungen.<sup>107</sup>

Eine solche Geschichtsschreibung kann natürlich nicht im historistischen Fokus auf die „großen Persönlichkeiten“ geleistet werden, sie ist auf neue Methoden angewiesen. Orientierung sei in dieser Situation insbesondere vom „Theorieschub der politisch bewegten Siebzigerjahre“ ausgegangen, der ein neues Interesse für die Beschäftigung mit Alltagsgeschichte und Alltagskultur, Geschlechterforschung, sowie für „orale Überlieferungen und populäre Formen“<sup>108</sup> entzündet, und so die Möglichkeit einer neuen Form kulturellen Selbstverstehens eröffnet habe. Diese erlaube eine Historiographie des Regionalen sowie der „Kleinen und Namenlosen“, die soziale Diskriminierungen benenne, auch wenn sie dabei auf „die penetrante Richterpose, die in den Siebziger- und Achtzigerjahren in Blüte stand“<sup>109</sup> verzichte. Ein Hinweis, mit dem Matt sich einerseits auf einer Linie mit Barthes' Konzept einer Kultursemiose positioniert, die die „unreinen“, prosaischen Lebensäußerungen, die feinen Differenzen und regionalen Besonderheiten im Text der Kultur sichtbar macht und so die Gefahr der Indoktrinierung bannt. Zugleich aber impliziert er auch die Idee eines bruchlosen Zusammenhanges der kulturellen Repräsentationsformen, wie er in der Romantik begegnet. Denn es geht ihm um die Sicherung und Sanierung des nationalen Gedächtnisses und also um die Wahrung eines nahtlosen Zusammenhanges

---

106 Peter von Matt. *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München: Hanser, 2012.

107 Ebd. S. 111.

108 Ebd. S. 113.

109 Ebd.

zwischen Einst und Heute: „Diese ganze Bewegung, die noch keinen Namen hat, arbeitet mit Lust und Schöpferkraft am beschädigten Gedächtnis des Landes. Ihre Vertiefung ins Innere und Einstige [...] ist unabdingbar für einen ebenso schöpferischen und selbstgewissen Aufbruch ins Äußere und Kommende“.<sup>110</sup> Eine zeitgemäße Kulturwissenschaft bedarf demnach einer doppelten Strategie: Sie benötigt einerseits die Courage, die Kultur als ein diskontinuierliches Feld aus Widersprüchen und Konflikten zu deuten sowie die sinnproduktive Kraft kulturhistorischer Reflexion zu akzentuieren. Damit gibt sie den Blick frei auf die ideologische Verfasstheit der wissenschaftlichen Analyse. Andererseits muss sie es aber auch verstehen, die divergierenden Deutungen der kulturellen Wirklichkeit systematisch aufeinander zu beziehen, sie also in methodische Gradnetze zu integrieren und so als ein kontinuierliches Ganzes ins Auge zu fassen. Nur auf diese Weise kann sie kulturelle Inhalte weitervermitteln und damit die Basis schaffen für Verständigung, Austausch und damit Innovationen. Von der bei Benjamin dargestellten medialen Reflexionstheorie der Romantik wird sie daher gleichermaßen profitieren wie von Barthes' aschematischer Semiologie. Das Ergänzungsverhältnis dieser beiden epistemologischen Konzepte sichtbar zu machen, war das Anliegen dieses Beitrags.

---

110 Ebd. S. 114.

Rainer Barbey

## Anarchische Wälder

Henry David Thoreaus *Walden; or, Life in the Woods*  
und Ernst Jüngers *Der Waldgang*

### I

Der Wald ist eines der wichtigsten Landschaftselemente im Kulissenfundus der Literatur – mit entsprechender Bedeutungsvielfalt: Die christlich-abendländische Tradition sieht ihn als Ort der Finsternis, der durch das göttliche Licht erhellt werden muss. In den berühmten Eingangsversen der *Divina Commedia* erscheint er als rauer, wilder und dunkler Raum, Dantes „selva oscura“ ist Stätte des Verwirrtseins und Zeichen irdischer Sündhaftigkeit.<sup>1</sup> Aufgrund seiner transzendenten Unermesslichkeit jenseits rein geographischer Dimensionen kommt Gaston Bachelard in seiner *Poetik des Raumes* zu dem Schluss: „Der Wald ist ein Seelenzustand“.<sup>2</sup> Als Metapher für die Seele des Menschen ist der Wald nicht nur in der Romantik beliebt, als Ausdruck des kollektiven Unbewussten interessiert er auch die Psychoanalyse, etwa in Gestalt der Archetypenlehre C. G. Jungs. In seiner Studie *Masse und Macht* rechnet Elias Canetti den Wald zu den „Massensymbolen“, mit durchaus unangenehmen Konnotationen für das Individuum. Da jeder einzelne Stamm, aus denen sich dieser zusammensetzt, fest verwurzelt und unverrückbar in der Erde stehe, sei „der Wald zum Symbol des Heeres geworden: ein Heer in Aufstellung, ein Heer, das unter keinen Umständen flieht; das sich bis zum letzten Mann in Stücke hauen läßt, bevor es einen Fußbreit Boden aufgibt“.<sup>3</sup>

In diametralem Gegensatz zu diesem Szenario der Bedrohung des Einzelnen durch die Masse zusammengerotteter Bäume erscheint der Wald jedoch gleichermaßen als Ort der Freiheit, als Abbild der ursprünglichen Natur jenseits der einengenden menschlichen Zivilisation, als fruchtbare Wildnis, in der sich das Individuum frei entfalten kann. In dieser Bildtradition stehen zwei Texte, die ungefähr im Abstand von 100 Jahren und auf zwei verschiedenen Kontinenten entstanden sind: Henry David Thoreaus *Walden* (1854) und Ernst Jüngers *Der Waldgang* (1951). Wenn diese beiden in ihren historischen Voraussetzungen so unterschiedlichen Essays<sup>4</sup> im Folgenden miteinander verglichen werden,

1 Vgl. Marianne Stauffer. *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*. Zürich: Juris, 1958. S. 140-163. Stauffer weist zudem darauf hin, dass Dante das Adjektiv „waldig“ („silvestro“) im *Inferno* sogar zweimal zur Beschreibung der Hölle selbst benutzt (Inf. II, 142 und XXI, 83).

2 Gaston Bachelard. *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen übertragen von Kurt Leonhard. München: Hanser, 1960. S. 217

3 Elias Canetti. *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen, 1960. S. 92.

4 Die Rezeption von *Walden* oder anderer Werke Thoreaus durch Ernst Jünger, dessen weitreichendes Studium der Weltliteratur sich hauptsächlich auf den romanischen,

so geschieht dies deshalb, weil sich in den Werken Jüngers und Thoreaus die einschlägige Rede von der Freiheit des Waldes mit einer dezidiert individualanarchistischen Programmatik verbindet, die dieser Raumsymbolik eine neue Bedeutungsdimension verleiht, die bisher in der einschlägigen topologischen Forschung unterbelichtet geblieben ist.

## II

Für zwei Jahre, von 1845 bis 1847, kehrt Henry David Thoreau der modernen Zivilisation seiner Zeit den Rücken, um sich in einer selbstgebauten Blockhütte an den Ufern des Walden Pond in der Nähe von Concord, Massachusetts, von seiner eigenen Hände Arbeit zu ernähren. Sein Bericht über dieses Experiment liest sich, besonders in seinem ersten, „Economy“ überschriebenen Kapitel, wie ein nonkonformistisches Manifest. In *Walden* übt Thoreau umfassende Kritik an der modernen Zivilisation, wie sie durch die Industrialisierung in den USA des frühen 19. Jahrhunderts entstanden ist. Arbeitsteilung, technischer Fortschritt und der Warencharakter der kapitalistischen Ökonomie haben ein Stadium der Unfreiheit und Entfremdung begründet, dem Thoreau durch eine Rückkehr zur vorindustriellen Landwirtschaft zu entkommen hofft. Die Hintertür, die dabei ins Paradies zurückführen soll, lässt sich, dem Autor zufolge, mithilfe einer strikten Reduktion der Bedürfnisse öffnen. Da diese die Lebenshaltungskosten und damit die Arbeitszeit erhöhen, dispensiert der Verzicht auf Komfort und die Luxusgüter der modernen Lebenswelt von Erwerbszwang und den Unfreiheiten des Marktes. Adams Fluch kann also rückgängig gemacht werden, versichert Thoreau: „It is not necessary that a man should earn his living by the sweat of his brow, unless he sweats easier than I do.“<sup>5</sup> Seine ökonomische Rechnung bringt er auf die einfache Formel „He that does not eat need not work“ (II/247), die eine Umkehr des paulinischen Prinzips „Wer nicht arbeitet, der soll auch nicht essen“ darstellt.<sup>6</sup>

Das Verdikt über die zeitgenössische, profitorientierte Landwirtschaft, die den Menschen zum Sklaven seiner Maschinen macht und noch dazu Raubbau an der Natur betreibt, verleiht *Walden* einen unverkennbar rousseauistischen Zug, der besonders deutlich auch in den lobenden Abschnitten über die primitiven

---

insbesondere französischen Sprachraum konzentriert, konnte von mir nicht nachgewiesen werden. Dies ist für den hier zu untersuchenden Kontext allerdings unerheblich. Das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Aufsatzes besteht gerade nicht in einer wie auch immer gearteten Einflussforschung, sondern in der vergleichenden Analyse eines Paradigmas literarischer Raumgestaltung.

5 *The Writings of Henry David Thoreau* Bd. 2: *Walden*. Boston: Houghton Mifflin, 1906. S. 78. Alle weiteren Zitate aus der Werkausgabe werden im fortlaufenden Text nachgewiesen, dabei erfolgt die Angabe des jeweiligen Bandes durch lateinische Buchstaben, eine arabische Ziffer verweist auf die entsprechende Seitenzahl.

6 Die biblischen Anspielungen in Thoreaus Werk untersucht Larry R. Long, „The Bible and the Composition of *Walden*“. *Studies in the American Renaissance* 1979: S. 309-353.

Kleidungsgewohnheiten und Behausungen in archaischen Kulturen zum Ausdruck kommt. Die Verklärung vormoderner Lebensverhältnisse, die Thoreau, „the most powerful and articulate critic of agricultural capitalism that America produced in the decades before the Civil War“<sup>7</sup>, mit seiner Schrift vorlegt, ist allerdings gleichermaßen typisch für den Anarchismus, der in seinen Anfängen im 19. Jahrhundert häufig für eine Rückkehr zum einfachen Leben im Einklang mit der Natur plädierte.<sup>8</sup> Noch größer werden die Schnittmengen mit zentralen Positionen anarchistischer Strömungen jedoch in einer einschneidenden Episode, die sich während Thoreaus Leben in den Wäldern abspielt. Er wird verhaftet, weil er jahrelang keine Steuern gezahlt hat, und verbringt eine Nacht im Gefängnis von Concord:

One afternoon, near the end of my first summer, when I went to the village to get a shoe from the cobbler's, I was seized and put into jail, because [...] I did not pay a tax to, or recognize the authority of, the State which buys and sells men, women, and children, like cattle at the door of its senate-house. I had gone down to the woods for other purposes. But, wherever a man goes, men will pursue and paw him with their dirty institutions, and, if they can, constrain him to belong to their desperate odd-fellow society (II/190).

Die Ablehnung staatlicher Autorität und gesellschaftlicher Institutionen, die hier und, prominenter noch, in Thoreaus wohl berühmtestem Essay *Civil Disobedience* (1849 ursprünglich unter dem Titel *Resistance to Civil Government*) zum Ausdruck kommt, forderten etwa zeitgleich auch zentrale Denker des Anarchismus wie Michail Bakunin, Pierre-Joseph Proudhon und, etwas später, Pjotr Kropotkin. Ideologisch unvereinbar mit deren Ansätzen ist hingegen der radikale Individualismus Thoreaus, im Englischen sprichwörtlich geworden in seinem aphoristischen Bild eines Mannes, der nicht mit seinen Gefährten mithält, weil er einen anderen Trommler hört. Seine Vorbehalte gegenüber kooperativem Arbeiten, die Vorliebe für ein Leben in Einsamkeit, seine Polemik gegen Philanthropie und Wohltätigkeit – all dies schließt Thoreau in einem Punkt von den Positionen des traditionellen Anarchismus aus, der den staatlichen Institutionen freiheitlich organisierte Kommunen entgegensetzte. Insofern erscheint es plausibel, Thoreau einer individualanarchistischen Denkrichtung zuzurechnen,

7 Robert A. Gross. „Culture and Cultivation: Agriculture and Society in Thoreau's Concord“. *The Journal of American History* 69 (1982): S. 44. Eine neuere, ausführliche Untersuchung der kapitalismuskritischen Impulse in *Walden* bei Lance Newman. *Our Common Dwelling. Henry Thoreau, Transcendentalism, and the Class Politics of Nature*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. S. 133-145.

8 So betont etwa der in seinen dadaistischen Anfängen ebenfalls dem Anarchismus zuneigende Hugo Ball, dass „die Wortführer des Anarchismus (von Proudhon weiß ich es nicht, aber von Kropotkin und Bakunin ist es gewiß) getaufte Katholiken und im Falle der Russen Gutsbesitzer, das heißt ländliche, der Gesellschaft abholde Naturen gewesen [sind]. Auch ihre Theorie noch nährt sich vom Taufsakrament und vom Ackerbau“ (*Die Flucht aus der Zeit*. Luzern: Stocker, 1946. S. 26). Gleiches gilt auch für den christlichen Anarchismus des späten Lew Tolstoj.

wie sie während des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum beispielsweise durch Max Stirner oder in den USA durch Benjamin Tucker vertreten wird.<sup>9</sup>

Dass sich Thoreau in *Walden* als autarkes, unabhängiges und gemeinschaftsfernes Individuum mit narzisstischen Zügen inszeniert<sup>10</sup>, zeigt sich nicht zuletzt in der Landschaftsgestaltung des Textes. Bereits ein Jahr vor dessen Veröffentlichung notierte der Autor am 3. Januar 1853 in sein Tagebuch:

I have a room all to myself; it is nature. It is a place beyond the jurisdiction of human governments. Pile up your books, the records of sadness, your saws and your laws. Nature is glad outside, and her merry worms within will ere long topple them down. There is a prairie beyond your laws. Nature is a prairie for outlaws (X/446).

Thoreau projiziert seine individualanarchistischen Ideale in die ihn umgebende, unberührte Natur, indem er sie zum gesetzlosen Raum fern von staatlichem Einfluss, zum Rückzugsort für Ausgestoßene stilisiert, und bereitet so die Darstellung der anarchischen Wälder in seinem Hauptwerk vor. Der Text beschreibt eine natürliche Topologie der Freiheit, bestehend aus „some square miles of unfrequented forest, for my privacy, abandoned to me by man“ (II/144).

Grundsätzlich gilt es allerdings festzuhalten, dass die Lebensphilosophie, die Thoreau in *Walden* entwickelt, keineswegs aus einem Guss ist. Die im Text erklärte Vorliebe für Kopf- und die Verachtung der Handarbeit will nicht recht zum Plädoyer für agrikulturelle Ursprünglichkeit passen; und das Lob des Handels als Motor ebenjenes Fortschritts, den Thoreau so wortreich verdammt, steht in merkwürdigem Gegensatz zur andernorts geäußerten Kapitalismuskritik. Ähnliches trifft auch auf das Verhältnis des Autors zur Wildnis zu. Im strikten Widerspruch zur gelebten Harmonie mit der äußeren Natur steht die

9 In einer grundlegenden politischen Analyse weist Myron Simon. „Thoreau and Anarchism“. *Michigan Quarterly Review* 23 (1984): S. 360-384 richtigerweise darauf hin, dass Thoreaus Verachtung der Gesellschaft nicht mit dem klassischen Anarchismus vereinbar ist. Er zieht daraus allerdings die falsche Schlussfolgerung, der Autor sei überhaupt kein Anarchist gewesen. Zu groß sind jedoch die sonstigen Übereinstimmungen (Antietatismus, Institutionenkritik) mit zentralen Forderungen dieser Bewegung, als dass der Verfasser von *Walden* an ihr keinerlei Anteil hätte. Stimmiger erscheint daher die Einordnung Thoreaus in die individualanarchistische Tradition.

10 Die Autarkie, die sich der Autor in *Walden* zuschreibt, ist in mancherlei Hinsicht konstruiert. Beim Bau seiner Blockhütte halfen ihm mehrere enge Freunde, finanziell wurde er von seinem Mentor Ralph Waldo Emerson unterstützt, der auch das Grundstück kaufte, auf dem Thoreau sein Häuschen errichtete. Von den Erträgen seiner Landwirtschaft konnte er außerdem nicht leben und musste sich als Tagelöhner verdingen. Eine sorgfältige Darstellung dieser und anderer historischen Hintergründe liefert W. Barksdale Maynard. *Walden Pond. A History*. New York: Oxford University Press, 2005. Die narzisstische Pose von Thoreaus Zivilisationsflucht findet sich geradezu symbolhaft verdichtet in den Spiegelmetaphorik bei der Schilderung des Waldensees. Vgl. Michael Warner. „Walden's Erotic Economy“. *Comparative American Identities. Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. Hg. Hortense J. Spillers. New York/London: Routledge, 1991. S. 159f.

von Thoreau propagierte strenge Beherrschung der inneren Natur, bestehend in der Zügelung der körperlichen Begierden: der Sexualität, des Appetits und des Schlafbedürfnisses. „Nature is hard to be overcome, but she must be overcome“ (II/244) lautet der kategorische Imperativ, der durch ein Zitat aus *To Sir Edward Herbert*, einem Gedicht von John Donne, vorbereitet wird:

How happy's he who hath due place assigned  
To his beasts and disafforested his mind! (II/243)

Der Wald im Geiste – bei dem englischen Barockdichter John Donne Metapher für den schädlichen Einfluss der Leidenschaften – muss durch ein anti-sensualistisches Streben nach Reinheit und Keuschheit bekämpft werden. In diesen Kontext gehört die von Thoreau hypostasierte strikte Trennung zwischen Natur und Denken: „With thinking we may be beside ourselves in a sane sense. By a conscious effort of the mind we can stand aloof from actions and their consequences; and all things, good or bad, go by us like a torrent. We are not wholly involved in Nature“ (II/149). Der hier behauptete Gegensatz von Natur und Geist ist freilich ein Scheinantagonismus, schließlich ist das menschliche Gehirn nichts anderes als ein ausdifferenziertes Naturelement, d.h., die Schöpfungen des Bewusstseins können nicht völlig losgelöst vom menschlichen Körper oder den natürlichen Zusammenhängen betrachtet werden. Thoreaus fehlende Einsicht in die Dialektik der Naturbeherrschung, die der Zivilisationsgeschichte als „Geschichte der Entsagung“<sup>11</sup> zugrunde liegt, macht ihn blind für die Konsequenzen seines asketischen Programms, das den ökologischen Intentionen von *Walden* fundamental zuwiderläuft. Denn folgt man den kulturkritischen Thesen Theodor W. Adornos und Max Horkheimers in ihrer *Dialektik der Aufklärung*, dann ist die Beherrschung der inneren Natur des Menschen als unabdingbare Voraussetzung für die Unterwerfung der ihn umgebenden äußeren Natur anzusehen. Individueller Triebverzicht und Selbstdisziplinierung sind die Grundlage für gesellschaftliche Naturbeherrschung, die zerstörerische Machtausübung des Menschen gegenüber seiner natürlichen Umwelt. Zugespitzt formuliert: Die Rodung der inneren Wälder führt zum Abholzen der äußeren.

### III

*Der Waldgang* von Ernst Jünger ist ein problematischer, kontroverser Text. Er entwirft ein militantes Widerstandsprogramm gegen die Besatzungsmächte, unterstellt dem Entnazifizierungs-Fragebogen der Alliierten indirekt totalitäre Züge und blendet, nur sechs Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, die Verbrechen des ‚Dritten Reiches‘, die zur Okkupation Deutschlands geführt haben, entweder völlig aus oder deutet sie nur in sehr allgemein-enthistorisierter,

11 Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften* Bd. 3: Theodor W. Adorno und Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981. S. 73.

existenzialontologischer Form an. Der Essay Jüngers verliert kein offenes Wort über den Holocaust, die Euthanasie, die Verfolgung Andersdenkender oder die Vernichtungskriege der Nationalsozialisten, und er schreckt auch nicht davor zurück, die Deutschen nach 1945 als geteiltes, bestrafes und geächtetes Volk den Juden an die Seite zu stellen.<sup>12</sup> Unabhängig von dieser konkreten geschichtlichen Konstellation enthält *Der Waldgang* jedoch gleichzeitig eine weitergehende subversive Agenda, die sich gegen vielfältige Aspekte der modernen Lebenswelt richtet und dabei auf einer individualanarchistischen Programmatik fußt. Zwar will Jünger z.B. die technikkritische Stoßrichtung seiner Arbeit explizit nicht „als eine gegen die Maschinenwelt gerichtete Form des Anarchismus“<sup>13</sup> verstanden wissen, unabhängig davon aber sind die anarchischen Implikationen seines Waldgangs unübersehbar. Bereits das Motto des Textes, das trotzige „Jetzt und hier“, weist Schnittmengen zur voluntaristischen Praxis der Anarchisten auf, die ihre politischen Ziele nicht selten in spontanen Aktionen, durch die sogenannte Propaganda der Tat, jenseits ausgefeilter theoretischer Überlegungen und unabhängig von den objektiven Bedingungen der historischen Gegebenheiten befördern wollten. Ebenso weist Jüngers Darstellung des Wahlaktes als totalitärem Verfahren, das den Einzelnen statistisch erfasst, ihn einer Diktatur der Mehrheit unterwirft und bestenfalls durch völlige Wahlenthaltung (auch die Nein-Stimme affirmiert letztlich das politische System) zu unterlaufen sei, deutliche Parallelen zur anarchistischen Demokratiekritik auf.

Was den *Waldgang* hingegen vom Anarchismus in seinen sozialistischen oder kommunistischen Varianten unterscheidet, ist die Skepsis gegenüber dem „Kultus der Gemeinschaft“ (7/337). Das Kollektiv wird in Jüngers Essay weitgehend als inhuman erfahren. Das Eingebundensein in die Gemeinschaft stellt eine

12 Diese Kritik am *Waldgang* findet sich u.a. bei Lutz Niethammer. *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989. S. 86f., Horst Seferens. *„Leute von übermorgen und von vorgestern“.* Ernst Jüngers *Ikono-graphie der Gegen-aufklärung und die deutsche Rechte nach 1945.* Bodenheim: Philo, 1998. S. 102 sowie Paul Michael Lützel. *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartroman.* München: Fink, 2009, S. 48. Eine gegenläufige Argumentationslinie verfolgt dagegen Alexander Burkhardt. „Die Innenseite der Macht. Zum Partisanischen bei Ernst Jünger“. *Der Partisan. Theorie, Strategie, Gestalt.* Hg. Herfried Münkler. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990. S. 248. Burkhardts These, der erste Teil des *Waldgangs* sei vorrangig eine Auseinandersetzung mit den Scheinwahlen der NS-Diktatur und intendiere eine Erklärung von Jüngers Verhalten im Dritten Reich, vermag allerdings nicht zu überzeugen. Wie auch Daniel Morat. *Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920-1960.* Göttingen: Wallstein, 2007. S. 416 richtig bemerkt, charakterisierte Jünger zu Beginn seines Essays die Herrschaft der Alliierten als diktatorisch und skizzierte „in allgemeinen Wendungen ein totalitäres Zeitalter, wodurch er [...] die Unterschiede zwischen Faschismus, Sowjetkommunismus und westlicher Demokratie verwischte“.

13 Ernst Jünger. *Sämtliche Werke* Bd. 7: *Essays I.* 2. Aufl. Stuttgart: Klett, 2002. S. 319. Alle nachfolgenden Zitate aus dieser Edition des Jüngerschen Œuvres werden im fortlaufenden Text nachgewiesen, eine arabische Ziffer verweist dabei auf die jeweilige Band- und Seitenzahl.



potenzielle Gefährdung der Selbständigkeit des Einzelnen dar, der in der Masse leichter lenkbar, von anderen abhängig und daher „schutzlos“ (7/318) wird. Eine solche, durch viele Stellen des Textes implizierte Sichtweise jedoch widerspricht etwa dem Prinzip der gegenseitigen Hilfe, wie es der wichtigste Theoretiker des Anarchokommunismus, Pjotr Kropotkin, formulierte, und das in der freiwilligen, aber in der Natur des Menschen tief verwurzelten, solidarischen Assoziation gerade die Stärke einer gemeinschaftlich organisierten Kommune sah. Im Gegensatz dazu bewegt sich der Waldgänger in (rechts-)libertären Zusammenhängen. Mit seinem Typus bezeichnet Jünger keinen sozial vernetzten, sondern einen einsamen, von der Gesellschaft geächteten und ausgestoßenen Menschen. Nicht umsonst spielt der Essayist in seiner eigenwilligen Begrifflichkeit auf das altgermanische Strafrecht an, das einen Verbrecher bei bestimmten Vergehen aus der Gemeinschaft verbannte und zum Vogelfreien erklärte; eine solchermaßen aus dem Rechtsverband ausgeschlossene Person wurde in Skandinavien und Island als „Waldgänger“ bezeichnet.<sup>14</sup> Als völlig auf sich allein gestellter Vertriebener in der Acht, der nichts mehr zu verlieren und keine fremde Hilfe zu erwarten hat, besitzt die Jüngersche Gestalt ein „ursprüngliches Verhältnis zur Freiheit“ (7/306), als vereinzelt, heimatlos gewordenes Individuum ist sie der genuine „Gegenspieler des Leviathans, ja sein Bezwingen und Bändiger“ (7/312). Der Ächtung durch die Gesellschaft entspricht in eigentümlicher Dialektik zudem ein elitäres Bewusstsein auf Seiten des Waldgängers, das ebenfalls den Idealen des klassischen Anarchismus zuwiderläuft. Zwar verberge sich, Jünger zufolge, in jedem Menschen die Anlage zu einem wahrhaft freien Dasein, „Unterschiede ergeben sich nur aus dem Grade, bis zu welchem der Einzelne die ihm verliehene Freiheit zu verwirklichen vermag“ (7/313), doch beschreibt der Waldgang selbst lediglich – man beachte die tautologische Formulierung – den „Spielraum kleiner Eliten“ (7/297), da „nur ein Bruchteil der großen Menschenmassen fähig ist, den mächtigen Fiktionen der Zeit zu trotzen“ (7/315).

Gegen den Totalitarismus der beiden Blöcke des Kalten Krieges bietet sich dem individualanarchistischen Einzelkämpfer der Wald als Zuflucht, als „Ort der Freiheit“ (7/312) an. Bereits die Schrift *Über die Linie*, ein Jahr zuvor (1950) erschienen, charakterisierte die Anarchie in diesem Sinne als „ungeordnete Fruchtbarkeit“ und „Urwald“ (7/250).<sup>15</sup> Motivation für den Waldgang ist

14 Vgl. Dieter Strauch. Artikel „Waldgänger“. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* Bd. 33. Berlin/New York: de Gruyter, 2006. S. 122-129. Unter dem Lemma „Waldgang“ vermerkt das Grimmsche Wörterbuch: „fern aus aller menschlichen gesellschaft floh der landräumige verbrecher (rümelant) in wald und einöde, das alterthum nannte darum den härtesten grad der verbannung waldgang ags. veald-genge altn. skölgångr und den exsul, extorris waldmann“ (*Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Bd. 13. Leipzig: Hirzel, 1922. Sp. 1129).

15 An gleicher Stelle, der Festschrift für Martin Heidegger zu dessen 60. Geburtstag, bezeichnete Friedrich Georg Jünger die Wildnis als „der Quellen Ursprung“ und „des Zeugers Aufenthalt“ und entwarf damit ähnlich seinem Bruder einen metaphysischen Zusammenhang zwischen unberührter Landschaft und genuinem Schöpferum (Friedrich Georg Jünger. „Die Wildnis“. *Anteile. Martin Heidegger zum 60. Geburtstag*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1950. S. 242).

freilich nicht nur ein verlorener Weltkrieg oder das allgemeine Unbehagen an den, in der Wahrnehmung des Autors, kollektivistischen Tendenzen der Gegenwart, sie resultiert ebenso aus einem allgemeinen Leiden an der durch Aufklärung und Naturwissenschaft entzauberten Welt. Gegen den Nihilismus der Zeit, gegen „die große Leere, die Nietzsche als das Wachsen der Wüste bezeichnet hat“ (7/335), setzt Jünger die sakrale Natur des Waldes als Hort der Mythen und Märchen, der dann natürlich, wie sein topologisches Gegenstück, die Wüste, keinen realen, geographisch fixierbaren Raum mehr darstellt, sondern einen imaginären, kulturell codierten Topos: „Wald ist in diesem Sinne natürlich überall; er kann auch in einem Großstadtviertel sein“ (ebd.).<sup>16</sup>

Als mythologisch überhöhter, vorrangig mit heidnischer Religiosität in Verbindung gebrachter Ort findet sich der Wald in gleicher Weise bei Thoreau, der beim Wandern durch die umliegenden Haine an Druidenkult und Walhall denkt.<sup>17</sup> Und dem bei Jünger skizzierten rechtshistorischen Hintergrund des Waldgangs entsprechend ist es auch bei ihm sein gesellschaftlicher Außenseiterstatus, der Thoreau zum Rückzug in die heimische Wildnis motiviert: „Finding that my fellow-citizens were not likely to offer me any room in the court house, or any curacy or living anywhere else, but I must shift for myself, I turned my face more exclusively than ever to the woods, where I was better known“ (II/21). Mehr noch als die hier eher ironisch referierte und mit einem gehörigen Maß an Selbststilisierung dargebotene Tatsache, dass ihm seine Mitbürger keinen Platz in den öffentlichen Institutionen der Stadt anboten oder eine anderweitige Stellung mit einem halbwegs einträglichen Auskommen verschafften, erklärt sich Thoreaus Waldgang allerdings ebenso wie bei Jünger aus einem tiefen Ungenügen an der eigenen Zeit, „this restless, nervous, bustling, trivial Nineteenth Century“ (II/363). Die Ursachen für den silvanen Eskapismus in *Walden* sind also

16 Die Verlegung des Waldes ins Innere des entsprechend disponierten Einzelmenschen wird in *Sgraffiti* (1960) noch deutlicher vollzogen. „Waldgang ist auch noch möglich, wenn alle Wälder verschwunden sind, für jene, die Wald bergen“, behauptet Jünger hier in einer ebenfalls an Nietzsche gemahnenden Formulierung und er gibt seiner Sammlung essayistischer Fragmente den Imperativ bei: „Man muß zum Waldgang auch ohne Wald imstande sein“ (9/460, 424).

17 Ein anderer prominenter Einwohner von Concord, dem Weimar der US-amerikanischen Romantik, Nathaniel Hawthorne nämlich, schrieb ungefähr zur selben Zeit in seinem Roman *The Scarlet Letter* aus dem Jahre 1850 von der „wild heathen Nature of the forest“. Für seine Hauptfigur, aufgrund ihres Ehebruchs eine Verfeimte innerhalb der dörflichen Gesellschaft, spiegelt der Wald als „moral wilderness“ einerseits ihre sexuelle Verfehlung wider, ist aber mit seiner „wild, free atmosphere of an unredeemed, unchristianised, lawless region“ zugleich ein Ort der befreienden Regelosigkeit jenseits puritanischer Glaubensvorschriften, den Hester Prynne als Waldgängerin – vgl. das 16. Kapitel „A Forest Walk“; Jüngers Typus ist dagegen rein männlich konnotiert – zusammen mit ihrem Geliebten aufsucht (*The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Hg. William Charvat u.a. Bd. 1: *The Scarlet Letter*. Columbus: Ohio State University Press, 1962. S. 203, 201 und 199). Den Ausdruck „American Weimar“ prägte Henry James in seiner Reisereportage *The American Scene* (1907).

den Motiven des *Waldgangs* durchaus vergleichbar, ja sie entspringen in Teilen derselben Wurzel: der Industrialisierung und den mannigfachen Erscheinungsformen des Materialismus, den Thoreau bei seinen Mitmenschen, „warped and narrowed by an exclusive devotion to trade and commerce and manufactures and agriculture and the like, which are but means, and not the end“ (IV/477), so sehr verachtet und dabei gelegentlich ein ähnlich elitäres Bewusstsein entwickelt wie Jünger in seinem Essay.

Angesichts dieser zahlreichen Gemeinsamkeiten darf ein Hauptunterschied zwischen den jeweiligen Texten nicht übersehen werden: Er betrifft das Verhältnis beider Autoren zur Gewalt. Hinter aller unbestimmten Esoterik besitzt der von Jünger entworfene Typus einen eindeutig kriegerischen Grundzug, der den Waldgänger in die Nähe von Guerillero und Partisan rückt, denn:

Er führt den kleinen Krieg entlang der Schienenstränge und Nachschubstraßen, bedroht die Brücken, Kabel und Depots. Seinerwegen muß man die Truppen zur Sicherung verzetteln, die Posten vervielfachen. Der Waldgänger besorgt die Ausspähung, die Sabotage, die Verbreitung von Nachrichten in der Bevölkerung. Er schlägt sich ins Unwegsame, ins Anonyme, um wieder zu erscheinen, wenn der Feind Zeichen von Schwäche zeigt. Er verbreitet eine ständige Unruhe, erregt nächtliche Paniken. Er kann selbst Heere lähmen, wie man es an der Napoleonischen Armee in Spanien gesehen hat (7/353).

Als Widerstandskämpfer gegen fremde Besatzer zeichnet sich der Waldgänger durch soldatische Disziplin aus, die eine „starke, unmittelbare Führung“ (ebd.) voraussetzt und ihn in dieser eigentümlichen Verbindung aus Freiheitsstreben und Ordnungsdenken als Weiterentwicklung jenes preußischen Anarchisten ausweist, wie er in der ersten Fassung von *Das abenteuerliche Herz* (1929) skizziert wird. Insgesamt gesehen ist der Wald in Jüngers Essay demnach ein widersprüchlicher, ambivalenter Ort. Er ist nicht nur idyllischer Schutzraum und geistige Heimat, sondern gleichermaßen Stätte des kriegerischen Hinterhalts, Operationsfeld irregulärer Freischärler oder, in der metaphysisch aufgeladenen Sprache des Textes, „das große Todeshaus, der Sitz vernichtender Gefahr“ (3/329). Man fühlt sich angesichts dieser Passagen an einen einprägsamen Refrain aus Werner Bergengruens Gedichtband *Die Rose von Jericho* erinnert: „Der Wald hat viel Gewalt.“<sup>18</sup> Bei Thoreau ist dies anders. Zwar beschreibt eine berühmte Passage in *Walden* unter Rückgriff auf entomologische Fachliteratur in detaillierter Grausamkeit den Krieg zweier Ameisenvölker und verdeutlicht so die alles andere als idyllische Brutalität, die in der Natur herrschen kann. Auch titulierte der Autor in seinem Vortrag *Walking* (1862 postum veröffentlicht), einem Plädoyer für zielloses Wandern in der absoluten Freiheit der Wildnis, die anarchischen Spaziergänger im Wald spielerisch und in scheinbarem Gleichklang mit Jünger als „knights of a new, or rather an old, order“, jedoch werden die soldatischen Konnotationen dieser Bezeichnung sogleich wieder zurückgenommen, denn es handelt sich bei diesem – laut Thoreau – vierten Stand außerhalb von Kirche, Staat

18 Werner Bergengruen. *Die Rose von Jericho. Gedichte*. 2. Aufl. Berlin: Die Rabenpresse, o. J. [1942]. S. 9, 14.

und Bürgerschaft schließlich nicht um „Equestrians or Chevaliers, not Ritters or Riders, but Walkers“ (V/206). Bevor er für zwei Jahre in den Wald geht, verkauft Thoreau sein Gewehr, legt seine Jagd- und Angelleidenschaft ab, ernährt sich weitgehend vegetarisch und schreibt seinem Buch ein umfassendes Plädoyer der Gewaltlosigkeit ein, die sich auf Mensch und Tier gleichermaßen erstreckt. Die mock-heroische Bildlichkeit, die er bei der Schilderung der Bewirtschaftung seines Bohnenfeldes einsetzt, parodiert Militär, Krieg und Heldentum. „Only the defeated and deserters go to the wars, cowards that run away and enlist“ (II/354) – eine größere Differenz zu Leben und Werk Ernst Jüngers ist nicht denkbar. Und: Thoreau geht *wirklich* in den Wald und lebt dort, wenn auch nur vorübergehend, nach den in seinem Werk formulierten Prinzipien. Er bemüht sich, utopische Theorie und Praxis in Einklang zu bringen; *Der Waldgang* hingegen bleibt trotz oder gerade wegen seiner kämpferischen Rhetorik kompensatorischer Verbalradikalismus, und das, obwohl Jünger in einem Brief an den Verleger Vittorio Klostermann vom 11. August 1951 schrieb, seine Schrift sei so konzipiert, dass sie „unmittelbar in die Praxis übergehen kann“, und in Analogie zu den Gedankenspielen des Textes an den Entwurf eines besonders gestalteten „W“ dachte, das als graffitiähnliches Protestzeichen öffentliche Wirksamkeit entfalten sollte.<sup>19</sup>

#### IV

Jüngers Waldgänger ist jedoch nicht nur paramilitärischer Krieger, er kann auch zum Künstler werden. In dem Maße, in dem er die Auseinandersetzung des bedrohten Individuums mit seiner kollektivierten und automatisierten Umwelt thematisch verarbeitet, „wird er selbst zum Waldgänger, denn Autorschaft ist nur ein Name für Unabhängigkeit“ (7/307). Mit der versteckten ästhetischen

19 Zitiert nach Morat. *Von der Tat zur Gelassenheit* (wie Anm. 12). S. 418. Die zeitgenössische Literaturkritik ließ Ernst Jüngers Essays dementsprechend nur als Zeitdiagnose, nicht aber als konkrete Handlungsanweisung gelten. Eine bezeichnende Reaktion stellt die Besprechung von Fritz Kraus in der *Deutschen Zeitung* vom 13. Oktober 1951 dar: „In der Schilderung der Praxis des Waldganges verläßt Jünger freilich die Sicherheit seiner grundsätzlichen Aussagen. Hier scheint manchmal der Soldat und der Arbeiter dem Waldgänger zu soufflieren. [...] Offenbar ist da manches unausgegoren und die Analyse durch eine Art Werwolf-Romantik getrübt“ (zitiert nach: Norbert Dietka. *Ernst Jünger nach 1945. Das Jünger-Bild der bundesdeutschen Kritik (1945-1985)*. Frankfurt/M.: Lang, 1987. S. 124). Die Praxisferne des *Waldgangs* satirisiert darüber hinaus ein gleichnamiges Spottgedicht von Carl Schmitt aus dem Jahre 1961. Die erste Strophe, anspielend auf die Gymnasiallehrertätigkeit von Jüngers Großvater, lautet: „Die Knabenlehrerknaben traben / schon längst nicht mehr im Schützengraben; / ihr Kampfvier ist jetzt der Wald, / in rein vergeistigter Gestalt“. Den vollständigen Text gibt das Nachwort zu Ernst Jünger/Carl Schmitt: *Briefe 1930-1983*. Hg. Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett, 1999. S. 872f. wieder. In einem Brief an Armin Mohler vom 12. November 1951 und in seiner *Theorie des Partisanen*, erschienen 1963, mit der Jüngers Text häufig verglichen wurde, bezog sich Schmitt freilich weitgehend positiv auf den *Waldgang*.

Programmatik seines Essays steht Jünger freilich in fundamentalem Gegensatz zur Literatur der Stunde Null nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs; sein Rückgriff auf die traditionelle Genieästhetik, die den schöpferischen Einzelmenschen als frei und unabhängig von gesellschaftlichen Einflüssen betrachtet, und die Forderung, der Autor solle als Waldgänger die „gewaltige Überlegenheit der musischen über die technische Welt“ (7/319f.) sichtbar machen, unterscheidet sich diametral von jener Poetik, die Wolfgang Weyrauch, Sohn eines Landvermessers, für die Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit mithilfe eines Begriffs aus der Forstwirtschaft zu umschreiben versucht. Im programmatischen Nachwort zu seiner Kurzgeschichtenanthologie *Tausend Gramm* von 1949 sieht Weyrauch den „Kahlschlag in unserm Dickicht“<sup>20</sup> als wichtigste Leistung des zeitgenössischen Schreibens an und meint damit die analytische, antikalligraphische Beschreibung der Wirklichkeit, die Unterordnung ästhetischer Prinzipien unter die literarische Vermittlung von Wahrheit. Gewiss, die tiefgründige Analyse der technischen Moderne ist auch die Intention von Jüngers dichtenem Waldgänger, und der von Weyrauch geforderte Realismus trägt stellenweise durchaus magische Züge. Doch mit dem aufklärerischen Grundgestus der literarischen Inventur nach 1945 hat *Der Waldgang* nur wenig gemein. Aufarbeitung der Vergangenheit, Beschreibung des Nachkriegselends, Reinigung der Sprache vom Missbrauch durch die NS-Propaganda – dies sind die Themen der Kahlschlag-Autoren und nicht der Partisanenkampf gegen die Truppen der Alliierten in Deutschland, die kaum verhüllte Kritik an der Entnazifizierung oder der geistige Rückzug aus der Gesellschaft in eine imaginäre, anarchische Wildnis. Denn nicht zuletzt betrifft die allegorische Rede vom Kahlschlag auch den illusionslosen Blick auf die Natur. In einer kurzen Schrift mit dem Titel *Der Schriftsteller 1947* äußert sich Günter Eich hierzu folgendermaßen:

Durch den Wald [...] klingt kein Posthorn mehr, sondern bei Morgengrauen ziehen die Kinder und Frauen mit klappernden Eimern in die Beeren; dort werden Reisig und Zapfen gesammelt, nicht weil es poetisch ist, sondern weil es keine Kohlen gibt; Aufforstung und Abholzung, statistische Zahlen und eine Ziffer im Haushaltsplan, – so trockene Dinge können bedeutender sein als die subtilen Gefühle, die der Spaziergänger beim Einatmen des Tannenduftes hat. Ich will nicht sagen, daß es keine Schönheit gibt, aber sie setzt Wahrheit voraus.<sup>21</sup>

Die Wahrheit des Waldes als prosaische Stätte der Armut, vor allem aber als nach wissenschaftlichen und ökonomischen Prinzipien betriebene Holzplantage – diese Entzauberung eines poetischen Ortes setzt keineswegs erst in der Moderne ein. In seinem Essay *Der Wald im Kopf* (1983), der den Wald als spezifisch deutsche Projektionsfläche untersucht, verweist Hans Magnus Enzensberger diesbezüglich auf die Geschichte der Forstwirtschaft: „Schon im siebzehnten Jahrhundert taucht am Waldrand eine neue historische Figur auf: der Forstbeamte. Anno

20 Wolfgang Weyrauch. „Nachwort“. *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*. Hg. Wolfgang Weyrauch. Hamburg/Stuttgart: Rowohlt, 1949. S. 213.

21 Günter Eich. *Gesammelte Werke* Bd. 4: *Vermischte Schriften*. Hg. Heinz F. Schafroth. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. S. 393f.

1770 wird im Harz die erste Forstakademie der Welt gegründet; in den Gesetzbüchern tauchen Begriffe wie Forstfrevler, Forstpolizei und Forstwiderstand auf.<sup>22</sup> Die gänzlich unanarchistische Reglementierung des Waldwuchses durch das akademische Forstwesen, staatliche Vorschriften und die Industrie geschieht aufgrund des materiellen Wertes seiner natürlichen Ressourcen, seines Holz-, Frucht- und Wildbestandes. Der damit einhergehende Auraverlust wird Ernst Jünger zwanzig Jahre nach seiner Phantasie über den Waldgang bewusst, wenn er in seiner Schrift *Sinn und Bedeutung* (1971) darüber klagt, dass selbst die Flucht in den Wald vergeblich geworden sei, denn „auch hier sind die Schläge rechtwinklig gezogen und die Bäume auf dem Schachbrett gepflanzt. Es sind Forsten; der Wald ist unsichtbar“ (13/223).

Der poetologische Zusammenhang zwischen Waldgang und Literaturproduktion existiert, stärker noch als bei Jünger, im Werke Thoreaus. Ralph Waldo Emerson folgend, der in *Literary Ethics*, einem Vortrag von 1838, die mangelhaften wissenschaftlichen Kenntnisse bzw. den unzureichenden empirischen Gehalt der überlieferten Naturdichtung kritisiert und seine Zuhörer aufgefordert hatte: „go into the forest, you shall find all new und undescribed“<sup>23</sup>, etabliert bereits der erste Satz von *Walden* die Gleichzeitigkeit von Leben und Schreiben im Wald: „When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond, in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of my hands only“ (II/3) – mit diesen lakonisch-nüchternen Eingangsworten erhält das Buch, das der Leser in Händen hält, trotz zahlreicher späterer Überarbeitungen<sup>24</sup> den Anschein eines authentischen Berichts mitten aus der Natur, dessen Worte, so wird suggeriert, direkt aus den Tiefen des Waldes stammen. Vermittelt durch Goethes Naturphilosophie und dessen Konzept der Urpflanze<sup>25</sup> erkennt Thoreau zudem im Rekurs auf die Metapher vom Buch der Natur, der Idee einer chiffrierten Zeichensprache in den Phänomenen der natürlichen Umwelt, in den Blättern der Bäume „living poetry“ (II/341) und in *Walking* bezeichnet er das unberührte, vorzeitliche Waldland als Nährboden für Dichter und Philosophen (vgl. V/229).

Doch die Wildnis, die Thoreau in *Walden* beschreibt, ist zum Teil konstruiert. Wiederholt wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass die Landschaft des Textes eine symbolische, durch die Traditionen des American

22 Hans Magnus Enzensberger. *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. S. 191.

23 Ralph Waldo Emerson. *Complete Works* Bd. 1: *Nature, Addresses, and Lectures*. Boston: Houghton Mifflin, 1883, S. 162.

24 Zu Entstehung und Verhältnis der verschiedenen Textstufen Robert Sattelmeyer. „The Remaking of *Walden*“. *Writing the American Classics*. Hg. James Barbour/Tom Quirk. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press, 1990. S. 53-78.

25 Thoreaus durch Emerson angeregte Rezeption von Goethes Naturphilosophie beleuchtet Eric Wilson. *Romantic Turbulence. Chaos, Ecology, and American Space*. Basingstoke/London: MacMillan, 2000. Siehe auch James McIntosh. *Thoreau as Romantic Naturalist. His Shifting Stance toward Nature*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1974. S. 245.

Pastoralism beeinflusste Kulisse sei.<sup>26</sup> Die Nähe der Eisenbahnstrecke, die Hütten der irischen Arbeiter, Spuren der Besiedlung durch indianische Ureinwohner und gesellschaftliche Außenseiter, der See als wichtiger sozialer Bezugspunkt des benachbarten Städtchens Concord – all dies deutet darauf hin, dass die Landschaftsbeschreibungen in Thoreaus Buch eher einem, im Sinne Schillers, sentimentalischen Bedürfnis nach unberührter Natur geschuldet sind und mit der ökologischen Realität während der Niederschrift von *Walden* wenig zu tun haben, in der der Baumbestand der Gegend einen historischen Tiefststand erreichte.<sup>27</sup> Durch Rodungen vor allem für den Eisenbahnbau wurden die Wälder um Thoreaus Blockhütte entweder ganz abgeholzt oder sie verloren empfindlich an Dichte und Varietät. Verschwunden ist damit auch die inspirierende, poesiestiftende Kraft des Waldganges, nachdem die Holzfaller ihr zerstörerisches Werk an den Ufern des Walden Pond vollendet haben: „now for many a year there will be no more rambling through the aisles of the wood, with occasional vistas through which you see the water. My Muse may be excused if she is silent henceforth. How can you expect the birds to sing when their groves are cut down?“ (II/213)

Thoreau war freilich an der Zerstörung der regionalen Wälder nicht ganz uneteiligt. Als Teil ebenjener Zivilisation, die er selbst eigentlich verdammt, fällt er für den Bau seiner Hütte einige Bäume in der Umgebung und griff für den von ihm betriebenen Ackerbau auch sonst auf die klassischen Techniken zur Kultivierung der Wildnis zurück.<sup>28</sup> Bereits ein Jahr zuvor, 1844, vernichtete er durch ein außer Kontrolle geratenes Lagerfeuer bei einem Angelausflug versehentlich über

26 So zuerst von Leo Marx. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964. S. 245.

27 Vgl. Lawrence Buell. „Thoreau and the Natural Environment“. *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*. Hg. Joel Myerson. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1995. S. 173, 178. Als nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg die Nachfrage nach Feuerholz zurückging, eroberte sich der Wald das Weide- und Ackerland der Region zurück, so dass, ironischerweise, die Gegend um Walden Pond heute einen dichteren Baumbestand aufweist als zu Thoreaus Zeiten und viel eher dem in *Walden* entworfenen Bild entspricht. Dies hat nicht zuletzt auch mit der Wirkmächtigkeit seiner literarischen Konstruktion zu tun, die den Raum um Thoreaus Blockhütte zur Kultstätte werden ließ und immer wieder Initiativen zum Schutz des Gebiets auf den Plan rief. Vgl. hierzu Leonard N. Neufeldt/Mark A. Smith. „Going to Walden Woods: Walden, *Walden*, and American Pastoralism“. *Arizona Quarterly* 55/2 (1999): S. 57-86 sowie Robert Sattelmeyer. „Depopulation, Deforestation, and the Actual Walden Pond“. *Thoreau's Sense of Place. Essays in American Environmental Writing*. Hg. Richard J. Schneider. Iowa City: University of Iowa Press, 2000. S. 242.

28 In diese Richtung argumentierte bereits der amerikanische Dichter und Essayist James Russell Lowell, der 1865 in einer äußerst kritischen Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk des Autors schrieb: „Thoreau's experiment actually presupposed all that complicated civilization which it theoretically abjured. He squatted on another man's land; he borrows an axe; his boards, his nails, his bricks, his mortar, his books, his lamp, his fish-hooks, his plough, his hoe, all turn state's evidence against him as an accomplice in the sin of that artificial civilization which rendered it possible that such

120 Hektar Waldfläche, richtete dabei einen Sachschaden von 2000 Dollar an und musste sich noch Jahre danach den Schimpfnamen „woods-burner“ gefallen lassen.<sup>29</sup> Bis zum Ende seines Lebens schwieg Thoreaus Muse der Wälder dennoch nicht: 1859 bemühte er sich um die Wiederaufforstung eines Areals von gut 8000 Quadratmetern in der Nähe des Waldensees. In seinem letzten Essay, einer naturgeschichtlichen Untersuchung mit dem Titel *Wild Apples*, die der Autor im April 1862, einen Monat vor seinem Tod, in Druck gab, erforschte er die wildwachsenden Apfelbäume in den Dickichten Nordamerikas in Opposition zu den gezüchteten Kulturäpfeln des kommerziellen Obstanbaus. Nach *Walden* gelang ihm allerdings kein Werk mehr, das den kanonischen Status eines Klassikers der amerikanischen Literatur erreichen sollte. Aus Angst vor Routine und ausgetretenen Pfaden beendete Thoreau sein Experiment nach zwei Jahren und kehrte in die Zivilisation zurück. In den 1850er Jahren relativierte er seine Position über die poesiebildende Kraft der archaischen Wildnis. So schrieb er in einem Bericht über eine Reise, die ihn in die Wälder von Maine führte, die, nördlich des heimatischen Massachusetts gelegen, deutlich unzugänglicher und unberührter waren: „The wilderness is simple, almost to barrenness. The partially cultivated country it is which chiefly has inspired, and will continue to inspire, the strains of poets, such as compose the mass of any literature“ (III/172). Und weiter heißt es: „The poet’s, commonly, is not a logger’s path, but a woodman’s. The logger and pioneer have preceded him, like John the Baptist; eaten the wild honey, it may be, but the locusts also; banished decaying wood and the spongy mosses which feed on it, and built hearths and humanized Nature for him“ (ebd.). Der Waldgang eines Dichters erscheint Thoreau nun also im Allgemeinen durch die Pfade des Holzfällers vorgezeichnet zu sein, der die Wildnis bereits erkundet und domestiziert hat. Das poetische Leben in den Wäldern trägt für ihn jetzt in der Regel keine anarchischen Züge mehr, es ist dem Dasein eines Försters vergleichbar. In dieser revidierten Sichtweise beziehen Autoren ihre Inspiration hauptsächlich aus einer, zumindest teilweise von Menschenhand bearbeiteten, Kulturlandschaft, während der Urwald als unfruchtbar und monoton empfunden wird. Zwar müsse der Poet, eingedenk freierer Naturen, auf der Suche nach Kraft und Schönheit von Zeit zu Zeit den Weg der Holzarbeiter und Indianer beschreiten, dies könne aber nur punktuell geschehen. Auf Dauer sei der zivilisierte Mensch in der reinen Wildnis nicht überlebensfähig.

Im Schaffen Thoreaus scheinen mithin zwei extreme Seiten nebeneinander zu existieren, die aber, sieht man genauer hin, von Beginn an gar nicht soweit voneinander entfernt sind. Schließlich erwähnt der Autor schon in *Walden* seine Tätigkeit als amtlicher Landvermesser, als „surveyor [...] of forest paths“ (II/21). Die forstwissenschaftlichen Studien, die er z.B. über *The Succession of Forest Trees* (1860) anstellt, sind Teil eines romantischen Synthesestrebens der

---

a person as Henry D. Thoreau should exist at all“ (*The Writings of James Russel Lowell* Bd. 1: *Literary Essays*. Cambridge, Massachusetts: Riverside Press, 1890. S. 380).

29 Diese Episode, auf die auch in *Walden* verhüllt angespielt wird, findet sich ausführlich wiedergegeben bei Walter Harding. *The Days of Henry Thoreau. A Biography*. New York: Dover, 1982. S. 160ff.



amerikanischen Transzendentalisten, die Poesie und Wissenschaft nicht als Widerspruch begreifen. In diesem Sinne resultiert die Vermessung der Anarchie in den Wäldern von New England mit *Walden* in einem Text, der vieles zugleich ist: wissenschaftlicher Bericht, lyrische Feier der unberührten Natur, esoterische Lebenshilfe und ökonomischer Traktat. Thoreau, der sich selbst einmal als „semicivilized“ (V/320) charakterisierte und in sein Tagebuch schrieb „There are two worlds, the post-office and nature. I know them both“ (X/446), ist ein widersprüchlicher Grenzgänger zwischen Natur und Zivilisation<sup>30</sup>, Ordnung und Chaos, Schöpfung und Zerstörung.

Dem Versuch, die exakten Wissenschaften wieder im Mythos aufgehen zu lassen, begegnet man bei Ernst Jünger in Gestalt seines stereoskopischen Blicks auf die Phänomene der Natur. Auch bei ihm schließen sich botanische Überlegungen, beispielweise in *Der Baum* (1962), und die stetige Suche nach der Begegnung mit dem ganz Anderen in sakralen, vorzivilisatorischen Wäldern nicht aus. In Jüngers letztem Roman, *Eumeswil* (1977), einem dystopischen Science-Fiction-Text, der nach Krieger, Arbeiter und Waldgänger die vierte große Gestalt im Werk des Autors, den Anarchen, entwirft, definiert der Protagonist Manuel Venator das authentische, libertäre Element des Waldes als „Unaufgeteiltes, in dem jeder Baum noch ein Freiheitsbaum ist“ (17/115). Am Schluss des Buches rüstet sich der junge Anarch für den Waldgang und flieht in einen tropisch anmutenden Urwald – „noch nie konnte eine Axt ihn berührt haben“ (17/368) –, der sein üppiges Wachstum freilich ironischerweise einer apokalyptischen, von Menschen verursachten Katastrophe verdankt und so surreal-phantastische Züge trägt, dass dem Leser schon bald klar wird, dass dieser Endpunkt im Leben Venators keine Entsprechung in der geographischen Wirklichkeit mehr beanspruchen kann. Zu weit fortgeschritten ist in der Realität die Profanierung der Natur durch die Eingriffe von Menschenhand, zu total die Kontrolle über den vermeintlichen Wildwuchs der Vegetation.

## V

Die Selbstverwirklichung im Wald als individualanarchistischem Raum der vollkommenen Unabhängigkeit und Freiheit, wie sie dieser Aufsatz zusammen mit den daran gekoppelten poetologischen Implikationen anhand einer

30 Diese kontradiktorische Gespaltenheit zwischen Natur und Kultur wurde schon in den literarischen Anfängen Thoreaus von Emerson bemerkt, der in seinem Tagebuch im August 1843 über den frühen Aufsatz *A Winter Walk* notierte: „H. D. T. sends me a paper with the old fault of unlimited contradiction. [...] He praises wild mountains & winter forests for their domestic air; snow & ice for their warmth; villagers & wood choppers for their urbanity[;] and the wilderness for resembling Rome & Paris. With the constant inclination to dispraise cities & civilization, he yet can find no way to honour woods & woodmen <than> except by paralleling them with towns and townsmen“ (*The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson* Bd. 9: 1843-1847. Hg. Ralph H. Orth/Alfred R. Ferguson. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 1971, S. 9).

vergleichenden Analyse von Henry David Thoreaus *Walden* und Ernst Jüngers *Waldgang* nachzuzeichnen versuchte – spätestens in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts wird sie zum Anachronismus. In dem kleinen Prosastück *Wer hat dich, du schöner Wald...?*, konzipiert als desillusionierende Antwort auf Eichendorffs Gedicht *Der Jäger Abschied*, sieht Robert Musil den Wald als „schönes Magazin der Technik und des Handels“<sup>31</sup>, das von einem zuständigen Forstmeister verwaltet wird. „Er hat für Licht, Luft, Auswahl der Bäume, für Zufahrtswege, Lage der Schlagplätze und Entfernung des Unterholzes gesorgt und hat den Bäumen jene schöne, reihenförmige, gekämmte Anordnung gegeben, die uns so entzückt, wenn wir aus der wilden Unregelmäßigkeit der Großstädte kommen“. Das ungezügelte Chaos ist heute nur noch in urbanen Räumen anzutreffen; was von der Anarchie in den Wäldern übrigblieb, ist lediglich geduldete oder gar kontrollierte Unordnung: „Die schlaunen Förster sorgen bloß für ein wenig Unregelmäßigkeit, für irgendeinen Baum, der hinten etwas aus der Reihe tritt, um den Blick abzufangen, einen querlaufenden Schlag oder einen gestürzten Stamm, den man sommersüber liegen läßt“.

Mit Blick auf die letzten Jahrzehnte kann die sarkastische Pointe von Musils Essay sogar um eine dialektische Potenz erweitert werden. Mühelos ist seine Beobachtung aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* von 1936 nämlich auf die Struktur heutiger Industriegesellschaften übertragbar, in der auch anarchistischer Widerstand ein tolerierter Teil des Systems geworden ist, so dass selbst die Wildnis der zweiten Natur, des Großstadtdschungels, beispielsweise als Untergrundraum politischer Subversion, nur eine scheinhafte wäre – von den Planungskonzepten moderner Städteverwaltungen und marktwirtschaftlichen Gentrifizierungsprozessen ganz zu schweigen. Für die Literatur bedeutet dies, dass die glaubwürdige Gestaltung echter, persönlicher Freiräume im emphatischen Verständnis des Individualanarchismus immer schwieriger wird. Der Wald steht dafür nicht mehr zu Verfügung. Mit der sich im Laufe der Jahrhunderte verschärfenden Naturzerstörung, die zu seiner Entmythologisierung durch das akademische Forstwesen hinzukommt, werden schließlich auch jene „Gedichte über die Waldeinsamkeit immer schlechter“<sup>32</sup>, die das wahre Ausmaß der Umweltschäden ignorieren. Dem Schriftsteller des 20. Jahrhunderts bleibt nur noch die Klage über die späte Geburt, die beispielhaft Enzensbergers Gedicht *Option auf ein Grundstück* vorführt, das mit der programmatischen Frage „Warum war, als ich zur Welt kam, der Wald schon verteilt?“<sup>33</sup> beginnt.

---

31 Dieses und folgende Zitate aus Robert Musil. *Gesammelte Werke* Bd. 1: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. S. 527.

32 Enzensberger. *Mittelmaß und Wahn* (wie Anm. 22). S. 193.

33 Hans Magnus Enzensberger. *Verteidigung der Wölfe. Gedichte*. Nachwort von Reinhold Grimm. 3. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997. S. 72.

Mareen Will

## Karel Hlaváček's *Subtilnost smutku*

### Dekadenter Wahnsinn im Prag des Fin de siècle

„Sind das Karikaturen? Schreie durch die Gitter einer Irrenanstalt?“<sup>1</sup>  
Jan Herben in einer Kritik zu *Subtilnost Smutku* in der *Čas* 1896

1896, kurz nach dem Tod Paul Verlaines, veröffentlicht der tschechische Künstler Karel Hlaváček seinen Gedichtband *Pozdě k ránu* (*Spät, gegen Morgen*). Hlaváček wirkt im Kreis Arnošt Procházka und Jiří Karásek ze Lvovices, Begründer und Herausgeber der Literaturzeitschrift *Moderní Revue*, die mit ihrer dezidiert europäischen Ausrichtung ein Gegengewicht zum nationalistisch-patriotischen Literaturbetrieb in Prag um 1900 bildet. Durch seine Verbindungen zum eher national konservativ orientierten Sokol<sup>2</sup> ist das Verhältnis zu Arnošt Procházka zeitweilig angespannt, wenngleich die Missstimmung weniger konträren politischen Überzeugungen der beiden Männer als den divergierenden Attitüden von *Moderní Revue* und Sokol geschuldet ist.<sup>3</sup> Seit der Gründung der Zeitschrift 1894 entwirft der junge Hlaváček mehrere Cover für die *Revue* und ist vorrangig an der Illustration des Blattes beteiligt. Das Œuvre des mit 23 Jahren früh an Tuberkulose verstorbenen Tschechen ist überschaubar: neben Literaturkritiken und kürzeren Essays und den genannten Gedichtbänden sind *Mstíva kantiléna* (*Die Rache der Kantilene*) und die posthum veröffentlichten *Žalmy* (*Psalme*) seine einzigen Werke. In *Pozdě k ránu* findet sich das Prosagedicht *Subtilnost smutku*, das nicht nur in einzigartiger Weise eine Auseinandersetzung der in Westeuropa beliebten Topoi und Schreibverfahren der *Décadence* darstellt, sondern darüber hinaus als kritischer Kommentar zum intellektuellen Milieu im Prag des ausgehenden 19. Jahrhunderts betrachtet werden kann. Der Wahnsinn fungiert in diesem Text im gleichen Maße als komplexe Metapher wie als strukturierendes Leitmotiv und stellt einen Knotenpunkt der verschiedenen Disziplinen, in denen der Begriff „*Décadence*“ im Fin de siècle ungeheure Popularität erlangt, dar. Wenn der Kritiker Herben mit seiner polemischen Kritik versucht, Hlaváček als geisteskrank zu diskreditieren,

1 „Jsou to karikatury? Výkřiky z mříží bláznince?“ Jan Herben. „Karel Hlaváček: Pozdě k ránu“. *Čas* 10/40 (1896): S. 629-631, hier S. 692. Alle Übersetzungen aus dem Tschechischen stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, von mir.

2 In den 1860er Jahren formierte sich in Osteuropa nach deutschem Vorbild die panslawische Turnbewegung Sokol, welche vor allem als Forum für tschechisches Nationalbewusstsein aufgefasst wurde.

3 Anstelle einer seriösen Kritik von Hlaváček's *Sokolské sonety* schreibt Procházka bei der Veröffentlichung in der *Revue*, sich über den betont männlich kameradschaftlichen Duktus der Bewegung mockierend, bloß: „Příteli ! ! ! ? ?“ Arnošt Procházka. „Kritika“ [Rezension *Sokolské Sonety*]. *Moderní revue pro literaturu, umění a život* 1 (1894/95): S. 137.

so verfehlt er seine Absicht dergestalt, dass er nicht nur die Antihaltung des Künstlers befeuert, sondern er identifiziert darüberhinaus das Element, welches sich als Schlüssel zur Dechiffrierung der Stellung von *Subtilnost smutku* in einem europäischen Rahmen erweisen soll.

## Décadence und Dekadenz: Ansätze der Forschungsliteratur

Eben der vielfältigen Benutzung und Kontextualisierung von „Décadence“ bzw. „Dekadenz“ ist die Notwendigkeit geschuldet, das Bedeutungsgeflecht dieses Terminus zu Analyse Zwecken zu entwirren. Zunächst ist „Dekadenz“ als kulturhistorischer Begriff von der literaturwissenschaftlichen Vokabel, die dazu dient, Literaturen im ausgehenden 19. Jahrhundert zu kennzeichnen, zu unterscheiden.

Die Begriffsgeschichte der „Décadence“ – bzw. der „Dekadenz“ im deutschen Sprachraum – ist bereits ausführlich erforscht, weshalb ich nur schlaglichtartig auf die für diese Untersuchung wichtigsten Bedeutungen verweisen werde.<sup>4</sup> Als geschichtsphilosophischer Begriff, der bereits bei Platon und Aristoteles auftaucht, ist er weitgehend wertneutral und auf eine zyklische Entwicklung – Aufstieg und Niedergang – von Staaten und Kulturen bezogen. Im 19. Jahrhundert wandelt sich die Bedeutung von „Décadence“ zur ästhetischen Kategorie. Gleichwohl löst der Begriff sich nur teilweise von seiner ursprünglich politisch-historischen Bedeutung, zumal die negative Konnotation – Depravation der Sitten, überschwänglicher Luxus – bestehen bleibt. Baudelaire, Bourget und Gautier beschreiben Décadence als Stilphänomen, als eine selbstbewusste Literatur, die sich durch „Kompliziertheit, Ausnutzung des Vokabulars und der Sprache bis in die letzten Feinheiten und Abstufungen, sprachliche Evokation auch des Unaussprechlichen, des Vagen und Flüchtigen“ charakterisiere.<sup>5</sup> Als pejorative Bezeichnung für zeitgenössische Literaturen und deren Verfasser wird „Décadence“ im 19. Jahrhundert zu einem beliebten Terminus geschichts- und kulturpessimistischer Stimmen, wohingegen sich parallel Künstler wie Valéry den Begriff zu eigen machen und zur Selbstbezeichnung nutzen: „Je suis Décadent“ und weiter: „décadent pour moi veut dire, artiste ultra affiné, protégé par une langue savante contre l’assaut du vulgaire, encore vierge des sales baisers du professeur de littérature“.<sup>6</sup> Tatsächlich oszilliert die Wertung des Begriffs „Décadence“ in *Subtilnost smutku* zwischen den positiven und negativen Konnotationen, wodurch sich eine eindeutige Positionierung Hlaváčeks zum Décadence-Konzept vorerst als problematisch erweist.

4 Siehe den Artikel von Klein in *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. Karl-Heinz Barck, Bd. 2, Stuttgart: Metzler, 2001. S. 1-41; etwas veraltet aber dennoch maßgeblich für die Verwendung von „dekadent“ als literaturwissenschaftlichen Begriff siehe Erwin Koppen. *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin/New York: de Gruyter, 1973. S. 7-68.

5 Koppen. *Dekadenter Wagnerismus* (wie Anm. 4). S. 29.

6 Paul Valéry in einem Brief an Pierre Louis (22.06.1890), in: Paul Valéry. *Lettres à quelques-uns*. Paris: Gallimard, 1952. S. 12f.

Die Forschungsliteratur zeigt zwei konträre Vorgehensweisen Fin-de-siècle-Literatur als „dekadent“ zu charakterisieren. Zum einen wird Décadence-Literatur als eine Ansammlung von typisch dekadenten Themen und Motiven betrachtet, wobei narrative Eigenheiten unbeachtet gelassen werden. Federführend sind hier die Analysen von Mario Praz, Erwin Koppen und Wolfdietrich Rasch.<sup>7</sup> Die Literatur des Fin de siècle wird ex negativo gelesen und als Symptom einer sozialen Anti-Positionierung verstanden, deren Kohärenz allein durch den „Haß auf die zeitgenössische, industrielle Revolution“ gegeben ist.<sup>8</sup> Ab 1985 werden in der Décadence-Forschung neue Impulse gesetzt, und eine Lesart der Texte nahegelegt, die über eine hermeneutische Interpretation hinausgeht. John Reed etwa nimmt eine strukturelle Analyse der Décadence-Literatur vor, und schlussfolgert:

The essential quality of Decadent style is implicit in the word's etymology. It involves a *falling away* from some established norm. The Decadent work of art does not boldly assert a new norm against a presiding standart, it elaborates an existing tradition to the point of apparent dissolution.<sup>9</sup>

Reed beschreibt eine typisch dekadente Ordnung – „atomized structure“ (63) –, die er intermedial verortet sieht: „It is the revelation of a new order hidden in apparent fragmentation through a style imitating the process of transformation that most characterizes Decadent art.“ (70) 1995 veröffentlicht Gotthart Wunberg in der *Arcadia* einen Artikel, der das bisherige Verständnis der literarischen Décadence als „Themenkomplex“<sup>10</sup> rund um das Sujet Verfall revidierte.<sup>11</sup> Die Literatur, so Wunberg, entwickle „ein sprachliches Verfahren, das schließlich für sich selbst stehen, ja seinen Gegenstand – die Historie – sogar weitgehend verabschieden kann.“<sup>12</sup> „Décadence“ als Epochen- oder Strömungsbezeichnung wird abgelehnt und die Literatur einem übergeordneten, modernen strukturell bestimmten Verfahren zugeordnet. Wunbergs Ansatz, die Literatur der Décadence in ihrer Struktur zu klassifizieren, ist nicht neu. Bereits Bourget setzt sich mit einem typisch dekadenten Stil auseinander, dessen augenscheinlichstes Merkmal er im Zerfall des Ganzen in Einzelteile sieht.

7 Vgl. Koppen. Dekadenter Wagnerismus (wie Anm. 4); Wolfdietrich Rasch. *Die literarische Décadence um 1900*. München: Beck, 1986. S. 17-133; Mario Praz. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: Hanser, 1963.

8 Koppen. Dekadenter Wagnerismus (wie Anm. 4). S. 64.

9 John R. Reed. *Decadent Style*. Ohio: Ohio University Press & Swallow Press, 1985. S. 10, Herv. i. Orig.

10 Rasch. Literarische Décadence (wie Anm. 7). S. 21.

11 Dem 1995 publizierten Artikel von Wunberg („Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende“. *Arcadia* 30/1 [1995]: S. 31-61) folgte ein Jahr später die umfangreiche Studie *Historismus und literarische Moderne*, die in Zusammenarbeit mit Moritz Baßler, Christoph Brecht und Dirk Niefanger entstand (Berlin: de Gruyter, 1996).

12 Wunberg. „Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle“ (wie Anm. 11). S. 31.

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se compose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot.<sup>13</sup>

Bourgets Gedanken des Detailmanierismus greift Friedrich Nietzsche in *Der Fall Wagner* zur Kennzeichnung der Musik Richard Wagners auf:

Womit kennzeichnet sich jede litterarische décadence? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. [...] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, künstlich, ein Artefakt.<sup>14</sup>

Auch Pross kritisiert in ihrer 2013 erschienenen Monographie eine rein inhaltsbezogene Definition von Décadence-Literatur, da es dieser an einer „direkten Referentialisierung“ mangle. „Zu stark“, so Pross, „ist die Diskrepanz zwischen den sozialhistorischen Basisdaten und den negativen Beschreibungen der Dekadenzdiagnostiker, und zu offensichtlich sind die Stilisierungen und Schematismen, denen sie das Beschriebene unterwerfen.“<sup>15</sup> Mit Rückgriff auf die ausführliche Studie von Kafitz legt Pross nahe, „Décadence“ als ein „epochales Diskursphänomen“ (25) zu betrachten und die dem Begriff „Décadence“ zugehörige heterogen durchsetzte Bandbreite an Inhalten wie die von der Forschung zugewiesenen Definitionen produktiv zu nutzen<sup>16</sup> Diese Perspektive ermöglicht eine polyvalente Betrachtung sowohl der stilistischen als auch der inhaltlichen Eigenheiten der Texte und wird schließlich auch der Komplexität des Hlaváček'schen Textes gerecht.

13 Paul Bourget. „Théorie de la décadence“. *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*. Hg. André Guyaux, Paris: Gallimard, 1993. S. 13-18, hier S. 14.

14 Friedrich Nietzsche. *Der Fall Wagner. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. Giorgio Colli/ Mazzino Montinari. München: dtv, 1999. Bd. VI/3, S. 1-47, hier S. 27. Allerdings nimmt Nietzsche im Unterschied zu Bourget eine andere Perspektive auf die Struktur ein: Während bei Bourget das Ganze in Einzelteile zerfällt, sprengen bei Nietzsche die Einzelteile das Ganze.

15 Caroline Pross. *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2013. S. 12.

16 Vgl. Dieter Kafitz. *Dekadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2004 sowie Pross. *Dekadenz* (wie Anm. 15). V.a. S. 7-39 u. 85-98. Pross sieht eine Relation zwischen der pejorativen Bedeutung der Vokabel und der Vernachlässigung der literarischen Décadence in der Forschung: „Namentlich in der deutschsprachigen Forschung hat das Bewußtsein dieser Diskreditiertheit im Gegenzug zu einer Haltung geführt, in der sich die Abwehrgestik des Gegenstands zu wiederholen scheint: zu einer Tabuisierung von Untersuchungsperspektiven, die eine Rekonstruktion dieser Diskurstadition leisten würden“ (38f.).

## Subtilnost smutku

*Subtilnost smutku* teilt sich in sechs titulierte, achronistisch angeordnete Abschnitte: *Vorwort (Předmluva)*, *Die Neigung eines Intellektuellen zum Charakter einer Spinne (Sklon inteligenta k pavoučímu charakteru)*, *Ein unentbehrliches Merkmal seiner Lebensweise (Nezbytný rys z jeho způsobu života)*, *Die Entstehung seiner fixen Idee (Vznik jeho utkvělé představy)*, *Eine seiner Empfindungen* (wörtlich: Sensationen) *über das Subtile (Jedna z jeho sensací o Subtilném)* und *Der Leichengesang (Féerie nad mrtvolu)*. Kurz gefasst beschreibt der Text die Gefangenschaft eines jungen Mannes, dessen feine Empfindungen sich zum Wahnsinn steigern. In seiner Zelle findet der Protagonist, der nur als „cretin“ bezeichnet wird, eine Kreuzspinne, zu der er – im wörtlichen Sinne – ein freundschaftliches Band *knüpft*. Er verfällt der fixen Idee, sich aus den Fäden des Spinnennetzes ein Seil zu flechten, um der Isolation zu entfliehen, wobei diese Aufgabe ihn schließlich selbst zur Spinne werden lässt.<sup>17</sup> Seiner Nahrungsquelle, des Spinnennetzes, beraubt, stirbt schließlich „sein einziger Freund“<sup>18</sup> und der Cretin, von tiefster Trauer erfüllt, singt in seiner „leisen, seligen Altstimme einen nachdenklichen und wunderbaren Leichengesang“.<sup>19</sup>

Die Lektüre von *Subtilnost smutku* gestaltet sich durch Hlaváček stark französisiertes Tschechisch<sup>20</sup> und den synästhetisch-deliriösen Duktus anspruchsvoll. Fast scheint es, als löse sich der Text während des Lesens in seinem Detailreichtum und seiner Nuancierung auf, als zerfließe er wie ein Aquarell, so flüchtig und fein sind die geschilderten neurasthenischen Erfahrungen des Protagonisten, die an Poetiken der französischen Symbolisten erinnern.<sup>21</sup>

Vor halbgeschlossenen Augen verdüsterte sich in der Ferne die finstere, abendliche Landschaft, in ein paar Strichen im Vordergrund, mit einem Stück grünen Goldes im Westen und dem stillen, im Andante zersungenen Blau des Horizonts...

17 Zu Parallelen und Unterschieden zu Kafkas *Verwandlung* s.u.

18 „svého jediného přítele“ (H 39). Alle Zitate aus *Subtilnost smutku* werden unter der Sigle H nachgewiesen.

19 „svým altoným, blahoslaveně tichým hlasem minitieuxní a nádhernou pohřební féerii“ (H 44).

20 Tatsächlich bestand lange Unklarheit über Hlaváček's Französischkenntnisse. In seinen Memoiren schreibt Jiří Karásek ze Lvovic: „Ich habe ihn gefragt, ob er Französisch lesen könne und er antwortete, er verstehe es ein wenig. Aber ich sah, dass er überhaupt nichts verstand.“ Jiří Karásek ze Lvovic. *Vzpomínky*. Prag: Thyrsus, 1994. S. 169. Otto Urban widerspricht dieser Behauptung aber entschieden, indem darauf verweist, dass sich Hlaváček bereits vor der Bekanntschaft mit Karásek mit Texten französischer Autoren auseinandersetzte. Vgl. Otto Mikuláš Urban. *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*. Prag: Arbor vitae, 2002. S. 26.

21 Der Bohemist David Chirico vergleicht Hlaváček's Dichtung mit der seines Idols Paul Verlaine und stellt fest, „that Hlaváček's own poetry began to contain the landscapes, hung with disembodied symbols, which were to lead his contemporaries to read him as the most Verlainean of all Czech poets.“ David Chirico. „The death of Paul Verlaine in Czech literature“. *French Cultural Studies* 11 (2000): S. 319-333, hier S. 333.

Das Traummuster des Subtilen. Eine luftige Halluzination in frommer Verfassung gestimmt in drei Farben...<sup>22</sup>

Wie auch der Titel des Bandes *Pozdě k ránu* den Übergang von der Nacht zum Tag impliziert, lösen sich Grenzen zwischen Halluzination und Wirklichkeit auf und auch die Körper von Mensch und Spinne gehen auf groteske Weise in einander über. Das Gehirn des Cretin imaginiert und assoziiert stetig neue Bilder und Töne – jede Empfindung wird nervös unendlich nuanciert, ins Uneigentliche gehoben. Diese Feinsinnigkeit des Protagonisten in *Subtilnost smutku* ist Teil einer dekadenten Motivik, die ihre Ursprünge in der im 19. Jahrhundert florierenden Neurologie bzw. Psychopathologie hat.

## Degenerationsdiskurs und Décadence

[D]as Leben in den grossen Städten ist immer raffinierter [sic!] und unruhiger geworden, die erschlafften Nerven suchen ihre Erholung in gesteigerten Reizen, in stark gewürzten Genüssen, um dadurch noch mehr zu ermüden; die moderne Literatur beschäftigt sich vorwiegend mit den bedencklichsten Problemen, die alle Leidenschaften aufwühlen, die Sinnlichkeit und Genussucht, die Verachtung aller ethischen Grundsätze und aller Ideale fördern; sie bringt pathologische Gestalten, psychopathisch-sexuelle, revolutionäre und andere Probleme vor den Geist des Lesers[.]

Wilhelm Erb (1893)

Im Zuge des medizinischen Fortschritts rückt die Neurologie als Terra incognita gleichermaßen in den Fokus von Medizinern und Anthropologen. „Als goldenes Zeitalter des [...] Fortschritts ist das 19. Jahrhundert zugleich die hohe Zeit der Krankheiten des peripheren Nervensystems.“<sup>23</sup> Medizin als Leitdisziplin wird zur (pseudo-)wissenschaftlichen Argumentationsgrundlage für Kultur- und Kunstkritiker. Analog verändert sich die Vorstellung des künstlerischen Genies, das nun vermehrt unter dem Verdacht einer biologischen Abnormität steht.<sup>24</sup> Degeneration und Entartung werden Maßstab für die (moralische) Qualität von Literatur und formen insofern den Décadencediskurs. In der Folge der zahlreichen (pseudo-)wissenschaftlichen Publikationen verändert sich die

22 „Před přivřenýma očima zašeřila se v dále setmělá večerní krajinka v několika tazích v popředí, se kusem zeleného zlata na západě a tichým andante rozzpívané modře obzoru... Vysněný vzor subtilnosti. Vzdušná hallucinace, zladěná ve třech barvách se zbožnou náladou...“ (H 38).

23 Ursula Link-Heer. „Le mal a marché trop vite: Fortschritts- und Dekadenzbewußtsein im Spiegel des Nervositätssyndroms“. *Fortschritts Glaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*. Hg. Wolfgang Dorst. Heidelberg: Winter, 1986. S. 45-68, hier S. 45.

24 Vgl. dazu auch Bettina Gockel. *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden in der Moderne*. Göttingen: Akademie-Verlag, 2010.



Semantik von „décadence“, da der Begriff „immer weiter *individualisiert* und *psychologisiert* und schließlich als ‚dégénérescence mentale‘ *internalisiert*“ wird.<sup>25</sup>

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheint eine Vielzahl an Publikationen, die Literaturkritik und Psychopathologie interdisziplinär verbinden. 1857 formuliert der Psychiater Auguste Morel in seinem *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* die sogenannte Degenerationshypothese, nach der psychische Erkrankungen nicht nur vererbbar seien, sondern sich von Generation zu Generation sogar verstärkten. Für den Décadencediskurs ebenso wichtig ist die ein Jahr später erscheinende Abhandlung von Jacques-Joseph Moreau *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, in der der Verfasser herausragende Intelligenz auf einen hereditären Defekt des familiären Genpools zurückführt. Eine übersteigerte Reizbarkeit könne zwar zu genialer Kreativität führen, sei aber primär als Symptom einer erblichen Nervenkrankheit zu bewerten. Cesare Lombrosos Studie *Genio e follia* gelangt schließlich 1887 zu großer Popularität, als Lombroso biopathographische Daten von Künstlern auswertet und das künstlerische Genie als Potenzierung eines genetischen Entartungstrend zeichnet. Die bekannteste deutsche Veröffentlichung in diesem Bereich ist Max Nordaus *Entartung* von 1892/93. Nordau untersuchte im Gegensatz zu Lombroso, dem er sein Werk widmete, die Kunstwerke und verriss sie als wertlos, da sie einem wahnsinnigen, entarteten Geist entsprungen seien. Nordau spricht von kranken Individuen, die als Genies missverstanden werden, und warnt eindringlich vor der Lektüre und Verbreitung solcher Literaturen. Träumerei, Mystizismus, Ich-Sucht und ostentative Sexualität seien Symptome der neuralen Degeneration, deren Ursachen im hektischen Leben in der Großstadt und im Drogenkonsum zu suchen seien.<sup>26</sup>

Dem schattenhaften Denken des Mystikers entspricht seine verwaschene Ausdrucksweise. Das Wort, selbst das abstrakte, hat eine konkrete Vorstellung oder einen aus den gemeinsamen Eigenschaften verschiedener deratiger Vorstellungen

25 Henning Mehnert. „Zur Bedeutung der Begriffe ‚symbolisme‘, ‚décadentisme‘ und ‚dégénérescence‘ im 19. Jahrhundert“. *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*. Hg. Wolfgang Dorst. Heidelberg: Winter, 1986. S. 75-84, hier S. 77 (Herv. i. Orig.).

26 „Mit dem Wachstum der Großstädte gleichlaufend ist die Vermehrung der Entarteten aller Art, der Verbrecher, der Wahnsinnigen und der ‚höheren Degenerierten [sic!]‘ Magnans, und es ist natürlich, daß diese letzteren im Geistesleben eine immer auffälligere Rolle spielen, in Kunst und Schrifthum immer mehr Wahnsinns-Elemente einzuführen streben.“ Max Nordau. *Entartung. Erster Band*. Berlin: Duncker, 1892. S. 67. Zum Verhältnis von Nordau und Lombroso vgl. Jutta Person. *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870-1930*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 105ff. Einen guten Überblick zu Nordaus Kulturkritik in *Entartung* bietet Jens Malte Fischer. „Dekadenz und Entartung. Max Nordau als Kritiker des Fin de siècle“. *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hg. Roger Bauer/Eckhard Hefrich/Helmut Koopmann u.a., Frankfurt/M.: Klostermann, 1977. S. 93-111.

gebildeten, immer noch seinen konkreten Ursprung verrathenden Begriff zum Inhalte.<sup>27</sup>

Hlaváčeks Vorwort zu *Pozdě k ránu* liest sich beinahe wie eine provokative Kritik auf Nordau:

Alles Sublime, Geheime, Anämische und Furchtsame in einer delikaten Mystifikation zu fassen – in Ironie und wärmende Intimität –, in einige verwandte Seelen einschlagen durch ein kurzes Magier-Gebet, durch jene kostbare und geheime Stimmung, die da verwunschen in zwei Worten liegt: spät gegen Morgen, das ist meine Domäne, meine raison d'être.<sup>28</sup>

Der Cretin aus *Subtilnost smutku* erfüllt beinahe alle Nordau'schen Kriterien des dekadent-degenerierten Individuums. Seine Statur ist fragil, die Haare von einem zarten, schimmernden Blond. „Aschfahle Haut“ („popelavou pleť“, 39) überzieht sein anmutiges Gesicht, die Augen glänzen derweil in tiefster Trauer wie Opale („jasposové opalisujících“, 39). Seine zierliche Gestalt ähnelt der eines ausgezehrten Vampirs („vampyrská pohava“, 40) und seine Muskeln, als schlaff und schwach („nepevné a rozplizlé jeho svalstvo“, 43) beschrieben, versagen ihm mitunter den Dienst; selbst die Seele des Cretins ist „mager und kränklich“ („štíhlá a stonavá“, 38). Trotzdem bleibt sein Sinnesapparat nicht defizient, sondern extrem verfeinert: „Er badete den weichen, noch warmen Leichenkörper, den er in seinen zarten und schlanken Händen spürte, lange in dem angsterfüllten Blick seiner geweiteten Pupillen [...]“<sup>29</sup>. Dem zerbrechlichen Körper des Jünglings steht sein intellektuelles und vor allem poetisches Vermögen gegenüber. Explizit wird auf sein Hirn, das Zentrum seiner überreizten Nerven, verwiesen, das sich durch Empfindsamkeit und erlesene Qualität<sup>30</sup> auszeichne. Der überraschend physiologisch wirkende Verweis auf die „erlesene“ Gehirnqualität des Cretins kann als Referenz auf medizinische Experimente am menschlichen Gehirn gelesen werden.<sup>31</sup> Das Adjektiv „vybraný“ leitet sich vom Stammverb „brát“ ab und bedeutet in Verbindung mit dem Präfix „vy“ wörtlich „(her-)ausgenommen“. Die Betonung des Körperlichen steht in Kontrast zur *Moderní Revue*-typischen ätherischen, das Geistige, Transzendente, Metaphysische betonenden Lexik. Auch zeitgenössische Kritiker der tschechischen

27 Nordau. *Entartung* I (wie Anm. 26). S. 106f.

28 „Chytil vše sublimné, tajemné, anaemické a bázlivé v delikátní mystifikaci, v ironii a v hřejivou intimitu – rozšlehnout v několika přibuzných duších krátkou modlitbou maga, tu vzácnou a tajemnou náladou, zakletou ve dvě slova: *pozdě k ránu* – to je má domaina, mé raison d'être. Karel Hlaváček. „Nationalism a Internationalism“. *Moderní Revue pro literaturu, umění a život* 5 (1896/97): S. 110-111, hier S. 12-13.

29 „Oblévá ustrašně dlouhým pohledem svých rozšířených zornic [...] jeho mrtvolu měkkou a dosud vlažnou, – jakou ji cítí jeho uzounké a jemné dlaně [...]“ (H 39).

30 „vybraného a delikátního mozku“ (H 38).

31 Schädeluntersuchungen berühmter Intellektueller waren im 19. Jahrhundert keine Seltenheit. Cesare Lombroso beispielsweise besaß eine umfassende Sammlung von Totenschädeln. Vgl. Person. *Der pathographische Blick* (wie Anm. 26). S. 49ff.

Décadence-Literatur suchen – ähnlich wie Nordau – die Ursachen der Entartung im Körperlichen.<sup>32</sup> So lege diese Art von Literatur Zeugnis davon ab, „in wie sonderbare Fratzen und Grimassen sich auch die seriösesten Kunstprinzipien verwandeln können, wenn sie in ein junges Gehirn, das biologisch und intellektuell dazu nicht disponiert ist, sich verirren.“<sup>33</sup> Abweichende, nicht auf Fortpflanzung zielende Sexualität ist Teil des Katalogs dekadenter Motive, und so verwundert es nicht, dass ein *unentbehrliches Merkmal seiner Lebensweise* die religiös zelebrierte Masturbation des Cretins ist.

Auch die süße *Selbstbefriedigung* und ihr sanfter, violetter Schwindel reichte ihm, obwohl sie wegen seiner körperlichen Schwäche selten, aber doch während der langen Gefangenschaft in der Zelle notwendig geworden war, bisweilen aus. Sie war in Ermangelung eines sinnlichen Gottes eher ein vollkommenes Verständnis, eine stille Vergötterung seiner selbst. Sie war ein Akt des Selbstverständnisses und der Keuschheit, der sich, wie ein lauwarmer Muskatrunk, still von den geschlossenen Augenlidern über seinen Körper in fünf, sechs seligen Zuckungen ausbreitete...<sup>34</sup>

Der Vergleich eines Orgasmus mit der halluzinogenen Wirkung von Muskat markiert eine die spießbürgerliche Leistungsgesellschaft provozierende Haltung. Ein Abschnitt aus *Subtilnost smutku*, dessen religiös-pathetischer Duktus wohl schwer zu übertreffen ist, schildert detailliert eine dieser Ekstasen.

Schließt nun eure müden Lider, verstummt und hört... Graziös verwundene Akkorde dreier langgezogener Töne irgendwelcher vergessenen Blasinstrumente imitieren die subtile Prozession vergangener Ostern... Das müde Gedankenlager reiht sich erneut in langen Regimenten auf... Und schon gehen sie still, vorn über gebeugt, im gemäßigten Tempo der Hirten und Hirtinnen durch ansteigende Landschaften ins Unbekannte. Sie gehen durch neblige Landschaften in der Verzweiflung der halbjährlichen Nächte... Nur das gedämpfte Phantom des magnetischen Leuchtens scheint zart in rötlichen Schleiern über den Wäldern, den entlegenen Wäldern und über den Buchten des hundertjährigen Schweigens. Dünne

32 „Nun ist es bekannt, daß gewisse organische Nervenzentren, namentlich die geschlechtlichen im Rücken- und im verlängerten Mark, bei Degenerierten [sic!] häufig mißgebildet oder krankhaft erregt sind.“ Nordau. *Entartung* I (wie Anm. 26). S. 112.

33 František Václav Krejčí. „Die czechische Décadence“. *Die Zeit*, Bd. VI/66 (1896): S. 10-11, erneut abgedruckt in: *Die Wiener Wochenzeitschrift ‚Die Zeit‘ (1894-1904) als Mittler zwischen der tschechischen und Wiener Moderne*. Hg. Lucie Kostrbová/Kurt Ifkovits/Vratislav Doubek. Wien: Österreichisches Theatermuseum, 2011. S. 160-164, hier S. 161.

34 „I sladké *soběhovění*, ač řídké při jeho tělesné slabosti, přec nutné při dloholetém žaláři, jež zlehka ve fialových závratích občas se dostavovalo, mnoho ztratilo na své bývalé neklidnosti. Bylo to už jen úlpné pochopení sama sebe, tiché zbožňování sama sebe v nedostatku jiného smyslného boha. Byl to akt sebepohopení a cudnosti, vlažný muskátový odvar, po němž se přivírají víčka a tělem tiše proběhne pět, šest blaživých záchvěvů...“ (H 40, Herv. i. Orig.).

Türme fernliegender Kirchen, von den periodischen Fluten überschwemmt, tauchen traurig auf; er [der Cretin] feiert dort gerade den Jahrestag und das Herabsteigen schöner Madonnen, die von den goldenen Blechen des Hintergrunds herabgestiegen sind, er durchwacht die Nacht in der Schlosskapelle beim Rat, der schon zu lange andauert (sie möchten ihn nämlich mit dem wundervollen Anblick ihrer unbefleckten Körper begrüßen, die vor zudringlichen Blicken einige Jahrhunderte lang von dem schweren Gewand des Mittelalters geschützt waren, und vor allem: immer mit den müden stereotypen Bewegungen eines einzigen Meisters [gezeichnet]...) <sup>35</sup>

Bezeichnend ist auch die familiäre Herkunft des Protagonisten, der in Opposition zum maskulinen, potenten kraftstrotzenden Vater, nur noch schwächer wirkt. Auch Rasch stellt bezüglich der Protagonisten in der literarischen Dekadenz einen Trend fest, was die Einbindung der Vererbungslehren des 19. Jahrhunderts in eine literaturwissenschaftliche Analyse obligat macht. <sup>36</sup>

Er war kein rasender Stier, der in den abgelegenen Garten voller Lilien einbricht und ihre Weiße mit seinem stinkenden Sekret befleckt – nachdem sein Vater an einer Geschlechtskrankheit gestorben war, war er vielmehr ein elternloser Infant, eine vampirhafte Gestalt und vereinte in seiner Person den friedlichen Cretinismus eines sexuell Wahnsinnigen mit dem zarten Credo eines feinsinnigen Künstlers. <sup>37</sup>

An dieser Stelle akkumulieren alle dekadenten Attribute: die Nervosität, der künstlerische Geist und schließlich der (vererbte) Hang zum Wahnsinn. Die Geschlechtskrankheit des Vaters, die Syphilis, verweist auf den sittlichen Verfall durch sexuelle Ausschweifungen einer degenerierten Familie.

35 „Zavřete jen znavená víčka svá, ztište se a slyšte... Graciously vinuté akkordy tří prodlužovaných tónů jakýchsi neznámých dechových nástrojů imitují subtilní pochod zapomenuté koledy... Unavený tábor myšlenek řadí se opět v dlouhý pluky... A již tiše jdou, ku předu nakloněny, do neznáma stoupajícím krajem v odměřeném tempu pastýřův a pastýřek. Jdou v mlhavé kraje, v zoufalství půlročních nocí... Jen ztlumený fantom magnetické záře jemně červenými šálami svítí nad lesy, delekými lesy a zálivy staletého Ticha. Tenké věže vzdálených kostelců smutně se vynořují, zatopeny periodickou potopou. Slaví tam právě výroční den, a zástup krásných Madon, sestoupých ze zlatých plechů pozadí, pnouje v zámecké kapli na poradě, jež arci trvá příliš dlouho (chtějí ho totiž uvítati zázrakem svých neposkvrněných těl, jež chráněna byla před slídívními zraky po několik století těžkým, bohatým rouchem středověku, a co zvláštního: vždycky s únavně stereotypními záhyby školy jednoho mistra...)“ (H 42f).

36 „Es sind fast immer Menschen von geschwächter Vitalität, verminderter Lebensenergie, gebrochener Willenskraft, erschlafte Nerven. Es sind oft [...] Söhne oder Enkel lebensstarker und erfolgreicher Vorfahren, die [...] als Gestalten dekadenter Dichtung hervorgehen.“ Rasch. *Literarische Décadence* (wie Anm. 7). S. 38.

37 „Nebyl to jž onen rozlícený býk, jenž vrážel do osamocených zahrad, plných čistých lilí, by třésnil svou smrdutou slinou jich běl – byl to spíše osiřelý infant, vampyrská pohava po svém otci, kterýž zemřel na venerickou nemoc a jenž spojoval tichou cretinii pohlavního šílence s jakýmsi delikátním credem subtilního umělce“ (H 40).

## Vom Feinsinn zum Wahnsinn, oder: von der subtilnost zur šilenost

Der Umschlag von der nervösen Sensibilität zum Wahnsinn vollzieht sich in einem künstlerisch-handwerklichen Akt. Als der Cretin in seiner Zelle die Spinne zum ersten Mal erblickt, fürchtet er sich vor ihrer befremdlichen Gestalt, seine Angst schwindet jedoch, als er das fein gewebte Spinnennetz erblickt: „Bei dem ersten Anblick des virtuos und mächtig gewebten Baus seines Spinnennetzes ging er bereitwillig einen Kompromiss ein.“<sup>38</sup> Die Analogie von Spinnennetz und Nervengeflecht des menschlichen Körpers lässt ihn an eine physische und intellektuelle Verwandtschaft glauben und wird zur fixen Idee: Von der Sehnsucht nach Freiheit übermannt, fasst der Häftling den Entschluss, sich aus den Spinnenfäden seines Zellengenossen ein Seil zur Flucht zu knüpfen. „[Andere Fragen] existierten schlichtweg für ihn nicht mehr. Die fixe Idee (utkvélé představy), frei zu sein, löschte das Gewicht und die Dringlichkeit [der Fragen] mit ihrer siegreichen Dunkelheit aus.“<sup>39</sup>

In der Psychiatrie bezeichnet der Begriff „fixe Idee“ eine Geisteskrankheit, deren Symptom das zwanghafte Festhalten eines einzelnen Gedankens ist. Von anderen Wahnbildern unterscheidet sich die „fixe Idee“ durch ihre zyklische Struktur, die der Nervenarzt Reil wie folgt beschreibt: „Alle Kranke, die am fixen Wahnsinn leiden, sind mehr oder weniger cataleptisch. Sie haben zwar einigen Wechsel ihrer Vorstellungen, der aber nicht über den Kreis hinausgehen kann, in welchem ihr Wahnsinn sie beschränkt.“<sup>40</sup> Zu einer Überschneidung des pathologischen Wahnsinns mit dem Konzept „Décadence“ kommt es etwa fünfzig Jahre später, als Théophile Gautier in seinem Vorwort zu den *Fleurs du mal* Baudelaires „style de décadence“ mit eben diesem Terminus typisiert.

[S']efforcant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire *les confidences subtiles de la névrose*, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave, et *les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournante à la folie*.<sup>41</sup>

38 „Uzavřel s ním ochotný kompromis již při prvému pohledu na virtuosně tkanou a silnou stabu jeho pavučiny“ (41).

39 „Těch pro něho naprosto neexistovalo. Fixní idea po svobodě zúplna zhasila všecku jejich závažnost a nutnost na účet své vítězné tmy.“ (41) Vgl. auch die Beschreibung der fixen Idee als Extrem der mystischen Hysterie in Nordaus *Entartung*: „In einem höheren Grade wird die Zwangsvorstellung zur fixen Idee. Die übermäßig reizbaren Hirntheile arbeiten ihre Vorstellung zu solcher Lebhaftigkeit aus, daß das Bewußtsein von ihnen erfüllt ist und sie nicht mehr von jenen unterscheiden kann, die eine Folge von Sinneseindrücken sind und deren Beschaffenheit und Stärke richtig widerspiegeln.“ Nordau. *Entartung* I (wie Anm. 26). S. 116.

40 Johann Christian Reil. *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttung*. Nachdruck der Ausgabe Halle: Curt, 1803. Eingel. u. neu hrsg. v. Frank Löhner. Aachen: Ariadne, 2001. S. 126.

41 Théophile Gautier. „Charles Baudelaire“. *Cœuvres complètes de Ch. Baudelaire*, Bd. 1: *Les Fleurs du Mal*, Paris: Conard, 1949. S. 1-90, hier S. 20 (Herv. M. W.).

Auch im musikwissenschaftlichen Kontext ist die „Idée fixe“ als Denkfigur zu finden und meint dort ein leitmotivisches Element innerhalb einer Komposition.<sup>42</sup> Die Verbindung von heterogenen Wissensbereichen wie Medizin, Musik und Literatur ist der interdiskursiven Basisstruktur der Denkfigur „Décadence“ geschuldet, da sich der Begriff in seiner Historie stets als Schnittstelle zwischen den Disziplinen erweist. Mit Blick auf die Metamorphose des Cretins macht sich diese transgressive Tendenz auch in der Verschränkung der Körpergrenzen von Mensch und Spinne erkennbar. „Das Verlangen nach Luft [...] war wirklich vor einiger Zeit eng an das Streben seiner Seele, einer intelligenten Seele, zur Physiognomie der Spinne, einer niederen mit Symptomen des Cretinismus geschlagenen Seele geklammert worden.“<sup>43</sup> Von der Ähnlichkeit Nervengeflecht / Spinnennetz ausgehend, nähert sich der Körper des Cretins peu à peu dem seines „einzigen Freundes“ („jediného Přitele“, 39) an: „Sein Gehirn glich sich dem vollkommenen Verständnis von acht Spinnenaugen und dem wohlwollenden („benevolentním“) Gestus mehrerer Spinnenbeinpaare an.“<sup>44</sup> Auch sein Sprachapparat („slovní aparát“, 39) verformt sich: Durch seine Kehle dringen nunmehr „zart zischende Spinnenlaute“ („jemné sykavky pavoučí“). Da Spinnen aber nicht mit Lungen, sondern mittels eines Tracheensystems atmen, ist das Zischen weniger ein Indikator für eine vollständige Verwandlung als für die Hybridisierung beider Körper. An dieser Stelle wird die artifizielle Übertreffung der Natur offenbar, die für das motivgestützte literaturwissenschaftliche Konzept der Décadence ein wichtiges Charakteristikum ist: „Die *simple nature* ist nicht mehr ein erstrebenswerter Zustand, sondern ebenso lächerlich wie abstoßend.“<sup>45</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch eine kleine Tuschezeichnung Hlaváčeks ergiebig, die eine ähnliche Metamorphose zeigt. Und obwohl die Zeichnung nicht in *Pozdě k ránu* abgedruckt wurde, ist Hlaváčeks Selbstporträt als groteskes Mischwesen gerade in seiner Parallelität zur Selbstbezeichnung von Schriftstellern als „Décadents“ von Belang, indem er seine Identität in enger Beziehung zu seiner Kunst setzt. Auf dem runden Spinnenrumpf ist ein menschlicher Kopf mit dem Konterfei des Autors platziert, während vom Körper jeweils vier Beine und Arme abgehen. Fast scheint es, als trüge der Hybrid Kleidung, da ansatzweise Hemdsärmel an den vorderen Extremitäten zu erkennen sind. Von ähnlichen Werken aus der sogenannten ‚schwarzen Phase‘ von Odilon Redon unterscheidet sich die Zeichnung Hlaváčeks durch die ausgebrannt wirkenden Augenhöhlen des Wesens, wohingegen Redon vorwiegend monströse, starrende Augen zeichnete.<sup>46</sup> Die überdimensionierten Ohren des Mischwesens könnten

42 Vgl. den Eintrag zu Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) im *Rieman Musik-Lexikon*. Hg. Wilibald Gurlitt. Mainz: Schott, 1967. S. 387.

43 „Touha po vzduchu [...], to pravé byla, jež před časem uzavřela ono takřka otrocké přimknutí jeho duše, duše inteligenta, ke fysiognomii pavoučí, k nizounké duši se symptomem cretinie“ (H 41).

44 „jehož mozek se znivelloval k dokonalému porozumění jemným kapricím osmi pavoučích očí a k benevolentním gestům několika párů pavoučích noh“ (H 39).

45 Koppen. Dekadenter Wagnerismus (wie Anm. 4). S. 27.

46 Vgl. Redons *L'Araignée qui pleure* (1881). Zur Bedeutung der Kunst Redons für Joris-Karl Huysmans vgl. Natasha Grigorian. „Dreams, Nightmares, and Lunacy in



Tuschezeichnung von Karel Hlaváček mit Konterfei des Autors.  
(Otto M. Urban. *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo.*  
Prag: Arbor vitae, 2002. S. 3.)

als Antennen einer intratextuellen fixen Idee gelesen werden. Als rekurrentes Element tritt diese in Gestalt dröhnender Meere<sup>47</sup> bzw. als „Stöhnen unbekannter Ozeane“<sup>48</sup> in *Subtilnost smutku* mehrmals in Erscheinung und markiert

---

*En rade*: Odilon Redon's Pictorial Inspiration in the Writings of J.-K. Huysmans“. *Comparative critical studies* 5 (2008): S. 221-233.

47 „[...] – und von unten, dort in der Tiefe, irgendwo im Dunkeln, summt das unbekannte Meer jenes jammervolle und von tiefer Trostlosigkeit erfüllte Trauergeläut.“ („[...] a zdola tam zhluboka kdesi ze tmy zase vytrvale hučí neznámá moře onu hranu truchlivosti a tichého zoufalství.“) (H 43), sowie terminologisch parallel dazu: „Und das Meer brauste ihm demonstrativ und ein wenig zaghaft, von unten, fern aus der Tiefe, den Klang der gleichgültigen Totenglocke entgegen.“ („A moře mu hučelo tam odněkud zdola, zhluboka demonstrativní a nizounce váhavou, celkem však přece jen lhostejnou hranu.“) (H 44).

48 „Das Stöhnen unbekannter Ozeane dort von unten, von irgendwoher aus der Tiefe, läutete ihm zart und leise das im Grunde gleichgültige Glockenspiel [...]“ („Úpění neznámých moří tam zdola, zhluboka odněkud zvoní mu delikátní, dlouho, celkem však lhostejnou hranu [...]“) (H 42).

jeweils den Übergang von einem Bewusstseinszustand in einen anderen: nach der Verwandlung des Cretins, vor und nach einer seiner „sensáce o Subtilném“ sowie im finalen Abschnitt als akustische Untermalung seines Totengesanges. „Und das Stöhnen unbekannter Ozeane, von unten, von fern aus der Tiefe aus der Dunkelheit, läutet die (im Grunde gleichgültige) Totenglocke zum Tod der Spinne.“<sup>49</sup>

Das Spinnenmotiv ist darüber hinaus in mehrerlei Hinsicht für eine komparatistische Analyse fruchtbar. Augenscheinlich entspricht es dem typisch dekadenten „goût bizarre“<sup>50</sup>, zum anderen grenzt sich Hlaváčeks Text durch die dezidierte Biologisierung des Cretins von anderen westeuropäischen Künstlermotiven ab. Während vor allem Frauenfiguren wie die *femme fatale* stets mit Naturgewalten und ursprünglicher Wildheit assoziiert werden, zeichnet sich das männliche Gegenstück, der Dandy, gerade durch seine absolute Künstlichkeit und Naturfeindschaft aus.<sup>51</sup> Auch in der eingangs zitierten Rezension zu *Pozdě k ránu* vergleicht der Kritiker Jan Herben die tschechische *Décadence*-Literatur mit einem insektoiden Abjekt:

Niemand denkt mehr daran, dass ein Schriftsteller nur reden sollte, wenn er etwas Gewichtiges, Neues, Großes zu sagen hat – das gilt für uns alle. Weil man das nicht ohne schwere, hartnäckige, gewissenhafte Arbeit erreichen kann, wird/verkommt die gängige Literaturproduktion zu einem kleinlichen Flattern flügelloser lächerlich kleiner Gedanken, die nicht zu Ende gebracht werden [...].<sup>52</sup>

In einer bisher unveröffentlichten Ergänzung zu *Subtilnost smutku* greift Hlaváček das Motiv noch einmal auf, invertiert die pejorative Valenz und lässt seinerseits den Rezensenten zur Spinne werden:

Häufige Gespräche über erstaunlich delikate Sachen und Legenden aus dem Leben meines ehemaligen Spinnenfreunds Nummer I wirkten auf ihn in einer so wunderbaren Weise, dass er schließlich, dank seiner Erbdispositionen (erblich bedingten Anfälligkeit), die neue Spinne Nummer II wurde und ein geschmeidiges und elastisches Spinnennetz produzierte.<sup>53</sup>

49 „A úpění neznámých moří tam zdola, odněkud z hluboka, ze tmy, zvoní teď tence a vytrvale na smrt Pavouka dlouhou, celkem však zcela lhostejnou hranu“ (H 40).

50 „Alle Neigungen sind in tiefster Verwirrung denen der gesunden Menschen entgegengesetzt; seinen Geruchssinn erfreut Fäulnißduft, sein Auge der Anblick von Aas, Eiterwunden und fremden Schmerz“. Max Nordau. *Entartung. Zweiter Band*. Berlin: Duncker, 1893. S. 90f.

51 Vgl. Rasch. *Literarische Décadence* (wie Anm. 7). S. 74ff., sowie Praz. *Liebe Tod und Teufel* (wie Anm. 7). S. 132ff.

52 „Nikdo už neuvažuje o tom, že by měl jako spisovatel mluvit jen tehdy, má-li opravdu co říci vážného, nového, velkého – to platí o nás všech. Poněvadž toho bez těžké, úporné, svědomité práce nemůže docílit každý, stáva se běžná literární produkce malicherným hemžením miniaturních, bezkřídých, nedomrých myšleneček, věčným recipováním [...]“ Herben. Karel Hlaváček (wie Anm. 1). S. 630.

53 „Časté rozhovory o věcech úžasně delikátních a legendy ze života mého bývalého zarnulého přítele Pavouka I působily na něho měrou zázračnou, takže naposled



Das Motiv der Metamorphose als Symptom des Wahnsinns ist also auch über den Text hinaus von Bedeutung, indem es zum rhetorischen Gemeinplatz wird, mit Hilfe dessen sich Literaturkritiker und Literaten gleichermaßen gegenseitig zu verunglimpfen suchen.

Entstehungsort und -zeit die Verwandlung des Protagonisten in ein Abjekt sowie provozieren den Gedanken, einen Vergleich mit Franz Kafkas *Verwandlung* anzustellen. Aber gerade das *close reading* der Metamorphose bei Hlaváček verdeutlicht die Polarität zur *Verwandlung*. Ist Kafkas Erzählstil nüchtern und realistisch, bedient sich Hlaváček eines assoziativen ätherischen Registers. In *Subtilnost smutku* wird der metamorphorische Prozess zu einem Hybrid detailliert dokumentiert, wohingegen sich Gregor Samsa schon zu Beginn des Textes zu einem Ungeziefer *verwandelt findet*. Hinzu kommt, dass es sich bei dem einen Narrativ eindeutig um eine Spinne, bei dem anderen um ein nicht näher definiertes Insekt handelt. Das Ungeziefer zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass es *nichts* ist. Auch das Verhältnis der Protagonisten vor und nach der Metamorphose divergiert. In *Subtilnost smutku* wird eine Wesensverwandtschaft zwischen Cretin und Spinne betont, Gregor Samsa aber bleibt in seinem Denken menschlich: „Dieses frühzeitige Aufstehen, dachte er, macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben.“<sup>54</sup> Dass sich Hlaváček selbst als Spinnentier zeichnet, steht schließlich der Unabbildbarkeit des Kafka'schen Ungeziefers gegenüber. Bekannterweise wehrte sich Kafka entschieden gegen eine Bebilderung seiner Erzählung: „Das nicht, bitte das nicht! [...] Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden.“<sup>55</sup> In ihrer konkreten Referenzialität steht die Metamorphose bei Hlaváček also der Kafka'schen Version fast spiegelbildlich gegenüber.<sup>56</sup>

---

stal se díky dědičným dispozicím novým Pavoukem II a dával vláčnou a pružnou pavučinu.“ (Hlaváček, zit. nach David Chirico. „Karel Hlaváček a Moderní Revue“. *Moderní Revue 1894-1925*. Hg. Otto M. Urban/L. Merhaut. Prag: Torst, 1995. S. 145-160, hier S. 146. Auch die fixe Idee erfährt in diesem Kontext eine Wandlung, wie Chirico ausführt, und meint nunmehr die scheinbar nicht zu bewältigende Herausforderung des Künstlers, ein konstruktives Gespräch mit einem Kritiker zu führen: „Jeho bývalou *idée fixe* [...] nahradila už nová: ‚přijítí v přátelský rozhovor s úředníkem a s kritikem‘.“ Ebd.

54 Franz Kafka. „Die Verwandlung“. *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*. Hg. Hans-Gert Koch/Michael Müller/Malcom Pasley, Bd. IV/1, S. 114-200, hier S. 117.

55 Franz Kafka. „Brief an Georg Heinrich Meyer (Kurt Wolff Verlag) in Leipzig vom 25. Oktober 1915“. *Schriften Tagebücher Briefe* (wie Anm. 54). Bd. III/3. S. 145.

56 Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Marek Nekula, der sich mit dem Verhältnis Kafkas zur tschechischen Fin-de-siècle-Literatur auseinandersetzt: „Zwar sind Parallelen in den Motiven bei komplexer Analyse des Schaffens im Umkreis der ‚Moderní revue‘ nicht ausgeschlossen, in seiner Art des Schreibens steht Kafka jedoch dem Kreis der ‚Moderní revue‘ fern.“ Marek Nekula. „Franz Kafkas tschechische Lektüre im Kontext“. *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder* 43/1 (2002): S. 350-384, hier S. 360. Vgl. dazu auch: Marek Nekula. „Traum vom Tod und Reich des Schönen“. *Fin de siècle. Tschechische Novellen und Erzählungen*.

## Die kleine tschechische Literatur und die europäische Dekadenz

Die tschechische Literatur unterscheidet sich gerade in der *Décadence* von anderen, westeuropäischen Beispielen. Um den Sonderstatus der tschechischen Literatursprache herauszustellen, arbeite ich mit dem Begriff der *kleinen Literatur*. Der Terminus geht auf die Studie von Deleuze/Guattari zurück, die die „littérature mineure“ wie folgt definieren: „Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure.“<sup>57</sup> Die Autoren beziehen sich auf einen Tagebucheintrag Franz Kafkas vom 25. Dezember 1911<sup>58</sup>, und nennen „la littérature juive à Varsovie ou à Prague“ als Beispiele<sup>59</sup>. Allerdings findet sich an dieser Stelle eine Ungenauigkeit. Dies bemerkt auch Patrice Djoufack und kommentiert:

Was bei Deleuze/Guattari lediglich ein Flüchtigkeitsfehler beim Zitieren zu sein scheint, ist bei näherem Hinsehen entscheidend für die Definition dessen, was für Kafka eine kleine Literatur ausmacht. Denn dieser spricht von einer tschechischen Literatur, die in einem quasi kolonialistischen Kontext im Schatten der etablierten deutschen Literatur ihr Dasein friste.<sup>60</sup>

Wenn ich im Folgenden von der „kleinen tschechischen Literatur“ spreche, so meine ich eben nicht die Deleuze/Guattarisches Definition, die Literaturen einer sprachlichen Minderheit – und genau das waren die Tschechen unter der Habsburger Herrschaft – ausschließt, sondern gehe von einer Quasi-Exilliteratur aus, die sich eben in keiner durch Tradition etablierten Literatursprache äußert. Dieser Ansatz scheint mir näher an der Kafka'schen Vorlage, in der er die Emanzipation der tschechischen Literatursprache reflektiert: „[A]lle diese Wirkungen [der Literatur auf das gesellschaftliche Leben] können schon durch eine Litteratur hervorgebracht werden, die sich in einer tatsächlich zwar nicht ungewöhnlichen Breite entwickelt, aber infolge des Mangels bedeutender Talente diesen Anschein hat. [...]“<sup>61</sup> Kafka spricht in seinem Tagebucheintrag auch von

---

Hg. Jiří Gruša/Peter Kosta/Eckhard Thiele/Hans-Dieter Zimmermann. München: Deutsche Verlagsanstalt, 2004. S. 241-257.

57 Gilles Deleuze/Felix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de minuit, 1975. S. 29.

58 Franz Kafka. „Tagebucheintrag vom 25. XII <1911>“. *Schriften Tagebücher Briefe* (wie Anm. 54). Bd. II/1. S. 312-315.

59 Deleuze/Guattari. *Kafka* (wie Anm. 57). S. 29.

60 Patrice Djoufack. *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung. Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*. Göttingen: V&R Unipress, 2010. S. 165.

61 Kafka. Tagebucheintrag vom 25. XII <1911> (wie Anm. 58). S. 313f. Vgl. dazu auch Gabriele von Bassermann-Jordan. „Franz Kafka, die ‚kleine Literatur‘ und das Tschechische“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 35/2 (2010): S. 98-121, hier S. 212: „Kafka fasst die tschechische Literatur, die ‚im Werden‘ ist, ins Auge, und er tut dies zu einem Zeitpunkt, als er selbst – als Autor – ‚im Werden‘ ist. [...] Die tschechische „kleine Literatur“ ist ein Konstrukt, das Kafka dazu dient, sich der Voraussetzungen und des Potentials seiner Autorschaft zu versichern.“

einem – von außen angetragenen – patriotischen Auftrag der Literatur: „Denn die Anforderungen, die das Nationalbewußtsein an den Einzelnen stellt, bringen es mit sich, daß jeder immer bereit sein muß den auf ihn entfallenden Teil der Litteratur zu kennen, zu tragen zu verfechten [...]“ (ebd., 315).

Die junge tschechischsprachige Literatur, die sich erst im beginnenden 19. Jahrhundert herausbildet, durchzieht ein ständiger Dualismus zwischen einem patriotischen Anspruch und den ästhetischen Gegentendenzen, die sich an europäischen Vorbildern anlehnten.<sup>62</sup> Von besonderer Bedeutung sind dabei die Literaturzeitschriften, die „in zahlreichen polemischen Zusammenstößen ihre neuen Forderungen durchsetze[n].“<sup>63</sup> 1894 gründen Arnošt Procházka und Jiří Karásek z Lvovic die *Moderní revue pro literaturu, umění a život* (*Moderne Revue für Literatur, Kunst und Leben*). Der erstickend provinziellen Atmosphäre im Literaturbetrieb wird eine kosmopolitische Kunst- und Weltanschauung entgegengesetzt.<sup>64</sup> Kurz vor der Publikation der ersten Ausgabe schreiben die Herausgeber einen knappen programmatischen Text, in dem sie betonen, Ausdruck einer „jungen Bewegung in der tschechischen Literatur“<sup>65</sup> zu sein. „*Moderní revue* ruft die gesamte tschechische Intelligenz auf, eine Zeitschrift zu unterstützen, die nur ein einziges Bestreben hat: durch und durch modern und künstlerisch hochwertig zu sein.“<sup>66</sup> Erstmals werden auch fremdsprachliche Texte in eine Literaturzeitschrift aufgenommen.

62 Nach der Niederlage der böhmischen Truppen in der Schlacht am Weißen Berg 1620 führt Kaiser Ferdinand II. Deutsch als Amtssprache ein und verbannt das Tschechische aus dem öffentlichen Leben. Erst im Zuge der *národní orbození*, der „nationalen Wiedergeburt“ um 1800 regeneriert sich Tschechisch als Literatursprache. Vgl. hierzu ausführlich Robert B. Pynsent. „Nineteenth-Century Czech Literary History, National Revival, and the Forged Manuscripts“. *History of the literary cultures of East-Central Europe*. Hg. Marcel Courvis-Pope. Amsterdam: Benjamins, 2007. Bd. 3. S. 366-377, sowie allgemeiner Walter Schamschula. *Geschichte der tschechischen Literatur*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1996, und von Bassermann-Jordan. Franz Kafka, die kleine Literatur und das Tschechische (wie Anm. 61). S. 104ff.

63 Lucie Kostrbová. „Die tschechische literarische Moderne und ihre Vermittlung in der Zeit“. *Die Wiener Wochenzeitschrift ‚Die Zeit‘* (wie Anm. 33). S. 58-94, hier S. 66.

64 Aber weder Procházka noch Karásek ze Lvovic unterschrieben das berühmte Manifest der tschechischen Moderne (*Česká moderna*), eben aus persönlichen Differenzen mit den anderen Unterzeichnern. „In particular, Procházka and Šalda [einer der prominentesten Unterzeichner und Mitverfasser der *Česká moderna*] did not like each other, and carried on a longlife feud. In retrospect it is all too easy to miss such mundane motives behind the grandiosely formulated public announcements.“ Neil Stewart. „The Cosmopolitanism of *Moderní revue* (1894-1925)“. *History of the literary cultures of East-Central Europe*. Hg. Marcel Courvis-Pope. Amsterdam: Benjamins, 2007, Bd. 3. S. 63-70, hier S. 64.

65 „má býti výrazem mladého hnutí v české literatuře“ Karásek z Lvovic. *Vzpomínky* (wie Anm. 20). S. 69.

66 „*Moderní revue* obrací se tímto k veškeré inteligenci český prosíc, by hojně podporován byl časopis, jehož jedinou pretenzí jest, aby byl zcela moderní a svrchovaně umělecký“ (ebd.).

Procházka and the others were at the time concentrating more conspicuously on French culture and its greatest authors: Huysmans, Péladan, de Gourmont and Barrès. Friedrich Nietzsche and Oscar Wilde also had a pronounced influence, their first translations into Czech having just appeared in *Moderní revue*.<sup>67</sup>

Neil Stewart hebt im Besonderen die Leistung der *Moderní revue* als Sprach- und Ländergrenzen überschreitendes Literaturforum hervor:

*Moderní revue* appears remarkable today not so much for the literary quality of the domestic contributions but as a platform for discussion and a medium of cultural exchange, a catalyst that boosted the metabolism of the cultural system by absorbing foreign influences and stimulating their critical digestion.<sup>68</sup>

Als begeisterter Liebhaber französischer Lyrik schreibt Hlaváček ein stark französisiertes Tschechisch. Nicht nur thematisch sondern auch sprachlich arbeitet der Autor also grenzüberschreitend und bettet seine ‚kleine Literatur‘ in einen europäischen Kontext ein. Er schließt damit auch an den Kosmopolitismus der tschechischen Moderne an:

Denn die Moderne wandte sich nicht nur gegen nationale Kunst, sondern dachte in der Tat international: in ästhetischen Kategorien. Diese Offenheit zeigt sich auch in der Wahl exotischer Stoffe und Namen, exotischer dichterischer Formen und damals ‚schicker‘ französischer, italienischer und englischer Wendungen.<sup>69</sup>

Grundsätzlich mag Hlaváček zwar mit dem sich patriotisch gebärdenden Sokol sympathisiert haben, die Kunst enthebt er jedoch (offiziell) eines politischen Auftrags. In einem Essay äußert sich Hlaváček in der *Moderní Revue* kritisch zu einer nationalbestimmten Identität:

Der nationale Chauvinismus ist offensichtlich die Berechnung eines *egoistischen und kühl kalkulierenden Gehirns* und gerade deshalb hält die Annahme, es habe etwas mit der *Psyche* zu tun, nicht stand, selbst wenn man die Existenz tschechischer, deutscher, französischer Psychen zugäbe. De facto gibt es solche Seelen nicht. Es gibt nur eine einzige Seele und diese lässt sich nicht wie eine Schafherde aufteilen. So wie Gravitation oder Magnetismus elementare Kräfte sind, so ist (verhält es sich auch mit der) die Seele; eine elementare, hypothetische und unerforschte Kraft, die in jedem Inneren fest angelegt ist.<sup>70</sup>

67 Otto Mikuláš Urban. Karel Hlaváček (wie Anm. 20). S. 155.

68 Stewart. The Cosmopolitanism of *Moderní Revue* (wie Anm. 64). S. 66.

69 Nekula. Traum vom Tod und Reich des Schönen (wie Anm. 56). S. 244.

70 „Jest na prvý pohled tento národní chauvinism jenom *kalkura, výpočet egoistního mozku střízlivě raisonnujícího mozku* a proto sám sebou zvrací jakoukoliv domněnku, že by měl co dělati s *psychou* kdybychom i připustili, že s psychou českou, německou, francouzskou. Není však de facto takových duší; jest duše jen jedna jediná a ta se nedá dělit na stada a ovčince. Jako je gravitace nebo magnetism prapřírodní silou, zrovna tak je jí duše; elementarnou, hypotetickou, nezbátelnou silou, vloženou do každého nitra.“ Hlaváček. Nationalism a Internationalism (wie

Die tschechische Décadence-Literatur orientierte sich also in Ermangelung einer ‚eigenen‘ Literaturtradition an westeuropäischen Vorbildern. In seinem Tagebucheintrag wertet Kafka diese Tatsache positiv: „Der Mangel unwiderstehlicher nationaler Vorbilder hält völlig Unfähige von der Litteratur ab.“<sup>71</sup> Zeitgenössische Kritiker sahen aber gerade darin ein Problem für die noch junge tschechischsprachige Literatur.<sup>72</sup> In der österreichischen Literaturzeitschrift empört sich 1896 der Literaturkritiker Krejčí:

Wenn die Literatur irgend eines großen Volkes nach vielen Wandlungen und einer Jahrhunderte langen Anhäufung von Schönheit zuletzt in eine Periode des Raffinements gelangt, wo sie, sozusagen in süßer Ermattung, die köstlichsten Essenzen ihrer überreifen Früchte schlürft, in eine Periode der Décadence, so ist dies nur die Folge einer natürlichen Entwicklung. [...] Aber was soll man dazu sagen, wenn die Stimmung der raffinierten Décadence sich auf einmal der literarischen Jugend in einem kleinen Volke bemächtigt, das zwar auch eine lange Culturarbeit hinter sich hat, aber keine eigentliche Kunstentwicklung und Kunstperioden, das auf keine künstlerische Erscheinung ersten Ranges in seiner Vergangenheit zeigen kann?<sup>73</sup>

Und gerade in der Aufschlüsselung der Motive unterscheidet sich die tschechische Literatur vom europäischen Trend. Der stete Bezug auf die soziale, ökonomische und politische Situation ist ein besonderes Merkmal der tschechischen Fin-de-siècle-Literatur: „The consciousness of an active participation in the national and social problems is one of the elements which make the Czech Decadence different from the general European Decadence.“<sup>74</sup> Ein anschauliches Beispiel ist die Präsenz des Barocks in der Literatur um 1900. Barocke Motive und katholische Ästhetik wurden zwar in der gesamten europäischen Décadence-Periode wegen ihrer luxuriösen Opulenz geschätzt, im tschechischen Sprachraum aber implizieren sie die Nachwirkungen eines nationalen Traumas: der Rekatholisierung des Landes nach der Schlacht am Weißen Berg. Pynsent stellt fest, dass der barocke Katholizismus trotzdem oder gerade wegen dieses angespannten

---

Anm. 28). S. 110. Chirico bewertet *Nationalism a Internationalism* als Hlaváček's Versuch seinen Spiritualismus und Individualismus mit der eindeutig internationalen Ausrichtung der *Moderní revue* zu versöhnen. „Jako filosofický trajtát je Nacionalismus a internacionalismus [sic!] sice rozporuplným, ale zajímavým pokusem smířít zájem autorů *Moderní revue* o spiritismus a individualismus s jejich oddaností internacionalismu [...]. V článku *Sokolství jako hnutí sociální*, který se objevil v Sokole koncem téhož roku, Hlaváček-sokol odpovídá sam za sebe.“ Chirico. Karel Hlaváček a *Moderní Revue* (wie Anm. 53). S. 148.

71 Kafka. Tagebucheintrag vom 25. XII <1911> (wie Anm. 58). S. 314.

72 „Für die tschechische Gesellschaft, die sich mittels des Begriffs des Volkes definierte [...], stellten Vielvölkertum und Kosmopolitismus problematische Erscheinungen dar, die mit Charakterlosigkeit, Formlosigkeit und Assimilation als Identitätsverlust assoziiert wurden“. Kostrbová. Die tschechische literarische Moderne und ihre Vermittlung in der *Zeit* (wie Anm. 63). S. 78.

73 Krejčí. Die czechische Décadence (wie Anm. 33). S. 116.

74 Robert B. Pynsent. *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. The Hague/Paris: Mouton, 1973. S. 167.

Verhältnisses in der tschechischen Literatur um die Jahrhundertwende äußerst beliebt war. „And it had far more Baroque characteristics than the European Decadence. Indeed it was almost more Baroque than the Baroque.“<sup>75</sup> Eingebettet in diesen Kontext offenbart die vom Cretin erlebte Vision der Madonnen-Ikonen, die aus ihren goldenen Rahmen steigen, eine negative Valenz:

Schließt nun eure müden Lider, verstummt und hört... Graziös verwundene Akkorde dreier langgezogener Töne irgendwelcher vergessenen Blasinstrumente imitieren die subtile Prozession vergangener Ostern... Das müde Gedankenlager reiht sich erneut in langen Regimenten auf... Und schon gehen sie still, vorn über gebeugt, im gemäßigten Tempo der Hirten und Hirtinnen durch ansteigende Landschaften ins Unbekannte. Sie gehen durch neblige Landschaften in der Verzweiflung der halbjährlichen Nächte... Nur das gedämpfte Phantom des magnetischen Leuchtens scheint zart in rötlichen Schleiern über den Wäldern, den entlegenen Wäldern und über den Buchten des hunderjährigen Schweigens. Dünne Türme fernliegender Kirchen, von den periodischen Fluten überschwemmt, tauchen traurig auf; er [der Cretin] feiert dort gerade den Jahrestag und das Herabsteigen schöner Madonnen, die von den goldenen Blechen des Hintergrunds herabgestiegen sind, er durchwacht die Nacht in der Schlosskapelle beim Rat, der schon zu lange andauert (sie möchten ihn nämlich mit dem wundervollen Anblick ihrer unbefleckten Körper begrüßen, die vor zudringlichen Blicken einige Jahrhunderte lang von dem schweren Gewand des Mittelalters geschützt waren, und vor allem: immer mit den müden stereotypen Bewegungen einen einzigen Meisters [gezeichnet]...)<sup>76</sup>

Im Vorwort von *Subtilnost smutku* findet sich auch ein Verweis auf die Laurentianische Litanei (loretánské litanie, 38) und der Cretin schwelgt träumerisch in einer „frommen Stimmung“ (zbožnou náladou, ebd.). Religiöse und besonders katholische Zitate in der tschechischen Literatur sind daher von anderen westeuropäischen Verwendungen differenziert zu lesen: „Because of the national and social situation in Bohemia in the 1880's and 1890's the Czech Decadents could not have the same literary premise as the European Decadents.“<sup>77</sup>

75 Ebd. 170.

76 „Zavřete jen znavená víčka svá, ztište se a slyšte... Graciously vinuté akkordy tří prodlužovaných tónů jakýchsi neznámých dechových nástrojů imitují subtilní pochod zapomenuté koledy... Unavený tábor myšlenek řadí se opět v dlouhý pluky... A již tiše jdou, ku předu nakloněny, do neznáma stoupajícím krajem v odměřeném tempu pastýřův a pastýřek. Jdou v mlhavé kraje, v zoufalství půlročních nocí... Jen ztlumený fantom magnetické záře jemně červenými šálami svítí nad lesy, delekými lesy a zálivy staletého Ticha. Tenké věže vzdálených kostelců smutně se vynořují, zatopeny periodickou potopou. Slaví tam právě výroční den, a zástup krásných Madon, sestoupých ze zlatých plechů pozadí, pnočuje v zámecké kapli na poradě, jež arci trvá příliš dlouho (chtějí ho totiž uvítati zázrakem svých neposkvřených těl, jež chráněna byla před slídívními zraky po několik století těžkým, bohatým rouchem středověku, a co zvláštního: vždycky s únavně stereotypními záhyby školy jednoho mistra...“ (H 42f.).

77 Pynsent. Julius Zeyer (wie Anm. 74). S. 169.

## Wahnsinn als Metapher

Das introvertierte Verhalten des Protagonisten kann als Metapher für eine tschechische Poetik gelesen werden, die sich mehr um politische denn um ästhetische Fragen kümmert. Wenn die Hauptfigur als „cretin“ beschrieben wird, so unterstreicht der Gallizismus nicht nur die Fremdheit derselben, sondern diskreditiert sie gleichermaßen als Dummkopf; ein ästhetisch-nervöser und hochintellektueller zwar, aber dennoch ein Dummkopf. Die Selbstbefriedigungsszene steht *pars pro toto* für den rückbezogenen, pathologischen, reflexiven Gestus der Nationalliteratur Tschechiens. Das „Stöhnen unbekannter Ozeane“, die textuelle Basis für den Wahnsinn, dem der Protagonist verfällt, verweist auf die isolierte Stellung des tschechischen Sprachraums, dem – nicht zuletzt durch die politische Bevormundung durch Wien – der Anschluss an andere europäische Kulturen fehlt. Das Fehlen einer Küste und die Sehnsucht nach dem Meer ziehen sich durch die moderne tschechische Literatur und können als ein intertextueller Verweis auf Shakespeare gelesen werden, der in *The Winter's Tale*, das Königreich Böhmen mit einer Küste versah. „ANTIGONUS: Thou art perfect then our ship hath touched upon / The deserts of Bohemia?“<sup>78</sup> Auch in Karel Čapeks Science Fiction-Roman *Válka s mloky* (*Der Krieg mit den Molchen*) von 1935 wird die geographische Misere thematisiert: Erst im Zuge der Apokalypse – die Molche zersprengen das Festland, um Lebensraum im Wasser zu erschließen – erhält Tschechien den Zugang zum Meer.

Ferner ist der Innen-Außen-Konflikt auch für das Foucault'sche Verständnis von Wahnsinn wichtig. Michel Foucault hebt das Moment der Ausgrenzung des Wahnsinns aus einer Gesellschaft, die sich als rational bestimmt definiert, hervor: „La folie n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la capturent.“<sup>79</sup> Diese Isolation wird durch die Enge der Zelle verbildlicht: der Intellektuelle ist Gefangener des Habsburger ‚Nationenkerkers‘ und harrt dort einsam vom Wahn geschüttelt aus. Der Wahnsinn spiegelt also das angespannte politische Klima Prags im ausgehenden 19. Jahrhundert wider und mehr noch: Er greift den steten Dualismus von künstlerischem, individuellen Anspruch und der patriotischen ‚Pflicht‘ auf, der mit der *národní obrození* Teil des Literaturbetriebs wurde.

Der Blick auf diese Sonderstellung der tschechischen *Décadence*-Literatur in ihrem europäischen Kontext eröffnet eine weitere Lesart der Verwandlung des Cretins zur Spinne und zwar als Referenz auf den Ovid'schen Arachnemythos. Arachne, die sich der Hybris schuldig gemacht hat, wird mit einer Verwandlung bestraft. Obwohl die Vergehen, die zur Inhaftierung des Cretins geführt haben, im Text unbenannt bleiben, legt die Ähnlichkeit vergleichbare Taten nahe. Nicht nur handwerklich ist Arachne Athene überlegen. Während die Göttin ein

78 William Shakespeare. *The Complete Works*. Compact Edition. *The Winter's Tale*. Hg. Stanley Wells/Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1988, S. 1101-1130, hier: S. 1115.

79 Michel Foucault. *Dits et écrits 1954-1988*. Hg. Daniel Defert, Paris: Gallimard, 1994. S. 169.

traditionelles Motiv wählt, schafft Arachne eine neue, derjenigen Athenes überlegene Form der Webkunst. Fasst man dieses Motiv der Ovid'schen Geschichte als Metapher für Literatur auf, so versteht sich Arachnes Webkunst nicht minder als eine progressivere Art der Historiographie. Analog dazu übt auch der Cretin sich in einer neuen Web- bzw. Erzählkunst, verstößt gegen Konventionen und wird bestraft. Wie Ovid sein Schreiben in der Episode von Arachne reflektiert, spiegelt sich in *Subtilnost smutku* die ars poetica Hlaváček's. Doch reicht die Verschachtelung noch weiter: Indem Hlaváček sein Werk in motivische Parallelität zu demjenigen Ovids setzt, kokettiert auch der ‚kleine‘ tschechische Schriftsteller mit einer literarischen Hybris.

Die europäische Literatur des Fin de siècle ist ohne Frage divergenten Charakters. Unter dem Begriff der „Décadence“ vereinen sich geschichtsphilosophische, literaturtheoretische und medizinisch-pathologische Konzepte zu einem äußerst heterogenen Diskurs. In gleicher Weise findet der Terminus als diffamierende Beleidigung oder die Literatur adelndes Prädikat auch unter Zeitgenossen vielfach Verwendung. War die Décadence-Forschung in der Literaturwissenschaft lange Zeit auf die verwendeten Motive und Themen beschränkt, bietet die Betrachtung dieser äußerst vielschichtigen Literatur als nicht komplexitätsreduzierender Diskurs die Möglichkeit, sich von der pejorativen Konnotation des Begriffs als Strömungsbezeichnung zu lösen.

Durch ihren politisch exzeptionellen Kontext hebt sich die tschechische Literatur von der übrigen westeuropäischen deutlich ab: „Czech Decadence grew out of what the writers themselves appear to have considered a local literary vacuum.“<sup>80</sup> Der Hybrid aus Mensch und Spinne, dessen Genese eng mit dem Wahnsinn verknüpft ist, verkörpert die Uneindeutigkeit, einen Zwischenstatus tschechischer Literatur vor allem, aber nicht nur im Fin de siècle:

Interstatalität ist das grundlegende Prinzip der tschechischen dekadenten Literatur. [...] Sie [die Décadents] verbinden das konventionell Unverbundene, drücken Undeutlichkeit, potentielle Bedeutungsfülle und die Unsicherheit der Zeit aus; die chimärenhafte Qualität jeglicher Gewissheiten.<sup>81</sup>

Die mitschwingende Bedeutung von Décadence variiert bei Hlaváček stetig in ihrer positiven und negativen Valenz. In Hlaváček's Text bündeln sich im Motiv des Wahnsinns deren verschiedene Konnotationen und Referenzen; insofern ist das Prosagedicht eine Miniaturversion des Décadence-Diskurses. Der Weltbezug von *Subtilnost smutku* ist – vom Einsatz und der Umwertung typisch dekadenter Motive bis zum französisierten Tschechisch – eine Stellungnahme in Bezug auf eine neue, kosmopolitische Literatur, die das Konzept der Nationalliteratur bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert überwunden hat. Karel

80 Pynsent. *Nineteenth-Century Czech Literary History* (wie Anm. 62). S. 349.

81 „Interstatalita je základní princip české dekadentní literatury. [...] Spojují konvečně nespojitelné a vyjadřují nejasnost, potenciální hojnost významů, ale patrně také nejistotu doby, chimérickost jakékoli jistoty.“ Robert B. Pynsent. „K morfologii české dekadence (Interstatalita)“. *Česká literatura* 36 (1988): S. 168-180, hier S. 180.



Hlaváček's *Subtilnost smutku* sollte daher weniger als ein weiterer europäischer Décadence-Text begriffen, sondern vielmehr als die Vision der im Umbruch befindlichen tschechischen Literatur und ihres internationalen Anspruchs verstanden werden.



Monika Schmitz-Emans

## Vermischte, fingierte und getrübe Quellen

### Der Maler Jussep Torres Campalans

Peter Utz zum 60. Geburtstag

Jusep Torres Campalans (JTC), der Protagonist von Max Aubs gleichnamigem Buch, wird 1886 im katalanischen Mollerusa geboren.<sup>1</sup> 1902 lernt er in Barcelona den wenige Jahre älteren Pablo Picasso kennen, der ihm neue Vorstellungen davon vermittelt, was Malerei sein kann, und ihn zu eigenen malerischen Versuchen anregt. Picasso, damals noch Pablo Ruiz, wird aber auch in anderer Hinsicht zum Mentor des Jungen. So nimmt er den sexuell noch unerfahrenen JTC mit in ein Bordell in der Calle de Aviñó. 1906 geht JTC wie zuvor Picasso nach Paris, wo er von Gelegenheitsarbeiten lebt und in der avantgardistischen Künstlerszene verkehrt, selbst auch weiterhin künstlerisch arbeitet, allerdings mit bemerkenswerter Gleichgültigkeit gegenüber der Rezeption, Konservierung und Vermarktung seiner Arbeiten. An der Genese und theoretischen Konzeptualisierung des Kubismus hat er als Maler und als Gesprächspartner von Picasso, Juan Gris und anderen erheblichen Anteil. Während seine eigenen Arbeiten weitgehend untergehen, macht er auf dem Weg über Werke seiner Freunde Kunstgeschichte. Die gemeinsame Erinnerung an die Frauen der Calle de Aviñó in Barcelona stimuliert Picasso zu seinem berühmten Gemälde *Les Femmes d'Alger*. Bei Kriegsausbruch 1914 verlässt JTC Paris und emigriert nach Mexiko, wo er schließlich in der Provinz Chiapas in einer indigenen Dorfgemeinschaft lebt. 1955 begegnet ihm zufällig der Schriftsteller Max Aub, der vor seiner Mexikoreise von JTC noch nie gehört hat, diese interessante Bekanntschaft aber nach seiner Reise zum Anlass biographischer Recherchen nimmt. So spricht er mit noch lebenden Weggefährten JTCs in Paris, trägt Dokumente zusammen, die direkt oder indirekt dessen Leben und Wirken betreffen, und recherchiert nach den Werken des Künstlers, sofern diese erhalten sind. 1958 erscheint Aubs Lebensbeschreibung des Malers; zur gleichen Zeit werden die von ihm zusammengestellten Bilder in Mexiko-Stadt ausgestellt, die lebhaft Resonanz finden. Die Entdeckung eines Malers, der in der kubistischen Szene eine Schlüsselrolle gespielt hat, ist nicht nur eine Sensation für Kunsthistoriker und Kunstinteressierte, sondern auch eine nationale bzw. kulturelle Prestigesache für die katalanische Heimat des Malers sowie für Mexiko, wo er den größten

---

<sup>1</sup> Erstausgabe: Max Aub. *Jusep Torres Campalans*. Mexico: Tezontle, 1958. Verwendete dt. Ausgabe: *Jusep Torres Campalans*. Aus dem Spanischen v. Eugen Helmlé u. Albrecht Buschmann. Mit einem Nachwort und einer biografischen Notiz von Mercedes Figueras. München: Piper, 1999. Verwendete span. Ausgabe: *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999. Im Folgenden werden zitierte Stellen zuerst nach der deutschen Übersetzung und sodann nach der spanischen Fassung im Fließtext nachgewiesen.

Teil seines Lebens verbracht hat. Nachdem Presse und Öffentlichkeit, Wissenschaftler und Künstler sich zum Fall JTC als zu einer kunsthistorischen Tatsache geäußert haben, deckt Aub auf, dass er JTC erfunden hat. Die Bilder seines Helden stammen von ihm selbst.

Dass Max Aubs Biographie über den Maler Jusep Torres Campalans einer fiktiven Person gilt, dass nicht nur die hier gebotenen Informationen zum Leben und Wirken dieser Figur fingiert sind, sondern auch das im Zusammenhang damit präsentierte *Ceuvre* des Künstlers von Max Aub selbst stammt, sieht man dem Buch Aubs zunächst einmal nicht an<sup>2</sup>; auf den zweiten Blick mögen sich Auffälligkeiten ergeben (wie etwa nicht zueinander stimmende Detailangaben), aber dergleichen kann ja auch Nachlässigkeiten bei der Recherche, beim Lektorieren oder bei der Drucklegung geschuldet sein. Der Roman wird in Form und Ausstattung nach dem Vorbild einer Künstlerbiographie gestaltet. Dazu gehören neben den biografisch-narrativen Teilen des Buchs diverse Abschnitte, die den Duktus faktografischer Darstellungen imitieren; so ein chronikalischer Teil, der JTCs Leben und Wirken in Form einer annalistischen Tabelle in das zeitgenössische historische und kunsthistorische Umfeld einordnet<sup>3</sup>, ferner auch ein umfangreicher Anmerkungs- und Anhangsteil, der die Ausführungen weiter historisch und forschungsgeschichtlich kontextualisiert.<sup>4</sup> Und dazu gehören insbesondere auch

2 Aub hat als Schriftsteller noch ähnliche Projekte realisiert. Seine *Antología Traducida* (Übersetzte Anthologie) bietet ‚Übersetzungen‘ imaginärer Originale. Das Vorwort enthält Danksagungen an diejenigen, die dem angeblichen Übersetzer die Auffindung der Originale ermöglicht haben; dabei mischt Aub Namen realer und angeblich erfundener Personen. *Luis Alvarez Petrena* (3 Teile, 1934-1970) ist die Geschichte eines erfundenen Schriftstellers. Mit ‚Max Aub‘, den der depressive Petrena in einer Klink trifft, kommt es zum Gespräch über Campalans. (Im Campalans-Buch wird die Geburt Petrenas für 1897 verzeichnet.) 1964 geht es in Aubs Buch *Juego de cartas* um Campalans als den Schöpfer eines Kartenspiels aus 108 Spielkarten. Diese haben auf der Rückseite Einträge zu Menschen, die den fiktiven „Máximo Ballesteros“ gekannt haben – und dienen der Auseinandersetzung mit der Frage, wer dieser war. – Zum Roman über JTC vgl. Christoph Rodiek: „Jusep Torres Campalans und die Authentizität des Fiktiven“. *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*. Hg. Wilhelm Graeber/Dieter Steland/Wilfried Floeck. Frankfurt/M.: Lang, 1996. S. 257-265.

3 Vgl. die Anm. auf S. 91 des Romans: „Wir schreiben in diesen Annalen nichts aus dem Gedächtnis auf, sondern studieren aufmerksam die sich auf unserem Tisch stapelnden Dokumente, auf die sich jede unserer Behauptungen stützt: die unvermeidliche Kürze der Annalen zwingt uns dazu, die Zitate zu unterschlagen. Über den Stand der öffentlichen Meinung, der sich in diesem Absatz spiegelt, stand uns eine ganze Bibliothek sowie ein Archiv zur Verfügung, die wir ebenso wie die im eigenen Besitz befindlichen Bücher durchgearbeitet haben.“ [„Nada escribimos de memoria en estos *Anales* sino estudiando y teniendo sobre nuestra mesa documentos en que apoyar todas y cada una de nuestras afirmaciones: la indispensable brevedad de los *Anales* nos obliga a suprimir las citas. Sobre el estado de opinión que se refleja en este párrafo poseemos o hemos registrado toda una biblioteca y un archive.“ S. 79].

4 Der Roman gliedert sich in folgende Teile: „I – Notwendige Vorbemerkungen“ [„I. Prólogo indispensable“] [Reflexionen des angeblichen Biographen über sein eigenes Projekt], „II – Danksagungen“ [„II. Agradecimientos“] [Hinweise auf reale Personen,

Reproduktionen und Beschreibungen angeblicher Werke des fiktiven Protagonisten, welche die Suggestion der Existenz dieses Malers schon insofern verstärken, als hier Beschreibung und Beschriebenes, Bildteil und Katalog<sup>5</sup> gemeinsam präsentiert werden. Bilder, die man sieht, so die immanente Logik der Suggestion, sind evidenterweise ‚wirkliche‘ Bilder. Und wenn man, hiervon ausgehend, akzeptiert, dass die Kommentare zu diesen Bildern ‚faktografisch‘ sind, dann ist es nur ein weiterer Schritt zur Akzeptanz auch der übrigen Mitteilungen als ‚faktografisch‘: ein Analogieschluss zwar, aber ein naheliegender.

Der eigentümliche Umstand, dass die Bilder, die in Aubs angeblich faktografischer Biographie dem Maler JTC zugeschrieben und der Öffentlichkeit selbst gezeigt wurden, hat den Effekt des ‚Bezeugens‘ einer Lebens- und Werkgeschichte nachhaltig verstärkt. (Analoges gilt für den Umstand, dass Max Aub sich selbst als Bekannten und Biographen des Malers vorstellt, obgleich es hier auch eine literarische Tradition der Scheinverbürgung durch die eigene angebliche Biografen- und Historiografenrolle gibt.) Autorenkollegen Aubs, die in den Fake um die Bilder und die Pseudobiographie eingeweiht waren, haben zunächst mitgespielt und die ‚Authentizität‘ und Bedeutung des Falles bekräftigt, der in der Rezeptionsgeschichte des Romans damit letztlich seine Fortsetzung gefunden hat.<sup>6</sup>

Der ‚Biograph‘ des JTC, als der die romaninterne Figur des Erzählers ‚Max Aub‘ sich präsentiert, verbindet – auch hierin konventionellen (‚echten‘) Biographen analog – mit seinen Informationen über das Leben und Schaffen des Malers vielfältige Angaben zur Provenienz seiner Daten, zu den Quellen seiner

---

die dem ‚Biografen‘ angeblich geholfen haben, die Lebensgeschichte seines Helden zu rekonstruieren], „III – Annalen“ [„III. Anales“] [Chronikartige Übersicht über zentrale historische, politische und kunsthistorische Ereignisse der Lebensjahre des JTC], „IV – Biographie“ [„IV. Biografía“] [biografischer Bericht], „V – Das Grüne Heft“ [„V. Cuaderno verde“] [Aufzeichnungen, die JTC zugeschrieben werden], „VI – Die Gespräche in San Cristóbal“ [„VI. Las conversaciones de San Christóbal“] [Bericht über die Begegnung des Biografen mit seinem Helden], „VII – Katalog“ [„VII. Catálogo“] [kommentierter Katalog der im Buch abgebildeten und thematisierten Werke JTCs].

5 Vgl. dazu Teil VII – „Katalog“ (Aub, S. 401-418/S. 339-352). Dieser Teil hat eine eigene Rahmenfiktion: Während das Buch ‚Aubs‘ über JTC im Druck ist, erhält der ‚Biograf‘ über einen Dubliner Vermittler, Esteban Salazar y Chapela, den Katalog von Henry Richard Town über Torres Campalans. Der wohlhabende Sammler Town hatte alle Werke von JTC zusammengetragen, die er bekommen konnte, und bereitere 1942 eine Ausstellung der Bilder vor, die in der Tate Gallery stattfinden sollte; Town selbst verfasste den Katalog. Ein Luftangriff tötete ihn, zerstörte sein Haus, nicht aber die bei einer Spedition aufbewahrten Bilder. Auch die bereits gedruckten Katalogseiten bleiben erhalten. Die Bilder wurden von einem in London lebenden Katalanen erworben, der sie ‚Aub‘ zukommen lässt. (So kommen die Reproduktionen in den Band.) Die Erinnerungen an JTCs Leben vor der mexikanischen Phase sind mit Town weitgehend getilgt worden (Vgl. dazu: Aub, S. 403-404/S. 341-342).

6 Der Galerist Joan Gaspar aus Barcelona hat Picasso bei einem Besuch angeblich gefragt, was es mit JTC auf sich habe; Picasso soll geantwortet haben: „Ich weiß nicht. Ich kenne so viele Leute“ (Angabe nach Figueras’ Nachwort zu Aub, S. 426).

mitgeteilten Kenntnisse.<sup>7</sup> Die eigentliche Lebensgeschichte verbindet sich insofern mit der Geschichte einer biographischen Recherche und der Geschichte der dabei konsultierten Informationsträger selbst. Noch während der Drucklegung seiner biographischen Studie, so der Erzähler, sei ihm neues Material zugegangen – nämlich der von Henry Richard Town verfasste Katalog zu Werken des JTC, den er dann als Informationsquelle für seine Darstellung auswertet – wobei er auch die Geschichte dieser Quelle skizziert. Aus Towns Katalog wird dann im Katalog-Teil von Aubs Buch (angeblich) zitiert.<sup>8</sup> Die expliziten Hinweise auf Informationsquellen, vielfach verbunden mit deren Kommentierung, verstärken den artifiziellen, spielerisch eingesetzten Authentifizierungs-Effekt, den bereits die gemalten und im Buch reproduzierten Bilder erzeugen. Zitiert und als Quellen genannt werden reale Persönlichkeiten der Zeitgeschichte; zitiert werden Texte aus Kunstzeitschriften, kunst- und kulturhistorischen Abhandlungen sowie aus anderen faktographischen Kontexten – und die Quellenangaben entsprechen dabei durchaus den Standards historiographischen Schreibens. Wo unter die verifizierbaren Quellenangaben dann auch Verweise auf erfundene (Pseudo-)Quellen gemischt werden – dort fällt dies jedenfalls nicht auf.

Einem dokumentierenden und authentizitätsverbürgenden Gestus auf simulatorisch-zitathafte Weise verpflichtet sind nicht allein die Zitierpraxis des ‚Biographen‘ Aub und die paratextuellen Arrangements, die seine Quellenreferenzen rahmen. Hinzu kommen Bildbestandteile, die als Illustrationen zum Text eingesetzt werden. Illustrationen sind sie in der Tat, insofern sie visualisieren, was in einer fiktionalen Biografie steht, aber ihre Verwendung entspricht wiederum zugleich dem Gebrauch von Illustrationen in faktographisch-historiographischen Darstellungen. Dies gilt insbesondere für einige wenige, aber suggestive Photographien. Aub setzt auf jenen indexikalischen Effekt, der in der Theorie der Photographie vielfach erörtert worden ist, auf die etwa bei Roland Barthes reflektierte Suggestion des „So ist es gewesen“ (Roland Barthes, *La chambre claire*), auf die mit Photos verbundene Vorstellung der Zeugenschaft, den Gestus des Dokumentierens. Dass es ausgerechnet die ‚Eltern‘ des JTC sind, die auf zwei Photos

7 Typisch sind Bemerkungen wie die in Anm. 25, S. 239: „*Meine Pariser Nachforschungen führten in Anbetracht der knappen Zeit zu keinem besonderen Ergebnis. Trotzdem bekam ich einiges Material zusammen. Aus meinen Gesprächen ergaben sich die Artikel von Paul Derteil in Arts et Littérature sowie von Juvenal R. Románs in El Sindicalista, einer in Paris herausgegebenen Zeitschrift der spanischen Anarchisten. [...]“* [„*Mi investigación, en París –estrujado por el tiempo–, no dio grandes resultados. Sin embargo, recogí algún material. De mis conversaciones nacieron los artículos de Paul Derteil, en Arts et Littérature; de Juvenal R. Román, en El Sindicalista, editado en París por los anarquistas españoles; [...]“*, S. 198].

8 Der Katalogtext (Angaben zu den Bildern und ihren Sujets) stammt der Fiktion nach nicht von ‚Aub‘, sondern von Henry Richard Town, und wurde Anfang der 1940er Jahre verfasst. Die Katalogtexte enthalten einzelne Anmerkungen; diese stammen der Rahmenkonstruktion zufolge zum einen von Esteban Salazar y Chapela aus Dublin, zum anderen von ‚Max Aub‘. Die Texte sind z.T. hypothetisch, da der Rahmenfiktion zufolge der Katalogverfasser auf der Basis von Rekonstruktionen und Mutmaßungen arbeitete.

gezeigt werden – und zwar auf Bildern, die wie ‚ungestellte‘ Momentaufnahmen aus dem Alltagsleben wirken und nicht wie die artifiziiellen Arrangements eines Atelier-Photographen – ist angesichts des Spiels mit Verbürgungen an sich signifikant. Natürlich ist es nichts Besonderes, in einer Biographie Photos der Eltern des Helden zu finden, insofern sind diese Bilder gleichsam harmlos. Sie stellen aber eben auch dar, aus welcher ‚Quelle‘ der Held JTC selbst stammte, machen seinen Ursprung sichtbar – genauer gesagt: sie tun so – denn die angeblichen Erzeuger sind ja fingiert wie JTC selbst, und die beiden Bilder der ‚Vicenta Campalans Jofre‘ und des ‚Genaro Torres Mol‘ zeigen ganz andere Personen.<sup>9</sup> – Ein weiteres photographisch produziertes Bild zeigt, den Angaben des Biographen zufolge, JTC selbst – also die ‚Quelle‘ künstlerischer Produktivität, auf welche die Biographie im Wesentlichen verweist – zusammen mit Pablo Picasso, der für JTC zur Inspirationsquelle geworden sein soll. Das Bild ist angeblich im zeitlichen Umfeld jenes Bordellbesuchs entstanden, der später in Picassos *Les Demoiselles d'Avignon* sein malerisches Echo fand. Bildmedial hat dieses Bild einen eigentümlichen Zwischenstatus: Es zeigt wiederum tatsächlich photographierte Personen, also faktische ‚Quellen‘ des Bildes, und im einen Fall (Picasso) stimmt sogar die namentliche Identifizierung der Quelle, im zweiten freilich nicht: Das Bild einer anderen Person wurde als das des JTC in die Photographie einmontiert. Es ist schwer entscheidbar, ob es Aubs Intention entsprach, dass man diesen Montagecharakter entdeckt oder nicht; besonders professionell ist sie nicht.

Umberto Eco hat die Problematik einer Differenzierung zwischen ‚Echtem‘ und ‚Falschem‘ an einem konstruierten Beispiel erörtert, das inhaltlich gewisse Ähnlichkeiten mit der Geschichte des JTC und seines ‚Biografen‘ Max Aub aufweist; immerhin geht es um Picasso, um das Motiv eines vielleicht imaginären Gemäldes, um ein gefälschtes Original, um die Ausstellung des Gemäldes und um einen Text über seine Geschichte, den ein Schriftsteller verfasst.

Unsere Kultur scheint [...] ‚befriedigende‘ Kriterien zum Beweis der Echtheit und zum Aufdecken falscher Identifizierungen entwickelt zu haben. Alle aufgezählten Kriterien sind aber wohl nur anwendbar, wenn ein Richter ‚unvollkommene‘ Fälschungen vor sich hat. Gibt es eine ‚perfekte‘ Fälschung (vgl. Goodman 1968), die allen philologischen Kriterien widersteht? Oder gibt es Fälle, in denen keinerlei äußerer Beweis zur Verfügung steht und die inneren sehr fragwürdig sind? Man könnte sich Folgendes vorstellen:

1921 behauptet Picasso, ein Porträt von Honorio Bustos Domeq [Pseudonym von Borges/Bioy Casares] gemalt zu haben. Fernando Pessoa schreibt, er habe das Bild gesehen, und lobt es als das größte Meisterwerk von allen, die Picasso je gemalt hat. Viele Kritiker suchen nach dem Bild, aber Picasso sagt, es sei gestohlen worden.

1945 erklärt Salvador Dalí, er habe dieses Bild in Perpignan wiederentdeckt. Picasso erkennt es offiziell als sein Originalwerk an. Es wird an das Museum of Modern Art als ‚Pablo Picasso, *Porträt des Bustos Domeq, 1921*‘ verkauft.

1950 schreibt Jorge Luis Borges einen Aufsatz (‚El Omega de Pablo‘), in dem er feststellt:

9 Dazu Figueras. Nachwort zu Aub, S. 428.

1. Picasso und Pessoa haben gelogen, weil niemand 1921 ein Porträt von Domeq gemalt hat.
2. Es war in jedem Fall unmöglich, 1921 einen Domeq zu porträtieren, weil diese Figur in den vierziger Jahren von Borges und Bioy Casares erfunden worden ist.
3. Picasso hat das Bild 1945 gemalt und auf 1921 rückdatiert.
4. Dalí hat das Bild gestohlen und (perfekt) kopiert. Unmittelbar danach hat er das Original vernichtet.
5. Offensichtlich hat Picasso 1945 seinen eigenen Frühstil perfekt imitiert, und Dalís Kopie war ununterscheidbar vom Original. Sowohl Picasso wie Dalí haben Farben und Leinwand aus dem Jahr 1921 verwendet.
6. Folglich ist das in New York ausgestellte Werk die *bewußte Fälschung* einer *bewußten Fälschung durch den Autor* einer *geschichtlichen Fälschung*.  
1986 wird ein unbekannter Text Raymond Queneaus gefunden, der behauptet:
  1. Bustos Domeq hat es tatsächlich gegeben, er hieß aber in Wahrheit Schmidt. Alice Toklas [das Alter Ego von Gertrude Stein, zugleich Heldin von deren ‚Autobiografie‘] hat ihn 1921 maliziöserweise Braque als Domeq vorgestellt, und Braque porträtierte ihn (gutgläubig) unter diesem Namen, wobei er (in Täuschungsabsicht) Picassos Stil imitierte.
  2. Domeq-Schmidt starb bei der Bombardierung Dresdens, wobei alle seine Personalpapiere verlorengingen.
  3. Dalí hat das Porträt tatsächlich 1945 entdeckt und es kopiert. Später zerstörte er das Original. Eine Woche darauf fertigte Picasso eine Kopie von Dalís Kopie an; später wurde Dalís Kopie zerstört. Das ans MOMA verkaufte Bild ist eine von Picasso gemalte Fälschung, die eine von Dalí gemalte Fälschung imitiert, die ihrerseits eine von Braque gemalte Fälschung imitiert.
  4. Er (Queneau) hat all dies vom Entdecker der Hitler-Tagebücher erfahren.<sup>10</sup>

Eco geht es mit seinem Beispiel darum, die Problematik der Feststellbarkeit einer Differenz zwischen Fälschung und Authentischem zu illustrieren: Echtheits- oder Falschheitsbehauptungen müssen an Verbürgungs-Kriterien festgemacht werden, die ihrerseits wiederum auf Verbürgungskriterien angewiesen sind – und so weiter, ad infinitum.<sup>11</sup> Dass er in seinem konstruierten Beispiel Borges als den Verfasser jenes Aufsatzes über Picasso, Pessoa und das Gemälde nennt, ist kein Zufall: Borges hat in seinen Texten vor allem die Differenz zwischen Fiktion und Nichtfiktion immer wieder infrage gestellt – und er hat sich dabei insbesondere der Form des fiktiven Forschungsberichts bedient. Aubs Biografie über JTC nutzt solche borgesianischen Strategien – begonnen bei der Nennung der Namen realer Personen und der Einbeziehung realer historischer Daten in

10 Umberto Eco. *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen v. Günter Memmert. München: Hanser, 1992. S. 250-251.

11 Vgl. ebd., S. 252: „Die gängige Vorstellung von ‚Fälschung‘ setzt ein ‚echtes‘ Original voraus, mit dem man die Fälschung vergleichen müßte. Es ist aber deutlich geworden, daß alle Kriterien, mittels deren man feststellen kann, ob etwas die Fälschung eines Originals ist, mit denen zusammenfallen, die es erlauben, festzustellen, ob das Original echt ist. Also kann das Original nicht als Parameter zum Aufdecken von Fälschungen verwendet werden, es sei denn, man akzeptiert blind, daß das, was als Original präsentiert wird, auch unzweifelhaft das Original ist (aber das würde allen philologischen Grundsätzen widersprechen).“



einen fiktionalen Kontext bis hin zur Abfassung von Fußnoten und zur Verwendung anderer Schreibweisen, die man mit faktographischen Texten assoziiert. Eine Differenz zwischen Ecos Argument und dem Effekt der borgesianischen Pseudo-Faktographien besteht gleichwohl, wenn man einmal unterstellt, dass sich Borges' vieldeutige Texte hinsichtlich ihrer Intentionalität festlegen lassen: Ecos Argument besagt, dass sich die Differenz zwischen Original und Fälschung respektive zwischen Faktum und Fiktion nicht auf verlässliche („fälschungssichere“) Weise feststellen lässt. Borges' Texte hingegen provozieren den Zweifel daran, dass es überhaupt Sinn macht, zwischen Fakten und Fiktionen respektive zwischen Original-Tatsachen und fingierten Tatsachen zu unterscheiden. Wo sich Aub zwischen diesen beiden Positionen situiert – wenn es denn zwei unterschiedliche Positionen sind – ist nicht eindeutig entscheidbar. Er ließe sich sowohl als Parteigänger einer moderateren Postmoderne lesen, welche die Leitdifferenzen zwischen dem Wahren und dem Falschen, dem Wirklichen und dem Fiktionalen, dem Originalen und dem Abgeleiteten in ihrer Funktion als Instrumente begrifflicher Orientierung infrage stellt – aber auch als der einer radikaleren Postmoderne, für die solche Leitdifferenzen schlicht historisch überholt sind.<sup>12</sup>

Ecos Argumentation und sein Beispiel setzen den Akzent auf die Problematik von „Quellen“. Diese sollen ‚verbürgen‘, aber sie selbst bedürften dann eigentlich wiederum der Verbürgung – also der Quellen, die Auskünfte über ihren Quellenstatus geben – und so fort ad infinitum. Es scheint, als habe Aub mit seinem Roman diese implizite Problematik des Rekurses auf Quellen narrativ und buchgestalterisch inszeniert – eine Problematik, auf die unter etwas anderer Akzentuierung auch Hans Blumenbergs metaphorologische Erörterungen zur „Quelle“ verweisen. Eine Quelle ist genaugenommen der Ort, wo etwas aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit eintritt – etwas, das demnach vorher bereits da war, nur eben ‚unterirdisch‘, unsichtbar. Am Quellort zeigt sich demnach gerade kein letzter Grund. Und wer durch Eintauchen in die Quelle dem ‚Darunter‘ oder ‚Dahinter‘ auf den Grund zu gehen sucht, der trübt selbst die Quelle noch, wie Blumenberg unter Hinweis auf den Narziss-Mythos betont.<sup>13</sup> In der historistischen Schule, daran erinnert Blumenberg, ist „Quelle“ auch gar nicht Metapher eines Ursprünglichen, sondern das Sprachbild bezeichnet die Stelle(n), bis zu der (zu denen) man im Erkenntnisprozess zurückgehen kann: den Ort oder die Orte, wo sich Geschehenes in Texten oder anderen medialen Formaten dokumentiert.<sup>14</sup> Ecos Argument schließt an die Einsicht an, dass

12 „Das moderne Denken hat sich seit Kant zunehmend auf die Einsicht zubewegt, daß die Grundlagen dessen, was wir Wirklichkeit nennen, fiktionaler Natur sind. Wirklichkeit erwies sich immer mehr als nicht ‚realistisch‘, sondern ‚ästhetisch‘ konstituiert.“ Wolfgang Iser. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1989. S. 7.

13 Vgl. Hans Blumenberg. *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hg. Ulrich v. Bülow/Dorit Kruusche. Berlin: Suhrkamp, 2012; zu Narziss: S. 10.

14 Die sogenannte „Quellenschule“ betrachtete Quellen gerade nicht als „Ursprüngliches“, sondern als Dokumente, die auf ihre bedingenden Voraussetzungen hin zu interpretieren waren; „Quellen“ im Sinn des Historikers sind Dokumente etc., also Artefakte. Blumenberg über Droysen: „Der Rückgriff auf das ‚natürliche‘ Bildfeld

Quellenschau keine Schau von Gründen ist und weitete sie aus: Wir wissen, so seine Diagnose, eben darum, weil wir den sogenannten Quellen nicht auf den Grund schauen können, nicht einmal, ob es sich um wirkliche Quellen handelt. Zur Frage der Echtheit und mithin der Zuverlässigkeit von Quellen müssen stets andere Quellen konsultiert werden; der Historiker vermag nicht allein hinter die Quellen zurückzugelangen, er bewegt sich bei der Konsultation von Quellen auch stets insofern auf unsicherem Gelände, als seine historischen Zeugen nicht verbindlich von Scheinquellen (also, um im Bild zu bleiben, von künstlichen Wasserspielen in einer Gartenanlage) zu unterscheiden sind.

Aub lässt sich manches einfallen, was zu Ecos Reflexionen über die Problematik einer Differenzierung zwischen Echtem und Gefälschtem passt. Ähnlich wie in Ecos Beispiel illustriert seine fiktive Biografie, dass sich die Dinge genau dort komplizieren, wo es um die Orientierung an Leitdifferenzen geht, die eigentlich ordnend und vereinfachend wirken sollten – dass sich, konkreter gesagt, geläufige Grunddifferenzierungen (zwischen ‚Originalem‘ und ‚Abgeleitetem‘, ‚Faktuellem‘ und ‚Fiktivem‘, ‚echter‘ und ‚gefälschter‘ Quelle etc.) gemäß dem Modell der mise-en-abyme durch Selbstreferenz potenzieren, wo man sie als Bestimmungen zu gebrauchen versucht.<sup>15</sup> Durchgängig präsentiert er Quellen, deren Provenienzen als unsicher ausgewiesen werden. Dies gilt insbesondere für Aufzeichnungen, von denen nicht klar ist, ob sie auf JTC zurückgehen oder nicht – und in denen es dann signifikanterweise um das Thema Lüge und Fälschung geht, ausgehend von der Wiederholung der These, der Mensch sei das einzige Wesen, das lüge.

*Gibt es eine Eigenschaft, die die Bedingtheit des Menschen besser umreißt als die, daß er wesentlich etwas Falsches sagt und es als wahr ausgibt? Daß er Lügen erfindet, und die anderen sie glauben. [...] Daß er aus dem Nichts heraus erfindet. Lügen:*

---

der Quelle legt den Zweifel an solcher Ursprünglichkeit ebenso ‚natürlich‘ nahe. Man wollte über die Quelle hinaus zurückfragen dürfen und müssen: auf den Willen, der sie geschaffen und hinterlassen hatte, auf die Gesamtheit der Bedingungen ihrer Entstehung. [...] Droysen hat am metaphorischen Leitsystem der Quelle das Rückfragen auf deren weiteren Ursprung und Versorgung veranschaulicht.“ (Blumenberg, S. 12) – Droysen betont das ‚Gemachte‘, ‚Geformte‘ der „Quellen“ (des Historikers): „*In den Quellen sind die Vergangenheiten, wie menschliches Verständnis sie aufgefaßt und sich geformt hat, zum Zwecke der Erinnerung überliefert.* ([Droysen:] Grundriß der Historik, ed. R. Huebner, § 24, S. 333)“ (Blumenberg, S. 12).

- 15 Vgl. JTCs Bemerkung: „*Lügen oder nicht, wo ist der Unterschied? Vorausgesetzt, es ist gut. Wenn man Lügen sagt, bezieht man sich auf das gesprochene Wort, als könnten wir das mit Malen nicht auch, als sei Malen genau genommen nicht Lügen an sich. Vom Lebendigen zum Gemalten, wie? Oder noch besser, vom Gemalten zu dem, was tot ist... Wir malen Tod, gelogenen Tod. Malerei ist gelogener Tod. Und der Tod, ist er nicht frei? Ist für die Kunst die große Lüge nicht das, was für die anderen die Wahrheit ist?*“ (Aub, S. 321) [„¿Mentir o no, qué más da? Con tal de que esté bien. Cuando dicen mentir se refieren a lo hablado como si pintando no pudiésemos, como si pintar no fuese, por antonomasia, mentir. De lo vivo a lo pintado, ¿qué? O, mejor de lo pintado a lo muerto... Pintamos muerte, mentida muerte. Pintura, muerte mentida. Y la muerte ¿no es libre? ¿No es –para el arte– la gran mentira, la verdad de los demás?“, S. 272].

die einzige Größe des Menschen. Kunst: der erhabene Ausdruck der Lüge. [...] Sich nicht verstellen, das ist etwas für Verschlagene, für schlechte Charaktere. Willkommen hingegen der Gebrauch vieldeutiger Wörter, damit sich errahnen lässt, wie dünn das Eis dieser vielfach getarnten Sprache ist, auf dem die Dummen einbrechen, weil ihnen das Gespür fehlt. Nicht sagen, was man fühlt – verfälschen, neue Welten heraufbeschwören. Himmel! Damit man quer durch die Wahrheit schaut, die einzige Möglichkeit, ihrer habhaft zu werden. [...] Mit den besten Absichten lügen, damit sich der Mensch in seinem Wesen einrichtet. (Aub, S. 308-309.)

[„;Hay alguna virtud que asiente más la condición de hombre que decir algo a sabiendas falso dándolo por verdadero? Inventar mentira, y que los demás la crean. [...] Forjar de la nada. Mentir: única grandeza. El arte: expresión hermosa de la mentira. [...] No disimular, que es de taimados, de seres de mala condición. Empleense enobabuena palabras de varios sentidos, para hacer sentir lo inseguro de ese gran disfraz de la lengua en el que se ahogan los tontos por falta de olfato. No decir lo que se siente, falsear; urdir otros mundos, ¡Gloria! Que la verdad se vea al través, único modo de alcanzarla. [...] Mentir para bien: asiéntase así el hombre en su ser.“, S. 260-261.]

In der Anmerkung zu den hier zitierten Ausführungen (Aub, S. 344/S. 295) erfährt man, dieser von JTC handschriftlich überlieferte Text sei der einzige mit Überschrift und „vielleicht eine Abschrift“, deren Quelle in diesem Fall nicht rekonstruierbar sei. Stilistisch sei der Text JTC nicht zuzuschreiben, aber gewiss habe er diesen beeindruckt.

Wenn Aub die Kubistenszene im Paris des frühen 20. Jahrhunderts als Hintergrund seiner Malergeschichte wählt, so geschieht dies unter einer Akzentuierung, die der spielerisch-kritischen Auseinandersetzung mit Konzepten des Authentischen, des (Neu-)Anfangs und der Originalität gilt. Die Moderne, die vor allem der Kubismus repräsentiert, ist Konzepten des ‚Ursprünglichen‘ verbunden – respektive, sie wird hier (u.a.) unter dieser Perspektive in den Blick genommen. Die als ‚Quellen‘ im Kontext der Biografie zitierten Äußerungen und Aufzeichnungen des JTC sind in manchem der Emphase des Neuanfangs verpflichtet, welche die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts prägte – der rebellischen Haltung gegenüber traditioneller Kunst und erst recht gegenüber dem bürgerlichen Kunstgeschmack und Kunstbetrieb. Wenn JTC eine Zeichnung, für die er gelobt wird, daraufhin demonstrativ vor den Augen seines Bewunderers zerstört, dann agiert er dieses Rebellentum radikal aus – inszeniert den „Fluss“ seines Schaffens, der temporär Geschaffenes („Geschöpftes“) bald auch wieder mit sich fort trägt. „*Der Instinkt ist die Mutter des Fortschritts*“ (Aub, S. 283) [„*El instinto es la madre del progreso*“, S. 235], so vermerken JTCs Notizen etwa; von den Katalanen (und damit von sich selbst) bemerkt JTC an dieser Stelle, dass „*uns die Wurzeln, das Instinktive interessieren*“ (Aub, S. 283) [„*nos interesan las raíces, lo instintivo*“, S. 235]. Programmatisch klingen auch Reflexionen über die „Negerkunst“, gemacht signifikanterweise anlässlich reproduzierter Objekte.<sup>16</sup> „*Wir unterscheiden uns nicht sonderlich von den Höhlenmalern*

16 „*Warum mußten wir jetzt die Negerkunst entdecken? Noch heute erinnere ich mich, mit welchem Erstaunen ich die Photographien von zwei Fetischen in einer französischen*

von Altamira“ [„No nos distinguimos gran cosa de los pintores de la cueva de Altamira“], so heißt es andernorts, und: „Jede Darstellung ist magisch“ (Aub, S. 314) [„Toda representación es mágica.“, S. 269] – In der Formel „Nicht malen, erschaffen.“ (Aub, S. 314) [„Pintar, no: crear“, S. 269] artikuliert sich der Anspruch, selbst zum schöpferischen Ursprung zu werden. Aus einer „Umfrage der Zeitschrift *L'Art*“, Paris, Juni 1912, wird folgende Bemerkung von JTC überliefert:

Was in Serie hergestellt wird, hört auf, Kunst zu sein. [...] In der Kunst muß immer etwas Unvorhergesehenes mitspielen [...]. Die Kunst ist originell – wobei es nicht darauf ankommt, daß sie es ist, sondern daß sie originell erscheint –, oder sie ist es nicht. (Aub, S. 241) [–Lo que se hace en serie deja de ser arte. [...] En el arte siempre debe haber algo imprevisto [...] El arte es original –no importa que lo sea, sino que aparezca como tal–, o no es. (S. 199)]

Es ist charakteristisch für Aubs Roman, dass solche und ähnliche Bekundungen schon durch ihre paratextuelle Rahmung, aber auch durch ihren Duktus ausgesprochen authentisch klingen – so, als würden verlässliche Quellen zitiert. Trüb ist die eigentliche Quelle seiner eigenen Einfälle, da es den zitierten Campalans nun einmal nicht gibt: Handelt es sich um verfremdete Zitate aus anderen, ungenannten Texten, oder hat der Autor Aub sich selbst als Ersatz-Quelle an die Stelle seines fiktiven Helden gesetzt? Die scheinbare Rückwendung zumindest in die Richtung jenes ‚Ursprünglichen‘ und Anfänglichen, von dem Quellen zumindest zeugen, indem sie es in die Sichtbarkeit eintreten lassen (ohne mit ihm identisch zu sein), erscheint in jedem Fall als vorgespielter, arrangierter Gestus. Picassos *Demoiselles d'Avignon* erscheinen im Horizont kubistischer Programmatik als programmatisches Beispiel künstlerischer Inspiration durch eine ‚originale‘, ‚ursprungsnahe‘ Kunst jenseits der westlichen Zivilisation.<sup>17</sup> JTC soll in Gesprächen über Kunst aus der Entstehungszeit dieses Bildes – die vom ‚Biographen‘ zur Beleuchtung der Entstehungsgeschichte des Bildes zitiert werden – die Forderung nach einer neuartigen Malerei u.a. als Forderung nach einer neuen malerischen Sprache formuliert haben: „Damit die

---

*Zeitschrift betrachtet habe, die ich mit sieben oder acht Jahren in einem Laden in Vich entdeckt hatte.* [Der ‚Biograf‘ merkt dazu die Quelle an: „Zufällig habe ich sie ausfindig gemacht: *Revue Encyclopédique* (aus dem Hause ‚Larousse‘), 15. Februar 1893“, Aub, S. 344]“ – „Heute, wo die Negerkunst – wie es heißt – ‚von uns entdeckt wurde‘, zeigen sie [die Fetische] sich mir genau so schön wie die Figuren aus Ampurias, die in der Vitrine daneben ausgestellt waren.“ (Aub, S. 283-284) [„¿Por qué habíamos de descubrir ‚ahora‘ el arte negro? Recuerdo todavía el asombro que me causó la fotografía de dos fetiches reproducidos en una revista francesa, que ojeé cuando tenía siete u ocho años, en una botica Vich.“ – „Ahora que –según dicen– ‚bemos‘ descubierto el arte negro, se me representan tan hermosos como las figuras de Ampurias que estaban en la vitrine de al lado.“, S. 235-236].

17 In einer Anmerkung zu Bemerkungen von JTC heißt es: „Er stellte sich, vielleicht ohne sich dessen bewußt zu werden, sämtliche Fragen über den Ursprung der Kunst, mit denen sich Semper und Riegl Ende des vorigen Jahrhunderts auseinandergesetzt haben.“ (Aub, S. 397) [„Planteaba, ¿sin darse cuenta?, todos los problemas del origen del arte, discutidos por Semper y Riegl a fines del siglo pasado.“, S. 336].

Leute [...] erschlagen sind angesichts des Neuen, Geschaffenen, übersetzt in eine [...] unbenutzte Sprache [...]. Den Ursprung des Originals erreichen, das Innere der Dinge.“ (Aub, S. 180)<sup>18</sup> Dass Aub gerade den *Demoiselles* eine fingierte Vorgeschichte unterschiebt, die sich in einem Bordell abspielt, ist ebenso typisch wie der konkrete Anlass des Bordellbesuchs von Pablo Ruiz Picasso und JTC: Durch Picassos Vermittlung wird der an Reinheit, Unschuld und wahre Liebe glaubende naive Junge aus Mollersusa an eine Sphäre der Warenzirkulation und des Tauschverkehrs herangeführt – und dies wird dem ‚Biographen‘ zufolge in dem berühmten Gemälde dokumentiert.

Die ‚Biographie‘ des JTC beruht, der Konstruktion von Aubs Roman zufolge, nicht nur auf der Konsultation von historischen ‚Quellen‘, von Texten und Bildquellen. Sondern er trifft seinen Helden in Mexiko persönlich, unterhält sich mit ihm, befragt ihn – und zeichnet diese Gespräche auf. Sein eigenes Hauptinteresse gilt der Kunst; vor allem hierzu möchte er JTCs Meinungen und Selbstpositionierungen hören, nachdem ihm klar geworden ist, in welchen Kreisen der alte Mann während seiner Pariser Jahre verkehrt hat. Diese Begegnung in Mexiko ist es allererst, die sein Interesse an weiteren Quellenstudien erzeugt (und dann u.a. zutage bringt, welche Rolle JTC im Kreis der frühen Kubisten gespielt hat). JTC selbst ist damit die erste und Haupt-Quelle, aus der der Biograph schöpft. Dass dies allerdings nicht mit emphatischer Betonung der ‚Authentizität‘ des Mitgeteilten geschieht, überrascht kaum. Aub arrangiert gleich mehrere Störfaktoren zwischen der fingierten Vergangenheit, als deren Zeuge JTC von seinem späteren Biografen befragt wird, und dem, was dieser Biograf dem Leser dann mitteilen kann. *Erstens* hat er nicht in Gegenwart des Alten schreiben wollen und nachträglich fixiert, was gesprochen wurde; die Notizen sind zudem später durcheinandergeraten. *Zweitens* hat sich der alte Mann als ein eigenwilliger Gesprächspartner erwiesen, dessen Auskünfte von subjektiven Interessen bestimmt und bezogen auf manches lückenhaft sind. *Drittens* erschien sein Gedächtnis nicht zuverlässig, sodass er schon unter diesem Aspekt eine allenfalls trübe Quelle ist. Der Erzähler im Rückblick auf die Gespräche von San Cristóbal:

Die Reihenfolge dessen, was folgt, entspricht trotz meiner späteren Bemühungen bestimmt nicht bis ins letzte unseren Gesprächen. Ich übertrug sie auf lose Blätter, und die gerieten mir durcheinander. Es ist gut möglich, daß einige Dinge, die hier als Gespräch am Abend eingeschoben sind, eigentlich am Nachmittag stattgefunden haben. Ich glaube nicht, daß das eine besondere Bedeutung hat. Wie man sehen wird, war er, was sein Leben betrifft, nie sehr aufrichtig. Er verdrehte alles. Absichtlich oder weil ihm die Dinge entfallen waren? Einmal mehr muß ich meine Unwissenheit eingestehen. (Aub, S. 353)

*Viertens* bilden die Mitteilungen, die JTC macht, keinen kohärenten Zusammenhang. Wie schon in seinen (als ‚Quellen‘ zitierten, später vom ‚Biographen‘

---

18 Die Wiedergabe der Gespräche zwischen JTC und Picasso erfolgt mit dem Gestus der Präsentation echter Quellen, die hier in Konkurrenz treten zu jenen „(u)ngezählte(n) Bücher(n)“, die von der Genese des berühmten Gemäldes handeln (Aub, S. 178/S. 144).

aufgespürten) Äußerungen und Aufzeichnungen werden auch in seinen mündlichen Verlautbarungen Fragen und Gegenstände, die die Kunst und die künstlerische Arbeit betreffen, eher umkreist als thesenhaft behandelt.<sup>19</sup> Dabei passen nicht alle Überlegungen zusammen, sie sind Bruchstücke und Skizzen, die einander überlagern und relativieren. Auch über sich selbst als Künstler teilt JTC nichts Verbindliches mit. Die Frage, warum er als ‚Quelle‘ so trübe ist – ob aus mangelnder Auskunftsfreude, aus einer Abneigung gegenüber systematischer Ästhetik oder aus Altersvergesslichkeit –, ließe sich nur beantworten, wenn man verlässliche Kriterien hätte, um den Status dieser Quelle zu beurteilen, aber diese fehlen selbstverständlich. Es ist nicht einmal klar, wie ernst der alte Mann manche seiner Äußerungen meint; schließlich ist er auch eine Art Schelm, von dem u.a. das Gerücht geht, er habe sich in früheren Jahren durch betrügerische Machenschaften ein kleines Vermögen erschwindelt. Was der Biograph Aub über das Leben des Alten in Erfahrung bringt, erscheint insgesamt ebenso wenig zuverlässig wie dieser selbst.

Platziert findet sich Aubs alter Held vor dem Hintergrund einer indigenen Dorfgemeinschaft, in die er sich eingefügt und in der er (wie er sagt) viele Nachkommen gezeugt hat. Dies ebenso wie die Lokalisierung der mexikanischen Teilhandlung vor der Kulisse einer indianischen Lebenswelt erscheint als ein weiterer Hinweis auf eine kulturelle Differenz (europäisch – indigen), die innerhalb westlicher Diskurse als Differenz zwischen Ursprungsfernem und Ursprünglichem interpretiert worden ist. Anders gesagt: Die indigene Welt, in die JTC sich eingelebt hat, ist im Horizont von Aubs Roman eine weitere Metapher für das (insgesamt problematisierte) Konzept des ‚Ursprünglichen‘. Wenn JTC auf die Frage, was er während seines Lebens mit den Indianern produziert habe, provokant mit „Mestizen“ antwortet, so erscheint dies nicht nur als charakteristischer Ausdruck eines selbstbewussten Machismo, sondern auch als ein Hinweis auf Hybridisierungsprozesse, die die Kategorien des Ursprünglichen, Unvermischten, Authentischen als solche problematisch erscheinen lassen.

Aub verknüpft in der Rahmenhandlung seine Geschichte über die Kunst mit einer Geschichte über Südamerika und über die Differenz zwischen europäisch-spätzeitlicher und außereuropäisch-indigener Welt, und er akzentuiert dadurch ein weiteres Mal die Frage nach den ‚Ursprüngen‘ ästhetischer Kreativität und

19 Im Anhang des Biografie-Teils finden sich zum Kubismus folgende Äußerungen des Künstlers, wie es heißt, aus einer Umfrage der Zeitschrift *L'Art*, Paris, Juni 1912: „Der Kubismus – etwas so Einfaches! Vorher sah man die Bilder von außen nach innen, jetzt sieht man sie von innen nach außen. Vorher mußte man sie suchen, jetzt kommen sie auf den Zuschauer zu. Das ist alles.“ – „Was es zu gewinnen gilt, für die Kunst wie für alles andere, ist die Freiheit. Die Maler früherer Jahrhunderte malten, wie es die andern wollten. Das ist vorbei. Heute malt jeder, wie es ihm sein Inneres eingibt. Alles ‚Seher‘.“ (Aub, S. 241) [„El cubismo: ¡tan sencillo! Antes, los cuadros se veían de fuera adentro, ahora se ven de dentro hacia fuera. Antes había que ir a buscarlos, ahora vienen hacia el espectador. Nada más.“ – „Lo que hay que ganar – por la pintura como por cualquier otra cosa– es la libertad. Los pintores de los siglos pasados pintaban como querían los demás. Ya no: cada quién pinta como le sale del alma. Todos ‚videntes‘.“, S. 199].

nach den Quellen, an denen diese sich manifestiert. Damit befindet er sich in guter Gesellschaft, reiht sich ein unter andere Autoren, bei denen die Relation zwischen europäischer und indigener Kultur im Zeichen der Frage nach den Ursprüngen und der Ursprünglichkeit von Kunst zum Thema wird. *Jusep Torres Campalans* situiert sich in einer Reihe einschlägiger Romane, die illustrieren, wie das Konzept des Ursprünglichen sukzessive dekonstruiert und das mit ihm verknüpfte Konzept der den Ursprung bezeugenden Quelle zum Gegenstand spielerischer Arrangements wird. Wo es um ‚Quellen‘ geht, erscheinen diese schließlich als undurchsichtig bzw. als fingiert. Hierzu einige skizzenhafte Hinweise.

Der Kubaner Alejo Carpentier hat der Frage nach den Ursprüngen künstlerischer Kreativität ein ebenso aufrichtiges Interesse entgegengebracht wie der nach der Spezifität des kulturellen Raums, dem er sich selbst zugehörig fühlte – und zwar im Zeichen des Bewusstseins von der Hybridität dieser Kultur. Carpentiers Roman *Los pasos perdidos* (1953, dt. *Die verlorenen Spuren*), nur wenige Jahre vor Aubs Roman erschienen, erzählt die Geschichte eines Musikologen und Musikethnologen, der sich am Leitfaden einer Hypothese über die Ursprünge der Musik in den Urwald begibt, um in der Musikpraxis indigener Stämme eine Bestätigung seiner These zu finden.<sup>20</sup> Angesichts der dort beobachteten Musikpraxis kommt es zwar nicht zur Verifikation jener Hypothese (der zufolge sich die Musik ursprünglich aus der Nachahmung der Vogelstimmen ableitet), wohl aber zur Überzeugung des Musikethnologen von einer anderen Ursprungshypothese (der zufolge Musik aus ritueller Praxis hervorgeht und kultisch-performative Wurzeln hat). Zumindest für den Protagonisten – dessen Reise zu den ‚Ursprüngen‘ signifikanterweise eine Fluss-Reise ist (Carpentier setzt die Gewässer-Metaphorik prägnant ein) – lassen sich im Urwald also noch ‚Quellen‘ finden, die auf Ursprünge verweisen. Diese selbst sind zwar unzugänglich, aber der Beobachter vertraut doch auf den offenbarenden Charakter jener Stellen, an denen der Fluss menschlicher Kreativität an die Oberfläche ‚quillt‘. – In seinen späteren Texten – in Essays wie in dem Roman *Concierto barroco* (1974, dt. *Barockkonzert*) – akzentuiert Carpentier demgegenüber die Bedeutung von Hybridisierungsprozessen für ästhetische Kreativität (gehe es nun um Musik, Architektur, Malerei oder Literatur). Abgestimmt darauf, konstruiert er stofflich hybride Geschichten – und spielt mit Konzepten der Authentifizierung.<sup>21</sup> Wie *Concierto barroco* signalisiert, treten für den Beobachter ästhetischer Prozesse historische und fingierte Quellen in einen ‚konzertanten‘ Bezug, bei dem das Miteinander wichtiger ist als die Frage, wer ‚gewinnt‘.<sup>22</sup> Mit der Idee des

20 Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. 5. Aufl. Barcelona: Barral, 1977. Dt.: *Die verlorenen Spuren*. Aus dem Spanischen v. Anneliese Botond. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.

21 Vgl. Monika Schmitz-Emans. „Konzepte ästhetischer Hybridität bei Alejo Carpentier.“ *KulturPoetik* 6/1 (2006): S. 56-77.

22 Alejo Carpentier. *Concierto barroco. Novela*. Mexico: Siglo XXI, 1974 (im Folgenden: *Concierto*). Dt.: *Barockkonzert*. Aus dem Spanischen v. Anneliese Botond. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976 (im Folgenden: *Barockkonzert*).

„Authentischen“ wird hier schon insofern gespielt, als die „Montezuma“-Oper, die der mexikanische Besucher in Venedig kennenlernt, von jeder Ähnlichkeit mit der Geschichte Mexikos weit entfernt ist. Kunst, so lernt man aus den Reflexionen über diese (Vivaldi-)Oper, kann auch und gerade aus der radikalen Verwandlung historischen Materials hervorgehen.

Neun Jahre nach Aubs Roman erscheint 1987 Mario Vargas Llosas Roman *El hablador* (dt. *Der Geschichtenerzähler*), der ebenfalls von der Beziehung westlich geprägter Beobachter zu einer indigenen, zivilisationsfernen Kultur handelt.<sup>23</sup> Der Protagonist Saúl Zuratas, aus europäischstämmiger jüdischer Familie, zieht sich, der Kernfabel zufolge, in die Welt eines indigenen Stammes (der Machiguengas) zurück und wird dort in Übernahme einer traditionellen Funktion zu einem ‚Geschichtenerzähler‘. Sein Jugendfreund, der Erzähler des Romans, mit Zuratas seit den 1950er Jahren bekannt und noch vor diesem an den indigenen Geschichtenerzählern interessiert<sup>24</sup>, gerät 1979 durch ein Foto auf die Spur des unterdessen verschollenen Zuratas – wenn es denn dessen Spur ist. Der Bericht des Haupterzählers über Zuratas und über andere, die sich mit den Machiguengas beschäftigen, über eine eigene Reise in den Urwald und seine dortigen Recherchen, wechselt im Roman ab mit Passagen eines ganz anders gearteten Erzählerdiskurses. Dieser zweite Erzählstrang entspricht inhaltlich und formal in einigen Punkten dem, was man über die Geschichten der Stammeserzähler erfährt oder erschließt.

Zwar wird das Interesse Zuratas’ und anderer nicht-indigener Figuren an den Machiguengas und ihrem ‚hablador‘ im Roman als ein Interesse am Ursprünglichen profiliert; der traditionelle Stammeserzähler erscheint als die Quelle, durch die das ‚Authentische‘ einer Kultur, ihrer Mythen, Denk- und Empfindungsweisen in die Wahrnehmbarkeit eintritt. (Hier geht es also mit dem, was aus der ‚Quelle‘ austritt, dezidierter als bei Carpentier um den ‚Fluss‘

23 Mario Vargas Llosa. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987. Dt.: *Der Geschichtenerzähler*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.

24 Der Ich-Erzähler stellt sich den Geschichtenerzähler als das Zentrum der kulturellen Gemeinschaft der Indianer vor: „Die Vorstellung von der Existenz dieses Wesens, dieser Wesen in den ungesunden Wäldern im Osten von Cusco und Madre di Dios, die in Tagen und Wochen gewaltige Regionen durchquerten, Geschichten von den einen Machiguengas zu den anderen trugen und mit sich nahmen und jeden Stammesangehörigen daran erinnerten, daß die anderen lebten, daß sie trotz der großen Entfernungen, die sie trennten, eine Gemeinschaft bildeten und eine Tradition, Glaubensvorstellungen, Vorfahren, Unglück und einige Freuden miteinander teilten, die flüchtige, vielleicht legendäre Gestalt dieser Erzähler, die mit dem einfachen und uralten menschlichen Mittel – Tätigkeit, Notwendigkeit, Wahn – des Geschichtenerzählens das Bindeglied darstellten, das aus den Machiguengas eine Gesellschaft, ein Volk von solidarischen und miteinander verbundenen Wesen machte, bewegte mich zutiefst. [...] ‚Sie sind der greifbare Beweis dafür, daß Geschichten erzählen etwas mehr sein kann als bloßer Zeitvertreib‘ [...]. ‚Etwas Elementares, etwas, von dem die Existenz eines Volkes abhängt. Vielleicht hat mich das so beeindruckt. Man weiß nicht immer, warum einen die Dinge bewegen [...]. Sie berühren eine verborgene Ader in dir, das ist alles“ (ebd., S. 112-113).



der Erzählung.) Aber durch die Konstruktion des Romans erscheint auch bei Vargas Llosa gerade diese ‚Quelle‘ im Zwielficht. Nicht allein, dass sie getrübt erscheint und gerade nicht der Hoffnung entgegenkommt, durch sie hindurch auf einen ihr vorgängigen Grund zu schauen, es erscheint zudem fraglich, ob sie überhaupt eine ‚Quelle‘ ist oder nicht doch die Stelle, an der eine künstlich gelegte Wasserleitung die Erzählung fließen lässt. Ähnlich wie Aub multipliziert Vargas Llosa die Störfaktoren. Erstens gewinnt sein Haupterzähler keine Sicherheit darüber, ob er mit dem unscharfen Foto aus dem Urwald wirklich ein Bild des zum ‚Hablador‘ gewordenen Zuratas vor sich hat. Zweitens dürfte gerade dann, wenn Zuratas die Funktion des Stammeserzählers übernommen hätte, sein Status als ‚Quelle‘ indigener Überlieferungen mehr als fragwürdig sein; in einer europäisch geprägten Welt herangewachsen, ist er durch ein kulturelles Wissen und durch Erzählpraktiken geprägt, hinter die er auch unter Indianern nicht mehr zurückfindet. Wenn der erwähnte zweite Erzählstrang wiedergibt, was Zuratas als Hablador den Indianern vorträgt (eine durchaus vom Roman suggerierte Lesart), dann illustriert er exemplarisch die Hybridität der hier sprechenden Quelle: Elemente aus der Mythenwelt der Indianer mischen sich nämlich mit solchen aus Zuratas’ Lebensgeschichte und mit starken Reminiszenzen an Kafkas *Die Verwandlung*. Aber es ist nicht eindeutig, dass dieser Hybrid-Text des ‚Hablador‘ der Quelle Zuratas zugeschrieben werden kann und soll. Da der Haupterzähler ein literarisches Projekt über den Hablador in Arbeit hat, kann es sich genauso gut um Fragmente aus einem entstehenden Roman handeln, also um die Substitution einer (und sei es hybriden) Erzähler-Quelle durch eine literarische Fiktion. Gerade das durchaus aufrichtige Interesse des Haupterzählers, des verschollenen Zuratas wie auch das der Ethnologen an den Indianern hat zur Konsequenz, dass das, wofür man sich interessiert, verschwindet. – Auch Vargas Llosa inszeniert mit seinem vielschichtigen Roman die Problematik des Quellen-Konzepts, ausgehend vom Begehren nach ‚authentischen‘, ‚Ursprüngliches‘ zum Vorschein bringenden Quellen, das als in sich widersprüchlich reflektiert wird.

Als Zentralfigur eines gefälschten ‚Ursprungs‘-Mythos schließlich beschwört Italo Calvino 1979 in seinem Roman *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (dt. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*) den Vater der Erzählungen als die vorgeblich originale Quelle aller Erzählungen in der Welt.<sup>25</sup> Ausgerechnet der Fälscher und Betrüger Hermes (Hermes!) Marana lanciert die Geschichte

25 Italo Calvino. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. München: Hanser, 1983. S. 139-140. (Orig.: *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Turin: Einaudi, 1979): „Ein anderer Brief [Maranas], gleichfalls aus Cerro Negro, ist eher im Ton einer inspirierten Beschwörung gehalten: Angelehnt – so scheint es – an eine lokale Legende erzählt er von einem alten Indio, genannt ‚Vater der Erzählungen‘, einem blinden Greis, hochbetagt wie Methusalem und Analphabet, der ununterbrochen Geschichten erzählt aus Ländern und Zeiten, die ihm völlig unbekannt sind. Das Phänomen hat Expeditionen von Anthropologen und Parapsychologen auf den Plan gerufen: Man hat herausgefunden, dass viele Romane weltberühmter Autoren mehrere Jahre vor ihrem Erscheinen von der heiseren Stimme des ‚Vaters der Erzählungen‘ Wort für Wort deklamiert worden sind. Manche halten den greisen Indio für den Urquell

eines solchen Ur-Erzählers, der in einer Höhle sitzt und, ständig erzählend, alle Geschichten dieser Welt erzählt, sodass die Erzählungen aller Autoren letztlich auf diese Quelle zurückgehen. In Maranas Ausführungen wird daraus ein Argument gegen die Differenzierung zwischen Original-Autorschaft und Plagiatorentum; alle Schriftsteller, so sein selbstapologetisches Argument, sind immer schon Plagiatoren. Allein der Kontext, in dem der mythische Urerzähler hier als Quelle ins Spiel kommt, ist dazu angetan, das Konzept einer solchen Quelle fragwürdig erscheinen zu lassen; ausgemalt wird das Belauschen des Ur-Erzählers mithilfe technischer Aufzeichnungsgeräte („Ermes Marana, mit einem Cassettenrecorder am Eingang der Höhle, in der sich der Alte versteckt...“)<sup>26</sup>. Der Figurentypus des indigenen Erzählers wird hier ostentativ parodiert, wie Calvinos Roman insgesamt die Idee der gesuchten ‚Quelle‘ wiederholt zitiert und dann ad absurdum führt.

Die Quellen-Metapher lässt sich als ein Derivat jenes metaphysischen Projekts verstehen, das (wiederum metaphorisch gesprochen) durch das Interesse an ‚tieferen Gründen‘ und ihren wahrnehmbaren Manifestationsformen geprägt ist. Allerdings impliziert das Sprachbild der Quelle bereits eine Distanz zum gedachten „Grund“, eine Differenz zum „Ursprung“: Die Quelle selbst ist nicht die Tiefe, sondern der Ort, wo ‚Tiefes‘ an die Oberfläche der Perzipierbarkeit tritt (um damit zum potenziellen Gegenstand der Sammlung, Speicherung und Nutzung zu werden). Quellen zu sehen und zu interpretieren heißt, Oberflächen zu betrachten und Tiefen zu hypostasieren. Allerdings lässt sich angesichts der Quelle nicht verifizieren, ob das, was da sprudelt, tatsächlich aus der Tiefe kommt oder ob die Existenz einer solchen Tiefe nur durch eine Wasserleitung dicht unter der Oberfläche simuliert wird. (Max Aub arbeitet, metaphorisch gesagt, mit Gartenschläuchen. Aber sein Roman macht deutlich, dass sich andere, die Quellen ‚ernsthaft‘ konsultieren, auf nichtverifizierbare Tiefen verlassen müssen.) Sein Roman, so lässt sich bilanzieren, steht auf mehreren Ebenen im Zeichen einer Problematisierung von ‚Quellen‘. (1) Seine Romankonstruktion als solche, die Analogien zu Borges’ ‚Forschungsberichten‘ aufweist, steht im Zeichen der Berufung auf ‚Quellen‘, deren Status fraglich ist. Fließend sind die Übergänge zwischen zitierten und abgebildeten Materialien, die Aub als tatsächlich existierende vorgefunden und denen er bezogen auf seine Geschichte den Status von Quellen zugeschrieben hat, und solchen, die er (wie die Bilder) selbst produziert oder (wie den Gesprächspartner JTC) selbst fingiert hat. (2) Blumenbergs Hinweise auf die Differenz zwischen ‚Quellen‘ und dem an sich Ungreifbaren, das diese dem Wortsinn der Metapher zufolge bezeugen sollen, sowie Ecos Reflexionen über die Unmöglichkeit, sich bei der Unterscheidung zwischen echten und gefälschten Dokumenten (auch und gerade in ihrer Funktion als ‚Quellen‘) an ein verbindliches Differenzierungskriterium zu halten, sind bei der Beschreibung des Aub’schen Romans hilfreich. (3) Die Leitidee

---

allen Erzählstoffes, für jenes primordiale Magma, aus dem sich die individuellen Gestalten und Äußerungen jedes Schriftstellers herleiten [...]“

26 Ebd., S. 140.

einer Kunst, die sich den wahren Quellen künstlerischer Produktivität wieder annähern will, wird durch den Aufweis ihrer inneren Brüchigkeit dekonstruiert – ähnlich wie bei Carpentier (zumindest im *Concierto*), bei Vargas Llosa und bei Calvino –, teils im Sinn der Einsicht, dass aus dem Interesse spätzeitlicher Kulturen am vermeintlich ‚Ursprungsnahen‘ fremder Kulturen unausweichlich immer nur Hybrides hervorgehen kann, sei es auch im Sinn der weitergehenden Einsicht, dass unterhalb der Oberflächen keine Tiefen liegen, die sich je verifizieren ließen – weil jede Tiefenbohrung nur zu neuen Oberflächen führt, womöglich unter Trübung der Ausgangsquellen.



Viktoria Grzondziel

## Klangerzeugung durch visuelle Mittel in T. M. Wolfs ,Ohrenroman‘ *Sound*

Jedes künstlerische Medium hat einen besonderen, im Vordergrund stehenden Rezeptionskanal, auf dem es seine ästhetische Botschaft übermittelt und sein Zeichensystem<sup>1</sup> eine Wirkung erzeugt. „Die technischen Möglichkeiten der Medien definieren die Rahmenbedingungen der Kunst, von ihnen her konstituieren sich die verschiedenen Künste und Kunstgattungen.“<sup>2</sup> Beispielsweise wird die Bildende Kunst vom Auge wahrgenommen, Musik wird als Klang durch das Ohr<sup>3</sup> erfasst und Literatur über das visuelle Aufnehmen der Schrift im Leseprozess.<sup>4</sup> Sowohl gegenwärtig als auch in langer Tradition existieren allerdings vielfältige Mischformen, wie jede Art von Bühnenkunst, Film, Hörbücher oder Musikvideos, die sich der ästhetischen Wirkungsweisen anderer Künste bedienen und Medien kombinieren.<sup>5</sup>

So versteht unter anderem die musikwissenschaftliche Forschung unter *Augenmusik* Partituren, welche es dem Betrachter ermöglichen, den Charakter der Musik visuell auf den ersten Blick zu erfassen.<sup>6</sup> Dies äußert sich beispielsweise durch große Notendichte vieler schwarzer Notenköpfe, häufig sinnbildhaft verwendet für Dunkelheit oder Trübsinn<sup>7</sup>, oder durch Veränderungen der Formgebung von Notenlinien.<sup>8</sup> Der Rezipient erfasst in diesen Partituren so visuell bereits vor Beginn der eigenen musikalischen Interpretation und vor dem ersten Klangeindruck, dem Hörerlebnis, den Inhalt der Komposition. Dieser so erzeugte nonauditive Eindruck schafft eine Erweiterung der rein musikalischen Botschaft<sup>9</sup>, die durch die Notation in der Partitur festgehalten ist. Das

---

1 Vgl. Gottfried Willems. „Die Künste, ihre Medien und die Fallen der Spezialisierung. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ als Gegenstand der Wissenschaft.“ *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*. Hg. Dirck Linck und Stefanie Rentsch. Freiburg i. Br.: Rombach, 2007. S. 53-73, hier S. 64.

2 *Bildtext – Textbild* (wie Anm. 1). S. 65.

3 Selbstverständlich werden Partituren auch gelesen, dennoch ist Musik eine Kunstform, die vom Klangerleben geprägt ist.

4 Ausgeklammert wird in dieser Betrachtung der Deklamationsprozess von Literatur.

5 Zur aktuellen Entwicklung der Medienkombinationen siehe *Bildtext – Textbild* (wie Anm. 1). S. 7.

6 Vgl. Alfred Einstein. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1949. S. 235.

7 Vgl. Uwe Wolf. Art. „Notation – 17. bis 19. Jahrhundert“. *Musik der Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 7. Hg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, <sup>2</sup>1997. S. 344.

8 Stellvertretend soll hierfür das Chanson von Baude Cordier *Belle, donne, sage* (ca. 1350-1400) genannt werden, das in Herzform notiert ist.

9 Erste Beispiele der *Augenmusik* sind aus dem 15. Jahrhundert übermittelt, ihren Höhepunkt erlebt diese Form der Partiturgestaltung im Madrigal der Renaissance. Die Intention der Komponisten war in erster Linie, den Interpreten seiner Musik in

Medium Musik, das in erster Linie auf der Klangebene seinen Ausdruck findet, erfährt in der *Augenmusik* auf der Deutungsebene durch den Transmitter der Notenschrift, aber vor allem durch die Ergänzung visueller Zeichen und die daran gekoppelte Veränderung der Rezeption eine Erweiterung seines Inhalts, die meist zur Steigerung der emotionalen Botschaft der Komposition führt.

Eine Umkehr dieses Verfahrens findet sich im Debütroman *Sound* (2012) des Amerikaners T. M. Wolf.<sup>10</sup> Hier wird das Medium Literatur durch die Aufnahme von visuellen Zeichen im Text um die Bedeutungsebene Klang erweitert. Der Schriftsteller, Musikjournalist, Soundkünstler und Jurist<sup>11</sup> erzählt in diesem Werk die Geschichte von Cincy Stiles, einem jungen Mann unserer Tage, der in der Flut von Geräuschen, Klängen und Musik, beeinflusst durch die Medien, vor allem durch Film, Fernsehen und Musikvideos, auf der Suche nach seiner persönlichen, auch musikalischen, Identität ist. Zwischen langweiligem Job, einer aufreibenden und unerfüllten Liebesbeziehung und Stunden des gemeinsamen Musikhörens mit seinem Jugendfreund Tom versucht er, dem Stillstand seines Lebens zu entkommen.

Im Folgenden soll die besondere Bedeutung von Musik und Geräuschen für den Roman aufgezeigt werden. Es gilt dabei nachzuweisen, auf welchen Ebenen und durch welche Elemente Klang Eingang in den Text findet, aber auch zu zeigen, wie die typographische Gestaltung des Romans zu einer besonderen Rezeptionsweise führt, die beim Leser auditive Prozesse einleitet. In diesem Zusammenhang soll analysiert werden, inwiefern die vom Protagonisten thematisierte Musik, also die Rezeption von Musik im Text, die Rezeption des Textes beeinflusst.

## I. Die formale Struktur des ‚Schallplattenromans‘ *Sound*

Bereits der Titel *Sound*<sup>12</sup> verweist auf Klang, der auf multiplen Wegen Eingang in den Text findet und dessen Ausprägung auf unterschiedlichen Ebenen des literarischen Werkes sehr schnell sichtbar wird, was jedoch erst im Anschluss an die formale Analyse der Textgestaltung genauer erläutert werden soll.

Im Vorwort des Romans schreibt Wolf: „I was once told records are made to be spun, not to be read“ (SD, Vorwort), und wie dem zum Trotz baut der Autor seinen Text nach eben diesem medialen Vorbild und lässt sein Werk sowohl auf

---

eine angemessene, der Musik zuträgliche Stimmung zu versetzen. Vgl. hierzu Ulrich Michels. *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005. S. 255.

10 T. M. Wolf. *Sound*. London: Faber & Faber, 2012. Im Folgenden zitiert als SD.

11 Vgl. Maik Brüggermeyer. „T. M. Wolf im Interview über seinen außergewöhnlichen Schallplatten-Roman *Sound*“. *RollingStone.de*. RollingStone, 09.10.2012. Web. 26.02.2014. <<http://www.rollingstone.de/magazin/features/article328061/t-m-wolf-im-interview-ueber-seinen-aussergewoehnlichen-schallplatten-roman-sound.html>> und „Tom ‚T. M. Wolf‘“. *Tmwtumblr.com*. *T. M. Wolf*. Web. 26.02.2014. <<http://tmwolf.tumblr.com/bio>> .

12 Der Romantitel der deutschen Übersetzung lautet ebenso *Sound*.

formaler als auch auf inhaltlicher Ebene mit der Illusion spielen, eine Schallplatte zu sein: Wolf versucht mit seinem literarischen Werk die Mediengrenze zu überschreiten und eine Schallplatte ‚zu schreiben‘. Die Umsetzung dieser Idee zeigt sich darin, dass dem Leser beim Aufschlagen des Romans zunächst die Zeilen „Words by Cincy Stiles, recorded, produced, and arranged by Tom Lynman“ (SD 1) begegnen, also Informationen, die zum einen der literarischen Gattung nicht entsprechen und zum anderen suggerieren, es handele sich bei diesem Werk um ein Gemeinschaftsprodukt des Protagonisten und seines Freundes Tom. Die Orientierung am Vorbild der Schallplatte vollzieht der Autor weiter, indem er den Roman in eine A- und eine B-Seite teilt und so seinen formalen Textaufbau an dem der Schallplatte orientiert.

Die 24 Kapitel der beiden Romanteile tragen, diesen Aufbau konsequent fortsetzend, Titel, die eher an Popsongs als an Kapitelüberschriften erinnern und daneben häufig intermediale Referenzen auf einzelne Lieder<sup>13</sup>, ganze Musikalben<sup>14</sup> oder Filme<sup>15</sup> liefern.

Ein Beispiel für die zahlreichen intermedialen Verweise dieser Art ist das zweite Kapitel „Dock of the bay“ (SD 25ff.), das auf den Song von Otis Redding (*Sittin’ On*) *The Dock of the Bay*<sup>16</sup> hindeutet. In diesem Kapitel schildert der homodiegetische Erzähler Cincy seine Eindrücke von einer Werft, wo er gerade als Schichtleiter eine Anstellung bekommen hat und von nun an die meiste Zeit des Tages verbringen wird. Reddings Song spiegelt hier genau die emotionale Lage des Protagonisten wider: Der melancholische Liedtext ist in eine recht heitere Musik gehüllt, die schlank instrumentiert ist<sup>17</sup> und immer wieder von Wassergeräuschen ergänzt wird. Der Song handelt von der Einsamkeit eines Neuankömmlings, der bei der Betrachtung einer Bucht versucht, ein neues Ziel in seinem Leben zu definieren, sich frei zu machen von den Erwartungen anderer, und dennoch das Gefühl nicht los wird, dass alles stets gleich bleibt.

13 Das Kapitel 12 „Where I’m from (Iceberg)“ (171ff.) spielt beispielsweise auf den Song des Rappers Jay-Z *Where I’m from* vom Album *In my lifetime Vol.1* an. New York: Roc-A-Fella Records/Def Jam/Bad Boy Records, 1998.

14 Kapitel 13 „Byrd lives! (Diggin’ in the crates/Ice cream Remix)“ (193ff.) liefert einen Verweis auf Professor Longhairs Doppelalbum *Byrd lives!* New York: Night Train, 1990.

15 Das Kapitel 17 „Triggerman“ (259ff.) bedient sich des Titels des gleichnamigen Films: Regie Ti West. Darsteller Reggie Cunningham, Ray Sullivan, Sean Reid. Los Angeles: Sunfilm Entertainment, 2007.

16 Otis Redding (*Sittin’ On*) *The Dock of the Bay* ist auf dem gleichnamigen Album 1968 veröffentlicht worden: (*Sittin’ On*) *The Dock of the Bay*. New York: Volt/Atco, 1968. Eine detaillierte Einzelreferenzanalyse der übrigen Kapitelüberschriften kann an dieser Stelle leider nicht geliefert werden, da im Roman mindestens elf weitere intermediale Zitate nachzuweisen sind.

17 In der Originalaufnahme gibt es im Intro eine sehr zurückgenommene Gitarrenbegleitung und Wassergeräusche, ab der ersten Strophe wird der Gesang von Klavier, Schlagzeug, Trompeten und immer wiederkehrenden Wassergeräuschen begleitet.

Zwar liegt der einzige Verweis auf das Lied in der Kapitelüberschrift, da es in dieser Textpassage weder weitere Songtextzitate noch metareflexive Verweise auf das Lied gibt. Jedoch ist die in diesem Kapitel dargestellte Handlung in untrennbarem Bezug zur Naturgewalt Wasser zu sehen, die in der Folge für den Text sowohl auf inhaltlicher als auch auf akustischer Ebene eine bedeutende Rolle spielen wird und eines der wichtigsten Elemente der Diegese des Romans darstellt.

Das letzte Kapitel der A-Seite des Romans ist mit „Interlude (eye of the storm)“ (SD 143) überschrieben. Obwohl die Bezeichnung Interludium<sup>18</sup> auch in literarischen Gattungen geläufig ist, hat dieses Kapitel die Funktion des musikalischen Interludiums und dient erzähltechnisch der Überleitung in den zweiten Hauptteil, die B-Seite des Romans. Es werden in den wenigen Zeilen des kürzesten aller Romankapitel zwei Themen aufgegriffen, die den nächsten Teil des literarischen Werkes maßgeblich prägen werden: Die Kontaktpause zwischen Cincy und seiner Angebeteten Vera und der nahende Hurrikan, Sinnbild für das Trauma eines schweren Surfingfalls, der sich durch die Unberechenbarkeit des Windes und der Wellen ereignete und der den Protagonisten seither nicht loslässt.

Im zweiten Teil von *Sound* mehren sich die intermedialen Referenzen in den Kapitelüberschriften deutlich, und es kommt zur häufigen Verwendung von Verweisen auf vorangehende Kapitel innerhalb des Romans.

Ein Beispiel dafür ist das Kapitel 13 „Byrd lives! Diggin’ in the crates / Ice cream remix“ (SD 193ff.). Neben der Referenz auf das Doppelalbum *Byrd lives!* von Professor Longhair<sup>19</sup> liefert der Untertitel ebenso einen Verweis auf das New Yorker Hip-Hop-Kollektiv *Diggin’ in the Crates (D. I. T. C)* wie auch auf die vorangehende Überschrift des Kapitels fünf „Ice cream“ (SD 93ff.). Doch das wirklich Auffallende ist hier die Verwendung der Bezeichnung „remix“. Mit dieser Entlehnung aus dem musikalischen Sprachrepertoire paraphrasiert der Titel das an dieser Stelle stattfindende Wiederaufgreifen bereits behandelte Themen eines früheren Kapitels – jedoch in abgewandelter Form –, konkret hier einer Verabredung mit Vera. Das neue Vermischen bzw. ‚Abmischen‘ erfolgt, vergleichbar mit einem musikalischen Remix, durch den Verlauf der Szenen. Hat Cincy noch im Kapitel „Ice cream“ berechtigt die Hoffnung auf eine positive Entwicklung der neuen Bekanntschaft, so realisiert er im Remix des Kapitels nach einer erneuten Verabredung mit der jungen Frau: „Whatever I’d had with her was gone, a smile, a frown, a turn-away enough to remix it into something else, less happy, less certain, less mine.“ (SD 212)

Ähnlich wie in diesem Beispiel weist die „B-Seite“ des Romans weitere vier Kapitel<sup>20</sup> auf, die in den Überschriften als „remix“ bezeichnet werden. So werden im zweiten Teil des Werkes bereits zuvor bekannte Themen und Inhalte immer

18 Vgl. Frohmut Dangel-Hofmann. „Intermedium“. *Musik der Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4. Hg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, <sup>2</sup>1996. S. 1027.

19 Professor Longhair: *Byrd lives!* New York: Night Train, 1990.

20 Es handelt sich dabei um die Kapitel 16, 18, 20 und 24. Eine Ausnahme stellt das Kapitel 18 „Shelter (Hello, goodbye remix)“ (265ff.) dar, welches auf den



wieder neu unter Bezugnahme auf aktuelle Einflüsse, Erlebnisse und Gedanken zusammengeführt.

Die Kapitel drei und 23 bilden im Rahmen der Erzählstruktur eine Binnengliederung, die auch hier wieder zunächst durch die sprachliche Gestaltung der Überschriften deutlich wird. Wie in einer inneren Klammer wird im dritten Kapitel „My new favourite song“ (SD 53ff.) das Mädchen Vera eingeführt, in das sich der Protagonist verliebt. Da seine Gefühle jedoch nicht voll erwidert werden, leidet er unter diesem Zustand bis zum Kapitel 23 „In the music“ (SD 351ff.) fast durchgehend. In dieser Textstelle wird ihm schließlich endgültig klar, dass Vera ihn nicht lieben wird und er sich von ihr lösen muss. Auffallend an diesen beiden Titeln ist in erster Linie, dass sie die einzigen Überschriften im Roman sind, die dezidiert Musik thematisieren. Auf der inhaltlichen Ebene stellen beide Kapitel jeweils einen Wendepunkt im Leben Cincys dar.

Eine weitere Parallele zu einer geläufigen kompositorischen Struktur vieler musikalischer Werke bilden das erste und das letzte Kapitel des Romans. „The truth (Greetings from the Jersey Shore)“ (SD 5ff.) liefert inhaltlich eine Zustandsbeschreibung von Cincys Leben, seines Scheiterns im Graduiertenprogramm einer Universität, der Perspektivlosigkeit und der daraus resultierenden Rückkehr in die Stadt seiner Kindheit, New Jersey. Das Kapitel handelt vom Ankommen in der neuen und doch alten Welt und vom Wunsch, an diesem Ort eine positive Wende für sein Leben einzuleiten. Im letzten Kapitel „The truth (og rock the mic remix)“ (SD 361ff.) ist die Parallele zum Eingangskapitel bereits in der Überschrift angelegt und setzt sich auch inhaltlich konsequent fort, da es hier um die Verarbeitung von Cincys Erlebnissen geht:

I [...] picked up a pen, and began to write. I wrote every night for weeks. [...] It was chaotic; it was contradictory. And it was the whole truth. When I finally finished, I walked into the living room with an armful of sheet of my own. Yo, is the mic still hot? (SD 361f.)

Hier verarbeitet Cincy seine Erlebnisse zu Songs, er erzählt sein Leben durch die Musik und schafft, vergleichbar mit einer *mise en abyme*, genau das, was der Roman macht: in Songform gefasste, aufeinander aufbauende Schilderungen von Cincys Leben und Erleben in Form eines zusammenhängenden Werks, wie einem Schallplattenalbum.

Das Schlusskapitel erzeugt damit eine ‚Da-Capo-Wirkung‘, da, wie in vielen musikalischen Kompositionen, auch hier die unmittelbare Überleitung an den Beginn des Textes zu finden ist und das, was der Protagonist in langer Schreibezeit verfasst hat, mit dem Inhalt des Romans gleichgesetzt werden kann. Zusätzlich untermauert diese Deutung auch ein musikalisches Wiederholungszeichen (vgl. SD 362), das hinter dem letzten Wort des Satzes steht.

---

Beatles-Song *Hello, goodbye* vom Album *Magical Mystery Tour*. Los Angeles/London: Parlophone/Capitol/EMI, 1967, anspielt und vorgibt, ein Remix davon zu sein.

## II. Die Erzählstruktur: Dialoge als polyphone Partitur

Auf der nächsten Textebene, der inneren Struktur der Kapitel, fällt auf, dass auch dieser Aufbau formal fast durchgängig dem von Songs gleicht. Der Anschein entsteht durch die konstante Trennung und klare Gliederung innerhalb nahezu jeden Kapitels in Prosateile und sich davon deutlich abhebende Dialoge – was an den Songaufbau von Strophe und Refrain erinnert.

Dieser Eindruck wird dadurch untermalt, dass sich in *Sound* alles, was nicht zum Prosafloss gehört, auf eine visuelle Art und Weise, die formal an den Aufbau einer Partitur erinnert, absetzt. Elemente, die nicht zur ungebundenen Rede gehören, sind ausgelagert auf Linien, die über die ganze Buchseite reichen und sich somit von der Form des Textbildes der Prosateile graphisch unterscheiden. Neben den Dialogen sind das auch Außengeräusche, Musik, die der Protagonist gerade hört oder an die er denkt, aber auch innere Monologe und seine Gedanken. Jegliche Form des Verlassens der Erzählebene wird damit visuell im Text sichtbar.

Von besonderer Bedeutung sind an dieser Stelle die Dialoge. Jede der sprechenden Stimmen erhält je nach Textmenge eine oder mehrere Zeilen, jede Rede wird von Anführungszeichen auf einer höher liegenden Linie gekennzeichnet. Von diesen umschlossen steht die direkte Rede, jedoch ist das Neue hierbei eine ‚instrumentale‘ Anordnung der sprechenden Stimmen. Die Verteilung der Stimmen erfolgt auf einer Romanseite nämlich nicht traditionell untereinander, in geordneter Abfolge der Sprecher, sondern durch das Versetzen der Redeanteile, ähnlich wie beim Einsatz verschiedener Instrumente in einer Partitur (vgl. SD 51). Zwar wird das Schweigen nicht durch Pausen markiert, jedoch ist es hier die leere Zeile, die bis zum Einsatz des Sprechers deutlich macht, wie die Redeanordnung verteilt ist. Durch diese Visualisierungsform der Dialoge lässt sich die Intensität des Gesprächsflusses verdeutlichen, da mit dem ersten Blick auf die Romanseite die Menge, Dichte und Art der direkten Rede erfassbar ist (vgl. SD 138, 324), Informationen also losgelöst vom Leseprozess vermittelt werden, die mit der Rezeption von Partituren der *Augenmusik* vergleichbar sind.

Die so geschaffene graphische Struktur der Dialogelemente des Textes erinnert darüber hinaus zum einen durch die Linienführung, zum anderen aber durch den deutlich erkennbaren Einsatz der Stimmen im polyphonen Klanggefüge auch an traditionelle musikalische Partituren, durch deren Setzweise man erfassen kann, wann welches Instrument ‚zu Wort‘ kommt, wie viele Stimmen erklingen, wie lange ein Einsatz währt und wie groß oder klein das Klanggebilde in einem Augenblick ist.

## III. ‚Sounderzeugung‘ durch visuelle Textgestaltung und besondere graphische Merkmale

Den gesamten Roman kennzeichnen vom Autor durchgängig verwendete visuelle Kunstgriffe, die dazu eingesetzt werden, Geräusche über die Bildlichkeit der Sprache, die zu diesem Zweck in den Vordergrund gestellt wird, zu erzeugen. Der Text erfährt auf diese Weise die Erweiterung um eine imaginierte Klangebene,

die von einer Vielzahl unterschiedlicher, origineller und kreativer Verfahren erzeugt wird. Nicht der Text selbst beginnt zu klingen, sondern der Autor sucht mit den Mitteln des Textes – auch wenn er diese, wie im Folgenden gezeigt wird, graphisch deutlich ausweitet – kognitiv, visuell und imaginär Klänge zu inszenieren und eine Klangauthentizität in seinem literarischen Werk zu erzeugen. Dies geschieht dadurch, dass Wolf alle Geräusche der Außenwelt, die dem Protagonisten begegnen, auf unterschiedliche Weise in seinem Text erfasst. Die Klänge reichen dabei von Radiomusik (vgl. SD 12), Fernsehkommentaren (vgl. SD 68f.), Straßengeräuschen (vgl. SD 94) oder dem Tosen des Ozeans (vgl. SD 80) bis zu Geräuschen, an die Cincy sich erinnert (vgl. SD 247).

Zunächst gilt es, zwei Formen von Außengeräuschen zu unterscheiden, die semantisch erfasst sind und in den Roman eindringen. Zum einen ist das die vom Protagonisten gehörte Musik, also Lieder, die außerhalb der Textwelt existieren und feste Klanggebilde darstellen, die durch ihre Songtextwiedergabe in das literarische Werk einfließen. Bekannte Liedzitate (vgl. SD 9) erwecken so durch die Erinnerung des Rezipienten an die Musik eine Geräuschebene, die sich parallel zum Text entfaltet. Die Wirkung stellt sich ebenso ein, wenn das Zitat unerkannt bleibt, da die Abbildung des Songtextes an sich schon eine Atmosphäre vermittelt, Rückschlüsse auf den Tenor des Liedes und somit eine Übertragung auf die Stimmung der Szene zulässt. Häufig stehen diese Liedzitate auch in unmittelbarem inhaltlichen Zusammenhang zur Romanhandlung, wie beispielsweise die Zeile „girl, girl / tried to get a hold of you, girl / But it’s hard, ’cause [...]“<sup>21</sup> (SD 161). Hier liegt der Rückschluss auf Cincys Schwierigkeiten mit Vera klar auf der Hand, und sein Liebeskummer findet einen Spiegel in der Musik, die in der Bar aus den Lautsprechern ertönt. Durch die Visualisierung der Liedzeilen und deren textlicher Botschaft wird der Seelenschmerz des Protagonisten für den Leser erfahrbar.

Die andere Form von Außengeräuschen bezieht sich auf die übrigen Klänge, welche nicht in Verbindung zur Musik stehen. Hierbei ist neben klassischen onomatopoetischen Wendungen wie „HAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHA“ (SD 254) auch die Vervielfachung von Buchstaben zu beobachten, um so einen Ausruf oder eine besondere Betonung zu verdeutlichen: „Ohhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh shitttttttttttttttttttttt“ (SD 154). Beide Verfahren bedienen sich traditioneller Buchstaben, die aber durch ihre Häufung die phonetische Dimension beim Lesen radikal in den Vordergrund drängen und dadurch auf synästhetische Weise<sup>22</sup> eine erfahrbare Klangebene erzeugen.

Eine Weiterführung dieses Mittels ist in der vielfachen Verwendung comicsprachlicher Elemente zu beobachten. Hier handelt es sich jedoch nicht mehr um die Verschriftlichung von verbalen menschlichen Äußerungen, sondern um die Transformation von Umweltgeräuschen in den schriftsprachlichen Text.

21 In den folgenden Zitaten wird die besondere Setz- und Druckweise in Form von Schriftgröße und -art sowie Kursiv- oder Fettdruck der Lesbarkeit des Aufsatzes halber nicht berücksichtigt.

22 Vgl. Martin Schüwer. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermediären Erzähltheorie der graphischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2008. S. 365.

Dies äußert sich beispielsweise durch das Klopfgeräusch „\*KNOCK\* \*KNOCK\*“ (SD 117) oder nicht näher beschriebene Straßengeräusche „pifffft POP POP POPslapPOP [...]“ (SD 156).

Losgelöst von der morphologischen Ebene werden Klänge auch durch Symbole ausgedrückt. Ein Beispiel hierfür ist das Ozeangeräusch, welches als wiederkehrendes Motiv im gesamten Roman durch die Symbole „o O ~ \ / X“ in unterschiedlicher Anordnung und Anzahl der Einzelemente dargestellt wird. Ein besonderes Exempel, wie dadurch Geräusch erzeugt wird, liefert eine Textszene, in welcher sich Cincy besonders deutlich an seinen Surfunfall erinnert (vgl. SD 80). Hier werden die Symbole auf fast einer ganzen Romanseite so angeordnet, dass visuell der Eindruck des tosenden Rauschens bis hin zum Höhepunkt des Brechens der Welle entsteht. Die runden Symbolelemente versinnbildlichen dabei das gluckerende Geräusch des Wassers, „~“ steht für die wellenförmigen Wasserbewegungen, die Schrägstriche bauen die sich bäumende Welle visuell auf und „X“ steht für Cincys freien Fall, nachdem die Welle, auf der er surfen wollte, bricht. Dieses Typogramm hat die Wirkung, die Eugen Gomringer in seiner *Definition zur visuellen Poesie*<sup>23</sup> beschreibt als

erlebnisse eines besonders intensiven eingehens auf die buchstabengestalt wie auf das angebot der setzkästen und der schriftbücher. poesie entdeckt sich in buchstaben, verändert sie und verändert ganze textbilder, die dadurch gleichzeitig dichterisch interpretiert werden.<sup>24</sup>

Das Symbol „X“ steht zudem an einer anderen Stelle im Roman für ein Geräusch sui generis. Als Cincy unschuldig verdächtigt und von der Polizei festgehalten und verhört wird, steht „XX“ (SD 328f.) in zunehmend größerer Druckform und unterschiedlicher Häufigkeit für die Frequenz seines Herzschlags. Parallel zur Bedrohlichkeit dieser Szene steigt Cincys Puls und wird durch die Verwendung des Zeichencodes „XX“, der jeweils oberhalb der Dialogpassage notiert ist, hörbar. Sowohl die unterschiedliche Größe der Buchstabenkombination als auch die Häufigkeit ihres Auftretens spiegeln die Emotionen des Verhörten, der Herzschlag liefert hier im rhythmischen Sinn den ‚Beat‘ der Textpassage.

Die beschriebenen Stilmittel sind jedoch nur ein Teil der visuellen Merkmale, die den Text zum Klingen bringen.

Alle im Roman dargestellten Geräusche werden linear angeordnet, wodurch der jeweilige Beginn und das Ende eines speziellen Klanges parallel zum übrigen Geschehen markiert werden. Wann etwas passiert, wann welcher Laut entsteht, ein Ausruf stattfindet, die Musik einsetzt etc., wird visuell durch die bereits beschriebene Linienstruktur erfasst und vermittelt so eine zeitliche Ebene im Geschehen.

Hinzu kommt, dass alle Geräusche und Stimmen in ihrer Geräuschintensität sichtbar – und eben dadurch auch imaginierbar und hörbar – gemacht werden,

23 *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie.* Hg. Eugen Gomringer. Stuttgart: Reclam, 1976.

24 Ebd. S. 164.

dass sie in Schriftart, -typ und -größe variieren. Ist ein Geräusch oder eine Stimme beispielsweise besonders schrill, so wird dies, vergleichbar mit den Techniken des Comics<sup>25</sup>, durch eine kantige Schriftart ausgedrückt (vgl. SD 284). Die Deutung der Schriftarten verläuft dabei auf der Kognitionsebene des Rezipienten und ist als intuitiv zu beschreiben, da das Schriftbild jeweils Emotionen evoziert, die zur Interpretation des Geräusches beitragen.

Die Lautstärke hingegen wird im Text sichtbar gemacht durch variierende Buchstabengrößen innerhalb eines Wortes oder Satzes, dabei können auch wenige Buchstaben eine gesamte Romanseite füllen (vgl. SD 311). Treffen beispielsweise unterschiedlich laute Geräusche aufeinander, so variieren diese nicht nur in der Schriftart, sondern auch im Größenunterschied der Buchstaben oder Symbole (vgl. SD 115).

Auch erzeugt dieses Verfahren die Möglichkeit einer Raumwahrnehmung, da alle Geräusche immer aus Cincys Wahrnehmungsperspektive dargestellt werden und so ein Lauter- oder Leiserwerden immer in Bezug zum Protagonisten und seiner Entfernung zur Geräuschquelle zu sehen ist.

Durch diese visuellen Mittel entsteht eine große Dynamik im Text, die man vereinfacht auch als Schwarz-Weiß-Kontrast bezeichnen könnte, den jedoch eine Fülle von unterschiedlichen Graustufen, also Übergängen, kennzeichnen. Denn noch vor dem Beginn des eigentlichen Leseprozesses einer neuen Seite erfasst der Rezipient auf einen Blick zum einen durch die Textmenge, zum anderen aber auch durch graphische Besonderheiten und damit einen höheren ‚Schwarz-Anteil‘ die Dynamik, Intensität und vor allem auch den Geräuschpegel des Folgenden.

In diesem Zusammenhang stehen zwei besonders kontrastierende Merkmale des Romans. Wolf stellt das Schweigen konsequent als Leere dar, d.h., fehlen einer Figur bspw. in einem Dialog die Worte, dann wird dies durch eine leere Zeile (vgl. SD. 211) visualisiert. Im Gegensatz dazu wird besonders großer Lärm durch flächendeckende graue (vgl. SD 306) oder, in der Steigerung, schwarze Blöcke (vgl. SD 355f.) versinnbildlicht, in denen einzelne Geräusche nicht mehr auszumachen sind und alles in ohrenbetäubendem Krach untergeht.

Unabhängig von der Geräuschdimension des Romans stehen visuelle Merkmale auch an vielen Stellen für Cincys emotionale Verunsicherung, für seinen aufgewühlten Gemütszustand und seine Unbeholfenheit in zahlreichen Situationen. Chiffren bilden in diesen Textstellen ein Ausdrucksmedium für das Chaos, das man morphologisch nicht formulieren kann und welches sich in der Verwendung von kryptisch wirkenden Buchstaben- und Zeichengebilden, wie beispielsweise „(\*&%%^\*(\*\*)\_(\*&%^\$#@(\_)\*(\$#!RT&)“ (SD 217), äußert. Aber auch Textpassagen, in denen die Zeilen mehrfach übereinander gedruckt sind, sodass der Inhalt nicht mehr zu entschlüsseln ist (vgl. SD 331), oder Sätze kreuz und quer ohne Zusammenhang und erkennbare Anordnung auf der Romanseite verstreut sind (vgl. SD 239), versinnbildlichen den Unruhezustand des Protagonisten und machen graphisch die Emotionen Cincys sichtbar.

25 Vgl. Ole Frahm. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010. S. 13ff.

Die hier auf mehreren Ebenen zum Einsatz kommenden visuellen Mittel sind das Hauptmerkmal des Romans *Sound* und prägen die besondere Vermittlung des Textes, der an zahlreichen Stellen zunächst an ein graphisches Kunstwerk erinnert, das über den Rezeptionsprozess in der Vorstellungsdimension des Lesers zu einem Klanggebilde wächst.

#### IV. *Sound*: Ein intermediales, klingendes Werk der Gegenwartsliteratur

Durch den Einsatz der graphischen Mittel in *Sound* zum Zweck der Inszenierung der Klänge schafft Wolf ein intermediales literarisches (Klang-)Zeugnis unserer Zeit und hält das Pulsieren und Treiben im Leben des Protagonisten fest, der, stellvertretend für eine ganze Generation junger Menschen, inmitten des Lärms und des medialen Überangebots der Gegenwart versucht, sich selbst zu finden. Wie die Analyse des formalen Aufbaus und der Erzähltechnik gezeigt hat, kann der gesamte Roman von T. M. Wolf durchaus als ‚klingend‘ bezeichnet werden. Es gelingt dem Autor durch den Einsatz der geschilderten graphischen Mittel, in sein literarisches Werk Klang einfließen zu lassen, Klangkunst zu importieren und eine nahezu durchgehende Geräuschebene darzustellen. Die visuelle Botschaft wird hierbei zum Transmitter des Klangs, sie hat keinen ästhetischen Eigenwert, sondern dient dem Ziel, durch ihre besonderen Möglichkeiten Geräusche sichtbar zu machen, damit diese dann vom Leser als Klang rezipiert werden können.

Neben den so erzeugten Geräuschen hat die Kunstform Musik, wie eingangs auf der formalen Ebene gezeigt, auch inhaltlich für den gesamten Text einen besonderen Stellenwert. Mit einer Fülle von Referenzen durchdringt die Musik den Roman und spielt im Leben des Protagonisten eine bedeutende Rolle. Cincy setzt sich nahezu permanent aktiv oder passiv mit Musik auseinander, was in Form von plötzlich im Bewusstsein des Erzählers auftauchenden Liedstrophen (vgl. SD 52) und über das Mitsingen oder Reflektieren über bestimmte Songs oder Künstler im Text deutlich wird. Da viele dieser Passagen nicht kontextualisiert werden, bleiben zahlreiche intermediale Zitate auf den ersten Blick für den Leser ungeklärt, weil sie zum großen Teil der fundierten Kenntnis der amerikanischen Musikszene der vergangenen fünfzig Jahre entstammen – was jedoch dem Eindruck keinen Abbruch tut, es handle sich um einen vollständig von Musik und Klang durchdrungenen Text.

Die Betrachtung hat gezeigt, wie es T. M. Wolf in seinem Romandebüt *Sound* gelingt, die Grenzen zwischen den Künsten zu verwischen und in Teilen außer Kraft zu setzen und das umzusetzen, wovor Theodor W. Adorno gewarnt hat, nämlich die Gattungsgrenzen zu relativieren.<sup>26</sup> Diese Besonderheit macht das literarische Werk durchaus mit der eingangs geschilderten *Augenmusik* vergleichbar, da in beiden Fällen neben dem Lesen des Textes bzw. der Noten eine

26 Vgl. Theodor W. Adorno. *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967. S. 168-192.

weitere, durch ihre besondere typographische Beschaffenheit der Erweiterung von tradierter Buchstaben- und Notenschriftverwendung hervorgerufene Deutungsebene eröffnet wird, welche visuell den Rezeptionsprozess maßgeblich bestimmt. Diese dient dem Zweck, dem Leser beim Imaginieren der Geräusche weitaus mehr Hilfestellungen zu leisten, als das Texte tun, die lediglich von Geräuschen erzählen oder Klänge deskriptiv erwähnen.

Der Mehrwert des analysierten dreidimensionalen künstlerischen Hybriden entsteht dadurch, dass trotz homodiegetischer Narration und interner Fokalisierung die Deutung der visuellen Bausteine dem Rezipienten obliegt, dadurch eine größere Freiheit bei deren Auslegung bleibt und der Text so individueller, auf der Basis assoziativer Verknüpfungen<sup>27</sup> freier, rezipiert werden kann. Das Spiel mit den Formen und der Bruch mit Lesegewohnheiten und bekannten Textstrukturen geschieht hier mit dem Ziel, das Simultane zu zeigen: Das Kontinuum des Erzählens wird außer Kraft gesetzt, indem die Gleichzeitigkeit von Handlung und allen Geschehnissen auf den äußeren Ebenen der erzählten Welt simultan aufgezeigt werden.

*Sound* ist somit als intermediales Gesamtkunstwerk zu betrachten, welches durch das Zusammenspiel von Haupttext und Peritext, also von Text, Graphik und dem darüber visualisierten Klang, auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen vom Rezipienten erfasst wird. Dabei erzeugt der Roman eine sogartige Wirkung, die beim Leser den Eindruck hinterlässt, spiralförmig und vergleichbar mit der Nadel auf einer Schallplatte, durch die Spezifität des Textes immer stärker und tiefer in dessen Bann gezogen zu werden.

---

27 Vgl. Sandra Poppe. *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 59.





Weertje Willms

„Mir tun alle Menschen Leid, die nicht in Bullerbü wohnen“

Eine Untersuchung zu prägenden Büchern und literarischen Konstrukten idealer Lebenswelten auf der Grundlage einer empirischen Befragung

Im alltäglichen Gespräch lässt sich beobachten, dass bei vielen in der Bundesrepublik aufgewachsenen Personen die Kinderbücher Astrid Lindgrens einen hohen Stellenwert und einen starken Einfluss auf Lebensvorstellungen und Werte des zwischenmenschlichen Miteinanders haben. Wenn die eigene Lebenswelt – wie etwa bestimmte Situationen, Lebensumstände, zwischenmenschliche Beziehungen, die äußere Umwelt, das Lebensgefühl – als besonders beglückend, ja geradezu als ideal empfunden werden, ziehen viele Menschen Parallelen zu den in den Texten Astrid Lindgrens modellierten Lebenswelten. Umgekehrt wird auch versucht, die eigene Lebenswelt nach dem Muster dieser Textwelten zu gestalten, um das Leben so schön, harmonisch und beglückend zu gestalten, wie es die Figuren in den Texten vorleben. Da Texte, die einen solch prägenden Eindruck auf uns ausüben und einen so hohen Stellenwert für die eigenen Lebensvorstellungen und die Lebensgestaltung haben, in der Regel auch an die Nachkommen weitergegeben werden, werden die in den Büchern modellierten Lebensvorstellungen und Werte häufig über mehrere Generationen hinweg tradiert und erhalten einen wichtigen identitätsstabilisierenden Platz im kollektiven Gedächtnis. So können bestimmte Welt-, Lebens- und Wertkonstrukte innerhalb einer Gesellschaft über einen längeren Zeitraum Bestand haben und ein fester Teil des gesellschaftlichen Diskurses werden.

Ausgehend von diesen Beobachtungen und Hypothesen scheint es lohnend zu sein, folgende Fragen zu stellen: 1. Lässt sich die eingangs formulierte Alltagsbeobachtung von der Wichtigkeit der Bücher Astrid Lindgrens für die Lebensvorstellungen vieler Deutscher auch durch eine umfassende Untersuchung, also durch konkretes Zahlenmaterial, bestätigen? Oder allgemeiner gefragt: Gibt es Bücher, in denen viele Menschen eine ideale Lebenswelt wiederfinden? 2. Falls es wirklich eines oder mehrere solcher Bücher gibt: Wie genau sieht eine solche ideale Lebenswelt für uns aus? Um diese Fragen zu beantworten, wende ich eine Untersuchungsmethode an, die aus drei Schritten besteht: erstens einer quantitativen Befragung zur Ermittlung eines Textkorpus; zweitens einer literaturwissenschaftlichen Analyse der so ermittelten Texte zur Untersuchung der Rezeptionsangebote dieser Texte; drittens Leitfadeninterviews, um herauszuarbeiten, welche der Textangebote tatsächlich von den Rezipienten aktualisiert werden.

Der erste Schritt, die quantitative Befragung, soll die erste der beiden eben gestellten Fragen beantworten, also die Frage danach, ob es Bücher gibt, deren Textwelt viele Menschen als ideale Lebenswelt empfinden. In dieser quantitativen Befragung werden jedoch ergänzend zwei weitere Fragen gestellt, nämlich: Welche Bücher haben in unserer Kindheit und Jugend einen *prägenden Eindruck*

bei uns hinterlassen? Und gibt es Bücher, in denen eine *ideale Kindheitswelt* modelliert wird? Die ergänzende Frage nach den ‚prägenden Büchern‘ erscheint als Kontrast- und Vergleichsfolie für die literaturwissenschaftliche und die empirische Analyse des Konstrukts ‚ideale Lebenswelt‘ wichtig. Durch den Vergleich soll zum einen gewährleistet werden, dass die Befragten als ‚ideale Bücher‘ nicht einfach nur ihre Lieblingsbücher aus der Kindheit und Jugend nennen, sondern dass der Begriff ‚ideale Lebenswelt‘ differenziert verwendet wird. Denn nicht jedes Buch, das für uns in unserer Kindheit und Jugend wichtig ist, modelliert auch eine ideale Welt. ‚Prägende Bücher‘ wiederum können auch deshalb einen starken Eindruck auf uns hinterlassen, weil sie als besonders schrecklich oder abstoßend erlebt werden. Zum anderen ist es nur durch den Vergleich zwischen den ‚prägenden‘ und den ‚idealen‘ Büchern möglich herauszufinden, worin das Spezifische der idealen Lebenswelt liegt. Die ergänzende Frage nach den Büchern, die eine ideale Kindheitswelt modellieren, erscheint dagegen aus folgenden Gründen wichtig: Es ist nicht gewiss, ob auf die Frage nach den idealen Lebenswelten überhaupt eine Antwort gegeben wird; es ist aber zu erwarten, dass es sich, sofern Texte genannt werden, um Kinder- oder Jugendbücher handeln wird. Daher kann das Konstrukt einer idealen Kindheitswelt als Teilmenge einer idealen Lebenswelt indirekt Aufschluss über das Konstrukt einer idealen Lebenswelt geben.

Die quantitative Untersuchung (Untersuchungsschritt 1) habe ich in Form eines Fragebogeninterviews durchgeführt. Dieses war von Mai bis September 2012 online zugänglich und wurde von 187 Personen ausgefüllt. Obwohl es sich bei den Ergebnissen dieser Befragung nicht um einen statistisch repräsentativen Querschnitt durch die Gesellschaft handelt, sind die Antworten so eindeutig, dass von signifikanten Tendenzen gesprochen werden kann. Als Ergebnis lässt sich festhalten, dass die drei gestellten Fragen positiv beantwortet werden können: Es gibt bestimmte Bücher, die auf die in der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft lebenden Subjekte in ihrer Kindheit und Jugend einen prägenden Eindruck hinterlassen haben. Darunter werden die Texte Astrid Lindgrens von 18 % der Befragten genannt (womit sich die eingangs formulierte Alltagsbeobachtung bestätigt), daneben gibt es eine Reihe weiterer bekannter Kinder- und Jugendbücher, die von einer größeren Anzahl von Personen angeführt werden.<sup>1</sup> Weiterhin gibt es einige Bücher, in denen von vielen Menschen eine ideale Kindheitswelt wiedergefunden wird. Auch unter diesen liegen die Bücher Lindgrens mit großem Abstand an der Spitze: 25 % der Befragten empfinden die Textwelten Lindgrens als ideale Kindheitswelten. Und es gibt *ein* Buch, das für 13 % der Befragten eine ideale Lebenswelt modelliert. Dabei handelt es sich um

---

1 Dass die Bücher Lindgrens von 18 % der Befragten genannt werden, mag auf den ersten Blick als nicht signifikant viel erscheinen. Man muss aber bedenken, dass bei dieser Frage ja prinzipiell auf jedes jemals erschienene Buch rekurriert werden konnte. Es werden zwar hauptsächlich bekannte Kinder- und Jugendbücher angeführt, aber auch das Korpus dieser Texte ist riesig. Dass 18 % der Befragten *eine* Autorin favorisieren, ist somit eine vergleichsweise sehr hohe Zahl. Andere Autoren oder Texte werden nur vereinzelt oder von deutlich weniger Befragten genannt.

Astrid Lindgrens *Bullerbü*, das als einziges Buch dieser Art mehrfach genannt wird (bei allen anderen Texten, die unter der Frage nach der idealen Lebenswelt aufgeführt werden, handelt es sich um Einzelnennungen).

Um nun herauszufinden, wie das Konstrukt einer idealen Lebenswelt beschaffen ist, welche Elemente zusammenspielen müssen, damit wir eine Lebenswelt als ideal empfinden, gilt es, die ‚prägenden Bücher‘ und das ‚ideale Buch‘ einander gegenüberzustellen. Es ist also zunächst zu fragen, ob es zwischen den Büchern, die in der Kindheit und Jugend der Personen, die die Fragebögen ausgefüllt haben, einen prägenden Eindruck auf diese ausgeübt haben, Gemeinsamkeiten gibt und, falls dem so ist, wie diese beschaffen sind. Dies soll eine strukturalistisch orientierte Literaturanalyse leisten (Untersuchungsschritt 2), welche die wiederkehrenden Merkmale und strukturellen Muster der von den Teilnehmenden genannten Texte herausarbeiten soll und sie so vergleichbar macht. So soll sichtbar werden, welchen Grundmustern die ‚prägenden Bücher‘ folgen und welche Ähnlichkeiten sie beispielsweise in Bezug auf die Gestaltung des Protagonisten, der Lebenswelt oder der vermittelten Werte aufweisen. Als nächstes muss vergleichend untersucht werden, ob das Buch *Bullerbü*, das für so viele Menschen eine ideale Lebenswelt repräsentiert, auch diesem Muster folgt, oder ob es andere Strukturen aufweist, das heißt, ob die Protagonisten, die Lebenswelt, die Erzählhaltung, die transportierten Werte usw. andere sind.

Nun ist nicht zu erwarten, dass alle von einem Text bereitgestellten Rezeptionsangebote von den Rezipienten aktualisiert werden. Daher schließt sich der quantitativen Analyse und der literaturwissenschaftlichen Textanalyse eine empirische qualitative Analyse an (Untersuchungsschritt 3). Mit Hilfe von Leitfadenterviews soll herausgefunden werden, welche Rezeptionsangebote tatsächlich von den Leserinnen und Lesern aktualisiert werden, um so die Frage beantworten zu können, welche Vorstellungen wir von einer idealen Lebenswelt haben und weitergeben.

Im vorliegenden Beitrag wird zunächst die Untersuchungsmethode theoretisch reflektiert (1). Danach werden die oben genannte quantitative Befragung und ihre Ergebnisse vorgestellt (2). Um die Besonderheiten der idealen Lebenswelt in *Bullerbü* begreifen zu können, werden vor der Analyse dieses Buches die Gemeinsamkeiten derjenigen Bücher zusammengefasst und vorgestellt, die als ‚prägende‘ in der Umfrage genannt werden (3). Eine detaillierte Textanalyse und -interpretation soll dann das Kinderbuch *Bullerbü* erschließen und aufzeigen, welche Angebote es den Rezipienten macht; außerdem wird ein Abgleich mit den qualitativen Interviews zeigen, welche dieser Angebote tatsächlich aktualisiert werden (4).

## 1. Theoretische Reflexion

Wie dargestellt, besteht die Untersuchung aus drei Schritten, die jeweils unterschiedliche theoretisch-methodische Zugänge erfordern. Im Folgenden sollen die drei genannten Untersuchungsschritte, die erforderlich sind, um sich dem Erkenntnisziel der Rezeptionsstudie zu nähern, genauer erläutert werden.

1. Zunächst gilt es, das Textkorpus zu bestimmen: Welche Bücher waren für uns in unserer Kindheit und Jugend prägend? Welche Texte stellen für uns eine ideale Kindheitswelt dar? Und welche modellieren gar eine ideale Lebenswelt? Hierfür bietet sich die klassische Methode der quantitativen Sozialforschung an, nämlich das Fragebogen-Interview.<sup>2</sup> Auf eine quantitative Methode der empirischen Sozialforschung muss deshalb zurückgegriffen werden, weil es darum geht, Angaben von möglichst vielen in Deutschland lebenden und hier sozialisierten Personen zu erhalten. Es soll zunächst nicht nach Meinungen und Beurteilungen gefragt, sondern es sollen Buchtitel bestimmt werden. Um die Buchangaben möglichst differenziert einordnen zu können, wird um ergänzende Angaben zu Alter, Geschlecht, Nationalität, Ausbildung und derzeitiger Tätigkeit gebeten. Der vollständige Fragebogen befindet sich im Anhang.

2. Im zweiten Schritt geht es darum, herauszuarbeiten, welche Rezeptionsangebote die so ermittelten Texte machen, um herausfinden zu können, warum diese Bücher so beeindruckend waren bzw. wie die in ihnen modellierten und als ideal empfundenen Welten aussehen. Auf dieser Ebene müssen also die Texte als literarische Artefakte genau untersucht werden, und die leitenden Fragen sind beispielsweise: Welche Genres werden genannt? Gibt es wiederkehrende Strukturen, die den Texten zugrunde liegen? Welche Eigenschaften besitzen die Protagonisten und die sonstigen Figuren? Welche Werte transportieren die Texte? Gibt es Gemeinsamkeiten in der erzähltechnischen Vermittlung? Diese Aspekte lassen sich am besten mit den literaturwissenschaftlichen Methoden des Strukturalismus analysieren. So kann herausgearbeitet werden, welche strukturellen und erzähltechnischen Besonderheiten die Texte aufweisen und welche Gemeinsamkeiten zwischen ihnen bestehen.

3. Nun muss man zwar davon ausgehen, dass alle Elemente einer Geschichte, die ein großer Prozentsatz der Befragten als ‚ideale Lebenswelt‘ bezeichnet, in ihrem Zusammenspiel wichtig sind, damit sie als solche diesen Eindruck hinterlässt; dennoch ist es nicht unwichtig zu erfahren, welche Aspekte von realen Rezipientinnen und Rezipienten dezidiert als ursächlich für ihren Eindruck genannt werden, was auch heißt: welche Aspekte nach vielen Jahren noch erinnert werden. Um also herauszufinden, welche der Rezeptionsangebote tatsächlich aktualisiert bzw. welche *bewusst* werden und auch kommuniziert werden können – denn es ist davon auszugehen, dass viele Angebote der Texte, wie z.B. Genderrollen, auf die Rezipienten wirken, ohne dass diese es merken –, um also die von den Rezipienten selbst reflektierten Textangebote herausfiltern zu können, wurden empirische Leitfadenterviews durchgeführt. Damit schließe ich mich der „schwächsten Variante“<sup>3</sup> der Empirischen Literaturwissenschaft an,

---

2 Vgl. hierzu: Helmut Kromrey. *Empirische Sozialforschung*. Stuttgart: Lucius & Lucius, <sup>11</sup>2006; Dominique Schirmer. *Empirische Methoden der Sozialforschung. Grundlagen und Techniken*. Paderborn: Fink, 2009.

3 Norbert Groeben. „Empirische Literaturwissenschaft“. *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*. Hg. Dietrich Harth/Peter Gebhardt. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 266-297, hier S. 276.

nämlich der Einbettung einer empirischen Untersuchung in einen literaturwissenschaftlichen Theorie- und Erkenntnisrahmen.

Bereits Wolfgang Iser<sup>4</sup> hat in seiner Wirkungsästhetik eine Erkenntnis formuliert, die später von den empirischen Literaturwissenschaftlern aufgegriffen und empirisch umgesetzt wurde, nämlich die Erkenntnis, dass der Leser Teil der Textkonstitution ist.<sup>5</sup> Somit konkretisiert sich das literarische Werk erst durch den Akt der Rezeption zu einem Gegenstand mit Bedeutung. Von der Empirischen Literaturwissenschaft wird der Leser – anders als bei Iser – nicht als Textkonstrukt gedacht, sondern als reale Größe. Die Textkonstitution durch den realen Leser soll deshalb durch Befragungen empirisch herausgearbeitet werden. Wenn wir davon ausgehen, dass ein Text eine imaginäre Wirklichkeit schafft und der Leser der im Text erzählten Wirklichkeit Sinn zuschreibt, dann heißt dies, dass der Text nicht unabhängig vom Leser existiert, weshalb eine Befragung desselben sinnvoll erscheint. Zwar wird jeder Text individuell konkretisiert, doch dadurch, dass wir zu einer Diskursgemeinschaft gehören, können wir davon ausgehen, dass zu einer bestimmten Zeit innerhalb einer Gesellschaft viele Menschen ähnliche Sinnzuschreibungen vornehmen werden. Umgekehrt ist jeder Text polyvalent hinsichtlich seiner Bedeutung, das heißt, er bietet prinzipiell viele verschiedene Bedeutungen an, doch auch hier ist zu vermuten, dass innerhalb einer Diskursgemeinschaft Überschneidungen hinsichtlich der aktualisierten Bedeutungen zu verzeichnen sind.

Möchte man nun den strengen methodischen Vorgaben der Empirischen Literaturwissenschaft genügen, so ist es kaum möglich, die Rezeption ganzer Texte zu untersuchen, weshalb üblicherweise auch lediglich Textausschnitte empirisch untersucht werden.<sup>6</sup> Für die vorliegende Untersuchung ist es jedoch grundlegend, dass der Text als ganzer betrachtet wird: Alle Elemente in ihrem Zusammenspiel sind wichtig, um die Frage nach dem Konstrukt einer idealen Lebenswelt beantworten zu können. Deshalb wurde die Theoriestrengung der sozialwissenschaftlich orientierten Paradigmen gelockert. Zwar werden Interviews mit realen Lesern durchgeführt, doch versteht sich dieser Teil der Untersuchung eher als Ergänzung und Untermauerung der als zentral verstandenen literaturwissenschaftlichen Untersuchung. Denn wie oben schon erwähnt, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass erstens alle Elemente eines Textes

4 Wolfgang Iser. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972.

5 Vgl. hierzu Groeben. *Empirische Literaturwissenschaft* (wie Anm. 3); Hannelore Link. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 2<sup>1980</sup>; Ute Ritterfeld/Peter Vorderer. „Literatur als identitätsstiftendes Moment? Zum Einfluß sozialer Kontexte auf den Leser“. *SPIEL* 12/2 (1993): S. 217-229.

6 Dargelegt z.B. in: Norbert Groeben. *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma- durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*. Kronberg/Ts.: Athenaum, 1977; Siegfried J. Schmidt. *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991; *Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion*. Hg. Achim Barsch/Gebhard Rusch/Reinhold Viehoff. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

zusammenspielen, um einen bestimmten Eindruck zu hinterlassen (das bestätigt sich, wie vorweggenommen werden soll, darin, dass viele Interviewte angeben, die „Atmosphäre als ganze“ sei wichtig für den Eindruck des Buches); und dass zweitens vieles von dem, was auf uns wirkt, nicht bewusst wird, nicht erinnert wird oder nicht versprachlicht werden kann.

Um die aktualisierten Rezeptionsangebote abzufragen, habe ich ein Leitfadenterview entwickelt, das gewährleisten sollte, dass zum einen die Interviewten ihr Verständnis der zentralen verwendeten Begriffe erläutern konnten (beeindruckende/prägende Bücher, ideale Kindheitswelt, ideale Welt) und dass sie zum anderen selber formulieren sollten, welche Textelemente für ihren Lektüreindruck verantwortlich waren. Wichtig im Sinne der qualitativen Untersuchungsmethode war, dass es keine Vorgaben von Seiten des Interviewers gab.

Der Leitfaden für das qualitative Interview wurde mit einer Gruppe von 20 Studierenden besprochen<sup>7</sup>, an einer Testperson probeweise durchgeführt und danach ein weiteres Mal überarbeitet. Zwar ging es zentral darum, herauszufinden, welche Textangebote bewusst waren und erinnert wurden, doch es erwies sich als überaus wichtig, zunächst einmal über den Stellenwert von Büchern im Allgemeinen zu sprechen und zu klären, auf welche Weise das im Zentrum stehende Buch tradiert wurde. Auch die Fragen, was eine ‚ideale Welt‘ oder eine ‚ideale Kindheitswelt‘ überhaupt ist, wie das Buch aus der heutigen Perspektive beurteilt wird und inwieweit es das eigene Leben ‚begleitet‘ hat, mussten geklärt werden, um sich dem Erkenntnisinteresse anzunähern. Entsprechend den drei Fragen bzw. Buchtypen wurden auch drei verschiedene Interviewleitfäden entwickelt. Aus Platzgründen wird nur der dritte Interviewtyp (‚ideale Lebenswelt‘) im Anhang abgedruckt.

## 2. Prägende Bücher und ideale Welten – Vorstellung der quantitativen empirischen Untersuchung

Der oben erwähnte Fragebogen für die vorliegende Untersuchung war im angegebenen Zeitraum öffentlich zugänglich; er wurde zunächst an mir bekannte Personen verschickt und dann im Schneeballsystem weitergeleitet. Dabei ergab sich ein Schwerpunkt der Befragung in den Bundesländern Baden-Württemberg, Schleswig-Holstein und Berlin, die neuen Bundesländer waren dagegen nicht vertreten. Wie eine nachträglich durchgeführte stichprobenartige Untersuchung unter Ostdeutschen zeigte, war es im Sinne klarer Ergebnisse sinnvoll, dass die Befragung sich nur an Personen aus den alten Bundesländern richtete, denn Probanden aus den neuen Bundesländern nannten andere Bücher als Probanden in Westdeutschland, was mit den unterschiedlichen Sozialisationsbedingungen, die in der DDR und in der Bundesrepublik zwischen 1949 und

---

<sup>7</sup> Die Besprechung und Erprobung des Interviewleitfadens erfolgte in dem Hauptseminar „Empirische Literaturwissenschaft“, welches ich im WS 2012/13 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg durchgeführt habe. Ich danke den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars für die fruchtbaren Diskussionen und Anregungen.

1990 herrschten, erklärt werden kann. Die von Ostdeutschen aufgeführten Bücher unterscheiden sich von den in der vorliegenden Untersuchung genannten Büchern weltanschaulich in deutlicher Weise.<sup>8</sup>

Die Fragen des Fragebogeninterviews sind in drei Abschnitte gegliedert: Zunächst wird um Angaben nach der Nationalität, dem Alter, dem Geschlecht und dem Schulabschluss / der Ausbildung / der derzeit ausgeübten Tätigkeit gebeten. Da die Untersuchung nach Konstrukten, Vorstellungen und Werten einer Diskursgemeinschaft fragt, ist es zunächst wichtig abzuklären, dass die Angaben von Personen gemacht werden, die in (West-)Deutschland sozialisiert wurden. Außerdem ist es entscheidend, welcher Jahrgangskohorte die Befragten zugehören, um herauszufinden, wie sich die Tradierung der Bücher entwickelt. Daher werden die Antworten recht engmaschig, nämlich in Zehnjahresabständen, sortiert. Die Befragten sind zwischen 20 und 80 Jahre alt, nur ein Proband ist älter als 80 und drei jünger als 20 Jahre. Und schließlich ist es wichtig zu wissen, ob bestimmte Bücher geschlechterübergreifend genannt werden, oder ob es sich bei den Texten eher um ‚Frauenbücher‘ bzw. ‚Männerbücher‘ handelt. Von den Teilnehmenden sind 113 Personen weiblich und 68 männlich. Aufgrund der Struktur des Fragebogens können die genannten Buchtitel mit dem Alter, dem Geschlecht und dem Bildungsstand korreliert werden, sodass genau gesagt werden kann, welches Buch von welcher Altersgruppe und welchem Geschlecht genannt wird und welchen Bildungsstand die Personen jeweils haben. In Bezug auf Letzteres ergeben sich allerdings kaum Differenzierungen, da die große Mehrheit der Befragten (79 %) das Abitur abgelegt hat.

Im zweiten Teil des Fragebogens wird nach dem Stellenwert gefragt, den Bücher im Leben der Befragten haben. An dieser Stelle muss vermerkt werden, dass der Fragebogen eigentlich nach Büchern *und* Filmen fragt. Die Antworten auf die Fragen nach den Filmen jedoch brachten keine eindeutigen Ergebnisse, was als Faktum an sich zwar interessant ist, indes freilich keine weitere Auswertung oder Untersuchung nach sich ziehen kann: Kaum ein Film wird mehr als ein oder zwei Mal von den Teilnehmenden genannt, während es, wie oben bereits erwähnt, recht eindeutige Tendenzen bei den Büchern gibt. Dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Mechanismen der Tradierung in Bezug auf das Medium Buch und das Medium Film gänzlich anders funktionieren. Während das Buch innerhalb der Familie oder auch öffentlicher Institutionen (wie Schule und Bücherei) weitergegeben und weiterempfohlen wird, sind Filme anscheinend kurzlebiger und unterliegen kaum dem Tradierungsprozess. Dies hängt auch mit der Verfügbarkeit von Filmen zusammen. Erst mit der massenhaften

---

8 Ein sehr wichtiges und massenhaft rezipiertes Buch für die in der DDR sozialisierten Befragten ist das sowjetische Kinderbuch *Timur und sein Trupp* von Arkadij Gaidar aus dem Jahr 1939. Zwar finden sich auf der strukturalen Ebene zahlreiche Übereinstimmungen mit den von westdeutschen Befragten genannten Texten, doch ist die auf einer tieferen Ebene transportierte Weltanschauung bzw. Ideologie gänzlich anders. Es liegt auf der Hand, dass der Charakter der Untersuchung eine Trennung der in West- und Ostdeutschland rezipierten Texte erforderlich macht. Ein Vergleich zwischen den Texten aus West- und Ostdeutschland wäre dagegen eine sehr lohnende weiterführende Forschungsaufgabe.

Verbreitung von Filmabspielgeräten ist es möglich, auch Filme anzusehen, die nicht aktuell im Fernsehprogramm oder im Kino laufen. Kino und vor allem Fernsehen spielten insgesamt in der Kindheit der älteren Jahrgangskohorten eine wesentlich geringere Rolle, als sie es für die jüngeren Befragten tun: 18 % der Befragten geben an, dass Filme in ihrer Kindheit eine sehr geringe Rolle gespielt haben, für 32 % eine geringe. Unter den über 60-Jährigen nimmt die Bedeutung von Filmen in der Jugend zu, was mit der Verbreitung des Fernsehgeräts erklärt werden kann. Insgesamt werden Filme mehr von Männern als von Frauen als bedeutsam angegeben.

In Bezug auf Bücher liefert der zweite Fragebogenabschnitt zum Stellenwert von Büchern im Leben der Befragten eindeutige Ergebnisse: 85 % der Befragten geben an, dass Bücher in ihrem Leben eine hohe oder sehr hohe Bedeutung haben, 73 % bestätigen dies auch für die Zeit ihrer Kindheit und Jugend, für die 79 % angeben, viel gelesen zu haben.

Im dritten Abschnitt der Befragung werden nun folgende Fragen gestellt: 1. Gibt es ein Buch, das Sie in Ihrer Kindheit und Jugend besonders geprägt hat? Hier antwortet die große Mehrheit, nämlich knapp 70 %, mit ja. 2. Gibt es ein Buch, das für Sie eine ideale Kindheitswelt beschreibt? Auf diese Frage geben 42 % der Teilnehmenden eine positive Antwort. 3. Gibt es ein Buch, das für Sie eine ideale Lebenswelt beschreibt? Dem können sich nur 12 % der Befragten anschließen. Besonders männliche Probanden geben hier mehrheitlich eine negative Antwort.

Sofern die Teilnehmenden der Befragung auf eine der o.g. Fragen mit „ja“ geantwortet haben, werden sie nun aufgefordert, die Titel der Bücher zu nennen. Folgende Texte oder Autoren werden als *prägende Bücher*, und zwar *in allen Altersgruppen* und *von Frauen und Männern* gleichermaßen mindestens sechs Mal genannt (in absteigender Reihenfolge): Astrid Lindgren (alle Werke), Enid Blyton (verschiedene Texte), Hermann Hesse (verschiedene Texte), Märchen, Erich Kästner (verschiedene Texte), Michael Ende (*Die unendliche Geschichte*, *Momo*, aber nur von Personen bis 50 Jahren), Karl May (mit abnehmender Tendenz, je jünger die Teilnehmenden sind), Mark Twain (*Tom Sawyer* und *Huckleberry Finn*).

In Bezug auf die Buch-Favoriten lassen sich einige interessante Beobachtungen festhalten: Die meisten Bücher werden generationenübergreifend genannt – es gibt kaum welche, die nur von Älteren oder Jüngeren angegeben werden. Wenn Texte nur von den Jüngeren aufgelistet werden, so lässt sich dies – wie bei der *Harry Potter*-Reihe – auf das Erscheinungsdatum (in dem Fall 1998-2007) zurückführen. Bei einigen wenigen Texten lässt sich eine abnehmende Tendenz beobachten, wie bei den Romanen Karl Mays, die von den unter 30-Jährigen weniger häufig genannt werden. Dies lässt sich dahingehend interpretieren, dass die Tradierung von Büchern durch das Elternhaus und öffentliche Institutionen ein konstanter Prozess ist, der sich nur langsam verändert. Vorlesen in der Kindheit ist ein sinnliches und prägendes Erlebnis, das eine starke gemeinschaftsstiftende Wirkung ausübt. Die Werte und Konstrukte, mit denen wir aufwachsen und die uns in jungen Jahren prägen, scheinen wir im Laufe unseres Lebens relativ konstant beizubehalten und sie somit auch an unsere Nachkommen



weitergeben zu wollen. Anscheinend können die nachfolgenden Generationen noch ziemlich lange die ihnen angebotenen Weltmodelle akzeptieren. Dieser Befund ist besonders in Bezug auf die Untersuchung der idealen Lebenswelt wichtig, denn auch dieses Konstrukt ändert sich nicht von Generation zu Generation, sondern bleibt über viele Jahrzehnte konstant, weshalb es besonders interessant ist zu erfahren, wie es aussieht.

Während also relativ wenige Veränderungen über die Generationen hinweg zu beobachten sind, lassen sich dagegen durchaus Unterschiede zwischen den Geschlechtern festmachen. Es gibt Genres und einzelne Texte, die hauptsächlich von Frauen bzw. hauptsächlich von Männern aufgelistet werden. ‚Frauenbücher‘ sind: Johanna Spyri: *Heidi*, Else Ury: *Nesthäkchen*, Enid Blyton: *Hanni und Nanni*, Judith Kerr (diverse), Anne Frank: *Das Tagebuch der Anne Frank*. Die beiden Letzteren werden nur bei unter 50-Jährigen genannt; *Heidi* und *Nesthäkchen* werden von den jüngeren Generationen immer seltener genannt. Von Männern werden vor allem die Genres Detektivbücher, Abenteuerromane, Western, Fantasy und Science-Fiction aufgeführt sowie als Einzeltext Tolkiens *Der Herr der Ringe*. Interessanterweise verschiebt sich diese Geschlechterdifferenzierung in Bezug auf das Genre Fantasy in der Kohorte der 20-30-Jährigen. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass sich die geschlechtsspezifische Auswahl von Büchern im Laufe der Jahrzehnte verändert und dass von bestimmten einzelnen Titeln (wie der bereits genannten *Harry Potter*-Reihe) und aufgrund einer umfassenden multimedialen Vermarktung derselben sowohl Jungen als auch Mädchen angesprochen werden.

Auf die Frage nach Büchern, die eine *ideale Kindheitswelt* modellieren, engt sich der Fokus erwartungsgemäß ein. Die mit deutlichem Abstand zu allen anderen Autoren genannte große Favoritin ist, wie bereits erwähnt, Astrid Lindgren, die geschlechter- und generationenübergreifend sehr häufig genannt wird. Interessant ist allerdings, dass in den älteren Jahrgangskohorten nur das Buch *Bullerbü* aufgeführt wird, in den mittleren *Bullerbü* und *Pippi Langstrumpf*, während die jüngeren Jahrgangskohorten alle Texte der Autorin aufführen. Nur von Frauen werden unter dieser Fragestellung genannt: Enid Blyton (*Fünf Freunde*, *Hanni und Nanni*), Else Ury: *Nesthäkchen*, Johanna Spyri: *Heidi*, sowie verschiedene Texte von Erich Kästner und Otfried Preußler. Nur von Männern werden genannt: Hermann Hesse, Mark Twain, Michael Ende: *Jim Knopf*, Astrid Lindgren: *Michel aus Lönneberga*. Es lassen sich also einige geschlechtsspezifische Verschiebungen beobachten. Wird Mark Twains *Tom Sawyer* von beiden Geschlechtern als ‚prägendes Buch‘ genannt, so wird es nur von Männern unter die Rubrik ideale Kindheitswelt eingeordnet. Dies könnte darauf zurückgeführt werden, dass der Text eine starke Zentrierung auf die Welt der männlichen Figuren (Tom Sawyer und seine Freunde) vornimmt.

Bei der Frage nach der *idealen Lebenswelt*, auf die ja insgesamt sehr viel weniger Antworten gegeben werden, nimmt die Diversität gänzlich ab. Nun gibt es, wie einleitend schon gesagt, nur noch einen Text, der für die Mehrheit der Teilnehmenden in Frage kommt, nämlich Lindgrens *Bullerbü*. Die oben getroffene Feststellung, dass die Konstrukte und Werte, mit denen wir aufwachsen, lange Bestand haben, wird durch den Befund, dass das Konstrukt einer idealen

Lebenswelt generationen- und geschlechterübergreifend Gültigkeit besitzt, also nochmals untermauert. Es scheint erstaunlich, dass in Bezug auf diese Frage, die nicht nur die unmittelbare Lebenswelt, sondern auch intergenerationelle Beziehungen, Geschlechterrollen, gesellschaftliche und familiäre Werte, Identitätskonzepte und vieles mehr betrifft, eine so starke Einigkeit besteht. Umso wichtiger ist es, das Konzept der idealen Lebenswelt genauer unter die Lupe zu nehmen und zu fragen, welche Angebote es in Bezug auf die eben genannten Aspekte macht. Einschränkend muss allerdings nochmals darauf hingewiesen werden, dass auf die Frage nach der idealen Lebenswelt insgesamt nur sehr wenige Antworten gegeben wurden, die ideale Welt *Bullerbü*s somit auf die Frage nach der idealen Kindheitswelt verweist. Mit anderen Worten: Eine ideale Welt ist eine Kindheitswelt – Glück führt zurück in die Kindheit.

Um die Textkonstrukte in ihrem Stellenwert richtig einordnen zu können, werden zunächst einige gemeinsame Merkmale der wichtigsten ‚prägenden Bücher‘ dargestellt, auf die sich die Interpretation *Bullerbü*s danach vergleichend beziehen wird.

### 3. Was beeindruckt uns? Gemeinsamkeiten der ‚prägenden Bücher‘ am Beispiel von Mark Twains *Die Abenteuer des Tom Sawyer*

In meinen Ausführungen zu den ‚prägenden Büchern‘ beschränke ich mich auf die geschlechter- und generationenübergreifend genannten Werke<sup>9</sup>, also die bekanntesten Texte von Enid Blyton, Michael Ende, Hermann Hesse, Erich Kästner, Karl May, Mark Twain sowie Märchen. Es liegt auf der Hand, dass diese Werke äußerst vielfältig sind, da sie unterschiedlichen Genres zugehören, unterschiedliche Altersgruppen ansprechen, zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Ländern entstanden sind. Auf einer sehr abstrakten Ebene jedoch lassen sich einige Aspekte herausarbeiten, die sich in allen oder vielen Texten der genannten Autoren sowie in den Märchen wiederfinden lassen und die uns Aufschluss darüber geben, was – jenseits der individuellen Unterschiede der jeweiligen Texte – für den kindlichen und jugendlichen Rezipienten wichtig ist. Um dies anschaulich darstellen zu können, beziehe ich mich beispielhaft auf Mark Twains *Die Abenteuer des Tom Sawyer*<sup>10</sup>, das exemplarisch für diese Gruppe von Texten stehen kann. Im Zuge der Interpretation werden Hinweise auf die anderen prägenden Werke gegeben.

9 Ein Vergleich zwischen ‚Frauenbüchern‘ und ‚Männerbüchern‘ wäre sicherlich sehr lohnend, würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen.

10 Das Original wurde unter dem Titel *The Adventures of Tom Sawyer* im Jahr 1876 publiziert, die erste deutsche Übersetzung erschien noch in demselben Jahr. Im Folgenden wird aus der Übersetzung von Lore Krüger aus dem Jahr 1962 zitiert. Da es in der vorliegenden Untersuchung um die Rezeption der Bücher bei Leserinnen und Lesern in Deutschland geht, wird hier wie auch bei den anderen Büchern der Untersuchung mit der bekanntesten deutschen Übersetzung gearbeitet und nicht mit dem Original.

### 3.1 Der Protagonist und die Märchenstruktur

Zentral für alle Texte ist der Protagonist, um den sich die Geschichte dreht, hier der titelgebende Tom Sawyer. Häufig genug ist der Protagonist indes nicht nur derjenige, der das Zentrum der Handlung ist und bestimmte Abenteuer erlebt, sondern es wird die Identitätsentwicklung dieser Figur dargestellt (so z.B. im Märchen, in Endes *Unendlicher Geschichte*, in den Werken Hermann Hesses); in dem Fall hat der Held nicht von Anfang an die Eigenschaften, die er braucht, um als solcher fungieren zu können, sondern diese Eigenschaften werden im Handlungsverlauf allmählich erworben: Der Held ist bzw. wird sympathisch, mutig, moralisch, intelligent, willensstark und kreativ. Tom dagegen besitzt diese Eigenschaften von Beginn an, außerdem die wichtige Fähigkeit, sich den Konventionen der Gesellschaft, in der er lebt, zu entziehen. Alle Protagonisten sind ‚besonders‘ und stehen in einem besonderen Verhältnis zu ihrer Gesellschaft – sie sind keine Gesetzesbrecher, aber auch keine ‚Mitläufer‘.

Tom Sawyer erfüllt noch eine weitere Voraussetzung, die allen Protagonisten zu eigen ist, nämlich die Elternlosigkeit. Diese existiert in verschiedenen Varianten: als temporäre (Hanni und Nanni leben im Internat, die fünf Freunde befinden sich ohne Eltern in den Ferien), als ‚gefühlte‘ (Bastian Balthasar Bux in *Die unendliche Geschichte* hat noch einen Vater, dieser ist aber geistig und emotional abwesend, ebenso der Vater von Goldmund bei Hesse) oder als definitive (wie häufig im Märchen oder bei Tom Sawyer, der bei einer Tante aufwächst). Die Elternlosigkeit bietet dem Protagonisten eine stärkere Freiheit von einengenden familiären Regeln, es ist ihm dadurch möglich, sich auf besondere Weise zu entfalten und Abenteuer zu erleben. In den Fällen, in denen nur noch *ein* Elternteil lebt, ist dies bezeichnenderweise der Vater. Dies lässt sich psychologisch damit erklären, dass zur Mutter eine stärkere symbiotische Beziehung existiert, Mutterlosigkeit also den Auszug und die Suche befördert oder ermöglicht, während eine noch lebende Mutter die Kinder eher an sich bindet. Im Märchen und Entwicklungsroman (Hesse), aber auch in *Die unendliche Geschichte* ist die Eltern- bzw. Mutterlosigkeit der Auslöser für den Auszug des Helden von zu Hause, was die Voraussetzung für seine Identitätsentwicklung darstellt. Bei *Tom Sawyer* findet ein solcher Auszug ‚im Kleinen‘ statt, nämlich wenn der Held gemeinsam mit seinen Freunden ausreißt und für einige Tage auf einer Flussinsel lebt. Nach diesem Abenteuer kehren die Freunde triumphierend zurück und genießen, dass ihnen alle mit besonderer Liebe begegnen, da man sie für tot gehalten hatte.

Implizit ist damit schon gesagt, dass viele der ‚prägenden Bücher‘, die den unterschiedlichsten Genres zugehören – z.B. Bildungsroman (Hesse), Fantasy (Ende), Abenteuerroman (May) –, der Märchenstruktur folgen: Der Protagonist zieht von zu Hause aus, wird vor Prüfungen und Aufgaben gestellt, Helfer und Beschützer stehen ihm zur Seite, Widersacher erschweren seinen Weg, und am Ende besteht er die Prüfungen und kehrt ruhmreich nach Hause zurück.<sup>11</sup> Diese Struktur wird indes unterschiedlich umgesetzt: In *Die*

---

11 Die Beschreibung der Märchenstruktur, die hier ganz verkürzt wiedergegeben wird, folgt der strukturalistischen Analyse Vladimir Propps (*Die Morphologie des*

*unendliche Geschichte* ist sie beispielsweise sehr klar zu erkennen. Bastian verlässt mittels seiner Phantasie seine Lebenswelt, wird im Reich Phantasien vor Prüfungen gestellt, entwickelt sich vom ängstlichen Außenseiter zum strahlenden Helden. Nachdem er über zahlreiche Umwege und nach anfänglichem Scheitern die letzte Prüfung bestanden und die Essenz des Lebens – nämlich zu lieben – erkannt hat, kehrt er nach Hause zu seinem Vater zurück, zu dem sich nun das emotionale Verhältnis deutlich verbessert. In *Tom Sawyer* wird die Märchenstruktur dagegen nur in einem Teil des Textes realisiert, nämlich durch das oben erwähnte Inselabenteuer, das, wie dargestellt, einen Auszug und eine ruhmreiche Rückkehr beinhaltet.

Die Interviews zu den ‚prägenden Büchern‘ haben gezeigt, dass die bisher genannten Elemente – besondere Eigenschaften des Protagonisten, partielle oder temporäre Elternlosigkeit, Märchenstruktur – die Voraussetzung für die Identifikation mit dem Helden sind. Denn aufgrund dieser Bedingungen ist es das zentrale Anliegen des Protagonisten, sich innerhalb der bestehenden Regeln Freiheiten zu verschaffen. Er befreit sich von den Konventionen der Gesellschaft, ohne dabei außerhalb derselben stehen zu wollen. So sagte auch keiner der Interviewten, dass er sich mit Huckleberry Finn identifiziert habe, obwohl dessen Freiheit und Ungebundenheit von allen bewundert und beneidet wird und auch alle Kinder im Buch von ihm fasziniert sind. Seine Freiheit ist ein Faszinosum, aber die völlige Loslösung von der Gesellschaft ist für den (kindlichen) Rezipienten keineswegs erstrebenswert und auch zu weit entfernt vom eigenen Erfahrungsraum, sodass Huckleberry Finn nicht als positive Identifikationsfigur fungieren kann.

### 3.2 Die Lebenswelt – Opposition zwischen Kinderwelt und Erwachsenenwelt

Der Protagonist des Kinder- und Jugendbuches – in der Regel ein Kind – ist nicht nur innerhalb der Gruppe der Kinder eine besondere Erscheinung, sondern – und dies ist ein weiteres wichtiges Merkmal der prägenden Bücher – mit ihm wird eine Opposition zwischen der Kinder- und der Erwachsenenwelt aufgebaut, mit der eine klare dichotomische Wertung verbunden ist. Der intergenerationelle Konflikt und die Opposition zwischen einer lächerlichen oder gar schlechten Erwachsenenwelt und einer authentischen Kinderwelt sind durchgängige Merkmale der Kinderliteratur.<sup>12</sup>

---

*Märchens* [1928]. Hg. Karl Eimermacher. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975). Propp untersuchte 100 russische Zaubermärchen auf ihre wiederkehrenden Merkmale und identifizierte 31 Funktionen, die nicht als inhaltliche, sondern als strukturelle Merkmale im Märchen fungieren.

12 Seibert weist darauf hin, dass der Generationenkonflikt das zentrale Motiv in der Literatur für Kinder und Jugendliche ist (Ernst Seibert. *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas.wuv, 2008. S. 21).

In *Tom Sawyer* wird die Erwachsenenwelt von den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen einer Kleinstadt repräsentiert, deren Mitglieder lächerliche bis negative Figuren sind. Sie zeichnen sich vor allem durch übergroße Strenge und Kontrolle aus, wodurch die Regeln der Gesellschaft nicht mehr den angestrebten Zweck erfüllen, sondern zum Selbstzweck mutiert sind. Obwohl der Erzähler auch die Schwächen der Kinder aufdeckt, stellt er diese nie bloß, sondern nimmt im Gegenteil in seinen zahlreichen Kommentaren und durch ironische Schilderungen deutlich zu ihren Gunsten Stellung. Dabei geht es indes nicht darum, die Gesellschaft und ihre Regeln als solche für überflüssig oder schlecht zu erklären, sondern lediglich darum, die Erstarrung des Regelwerks, welche vor allem für Kinder belastend ist, zu kritisieren. Der Erzähler plädiert gewissermaßen für Nachsicht mit den Kindern und für eine Modifizierung des Regelwerks. Als die Erwachsenen für Tom am Ende zu Vertrauenspersonen werden und ihm helfen, die Verbrecher zu stellen, nähern sich die beiden Welten sogar einander an. Tom überredet Huck, sich in die bürgerliche Welt einzugliedern, denn nur so – wie er betont – könne Huck ein „achtbarer Mensch“<sup>13</sup> werden, was wiederum die Voraussetzung für das Räuberdasein sei. Dass die Erwachsenenwelt von der Kinderwelt gerettet wird und sich ihr annähert, ist ebenfalls ein durchgängiges Merkmal der vorliegenden Bücher und der Kinderliteratur überhaupt. Der kindliche Rezipient, so kann geschlussfolgert werden, will sich nicht mit einer Welt jenseits der Gesellschaft identifizieren, sondern er will eine Welt erleben, die sich seinen Bedürfnissen annähert. Außerdem möchte er sich mit Figuren identifizieren, die so stark sind, dass sie sogar den sonst als allmächtig erlebten Erwachsenen überlegen sind.

### 3.3 Die Erlebnisse

Für das, was die Kinder/Protagonisten erleben, spielt die Gesellschaft mit ihren Werten, Normen und Konventionen eine große Rolle. Es ist das zentrale Moment der Bücher, dass sich der kindliche Protagonist durch das, was er macht und erlebt, von den Regeln der Gesellschaft befreit. Dies kann eine vollständige Befreiung von der Gesellschaft sein (vor allem im Märchen sowie im Entwicklungsroman Hermann Hesses, der aber als ‚Erwachsenenbuch‘ weiter geht als die Kinder- und Jugendbücher), oder es handelt sich um eine temporäre Befreiung. Letztere wird häufig durch besondere Strukturen ermöglicht: Die Protagonisten befinden sich in den Ferien, im Internat, auf einer Insel, in der Villa Kunterbunt, in einer Phantasiewelt u.Ä. Die psychologische Funktion der Befreiung und der mit dieser im Zusammenhang stehenden Erlebnisse ist stets ähnlich.

Ein zentrales Abenteuer Tom Sawyers ist die bereits erwähnte Flucht auf die Insel, auf der er sich mit zwei Freunden eine Woche lang aufhält. Die Jungen schlafen unter freiem Himmel, angeln Fische, die sie am Lagerfeuer braten,

---

13 Mark Twain. „Tom Sawyers Abenteuer“. *Tom Sawyer und Huckleberry Finn*. Vollständige Ausgabe, Übersetzung von Lore Krüger und Barbara Cramer-Neuhaus. Köln: Anaconda, 2011. S. 7-260, hier S. 253.

erkunden ihre Umgebung und spielen, sie seien Piraten. Die Jungen schaffen sich so eine eigene Lebenswelt, die am Reiz des Verbotenen partizipiert (sie sind heimlich weggelaufen, sie rauchen Pfeife) und die in der freien Natur angesiedelt ist. Das selbstgestaltete Leben jenseits der behüteten und normierten Welt der Erwachsenen verschafft den Figuren und dem kindlichen Rezipienten, der sich mit den Figuren identifiziert, ein enormes Gefühl der Freiheit. Dass sich dieses selbstgestaltete Leben in der Natur abspielt, ist deshalb besonders wichtig, weil die Befreiung von den Zwängen der Gesellschaft durch die Zivilisationsferne der unberührten Natur in besonderer Weise realisiert wird. Das Leben in der Natur knüpft an romantische Vorstellungen von einem archaischen, einfachen und damit authentischen Leben sowie an Empfindungen vom Unbehagen in der Kultur mit ihren Zwängen und Einschränkungen an.<sup>14</sup> Es geht nicht darum, ‚tun und lassen zu können, was man will‘, sondern im Mittelpunkt steht die Befreiung von den zivilisatorischen Strukturen, die als einengend und unnatürlich empfunden werden. Am Kind manifestiert sich hier die Vorstellung vom ‚unverdorbenen‘, ‚unverstellten‘ Menschen oder vom edlen Wilden.

Freiheit und Autonomie sind für alle ‚prägenden‘ und ‚idealen‘ Bücher *die* zentralen Themen. Die Figuren und mit ihnen die Rezipienten erfahren, dass sie ihr Leben selber meistern können, was Mut und Selbstvertrauen spendet. Es ist ein wichtiger Schritt in der individuellen Entwicklung, zu erkennen, dass man unabhängig von den Eltern selber einen Weg finden kann. Damit ist auch stets die Überwindung von Gefahren verknüpft, was für den Rezipienten die wichtige Funktion erfüllt, ihm klarzumachen, dass er diese nicht fürchten muss. Es gibt Stärke und Sicherheit, zu erkennen, dass Gefahren überwunden werden können, was sowohl evolutionsgeschichtlich als auch individualgeschichtlich ein wichtiger Entwicklungsschritt ist, da Menschen immer vor der Notwendigkeit standen und stehen, Gefahren zu überwinden. Es verschafft große Befriedigung, wenn dies gelungen ist, und es ist eine notwendige Voraussetzung, um das Leben zu meistern.

So wichtig Freiheit und Autonomie sind, so zentral ist aber auch, dass die Protagonisten der Buch-Favoriten stets einen Begleiter zur Seite haben. Keiner der Protagonisten ist auf seinem Weg, mit dem er sich von der Gesellschaft in unterschiedlichem Maße wegbewegt, allein. Es kann sich hierbei um die Schilderung von Freundschaften handeln (z.B. die fünf Freunde bei Enid Blyton, Tom Sawyers Freunde) oder um eine Beschützerfigur, die dem Protagonisten an die Seite gestellt ist (man denke an die Helfer und Schenker im Märchen), oder gar um eine Art Alter Ego (Narziß und Goldmund in Hesses gleichnamigem Roman, Atréju und Bastian in *Die Unendliche Geschichte*). Damit ist neben der Autonomie die zweite wichtige Säule der in den Büchern modellierten anthropologischen Grundbedürfnisse angesprochen, nämlich die Geborgenheit.<sup>15</sup> Dass

14 Vgl. hierzu Sigmund Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ (1930 [1929]). *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Band 9. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1974. S. 191-270.

15 Es gibt in der Psychologie verschiedene Theorien über die menschlichen Grundbedürfnisse; das Bedürfnis nach Geborgenheit und dasjenige nach Autonomie

diese beiden grundlegenden menschlichen Bedürfnisse – Freiheit und Geborgenheit – so stark in den Büchern fokussiert werden, mag damit zusammenhängen, dass sie im Widerspruch zueinander stehen. Wer sich befreien will, ist nicht mehr Teil einer Gemeinschaft; wer sich in eine Gemeinschaft eingliedert, muss bestimmte Regeln befolgen. Dass der Mensch das Bedürfnis nach beiden in Konflikt zueinander stehenden Empfindungen hat, ist daher ein zentrales ihn begleitendes Thema, umso mehr in der Kindheit und Jugend, in der Ablösungs- und Eingliederungsprozesse zentral sind. Deshalb ist das Thema Freundschaft so wichtig in der Kinder- und Jugendliteratur: Dem Rezipienten, der sich im Ablösungsprozess von den Eltern befindet, wird vermittelt, dass er auf seinem Weg nicht allein ist und eine *peer group* ihm unterstützend zur Seite steht, was eine wichtige Funktion in der Persönlichkeitsentwicklung hat.

Die Freiheit braucht also auch die Gemeinschaft, die Befreiung den Begleiter. Häufig wird eine Form der Freiheit/Befreiung modelliert, welche die mit der Loslösung verbundenen Risiken vermindert, was für den Rezipienten von Kinder- und Jugendliteratur eine besonders attraktive Kombination ist. So befreit sich Tom von den Konventionen der Gesellschaft, indem er lediglich *temporär* auf eine Insel ausreißt, dabei aber grundsätzlich Teil seiner Gemeinschaft bleibt, in die er Huckleberry Finn am Ende sogar integrieren will. Aus dem Schonraum der bürgerlichen Gesellschaft wagt er sich ein Stück weit heraus, ohne die Sicherheiten derselben endgültig aufzugeben. Dieses Muster kann in den ‚prägenden Büchern‘ auf ganz unterschiedliche Weise realisiert sein, erfüllt indes stets eine ähnliche psychologische Funktion. In Hesses *Narziss und Goldmund* beispielsweise erfolgt die Rebellion Goldmunds vor dem Hintergrund einer archaischen Welt (Mittelalter) und vermittelt durch konservative ästhetische Formen, die dem Leser eine starke Unveränderlichkeit suggerieren.

Wenn Tom Sawyer und seine Freunde auf der Insel spielen, sie seien Piraten, oder wenn sie zu Hause in Banden kämpfend gegeneinander antreten, dann sind diese Spiele deutlich als solche markiert. Die Jungen übernehmen beim Spielen literarische Vorbilder und Sprechweisen; Tom fordert die anderen Jungen dazu

---

werden aber durchweg in entsprechenden Studien genannt. (Hierfür werden lediglich unterschiedliche Formulierungen gewählt. So wird beispielsweise statt von Geborgenheit von Bindung, Verbundenheit oder Sicherheit gesprochen, statt von Autonomie von Freiheit und Selbstbestimmung.) Bowlby nennt „die Neigung, eine starke emotionale Bindung zu spezifischen Individuen aufzubauen“, eine „grundlegende Komponente der menschlichen Natur, welche im Keim bereits beim Neugeborenen vorhanden ist und die bis zum Erwachsenenalter und hohen Alter bestehen bleibt“ (John Bowlby, „Bindung. Historische Wurzeln, theoretische Konzepte und klinische Relevanz“. *Die Bindungstheorie. Grundlagen, Forschung und Anwendung*. Hg. Gottfried Spangler/Peter Zimmermann. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011. S. 17-26, hier S. 20f.). Vgl. z.B. auch: Thomas Berry Brazelton/Stanley I. Greenspan. *Die sieben Grundbedürfnisse von Kindern. Was jedes Kind braucht, um gesund aufzuwachsen, gut zu lernen und glücklich zu sein*. Weinheim/Basel: Beltz, 2002; Klaus Grawe. *Psychologische Therapie*. Göttingen u.a.: Hogrefe, 2000 (S. 383ff.). Zum zentralen Stellenwert des Themas Autonomie in der Literatur vgl. Verena Kast. *Wege zur Autonomie. Märchen psychologisch gedeutet*. München: dtv, 2003.

auf, bestimmte Sätze zu sagen, denn: „So steht’s in allen Büchern.“<sup>16</sup> Damit ist ein letztes wichtiges Merkmal der ‚prägenden Bücher‘ angesprochen, nämlich ihre Selbstreflexivität. Die ‚prägenden Bücher‘ setzen sich gewissermaßen mit dem Thema der vorliegenden Untersuchung auseinander, indem sie die Wichtigkeit von Literatur als Identifikationspotential und als zentralem Baustein der Persönlichkeitsentwicklung von Kindern und Jugendlichen thematisieren und literarisch umsetzen. Am deutlichsten wird dies in *Die unendliche Geschichte*, die gleich in vielerlei Hinsicht selbstreferentiell ist, vor allem durch die Form der literarischen Metalepse. Das Buch besteht aus zwei Ebenen – der ‚realen Ebene‘ und der phantastischen –, die sich im Zuge der Entwicklung mehr und mehr ineinander verweben und eins werden. Dabei geht es um das Schreiben und die Literatur, denn die Phantasiewelt der Literatur ist in Gefahr, weil die Menschen nicht mehr an sie glauben. Deshalb muss ein Kind gefunden werden, um die Welt der Phantasie – das Reich Phantasien – und damit die Menschen vor dem Untergang zu retten. Indem der Auserwählte, Bastian, das Buch liest und an die Macht und den Zauber der Phantasie glaubt, entsteht das Buch. Durch den Akt des Lesens entsteht die Phantasiewelt des Buches, was sie rettet, gleichzeitig wird Bastian durch sein identifikatorisches Lesen Teil dieser Welt. Ihm wird erklärt, dass er aus der Phantasiewelt wieder hinausfinden muss, um durch die Literatur gestärkt für das Leben zu sein; bliebe er indes in der Phantasiewelt, so würde er verrückt. Die Figuren des Buches entstehen dadurch, dass Bastian sie liest, er ist ihr Erfinder, gleichzeitig aber entwickeln sie ein Eigenleben. Damit ist *Die unendliche Geschichte* gewissermaßen eine Allegorie der Theorie der Empirischen Literaturwissenschaft, die von der Entstehung des Textes durch den Akt des Lesens/der Rezeption ausgeht: Bücher entstehen und existieren nur dadurch, dass sie gelesen werden, nur dadurch erhalten sie ihre Bedeutung.

Vor dem Hintergrund der genannten auffälligen Gemeinsamkeiten der ‚prägenden Bücher‘ ist nun zu fragen, durch welche Besonderheiten sich Astrid Lindgrens *Die Kinder aus Bullerbü*<sup>17</sup> auszeichnet, das für so viele der Befragten eine ideale Lebenswelt darstellt.

#### 4. Die ideale Lebenswelt: Astrid Lindgrens *Bullerbü*

Skandinavische Literatur übt schon seit Langem auf deutsche Leser eine besondere Faszination aus. Bereits im 19. Jahrhundert wurden Autoren wie Ibsen, Strindberg, Kierkegaard und Hamsun begeistert rezipiert und standen für eine bessere, nämlich vorindustrielle Welt mit viel freier Natur.<sup>18</sup> Einen wichtigen

16 Twain. *Tom Sawyer* (wie Anm. 13). S. 240.

17 *Die Kinder aus Bullerbü* ist der Titel der Gesamtausgabe, die drei nacheinander erschienene Bände enthält: *Wir Kinder aus Bullerbü* (*All vi barn i Bullerbyn*, 1947, dt. Übers. v. Else von Hollander-Lossow, 1954), *Mehr von uns Kindern aus Bullerbü* (*Mera om oss barn i Bullerbyn*, 1949, dt. Übers. v. Karl Kurt Peters, 1955), *Immer lustig in Bullerbü* (*Bara roligt i Bullerbyn*, 1952, dt. Übers. v. Karl Kurt Peters, 1956).

18 Vgl. Barbara Gentikow. *Skandinavien als präkapitalistische Idylle. Rezeption gesellschaftskritischer Literatur in deutschen Zeitschriften 1870-1914*. Neumünster: Wach-



Meilenstein für die Rezeption skandinavischer Literatur stellt Astrid Lindgren dar, die mit ihren Büchern das Bild Skandinaviens nach 1945 maßgeblich prägte. Im Jahr 2007 sprach der Leiter des Stockholmer Goethe-Instituts, Berthold Franke, gar vom „Bullerbü-Syndrom“, womit er das idyllische und idealisierte Bild, das sich die Deutschen von Schweden machen, in ein Wort fassen wollte.<sup>19</sup> Doch nicht nur das Bild Schwedens wird von Astrid Lindgren nachhaltig beeinflusst, sondern auch die Entwicklung der Kinderliteratur in Deutschland nach 1945. Denn Deutschland ist das Land, in dem Astrid Lindgren, neben Schweden, am populärsten ist, und ihre Bücher werden sowohl im privaten als auch im schulischen Bereich massenhaft rezipiert; *Bullerbü* ist neben *Pippi Langstrumpf* das meistrezipierte Buch Lindgrens.<sup>20</sup>

## 4.1 Die Rezeptionsangebote des Textes

### 4.1.1 Besonderheiten der Vermittlungsebene

Eine erste Besonderheit des Buches besteht in seiner ästhetischen Vermittlung. In der obigen Darstellung wurde hierauf nicht eingegangen, da dieser Aspekt bei den genannten Büchern zu heterogen ist, als dass man Gemeinsamkeiten

---

holtz, 1978; Regina Hartmann. *Deutsche Reisende in der Spätaufklärung unterwegs in Skandinavien. Die Verständigung über den „Norden“ im Konstruktionsprozess ihrer Berichte*. Frankfurt/M. u.a.: Lang, 2000; Bernd Henningsen. „Von der ‚Wahlverwandtschaft‘ zur ‚Stammverwandtschaft‘. Der schwedisch-deutsche Kulturaustausch im 19. Jahrhundert“. *Schweden und Deutschland. Begegnungen und Impulse*. Hg. Martin Grass. Stockholm: Svenska Inst., 1999. S. 80-89.

19 Berthold Franke. „Das ‚Bullerbü-Syndrom‘. Warum die Deutschen Schweden lieben“. *Merkur* 706 (2008): S. 256-261.

20 Vgl. Hans-Heino Ewers. „Die Emanzipation der Kinderliteratur. Anmerkungen zum kinderliterarischen Formen- und Funktionswandel seit dem Ende der 60er Jahre“. *Horizonte und Grenzen. Standortbestimmung in der Kinderliteraturforschung*. Hg. Schweizerisches Jugendbuch-Institut, Zürich: Schweizerisches Jugendbuch-Institut, 1994. S. 75-87; Bettina Kümmerling-Meibauer. „Astrid Lindgren“. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Band 2: L-Z*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999. S. 627-643; Inger Lison. „Du kennst mich nicht und schreibst trotzdem genau, wie es mir geht!“ *Erfolgreiche Rezeption und Innovation in ausgewählten Werken Astrid Lindgrens*. Frankfurt/M. u.a.: Lang, 2010, bes. Kap. 8.2. S. 389-394; Franz-Josef Payrhuber. „Astrid Lindgren“ *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Teil 1: Autoren, Übersetzer*. Hg. Kurt Franz/Günter Lange/Franz-Josef Payrhuber. Meitingen: Corian, 2004. S. 1-66, hier S. 43; Astrid Surmatz. *Pippi Långstrump als Paradigma. Die deutsche Rezeption Astrid Lindgrens und ihr internationaler Kontext*. Tübingen/Basel: Francke, 2005, bes. Kap. 1.1.1. (S. 1-7, bes. S. 3); Gina Weinkauff. „Schweden in der Kinder- und Jugendliteratur der BRD“. *Ent-Fernungen. Fremdwahrnehmung und Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945*. Hg. Ulrich Nassen, Band 1: Gina Weinkauff. *Fremdwahrnehmung. Zur Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945*. München: Iudicium, 2006. S. 285-316.

herausfiltern könnte; doch es gibt umgekehrt in keinem der ‚prägenden Bücher‘ einen solchen Erzähler wie in *Bullerbü*: Denn hier ist der Erzähler ein Kind, und mehr noch, ein weibliches Kind. Die Erzählerin Lisa berichtet aus ihrer Perspektive und mit ihren Worten Erlebnisse aus ihrem Leben und dem ihrer Familie und Freunde. Sie lebt mit ihren Eltern und den Brüdern Lasse und Bosse auf einem Bauernhof, der zusammen mit zwei weiteren Höfen ein Dorf bildet. Auf den beiden anderen Höfen wohnen die Spielkameraden Inga und Britta sowie Ole, der im zweiten Band noch eine kleine Schwester, Kerstin, bekommt. Auch diese Kinder leben mit ihren Eltern und den Mägden auf dem jeweiligen Hof, Inga und Britta haben außerdem noch einen Großvater.

Erzählt wird von den Spielen der Kinder (Ballspiele, Verkleiden, Schlittenfahren, Hüttenbauen, Piratenspiel etc.), von besonderen Ereignissen in ihrem Leben und von jahreszeitlichen oder christlichen Festen. Bei den besonderen Ereignissen handelt es sich um solche, die jedem Kind so oder ähnlich passieren oder passieren können: Ein Kind verliert einen Zahn, die Kinder erleben den letzten Schultag, sie bekommen ein Haustier, sie bekommen ein Geschwister, sie helfen zu Hause mit etc. Die Erlebnisse sind zwar spannend, aber anders als in *Tom Sawyer* und anderen Kinderbüchern geht es hier nicht um gefährliche Abenteuer, in denen gar echte Verbrecher auftreten. Während außerdem in den anderen Texten die Abenteuer relativ unabhängig von der Jahreszeit stattfinden, sind hier fast alle Erlebnisse unmittelbar an den jahres- und lebenszeitlichen Festen und dem jahreszeitlichen Wandel der Natur orientiert. Die Kapitel heißen entsprechend: „Mein allerschönster Geburtstag“, „Ostern in Bullerbü“, „Mittsommer in Bullerbü“, „Wie wir in Bullerbü Weihnachten feiern“, „Großvater wird achtzig“ etc. Der erste *Bullerbü*-Band beschreibt somit nicht ein spezielles Abenteuer (wie beispielsweise die einzelnen Abenteuer des Tom Sawyer), sondern die Ereignisse eines Jahres, und es entsteht der Eindruck, als sei dieses Jahr nur beispielhaft für viele andere, die ähnlich ablaufen. Die drei Familien leben ganz im Einklang mit der Natur und den zeitlichen Strukturierungen, die diese vorgibt.

Dies wird verstärkt durch die Zeitstruktur der einzelnen Geschichten: Zwar sind diese nachzeitig erzählt, doch häufig werden sie von Kommentaren und Erklärungen Lisas zum gegenwärtigen Zustand versehen oder es handelt sich um iteratives Erzählen:

Ich finde, mit keinem lässt es sich so gut spielen wie mit Inga. Wir haben viele Sotun-als-ob-Spiele, die nur wir beide kennen. Manchmal spielen wir, dass wir zwei Frauen sind, die sich gegenseitig besuchen. Dann heißt Inga Frau Bengtsson und ich Frau Larsson. Inga sieht sehr vornehm aus, wenn sie Frau Bengtsson ist, und sie spricht auch so vornehm. [...] Manchmal tun wir, als ob Frau Bengtsson und Frau Larsson sich erzürnt haben, und dann sagt Inga: [...] <sup>21</sup>

So entsteht ein Wechsel zwischen aktuell Erlebtem und früher Erlebtem, zwischen Einmaligem und immer wieder Stattfindendem, der sehr lebhaft und authentisch wirkt und außerdem deutlich macht, dass alle Ereignisse in einen

21 Astrid Lindgren. *Die Kinder aus Bullerbü*. Hamburg: Oetinger, 1988. S. 61. Im Folgenden werden alle Seitenangaben aus diesem Buch im Fließtext genannt.

festen Rahmen eingefügt sind und sich so oder ähnlich immer wieder wiederholen werden. Diese Gleichförmigkeit, die Wiederholung von Altbekanntem, die Einbindung in die Natur mit ihren durch den Menschen nicht veränderbaren Abläufen, die zyklische Struktur, die durch die Anbindung an jahreszeitliche und christliche Feste und Ereignisse entsteht, dies alles bietet dem (kindlichen) Rezipienten sehr viel Stabilität und Orientierung. Ihm wird das Bild einer Welt vermittelt, die keine bösen Überraschungen bereithält, sondern auf die man sich verlassen kann.

Durch die Eigentümlichkeiten der kindlichen Erzählerin ist zudem gewährleistet, dass dieses Rezeptionsangebot leicht vom Rezipienten angenommen werden kann. Denn Wortwahl und Satzbau von Lisas Erzählung orientieren sich am mündlichen Erzählstil eines Kindes, wodurch sich der Rezipient auf Augenhöhe mit der Erzählerin befindet. Die Sätze sind eher kurz, und häufig werden Satzteile getrennt, die in der schriftlichen Sprache zusammengehören, z.B.: „Mehr Kinder gibt es nicht in Bullerbü. So heißt nämlich das Dorf. Es ist ein sehr kleines Dorf. Da sind nur die drei Höfe [...]. Und nur sechs Kinder [...]“ (S. 8) Einzelne Satzglieder werden wiederholt: „Manchmal ist es schön, im selben Zimmer zu schlafen wie die Brüder. Aber nur manchmal. Es war schön, wenn wir abends im Bett lagen und uns Spukgeschichten erzählten.“ (S. 9) Charakteristisch sind außerdem die zahlreichen Leseranreden, die den Text durchziehen: „Stellt euch mal vor, wie lustig, auf dem Fußboden zu liegen!“ (S. 124), sowie die vielen emphatischen Ausrufe, die zudem immer positiv sind, wie: „Nein, war das schön!“ (S. 79) oder „Oh, wie haben wir es schön in Bullerbü!“ (S. 97). Durch den authentisch-lebhaften mündlichen Erzählstil, die Leseranreden und positiven emphatischen Ausrufe entsteht eine freundliche Stimmung, die ein wichtiges Element des idyllischen Charakters der beschriebenen Welt ist. Denn eine Welt, die von einem Kind so positiv und ohne jegliche Brechungen durch eine andere Instanz wahrgenommen und wiedergegeben wird, kann nur friedlich und schön sein. Zudem wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die Kinder es „lustig“ hätten.<sup>22</sup> Der mündliche Erzählmodus dieser Erlebnisse schafft ein hohes Identifikationspotential mit der Erzählerin, den Figuren

22 So heißt es beispielsweise zu Beginn des Kapitels „Mittsommer in Bullerbü“: „Inga und ich versuchen immer herauszufinden, wann es in Bullerbü am lustigsten ist. Inga findet es im Sommer am lustigsten und ich finde, dass es im Frühling am lustigsten ist. Und Weihnachten natürlich, das findet Inga auch. / Vielleicht hat Inga doch Recht, wenn sie meint, dass es am allerlustigsten im Sommer ist.“ (S. 253) Bettina Kümmerling-Meibauer weist darauf hin, dass „die Adjektive ‚lustig‘ und ‚rolig‘ (dt. lustig, spaßig, toll)“ sehr häufig in den *Bullerbü*-Bänden verwendet werden (vgl. „Der Blick auf das Fremde. Astrid Lindgrens und Anna Riwwin-Bricks Fotobilderbücher“. *Astrid Lindgrens Werk und Wirkung. Interkulturelle und internationale Perspektiven*. Hg. Svenja Blume/Bettina Kümmerling-Meibauer/Angelika Nix. Frankfurt/M.: Lang, 2009. S. 235-251, hier S. 245), „der Ausspruch ‚att ha roligt‘ (es lustig haben)“ durchziehe den Text gar „[w]ie ein Motto“ (vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer. „Astrid Lindgren“. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*, Bd. 2. Hg. Bettina Kümmerling-Meibauer. Stuttgart u.a.: Metzler, 1999. S. 627-643, hier S. 633).

und ihrem Leben, weshalb die Rezeptionsangebote gut angenommen werden können.

#### 4.1.2 Der Protagonist – ein Protagonistenkollektiv

Obwohl die Geschichten, wie dargestellt, von Lisa erzählt werden, ist sie nicht eigentlich die Protagonistin von *Bullerbü*. Vielmehr ist das Kollektiv aller sechs Kinder – Lisa, Inga, Britta, Lasse, Bosse, Ole – der Protagonist. Dies ist zwar keine singuläre Erscheinung in der Kinderliteratur (Ähnliches findet sich z.B. bei den *Fünf Freunden*), doch gibt es unter den ‚prägenden Büchern‘ vor allem solche mit einem Einzelhelden, sodass der Kollektiv-Protagonist in *Bullerbü* ungewöhnlich ist.

Mit dieser Struktur ist die Tatsache verknüpft, dass nicht die Abenteuer und die Entwicklung eines einzelnen Helden dargestellt werden oder ein einzelner Held seine Identität sucht oder gar von zu Hause auszieht. Die Gruppe von Kindern, von deren Spielen und Ereignissen berichtet wird, stellt sich nicht der Aufgabe der individuellen Identitätssuche. Sie verlässt ihren Raum nicht, das Geschilderte zeichnet sich vielmehr, wie oben dargelegt, gerade durch seinen Wiederholungscharakter aus. Obwohl es sich bei den sechs Kindern durchaus um Individuen handelt, die mit ihren jeweiligen Eigenschaften dargestellt werden, sticht keines von ihnen in einer besonderen Weise heraus. Keine der Figuren hat den Charakter eines Stars oder einer ‚Prinzessin‘, wie dies bei *Nesthäkchen*, *Hanni und Nanni* und vielen anderen Kinderbüchern der Fall ist. Man kann noch nicht einmal behaupten, dass eines der Kinder sich durch besondere Eigenschaften auszeichnen würde, wie dies für die Protagonisten der ‚prägenden Bücher‘ oben gezeigt wurde, für die der ritterliche, moralische Tom Sawyer paradigmatisch ist. Der Rezipient der *Bullerbü*-Bände kann sich sehr leicht mit den sechs Kindern identifizieren, da sie zwar positiv geschildert werden, dabei aber ‚völlig normal‘ sind und dem Rezipienten viel Anknüpfungspotential bieten.<sup>23</sup> Darüber hinaus spricht die Erzählerin Lisa häufig in der ‚wir“-Form, welche die Identifikation mit der Gruppe stärkt.<sup>24</sup> Dadurch, dass nicht ein einzelner Protagonist im Zentrum steht, kann sich der Rezipient mit der ganzen Gruppe befreundeter Kinder identifizieren, er kann sich geborgen und aufgehoben fühlen. Nicht ein Einzelner muss sich hier beweisen – was ja neben Chancen auch Anstrengungen und Gefahren bedeutet –, sondern der Einzelne hat

23 Eine ähnliche Beobachtung formuliert Vivi Edström: „Alle Kinder werden sorgfältig mit Namen, Wohnort und Familienzugehörigkeit vorgestellt, doch besonders individualisiert sind sie nicht. Die Leser erhalten viel Raum, sich zu identifizieren und eigene Figuren zu schaffen.“ (*Astrid Lindgren. Im Land der Märchen und Abenteuer*. Übersetzung von Astrid Surmatz. Hamburg: Oetinger, 1997. S. 70.)

24 Geoff F. Kaufman (*Down the Rabbit Hole. Exploring the Antecedents and Consequences of Identification with Fictional Characters*. Ohio: Ohio State University, 2009) konnte nachweisen, dass sich die Identifikation des Lesers durch die Ich-Perspektive im literarischen Text erhöht. Es scheint angemessen, diesen Befund zu übertragen, was durch entsprechende Aussagen in den Interviews (s.u.) bestätigt wird.

die Unterstützung aller. Auch dieses Rezeptionsangebot bietet Sicherheit und Geborgenheit.

#### 4.1.3 Die sonstigen Figuren

*Andere Kinder.* Die Besonderheit des Protagonisten-Kollektivs wird durch die Erwähnung weiterer Kinder hervorgehoben, mit denen die Bullerbü-Kinder in Kontakt kommen. Denn obwohl die Bullerbü-Kinder zur Schule gehen, wo sie mit anderen Kindern zusammen unterrichtet werden, wird kein anderes Kind namentlich erwähnt, keines wird in direkter Rede zitiert und es wird nicht von seinen Aktivitäten berichtet. Es gibt keine Kontakte oder gar Freundschaften zu diesen anderen Kindern. Das einzige andere Kind, das in den drei Bänden namentlich erwähnt wird, ist bezeichnenderweise aus der Verwandtschaft. Beim Neujahrsfest, bei dem sich die große Verwandtschaft trifft und das von Lisas Tante Jenny ausgerichtet wird, wird deren älteste Tochter genannt. Es wird erzählt, dass die Cousine Nana mit den anderen Kindern ein Spiel spielt, doch auch in dieser Erzählung richtet sich der Fokus auf die Bullerbü-Kinder, auf das Spiel und auf die Rituale, die mit dem Neujahrsfest verbunden sind.

Auf diese Art wird die Exklusivität der Freundschaft der sechs Bullerbü-Kinder betont. Sie sind autonom und brauchen niemand anderen. Das Thema Freundschaft spielt in vielen Werken der Kinderliteratur eine große Rolle und erfüllt dabei die wichtige Aufgabe, dem kindlichen Rezipienten das Gefühl zu vermitteln, dass er nicht alleine ist, sondern andere Menschen ihm zur Seite stehen. Da Kinder und Jugendliche vor der Aufgabe stehen, ihren eigenen Weg finden zu müssen, erfüllen Freunde diese Begleiterfunktion besser als die Eltern, von denen man sich irgendwann lösen muss. Dieses Muster konnte für die ‚prägenden Bücher‘ weiter oben deutlich gemacht werden, denn in diesen sind ja die Eltern nicht Teil der dargestellten Welt. In der Bullerbü-Welt finden sich gleich zwei Abweichungen von diesem Muster: zum einen in Bezug auf die Eltern, die, wie weiter unten gezeigt wird, durchaus zur Lebenswelt der Kinder gehören, und zum anderen in Bezug auf die besondere Exklusivität der Freundschaft zwischen den Kindern. Nur selten wird die Freundschaftsgruppe in der Kinderliteratur so nach außen abgegrenzt dargestellt wie bei den Bullerbü-Kindern. Für die Rezipienten ist dieses Identifikationsangebot besonders attraktiv und erfüllt gleich mehrere Funktionen: Den Rezipienten, die sich mit dem Protagonisten-Kollektiv identifizieren, wird suggeriert, dass sie auf ihrem Weg nicht alleine sind, sondern stets Unterstützer an ihrer Seite haben. Das Bild dieser engen Freundschaftsgruppe, die ganz aufeinander eingeschworen ist und niemand anderen braucht, gibt besonders viel Stabilität, denn die Eigengruppe wird nicht durch Elemente von außen bedroht, sondern bildet einen geschützten Mikrokosmos, der in sich harmonisch ist. Des Weiteren vermittelt diese Art der Freundschaft viel Freiheit, denn die Spielkameraden in Bullerbü stehen jederzeit zur Verfügung, jedes Spiel kann ohne Hindernisse, Schwierigkeiten und Aufwand betrieben werden.

*Die Eltern.* Wie erwähnt, ist es eine Besonderheit, dass die Eltern überhaupt Teil der Lebenswelt sind. Die Ausführungen zu *Tom Sawyer* und den

„prägenden Büchern“ konnten deutlich machen, dass die Elternlosigkeit der Protagonisten zu den grundlegenden Merkmalen der Kinder- und Jugendliteratur gehört. Zwar sind die Eltern der Bullerbü-Kinder nicht sehr präsent, sie werden kaum mit eigenen Tätigkeiten dargestellt, doch sie sind immer da, wenn es darum geht, den Kindern zu helfen, sie zu beschützen oder ihnen eine schöne Welt zu bereiten. Die Kinder besitzen große Freiheiten, doch nicht, weil sich niemand für sie interessiert. Im Gegenteil werden sie in die Abläufe der elterlichen Tätigkeiten mit einbezogen (z.B. Rübenziehen, Heuernte), wodurch das Leben als verankert und sinnerfüllt erscheint. Das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern ist von gegenseitigem Vertrauen, von Respekt, Hilfe und Toleranz geprägt, das Kollektiv der Dorfbewohner bietet jedem Individuum die Freiheit, sich zu entfalten, sowie die Geborgenheit, die es braucht, um sich sicher zu fühlen. Die Kinder müssen sich aus ihrer Lebenswelt und von ihren Eltern nicht befreien, da diese für sie keine Einschränkung bedeuten. Die Eltern bieten den Kindern im Gegenteil Freiheit *und* Geborgenheit, womit die beiden angestrebten und sich widersprechenden Grundbedürfnisse des Menschen erfüllt werden.

*Die Erwachsenenwelt im Allgemeinen.* Dieser Befund gilt nicht nur für die Eltern der Bullerbü-Kinder, sondern für alle in den drei Bänden dargestellten Erwachsenen. Damit wird in *Bullerbü* ein weiteres durchgängiges Muster der Kinder- und Jugendliteratur durchbrochen, nämlich die Opposition zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt. Zwar wird auch hier implizit Stellung für die Welt der Kinder genommen, die als freier gilt: So überlegen sich beispielsweise die Kinder, dass „sicherlich irgendein Erwachsener erfunden“ (S. 25) habe, dass man auf dem Weg gehen müsse statt auf dem Zaun. Doch Kinder und Erwachsene bilden nicht zwei Lager, sondern die Erwachsenen unterstützen die Kinder, wie anhand der Eltern dargestellt, und sie gehen freundlich und vertrauensvoll mit ihnen um. Die Figur des Schuhmachers ist die einzige negative Erwachsenenfigur, doch handelt es sich lediglich um einen griesgrämigen Menschen, von dem keine wirkliche Gefahr ausgeht, während in vielen anderen Kinderbüchern, wie auch in *Tom Sawyer*, echte Verbrecher auftreten. Die Erwachsenen der Bullerbü-Welt – Kristin im Waldhaus, die Lehrerin, der Kaufmann, die Verwandten etc. – sind weder negative noch lächerliche Figuren; Lisa muss sogar fast weinen, wenn sie am letzten Schultag vor den Ferien daran denkt, dass sie ihre Lehrerin lange Zeit nicht wiedersehen wird (S. 253).

*Genderkonstrukte.* Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang die Genderkonzeption, die als durchaus ambivalent zu bezeichnen ist. Die Eltern, die das stabilisierende Fundament der Kinderwelt bereitstellen, erfüllen unhinterfragt traditionelle Genderrollen. Die Frauen arbeiten in der Küche, die Männer auf dem Felde; die Mütter beauftragen die Mädchen, auf Oles kleine Schwester aufzupassen, während Ole die Kühe melken muss. Es entspricht der zyklischen Struktur des Textes, dass jede Figur innerhalb der dargestellten Lebenswelt ihren Platz und ihre Rolle kennt, wozu auch gehört, dass die Genderrollen nicht in Frage gestellt werden. Dies hat eine wichtige Funktion für den Rezipienten, dem dadurch eine stabile Welt vor Augen geführt wird. Doch sicherlich ist es vor allem für weibliche Rezipienten genauso wichtig, dass in der Generation

der Kinder die Genderkonzepte durchaus aufgebrochen werden.<sup>25</sup> So scheitert das Babysitting der Mädchen, und nur Ole gelingt es, seine kleine Schwester zu beruhigen. Grundsätzlich dürfen die Mädchen alle Dinge tun, die auch die Jungen dürfen, auch wenn die Mütter hiervon erst überzeugt werden müssen (z.B. auf dem Heuboden schlafen, S. 56). Darüber hinaus werden dadurch, dass Lisa die Erzählerin ist, die Ereignisse aus ihrem – weiblichen – Blickwinkel dargestellt, und die Mädchen werden immer wieder als den Jungen überlegen bezeichnet (z.B. in dem Kapitel „Die Jungen können kein Geheimnis haben“, S. 47ff.).

*Der Großvater.* Eine weitere wichtige Erwachsenenfigur in der Bullerbü-Welt ist der Großvater von Britta und Inga, der jedoch für alle Bullerbü-Kinder die Großvater-Funktion erfüllt. Er unterstützt die Kinder, beschenkt und verwöhnt sie mit Kandiszucker, er regt sie an (sie lesen ihm die Zeitung vor) und er gibt sein Wissen weiter, indem er ihnen Geschichten aus der Bibel und aus seiner Jugend erzählt. Damit übernimmt diese Figur eine wichtige Funktion für die Rezipienten: Die Gewissheit, in einem stabilen, kontinuierlichen Zusammenhang zu stehen, und die Kenntnis der eigenen Wurzeln sind enorm wichtig für die kindliche Identitätsentwicklung.<sup>26</sup> Durch die Figur des Großvaters wird diese Säule der Identitätsentwicklung stabilisiert. Durch das Zusammenleben von drei Generationen im Dorf, durch die Weitergabe von Lebenswissen und die Geschichten aus dem eigenen Leben wird das Leben der Kinder geerdet und stabilisiert. Dass die drei Generationen außerdem mit den Mägden und Tieren zusammenleben, weckt Assoziationen an die archaische Lebensform des ‚Ganzen Hauses‘, die für viele Rezipienten Sehnsüchte nach einer ‚heilen Welt‘ erfüllt. Diese Lebensweise ist weder von Industrialisierung noch von Kriegen verdorben<sup>27</sup>, außerdem existieren in ihr keine intergenerationellen Konflikte. Wie in Abschnitt 3.2 dargestellt, ist das Fehlen von Konflikten zwischen den

25 Von mehreren Forscherinnen wird darauf hingewiesen, dass Astrid Lindgren die bis zum Erscheinen von *Bullerbü* und *Pippi Langstrumpf* gängigen Muster der Kinderliteratur durchbricht. War bis zu diesem Zeitpunkt in der schwedischen und in der deutschen Kinderliteratur gleichermaßen der moralisch-didaktische Impetus im kinderliterarischen Diskurs vorherrschend, verändert Lindgren dieses Muster gerade durch ihre unkonventionelle Darstellung weiblicher Figuren. Vgl. z.B. Jörg Steinz/Andrea Weinmann. „Die Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945“. *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1: Grundlagen – Gattungen*. Hg. Günter Lange. Baltmannsweiler: Hohengehren, 2000. S. 97-136, hier S. 102ff.; Surmatz. *Pippi Långstrump als Paradigma* (wie Anm. 20). S. 164-212, z.B. S. 167.

26 Entsprechende psychologische Untersuchungen fasst Hella Schick in ihrem Buch *Entwicklungspsychologie der Kindheit und Jugend. Ein Lehrbuch für die Lehrerbildung und schulische Praxis* (Stuttgart: Kohlhammer, 2012. S. 258) zusammen. Identität stelle sich dar als die Antwort auf die Frage „Wer bin ich?“, wie Schick formuliert. Diese Frage wird unter anderem „mit Bezug auf die Zugehörigkeit zu einer Gruppe“ beantwortet und mit der „subjektiven Erfahrung der Konsistenz und Kontinuität“. Um diese Erfahrung machen zu können, sind Erzählungen über sich und die Eltern bzw. Vorfahren von besonderer Wichtigkeit, welche die eigene Person in einen Zusammenhang der zeitlichen Kontinuität stellen können.

27 Vgl. hierzu auch Franke. *Bullerbü-Syndrom* (wie Anm. 19).

Generationen in der Kinderliteratur ungewöhnlich. Es ist nicht verwunderlich, dass die Lebenswelt von *Bullerbü* als ideal empfunden wird, da hier die Generationen harmonisch zusammenleben, sich gegenseitig unterstützen und helfen, ohne einander dabei einzuschränken.

#### 4.1.4 Die Lebenswelt

Die mehrfach erwähnte zyklische Struktur der *Bullerbü*-Bände ist auch zentral für die Lebenswelt: Bullerbü ist ein Dorf, in dem Landwirtschaft betrieben wird, was dem Leben, wie bereits gezeigt, einen regelmäßigen und stabilen Rhythmus verleiht. Jede Figur hat in dieser Lebenswelt ihren Platz und ihre Aufgabe, Mensch und Tier leben im Einklang miteinander. Besonders auf deutsche Rezipienten üben Darstellungen von unberührter Natur und ursprünglichem Leben im Einklang mit der Natur eine große Anziehungskraft aus. Seit der Zeit der Romantik verbinden wir mit solchen Lebensweltkonstrukten das nicht von Kultur, Urbanisierung, Industrialisierung und sozialen Konflikten gestörte Leben. Wenn Tom Sawyer und seine Freunde auf die Insel fahren, leben sie dort auch ein Leben in Freiheit und im Einklang mit der Natur. Der Unterschied zur Bullerbü-Welt besteht darin, dass dieses Leben in Bullerbü kein temporärer Ausflug ist, sondern dauerhaft existiert und dass ihm außerdem nicht das Abenteuerliche oder gar Gefährliche anhaftet wie in *Tom Sawyer*, sondern dass die Kinder hier in großer Sicherheit und Geborgenheit leben.

Sowohl im geographischen als auch im übertragenen Sinne handelt es sich bei dem Dorf Bullerbü um eine Insel: Die Bewohner Bullerbüs leben völlig abgeschieden von anderen Menschen auf einer ‚Insel der Glückseligkeit‘, was zur Folge hat, dass einerseits keine störenden Elemente in ihre Lebenswelt eindringen und dass zum anderen niemand vor der Notwendigkeit steht, diese ‚Insel‘ zu verlassen. Das kleine abgelegene Dorf befindet sich fernab von allem, was negativ auf das Leben einwirken könnte. Als die Kinder dem Großvater aus der Zeitung vorlesen, in der von „traurige[n] Sachen“ (S. 307) die Rede ist, wird die Möglichkeit angesprochen, dass die Zerstörungen der restlichen Welt auch nach Bullerbü kommen könnten. (Dies ist übrigens eine der ganz wenigen Stellen, an denen Negatives erwähnt wird, was sich aber bezeichnenderweise sehr weit weg abspielt und darüber hinaus medial vermittelt wird.) Doch der Großvater beruhigt die Kinder mit den Worten: „Oh nein [...]. Der liebe Gott wird seine Hand sicher über unser kleines Bullerbü halten“ (S. 308). Während sich die Protagonisten der meisten anderen Kinderbücher an einen anderen Ort sehnen, von zu Hause ausziehen, um ihren Sehnsuchtsort zu suchen (und sei es nur die ‚Pirateninsel‘ Tom Sawyers), hat kein Bewohner Bullerbüs den Wunsch, an einen anderen Ort zu ziehen.<sup>28</sup> Es ist eine äußerst ungewöhnliche literarische

28 Das Thema des Auszugs von zu Hause wird allerdings thematisiert („Als Inga und ich weglaufen wollten“, S. 61-67): Der Großvater erzählt Lisa und Inga die Geschichte, wie er als Kind bei fremden Leuten aufwachsen musste, die ihn schlecht behandelten, und er deshalb eines Tages davongelaufen ist. Lisa und Inga finden



Konzeption, dass die dargestellten Figuren sich bereits an ihrem Sehnsuchtsort befinden. Bullerbü ist ein erfüllter Sehnsuchtsort und damit eine ideale Welt.<sup>29</sup> Das bringt Inga zum Ausdruck, wenn sie sagt, dass ihr alle Menschen Leid tun, die nicht in Bullerbü wohnen (S. 304). Und Lisa fasst dies mit den letzten Worten des ersten Bandes zusammen:

Wir Kinder von Bullerbü haben es Weihnachten so wunderbar schön. Wir haben es natürlich auch sonst schön, im Sommer und im Winter, im Frühling und im Herbst.

Oh, wie haben wir es schön in Bullerbü! (S. 97)

---

die Vorstellung wegzulaufen aufregend und beschließen, es auch einmal auszuprobieren: „Es muss lustig sein wegzulaufen. Ich möchte auch mal wegläufen.“ / „Aber dann musst du doch erst böse Menschen haben, von denen du wegläufst“, sagte ich. / „Das ist nicht nötig“, sagte Inga. „Man kann ja auch so wegläufen. Bloß ein kleines bisschen. Und dann bald wieder zurückkommen.“ / „O ja, das machen wir“, sagte ich, „aber nicht sehr weit.“ (S. 63) Lisa bekommt allerdings schon am Abend vor dem geplanten Abenteuer Gewissensbisse und Mitleid mit ihrer Mutter. Das Vorhaben wird dann auch nicht ausgeführt, weil die Mädchen verschlafen. Hier wird also der Auszug von zu Hause, der, über Geschichten vermittelt, durchaus als reizvoll erscheint, noch nicht einmal als temporär begrenztes Spiel durchgeführt.

- 29 Auch von anderen Forschern wird immer wieder der ideale Charakter des Textes erwähnt; so spricht die Lindgren-Forscherin Vivi Edström über Bullerbü als einer „Reinkultur der Idylle“ (*Im Land der Märchen und Abenteuer* [wie Anm. 23], S. 72). Diese Erwähnungen sowie meine Ausführungen zu *Bullerbü* könnten den falschen Eindruck erwecken, dass es sich hier um einen systembestätigenden und daher kitschigen Text handele, den es nicht lohnt, näher zu betrachten. Zwar ist *Bullerbü* im Lotman'schen Sinne tatsächlich ein sujetloser Text: Nach Lotman ist ein Text nur dann sujethaft, wenn der Held eine Grenze – geographischer und geistiger Natur – überschreitet. (Vgl. Jurij M. Lotman. *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzung von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1993.) Eine solche Grenzüberschreitung findet hier ja gerade nicht statt. Dennoch gibt es in fast jeder Geschichte eine kleine Spannung: Die Mädchen und die Jungen haben ein Geheimnis voneinander und spielen erst am Ende der Geschichte wieder gemeinsam, die Kinder geraten in einen Schneesturm und werden von Lisas Vater ‚gerettet‘, die Kinder gehen in die Schule und stellen fest, dass der Unterricht ausfällt, weil die Lehrerin krank ist usw. Doch der eigentliche Grund dafür, dass es sich hier nicht um einen kitschigen Text handelt, ist in der Erzählhaltung zu finden. Vergleicht man *Bullerbü* beispielsweise mit Else Urys *Nesthäkchen*, so wird der Unterschied sehr deutlich: „Dr. Brauns Nesthäkchen“, wie es im Text häufig heißt, ist ein Kind aus dem Großbürgertum, das stets als Star im Mittelpunkt steht und von allen anderen Figuren sowie vom Erzähler bewundert wird. In *Bullerbü* erzählt, wie dargestellt, das Kind Lisa selber, aus seiner Perspektive und mit seinen Worten, und es werden keine Oppositionen zwischen den Figuren aufgebaut, die zugunsten einer bestimmten Gesellschaftsgruppe ausfielen. So gelingt es Astrid Lindgren, eine Idylle zu entwerfen, die nicht kitschig ist, obwohl existenzielle oder soziale Probleme lediglich angedeutet und nicht ausgeführt werden.

#### 4.2 Die Aktualisierung der Rezeptionsangebote – empirische quantitative Untersuchungen

Es wurde deutlich, welche Aspekte zentral für den Idealcharakter der Lebenswelt Bullerbü sind, welche Rezeptionsangebote das Buch macht und welche Funktionen diese erfüllen können. Es ist nun zu fragen, welche Elemente reale Leser, für die *Bullerbü* eine ideale Lebenswelt darstellt, tatsächlich aktualisieren. Um diese Frage zu beantworten, wurden im Sinne einer Stichprobenanalyse vier empirische Leitfaden-Interviews mit Personen durchgeführt, die auf die offen formulierte Frage „Gibt es ein Buch, das für Sie eine ideale Lebenswelt darstellt und wenn ja, welches ist das?“ Astrid Lindgrens *Die Kinder aus Bullerbü* nannten.<sup>30</sup> Außerdem wurden zehn Personen um kurze Stellungnahmen zum Buch gebeten. Es kann konstatiert werden, dass die zentralen Rezeptionsangebote, die durch die Textanalyse herausgearbeitet werden konnten, von den Rezipienten weitgehend aktualisiert werden.

##### 4.2.1 Reflexion des Konstrukts ‚ideale Lebenswelt‘

Alle befragten Personen sehen in der Textwelt *Bullerbüs* eine ideale Lebenswelt, weisen aber einschränkend darauf hin, dass dies eine Fiktion sei, die nur in der Literatur funktioniere. Die eigene Welt sei nicht so harmonisch und idyllisch, und die ideale Lebenswelt des Textes könne auch nicht unmittelbar auf das eigene Leben übertragen werden. Dennoch geben mehrere Befragte an, dass sie versucht hätten, die Spiele der Bullerbü-Kinder nachzuspielen und die Feste so zu gestalten, wie dies im Buch vorgemacht wird. Auch viele der Interviewpartner, die zu den ‚prägenden Büchern‘ befragt wurden, betonen, dass die Bücher, die sie in ihrer Kindheit und Jugend beeindruckt haben, ihr Denken, Fühlen und Handeln beeinflusst haben, dass ihre Weltsicht, ihre Wertvorstellungen und ihre Identitätsentwicklung von diesen Texten begleitet wurden. Das heißt, dass die Fiktion, die alle als eine Utopie bewerten, die so nicht in das wirkliche Leben übertragbar sei, dennoch in die Realität hineinwirken und dort Spuren hinterlassen kann. Dies gilt für *Bullerbü* sogar im Besonderen, da dies das einzige Buch ist, bei dem die Kinder- und die Erwachsenenperspektive der Interviewten übereinstimmen. So weisen beispielsweise die Interviewpartner zu *Pippi Langstrumpf* ausnahmslos darauf hin, dass das Buch für sie als Kinder eine ideale Kindheitswelt dargestellt habe, sie aus der heutigen, der Erwachsenenperspektive dies dagegen nicht mehr sagen könnten, da sie Pippis Eltern- und Familienlosigkeit traurig fänden. Die *Bullerbü*-Welt dagegen wurde von den Interviewten als Kinder genauso als ideal angesehen wie aus ihrer heutigen Sicht als Erwachsene, außerdem würden sich alle Befragten für ihre Nachkommen

---

30 Drei der Interviews wurden von den Studentinnen Lisa Deschler, Sarah Oberlies und Kathrin Stimmer im Rahmen des oben erwähnten Seminars durchgeführt. Für die Erlaubnis, sie für die vorliegende Darstellung zu verwenden, sei ihnen an dieser Stelle gedankt. Das vierte Interview wurde von der Verfasserin geführt.

wünschen, dass sie in einer so schönen Welt aufwachsen könnten. Hier zeigt sich einmal mehr, wie die Bücher, die uns prägen, tradiert werden: Sämtliche Befragten geben an, das Buch von den Eltern bekommen zu haben und es auch ihrerseits an ihre Kinder weitergegeben zu haben bzw. dies tun zu wollen, wenn sie Kinder haben. Lediglich eine Befragte meint, dass zu einer idealen Welt auch negative Erlebnisse gehörten und diese Herausforderungen wichtig seien, damit sich die Persönlichkeit weiterentwickle.

#### 4.2.2 Das Konstrukt einer idealen Lebenswelt

Die einzelnen genannten Elemente des Konstrukts ‚ideale Welt‘ können in vier große Säulen zusammengefasst werden:

1. Eine ideale Lebenswelt soll sich durch bestimmte *soziale Werte* und einen *zwischenmenschlichen Umgang* voller Vertrauen, Freundlichkeit, Toleranz und gegenseitiger Unterstützung auszeichnen. Von allen Interviewten wurde der Umgang der Figuren miteinander und mit ihrer Umwelt positiv hervorgehoben, und zwar derjenige der Kinder untereinander, der zwischen Kindern und Eltern/Erwachsenen sowie der Umgang zwischen Menschen und Tieren. Es gilt als wichtig, dass die familiären Beziehungen, die Freundschaften, alle sozialen Kontakte überhaupt von einem respektvollen Miteinander geprägt sind, sodass alle zufrieden und glücklich sein können. Dies drückt sich für alle Befragten in der positiven Atmosphäre und dem positiven Lebensgefühl, die das Buch vermittelt, aus. Doch nicht nur der positive, von Werten wie Hilfsbereitschaft, Toleranz und Vertrauen geprägte Umgang miteinander ist für die Interviewten wichtig, sondern auch der Aspekt der Gemeinschaftlichkeit generell.
2. Es wird von den Interviewten als positiv hervorgehoben, dass die Figuren in einer *Gemeinschaft* leben. Dies betrifft nicht nur das Kollektiv der sechs befreundeten Kinder und die einzelnen Familien, sondern diese Aussagen beziehen sich explizit auch auf die Drei-Generationen-Familie und den sozialen Verbund der drei Familien des Dorfes. Die Gemeinschaft bietet Geborgenheit und Stabilität, weil hier jeder seinen Platz und seine Rolle hat. Nicht unwichtig ist dabei der Aspekt der Abgeschlossenheit Bullerbüs, durch den die Gemeinschaft einen besonders festen Zusammenhalt suggeriert, der allerdings nicht einengend, sondern ausschließlich positiv wahrgenommen wird, weil eben unter den Mitgliedern des Verbunds keine (intergenerationellen) Konflikte existieren.
3. Damit ist ein weiterer sehr wichtiger Aspekt angesprochen, denn die Gemeinschaft wird nur dann als ideal empfunden, wenn sie nicht nur Geborgenheit spendet, sondern auch *Freiheit*. Der Einzelne muss sich – gewissermaßen stabilisiert durch die Gemeinschaft – frei entfalten und entwickeln können. Für alle Befragten ist es wichtig, dass die Bullerbü-Kinder in großer Freiheit aufwachsen, womit nicht nur die Freiheit ihres Tuns gemeint ist, sondern auch die Freiheit ihrer individuellen Entfaltung. Alle Figuren werden als Individuen empfunden und nicht als Typen.

4. Der Begriff der Freiheit wird noch in einem anderen Sinne gebraucht, nämlich als *Befreiung* von zivilisatorischen Fesseln. Immer wieder wird in den Interviews der Gegensatz von Stadt und Natur erwähnt, die Unbeschwertheit der Figuren, die ohne Sorgen und Nöte, ohne Einengungen und zivilisatorische Fesseln aufwachsen, die permanente Verfügbarkeit der erwünschten Sozialpartner, die schier unendlich zur Verfügung stehende Zeit. Während es nichts Ungewöhnliches für die Textwelt von Kinderliteratur ist, dass die Kinder in ihren Spielen temporär die zivilisatorischen Fesseln abstreifen (man denke an Tom Sawyer auf der Insel, an Pippi Langstrumpf und viele andere), was auch in den Spielen der Bullerbü-Kinder geschieht, ist es durchaus ungewöhnlich, dass das Leben im Dorf Bullerbü eine permanente Form der Befreiung von den Regeln und Verpflichtungen, die das Leben in der Stadt erfordert, darstellt. Somit wird einmal mehr der Idealcharakter dieser Welt betont, in der das Dauerzustand ist, was woanders durch Auszug und Befreiung erreicht werden muss.

#### 4.2.3 Identifikation

Die durch die Textanalysen herausgearbeiteten Rezeptionsangebote und die Vermutungen über die Funktionen, die sie erfüllen, werden weiterhin durch das Identifikationsverhalten der Interviewten bestätigt.

Anders als man vielleicht vermuten würde, besteht insgesamt kein eindeutiges Identifikationsverhalten gegenüber den Protagonisten der Kinder- und Jugendbücher, wie die Interviews zu den ‚prägenden Büchern‘ des vorliegenden Untersuchungskorpus zeigen. So gibt beispielsweise keiner der Befragten in Bezug auf *Die unendliche Geschichte* an, sich mit dem Protagonisten Bastian zu identifizieren – zunächst ist er als Identifikationsfigur zu unattraktiv, nach seinem Wandel zu phantastisch. Auch mit der bewunderten Wunschfigur Pippi Langstrumpf identifizieren sich nur manche der Befragten. Viel eher gelingt die Identifikation mit ihrer Freundin Annika, welche zwar an Pippis Welt partizipiert, aber dennoch mehr der Persönlichkeit und dem Leben der Rezipientinnen entspricht.

In Bezug auf *Bullerbü* funktioniert die Identifikation insofern anders, als von allen Befragten bestätigt wird, dass eine starke Identifikation besteht. Es wurde in der Textanalyse herausgearbeitet, dass aufgrund verschiedener Besonderheiten des Buches eine Identifikation mit den Bullerbü-Figuren einfach ist, was sich hier bestätigt. Die Identifikation bezieht sich aber nur in einem Fall auf die Erzählerin Lisa, in den anderen Fällen auf alle sechs Kinder, also das Protagonistenkollektiv, sowie auf die Erlebnisse der Kinder. Da Letztere eigentlich ‚normal‘ und dem Rezipienten nahe sind, dabei aber alles ein bisschen besser ist, als man es kennt, ist die Identifikation so leicht und so befriedigend. Auch die Landschaft erscheint – zumindest für Norddeutsche – vertraut. Die Lebenswelt Bullerbüs ist nicht völlig unrealistisch und unerreichbar, sondern sie bietet dem Rezipienten viel Anknüpfungspotential. Gleichzeitig ist sie in einem positiven Sinne anders – sie ist idealer als das wirkliche Leben und daher ein Sehnsuchtsort und eine erfahrbare Realität.

## 5. Resümee

Es wurde deutlich, dass sämtliche Bücher, die für die heute 20-80-Jährigen in Deutschland sozialisierten Befragten in ihrer Kindheit und Jugend einen besonderen Stellenwert hatten, deutliche strukturelle Parallelen aufweisen und außerdem die gleichen Wertvorstellungen (Moral, Hilfsbereitschaft, Toleranz etc.) transportieren. Dies konnte anhand einer Interpretation von *Tom Sawyer* beispielhaft aufgezeigt werden. Astrid Lindgrens *Bullerbü*, das als einziges Buch von vielen Befragten als Modell einer ‚idealen Lebenswelt‘ bezeichnet wird, folgt dieser Struktur ebenfalls in weiten Teilen. Interessant ist aber, dass es gegenüber den ‚prägenden Büchern‘ einige Besonderheiten aufweist, die daher als die entscheidenden für den idealen Charakter der dargestellten Lebenswelt angesehen werden müssen. Um dies zusammenfassend nachvollziehbar zu machen, beziehe ich mich auf die beiden zentralen psychologischen Säulen der ‚prägenden Bücher‘: Freiheit und Geborgenheit.

Auch in *Bullerbü* ist die Doppelung dieser beiden Grundbedürfnisse zentral: Die Bullerbü-Kinder wachsen in großer Freiheit auf, sie können sich frei entwickeln und befreien sich zusätzlich durch ihre Spiele temporär von gesellschaftlichen Konventionen. Gegenüber den ‚prägenden Büchern‘ jedoch ist der Aspekt der Geborgenheit hier sehr viel ausgeprägter. Wie gezeigt werden konnte, wird auf allen Ebenen – Erzählhaltung, Erzählstruktur, Genderkonzepte, Familienstruktur etc. – das Gleichbleibende, Wiederkehrende, Stabilisierende betont.

Am Auffälligsten ist wohl die in der Literatur ungewöhnliche Tatsache, dass Bullerbü ein erfüllter Sehnsuchtsort ist, eine Idealwelt, aus der keine der Figuren ausziehen will oder muss, um sich befreien und entfalten zu können. In dieser Idealwelt können vielmehr alle Figuren abgeschottet von allen störenden Einflüssen glücklich leben. In allen anderen Büchern des Untersuchungskorpus findet auf die eine oder andere Weise ein Auszug aus der Lebenswelt statt, um diese zu verbessern oder um die Persönlichkeit zur Entfaltung bringen zu können. Die Bullerbü-Kinder haben die einmalige Möglichkeit, sich innerhalb ihrer Lebenswelt zu entwickeln. Dies ist der ebenfalls ungewöhnlichen Tatsache geschuldet, dass sich einerseits die Kinder nicht in Opposition zu der Gesellschaft befinden und es andererseits in diesem Text keine Opposition zwischen Erwachsenen- und Kinderwelt gibt und damit keine intergenerationellen Konflikte. Die Gesellschaft des Dorfes besteht nur aus den drei Familien, die für alle als Großfamilie fungieren, und diese schränkt das Individuum nicht ein, sondern bietet ihm alle Freiheiten und Entwicklungsmöglichkeiten, derer es bedarf. Die Spiele und Erlebnisse der Kinder finden im Einklang zwischen den Generationen und im Einklang zwischen Mensch und Tier statt. Dabei ist die Zivilisationsferne, die sich die anderen Protagonisten erarbeiten müssen, innerhalb der zivilisierten Welt Bullerbüs bereits erreicht. Und zuletzt ist der Aspekt der Freundschaft, der so wichtig in den ‚prägenden Büchern‘ ist, weil durch ihn der Individualisierungsprozess begleitet wird, in *Bullerbü* besonders ausgeprägt, da das Kollektiv der sechs Freunde zugleich

als ein kollektiver Protagonist fungiert.<sup>31</sup> Die Textwelt *Bullerbü* scheint also deshalb ideal zu sein, weil hier eine Verbindung zwischen widersprüchlichen Bedürfnissen erreicht wird (Leben in der Zivilisation und Leben jenseits der Zivilisation, individuelle Entfaltung und enge Gemeinschaft, Unterscheidung von den Erwachsenen und Unterstützung durch Erwachsene), wobei das Wichtigste die Brücke zwischen den beiden sich in ihrem Sinn eigentlich widersprechenden anthropologischen Grundbedürfnissen – Freiheit und Geborgenheit – ist.

---

31 An dieser Stelle könnte kritisch angemerkt werden, dass *Bullerbü* für jüngere Rezipienten geschrieben ist als die anderen genannten Bücher des Untersuchungskorpus. Es darf aber nicht vergessen werden, dass Kinder- und Jugendliteratur stets einen doppelten Adressatenbezug hat (Seibert. *Themen, Stoffe und Motive* [wie Anm. 12]. S. 28), sich also immer an Kinder und Erwachsene gleichzeitig richtet. Wenn also Personen zwischen 20 und 80 Jahren angeben, dass *Bullerbü* für sie eine ideale Lebenswelt darstellt und betonen, dass sich ihre Kindersicht mit ihrer Erwachsensehensicht deckt, so ist demgegenüber irrelevant, dass die Bücher des Untersuchungskorpus sich an unterschiedliche Rezipientengruppen richten.

## Anhang

### I. Quantitatives Fragebogen-Interview

#### A. Persönliche Angaben

##### 1. Geschlecht

- weiblich
- männlich

##### 2. Nationalität: .....

##### 3. In welchem Land/welchen Ländern haben Sie hauptsächlich Ihre Kindheit und Jugend verbracht? .....

##### 4. Alter

- 9-12 Jahre
- 13-20 Jahre
- 21-30 Jahre
- 31-40 Jahre
- 41-50 Jahre
- 51-60 Jahre
- 61-70 Jahre
- 71-80 Jahre
- Über 80 Jahre

##### 5. Höchster Schulabschluss

- Hauptschule
- Mittlere Reife
- Fachhochschulreife
- Abitur

##### 6. Höchster Ausbildungsabschluss

- Ungelernt
- Ausbildung
- Lehre
- Gesellenprüfung
- Meisterprüfung
- Fachhochschulstudium
- Universitätsstudium
- Promotion
- Habilitation
- Sonstiges

##### 7. Derzeit ausgeübte Tätigkeit

- Schüler/in
- Student/in
- Auszubildende/r
- Akademiker/in
- Angestellte/r
- Handwerker/in
- Selbständige/r
- Beamter/in
- Hausmann/frau
- Arbeitslose/r
- Rentner/in
- Sonstiges

## B. Bücher und Filme

1. Welchen Stellenwert haben *Bücher* in Ihrem Leben *heute*?  
 1  2  3  4  5  
 (1 = sehr hoch, 2 = hoch, 3 = mittel, 4 = gering, 5 = sehr gering)
2. Welchen Stellenwert hatten *Bücher* in Ihrer *Kindheit* (1-12 J.)?  
 1  2  3  4  5  
 (1 = sehr hoch, 2 = hoch, 3 = mittel, 4 = gering, 5 = sehr gering)  
 Mir wurde oft vorgelesen:  ja  nein  
 Ich habe selber viel gelesen:  ja  nein
3. Welchen Stellenwert hatten/haben *Bücher* in Ihrer *Jugend* (13-20 J.)?  
 1  2  3  4  5  
 (1 = sehr hoch, 2 = hoch, 3 = mittel, 4 = gering, 5 = sehr gering)
4. Welchen Stellenwert haben *Filme* in Ihrem Leben *heute*?  
 1  2  3  4  5  
 (1 = sehr hoch, 2 = hoch, 3 = mittel, 4 = gering, 5 = sehr gering)
5. Welchen Stellenwert hatten *Filme* in Ihrer *Kindheit* (1-12 J.)?  
 1  2  3  4  5  
 (1 = sehr hoch, 2 = hoch, 3 = mittel, 4 = gering, 5 = sehr gering)
6. Welchen Stellenwert hatten/haben *Filme* in Ihrer *Jugend* (13-20 J.)?  
 1  2  3  4  5  
 (1 = sehr hoch, 2 = hoch, 3 = mittel, 4 = gering, 5 = sehr gering)
7. Gibt es ein Buch oder einen Film, das/der Sie in Ihrer Kindheit oder Jugend besonders geprägt hat? (Mehrfachnennung möglich)  
 ja  nein  vielleicht/bin mir nicht sicher  
 Falls ja, welches/r: .....
8. Gibt es ein Buch oder einen Film, das/der für Sie eine ideale *Kindheitswelt* beschreibt? (Mehrfachnennung möglich)  
 ja  nein  vielleicht/bin mir nicht sicher  
 Falls ja, welches/r: .....
9. Gibt es ein Buch oder einen Film, das/der für Sie eine ideale *Lebenswelt* beschreibt? (Mehrfachnennung möglich)  
 ja  nein  vielleicht/bin mir nicht sicher  
 Falls ja, welches/r: .....

II. Interviewleitfaden zum Interviewtyp III: Astrid Lindgrens *Die Kinder aus Bullerbü* als ‚ideale Lebenswelt‘

1. Welche Bedeutung haben Bücher für Sie und Ihr Leben?
2. Welche Bedeutung hatten Bücher für Sie in Ihrer Kindheit und Jugend?
3. Welche Einstellung hatten Ihre Eltern zum Lesen? Wurde Lesen geschätzt und gefördert?
4. Welche Einstellung hatten Ihre Eltern zu diesem Buch im Speziellen?
5. Durch wen wurden Sie an das Buch, über das wir heute sprechen wollen, herangeführt? (Eltern, Schule, Freunde/Klassenkameraden, ‚Lesemode‘, ...)
6. In welchem Alter ungefähr haben Sie das Buch gelesen?
7. Haben Sie das Buch selbst gelesen oder wurde es Ihnen vorgelesen?
8. Erinnern Sie sich noch, was in dem Buch, über das wir jetzt genauer sprechen wollen, passiert? Falls nicht, würde ich Ihnen den Inhalt kurz wiedergeben.



9. Was verstehen Sie unter einer ‚idealen Welt‘? Ist es die Welt, die Ihnen als Kind ideal erschien oder gilt das bis heute? Sprechen Sie hier aus der Kinder- oder aus der Erwachsenenensicht?
10. Versuchen Sie bitte zu beschreiben, worin die ideale Welt des Textes besteht: welche Aspekte der Geschichte machen aus der Textwelt eine ideale Welt?
11. Sind aus der folgenden Aufzählung Aspekte relevant?
  - ♦ Atmosphäre des Buches
  - ♦ der Held/die Heldin
  - ♦ einzelne weitere Figuren
  - ♦ die Familie, die Lebensumstände
  - ♦ Landschaften
  - ♦ die dargestellte Welt
  - ♦ Dialoge
  - ♦ bestimmte Themen
  - ♦ bestimmte Ereignisse
  - ♦ der Schreibstil, die literarische Konzeption
12. Haben Sie sich mit einer der Figuren besonders identifiziert? Wenn ja: mit welcher und in welcher Weise?
13. Hätten Sie als Kind oder Jugendlicher gerne in dieser Welt gelebt oder würden es heute gerne tun?
14. Würden Sie sich für Ihre Kinder wünschen, dass sie so aufwachsen?
15. War die Textwelt ein Sehnsuchtsort/eine Utopie oder eine erfahrbare Realität?
16. Haben Sie in dem Buch Elemente aus der realen Welt wiedergefunden?
17. Hat der Text Ihre Lebensgestaltung beeinflusst oder haben Sie Elemente aus der Textwelt später in ihr Leben integriert?
18. Haben Sie die Geschichte beim ersten Lesen für sich irgendwie gedeutet, sich Gedanken über die Bedeutung des Gelesenen gemacht?
19. Haben Sie das Buch zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal gelesen?
20. Erinnern Sie sich heute an das erste oder an ein späteres Leseerlebnis?
21. Hat Sie das Buch in Ihrem Leben ‚begleitet‘?
22. Würden Sie es an Ihre Nachkommen weitergeben?
23. Hat Sie das Buch zum weiteren Lesen motiviert? Und falls ja: Inwiefern?
24. Können Sie sagen, wie Ihre Beziehung zu Büchern sich weiter entwickelte?
25. Haben Sie danach noch weitere Bücher ähnlicher Art gelesen?
26. Wie beurteilen Sie das Buch heute: Repräsentiert es nach wie vor eine ideale Welt für Sie oder beschränkt sich diese Sichtweise auf Ihre Kindersicht?
27. Fragen nach dem Alter, der Ausbildung, der derzeitigen Tätigkeit. Hat der Interviewte Kinder/Enkelkinder?



Stefania Acciaioli

## Die ‚Schattenseite‘ der *Promessi sposi*

### Manzonis Rezeption der Gothic Novel am Beispiel von *Fermo e Lucia*

Das Phantastisch-Unheimliche ist weder eine literarische Gattung noch ein literarisches ‚Genre‘, sondern eine geschickte „Ausdrucks- bzw. Erzählweise“ oder „jenes literarische Feld“<sup>1</sup>, das in einem verführerischen Spiel<sup>2</sup> besteht. Es handelt sich dabei um ein subversives Spiel<sup>3</sup>, das sich bis in die Schattenseiten einer nur scheinbar eindeutigen ‚hellen‘ Welt hineinschleicht und somit gegen das rationale Wirklichkeitsparadigma verstößt. Das geschieht unvermeidlich in dem flüchtigen Augenblick der Unschlüssigkeit.<sup>4</sup> Unschlüssig dem Unmöglichen gegenüber ist nicht nur der Protagonist zusammen mit dem Leser, sondern auch und vor allem der Erzähler selbst in seinem Erzählakt. Die sogenannte „unschlüssige Erzählung“<sup>5</sup> wird auch als „Rhetorik des Unsagbaren“<sup>6</sup> bzw. „negative Rhetorik“<sup>7</sup> definiert, weil ihre Erzählstrategie die ‚unannehbare‘ bzw. logisch unbegreifliche Auseinandersetzung mit dem unaussprechlichen Erlebnis des Imaginären ausdrückt. Ein solches Erzählverfahren konkretisiert sich in der Modalisierung sowie in einer indirekt-andeutenden, bildhaft-traumähnlichen ‚Sprache‘, die paradoxerweise eine Liminalerfahrung bzw. Schwellenüberschreitung ermöglicht, indem sie zum Schachmatt unserer logischen Erkenntnisfähigkeit führt.<sup>8</sup>

---

1 Remo Ceserani. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996. S. 75-95; „Le radici storiche di un modo narrativo“. *La narrazione fantastica*. Hg. Remo Ceserani [u.a.]. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. S. 16-23.

2 Louis Vax. *La Séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.

3 Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London/New York: Methuen, 1981.

4 Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

5 Claudia Corti. *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*. Pisa: ETS, 1989. S. 41.

6 Jean Bellemin-Noël. „Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques“. *Littérature* 2 (1971): S. 103-118; „Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)“. *Littérature* 8 (1972): S. 3-23; „Onuphrius ou le coût de la folie“. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1979. S. 65-84.

7 Irène Bessière. *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

8 Vgl. auch Uwe Durst. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin [u.a.]: LIT, 2010; Monika Schmitz-Emans. „Phantastische Literatur: ein denkwürdiger Problemfall“. *Neohelicon* XXII/2 (1995): S. 53-116; Christian Thomsen/Jens Malte Fischer. *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980; Marianne Wünsch. *Die phantastische Literatur der Frühen Moderne (1830-1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*. München: Fink, 1991.

Literaturgeschichtlich wurzelt der literarische Begriff des Phantastischen in der englischsprachigen ‚Gothic Novel‘<sup>9</sup> ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, er erlebt seine Blütezeit in der deutschen Romantik und erreicht Italien erst später, über die französische Rezeption der beiden Meister des Phantastischen: E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe.<sup>10</sup> Sowohl die besondere geschichtliche Lage Italiens – seine späte Suche nach einer politischen sowie sprachlichen Einheit – als auch seine traditionell konservative literarische Haltung, die nach den Regeln der klassischen Ästhetik die Gattungen der Lyrik sowie des Dramas bevorzugte und sich dem sogenannten „Nebel jenseits der Alpen“ skeptisch gegenüberstellte, trugen nicht nur zu einer im Vergleich zu anderen europäischen Ländern verspäteten Rezeption der ‚gotischen‘ Tradition, sondern auch zu einer misstrauischen Haltung gegenüber dem Roman überhaupt als „verbannter Gattung“<sup>11</sup> bei. Außer einigen frühen ‚manierierten‘ Beispielen wie Salluzzos *Il castello di Bagnasco* (1819), Guerrazzis *La battaglia di Benevento* (1827) oder Bazzonis *Il sotterraneo di Porta Nuova* (1832) bleibt ‚das Gotische‘<sup>12</sup> in Italien eher ein literarisches Randphänomen, das aber besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt, als Italien sich den sich immer stärker verbreitenden europäischen Tendenzen zu öffnen versucht. Dies zeigt sich in der ‚Scapigliatura‘ mit ihrer provokativen Haltung, die die Tradition zugunsten der neuen Anregungen aus dem Norden ablehnt, wie etwa in Tarchettis Werk, das offensichtlich unter dem Einfluss von E.T.A. Hoffmann steht. Eben aufgrund eines derart offenkundigen Einflusses der europäischen Meister des Genres sowie aufgrund der Tatsache, dass das Phantastische in den italienischen Werken seine inhärente – vor allem formelle – Ambivalenz zu verlieren und sich besonders auf motivischer Ebene auszudrücken scheint, betrachtet die Forschung das italienische Gotische als eine schwächere Version des europäischen, wobei zuweilen – so bei Tarchetti – die sprengende Kraft einer ironischen Technik der vielschichtigen Zitate sowie die besondere ‚rhetorische‘ Körperlichkeit von Dingen (etwa die Kniescheibe in *Un osso di morto*), Figuren (z.B. Fosca Ungestalt) oder Zeichen (wie der Buchstabe selbst in der *Lettera U*) nicht ausreichend Beachtung findet.

Der vorliegende Beitrag konzentriert sich aber nicht auf die interessanten letztgenannten, etwas späteren Vorbilder einer italienischen ‚hybriden‘ Rezeption des Gotischen bzw. Phantastischen, die gleichzeitig einer neuen Sensibilität bzw. Ästhetik<sup>13</sup> den Weg ebnete und die das Interesse der Forschung schon

9 David Punter. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London/New York: Longman, 1980.

10 Costanza Melani. *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*. Milano: BUR, 2009.

11 Daniela Brogi. *Il genere proscritto: Manzoni e la scelta del romanzo*. Pisa: Giardini, 2005.

12 Der Begriff (‚gotisch‘ bzw. ‚das Gotische‘) wird hier und im Folgenden im Sinne der Gothic Novel gebraucht.

13 Tarchettis ‚femme fatale‘ im gleichnamigen Roman *Fosca* wie auch Fogazzaros Marina in *Malombra* kehren das gotische Paradigma der „durch den bösen Villain verfolgten Unschuld“ um, indem die weiblichen Hauptfiguren über eine Art

erweckte, sondern er verfolgt das Ziel, die weniger erforschten Wurzeln des Genres in Italien zu ergründen. Diese sind unerwartet in *Fermo e Lucia*, d.h. in jener unvollkommenen ersten bzw. ‚Ur‘-Fassung von Manzonis Prosameisterstück (*I promessi sposi*) zu finden. Da Manzonis souveräner, subversiver Gebrauch der Ironie in *I promessi sposi* sowie seine eigenwillige Orientierung am Vorbild des historischen Romans Walter Scotts schon untersucht wurde<sup>14</sup>, wird hier gezeigt, dass *Fermo e Lucia*, das erste Prosawerk Manzonis, keineswegs als reiner, nur wenig zielgerichteter Romanversuch konzipiert war. Im Gegensatz zu der verbreiteten abwertenden These vieler Forscher, das Werk (*Fermo e Lucia*) sei u.a. wegen seiner gotischen Aspekte nur ein erster grober, vom Autor verworfener Entwurf des späteren Meisterwerks, wird es hier eher als unabhängiges Werk behandelt, das trotz seines Übergangscharakters eben dank seines gotischen Stoffes als „laboratorio in tumulto“, d.h. als „eifrige bzw. umtriebige Werkstatt“<sup>15</sup>, eine besondere Rolle sowohl in Manzonis Schaffen als auch in der italienischen Rezeption des Gotischen spielt.

*Fermo e Lucia* ist die erste, 1823 vollendete Fassung des weltberühmten Romans *I promessi sposi* [Die Verlobten bzw. Die Brautleute], der nach jahrelanger inhaltlich-stofflicher Bearbeitung sowie organisatorisch-sprachlicher Revisionsarbeit auf der Suche nach einer überregionalen, nationalen Landessprache, die die lange Kontroverse der ‚Questione della lingua‘ abschließen und das neue sprachliche Mittel für die ebenso lang erwünschte zukünftige politische Einheit sein konnte, endlich zum ersten Mal 1827 und dann endgültig 1840 zur Veröffentlichung gelangte. Der Text *Fermo e Lucia* trägt die Eckdaten vom 24.04.1821 und vom 17.09.1823 und seine Abfassung ist von Anfang an nicht nur stilistisch durch das Hauptmerkmal des Oxymorons geprägt. In seiner aktiv engagierten Haltung gegenüber der Literatur, die ihn zu einer lebenslangen, fast obsessiven Suche nach einer passenden Ausdrucksform für sein „vero storico [historisch Wahres]“ führte, schrieb Manzoni die ersten Szenen von *Fermo e Lucia* in einem Zuge während seines Einsiedlerdaseins in seiner Villa in Brusuglio, wohin er sich aus Solidarität zu seinen verfolgten Freunden zurückgezogen

---

verhängnisvolle ‚vampirische‘ Kraft verfügen, die eine große Macht auf schwächere Männerfiguren ausübt. Er benutzt auch dunkle Symbole sowie Orte, die typisch für die gotische Tradition sind, um sie mit Zügen einer neuen Ästhetik zu verschmelzen. Das ist z.B. der Fall bei Vergas langer Erzählung *Le storie del castello di Trezza*, einem Nebenwerk des Autors, das die Kehrseite des ‚Verismo‘ zeigt. Das Ergebnis ist eine Art ‚doppelt‘ paradoxe Version des Phantastischen, das mit einer ironischen Technik gotische Elemente wieder aufnimmt und zwecks einer doch hybriden, aber auch moderneren Form reinterpretiert bzw. refunktionalisiert. Diese Mischung aus den positivistischen Naturwissenschaften und dem Übernatürlichen bzw. Paranormalen gelangt somit zu einer sehr unheimlichen Verschmelzung von (vor-)naturalistischen und dekadenten Nuancen.

14 Stefania Acciaioli. *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*. Firenze: FUP (Florence University Press), 2012. S. 85-118.

15 Ezio Raimondi. *Il romanzo senza idillio. Saggio sui „Promessi Sposi“*. Torino: Einaudi, 1974. S. 114-115.

hatte<sup>16</sup> und wo er einige für die Konzeption seines Romans wichtige historische Quellen<sup>17</sup> lesen konnte. Die Niederschrift unterbrach er aber bald wieder für ungefähr ein Jahr, um sich erneut der Lyrik – d.h. dem *Cinque Maggio* und dem Ende der *Pentecoste* – sowie dem Drama bzw. dem Ende des *Adelchi* zu widmen und sogar ein weiteres dramatisches Projekt (*Spartaco*), das aber nicht zustande kam, zu konzipieren. Dieses Schwanken zwischen traditionellen und neuen Gattungen, das auf eine innere Krise hindeutet, ist also das oxymorische Kennzeichen einer tiefen Unruhe des Autors während seiner Suche nach einer geeigneten Ausdrucksform, um sich vom italienischen lyrisch-dramatischen Kanon<sup>18</sup> zu emanzipieren und die gewagte neue Form der Prosa bzw. des Romans als episches Sprachrohr für sein „vulgo disperso [verstreutes Volk]“ sowie die eigenen historischen Bedürfnisse zu experimentieren. So erklärt Gino Tellini, einer der führenden Manzoni-Forscher, dass die Entstehung des Werkes auf Manzonis Krise seiner dramatischen Poetik zurückzuführen sei. Um seine moralischen Ansprüche mit der historischen Wahrheit zu verbinden, habe der Autor in seiner Tragödie *Adelchi* die Geschichte selbst durch die marginale Einführung einer Art von „couleur romanesque“ manipuliert, sodass er sowohl gegen die Regeln der historischen Wahrheit selbst als auch gegen diejenigen der Tragödie verstoßen und somit seinen Glauben an die Ausdrucksmöglichkeiten des lyrischen Dramas in Frage gestellt habe. Wenn die Geschichte meistens negativ bzw. trostlos und genauso unveränderbar wie die Vorschriften des lyrischen Dramas sei, dann bestehe die moralische Aufgabe des entsprechend aktiv engagierten Dichters darin, nach einer neuen, freieren literarischen Ausdrucksform zu suchen, um so dem Vorwurf eines historischen Pessimismus den Raum eines hoffnungsvollen Projektoptimismus im Bereich einer wahrscheinlichen Fiktion entgegenzusetzen.<sup>19</sup>

Es ist kein Zufall, dass 1821 und 1823 die Rahmendaten der Abfassung sowohl von *Fermo e Lucia* als auch von Manzonis wichtigen poetologischen Schriften sind. Letztere gelten als erste Etappen der Entwicklung der Romankonzeption Manzonis, welche die dreischrittige Niederschrift des Meisterwerks

16 Es handelt sich um die Freunde der romantischen Gruppe, wie Pellico, Confalonieri oder Berchet, die entweder eingekerkert oder zum Stillschweigen bzw. zum Exil gezwungen wurden.

17 Wie vor allem Giuseppe Ripamontis *Mediolani historiae patriae libri octo* oder Melchiorre Gioias *Economia e statistica*, wo Manzoni sich über die damaligen Sitten, Figuren oder die inkongruenten Gesetze – wie diejenigen gegen die „bravi“ – erkundigt.

18 Foscolos Briefroman *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* [*Die letzten Briefe des Jacopo Ortis*] ist eigentlich der erste italienische Roman überhaupt, zumindest der erste von einer gewissen Bedeutung – Ende des 18. Jahrhunderts nach dem Muster von Goethes *Werther* konzipiert aber erst 1802 veröffentlicht – jedoch verwendet er auf stilistischer Ebene keine ‚mittlere‘ Prosa, die typisch für die Gattung ist und erst von Manzoni erreicht wird, sondern eine hohe, lyrisch-dramatische Erzählweise, die auch als „Alfieri-artige Tragödie in Prosa“ definiert wurde und die den traditionellen Kanon noch nicht bricht.

19 Gino Tellini. *Manzoni*. Roma: Salerno Editrice, 2007. S. 149ff.

begleiten. Die erste Fassung des Vorworts zu *Fermo e Lucia* wird 1821, d.h. am Anfang der Niederschrift des Romans geschrieben, während die zweite (1823) an deren Ende verfasst wird, sodass die beiden durch eine deutliche Änderung des Themas und der Perspektive eine Entwicklungsparabel bilden. Die erste setzt sich mit dem Problem der neuen literarischen Gattung des Romans auseinander: Diese wird hier als „genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi“ sowie „pura invenzione moderna“ definiert, die keine wahre Geschichte erzähle, sondern „una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati“ sei.<sup>20</sup> Diese poetologische Erklärung nähert sich einer anderen sehr bekannten Schrift an, die im selben Jahr erschien, und zwar *Lettre à Monsieur Chauvet sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie*, die trotz der Skepsis gegen das ‚falsche‘ Romanhafte die Unabhängigkeit der Poesie als Ausdrucksraum der menschlichen Gefühle von der Geschichte als Beschreibungsort der bloßen Ereignisse erklärt. Somit lässt sich diese Erklärung als eine Art Anlehnung an Scotts Poetik des historischen Romans als Mischgenre von dichterischer Erfindung und Geschichte bzw. vom „dichterisch und historisch Wahren“ verstehen. Demgegenüber wechseln sowohl die zweite Fassung des Vorworts als auch der Essay *Sul Romanticismo. Lettera al Marchese Cesare D’Azeglio* [Über die Romantik. Brief an den Marchese Cesare D’Azeglio, 1823] den Blickwinkel. Während das Vorwort das Augenmerk von der Gattung auf das Sprachproblem verschiebt, nimmt der Autor im letztgenannten Essay Abstand vom Gebrauch der Mythologie und der klassischen rhetorischen Regeln sowie vom Scott’schen „geschichtlich Malerischen“, indem er behauptet, die Dichtung solle „l’utile per iscopo, il vero per soggetto e l’interessante per mezzo“<sup>21</sup> haben, wobei aber eigentlich nur das Wahre als historisch-moralisch Schönes von Bedeutung sei, weil es die anderen in sich subsumiere und auf das

20 Alessandro Manzoni. *Fermo e Lucia*. Milano: Sugarco, 1997. S. 8-9: „verfemte Gattung in der modernen italienischen Literatur, die den Ruhm hat, dass sie gar keine oder sehr wenige [Romane] hat“; „reine moderne Erfindung“; „die Darlegung von wahren und wirklichen Sitten durch erfundene Ereignisse“. Da nur ein Teil des Werks (vgl. Anm. 28) ins Deutsche übersetzt worden ist, sind hier die Übertragungen ohne bibliographische Hinweise von der Verfasserin dieses Beitrags geleistet worden. Die zuweilen unübliche Wortwahl sowie der Gebrauch der älteren Rechtschreibung in unserer Übersetzung zielen bewusst darauf ab, die besonders veraltete, ‚unreine‘ bzw. schwer zu lesende Sprache (vgl. Anm. 48) der ersten Fassung von Manzonis Meisterwerk wiederzugeben.

21 „Das Nützliche als Zweck, das Wahre als Subjekt, das Interessante als Mittel“. Die poetologische Parabel führt später zu dem Essay *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione* [Über den historischen Roman und im Besonderen: über die Zusammenkomposition von Geschichte und freier Erfindung, 1845], das einen gezielt trügerisch ‚Scott’schen‘ Titel trägt, weil es um eine offene und programmatische Ablehnung des historischen Romans geht. In der Tat wird hier die Koexistenz der beiden Elemente in einem einzigen Werk für eine unmögliche, nur scheinbare Versöhnung gehalten und als widersprüchliche Fälschung der Geschichte entlarvt bzw. erklärt und daher zugunsten des reinen „Historisch-Wahren“ verneint. Vgl. Alessandro Manzoni. *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. Übersetzung von Franz Arens. München: Theatiner, 1923. S. 343-494. Für die Übersetzung des Werks

Nachdenken abziele. *Fermo e Lucia* befindet sich also genau *zwischen* diesen beiden poetischen Etappen, die – beide – im Roman koexistieren, kurz bevor Manzoni in den späteren Fassungen des Romans endgültigen Abschied vom Romanhaften der Prosagattung – sei es historisch wie bei Scott oder gotisch – zugunsten einer strengen, aber auch ironischen, ‚moralisch‘ engagierten Suche nach dem rein geschichtlich Wahren nimmt.

Das Oxymoron charakterisiert also nicht nur die äußeren Umstände, d.h. die theoretische Konzeption bzw. Entstehungsgeschichte des Romans, sondern auch dessen immanente Merkmale, enthält *Fermo e Lucia* doch selbst gegensätzliche Elemente auf verschiedenen Ebenen. Im Werk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) definiert Edmund Burke „the sublime“ als ein Mischgefühl („delight“), das sich aus einem sonderbaren Nebeneinander von „pleasure and pain“ ergibt. Burkes Definition folgend erklärt David Punter das Gotische als „literature of terror“, die auf der „aesthetics of the horrible“ beruht, und fügt hinzu:

The Gothic is revealed as not an escape from the real, but as a deconstruction and dismemberment of it [...] Those writers who are referred to as Gothic turn out to be those who bring us up against the boundaries of the civilised, who demonstrate to us the relative nature of ethical and behavioural codes and place over against the conventional world a different sphere in which these codes do not operate, or operate only in distorted forms.<sup>22</sup>

Dank ihrer subversiven inneren Spannung sowie ihres Grenzwesens werden gotische Werke als die beste Form für die Darstellung der Widersprüche einer unterschwellig, ‚magmatisch-‘rebellischen Gegen-Wirklichkeit betrachtet, die sich gegen Rahmenbedingungen sowie feste Gesetze auflehnt und dafür kämpft, Tabuthemen eine Ausdrucksmöglichkeit zu verleihen.

Manzoni waren nicht nur historische Quellen, sondern auch einige „Gothic novels“ – vor allem von Mrs. Radcliffe<sup>23</sup> – bekannt. Da dieses Genre mit seiner ziemlich ‚formlosen Form‘ ein vages historisches Interesse mit dem Geschmack für die Ästhetik des Terrors und des Verstoßes verschmilzt, wundert es nicht, dass Manzoni sich dafür interessierte, als er versuchte, sich von den literarischen Konventionen zu befreien und eine passendere Ausdrucksweise zu finden, mit der er die ‚kleine‘ Geschichte der Demütigen – d.h. die traditionell verdrängte, ‚schreckliche‘ Seite der ‚Großen Geschichte‘ – zu erzählen beabsichtigte. In ihrem Wesen, das – wie im Oxymoron – Entgegengesetztes zusammenbringt, indem sie das Natürliche dem Übernatürlichen und das Historische dem Phantastischen gegenüberstellt, kommt die ‚Gothic novel‘ den poetischen

---

*Lettre à Monsieur Chauvet [...]Über die Einheit von Zeit und Ort in der Tragödie. Brief an Herrn Ch\*\*\** vgl. ebd. S. 227-342.

22 David Punter. *The Literature of Terror* (wie Anm. 9). S. 405.

23 Stefano Stampa. *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*. Milano: Hoepli, 1885-89. S. 183 (Bd. II); Mario Praz. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: BUR, 1999. S. 107. Deutsche Übersetzung: *Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik*. München: dtv, 1963.



Bedürfnissen Manzonis entgegen, wie er sie in seinen ersten theoretischen Schriften erklärt. Obwohl er bald danach zur Ablehnung der Möglichkeit einer gesunden Mischung von Geschichte und Einbildungskraft und somit zur Verwerfung jeglicher romanhafter Mischgattung zugunsten der wahren Geschichte selbst gelangt, glaubt Manzoni in *Fermo e Lucia* noch an den Roman als „un système d’inventer des faits pour développer des mœurs historiques“, wie er ihn in *Lettre à Monsieur Chauvet* sowie im Briefwechsel mit seinem Freund Fauriel definiert.

In *Fermo e Lucia* sind sowohl die Verflechtung von Gegensätzlichem als auch weitere gotische Merkmale bzw. Motive auf verschiedenen Ebenen zu erkennen. Auf der Ebene der Figuren ist zuerst das ‚Paar‘ von „dark ladies“ bemerkenswert: Es handelt sich um Lucia, die weibliche Hauptfigur, und Geltrude (später Gertrude oder die Nonne von Monza), ihren Gegenpart. Nicht nur sind ihre jeweiligen Rollen in der Entwicklung der Geschichte einander entgegengesetzt, sondern sie stellen auf einer Metaebene auch den Gegensatz zwischen historischem (Geltrude)<sup>24</sup> und erfundenem Charakter (Lucia)<sup>25</sup> dar. Sie weisen aber nicht nur gegensätzliche Merkmale auf, sondern ebenso gemeinsame, wie z.B. ihre Haarfarbe. Im Gegensatz zur Literatur des Mittelalters und der Renaissance, wo die Haarfarbe entweder undefiniert bzw. implizit – wie im Fall von Dantes Beatrice – oder explizit blond als traditionelles Symbol für Schönheit und Tugend war, haben sowohl Geltrude als auch Lucia dunkles Haar. Petrarcas Laura, Sydneys Stella, Ariostos Angelica, sowie Shakespeares Desdemona sind alle blondhaarig und, dem klassischen Kanon der weiblichen Schönheit folgend, haben sie entweder blaue bzw. graue oder schwarze Augen – Letzteres besonders in der italienischen und spanischen Literatur.<sup>26</sup> Im offenen Verstoß gegen den Kanon sind aber die beiden Antagonistinnen in Manzonis Roman dunkelhaarig, wie den folgenden Portraits zu entnehmen ist:

Lucia usciva in quel momento tutta atillata dalle mani della madre. Le amiche se la rubavano, e le facevano forza perché si lasciasse vedere, ma ella si schermiva con quella modestia un po' guerriera delle foresi, chinando la faccia sul busto e

24 Geltrude beruht auf der historischen Figur von Anna Maria di Leyva aus Ripamontis *Historia patria*, einer der historischen Quellen Manzonis. Vgl. Verina R. Jones. *Le ‚dark ladies‘ manzoniane e altri saggi sui ‚Promessi Sposi‘*. Roma: Salerno, 1998. S. 103-105.

25 In der Tragödie sind die Protagonisten die realistisch-historischen Figuren, die im Rampenlicht stehen, während entweder die Nebenfiguren oder die psychologische Einsicht in die Helden aus dem Bereich der Einbildungskraft entnommen werden. In Manzonis Roman werden dagegen derartige Proportionen umgekehrt, indem die Hauptfiguren erfunden sind, während dem Historisch-Wahren eher Randfiguren, kollektive Ereignisse oder Sitten übertragen werden. Beleuchtet werden also jetzt auf der Bühne der neuen Gattung die bislang im Schatten gebliebenen Opfer der Geschichte. Vgl. Tellini. Manzoni (wie in Anm. 19).

26 Natürlich bestehen auch Ausnahmen, wie in Tassos Werk oder im *Hohen Lied*, wo die Braut braunhaarig aber wunderschön ist. Solche offene Verletzung des Kanons innerhalb der Tradition selbst ist aber als bloße Variante und zwar als weitere Bestätigung derselben – außer im Fall von gezielten Parodien – zu verstehen.

facendole scudo col gomito. Aveva i *neri capegli* spartiti sulla fronte con una drizzatura ben distinta, e ravvolti col resto delle chiome dietro il capo in una treccia tonda e raggomitolata a foggia di tanti cerchi, e trapunta da grossi spilli d'argento che s'aggiravano intorno alla testa in guisa d'una diadema, come ancora usano le donne del contado milanese. Al collo una collana di molte fila, di granate alternate con bottoni d'oro a filigrana. Un bel busto di broccato a fiori, le maniche corte fino al gomito dello stesso colore, allacciate sopra le spalle con nastri di seta, e terminate da due gran manichetti, una gonnella corta di filaticcio di seta terminata all'allacciatura con fitte e spesse pieghe, due calze vermiglie, e due pannelle coperte di seta e ricamate sul piede. Oltre questo che era l'ornamento particolare di quel giorno, Lucia aveva quello quotidiano di *una modesta bellezza*, la quale era allora accresciuta e per dir così abbellita dalle varie affezioni dell'animo suo in quel giorno. Poiché appariva nei suoi tratti una gioja non senza un leggier turbamento, un misto d'impazienza, e di timore e quella specie di accoramento tranquillo che ad ora ad ora si mostra sul volto delle spose, e che temperato dalle emozioni gioconde e liete non turba la bellezza, ma l'accresce, e le dà un carattere particolare. [...]<sup>27</sup>

L'aspetto della Signora, d'una bellezza *sbattuta, sfiorita* alquanto, e direi quasi un po' *conturbata, ma singolare*, poteva mostrare venticinque anni. Un *velo nero* teso orizzontalmente sopra la testa scendeva a dritta e a manca dietro il volto, sotto il velo una benda di lino stringeva la fronte, al mezzo; e la parte che si vedeva diversamente *ma non meno bianca* della benda sembrava un *candido avorio* posato in un nitido foglio di carta: *ma* quella fronte liscia ed elevata si corrugava di tratto in tratto quando due *nerissimi sopracigli* si riavvicinavano per tosto separarsi con un rapido movimento. *Due occhi pur nerissimi* si fissavano talvolta nel volto altrui

27 Manzoni. Fermo e Lucia (wie Anm. 20). S. 37-38. „In diesem Augenblick trat Lucia, ganz von ihrer Mutter zurechtgemacht, heraus. Ihre Freundinnen wetteiferten miteinander und spornten sie an, damit sie sich anschauen ließ, aber sie wehrte sich dagegen mit jener leicht kampfeslustigen Bescheidenheit, die den Bauernmädchen zu eigen ist, indem sie ihr Gesicht zum Oberkörper neigte und sich hinter dem Ellbogen verbarg. Sie hatte *ihr schwarzes Haar* mit einem festen Scheitel auf der Stirn aufgeteilt und ihr übriges Haar hinter dem Kopf zu einem runden Zopf gebunden, der zu mehreren Kreisen aufgewickelt und von großen silbernen Haarnadeln, die wie ein Diadem um den Kopf herum festgesteckt waren, wie es die Frauen im Mailänder Umland immer noch zu tun pflegen, durchstochen war. Um den Hals herum trug sie eine Kette mit verschiedenen Reihen von Granatsteinen, die sich mit goldenen Knöpfen aus Filigran abwechselten. Sie trug ein Mieder aus blumigem Brokat, bis zum Ellbogen kurze Ärmel derselben Farbe, die auf den Schultern mit seidenen Schleifen gebunden waren und die in zwei großen Ärmelschonern endeten, einen kurzen Rock aus Seidengarn mit dichten, dicken Falten am Verschuß, zinnoberrote Strümpfe und Pantoffeln, die mit Seide bedeckt und durch Stickereien auf dem Fußrücken verziert waren. Außer dieser anlässlich des besonderen Tages angelegten Zier wies Lucia noch die alltägliche *einer bescheidenen Schönheit* auf, die an jenem Tag dann durch ihre verschiedenen Gefühlserregungen gesteigert und sozusagen geschmückt worden war. Denn ihre Züge strahlten eine Freude aus, die nicht frei von einer leichten Unruhe war, eine Mischung aus Ungeduld und Furcht sowie jene Art von ruhigem Kummer, der sich zuweilen im Antlitz der Bräute zeigt und der durch die heiteren und fröhlichen Gefühlsregungen gemildert die Schönheit nicht trübt, sondern vermehrt, indem er ihr einen besonderen Charakter verleiht.“

con una *investigazione dominatrice*, e talvolta si rivolgevano ad un tratto come per fuggire: *v'era in quegli occhi un non so che d'inquieto e di erratico*, una espressione istantanea *che annunziava qualche cosa di più vivo, di più recondito*, talvolta di opposto a quello che suonavano le parole che quegli sguardi accompagnavano. Le guance *pallidissime, ma delicate* scendevano con una curva dolce ed eguale ad un mento rilevato appena come quello di una statua greca. Le labbra regolarissime, dolcemente prominenti, benché colorate appena d'un roseo tenue, spiccavano pure fra quel *pallore*; e i loro moti erano, come quelli degli occhi, vivi, inaspettati, pieni di espressione e di mistero. Una *gorgiera bianca*, increspata lasciava intravedere una striscia di *collo bianco* e tornito: la *nera cocolla* copriva il rimanente dell'*alta persona*, ma un portamento disinvolto, risoluto, rivelava o indicava, ad ogni rivolgimento, forme di alta e regolare proporzione. Nel vestire stesso v'era qua e là qualche cosa di studiato, o di negletto, di *stranio* insomma che osservato in uno colla espressione del volto dava alla Signora l'aspetto di una monaca *singolare*. La stoffa della cocolla e dei veli era più fine che non s'usasse a monache, il seno era succinto con un certo garbo secolaresco, e dalla benda usciva sulla tempia manca l'estremità d'una *ciocchetta di nerissimi capegli*; il che mostrava o dimenticanza o trascuraggine di tener secondo la regola, sempre mozze le chiome già recise nella cerimonia solenne della vestizione.<sup>28</sup>

- 28 Ebd. S. 122-123. „Die Herrin war *von einer angegriffenen, ein wenig verblühten* und, beinahe möchte ich sagen, *etwas unsteten, doch eigenartigen Schönheit*, und mochte fünfundzwanzig Jahre alt sein. Ein waagrecht über den Kopf gebundener *schwarzer Schleier* fiel ihr zu beiden Seiten des Gesichts hinab, und unter dem Schleier umschloß ein Leinenstreifen die Stirn bis zur Mitte; die andere Hälfte, die sich unbedeckt, *aber nicht weniger weiß* als der Streifen zeigte, schien *schneeweißes*, von einem hellen Blatt Papier eingerahmtes *Elfenbein* zu sein. *Doch* jene glatte und hohe Stirn runzelte sich von Mal zu Mal, wenn zwei *tiefschwarze Augenbrauen* einander näherkamen, um sich gleich wieder in rascher Bewegung zu trennen. *Zwei ebenso tiefschwarze Augen* hefteten sich, *herrisch forschend*, hie und da auf das Gesicht des andern und wandten sich ebenso plötzlich wieder ab, wie um zu fliehen. *In ihren Augen lag eine unbestimmbare Unruhe und Unstetigkeit und ein flüchtiger, gleich wieder verlöschender Ausdruck, der etwas Lebendigeres, Verborgeneres* und dem Klang der Worte, die jene Blicke begleiteten, zuweilen Entgegengesetztes verriet. *Die sehr bleichen, aber zarten Wangen* verjüngten sich in sanftem und ebenmäßigem Schwung zu einem, wie bei einer griechischen Statue kaum heraustretenden Kinn. Die Lippen waren sehr regelmäßig geformt, hoben sich sanft hervor und zeichneten sich, obwohl sie mit ihrem zarten Rot kaum Farbe besaßen, deutlich *auf ihrer bleichen Umgebung* ab, und ihre Bewegungen waren wie die der Augen, lebhaft, unerwartet, voller Ausdruck und Geheimnis. *Ein weißes, gefältetes Collar* gab *einen Teil ihres hellen, wohlgeformten Halses* frei, und *der schwarze Talar* umhüllte *die ganze übrige hochgewachsene Gestalt*, die ein ungezwungenes, doch sicheres Geben zur Schau trug, und ließ bei jeder Bewegung Formen von edlen und regelmäßigen Proportionen erkennen. In der Art der Kleidung selbst lag hier und dort etwas Betontes oder Nachlässiges, kurz, *etwas Eigentümliches*, das, zusammen mit dem Ausdruck ihres Gesichtes, der Herrin *das Aussehen einer eigenartigen Nonne* verlieh. Collar und Schleier waren aus einem feineren Stoff gewirkt, als ihn sonst Nonnen zu tragen pflegen, der Busen war mit einer gewissen weltlichen Anmut gehoben, und aus dem Stirnband schaute an der linken Schläfe *eine tiefschwarze Lockenspitze* heraus; ein Zeichen von Vergeßlichkeit oder Nichtbeachtung der Klosterregel, nach der die Haare, die ja schon während

Sie sind also beide ‚dark ladies‘ bzw. ‚dunkelfarbig‘ geprägte weibliche Charaktere, wobei Lucia „dunkelhaarig“ und „doch nicht so schön“ ist, während Geltrude die Art von „befleckter bzw. unreiner („contaminated“) Schönheit“ besitzt, die Mario Praz „Medusas Schönheit“ nennt.<sup>29</sup> Als entgegengesetzte Figuren, die gleichzeitig identische und antithetische Züge zeigen, da die eine als das negative Spiegelbild der anderen gesehen werden kann, weichen sie beide von den Regeln des traditionellen, perfekten Schönheitsparadigmas ab, sodass sie dieses in zwei verschiedene Richtungen brechen. Als „Engel des Herdes“ ist Lucia gut, tugendhaft und hat eine rettende Funktion, aber ihre Schönheit ist doppelt untypisch: Einerseits ist sie dunkelhaarig, was – wie gesagt – mit der traditionellen Verwendung der Farbe ‚blond‘ als Symbol der Tugendhaftigkeit bricht. Andererseits wird ihre Schönheit gezielt abgeschwächt, damit sie zu einem ‚mittleren‘, durchschnittlichen Charakter werden kann. Außerdem verstößt dies gegen das Prinzip der für die märchenhafte Gothic Novel typischen „naiven Ästhetik“ (gut = schön).<sup>30</sup> Dagegen besteht die Anziehungskraft der Antiheldin (Geltrude) in der geheimnisvollen Faszination des Verfalls bzw. Verderbens, sodass sie gleichzeitig die Merkmale der Gothic Novel wiederaufnimmt und als ‚femme fatale‘ den Kanon des dekadenten Romans des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt. Zudem verstößt sie gegen die märchenhafte „naive Ästhetik“. Dieser Verstoß liegt – wiederum wie beim Oxymoron – in ihrer Konstitution als schöne, aber böse bzw. verdorbene Figur, was aber für den ambivalenten Charakter des (hier weiblichen) ‚Villain‘ in der gotischen Tradition ziemlich typisch ist. Ihr disharmonisches, fast männliches, exotisches bzw. geheimnisvolles und rebellisches Wesen erinnert nicht nur an die Tradition der literarischen ‚banditti‘<sup>31</sup>, von Karl Moor bis zum ‚Byronic Hero‘, sondern ihr oben zitiertes Portrait ist dem Vorbild Schedonis<sup>32</sup> sehr nah nachempfunden worden, wie folgende Textstelle eindeutig zeigt:

---

der feierlichen Einkleidungszeremonie abgeschnitten wurden, immer kurz zu halten waren.“ Alessandro Manzoni. *Die Nonne von Monza*. Übersetzung von Hans Riedt. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1966. S. 13-15.

29 Praz. *La carne, la morte, il diavolo*. (wie Anm. 23).

30 Volker Klotz. *Das europäische Kunstmärchen. 25 Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart: Metzler, 2002.

31 Italienisches Wort für ‚Räuber‘. Auf Italienisch schreibt man es korrekt nur mit einem ‚t‘ („banditi“), aber hier wird die falsche Schriftart absichtlich benutzt, wie sie sich in der gotischen Tradition festgesetzt hat. Dasselbe gilt auch für den italienischen Namen ‚Elena‘, die Protagonistin des im Folgenden oft zitierten Romans *The Italian* von A. Radcliffe, wo der Name ebenfalls falsch („Ellena“) geschrieben ist. Dieses interessante Phänomen ist ein weiterer Beweis, dass die südländischen Länder wie Italien oder Spanien, die oft zur Kulisse der Gothic Novels gewählt wurden, eben einen rein kulissenhaften Charakter für die Inszenierung von damals allgemeingültigen Topoi bzw. Vorurteilen hatten, während die Länder mit ihren jeweiligen tatsächlichen Landschaften, Sprachen und Kulturen zumeist den Autoren nicht direkt bekannt waren.

32 Vgl. u.a. Giovanni Getto. *Manzoni europeo*. Milano: Mursia, 1971 sowie Praz. *La carne, la morte, il diavolo* (wie Anm. 23).

*His figure was striking*, but not so from grace; it was *tall*, and, though extremely *thin*, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the *black garments* of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman. His *cowl*, too, as it threw a *shade* over the *livid paleness of his face*, encreased its severe character, and gave an effect to *his large melancholy eye*, which approached to horror. *His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition*. There was something in his physiognomy extremely *singular*, and that cannot easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and *his eyes were so piercing* that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice.<sup>33</sup>

Außerdem sind auf der Ebene der Figuren und Motive, die in der gotischen Tradition meistens in Verbindung mit symbolischen Räumen erscheinen, noch weitere vergleichbare Merkmale zu identifizieren. Das Leitmotiv der „verfolgten Unschuld“, das sich in der Gothic Novel wie eine unendliche Variation über dasselbe Thema wiederholt, tritt auch in *Fermo e Lucia* auf. Da die Gothic Novel märchenhafte Züge trägt, spielt die Reise im Erzählverfahren des Romans eine zentrale Rolle. Die verfolgten Verlobten, d.h. sowohl Fermo – der spätere Renzo – als auch Lucia, unternehmen in der Tat beide eine Reise: Der Erste bewegt sich meistens im realen, offenen Raum der Straße, der Stadt, des Alltags und im Allgemeinen der ‚Großen Geschichte‘, während Lucia sich eher in mythisch-literarischen Szenarien oder geschlossenen Räumen bewegt. Nach Propps<sup>34</sup> Terminologie spielt der Held vorwiegend die Rolle des Suchers und die Heldin diejenige des Opfers. Als verfolgte Unschuld im Sinne der gotischen Tradition wird Lucia entführt. Die Szene ihrer Entführung findet im Bereich des gotischen Romans statt, wo weitere für die Gattung typische Figuren auftauchen, und ist daher nicht zufällig mit Ellenas Entführung in Radcliffes *The Italian* zu vergleichen:

On recovering, she perceived herself in a *carriage*, which was *driven with great rapidity*, and that *her arms were within the grasp of some persons*, who, when her recollection returned more fully, she believed to be the men, who had carried her from the villa. *The darkness prevented her from observing their figures*, and to all her questions and entreaties a death-like silence was observed. *During the whole night the carriage proceeded rapidly*, stopping only while the horses were changed, when *Ellena endeavoured to interest by her cries the compassion of the people at the post-houses*, and by her cries only, for the blinds were closely drawn. [...] She had no means of judging through what part of the country she was travelling, for above the small openings which the blinds left she could see only the towering tops of *mountains*, or sometimes the veiny *precipices* and *tangled thickets*, that closely impended

33 Ann Radcliffe. *The Italian or the Confessional of the Black Penitents. A Romance*. London: Penguin, 2003. S. 43.

34 Vladimir Propp. *Morphologie des Märchens*. München: Hanser, 1972. Vgl. auch Raimondi. Il romanzo senza idillio (wie Anm. 15).

over the road. About noon [...] she perceived herself on a wild and *solitary plain*, surrounded by mountains and *woods*. [...] Along this deep and shadowy perspective *a river*, which was seen descending among the *cliffs* of a mountain, *rolled with impetuous force*, fretting and foaming amidst *the dark rocks* in its descent, and then flowing in a limpid lapse to the brink of other *precipices*, whence again it fell with thundering strength to *the abyss*, throwing its misty clouds of spray high in the air, and seeming to claim the sole empire of this *solitary wild*.<sup>35</sup>

La *carrozza* correva [...] velocemente, *gl'indegni guardiani* di Lucia, consultavano non senza sollecitudine su lo stato di essa, guardandola fissamente, cercando nel suo volto pallido e immobile le apparenze della vita, aspettando ansiosamente ch'ella ne desse alcun segno; quando la poveretta cominciò a *rinvenire* come da un sonno profondo, diede un sospiro, e aperse gli occhi. *Penò qualche tempo a distinguere i luridi oggetti che la circondavano*, e a raccapezzare le idee già confuse, e incerte che avevano preceduto il suo deliquio [...] Il primo uso che fece Lucia della vita fu di *gittarsi con forza verso lo sportello per vedere dove fosse, se gente passasse, se potesse gittarsi al di fuori ad ogni pericolo*: ma appena potè scorgere che il luogo ch'ella attraversava rapidamente era un *bosco*, che anima vivente non v'era: che le braccia villane che l'avevano già conficcata la prima volta al fondo della carrozza, ve la conficcarono di nuovo. [...] Erano già due ore che *la carrozza correva*, sempre per *istrade deserte*, attraversando *boscaglie*, e *campi abbandonati* alla felce e alla scopa [...] Il sole declinava verso l'orizzonte quando Lucia sentì un *romore continuo sempre crescente, come di un'acqua rapidamente corrente*.<sup>36</sup>

Sowohl die Motive und die Figuren als auch die Details der Szenen sind typisch gotisch: die Entführung, die ‚banditti‘, die öde, erhabene Landschaft, und – bei der Ankunft – das Schloss mit dem Bösewicht oder das Kloster mit der

35 Radcliffe. *The Italian* (wie Anm. 33). S. 73-75.

36 Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 233-235. „Die *Kutsche* eilte schnell fort, [...] Lucias *unwürdige Wachen* hielten nicht ohne Eifer miteinander über ihren Zustand Rat, indem sie sie fixierten, nach einem Anschein von Leben in ihrem blaßen, starren Gesicht suchten und ängstlich darauf warteten, daß sie irgendein Zeichen davon gab; als die Ärmste begann, *wieder zu sich zu kommen*, als ob sie aus einem tiefen Schlaf erwachte, tat sie einen tiefen Seufzer und öffnete ihre Augen. *Sie mühte sich eine zeitlang ab, bis sie die elenden Figuren, die sie umringten, wieder erkennen konnte* und bis sie ihre bereits vor der Ohnmacht konfusen und unsicheren Ideen geordnet hatte. [...] Das erste, was sie mit ihren wiedererlangten Sinnen tat, war, *sich mit Gewalt gegen die Kutschentür zu werfen, um zu sehen, wo sie war, ob Leute vorbeikamen, ob sie sich durch einen Sprung in Sicherheit bringen konnte*: Aber sie konnte gerade einmal erkennen, dass der Ort, den sie schnell durchquerte, ein *Wald* war, daß keine Menschenseele dort war; da schleuderten sie die grobschlächtigen Arme, die sie schon das erste Mal in den hinteren Teil des Wagens geschleudert hatten, wieder dorthin zurück. [...] Schon seit zwei Stunden *eilte die Kutsche*, immer durch *verlassene Straßen*, durch *Dickichte* und vom Farn- sowie vom Besenkraut *verlassene Felder*. [...] Die Sonne versank am Horizont, als Lucia *ein stetes, immer lauterer Geräusch wie von einem schnell fließenden Gewässer* vernahm.“ Vgl. auch Ferruccio Ulivi. *Lettura del Fermo e Lucia. Lucia rapita. Tomo II, capp. VII-IX; tomo III, capp. I-IV*. Roma: Accademia, 1970.

verbrecherischen Äbtissin. Obwohl Lucia auf der Straße, Ellena hingegen von zu Hause entführt wird, reisen beide Heldinnen bzw. Opfer im geschlossenen Raum einer Kutsche, sie schreien, sie versuchen, sich zu befreien und fallen aus Verzweiflung in Ohnmacht. Passiv-unbewusste und aktiv-bewusste Momente wechseln sich ab, obwohl sie im Dunkel des Gefährts kaum ihre Peiniger oder etwas von der Außenwelt erkennen können. Das, was sie aber in flüchtigen Augenblicken wahrnehmen, ist eine ähnliche landschaftlich öde Wildnis, die durch die typisch gotischen Merkmale der erhabenen Landschaft – d.h. den Wald, die Felsen bzw. Abgründe und das ungestüme Wasser – gekennzeichnet ist. Angesichts dieser vielen Ähnlichkeiten unterscheiden sich die beiden Episoden in zweierlei Hinsicht: Während Lucia ihren Trost im Gebet findet, versucht Ellena in der erhabenen Landschaft, vor der sie ein „dreadful pleasure“ im Sinne von Burke empfindet, eine Abwechslung sowie ein Spiegelbild ihrer Seele zu finden. Außerdem gelangt Lucia ins Schloss des großen ‚Villains‘, nachdem sie die Kutsche verlassen und den Fluss mit einem Boot durchquert hat. Ellena wird dagegen durch eine schmale Brücke, die direkt über dem Abgrund hängt, zu einem Kloster geführt, wo sie die Begegnung mit einer hinterlistigen Äbtissin – wie schon Lucia mit Geltrude – erleben muss. Auch in diesem Fall sind die Ortsbeschreibungen der beiden Klöster ähnlich, zumal Kloster und Schloss, mit ihren oberen Räumlichkeiten sowie labyrinthischen Untergängen, die Räume des Gotischen überhaupt darstellen. Obwohl sie an syntagmatisch gegenläufigen Textstellen der beiden Romane erscheinen – durch die Entführung wird Ellena zur Äbtissin gebracht, während der von Lucia bei der Äbtissin gesuchte Schutz überhaupt erst zu der betrügerischen Entführung führt –, zeigen die folgenden Szenen wiederum spiegelbildliche Merkmale:

Ellena followed unresistingly, like a lamb to the sacrifice, up a path that wound among the rocks, and was coolly overshadowed by thickets of almond trees, figs, broad-leaved myrtle, and ever-green rose bushes, intermingled with the strawberry tree, [...] the yellow jasmine [...] and a variety of other fragrant plants. These bowers frequently admitted glimpses of the glowing country below, and sometimes opened to expansive views bounded by the snowy mountains of Abruzzo. [...] Partial features of the vast edifice she was approaching, appeared now and then between the trees; the tall west window of the cathedral with the spires that overtopped it; the narrow pointed roofs of the cloisters; angles of the insurmountable walls, which fenced the garden from the precipices below, and the dark portal leading into the chief court; each of these, seen at intervals beneath the bloom of cypress and spreading cedar, seemed as if menacing the unhappy Ellena with hints of future suffering. She passed several shrines and images half hid among the shrubs and the cliffs [...] The friar, her conductor, crossed the court to the north wing, and there ringing a bell, a door was opened by a nun, into whose hands Ellena was given. A significant look was exchanged between the devotees, but no words; the friar departed, and the nun, still silent, conducted her through many solitary passages, where not even a distant foot-fall echoed, and whose walls were roughly painted with subjects indicative of the severe superstitions of the place, tending to inspire melancholy awe. [...] The nun gave no reply, and after having eyed the forlorn stranger for a moment, with inquisitive ill-nature, quitted the room. The unhappy Ellena had

not been left long to her own reflections, when *the Abbess* appeared; a stately lady, apparently *occupied with opinions of her own importance, and prepared to receive her guest with rigour and supercilious haughtiness. This Abbess, who was herself a woman of some distinction*, believed that of all possible crimes, next to that of sacrilege, offences against persons of rank were least pardonable.<sup>37</sup>

Agnese [...] camminava francamente guidando [...] Lucia, la quale andava rasente il muro tutta sospettosa. Girando *di via in via, e ad ogni rivolta di canto trovando ancora vie e case*, era Lucia colpita da *maraviglia mista di non so quale afa*, come chi vede una *brutta grandiosità*. Ma il sentimento predominante di *accoramento e di terrore* non le dava campo di esprimere quello che allora provava, nè di provarlo distintamente e con forza. Giunte alla porta del *convento*, tirarono il campanello, e al potinajo che sopravvenne chiesero del *padre guardiano* [...] Era la *Signora* una giovane donna, *uscita di sangue principesco* che era stata posta dall'adolescenza in quel monistero [...] *La sua protezione e la sua influenza si estendeva fuori delle mura del monistero* [...] *Dal cortile si entrò in una stanza terrena, e da questa si passava al parlatorio*; prima di porvi il piede il guardiano, accennando la porta aperta disse sottovoce alle donne: „qui è la Signora“, come per farle risovvenire di *tutti gli avvertimenti che dovevano seguire*.<sup>38</sup>

Die beiden Protagonistinnen werden von einem Mönch durch schreckenerregende Irrgänge von imposanten Vorgebäuden bis zum Kloster geführt, wo sie durch weitere verschiedene Innenräume und unter heimtückischen Blicken zur verdorbenen Äbtissin gelangen. Sogar die gotische Naturbeschreibung eines schmalen Wegs, der durch eine Art von dichtem Pflanzenbogen verdunkelt wird, findet am Anfang der zuletzt zitierten Szene aus *The Italian* ein Echo in der folgenden Beschreibung von Lucias Weg zum Ort ihrer Entführung:

Lucia uscì nella via [...] Giunse così all'uscita del borgo [...]: riconobbe la porta per dov'era entrata la prima volta, e prese a sinistra la via che l'era stata insegnata. Tutte le *strade* del Milanese erano a quel tempo *anguste tortuose*, e nel pian paese *profonde*

37 Radcliffe. *The Italian* (wie Anm. 33). S. 76-80.

38 Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 120-122. „Agnese [...] schritt frei weg und führte [...] Lucia, die sich voller Scheu immer dicht an den Mauern hielt. Als sie so *Straße um Straße* durchschritt und *nach jeder Biegung wieder neue Straßen und neue Häuser* sah, wurde Lucia *von Staunen und Beklommenheit erfaßt*, wie es jemand ergeht, der *etwas Großartiges und zugleich Furchtbares* sieht. *Doch das in ihr vorherrschende Gefühl der Trauer und des Entsetzens* gab ihren Empfindungen keinen Raum und ließ sie überhaupt nicht klar und deutlich in Erscheinung treten. Als sie die *Klosterpforte* erreicht hatten, zogen sie die Glocke und sagten dem heraustretenden Pfortner, daß sie *den Pater Guardian* sprechen [...] möchten. [...] *Die Herrin war eine junge Dame fürstlicher Abstammung*, die schon als Jugendliche in dieses Kloster gekommen war [...] *Ihre Protektion und ihr Einfluß erstreckten sich über die Klostermauern hinaus*. [...] *Vom Hof aus traten sie in ein Zimmer zu ebener Erde und von dort in das Sprechzimmer*. Bevor sie ihren Fuß über die Schwelle setzten, deutete der Pater Guardian auf die offene Tür und flüsterte den Frauen zu: ‚Dort ist die Herrin‘, wie um sie an *all die Ermahnungen zu erinnern, die sie beherzigen sollten*.“ Manzoni. *Die Nonne von Monza*. Übers. von Riedt. (wie Anm. 28). S. 8-9, 12-13.



e come quivi si dice *invalate*, a guisa di un letto di fiume, *fra due rive di campi alte non di rado un uomo, e orlate di piante che intrecciate al pedale di rovi, di biancospini e di pruni riunivano in alto i rami loro in volta dall'una all'altra parte [...]*<sup>39</sup>

Der gotische Nachhall klingt also in *Fermo e Lucia* vorwiegend während der alptraumartigen Reise von Lucia mit. Ihr Verlobter Fermo unternimmt dagegen als Erbe des pikaresken Antihelden seine Bildungsreise in einer nicht märchenhaft dargestellten Öffentlichkeit, die auf allen Ebenen von Ungerechtigkeit, Heuchelei und Gewalt beherrscht ist. Die alltägliche Wirklichkeit entpuppt sich also als nicht weniger unheimlich als der gotische Alptraum. Nach der mittlerweile bekannten ‚Technik des Oxymorons‘ sind die für die Gothic Novel typischsten Charaktere, denen Lucia begegnet, Geltrude und der ‚Conte del Sagrato‘, keine erfundenen, sondern historische Figuren, deren Geschichten nicht nur auf der Ebene der Figurenkonstellation, sondern auch der des spezifischen Stils des Romans einleuchtend sind. Die schon mehrmals erwähnte Geltrude befindet sich dank der beiden Motive der verfolgten Unschuld und der erzwungenen Einkleidung an der Schnittstelle zwischen zwei literarischen Traditionen: dem Sentimentalroman, wie Richardsons *Clarissa*, und der Gothic Novel, wie Radcliffes *The Italian*.<sup>40</sup> Die sechs Kapitel, die ihr in *Fermo e Lucia* gewidmet sind und die teilweise als ‚Digression‘ gekennzeichnet sind, enthalten verschiedene gotische Elemente auf motivischer sowie auf stilistischer Ebene, sodass Geltrudes Geschichte als eine Art von ‚negativer *Mise-en-abyme*‘ bzw. verkehrtem Spiegel-

39 Ebd. S. 227. „Lucia trat auf die Straße hinaus [...] So gelangte sie zum Ortsausgang [...] erkannte das Tor wieder, zu dem sie das erstmal hereingekommen war, und schlug den Weg zur Linken ein, wie ihr geheiß. Alle *Fabrwege* im Mailändischen waren damals *eng und gewunden* und in dieser Ebene noch *vertieft* – oder, wie man hier sagt, *eingelassen* –, lagen wie ein Flußbett *zwischen zwei Feldböschungen, die nicht selten manns hoch waren und von Bäumen eingefast wurden, deren Stämme von Brombeersträuchern, Weißdorn und anderm Dornengestrüpp umwuchert waren und deren Zweige sich oben von der einen zur anderen Seite wie in ein Gewölbe vereinigten [...]*“ Manzoni. Die Nonne von Monza. Übers. von Riedt. (wie Anm. 28). S. 167-168. Weitere Ähnlichkeiten zwischen den Schicksalen der beiden weiblichen Figuren an unterschiedlichen Textstellen betreffen das Motiv des gescheiterten geheimen Heiratsversuchs zusammen mit damit verbundenen Nebenmotiven wie dem Fährmann und der Mondlandschaft. Lucia erlebt all dies vor, Ellena nach der Entführung.

40 Antonio Stäuble. „Luci e ombre dell'anglofilia nella cultura italiana del tardo Settecento“. *Dénouement des Lumières et invention romantique. Actes du Colloque de Genève 24-25 novembre 2000*. Hg. Giovanni Bardazzi/Alain Grosrichard. Genève: Droz, 2003. S. 277-298. Die beiden Motive überschneiden sich weiterhin mit dem Topos der „blutigen Nonne“ und des dämonischen Mönchs wie in Lewis' *The Monk*. Eine weitere Quelle für die erzwungene Einkleidung ist Diderots *La Religieuse*. Vgl. auch Ettore Paratore. *Lettura del Fermo e Lucia. Geltrude. Tomo II, Capp. I-VI*. Roma: Accademia, 1970. Ebenso wie Geltrude spielt Lucia auch eine doppelte Rolle: als verfolgte Unschuld und als rettende Jungfrau, deren sprechender Name das Konzept des Lichtes andeutet. Daher befindet sie sich ebenso an der Schnittstelle zwischen dem gotischen und dem Sentimentalroman – diesmal ähnlich wie Richardsons *Pamela*.

bild der Geschichte der Verlobten gesehen werden kann. Als ursprünglich verfolgte Unschuld und als Opfer, weil sie von der Familie zur Einkleidung gezwungen wurde, verschärft sie allmählich ihren dissonanten Charakter, und anstatt sich dem Guten zu widmen, lässt sie sich vom kleinlichen bzw. kleinmütigen ‚Villain‘ Egidio<sup>41</sup> verführen und zu schändlichen Missetaten – sogar bis hin zu einem Mord – überreden, bis sie, nachdem Lucia aufgrund ihrer Mitschuld am Betrug entführt worden ist, ihre Vergehen mit einem reuevollen Leben abbüßt. Stilistisch sind in diesen Kapiteln sowie im ganzen Roman nicht nur eine – typisch gotische – grelle Hell-Dunkel-Technik, sondern auch das Verfahren der Digression bemerkenswert. Vornehmlich schwarzgemalt ist auch keineswegs zufällig die andere historisch verankerte, aber typisch gotische Figur des großen ‚Villains‘: der sogenannte ‚Conte del Sagrato [Graf des Kirchplatzes]‘. Mit seinen vielen ‚banditti‘ ist er für seine unverschämten Grausamkeiten bekannt bzw. gefürchtet und seine Anrede verdankt er einer seine Verworfenheit besonders effektiv untermauernden und besonders theatralisch, ja fast melodramatisch geschilderten Episode:

Abitava egli in un castello posto al confine degli stati veneti, sur un monte; e quivi *menava una vita sciolta da ogni riguardo di legge*, comandando a tutti gli abitatori del contorno, non riconoscendo superiore a sè, arbitro violento dei negozj altrui come di quelli nei quali era parte, raccettatore di tutti i *banditi*, di tutti i fuggitivi per delitti quando fossero abili a commetterne di nuovi, *appaltatore di delitti per professione*. [...] Il primo giorno di festa la chiesa del paese dove abitava il creditore era ancora tutta piena di popolo che assisteva agli ufficj divini, che *il Conte si trovava sul sagrato* alla testa di una troppa di bravi. [...] Si affacciò finalmente alla porta con gli altri il creditore aspettato, e *il Conte al vederlo gli spianò lo schioppo addosso* [...] Lo sventurato colpito dallo spavento [...] cercava [...] di ficcarsi e di perdersi nella folla, e la folla lo sfuggiva pur troppo [...] *Il Conte lo prese di mira in questo spazio, lo colse, e lo stese a terra. Tutto questo fu l'affare di un momento*. La folla continuò a sbandarsi, nessuno si fermò, e il Conte senza scomporsi, ritornò per la sua via, col suo accompagnamento.<sup>42</sup>

41 Das Paar Geltrude-Egidio ähnelt dem Paar der höllischen Liebhaber Matilda-Ambrosio in *The Monk*.

42 Manzoni. Fermo e Lucia (wie Anm. 20). S. 194-196. „Er wohnte in einem Schloß an der Grenze der Venetischen Staaten auf einem Berg, und hier *führte er ein freies, gesetzloses Leben*, indem er den Einwohnern der Umgebung befahl und keinen Herrn über sich anerkannte. Er war gewalttätiger Richter der Geschäfte der anderen genauso wie der eigenen, Patron aller *Räuber*, aller flüchtigen Straftäter, vorausgesetzt, daß sie in der Lage waren, neue Verbrechen zu begehen, und *professioneller Auftragnehmer von Verbrechen*. [...] Am ersten Festtag war die Kirche des Dorfes, wo der Gläubiger wohnte, noch voller Menschen, die an den Gottesdiensten teilnahmen; *der Graf befand sich auf dem Kirchplatz* und führte eine Räuberbande an. [...] Endlich erschien der erwartete Gläubiger mit den anderen in der Tür und *als der Graf ihn sah, richtete er die Flinte auf ihn*. [...] Der Unglückselige erschrak, [...] versuchte, [...] sich unter die Menge zu mischen und da unterzugehen, aber die Menge entkam ihm leider. [...] *An diesem Platz nahm ihn der Graf ins Visier, traf ihn und streckte ihn nieder. Es geschah in einem Augenblick*. Die Menge zerstreute sich weiter,

Don Rodrigos Tod im letzten Kapitel des Romans schließt dann diese Reihe von malerisch-bühnenhaften, typisch gotischen Szenen ab:

*Ritto sul mezzo dell'uscio, stava un uomo smorto, rabbuffato i capegli e la barba, scalzo, nudo le gambe, le braccia il petto, e nel resto mal coperto di avanzi di biancheria pendenti qua e là a brani e a filaccica; stava con la bocca semi-aperta guatando le persone raccolte nella capanna con certi occhi neri nei quali si dipingeva ad un punto l'attenzione e la disensatezza; dal volto traspariva un misto di furore e di paura [...]* Ma in quello sfiguramento Lucia aveva tosto riconosciuto Don Rodrigo, e tosto lo riconobbero gli altri due. *Quell' infelice da una capanna, posta lungo il viale, nella quale era stato gittato, e dove era rimasto tutti quei giorni languente e fuor di sè, aveva veduto passarsi davanti Fermo, e poi il Padre Cristoforo; senza esser veduto da loro. Quella comparsa aveva suscitato nella sua mente sconvolta l'antico furore, e il desiderio della vendetta covato per tanto tempo [...]* In una tal *confusione di passioni, o piuttosto in un tale delirio* s'era egli alzato dal suo miserabile strame, e aveva tenuto dietro da lontano a quei due. [...] Entrambi si mossero verso quell' infermo stravolto per soccorrerlo, e per vedere di tranquil-larlo; ma egli a quelle mosse, *preso da un inesprimibile sgomento, si mise in volta, e a gambe verso la strada di mezzo [...]* *dopo una breve corsa egli s'abbattè presso ad un cavallo dei monatti [...]* *il furibondo afferrò la cavezza, balzò su le schiene del cavallo, percotendogli il collo, la testa, le orecchie coi pugni, la pancia con le calcagna, e spaventandolo con gli urla, lo fece muovere, e poi andare di tutta carriera.* [...] „Giudizii di Dio!“ disse il padre Cristoforo: „preghiamo per quell'infelice.“<sup>43</sup>

---

niemand blieb stehen und der Graf ging wieder seines Wegs mitsamt seiner Begleitung, als sei nichts geschehen.“

- 43 Ebd. S. 507-508. *„In der Mitte der Tür stand aufrecht ein bleicher Mann mit wirrem Haar und zerzaustem Bart, barfuß, mit nackten Beinen, nackten Armen und nackter Brust, am restlichen Körper war er schlecht bedeckt mit Wäscheüberresten, die hier und da in Fetzen und Fransen herunterhingen; er sah mit halb offenem Mund die Leute an, die in der Hütte versammelt waren; in seinen schwarzen Augen zeichneten sich gleichzeitig die Aufmerksamkeit und die Verrücktheit ab; sein Gesicht drückte eine Mischung aus Wut und Angst aus.* [...] Aber in dieser entstellten Erscheinung hatte Lucia sofort Don Rodrigo wieder erkannt und bald schon erkannten ihn auch die anderen beiden. Der Unglückselige hatte von einer Hütte entlang einer Allee, wo er hineingeworfen worden war und wo er all diese Tage siechend und nicht mehr Herr seiner Sinne geblieben war, Fermo und dann Pater Cristoforo vorbeigehen sehen, ohne dabei von ihnen gesehen zu werden. *Das Auftauchen der beiden hatte in seinem verwirrten Geist die alte Wut und den lang gehegten Wunsch nach Rache wieder erweckt.* [...] In einem solchen *Durcheinander von Leidenschaften oder eher in solchem Wahn* war er von seinem erbärmlichen Stroh aufgestanden und hatte die beiden von Weitem verfolgt. [...] Die beiden wandten sich dem verstörten Kranken zu, um ihm zu helfen und um zu versuchen, ihn zu beruhigen; aber auf diese Handlung hin *eilte er ergriffen von unsagbarer Bestürzung auf die mittlere Straße.* [...] *Nachdem er kurze Zeit gelaufen war, prallte er auf ein Pferd der Leichenträger.* [...] *Der Rasende ergriff die Pferdeleine, sprang auf den Rücken des Pferdes und zwang es, indem er es mit den Fäusten am Hals und am Kopf und mit den Fersen am Bauch schlug und mit Schreien aufscheuchte, sich zu bewegen und dann loszugaloppieren.* [...] ‚Gottes Urteile!‘, sagte Pater Cristoforo, ‚Laßt uns für den Unglückseligen beten.‘“ Giovanni Macchia nennt

Die starke, Gut und Böse wie Schwarz und Weiß einander gegenüberstellende Theatralität dieses unheimlichen Bildes zeigt den durch die Pest und die Obsession der Rache verrückt gewordenen Don Rodrigo, der in den Irrgängen des Lazarets die Verlobten wiedersieht und verfolgt, bis er dann auf dem Pferd eines Leichenträgers zum Sterben wegreitet. Diese Szene ist von den dämonischen Zügen des Protagonisten sowie von einer verschärften Dynamik geprägt. Im Vergleich zu Egidio (dem kleinen bzw. kleinlichen) und dem Conte del Segrato (dem großen Villain) ist Don Rodrigo als ‚ursprünglicher Villain‘, der die Verlobten von Anfang an verfolgte und dadurch die ganze Geschichte mit der Reihe der weiteren ‚Mit-Villains‘ in den Gang setzte, ein ‚mittelmäßiger, durchschnittlicher‘ Bösewicht, der am Ende nicht zufällig das nicht nur religiöse Mitleid der guten Hauptfiguren erregt. All diese insbesondere ‚äußerlich‘ gotischen Figuren bzw. Szenen, die vorwiegend die Gefühle des Lesers bewegen, werden in der endgültigen Fassung von *I promessi sposi* umgestaltet und zwecks einer rationaleren Darstellung des Wahren umfunktionalisiert. Gertrudes Geschichte wird nicht mehr in sechs, sondern nur noch in zwei Kapiteln erzählt und dabei deutlich weniger prominent beschrieben; der Conte wird zum – im Sinne der Phantastik – ‚Innominato [Ungenannten]‘, der aber die Züge einer „Würde im Bösen“ noch trägt, die sich im Vergleich zum Conte sowohl in der symbolischen Darstellung seines Schlosses als auch in seinem raffinierteren Benehmen verfeinert. Don Rodrigo bleibt dagegen in seiner ‚Unwürde‘ bzw. Würdelosigkeit grundsätzlich gleich, nicht nur in der ersten Fassung, sondern auch in den darauffolgenden Versionen bis hin zur endgültigen Textfassung, weil er kein „round character“<sup>44</sup> und innerlich besonders mediokrer ist. Die einzige Modifikation bezüglich seiner Figur betrifft seine Todesszene, die gemäß dem allgemeinen bzw. etablierten neuen Gestaltungsprinzip weniger „romanhaft“ und introspektiver präsentiert wird. Im Vergleich zur grell-dissonanten, theatralisch schwarz-weißen Art der ersten Fassung wird der Stil generell eher leicht ironisch-allusiv und nuanciert. Die vorwiegend äußerlich gotischen Züge verschwinden also zugunsten des innerlich realistisch Wahren: Der Begriff „Phantasie“ wird nur noch selten und ausschließlich negativ verwendet, während vom buchstäblich ersten bis zum buchstäblich letzten Wort im Roman die Geschichte bzw. Historie herrscht.<sup>45</sup> Die Digressionen<sup>46</sup> dagegen spielen weiterhin eine bedeutende, dem tragischen Chor ähnliche Rolle: Sie erscheinen als eine Art essayistischer Klammer, die entweder einen subjektiven Prozess des Überlegens oder den Auftritt einer besonderen Figur markieren. In beiden Fällen fungieren sie aber als Ort der ‚Praeteritio‘, wo ‚das Unsagbare‘ doch ausgedrückt wird: In *Fermo e Lucia* werden sie

---

*Fermo e Lucia* im Vergleich zu *I promessi sposi* „Manzonis schwarzen Roman“. Vgl. Giovanni Macchia. *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*. Milano: Adelphi, 1989.

44 Eduard Morgan Forster. *Aspects of the Novel*. London: Arnold, 1928.

45 Tellini. Manzoni (wie Anm. 19). S. 163-233.

46 Antonio Illiano. *Morfologia della narrazione manzoniana. Dal Fermo e Lucia ai Promessi sposi*. Firenze: Cadmo, 1993. Vgl. auch Bruno Brunetti. „Sotto il segno dell'ossimoro: sul ‚Fermo e Lucia‘“. *L'anima e le cose. Naturalismo e antinaturalismo tra Otto e Novecento*. Hg. Raffaele Cavalluzzi. Roma/Bari: Laterza, 2003. S. 3-21.

durch ein Nebeneinander von starken Hell-Dunkel-Kontrasten zum Ort der Inszenierung des Gotischen, in *I promessi sposi* werden sie in einer allgemein ausgewogeneren und objektiveren Form zum Schauplatz der Ironie. *Fermo e Lucia* ist also die ‚dunkle‘ Seite einer nur scheinbar helleren Endfassung.<sup>47</sup>

Das stoffliche sowie stilistische „guazzabuglio [Wirrwarr]“<sup>48</sup> der ersten Version des Romans ist also doch kein misslungener Entwurf, sondern ein unabhängiges Werk und in vielerlei Hinsicht von großer Bedeutung. *Fermo e Lucia* ist der erste wichtige Vertreter des Romans als neuer, moderner Gattung nicht nur innerhalb von Manzonis Schaffen, sondern auch im Kanon der italienischen Literatur überhaupt. Es handelt sich um einen ‚Roman-Essay‘, der – wie beim Oxymoron – gleichzeitig als „konkaver Spiegel der Leidenschaften und als konvexer Spiegel der Wirklichkeit“<sup>49</sup> funktioniert. Die neue Gattung soll – genauso exzentrisch und alternativ wie im Fall des umstrittenen Begriffs von ‚Gothic Romance‘ im Vergleich zur realistischeren ‚bürgerlichen Novel‘ – neue Protagonisten in einem neuen Spielraum sowie in einer neuen Sprache darstellen und

---

47 Renato Giovannoli. *Il vampiro innominato. Il „Caso Manzoni-Dracula“ e altri casi di vampirismo letterario*. Milano: Medusa, 2008. S. 7-48. Neben einer spiegelbildlichen Lektüre von *I promessi sposi* und *Dracula* bietet Giovannolis Studie die interessante These, dass Manzonis Roman ein multimediales Werk ante litteram sei. Die 1840 erschienene, vom piemontesischen Maler und Bühnenbildner Gonin illustrierte Endversion des Romans enthalte Bilder, die eine Art von „geheimer (Gegen-)Erzählung“ des Verdrängten mit deutlich phantastischen Zügen darstellten. Ein besonders deutliches Beispiel dafür sei eine Illustration im XXXII Kapitel, das in einer der realistischsten Textpassagen des ganzen Romans (d.h. die Pest betreffend) ein Bild ähnlich zu Füsslis *Alptraum* zeigt. Vgl. ebd., insbes. S. 41.

48 Der Begriff ist ein Schlüsselwort. Im ganzen Werk taucht er nur dreimal in Zusammenhang mit emblematischen Figuren sowie an symbolischen Textstellen auf: in den Kapiteln über Geltrude in Bezug auf ihre ‚negative‘ Erziehung und Lebenserfahrung, in denjenigen über den Conte del Sagrato in Bezug auf Don Abbondio und schließlich gegen Ende, wenn Fermo über seine ganzen Ereignisse zusammenfassend nachdenkt. Das in sich pejorative Wort, das entweder ein inneres oder ein äußeres Chaos darstellt, spielt aber eine Schlüsselrolle, indem es die drei inhaltlichen Kerne der Geschichte – die der beiden ‚gotischen‘ Figuren und die der Verlobten – miteinander verknüpft. Es kennzeichnet weiterhin auch die ziemlich künstliche hybride Experimentiersprache, reich an Ausdrücken aus den jeweiligen Regionalsprachen der Lombardei und der Toskana sowie Entlehnungen aus dem Französischen und dem Lateinischen. Manzoni ist sich deren sprachlicher Grenzen bewusst und wird sie bald zugunsten des lebendig gebrauchten Toskanischen ablehnen. In dem zweiten Vorwort zu *Fermo e Lucia* bekennt er: „Scrivo male [...] scrivo male a mio dispetto [ich schreibe schlecht, ich schreibe trotz meines Bemühens schlecht]“, aber im Sinne von unserer Lektüre des Romans als ‚subversive, eifrige Werkstatt‘ ist dieses Merkmal auch als Nebeneinander des Entgegengesetzten und somit als konventionsprengender Diskurs gegen eine traditionell zu puristische und folglich zu überwindende Kanonsprache zu lesen. Vgl. Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 17.

49 Giancarlo Vigorelli. „Il primo romanzo del Manzoni“. Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20), S. IV.

letztlich ein doppeltes, kontrapunktisches „Wahres“, d.h. einen Gegendiskurs der inoffiziellen ‚Geschichte der Demütigen‘ neben dem Diskurs der offiziellen Geschichte ermöglichen. Die gotische Tradition mit ihrer subversiven Kraft und ihrer gleichzeitigen Inszenierung widersprüchlicher Realitäten durch das Nebeneinander von Gegensätzen erweist sich dabei, zumindest am Anfang der ‚Quest‘, als besonders geeignet für ein solches angestrebtes Ziel und sogar als eine unausweichliche Etappe der Suche nach einer neuen Ausdrucksform für die literarisch sowie sozial-geschichtlich ‚Verdrängten‘. Außerdem glaubt Manzoni in dieser Phase zumindest noch theoretisch an die Möglichkeit einer Mischung von Erfindung bzw. Fiktion und Geschichte und trotz einiger Bedenken auch an die ethische Nützlichkeit des Schreckens.<sup>50</sup> Eben diesem vielschichtigen „guazzabuglio“, das ihm die spezifisch romantische Faszination des Fragmentarischen bzw. Unvollkommenen verleiht, verdankt das Werk – *Fermo e Lucia* – schließlich seinen antitraditionellen und intertextuellen Charakter. Gerade aufgrund dieser polyphonen, ‚europäischen‘ Beschaffenheit konnte es dann, nicht nur in Italien, sondern auf internationaler Ebene die Dimension eines Meisterwerks (*I promessi sposi*) erreichen.

---

50 Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20), S. 178: „Siamo stati più volte in dubbio se non convenisse stralciare dalla nostra storia queste turpi ed atroci avventure; ma esaminando l'impressione che ce n'era rimasta, leggendola dal manoscritto, abbiamo trovato che era una *impressione di orrore*; e ci è sembrato che *la cognizione del male quando ne produce l'orrore sia non solo innocua ma utile*.“ „Wir zweifelten mehrmals, ob es nicht von Vorteil wäre, diese schändlichen und grausamen Abenteuer aus unserer Geschichte zu streichen; aber während wir den Eindruck prüften, den wir beim Lesen des Manuskripts hatten, fanden wir, daß es *ein schauervoller Eindruck* war; und wir dachten, *daß die Kenntnis des Bösen, wenn sie Schauder verursacht, nicht nur harmlos, sondern auch nützlich sein kann*.“ Im Hinblick auf das Ethisch-Nützliche, das den Eindruck des Entsetzens neutralisiert, akzeptiert Manzoni noch einen vorsichtigen Gebrauch der Ästhetik des Schrecklichen. Was er aber von Anfang an ablehnt, ist das Konzept einer phantasievollen Fiktion als einer bloß selbstreferentiellen und plakativen Vergnügungsquelle, wie er nicht zufällig in der folgenden Digression erklärt: „Se le lettere dovessero aver per fine di *divertire* quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più ragionevole, di più umano, e di più degno nelle occupazioni di un *montabanco* che in una fiera trattiene con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momenti gai a quelli che vivono di stenti e di malinconie [...]“. Vgl. Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 119. „Sollte die Literatur auf das *Vergnügen* jener Klasse von Menschen abzielen, die praktisch nichts anderes tut als sich zu vergnügen, so wäre sie der eitelste, der niedrigste, der letzte der Berufe. Und ich muß euch gestehen, daß ich etwas Vernünftigeres, Menschlicheres und Würdigeres in den Tätigkeiten eines *Gauklers*, der mit seinen Geschichten auf einem Jahrmarkt eine Bauernmenge unterhält, fände: Zumindest kann er denjenigen, die verzweifelt daran, einige heitere Momente geschenkt haben.“

Julia Bohnengel

## Dem italienischen Volk begegnen

Wilhelm Müllers *Rom, Römer und Römerinnen* und  
Christian August Vulpius' *Scenen zu Rom*

Als sich der erst dreiundzwanzigjährige Wilhelm Müller im Spätherbst 1817 von Wien aus auf den Weg nach Italien machte, herrschte an Reiseliteratur über das Land, ‚wo die Zitronen blühn‘, kein Mangel. Eigentlich hätte Müller im Auftrag der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften den Kammerherrn Baron von Sack zur Sammlung von antiken Inschriften zuerst in den Orient begleiten sollen, doch eine Epidemie in Konstantinopel ließ die kleine Gesellschaft, zu der auch der Maler Julius Schnorr von Carolsfeld gehörte<sup>1</sup>, kurzerhand die Route ändern und zunächst den Weg nach Italien einschlagen.<sup>2</sup> Im November 1817 war man in Florenz; im Januar erreichten die Reisenden Rom, wo sich Müller von seinem Vorgesetzten trennte und mit Zwischenaufenthalten in Neapel und in den Albaner Bergen bis zum November 1818 blieb.

Noch in Deutschland hatte der an der Berliner Universität studierende Schneidermeistersohn Müller mit seinem Verleger Gubitz den Druck von Reiseimpressionen vereinbart und darauf einen dringend benötigten Vorschuss erhalten. Waren Reisebeschreibungen aus dem Orient noch vergleichsweise selten, so gab es eine regelrechte Flut von Italienbüchern mit so einflussreichen Texten wie Goethes kurz zuvor, 1816/17, veröffentlichter *Italienischer Reise* und Seumes *Spaziergang nach Syrakus*, der 1811 in dritter vermehrter Auflage erschienen war und zu den populärsten Italienbüchern des 19. Jahrhunderts zählt.<sup>3</sup>

Müller musste daher, wollte er mit seinem zu schreibendem Buch über Italien erfolgreich sein, etwas Neues bieten.<sup>4</sup> Von diesem Bemühen um Originali-

---

1 Nur kurze Bemerkungen zu der gemeinsamen Reise finden sich bei Heinz Hoffmann. „Schnorr von Carolsfeld – ein Reisegefährte Müllers auf der Italienreise 1818“. *Kunst kann die Zeit nicht formen. 1. Internationale Wilhelm-Müller-Konferenz Berlin 1994*. Hg. Ute Bredemeyer/Christiane Lange. Berlin: Internat. Wilhelm-Müller-Gesellschaft, 1996. S. 60-65.

2 Ursprünglich sollte erst der Rückweg über Italien verlaufen, unter den veränderten Umständen entschied man sich für die Reise in umgekehrter Richtung. Zu den biographischen Einzelheiten der Reise siehe z.B. Erika von Borries. *Wilhelm Müller. Der Dichter der „Winterreise“. Eine Biographie*. München: Beck, 2007. S. 69-75.

3 Vgl. die Kommentare in *Johann Gottfried Seume. Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Hg. u. kommentiert v. Albert Meier. München: dtv, <sup>2</sup>1991.

4 Vermutlich hat Müller eine ganze Zeitlang gebraucht, um etwas zu Papier zu bringen. Erst im Juli 1818 war er imstande, sein Italienbuch zu beginnen und seinem Verleger einige Arbeiten zum Abdruck im *Gesellschafter* (27. Juni und 4. Juli 1818) zu überlassen. Vgl. Bernd Leistner. „Wilhelm Müller. Leben und Werk“. *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters*. Hg. Norbert Michels. Weimar:

tät zeugt auch die *Einleitung* zu seinem Italienbuch *Rom, Römer und Römerinnen*, das er 1820 in zwei Bänden bei dem renommierten Verlag Duncker und Humblot in Berlin veröffentlichte.<sup>5</sup> Nachdrücklich versichert er einem fiktiven Freund darin, „der viel gezeichneten und gemalten Stadt manche versteckte Seite abzugewinnen, oder doch den bekannten Gegenständen in neuer Verbindung und Beleuchtung den Reiz erster Überraschung zu leihen.“<sup>6</sup>

Die dem Publikum auf diese Weise versprochene neue Perspektive hatte Müller gewonnen, indem er auf Ideen zurückgriff, denen er in Berlin begegnet war. Während seiner Studienzeit in Deutschland hatte er Zugang zu den Salons der Varnhagens, Stägemanns und Kalkreuths erhalten. Er hatte Arnim kennengelernt, der eine Vorrede zu seiner *Faust*-Übersetzung Christopher Marlowes beisteuerte, und mit Brentano um Luise Hensel rivalisiert; er hatte sich altdeutsch gekleidet<sup>7</sup> und war bereits 1815 Mitglied der patriotischen *Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache* geworden. Dort zeigte sich der ehemalige Gardejäger, der sich wie viele seiner Kommilitonen als Freiwilliger zum Kampf gegen Napoleon gemeldet hatte, von der „Beredsamkeit“<sup>8</sup> des Turnvaters Jahn und den dort angeschlagenen deutschnationalen Tönen beeindruckt. Neben seinem Studium der Altphilologie und des modernen Englisch hatte er Untersuchungen zum *Nibelungenlied* betrieben, aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt und einzelne Gedichte zusammen mit anderen ‚vaterländischen Sängern‘ publiziert.<sup>9</sup> Im Salon der Stägemanns hatte Müller auch zu einem „gesellig-poetischen Liederspiel“ beigetragen, das den „Grundstock“ zu dem später von Schubert vertonten berühmten Zyklus *Die schöne Müllerin* legte: Mit den Strophen, die er für die Rolle eines in seiner Liebe zurückgewiesenen Müllerburschen schrieb, hatte er sich bemüht, die von den Mitspielern geforderte „spielerische volksliedhafte

---

Böhlau, 1994. S. 11-31, hier S. 18. Einen Großteil des Italienbuchs stellte Müller allerdings erst im Frühjahr 1819 fertig, nachdem er wieder nach Deutschland zurückgekehrt war (vgl. ebd. S. 20).

5 Dass Müller die Buchform seiner Reisebeschreibung bei Duncker und Humblot unterbringen konnte, bedeutete für ihn nicht nur einen finanziellen Erfolg, sondern durfte auch die Hoffnung auf weite Verbreitung des Textes wecken. An Helmina von Chezy schrieb er am 14. September 1819, die damit verbundenen Aussichten durch eine selbstironische Geste übertreibend: „Nächsten Sommer komm ich gewiß einmal nach Dresden – dann bin ich schon ein berühmter Mann, von wegen der Redaktion und der vortrefflichen römischen Reisebeschreibung, die zu Weihnachten in die Welt läuft. Duncker und Humblot haben gut honoriert und das Werk wird jetzt unter meinen Augen in Dessau gedruckt.“ Wilhelm Müller. *Werke*. Hg. Maria Verena-Leistner. Bd. 5: Tagebücher, Briefe. Berlin: Gatzka, 1994. S. 141f.

6 Wilhelm Müller. *Werke*. Hg. Maria-Verena Leistner. Bd. 3: Reisebeschreibungen, Novellen. Berlin: Gatzka, 1994. S. 13. Die Zitate aus *Rom, Römer und Römerinnen* werden im Folgenden mit der Sigle RRR und Seitenzahl im Haupttext nachgewiesen.

7 Vgl. den Tagebucheintrag vom 7. Dezember 1815. Müller. *Werke*. Bd. 5 (wie Anm. 5). S. 47.

8 Ebd. S. 43.

9 *Bundesblüthen*. Von Georg Grafen von Blankensee, Wilhelm Hensel, Friedrich Grafen von Kalkreuth, Wilhelm Müller, Wilhelm von Studnitz. Berlin: [Maurer], 1816.



Simplizität“ und „Musikalität“ umzusetzen.<sup>10</sup> Spätestens seit dieser Zeit war er mit der von Herder entwickelten und von den Romantikern aufgenommenen Konzeption von Volkspoesie vertraut, die mit Arnim und Jacob Grimm eine nationalpolitische Ausrichtung erhalten hatte, so dass die „in der Berliner Zeit verinnerlichte nationalromantische Volkstumsideologie“<sup>11</sup> die Basis für Müllers Italienbuch bildet.<sup>12</sup>

Gegenstand von *Rom, Römer und Römerinnen* war daher keineswegs die herkömmliche Zeichnung des antiken Roms oder die Beschreibung der viel besuchten Kunststätten, sondern die „genaue Darstellung des italienischen Lebens und Webens“ (RRR, 12). Denn Müller war ähnlich wie Jacob und Wilhelm Grimm und die Herausgeber des *Knaben Wunderhorn* der Überzeugung, dass das Volk der eigentliche Kulturträger sei<sup>13</sup> und sich in den unteren Bevölkerungsschichten – vorzugsweise auf dem Land abseits von Modernisierungsprozessen – der nationale Charakter eines Volks erhalten habe.<sup>14</sup> Viel konsequenter als es etwa die beiden Grimms getan haben<sup>15</sup>, machte sich Müller jedoch daran, dem italienischen Volk, und das meint insbesondere „de[m] Bürger und Landmann“ (RRR, 138)<sup>16</sup>, wirklich zu begegnen und dabei zu sammeln und zu notieren, was

10 Leistner. Wilhelm Müller. Leben und Werk (wie Anm. 4). S. 16.

11 Ebd. S. 19.

12 Gelegentlich erwähnt Müller in seinem Italienbuch die in dieser Hinsicht wichtigen Vorbilder. So nennt er etwa Joseph Görres im Zusammenhang mit der Erforschung und Sammlung von Volksbüchern (RRR, 50). Er geht zudem auf die Studien zur italienischen Volkspoesie bei den Grimms, bei Friedrich von der Hagen, Johann Gustav Gottlieb Büsching sowie auf die italienischen Forscher zur Volkspoesie, insbesondere Domenico Maria Manni, ein (ebd. 50f.). Erwähnt werden auch Goethes Beobachtungen zum italienischen Volksgesang, die dieser bereits in den *Auszügen aus einem Reisejournal im Teutschen Merkur* (Oktober 1788 bis März 1789) und 1808 unter *Über Italien. Fragmente eines Reisejournals* veröffentlicht hatte (RRR, 49 u. 119).

13 Vgl. Dieter Borchmeyer. „Zauberin Roma. Wilhelm Müllers römische Briefe.“ *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780-1820*. Hg. Paolo Chiarini/Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 223-233, hier S. 229.

14 Vgl. Stefan Oswald. „Wilhelm Müller: Rom, Römer und Römerinnen – die Darstellung eines lebenden Volkes.“ *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840*. Hg. Stefan Oswald. Heidelberg: Winter, 1985. S. 107-115, hier S. 109.

15 Jacob und Wilhelm Grimm sind bekanntlich nicht durch hessische Bauerndörfer gezogen, um die Erzählungen und Märchen des einfachen Volks aufzuzeichnen. Vielmehr geht ein Großteil ihrer mündlichen Quellen auf Notate zurück, die sie in ihrem Kasseler Domizil nach den Erzählungen junger Mädchen aus dem gehobenen Bürgertum anfertigten. Diese waren z.T. durch ihre hugenottische Herkunft zudem mit der französischen Märchentradition des 17. und 18. Jahrhunderts bestens vertraut. Siehe dazu z.B. Heinz Rölleke. *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2004. S. 76-83.

16 Wie Eilert festgestellt hat, kennt Müllers Volksbegriff sowohl eine ethnisch-nationale Ausrichtung, insofern die Gesamtbevölkerung Italiens gemeint ist, als auch eine soziale Dimension, da er ebenso im Zusammenhang mit den unteren Schichten

sich an Dokumenten der Alltagskultur finden ließ. In der Einleitung zu *Rom, Römer und Römerinnen* unterstreicht er die Notwendigkeit, die „Vorurteile der Bequemlichkeit und Schicklichkeit“ beiseite zu legen, die andere Reisende zurückhielten, um in die „trasteverinischen Osterie“, zu den „Puppenspiele[n]“ und in die „barfüßigen Klatschkreise“ vorzudringen (RRR, 13). Dort waren Lieder, Sprichwörter, Witze und Volksbücher, Spiele und Tänze, Melodien und das Stegreiftheater, Bräuche, Rituale und Feste, Sitten und Gewohnheiten zu finden und zu beobachten. An ihnen ließ sich, zwar nur ausschnitthaft und notwendigerweise fragmentarisch (vgl. ebd.), aber eben doch am ehesten der ‚Geist eines Volks‘ ablesen. Bemerkenswert ist an Müllers Text nicht nur der neue, sympathisierende Blick auf das italienische Volk<sup>17</sup>, das traditionell und so auch von Seume als rückständig, arm, unaufgeklärt und politisch träge beurteilt wurde<sup>18</sup>, sondern auch die doppelte Ausrichtung des Textes, der im Folgenden nachgegangen werden soll. Während sich Müller auf der einen Seite von einem ethnologisch-wissenschaftlichen Interesse leiten ließ – sein Buch über Rom kann gar als „Modellbeispiel für die volkskundlichen Forschungen“<sup>19</sup> des frühen 19. Jahrhunderts gelten – und als Volkskundler *avant la lettre* schrieb, war er auf der anderen Seite zugleich darum bemüht, den Bedürfnissen eines breiteren Publikums gerecht zu werden.<sup>20</sup>

Nicht zuletzt aus dieser doppelten Ausrichtung resultiert die heterogene Form des Italienbuchs. Den umfassenderen Teil der beiden Bände nehmen 20 Briefe ein, die zur Hauptsache aus dem Sommerdomizil in Albano an jenen

---

verwendet wird. Vgl. Hildegard Eilert. „Ich denke doch, wir müssen die Römer mit ihrer eigenen Nase beurteilen“. Wilhelm Müllers Kritik des deutschen Italien-Bildes in ‚Rom, Römer und Römerinnen‘. *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 85-95.

17 Rita Unfer Lukoschik charakterisiert Müllers gesamtes Italienbuch als großangelegte Verteidigung des italienischen Volkes gegen die herkömmlichen Vorurteile des Geizes, der übersteigerten Sinnlichkeit, der Faulheit, Betrügerei etc.: „Punto per punto Müller cercherà di rispondere ai principali punti d'accusa di questi autori che consistono essenzialmente nel ritenere gli italiani tirchi, esageratamente sensuali, pigri, amorali e soprattutto imbroglioni nei riguardi degli stranieri con cui hanno a che fare.“ Rita Unfer Lukoschik. „Scritture di viaggio a confronto: il Grand Tour dei tedeschi a Roma da Wilhelm Müller (1794-1827) a Fanny Lewald (1811-1889)“. *Roma e la campagna romana nel Grand Tour. Atti del convegno interdisciplinare (Monte Porzio Catone, Roma, 17-18 maggio 2008)*. Hg. Marina Formica. Roma: Laterza, 2009. S. 221-239, hier S. 230.

18 Vgl. zum Bild des italienischen Volkes vor Müller bes. Eilert. „Ich denke doch [...]“ (wie Anm. 16). S. 85. Seume wird von Eilert nicht erwähnt, obwohl Müller in seiner Beachtung des vierten Standes ganz zweifellos an Seume anknüpft; so auch Leistner. *Wilhelm Müller. Leben und Werk* (wie Anm. 4). S. 19.

19 Oswald. *Wilhelm Müller* (wie Anm. 14). S. 109.

20 Auf einen größeren, nicht spezialisierten Rezipientenkreis verweist der Umstand, dass Müller vor Veröffentlichung der beiden Bände im Frühsommer 1820 in kürzerer und sprachlich leicht anderer Form einige Briefe in Gubitzy' Berliner Zeitschrift *Der Gesellschafter* publizierte, die dort vom Februar 1819 bis zum Januar 1820 zu lesen waren; vgl. die Anmerkungen in Müller. *Werke*. Bd. 3 (wie Anm. 6). S. 481.

fiktiven Freund in Deutschland gerichtet sind, der bereits in der Einleitung angesprochen wird. Im Anschluss daran folgen einige Fragmente von Tagebucheinträgen.<sup>21</sup> Sind diese beiden Textsorten in der Gattung Reiseliteratur beliebte Darstellungsmodi<sup>22</sup>, so ging Müller jedoch weit über die konventionelle Form hinaus, indem er im Anhang zu den einzelnen Briefen das gesammelte Material – vor allem Liedtexte und Sprichwortsammlungen<sup>23</sup> – im italienischen Original als ‚Zusätze und Belege‘ beigab und damit dem wissenschaftlichen Anspruch seiner Sammeltätigkeit Genüge tat.<sup>24</sup> Mit dieser doppelten Ausrichtung befand sich Müller in einer vergleichbaren Situation wie wenige Jahre zuvor Jacob und Wilhelm Grimm mit den *Kinder- und Hausmärchen* (1812/1815). Die in der Erstauflage des ersten Bandes noch integrierten Anmerkungen zu den Märchen verstanden sich als wissenschaftlicher Kommentar, während die Märchen selbst in erster Linie als (Vor-)Lesetexte der Unterhaltung und Erziehung im

- 
- 21 Möglicherweise empfand Müller den wissenschaftlichen Charakter der Briefe „als Mangel“ und gab deshalb die Tagebuchfragmente bei, „in denen die persönlichen Erfahrungen des Reisenden weniger gefiltert durchscheinen“ (Hans-Georg Werner. „Wilhelm Müllers ‚Rom, Römer und Römerinnen‘ im Kontext zeitgenössischer Italiendarstellungen“. *Kunst kann die Zeit nicht formen* [wie Anm. 1]. S. 66-76, hier S. 70). Die fragmentarischen Tagebuchbeigaben könnten aber auch von dem zunehmendem Arbeitsdruck zeugen, dem Müller im Verlauf des Jahres 1819 als Hilfslehrer und Bibliothekar in Dessau ausgesetzt war, als er sein Buch für die Publikation vorbereitete; vgl. Leistner. Wilhelm Müller. Leben und Werk (wie Anm. 4). S. 20. So könnte ihm etwa schlicht die Zeit gefehlt haben, um Tagebuchaufzeichnungen in Briefe auszuarbeiten, so dass er es bei einer ‚Rohfassung‘ beließ, deren eigenen ästhetischen Reiz er sicherlich ebenfalls empfand.
- 22 Nicht nur in der Form der Briefe schließt Müller z.B. an Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* an. Auch die lockere Darstellungsart verbinde beide Texte, so bes. Borchmeyer. Zauberin Roma (wie Anm. 13). S. 227.
- 23 Die Wertschätzung der sprachlichen Dokumente hängt damit zusammen, dass Müller darin den italienischen Volksgeist besonders deutlich ausgedrückt sieht: „Es gibt kein Volk, dessen Geist und Leben sich so deutlich in seiner Sprache abspiegelte als das italienische: man gehe nur ein paar hundert ihrer Wörter und stehenden Redensarten nach allen Abstufungen und Umbildungen der Bedeutung aufmerksam durch, [...] und selten wird man vergebens suchen nach einem geistigen Schatze, der in ihnen verborgen liegt: es sei eine lebendige Anschauung, ein keckes, aber treffendes Bild, ein poetischer Sprung oder eine naive Zweideutigkeit, eine feine Ironie, eine epigrammatische Spitze“ (RRR, 48).
- 24 Als in anderer Hinsicht heterogen charakterisiert Rita Unfer Lukoschik Müllers Italienbuch: „Ernst-objektive“ Betrachtungen wechseln in ihren Augen mit „subjektiv-lustigen“ ab und zeugen so von der doppelten Absicht des Überredens wie Überzeugens. Rita Unfer Lukoschik. „Die Welt der Commedia dell'arte in Müllers Reisebuch ‚Rom, Römer und Römerinnen‘“. *Kunst kann die Zeit nicht formen* (wie Anm. 1). S. 77-85, hier S. 79. Kurz geht Unfer Lukoschik auch auf den im Folgenden näher zu betrachtenden *Sechsten Brief* ein, ohne jedoch die Rolle der Kupferstiche Bartolomeo Pinellis zu beleuchten.

Familienkreis dienen sollten.<sup>25</sup> Auch Müller, der eine separate, annotierte Publikation mit italienischen Volksliedern plante<sup>26</sup>, scheute sich nicht, vor allem in ‚Beilagen‘ und ‚Zusätzen‘ seines Reiseberichts ausführlich auf die Besonderheiten der Liedkultur einzugehen und entsprechendes Material mitzuteilen. Tatsächlich findet sich etwa im Brief vom 20. Juli 1818 „eines der frühesten Dokumente zum italienischen Volksgesang“ überhaupt, wobei Müller präzise die Schwierigkeiten beschrieb, die Melodie mit dem herrschenden Tonnotationssystem zu vereinbaren.<sup>27</sup>

Während die im Anhang zu den Briefen mitgeteilten, unübersetzten und teilweise auch im Dialekt wiedergegebenen Texte eine Herausforderung für das deutschsprachige Publikum bedeuteten<sup>28</sup>, bemühte sich Müller im gleichen Atemzug und umso intensiver, seine Leser ins Geschehen zu involvieren, sie mit auf den Weg zur Erkundung des ‚Volkscharakters‘ zu nehmen und auf diese Weise gleichsam selbst zu Forschern der Alltagskultur werden zu lassen. Indem er schon zu Beginn der Einleitung seinen Adressaten als „neugierige[n] Freund“ (RRR, 11) apostrophiert, weist er dem Leser eine wissbegierige, aber auch vorurteilsfreie Haltung zu. Müller zielte vor allem darauf ab, den Rezipienten direkt an Volksszenen teilhaben zu lassen, ihn mit der Mentalität, den Sitten und Gebräuchen der unteren Volksschichten auf positive Weise zu konfrontieren und die zeiträumliche Distanz zum Leser zu überbrücken. Auf diese Weise sollten die Begegnung mit dem Volk und die Erforschung seiner Sitten und Gebräuche zu einem interessanten, sinnlich erfahrbaren Erlebnis werden.

Die folgenden Ausführungen widmen sich der von Müller zur Steigerung der sinnlichen Erfahrbarkeit und zur Einübung in die ethnologische Perspektive genutzten ästhetisch-literarischen Verfahrensweisen. Neben die durch die Briefform vorgegebene, breit angewandte und von der Forschung bereits untersuchte

25 Entsprechend monierte die Kritik die wenig kindgerechte Eignung der Texte, vgl. Rölleke. *Die Märchen der Brüder Grimm* (wie Anm. 15). S. 85.

26 Siehe dazu die Anmerkung in RRR, 39. Die Sammlung ist allerdings erst nach Müllers Tod erschienen: *Egeria. Sammlung italienischer Volkslieder, aus mündlicher Ueberlieferung u. fliegenden Blättern. Raccolta di poesie italiane popolari*, begonnen von Wilhelm Müller, vollendet, nach dessen Tod herausgegeben und mit erläuternden Anmerkungen versehen von O.L.B. Wolff. Leipzig: Fleischer, 1829.

27 Silke Leopold. „Wilhelm Müller und das Volkslied in Italien“. *Von Volkston und Romantik. „Des Knaben Wunderhorn“ in der Musik*. Hg. Antje Tumat/Caren Benischek. Heidelberg: Winter 2008. S. 31-42, hier S. 40. Müller beschreibt das *Saltarello* folgendermaßen: „Dieser römische Volkstanz hat eine sehr einförmige Melodie, die, wie mir Musikverständige gesagt haben, gegen alle Gesetze unsres Ton-systems sündigt und daher mit unsren Noten nicht in seiner Eigentümlichkeit und Vollständigkeit gesetzt werden kann. Dennoch findet das Ohr keinen Anstoß daran. Dieselbe Bewandnis hat es mit der Melodie des Ritornello [...]“ (RRR, 34). Darauf weist allerdings schon Goethe in *Über Italien hin* (vgl. auch Anm. 11).

28 Obwohl die zeitgenössischen Rezensionen fast übereinstimmend positiv auf *Rom, Römer und Römerinnen* reagierten, monierte Adolf Müllner in seiner Kritik u.a. die Passagen im italienischen Original, die „ganz unverständlich“ blieben. *Morgenblatt für gebildete Stände*. 12. Januar 1821. Literaturblatt Nr. 4. S. 14.

Leseransprache, mit der er das Gesehene vergegenwärtigte<sup>29</sup>, fügte Müller Originaldokumente ein, die Authentizität und Anschaulichkeit garantierten und den reizvollen Charakter des Fremden transportierten.<sup>30</sup> Den Charakter der Anschaulichkeit seiner Darstellung unterstützte Müller, indem er immer wieder auf die bekannten und in weiten Kreisen auch außerhalb Italiens kursierenden Darstellungen des römischen Alltagslebens durch den Kupferstecher und Maler Bartolomeo Pinelli (1781-1835) rekurrierte. Auf ihr spannungsvolles Verhältnis zu den beschriebenen Volksszenen und den gesammelten Originaldokumenten möchte ich zunächst das Augenmerk legen, bevor mit den 1825 erschienenen *Scenen aus Rom* des Spätaufklärers Christian August Vulpius ein gänzlich anderes Verfahren vorgestellt wird, das den Leser ebenfalls möglichst nah an das italienische Volksleben heranzuführen beabsichtigt.

Pinellis Sammlungen von je 50, seit 1809 veröffentlichten Folio-Blättern *Costumi pittoreschi* bzw. *Nuova* oder *Altra raccolta di Costumi pittoreschi* zeigen dem Betrachter kleine Volkslebenszenen, die besonders bei den Italienreisenden beliebt waren.<sup>31</sup> Den aus dem Süden Heimkehrenden boten sie Erinnerungen nicht an die besuchten Kunststätten, sondern an die flüchtigen, gleichwohl zunehmend mit Interesse bedachten und als pittoresk empfundenen Alltagsszenen. So heißt es noch in einem Künstler-Lexicon aus dem Jahr 1841: „Desswegen verließ auch kein Fremder Rom, ohne eine seiner geistreichen Crayon- und Federzeichnungen, oder ein Aquarellbild von Pinelli mitzunehmen.“<sup>32</sup> In

29 Siehe zu diesem Aspekt insbesondere Jost Eickmeyer. „Dreimal Italien und zurück. Auswertungen und Umwertungen des Rom-Erlebnisses von Johann Wolfgang Goethe zu Friedrich Rückert und Wilhelm Müller.“ *Zwischen Goethe und Gregorovius. Friedrich Rückert und die Romdichtung des 19. Jahrhunderts*. Hg. Ralf Georg Czapla. Würzburg: Ergon, 2009. S. 53-87, bes. S. 63f.

30 Dass mit der Verschriftlichung und dem Herauslösen des Volksgesangs aus dem ursprünglichen Kontext auch Probleme verbunden sind, insofern sie nicht nur ihrer Melodie, sondern auch ihrer Funktion beraubt werden, ist Müller durchaus bewusst: „Ein gedrucktes Volkslied ist ein Leichenstein des erstorbenen Gesanges. So wird auch nie ein Lied durch den Druck zu Leben und Liebe unter dem Volke gelangen, aber der Gesang ist der Seelenwecker, der göttliche Bote, der das gefesselte Wort aus dem Reiche des Todes heraufführt an das himmlische Licht“ (RRR, 138).

31 Die erste Sammlung erschien 1809 unter dem Titel *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acqua forte* (Roma: Lorenzo Lazzari), weitere folgten mit teilweise anderen oder motivisch veränderten Blättern 1810, 1815, 1816, 1817, 1819, 1822 etc. Vgl. den Werkkatalog *Bartolomeo Pinelli. Pubblicato col contributo dell'Ente Provinciale per il Turismo di Roma in occasione della Mostra di Bartolomeo Pinelli, Roma, Palazzo Braschi, 1956*. Hg. Giovanni Incisa della Rocchetta. Roma: Amici dei Musei di Roma, 1956. – Müller präzisiert daher nicht grundlos, dass er auf die Folio-Ausgabe von 1816 verweist (RRR, 50 u. 52). Diese Sammlung findet sich bei Incisa della Rocchetta unter Nr. 78 aufgeführt; ein Exemplar besitzt die ETH-Bibliothek Zürich (Sign. Rar 443 GF), Digitalisat unter <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9874>.

32 Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister [...]*. Bd. 11. München: Fleischmann, 1841. S. 319.

der Tat: „During the first half of the nineteenth century and the last gasps of the Grand Tour phenomenon, Pinelli’s name was on the lips of all conoscenti in Rome.“<sup>33</sup> Seine *Costumi*-Serien sind „frühe Beispiele der ‚Volkslebenbilder‘, in denen Trachten und Sitten des ‚niederer‘ bzw. des Land-Volks bildlich vorgeführt wurden.“<sup>34</sup> So gilt er nicht nur als der erste Illustrator des römischen Alltagslebens, sondern trug auch wesentlich „to the emergence of a nationalistic identity for Italy“<sup>35</sup> bei. Der 1781 als Sohn eines Andachtsfigurenmodellierers in Trastevere geborene Pinelli hatte seine Ausbildung zunächst in Bologna erhalten und war nach der Rückkehr 1799 in seine Heimatstadt in engen Kontakt zu dem in Rom residierenden Schweizer Vedutenmaler Franz Kaiserman (1765-1833) getreten. Kaiserman engagierte den jüngeren Kollegen erst als Verkäufer, dann als Zeichner von Figuren und kleineren Personengruppen für seine Landschaftsbilder – eine Form der Zusammenarbeit, die nicht unüblich war.<sup>36</sup> Von Kaiserman lernte Pinelli nicht nur die Vermarktung der Bilder für das touristische Publikum in der variierenden Wiederverwendung beliebter Motive; Pinelli dürfte im Zusammenhang mit seiner Auftragsarbeit auch auf die zunehmende Vorliebe für Volkslebenszenen insbesondere bei der ausländischen Kundschaft aufmerksam geworden sein<sup>37</sup>, so dass sich aus den Kaisermans Veduten hinzugefügten Personengruppen die eigenständigen pittoresken Sittenbilder entwickelt haben dürften. Besonders erfolgreich wurde Pinelli mit den für den vorliegenden Zusammenhang interessierenden *Costumi* aus dem Jahr 1809, denen er regelmäßig weitere, teils stärker, teils weniger stark veränderte Sammlungen folgen ließ. „La destinazione dell’opera è senza dubbio di tipo commerciale, per gli stranieri affascianati dal pittoresco.“<sup>38</sup> Mit ihnen emanzipierte sich Pinelli zugleich von Kaiserman.<sup>39</sup> Spätestens seit 1807/08 arbeitete er autonom und versah seine Blätter mit dem eigenen Namen. Später wurde Pinelli auch als Illustrator, etwa von Dantes *Divina Commedia* oder Manzonis *Promessi sposi* bekannt.<sup>40</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass Müller bei seinem Romaufenthalt den Weg in die Werkstatt Pinellis fand. Bemerkenswert ist immerhin, dass er zwar wiederholt auf dessen Radierungen zu sprechen kommt, sich über einen direkten Kontakt hingegen ausschweigt, obwohl Pinelli seine Werkstätte damals wohl noch zentral an der Piazza di Spagna, nahe beim Caffè degli Inglesi, besaß,

33 Roberta J. M. Olson. „An Album of Drawings by Bartolomeo Pinelli“. *Master Drawings* 39/1 (2001): S. 12-44, hier S. 12.

34 *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 174 (Katalogbeitrag von Gerd Brüne).

35 Olson. *An Album of Drawings* (wie Anm. 33). S. 12.

36 Vgl. Roberta J. M. Olson. „Are Two Really Better than One? The Collaboration of Franz Kaiserman and Bartolomeo Pinelli“. *Master Drawings* 48/2 (2010): S. 195-226, hier S. 196.

37 Das erste entsprechende Aquarell ist auf 1805 datiert (vgl. ebd. S. 216).

38 *Bartolomeo Pinelli (1781-1835) e il suo tempo. Catalogo a cura di Mario Apolloni*. Hg. Maurizio Fagiolo dell’Arco/Maurizio Marini. Roma: Ronandini, 1983. S. 69.

39 Vgl. Olson. *Are Two Really Better* (wie Anm. 36). S. 215.

40 Vgl. *Bartolomeo Pinelli* (wie Anm. 38). S. 69f.

wo sich die deutschen und englischen Touristen besonders zahlreich tummelten.<sup>41</sup> Dieses Schweigen könnte auch damit zusammenhängen, dass Pinelli mit eigenen Kopien der *Scuola di Priapo* (1810 im Druck erschienen) von Giulio Romano einige Schwierigkeiten mit der Zensur bekam.<sup>42</sup> Müller war über das entsprechende Angebot des Kunsthandels jedenfalls gut informiert, erwähnt er doch im Abschnitt über Bücherzensur die „geheimen Büchermäkler, meist arme Abbaten, die den Fremden, gegen einige Prozente für Gefahr und Mühe, verbannte Schriften verschaffen, bis zum Marino, und im Kunstfache: priapejische Gemmen und die erotischen Scherze des Giulio Romano und Annibale Carracci“ (RRR, 151).

Auch wenn Müllers Italienbuch letztlich ohne Illustrationen publiziert wurde<sup>43</sup>, konnte er davon ausgehen, dass seinen Lesern die *Costumi* zugänglich und vertraut waren.<sup>44</sup> Wiederholt fordert er seinen Briefpartner auf, einzelne Blätter zu betrachten. So spricht er etwa im vierten Brief von der „schöne[n] Nationaltracht der Albanerinnen [gemeint sind die Bewohnerinnen Albanos], die Du in Pinellis ‚Römischen Gruppen‘ nachsehen magst“ (RRR, 29). Weitere von Müller erwähnte Blätter Pinellis sind das *Saltarello romano* (RRR, 50)<sup>45</sup>, die *Serenata romana* (RRR, 52), das Spiel *La ruzzica* (RRR, 163)<sup>46</sup>, die *Piferari* (RRR, 243)<sup>47</sup>, der *Carnecciaro* (RRR, 257)<sup>48</sup>, noch ein Spiel namens *La morra*

41 Vgl. Giovanni Colonna. „Introduzione“. *Bartolomeo Pinelli: Istoria romana incisa all'acqua forte*. Hg. Giovanni Colonna/Daniele Federico Maras. Roma: Lerma di Bretschneider, 2006. S. 7-52, hier S. 40f.

42 Vgl. *Bartolomeo Pinelli* (wie Anm. 38). S. 43-48 u. S. 69.

43 Möglicherweise war ursprünglich eine illustrierte Ausgabe geplant; vgl. den Gemeinschaftsbrief von Müller, Per Daniel Amadeus Atterbom und Wilhelm Hensel an Helmina von Chezy, darin die Passage von Per Daniel Atterbom (Müller. *Werke*. Bd. 5 [wie Anm. 5]. S. 137).

44 Vgl. etwa das Album mit 30 Aquarellen *Motivi Pittoreschi di Costumi di Roma e de' Suoi Paesi vicini fatti da Pinelli in Roma 1810*, das sich in der Ehemaligen Großherzoglichen und Staatlichen Sammlung in Weimar befindet, zum Bestand der Weimarer Bibliothek gehörte und ein solches „Reisesouvenir“ darstellt. Ursula Verena Fischer Pace. *Die italienischen Zeichnungen. Bd. 1: Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlung*. Köln u.a.: Böhlau, 2008. S. 236, die Aquarelle S. 230-235.

45 Es handelt sich hierbei um eines der beliebtesten, von Pinelli besonders oft variierten Motive, das auch andere Künstler übernahmen. Vgl. z.B. Carl Ludwig Frommel. *Villa d'Este in Tivoli. Kupferstich und Radierung* (1821/22). Abgebildet in *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 175.

46 Das Spiel, bei dem ein Diskus geworfen wird, ist, wie Müller präzisiert, auch unter dem Namen *ruzzola* bekannt. Müller sieht darin eine Tradition, die „das römische Volk seiner klassischen Vorzeit verdankt“ (RRR, 163).

47 Die Beschreibung der ‚Piferari‘, der Hirten, die im Advent und in der Fastenzeit vor Ostern nach Rom kamen, um dort vor Andachtsbildern zu musizieren, nimmt den gesamten Eintrag des Tagebuchfragments vom 18. Februar 1818 ein.

48 Auch die Beschreibung des am Morgen durch Trastevere ziehenden Mannes, der mit Metzgerabfällen die Hunde und Katzen füttert und dafür von den Hausfrauen monatlich bezahlt wird, nimmt einen ganzen Tag ein (10. Juni 1818).

(RRR, 262-264)<sup>49</sup> sowie der Puppenspieler in seinem kleinen Theater *La casetta dei Burattini* (RRR, 274f.).<sup>50</sup>

Obwohl Müller hin und wieder die ‚flüchtige‘ Ausführung der Kupferstiche tadelte, maß er ihnen doch besonderen „Wert für die Kenntnis des römischen Volkstums“ bei (RRR, 50). Er sah in ihnen brauchbare Zeugnisse, die vor allem dokumentarischen Charakter besaßen: „Die Szenen sind meist nach einzelnen Erscheinungen und Begebnissen des Lebens vollständig dargestellt, ohne Idealisierung und Theaterhülfe“, so Müller mit Blick auf das *Saltarello* (ebd.).<sup>51</sup> Während es scheint, als habe sich Müller in seinen volkscundlichen Betrachtungen neben den aus Berlin vertrauten Überlegungen zum Volkscharakter auch durch Pinellis Radierungen leiten lassen, tritt er damit zugleich in ein rivalisierendes Verhältnis zu dem römischen Kupferstecher, das sich bemerkbar macht, indem er wiederholt dessen Zeichnungen pauschal als „liederlich gezeichnet“ (RRR, 53) qualifiziert.

49 Ebenso füllt die Beschreibung dieses Spiels einen ganzen Tag (17. Juli 1818). Wie im Fall der *ruzzica* interessiert Müller seine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition.

50 Wie bei den vorangegangenen Passagen liest sich auch diese Beschreibung als Kommentar zu Pinellis Darstellung. Beobachtung des römischen Alltagslebens und die Lenkung von Müllers Blick durch Pinellis Sammlungen dürften sich bei dem deutschen Italienreisenden stark durchdrungen haben. – Betrachtet man die Auswahl der von Müller erwähnten acht von insgesamt fünfzig Blättern der Sammlung Pinellis, so lässt sich eine leichte Tendenz zur Idealisierung ausmachen: Bei Pinelli durchaus vorhandene Darstellungen der Armut, des Elends und der Krankheit (z.B. die Blätter 5, 19, 20, 21, 27) sowie der Grausamkeit (Blatt 16) und des Streits (Blätter 17, 18) bleiben unerwähnt. Allerdings erinnern einige weitere Szenen des Italienbuchs an Pinelli, auch wenn Müller nicht auf ihn verweist. So spricht er etwa ganz allgemein davon, dass in Rom „jede Leibesübung sich auch unwillkürlich zu einem Kunstwerke gestaltet“, um als Beispiel eine „Balgerei von Trasteverinnern“ (RRR, 164) anzuführen. Vgl. dazu das Blatt 17 aus Pinellis *Costumi* von 1816 mit dem Titel *Lite di Trasteverini*. Bemerkenswert ist auch die Beschreibung eines Spiels, das auf dem Corso begangen wird und bei Müller „la secchia“ heißt (RRR, 105). Auch davon existiert eine Darstellung von Pinelli, die zwar erst 1822 als Nr. 14 in der Sammlung *Nuova Raccolta di Cinquanta Costume De' contorni di Roma [...] da Bartolomeo Pinelli Cominciati l'anno 1819 compiti 1822* (Roma: Fabri, 1822) mit dem Titel „Gioco dell'Anello, usato nei Paesi vicini a Roma“ erschien, deren Einzelblätter aber womöglich schon zuvor verkauft wurden und daher Müller bekannt waren. Andererseits berichtet Müller auch von Spielen und Bräuchen, die von Pinelli nicht dargestellt wurden, so z.B. vom „giuoco al porco“ (RRR, 161f.).

51 Dieser Eindruck mag aus heutiger Sicht erstaunen, denn die Menschengruppen erscheinen durchaus in klassischer Pose und idealisiert, vgl. *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 166 (Katalogeintrag von Gerd Brüne). Müllers Eindruck ist gleichwohl insofern richtig, als Pinelli mit seiner Darstellung traditionelle Bildtraditionen durchbricht und Genreszenen mit Trachtenbildern verknüpft. Neu ist daher zum einen der nicht-inventarisierende Blick auf die *Costumi* wie auch das Interesse an der Darstellung von Alltagskultur ohne moralische oder anderweitige Verweise.



Im vorliegenden Zusammenhang interessiert jedoch weder die Präformation seiner Wahrnehmung noch die implizite Bewertung der einzelnen Künste, sondern die Frage, wie Müller Referenzen an Pinellis Illustrationen in seinen Text verwob und für seine Zwecke – die Einübung in volkskundliche Studien und die positive Begegnung mit dem Volk – nutzte.

Besonders gut lässt sich dies am ersten Abschnitt des sechsten Briefs verdeutlichen, der auf den 25. Juli 1818 datiert ist. Behutsam stimmt Müller seinen Adressaten auf die Erforschung des ‚Volks‘ ein, indem er dem Balkon seines Zimmers in Albano die Funktion eines Logenplatzes im Theater zuweist, das Alltagsgeschehen zum Bühnenspiel ästhetisch aufwertet und zugleich dem Leser eine vertraute Situation bietet, indem er ihn als von oben Beobachtenden an das Geschehen heranführt:

Der Balkon, dessen weite Aussicht mich neulich in klassische Begeisterung versetzte, hat mich dieser Tage auch in meinem Studium des Volks, das mir bei einem italienischen Freunde den Ehrentitel eines Professore di Scienza plebea verschafft hat, weiter gefördert. Dazu genügte denn die beschränkte Aussicht auf ein Nachbarhaus, und die Meerebene diente nur zum modernen Hintergrunde. (RRR, 51)

Die damit gewonnene distanzierte Nähe ist programmatisch zu verstehen. Sie ermöglicht dem Betrachter, unauffälliger Zeuge einer Situation zu werden, die als wiederkehrendes Ereignis einige Aufmerksamkeit verdient: „Ein junges, hübsches Mädchen liegt aus einem Fenster des oberen Stockes weit herausgelehnt und unterhält sich sehr lebhaft mit einem jungen Manne, der unten auf der Straße steht. Es ist heute nicht das erste Mal, daß ich ihre Unterhaltung belausche“, gesteht der Schreiber, der sich mit zunehmender Beobachtung über den Umstand wundert, dass die langen Gespräche der beiden stets nur auf diese Weise erfolgen: „noch niemals sah ich den Mann in das Haus gehen oder das Mädchen zu ihm herabkommen.“ (RRR, 52)

Nachdem Müller seine Leser mit diesem im Grunde belanglosen Vorgang vertraut gemacht und zugleich das Ungewöhnliche im Gewöhnlichen benannt hat, folgt die nähere Erklärung des Phänomens. Statt dem Leser jedoch unmittelbar im Anschluss die Zusammenhänge des beobachteten Verhaltenskodex‘ zu erläutern, lässt er ihn am Prozess der Aufklärung selbst teilnehmen. Der Reisende inszeniert sich als tätiger Forscher, der sich nicht an einen wie auch immer gearteten Spezialisten wendet, um das Gesehene zu verstehen, sondern an eine Magd des Hauses. Von ihr möchte er wissen, warum sich dieses Liebespaar ausschließlich in aller Öffentlichkeit und niemals vertraulich miteinander unterhalte. Zunächst bekommt er die „lakonisch[e]“ (RRR, 52), nur auf Italienisch mitgeteilte Auskunft „È zitella e non ha madre“ (‚Sie ist eine Jungfer [unverheiratet] und hat keine Mutter‘, ebd.). Auch auf seine Nachfrage hin erhält er nur die auf den ersten Blick ebenso wenig erhellende Aussage „Non è costume“ (‚Das ist nicht üblich‘, ebd.). Allerdings, so der Reisende, beinhaltet diese Antwort bereits das Wesentliche, eine allgemeingültige Sitte, die zur Erhellung des Volkscharakters beiträgt. Auf induktive Weise hat Müller seinen Rezipienten am Gewinn einer ersten Einsicht teilnehmen lassen, die er im Folgenden näher ausführt: Es

sei in der Tat, und zwar in ganz Italien, nicht üblich, dass ein unverheiratetes Mädchen ohne Anwesenheit der Mutter mit einem jungen Mann spreche, und sei es auch der Verlobte. Da in diesem Fall das Mädchen keine Mutter mehr habe und der Vater den ganzen Tag auf dem Feld sei, könne sie ihren Freund nur vom Fenster aus sprechen. Erst abends, wenn der Vater heimkehre, dürfe sich der junge Mann seiner Geliebten auf schickliche Weise nähern.<sup>52</sup> Bevor Müller jedoch dazu übergeht, eine mentalitätshistorische Theorie über dieses Verhalten zu entfalten, das in auffallendem Kontrast zur ansonsten beobachteten Freizügigkeit bei Eheleuten stehe, bietet er seinem Leser mit Verweis auf Pinellis *Serenata romana* ein weiteres, ein visuelles Zeugnis.



Das Blatt nämlich erinnere ihn an die abendliche Annäherung des Liebhabers, wie er es in Albano erlebt habe. Obwohl auch diese Radierung Pinellis nichts anderes als ein in der Öffentlichkeit stattfindendes Zusammentreffen von Verliebten zeigt (erweitert lediglich um die beiden Gitarrenspieler), scheint für Müller die Anschaulichkeit des Blatts wichtiger zu sein als die genaue Übereinstimmung des Sujets mit den beschriebenen Sitten. Wenn er im Folgenden

52 Zur Illustration dieses Zusammenhangs hätte Müller wiederum auf Pinelli verweisen können. Das 35. Blatt seiner *Nuova raccolta di costumi pittoreschi* (1816) mit dem Titel *L'Innamorati di Giorno - costumi di Tivoli* zeigt ein miteinander redendes Liebespaar an einer offenen Tür, die den Blick auf eine ältere Frau mit einem Spinnrocken in der Hand freigibt. Dieser Umstand verweist auf zweierlei: Zum einen dürfte Müller in seinen Ansichten über die Volkssitten und in ihrer Beschreibung stärker als zugestanden von Pinelli beeinflusst worden sein. Zum anderen zeigt dies aber auch die Ökonomie seines Textes, in dem er zur Verlebendigung des Gesehenen nur die Bilder Pinellis anführt, die seinem Zweck dienlich sind.

näher auf Pinellis Zeichnung eingeht, macht er sich zugleich die veränderte Kunstbeschreibung zunutze, wie sie im 18. Jahrhundert mit Winckelmann, Diderot und Heinse entwickelt worden war. Indem er das Blatt in einen narrativen Kontext des selbst Erlebten stellt, wird aus dem Bild eine Geschichte, aus dem „stillgestellten Moment visueller Darstellung“ „handlungsträchtiges Seelenleben“, so Helmut Pfotenhauer über die veränderte Beschreibungskunst.<sup>53</sup>

Das Mädchen lehnt sich zum Fenster heraus, die Schürze um die nackten Arme geschlagen, um ihnen eine weiche und nicht allzu kalte Lage auf den Steinen des Gesimses zu geben. Unten steht der Geliebte, den einen Arm mit dem Ellenbogen gegen die Mauer gestützt, in dessen Hand er seine Stirne ruhen läßt, während er sehnsüchtig nach dem Mädchen emporblickt. Hinter ihm seine zwei Gitarrenspieler, und ganz im Vordergrund sieht man einen Gleichgültigen, der auf einem alten Säulenkapitälé sitzt, Hände und Füße übereinandergeschlagen, seinen zusammengelegten Mantel über die Schuler gehängt. Wenn er noch nicht schläft, wird er wohl einschlafen, wenn das Ständchen vorüber ist. (RRR, 52f.)

Müller verlebendigt die Szene nicht nur durch die Einbettung in einen erzählerischen Rahmen eigenen Erlebens, sondern auch, indem er die gezeichneten Figuren mit Gefühlen und Empfindungen ausstattet: Das Mädchen hat sich durch die Schürze seine Lage bequemer gemacht, der Liebhaber blickt sehnsüchtig zu ihm herauf, und beim im Vordergrund Sitzenden hebt Müller dessen Gleichgültigkeit und Müdigkeit hervor (was zum einen auf die Alltäglichkeit des Geschehens verweist und zum anderen auf die Selbstverständlichkeit und Präsenz des antiken Erbes). So schafft er die Voraussetzung, dass aus dem distanzierten Betrachter der Situation ein Leser wird, der sich dem einfachen Volk als Mitempfindender nähert. Die Überbrückung der Distanz mithilfe der ekphrasischen Technik ist Voraussetzung zunächst für eine warme Anteilnahme des Betrachters, der in einem nächsten Schritt jedoch die Reflexion folgt. Denn die dem Leser in den Mund gelegte Verwunderung über die Diskrepanz zwischen der strengen „Jungfrauenmoral“ (RRR, 55) und der Freizügigkeit von verheirateten Männern und Frauen lasse sich durchaus verstehen. Ausführlich beschreibt Müller die unterschiedliche Erziehung von Mädchen und Jungen in den höchsten Kreisen sowie die Übernahme dieser Gewohnheiten im Bürgertum und niederen Schichten. Durch das sinnliche Erlebnis der Sitten möchte Müller nicht nur die Aufmerksamkeit und das Interesse des Lesers gewinnen, der teilnehmende Blick birgt für ihn auch den Vorteil, den Leser vom vorschnellen Beurteilen und Bewerten des Gesehenen abzuhalten. „Nur nicht zu rasch im Lobe und im Tadel, mein Werter, und wir werden sehen, wie diese Strenge und dieser Leichtsin, diese Moral und diese Sinnlichkeit gar wohl zusammenhängen und

53 Helmut Pfotenhauer. „Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer. München: Fink, 1995. S. 313-330, hier S. 313.

sich gegenseitig bedingen“ (RRR, 53), hat er ihm zu Beginn seiner Erklärung entgegengehalten. Sitten und Gebräuche werden als Erzeugnis eines komplexen gesellschaftlichen Zusammenspiels begriffen, bilden jedoch nur grob und stets nur im Vergleich zu anderen Nationen den ‚Volkscharakter‘ ab: „Diese Behauptungen“, resümiert Müller am Ende seiner Ausführungen, „sind cum grano salis zu nehmen, und sie machen sich nur in der allgemeinen Vergleichung der Italiener mit den deutschen und andern germanischen Völkern des Nordens ganz geltend“ (RRR, 55).

Die neugierige, anteilnehmende Beobachtung aus nächster Nähe, das Erkennen bemerkenswerter Verhaltensweisen als Ausdruck allgemeiner Sitten und Gebräuche sowie die anschließende Reflexion bilden diejenige Methode, die zur Erkenntnis sowie – darüber hinaus – zur wertfreien Anerkennung der Differenzen im Nationalcharakter führt.<sup>54</sup> Zugleich bleibt Müller nicht bei der dann doch etwas trocken anmutenden Erörterung über das voreheliche Verhältnis der Geschlechter stehen. Am Ende seiner theoretischen Überlegungen schließt er mit dem Hinweis auf ein weiteres Dokument, eine in Albano oft gesungene Romanze, die dem Brief im Original beigegeben ist.<sup>55</sup> Sie passe „vortrefflich als Text zu dem Bilde von Pinelli“ und diene „als Beleg für meine oben aufgestellten Behauptungen“ (RRR, 55). Gleichsam den Kreis von der Anschauung zur Reflexion und wieder zurück schließend, gibt er zuletzt dem Leser ein authentisches Zeugnis der Alltagskultur an die Hand, dessen Fremdheit in seiner unübersetzten Form bewahrt wird, das nun aber doch zu einem beinahe vertrauten Gegenstand geworden ist.

Die von Müller genutzten ästhetischen Verfahren und der Einsatz von Pinellis *Costumi* zur Erzeugung des sinnlichen Eindrucks bei der Begegnung mit dem Volk erfüllen bei Müller didaktische Zwecke mit doppelter Stoßrichtung: Zum einen sollen sie beim Leser das Interesse an Alltagskultur wecken. Neben der Sensibilisierung für entsprechende Phänomene möchte Müller zum anderen in der nachvollziehenden Erforschung von Fremdheit deren vorurteilsfreie Bewertung einüben. Es handelt sich um ein höchst reflektiertes Verfahren, welches zugleich den bemerkenswerten Wandel dokumentiert, den

54 Für Müller meint die Sympathie für das fremde Land, so enthusiastisch sie vorgebracht ist, auch eine neue Sicht auf die Heimat: „Wenn Italien mich so ganz und so heiß in Anspruch nimmt, wenn ich hier so vieles, was mir in Deutschland wert und wichtig war, abzustreifen mich bestreben [...] werd ich darum mein Vaterland weniger lieben? Werd ich es nicht im Gegensatze desto tiefer erkennen und ergründen?“ (RRR, 47) Für Müller bedeutet Italien vor allem das „Modell einer Nationalkultur, die es in dem unter dem lähmenden Druck der Restaurationspolitik stehenden Deutschland erst wiederzubeleben galt.“ *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise* (wie Anm. 4). S. 166 (Katalogeintrag von Gerd Brüne).

55 RRR, 65f. In diesem Dialoglied bittet ein junger Mann seine Geliebte, zu ihm herunterzukommen, das Mädchen lehnt dies aber mit dem Verweis auf ihren Stand und ihre Ehre ab und spricht nur vom Fenster aus mit ihm. – An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Ausgabe von *Rom, Römer und Römerinnen*, die Wulf Kirsten 1978 bei Rütten & Loening in Berlin veranstaltet hat, zwar überaus schön, u.a. mit den Darstellungen Pinellis illustriert ist; allerdings fehlen hier die italienischen ‚Beilagen‘.

der ehemalige deutschnationale Vaterlandskämpfer innerhalb kurzer Zeit in Italien vollzogen hat.<sup>56</sup>

\* \* \*

Es dürfte kein Zufall sein, dass Müller zum Erreichen seines Ziels Verfahren der Leserlenkung nutzte, die auf die Verringerung der Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Leser abzielen. Er antwortete damit auf ein Bedürfnis, das sich in der Unterhaltungsliteratur seit etwa der Jahrhundertwende bemerkbar macht. Nicht zuletzt einer solchen Erzeugung von Unmittelbarkeit verdankt sich der große Erfolg von Goethes Schwager Christian August Vulpius, der als der Schöpfer des zweifellos berühmtesten Italiens des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland gelten darf, des Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini.<sup>57</sup> Obwohl eine Vielzahl seiner Werke in Italien spielt, hat Vulpius keine sonderlich weiten Reisen unternommen – und den Weg in den Süden schon gar nicht gefunden: Über Leipzig und Erlangen ist der 1762 in Weimar geborene Dramaturg und Bibliothekar nie hinausgekommen.<sup>58</sup>

Bereits 1790 hatte Vulpius für seine fünfbändigen *Szenen in Paris, während und nach Zerstörung der Bastille* ein neuartiges Genre entwickelt. Es führt dem Leser durch die Präsentation von Dialogen ohne erzählerische Vermittlungsinstanz kleine montageartig aneinandergereihte Szenen mit Ortsangaben und Regieanweisungen vor Augen, die allerdings nicht für die Bühne gedacht sind. Während Vulpius auf diese Weise der Disparität der sich in Paris zutragenden, gut von ihm recherchierten Ereignisse Rechnung trug, nahm er zugleich die verbreitete Metapher vom ‚großen Schauspiel‘ der Revolution auf und ließ bei seinen Lesern die Vorstellung lebendig werden, unmittelbar an den Vorgängen um den 14. Juli 1789 teilzuhaben. Mehrere parallel verlaufende Handlungsstränge sollten in einer Perspektive ‚von unten‘ Einblick in unterschiedliche Facetten des Alltags- und Gefühlslebens der Menschen gewähren<sup>59</sup>, so dass es beinahe scheint, „als habe Vulpius die Mikrohistorie

56 Vgl. Borchmeyer. *Zauberin Roma* (wie Anm. 13). S. 225.

57 Zum umstrittenen Ersterscheinungsdatum des Räuberromans siehe Andreas Meier. „Die ‚triviale Klassik‘. Unterhaltungsliteratur als kulturelles Komplement“. *Christian August Vulpius: Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit*. Hg. Andreas Meier. 2 Bde. Berlin: de Gruyter, 2003. Bd. 1, S. XI-CLXXXVII, hier S. CXXXIII.

58 Ausführlich zu Biographie, Werk und Kontext siehe ebd. Einen ersten Überblick bietet Alexander Košenina. „Federfertiger Wundermann: Christian August Vulpius (1762-1827) zum 250. Geburtstag“. *Zeitschrift für Germanistik* 22/1 (2012): S. 164-169. Das Phänomen der Unterhaltungsliteratur bei Vulpius untersucht Roberto Simanowski. *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.

59 Vgl. meinen Artikel: „Szenen in Paris, während und nach der Zerstörung der Bastille“. *Andere Klassik. Das Werk von Christian August Vulpius (1762-1827)*. Hg. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2012. S. 165f. sowie meinen Eintrag „Neue Szenen in Paris“. Ebd. S. 134f.

erfunden.<sup>60</sup> Es ging ihm darum, „die Begebenheiten, Meinungen, Aeusserungen, Sentiments etc. der Bewohner von Paris von mancherlei Stand und Würden“ vor Augen zu führen und eine „Uebersicht über das Ganze, eine Aussicht in das Innre der Stadt Paris“<sup>61</sup> zu bieten. Wenn Vulpius auf eine einzige, sinngebende Haupthandlung verzichtet, reflektiert dies die „Auflösung gesellschaftlicher Ordnung“<sup>62</sup>, die Zersplitterung der Wirklichkeit in unübersichtbare Teilbereiche, ohne dass diese Fragmentierung freilich beklagt würde. Hervorgehoben wird vielmehr der Reiz der Vielfalt im voyeuristischen Blick und in der unterhaltenden Information.

Mit seinen „Dialogketten“<sup>63</sup> erinnert Vulpius' Verfahren zwar an den aufklärerischen Dialogroman<sup>64</sup>, er schließt aber ebenso an Louis-Sébastien Merciers seit 1781 publizierte *Tableaux de Paris* an.<sup>65</sup> Denn es geht Vulpius nicht in erster Linie um die Bildung eines kritischen Urteils beim Leser, das durch die Vermeidung der erzählerischen Instanz ermöglicht werden soll. Ihn interessiert mehr die Fülle des städtischen Lebens und eine möglichst große Annäherung an das Alltagsgeschehen. Vulpius nutzt in der Folge die wie „filmische Kurzszenen“<sup>66</sup> scheinenden, reportageartigen Sequenzen nicht nur in seinen Romanen (auch im *Rinaldo Rinaldini* bilden rund 70% des Textes Dialoge<sup>67</sup>), sondern bevorzugt in weiteren ‚Geschichtsdokumentationen‘ wie z.B. in *Johann von Leiden* (1793), *Bonaparte und seine Gefährten in Aegypten* (1799) oder *Suworow und die Kosaker in Italien* (1800).<sup>68</sup>

---

60 Roberto Simanowski. „Nonnen, Lesben, untreue Witwen. Der Erfolgsautor Christian August Vulpius und wie er die Französische Revolution sah“. *via regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 40/41 (1996), eingesehen unter [http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft4041/simanowski\\_nonnen.pdf](http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft4041/simanowski_nonnen.pdf) (letzter Zugriff 28.01.2014).

61 [Christian August Vulpius.] *Szenen in Paris, während und nach der Zerstörung der Bastille. Nach Französischen und Englischen Schriften und Kupferstichen*. Erste-Fünfte und letzte Sammlung. Leipzig: Gräff, 1790. Bd. 1. S. [3].

62 Meier. Die ‚triviale Klassik‘ (wie Anm. 57). S. CLXIV.

63 Ebd. S. CLIII.

64 Vgl. ebd. S. CLIV-CLVI.

65 Auf Louis-Sébastien Mercier verweist Vulpius selbst in den *Szenen in Paris* (Bd. 5. S. 198f.). Vgl. zu den von Mercier übernommenen Aspekten auch Dirk Göttsche. *Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 2001. S. 207.

66 Meier. Die ‚triviale Klassik‘ (wie Anm. 57). S. CLXIII.

67 Vgl. ebd. S. CLV.

68 Es ist daher fragwürdig, ob für die Herausbildung dieses eigenständigen Genres die von ihm unterstellte „prinzipielle ‚Theaterhaftigkeit‘“ der Franzosen ausschlaggebend gewesen ist. So Romana Weiershausen. „Paris als theatraler Schauplatz in deutschen Texten über die französische Revolution: Joachim H. Campe, Christian A. Vulpius und Ernst K. L. Ysenburg von Buri.“ *Lendemains* 36 (2011). Nr. 142/143: S. 164-178, hier S. 170.

Das Verfahren kommt noch in einer seiner letzten Publikationen zum Tragen, in den *Scenen zu Rom während der Jubelfeier im Jahr 1825*.<sup>69</sup> Vulpius interessierte sich zum einen als Numismatiker für das vom konservativen Papst Leo XII. ausgerufenen Heilige Jahr, das Rompilgern den Ablass aller Sünden gewährte und zu dessen Anlass Jubelmünzen geprägt wurden. In seiner Funktion als Bibliotheksregistrator hatte er auch die Münzsammlung in Weimar zu verwalten und war mit der Zeit zu einem gefragten Spezialisten geworden, der sich imstande fühlte, seinem Schwager Goethe eine „kleine Abhandlung über [...] Jubel Münzen“<sup>70</sup> zuzusenden. Zugleich sah sich Vulpius aber auch als Protestant und ‚Ketzer‘ mit dem päpstlichen Aufruf angegriffen.<sup>71</sup> Daher fasste er, der außerdem auf gute Kenntnisse der italienischen Sprache und Literatur bauen konnte<sup>72</sup>, im April 1825 den Entschluss, etwas über „den jetzigen Spuk in Rom bei dem Jubeljahre“ zu schreiben, „wenn es nicht engbrüstig zu seyn braucht“.<sup>73</sup> Sein Leipziger Verleger Wilhelm Rein gewährte ihm offenbar so große Freiheiten, dass die Arbeit dem durch Krankheit ans Haus gefesselten Vul-

69 Vgl. Johannes Birgfeld. „Scenen zu Rom.“ *Andere Klassik*. Hg. Košenina (wie Anm. 59). S. 154f. – Angemerkt sei an dieser Stelle, dass Vulpius genuin dramatische Techniken nutzt, wie etwa eine Form von Mauerschau (z.B. in Szene IX), in der die Figuren erzählen, was sich dem ‚Blick‘ des Lesers entzieht, der kein Handlungsgeschehen vor Augen hat, sondern sich das ‚Bühnenspiel‘ lediglich aufgrund der Dialoge vorstellen muss. Eine genaue Charakterisierung des Genres steht noch aus.

70 Vulpius an Goethe, 27. Februar 1725, Vulpius. *Korrespondenz* (wie Anm. 57). Bd. 1. S. 385. Vulpius schloss daran die Hoffnung an, man möge auch die aktuelle Jubelmünze von 1825 erwerben. Vgl. auch den Brief an den Bibliothekar und Philosophen Georg Gottlieb Güldenapfel vom 17. April 1826: „Indeßen habe ich einen Aufsatz über die Jubiläums Münzen der Päpste ausgearbeitet, den ich irgendwohin werde abdrucken lassen. Die Arbeit war nicht leicht.“ Die Abhandlung ist, anders als von Meier angenommen (vgl. den Kommentar in Vulpius. *Korrespondenz*. Bd. 2. S. 427), nicht in die *Scenen zu Rom* integriert. Die Szene XI bietet allerdings insgesamt fundierte, z.T. statistische Angaben zur Geschichte der Jubeljahre.

71 An Karl Gottlieb Theodor Winkler schrieb Vulpius am 26. Januar 1825: „Das in Ihrem [...] Briefe erwähnte in der kathol. Kirche zu Dresden angeschlagene Plakat ist vielleicht die Bekanntmachung des in Roms gefeierten Jubeljahrs, zu welchem schon so viele Fremde dort hingereist u gekommen sind. In dieser Bekanntmachung bekommen die Ketzer ihren Theil u viele Androhungen u Aufrufungen an die kathol. Christenheit dieselben zu vertilgen von der Erde. Das geschieht allemal gewöhnlich bei dieser christlichen Feierlichkeit, voll Christenliebe u päpstlicher Sanftmuth“ (Vulpius. *Korrespondenz* [wie Anm. 57]. Bd. 1. S. 383).

72 Vulpius war vermutlich über den Nachbarn seines Elternhauses in Weimar, den Bibliothekar und Italianisten Christian Joseph Jagemann, mit der italienischen Sprache und Literatur in Kontakt gekommen. Die „aus seinen italienischen Studien mit Jagemann hervorgegangene biographische Skizze *Leben des Dichters Johann Baptist Guarini* [1785]“ (Meier. Die ‚triviale Klassik‘ [wie Anm. 57]. S. XCVI) findet ihren Nachhall noch in den *Scenen zu Rom*, insofern eine große Anzahl darin zitierter italienischsprachiger Verszeilen von Guarini stammt.

73 Vulpius an Winkler, 9. April 1825, ebd. S. 390.

pius (der sich in seinen Nächten nach Neapel träumte<sup>74</sup>) schnell von der Hand ging. Bereits Anfang Juli warb eine Verlagsanzeige in der *Zeitung für die elegante Welt* für die *Scenen zu Rom*, die von einem Mann stammten, welcher „in Zeichnung italienischer Volksscenen Meister“ sei, und versprach: „Jedermann wird in den Tavernen, an den Ufern der Tiber, in den Kirchen, auf den Kaffeehäusern, mit den Fischern, Sängern, Spielern, Gläubigern, Ketzern, Mönchen u.s.w. in der unterhaltendsten Gesellschaft zu seyn wähnen.“<sup>75</sup> Dass die anonym, mit einem Kupferstich der Peterskirche erschienenen *Scenen zu Rom* als authentischer Reisebericht gelesen wurden oder zumindest gelesen werden sollten, zeigt eine Rezension im renommierten *Morgenblatt für gebildete Stände*, in der es heißt, es sei „wahrscheinlich das Werk eines unserer jungen Landsleute, wie sie jezt so zahlreich nach der ‚ew’gen Roma‘ eilen.“<sup>76</sup> Die – im Ganzen übrigens keineswegs positive Kritik – stammte von einem guten Bekannten Vulpius, von dem vielseitigen Schriftsteller Karl Gottlieb Theodor Winkler, dem Vulpius für die Anzeige des Büchleins bereits im Voraus gedankt hatte.<sup>77</sup> Zwar musste Winkler über den fiktiven Charakter des Reiseberichts unterrichtet sein, er sah aber offenbar keine Schwierigkeiten, ihn aufrecht zu erhalten bzw. der Mystifizierung weiter Nahrung zu geben. Etwas anders hingegen beurteilte das *Allgemeine Repertorium der in- und ausländischen Literatur* die Frage nach der Authentizität:

Wenn auch die 15 Scenen, die hier geschildert werden, nicht wirklich vorgefallen sind – denn nicht einmal eine Vorrede bürgt dafür, dass der Verf. Augenzeuge gewesen oder von glaubwürdigen Personen ist berichtet worden – unwahrscheinlich sind sie nicht und sehr unterhaltend.<sup>78</sup>

In fünfzehn, größtenteils in öffentlichen Räumen angesiedelten Szenen breitet Vulpius ein Panorama des gegenwärtigen Roms aus, wobei er wie in einem „Bilderbogen“<sup>79</sup> oder einem „Guckkasten“<sup>80</sup> einen Querschnitt durch alle Bevölkerungsschichten bietet. Die „bunte Jubiläumswelt“<sup>81</sup> manifestiert sich im Auftreten von Handwerkern, Tanzlehrern, Kaffeehauswirten, Blumenmädchen, kirchlichen Würdenträgern, Beamten und Künstlern, wobei die höchsten Stände fast vollkommen ausgespart sind. Der Text enthält jedoch nicht nur

74 Vgl. ebd. S. 389.

75 *Zeitung für die elegante Welt*. Intelligenzblatt vom 5. Juli 1825.

76 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Litteratur-Blatt Nr. 96 v. 2. Dezember 1825. S. 381-383, hier S. 381.

77 Vulpius an Winkler, 13. Mai 1825. Vulpius. *Korrespondenz* (wie Anm. 57). Bd. 1. S. 392.

78 *Allgemeines Repertorium der in- und ausländischen Literatur für 1825*. Bd. 3 [1825]. S. 332. – Ganz anders qualifizierte Christian Jakob Wagenseil in der *JALZ* das Bändchen, der das „alberne[ ] Durcheinander“ der „nichts sagenden Unterhaltungen zwischen mehreren Personen“ nur als „etwas Leeres“ und „durchgehends Uninteressantes“ charakterisierte (Nr. 165. September 1827. Sp. 359f.).

79 Birgfeld. *Scenen zu Rom* (wie Anm. 69). S. 154.

80 So Winkler in seiner Rezension im *Morgenblatt* (wie Anm. 76). S. 381.

81 *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen*. Nr. 187 vom 13.7.1825. Sp. 2304.



Dialoge mit Regieanweisungen, sondern wird durch Tanzeinlagen und Lieder, Erzählungen und italienische Originalzitate weiter verlebendigt.

Gleich der Beginn der ersten Szene bildet in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel: Die Regieanweisung skizziert zunächst die Kulisse einer kleinstädtisch anmutenden Örtlichkeit innerhalb Roms mit Häusern und Lauben um eine Piazza und bezeichnet das Personal, das insgesamt den Eindruck einer unübersichtlichen Volkmasse hervorruft. In seinen Angaben zum Personal mischt Vulpius munter ethnische, religiöse, geschlechts- und generationenspezifische sowie soziale Gruppen. Sowohl visuell als auch akustisch durch Musikanten und den Auftritt eines Mädchens, das in Vaudeville-Art, nämlich auf eine bekannte Volksliedmelodie ein Lied über die aktuelle Lage anstimmt, vergegenwärtigt Vulpius eine fiktive Szene, deren Präsentation beim Leser jedoch den Anschein von Augenzeugenschaft erweckt.

Am linken Ufer der Tiber.

Lauben und einige kleine Häuser auf einem freien Platze.

(Fischer, Zigeuner, Juden, Männer, Weiber, Mädchen und Knaben treiben sich um und durch einander umher, kosend, scherzend und lachend. Musikanten ziehen herbei, versehen mit Mandolinen, Gitarren, Triangeln, Cymbeln etc. setzen sich und spielen. Nach der Melodie eines Volkslieds, singt, dazu tanzend, ein Mädchen.)

Mädchen.

Freude an der gelben Tiber,  
Scherz und Lächeln hier im Kreis,  
Ist mir doch noch zehnmal lieber  
Als der Münzen Silberpreiß\*  
Lustig sprech' ich wie mein Staar:  
Preiß sey unserm Jubeljahr.

[...]

---

\*) Kleine Jubiläums-Münzen, welche in den Tagen der Jubiläums-Feier ertheilt, verschenkt und ausgeworfen werden. Nach dem Sprichworte dankt man: *Al danáro obbedisce ogni cosa.*<sup>82</sup>

Ähnlich wie Müller spielt auch Vulpius mit dem Element des zu erkundenden Fremden. So erklärt zwar eine Fußnote das Phänomen der Jubelmünzen, um im gleichen Atemzug jedoch eine italienische Redensart im Original und unkommentiert hinzuzufügen. Diese Technik des erläuternden Annotierens und unvermittelten Präsentierens von Originalzitate setzt sich im gesamten Text fort.<sup>83</sup>

---

82 [Vulpius.] *Scenen zu Rom* (wie Anm. 61). S. [7].

83 Winkler monierte in seiner Kritik im *Morgenblatt* (wie Anm. 76) insbesondere diesen Punkt: „Ich glaube nicht, daß die Wirkung derselben vermindert worden wäre, wenn der Verfasser die lateinischen und italienischen Floskeln aus dem Dialog entfernt hätte. Daß die Italiener in ihrem Lande unter solchen Umständen italienisch

Anders als Müller verfolgt Vulpius mit der Inszenierung alltäglicher Szenen aber keine didaktischen Ziele. Ihm geht es nicht um die Einübung in den ethnologischen Blick oder ein interkulturelles Verständnis. Er erlaubt dem Leser zwar die Betrachtung des gezeigten Gegenstandes aus direkter Nähe, dies impliziert jedoch kein einführendes Verstehen. Der unvermittelte Blick eines gut informierten Voyeurs auf das Geschehen schafft vielmehr wiederum Distanz, die sich bei Vulpius in einem satirischen Ton bemerkbar macht.<sup>84</sup> Schon der weitere Fortgang des Lieds aus der ersten Szene stimmt darauf ein. Das Jubeljahr gibt nicht Anlass zu tiefer Frömmigkeit, sondern lässt Römer wie Romreisenden vor allem eines suchen: Fröhlichkeit, Feste und erotische Abenteuer (was allenfalls durch kirchliche und staatliche Würdenträger bedroht wird).

Aerger, Kummer, Trübsinnslaune,  
 Fort, hin in den Tiberschlamm!  
 Jede gute Römerlaune  
 Freue sich hier tugendsam.  
 Hüpfend singe, offenbar:  
 Preiß sey unserm Jubeljahr!

Kömmt mein Deutscher, soll er trinken  
 Mit mir, bis wir ganz beglückt,  
 Froh uns in die Arme sinken,  
 Durch die Festlichkeit entzückt;  
 Wie es längst zu wünschen war.  
 Preiß sey unserm Jubeljahr:

Dir will ich dies Herzchen schenken,  
 's ist von goldnem Marzipan:  
 Magst du immer mein gedenken,  
 Wenn's zermalmt dein weißer Zahn.  
 Es sey dein, auf die Gefahr.  
 Preiß sey unserm Jubeljahr.<sup>85</sup>

So steht im Mittelpunkt des einzigen, im Ansatz vorhandenen Plots in dem rund 150 Seiten umfassenden Büchlein auch kein Angehöriger aus dem italienischen Volk, sondern der deutsche Dichter August, der weder sonderlich beeindruckt von den Kunstschätzen noch von der Jubelfeier ist. Sein Interesse gilt neben dem Wein und seiner eigenen literarischen Produktion allein den

---

sprechen werden, kann doch jeder Leser sich denken, ohne daß es ihm von Zeit zu Zeit mit einigen Worten bewiesen wird; der Verf. bedurfte nicht uns solches durch diese Sprüchelchen zu bedeuten. Versteht sie der Leser nicht und es lohnt doch der Mühe, so ist es Unrecht ihm deren Sinn zu entziehen; sind sie unwichtig, so sind sie eine lästige Pedanterey“ (S. 382).

84 Zwar konstatiert Meier bei Vulpius einen „Verlust des satirischen Tons“ mit zunehmender Produktion während der 1790er Jahre (Meier. Die ‚triviale Klassik‘ [wie Anm. 57]. S. CIX), doch ist er zumindest in den *Scenen zu Rom* kaum zu überhören.

85 [Vulpius.] *Scenen zu Rom* (wie Anm. 61). S. 8.

italienischen und ausländischen Mädchen und Damen. Der Wirt eines Kaffeehauses kommentiert die vergeblichen Bemühungen eines Abbés und eines Antiquars, August und seinem Freund Otto antike Gegenstände zu verkaufen, entsprechend resigniert: „Nichts als Mädchengeschichten haben sie in den Köpfen. Dergleichen Herren denken an keine Antiquität; und die Jubeljahrsfeier wird ihnen auch nicht viel helfen. Solche Menschen schickt man nun uns nach Rom. Gott sey's geklagt“.<sup>86</sup> Unter imagologischen Gesichtspunkten ist dieser Ansatz nicht weniger interessant als Müllers Versuch einer wechselseitigen Erhellung von Nationalcharakteren. Hier werden Stereotype sowohl des Italienreisenden als auch der unterschiedlichen sozialen Gruppen des italienischen Volks zu satirischen Zwecken aufgerufen: ein sinnliches junges Mädchen, die alle Freude unterbindenden Vertreter der kirchlichen und staatlichen Gewalt, die erfolglose Sängerin Lukrezia, die überaus eifersüchtig reagiert, als sich August von ihr abwendet, der erfolglose Operndichter, der bekehrungswütige Mönch usw. – das alles sind eher Typen als Personen. Zum einen wird dem Leser hier aus unmittelbarer Nähe geboten, was er mutmaßlich erwartet. Zum anderen erhellt die Überzeichnung auch, dass sich die Begegnung zwischen Einheimischen und Fremden keineswegs als zweckfreies Aufeinandertreffen von Individuen gestaltet, sondern geprägt ist durch ökonomische oder andere Interessen. Während die jungen Deutschen auf der Suche nach amourösen Abenteuern sind, werden die Italiener vor allem als abhängig von den Konjunkturen des Tourismus gezeigt. Auf diese Weise lässt sich in Vulpius' Text auch der Konstruktcharakter von Fremd- und Eigenbildern erkennen – allerdings nur für den Leser, der bereit ist, über die Konsequenzen der satirischen Zuspitzung nachzudenken. Für alle anderen bleibt die spöttische Entfaltung des touristischen Alltags gute und leichte Unterhaltung.

\* \* \*

In dem Bemühen, in echten bzw. fingierten Reisebeschreibungen den Leser möglichst nah an die Darstellung italienischen Alltagslebens heranzuführen, treffen sich in den 1820er Jahren ein Unterhaltungsschriftsteller der Spätaufklärung und ein Vertreter der jüngeren romantischen Bewegung. Beide entwickeln, obwohl sie nicht zur ‚Speerspitze‘ der ästhetischen Avantgarde gezählt werden und ganz aus dem Kanonisierungsprozess herausgefallen sind, bemerkenswerte Verfahren. Sie reagieren auf die im frühen 19. Jahrhundert „jäh sich verändernde und sich entziehende Außenwelt“<sup>87</sup> nicht mit Überhöhung und Ästhetisierung – in der romantischen Italienliteratur gilt Rom als Ort diabolischer Verführung und verbrecherischer Sinnlichkeit<sup>88</sup> –, sondern mit der Hinwendung zu Realität

86 [Vulpius.] *Scenen zu Rom* (wie Anm. 61). S. 32.

87 Norbert Miller. *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*. München u.a.: Hanser, 2002. S. 203.

88 Vgl. Michael Neumann. „Die Hauptstadt des ‚alten romantischen Landes‘. Rom in den Romanen und Erzählungen der deutschen Romantik“. *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden*

und Alltagskultur. Beide leisten daher auf je eigene Weise einen bislang wenig bzw. gar nicht beachteten Beitrag zur Vielfalt der Italienliteratur im frühen 19. Jahrhundert, die zwischen der jeweils epochemachenden italienischen Reise Goethes und Heines angesiedelt sind.

---

*Metropolen.* Hg. Conrad Wiedemann. Stuttgart: Metzler, 1988. S. 274-288, bes. S. 284f.

## Tagungsbericht

*Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven.* XVI. Jahrestagung der DGAVL, Saarbrücken, 10. bis 13. Juni 2014

Die zunehmende Präsenz von Natur- und Umweltthemen und das wachsende Bewusstsein für ökologische Probleme in Politik und Gesellschaft haben in der Literaturwissenschaft in den 1970er Jahren zur Herausbildung des Ecocriticism, eines ökokritischen Forschungsansatzes, geführt, der seither in nahezu alle kulturwissenschaftlichen Disziplinen Eingang gefunden hat.

Da die Ökokritik stark von der amerikanischen Forschung geprägt ist, war es den Organisatorinnen der Tagung *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Christiane Solte-Gresser und Claudia Schmitt vom Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes, ein Anliegen, im Rahmen der XVI. Jahrestagung der DGAVL eine europäische Perspektive auf den gegenwärtigen Ecocriticism aufzuzeigen. Dabei lag ein besonderes Bestreben darin, internationale Ökokritiker unterschiedlicher Fachdisziplinen mit europäischen Literaturwissenschaftlern zusammenzuführen und so die Möglichkeit eines Diskurses zu eröffnen, der über Fach- und Nationengrenzen hinausreichte.

Die interdisziplinäre Dimension des Forschungsansatzes wurde bereits in den Eröffnungsvorträgen von Hannes Bergthaller (Taiwan) und Ursula K. Heise (Los Angeles) anschaulich. Bergthaller wies in seinem Beitrag *On the Margins of Ecocriticism: European Perspectives* nach, welche wissenschaftlichen Fortschritte die europäische Ökokritikforschung in den letzten Jahren gemacht hat, wohingegen in Heises Vortrag *Comparative Literature between Anthropocene and Post-humanism* die weitläufigen Dimensionen des Ansatzes aufgezeigt wurden und dabei die Rolle der Literaturwissenschaft im Beziehungsgeflecht zu anderen, an ökokritischen Fragen beteiligten Disziplinen verdeutlicht wurde.

An den folgenden drei Konferenztagen waren in insgesamt zehn thematischen Sektionen 57 Vorträge zu hören, die sich sehr divergent mit dem Tagungsschwerpunkt auseinandersetzten. In der Sektion „Naturkonzepte & Räume“ wurden beispielsweise interkulturelle Vergleichsperspektiven aufgezeigt, wie im Beitrag von Susanne Scharnowski (Berlin) *The English „Countryside“ und „Heimat“: Natur und Umwelt in der englischen und deutschen Literatur und Kultur um 1900*. Die literarische Auseinandersetzung mit dem Sujet Heimat als dem Raum, welchen es zu schützen gelte, und der daran geknüpften Vorstellung von Natur, wurde hier vor den unterschiedlichen kulturellen und gesellschaftlichen Prägungen der beiden Nationen und der Transformation dieses Gedankenguts in die Literatur beleuchtet.

Eva Hassel-von Pocks (Darmstadt) Vortrag *Öko-Fanatismus und Geo-Engineering: Von der Ideologisierung der Idee des ‚Naturzustandes‘ seit der Romantik. Interdisziplinäre Betrachtungen zwischen Naturwissenschaft und Literatur* setzte

literarische Texte in Bezug zu aktuellen wissenschaftlichen Diskussionen der Natur- und Umweltforschung, die sich mit der nahenden ökologischen Katastrophe befassen.

Daneben entstand eine thematische Verbindung mehrerer Beiträge durch den Blick auf die globalisierte Welt im Panel „Alterität & Räume“. Hier wurden unter anderem von Stephanie Heimgartner (Bochum) im Rahmen der Präsentation *Nomadinnen und Afropolitzen – Lebensentwürfe im globalen Raum in Romanen von Marie NDiaye, Chimamanda Ngozi Adichie und Taiye Selasi* postmoderne fiktionale Frauenfiguren analysiert. Diese neue Form des nomadischen Subjektivitätsverständnisses, das sich immer als Teil des globalen Ökosystems begreife, wurde mit anderen literarischen Figurentypen und Lebensformen, welche in fiktionale Texte Eingang finden, verglichen.

Die Sektion „Alterität/Animal Studies“ befasste sich mit den Bezügen zwischen Mensch und Tier. Stellte Esra Aykin (Aix-Marseille) in ihrem Vortrag *L'Animal ou l'autre Visage* auf der Basis historischer und philosophischer Konzepte noch die Frage nach dem Desiderat einer neuen Beziehungachse zwischen den Spezies, die sie auf der Grundlage zahlreicher interdisziplinärer und intermedialer Beispiele erläuterte, so beschäftigte sich Michael Eggers (Köln) mit *Birdspotting. Das Mensch-Vogel-Verhältnis aus literarischer Perspektive* und wies dabei anhand dreier Textbeispiele nach, welchen Bedeutungswandel die Auseinandersetzung mit dem Vogel in der Literatur vor historischem und kulturellem Hintergrund erfährt. Hierbei schien besonders bedeutend, dass aus der Art und Weise, wie der Mensch sich der Vogelbetrachtung widmet, jeweils auch Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt und seine Entfremdung von der Natur gezogen werden können.

Die Problematisierung von Abfall stand in einem gleichnamigen Panel im Zentrum. Lucie Taïeb (Brest) widmete ihren Beitrag *Unsichtbare Mülldeponien* den verborgenen, umfunktionierten und in den Lebensalltag der Menschen integrierten Abfallhalden, wohingegen Arlette Warcken (Saarbrücken) in ihrer Präsentation *Searching through Waste: The Scavenger in (Post-)Apocalyptic Texts* anhand einer einschlägigen Werkauswahl die Müll- und Restesammlerfiguren in den Vordergrund ihrer Analyse stellte und dadurch die literarische Darstellung der ökologischen, ökonomischen und sozialen Realität der Postmoderne aufzeigte.

Dass nicht nur zeitgenössische literarische Produktionen ökokritisch gelesen werden können, wurde im Panel „Historische Perspektiven & Epochen“ deutlich. Hier wies beispielsweise Nevzat Kaya (Izmir) in seinem Vortrag *Natur als imaginativer Gegendiskurs im Rahmen einer Literatur als kultureller Ökologie. Gedanken zur Décadence-Literatur des fin de siècle* an ausgewählten Textbeispielen Beobachtungen zum Scheitern der literarischen Figuren nach, die sich ganz im Sinne des vorherrschenden Ästhetizismus gegen die Natur wenden und ihr die Künstlichkeit vorziehen.

Daneben beschäftigen sich zahlreiche Beiträge mit den Verbindungen von Intermedialität und Ökokritik. Die vielfältigen medialen Bezugsformen spiegelten sich in der Variationsbreite dieser Sektion wider. Dazu zählten die Filmanalysen von Keyvan Sarkhosh (Frankfurt/M.) *„The Land of Lost Content“*

– Ökokritik im Zeichen von Utopie, Alterität und Nostalgie in Nicolas Roeg's Filmen „Walkabout“ (1971) und „The Man Who Fell to Earth“ (1976), an deren Beispiel aufgezeigt werden konnte, wie die Nostalgie zum Träger des Gefühls einer verlorenen Einheit zwischen Mensch und Natur wird und welche negative Sicht hier das Kino der 1970er Jahre auf die Zukunft des Planeten vermittelt. Die TV-Serie, die Jonas Nesselhauf (Vechta) und Markus Schleich (Saarbrücken) in ihrem Beitrag „*This Firm Has Systematically Ravished the Environment*“: *Ökonomien der Zerstörung in KZKs* „*Damages*“ untersuchten, setzt sich mit der Aufklärung von Verbrechen auseinander, die in Verbindung mit ökologischen Vergehen eines Großkonzernes stehen. Es konnte im Rahmen der Analyse nachgewiesen werden, dass die Natur in dieser Serie jedoch nie einen Eigenwert erlangt, sondern immer nur im Bezug zu dem dargestellt wird, was der Mensch von ihr fordert. Neben Vorträgen mit musikalischen Themenschwerpunkten fanden sich in der Sektion auch Beiträge zum Genre der Graphic Novel, wie im Rahmen von Evi Zemaneks (Freiburg i. Br.) Präsentation „*Kriegen wir die Kurve?*“ *Szenarien des Klimawandels in der Graphic Novel* und zu dem des Kinderbuchs in Anne Cirella-Urrutias (Austin, Texas) Beitrag *La littérature illustrée de jeunesse: un nouvel espace littéraire pour une lecture écocritique des albums de Dominique Mwankumi* wider. In letzterem ging es darum zu zeigen, wie einem jungen Leserpublikum durch die Verbindung von Erzählung und Bildsprache ökologische Probleme vermittelt werden und wie darüber die Möglichkeit eröffnet wird, ein Bewusstsein für die Umwelt zu schaffen. Das Computerspiel war Gegenstand von Hans-Joachim Backes (Bochum) Vortrag *Green Gaming. Vorschläge für eine ökokritische Lesart narrativer Computerspiele*. In diesem Rahmen wurde deutlich gemacht, welchen Einfluss Computerspiele auf die persönliche Auseinandersetzung des Spielers mit ökokritischen Fragen haben. Desweiteren wurde eine neue Methode vorgeschlagen, die Anthropozentrik-Kritik und etablierte Ansätze der Computerspielethik verbindet und zu einem neuen Analyse-raster führt. Jana Schusters (Berlin) Beitrag *Rauschen des Eises, Rinnen des Wassers – Naturwahrnehmung als szenischer Prozess in Adalbert Stiferts Prosa und Heiner Goebbels' Installationsperformance* „*Stifters Dinge*“ bereicherte das Panel inhaltlich um den Vergleich rein sprachlicher Beschreibung von Naturwahrnehmung und deren Transformation in die Installationsperformance, welche die gleiche Intention wie die Prosa mit technischen Mitteln zu erzeugen versucht. Einen weiteren intermedialen Aspekt stellte Sonja Klimeks (Fribourg) Vortrag *Natur als Schöpfung denken – Intermediale Rezeption von Franz von Assisis „Son-nengesang“ seit den 1970er Jahren* dar. Im Rahmen dieser Betrachtung wurde das Interesse einer ökokritisch denkenden Künstlerschaft an dem bekannten Gebet aus dem 13. Jahrhundert aufgezeigt und dessen vielfältiger und diverser Eingang in unterschiedliche mediale Formen analysiert.

In der Sektion „Erzähltexte“ wie auch im Panel „Lyrik“ wurden Beiträge zur Ökokritik in den unterschiedlichen literarischen Gattungen präsentiert. In zahlreichen Vorträgen zu Erzähltexten war die Apokalypse ein bestimmendes Sujet, wie etwa in Ruth Neubauer-Petzoldts (Erlangen-Nürnberg) Präsentation *Zwischen Idylle und Apokalypse: Das neue Genre der Öko-Kriminalliteratur*. Die Entstehung des Öko-Krimis allgemein wie auch seine Themen im Bezug auf die

Zerstörung des Naturraumes durch den Menschen und der Kampf des Protagonisten um das Überleben des Planeten Erde standen hier im Zentrum der Korpusanalyse. Weitere Beiträge widmeten sich unter anderem dem Vergleich der Auseinandersetzung mit der Kultur-Natur-Dichotomie in den Werken einzelner Autoren, wie beispielsweise in Walter Wagners (Wien) Vortrag *Ökologische Aspekte in Defoes „Robinson Crusoe“ und Yourcenars „Un homme obscur“*. Berbeli Wanning (Siegen) zeichnete in ihrer Präsentation *Der kulturökologische Bildungsroman – Renaissance einer Gattung?* literaturhistorisch einen Abriss über die Tradition des Bildungsromans und wies dabei nach, dass erst im 21. Jahrhundert ökokritische Motive im Bildungsroman stark wurden und dessen traditionelle Topoi heute zunehmend durchdringen. Der Vortrag von Linda Simonis (Bochum) *Kosmo-Poetik als Ökokritik? Transformationen des Haiku in der französischen und deutschen Gegenwartsliteratur* beschäftigte sich mit dem Vorbild des japanischen Naturgedichtes in der zeitgenössischen europäischen Lyrik und analysierte darin die Reflexion von Natur und das Potential der in den Gedichten enthaltenen Ökokritik.

Mit „Theorie- & Wissenschaftsgrenzen“ befassten sich zahlreiche weitere Beiträge, darunter Elke Sturm-Trigonakis (Thessaloniki) in ihrer Präsentation *Texturen von Umwelt und Globalisierung*, in welcher sie anhand ausgewählter Textbeispiele deren globalisierungskritische Dimension analysierte und dabei nachwies, dass Ökokritik hier nicht länger das subjektive Empfinden einer Einzelfigur widerspiegelt, sondern im Gesamtzusammenhang aller erzählten Ebenen des Textes betrachtet werden muss.

Eine weitere Facette des Panels wurde in Jana Kittelmans (Cottbus) Beitrag *Forstwirtschaft, Forstästhetik und Försterfiguren in der Literatur des 19. Jahrhunderts* deutlich und zeigte, wie nah sich die Wissenschaftsdisziplinen Literatur- und Forstwissenschaft mitunter sein können. Neben dem Nachweis der historischen, ökonomischen und sozialen Bedeutung des Forstes für die Gesellschaft, wurden die Beziehungen zwischen Schriftstellern und dem Wald als Naturraum, wie auch die Beeinflussung der Ökologiediskurse des 19. Jahrhunderts durch die zahlreichen literarischen Beispiele, in denen der Wald auf vielfältige Weise dargestellt wurde, verdeutlicht.

In der Sektion „Theorie & Ökonomie“ analysierte unter anderem Eva Wiegmann-Schubert (Luxembourg) in ihrem Vortrag *Ecocriticism im Kontext kapitalistischer und sozialistischer Systemkritik. Meinrad Ingling's „Urwald“ (1954) und Valentin Rasputin's „Abschied von Matjora“ (1976)* die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Darstellung des Umgangs mit ökokritischen Topoi in der Literatur der Sowjetunion und der westlichen Länder Europas. Gezeigt wurde hier, wie evident und unabhängig von der jeweils vorherrschenden politischen Staatsform und der ökonomischen Propaganda in literarische Texte ökokritische Probleme Eingang fanden, indem die Folgen der Naturzerstörung für Mensch und Ökosysteme deutlich gemacht wurden.

Neben der intensiven Arbeit in den Sektionen wurden im Rahmen der Tagung die Projekte der Preisträger des Stipendienpreises „Literatur und Ökologie“ präsentiert. Gemeinsam mit der StudienStiftung Saar ist es den Organisatorinnen der Konferenz im Jahr 2013 gelungen, einen Stipendienpreis ins Leben zu



rufen, um darüber den studentischen Nachwuchs zu motivieren, sich in Bachelor- und Master-/Magisterabschlussarbeiten mit ökokritischen Fragestellungen zu befassen. Die DGAVL-Jahrestagung bot hier den idealen Rahmen, die besten Konzepte einem interessierten Fachpublikum in Form einer Posterpräsentation vorzustellen. Darüber hinaus bekamen die Preisträger Solange Landau (erster Stipendienpreis Bachelor für die Arbeit „Leben nach der globalen Katastrophe. Postapokalypse als ökokritischer Experimentalraum“) und Moritz Alexander Klein (erster Stipendienpreis Master/Magister für die Arbeit „Vom Leben der Tiere: Literarische Konventionen und die Darstellung nichtmenschlicher Individualität“) die Gelegenheit, in Kurzvorträgen ihre Arbeiten zu präsentieren.

Dass neben dem Stipendienpreis und zahlreichen Lehrveranstaltungen zu ökokritischen Themen am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes ein breites studentisches Interesse an der Ökokritik geweckt wurde, zeigt unter anderem die im Kontext der Tagungsvorbereitung entstandene Reihe „Saarbrücker Digitale Interdisziplinäre Nachwuchsbeiträge zum Ecocriticism (SAAR.D.I.N.E.)“, die, von der Fachschaft Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft initiiert, Beiträge von Studierenden und Nachwuchswissenschaftlern nach dem Open-Source Prinzip einem breiten Publikum zugänglich machen möchte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Tagung *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* von einem breiten thematischen Spektrum an Untersuchungsgegenständen gekennzeichnet war, wobei zahlreiche Gattungen, literaturhistorische Perspektiven, Zeiträume und geographische Landschaften berücksichtigt wurden und soziale Hintergründe wie auch kulturelle Bezüge der analysierten künstlerischen Formen im Rahmen der Beobachtungen Eingang gefunden haben. Neben dieser inhaltlichen Pluralität hat auch die interdisziplinäre und internationale Ausrichtung des Kongresses fruchtbare wissenschaftliche Ergebnisse zu einem bedeutenden Schwerpunkt der aktuellen Forschung generiert, der sich zum einen aus der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung speist und zum anderen gegenwärtig im Fokus vieler weiterer Fachdisziplinen steht.

Viktoria Grzondziel

## Tagungsbericht

### Die akademische ‚Achse Berlin – Rom‘? Zum wissenschaftlich-kulturellen Austausch zwischen Italien und Deutschland in den 1920er bis 1940er Jahren

Villa Vigoni-Gespräch, 3. bis 6. September 2014, veranstaltet von Andrea Albrecht, Lutz Danneberg und Simone De Angelis

Der Blick auf die Beziehungen zwischen Italien und Deutschland in den 1920er bis 1940er Jahren ist bis heute stark von der gemeinsamen Erfahrung totalitärer Systeme und der politisch-militärischen ‚Achse Berlin – Rom‘ geprägt, die bereits vor Kriegsbeginn, im Winter 1936, stipuliert und durch den Stahlpakt 1939 besiegelt wurde. Hitler erwartete sich von der Etablierung der Achse ein Bündnis, das die außenpolitische Isolation Deutschlands überwinden und ihn bei seinen Expansionsplänen unterstützen konnte. Mussolini wiederum wollte an Hitlers Hegemonieansprüchen partizipieren und für Italien eine Protagonistenrolle innerhalb dieser Allianz einnehmen. Im Herbst 1938 führte er auf Druck der Deutschen in Italien die Rassengesetze ein, verbunden mit der Erwartung, die Italiener würden – vor allem nach der Erfahrung des Abessinienkrieges – ‚Rassenstolz‘ entwickeln und zu einem kriegerischen Volk werden.

Es ist allerdings zu kurz gegriffen, die ‚Achse Berlin – Rom‘ als ein rein politisch-militärisches Projekt zu verstehen, vielmehr wurde sie auch von Akademikern und Künstlern gestärkt und führte hier mitunter zu exzeptionell engen und intensiven bi-nationalen Austausch- und Kooperationsbeziehungen, einer akademischen ‚Achse Berlin – Rom‘. Der wissenschaftlich-kulturelle Austausch zwischen Italien und Deutschland begann nicht erst Mitte der 1930er Jahre, sondern hatte bereits einen Vorlauf in den frühen Jahren des italienischen Faschismus beziehungsweise den Jahren der Weimarer Republik.

Um Formen und Funktionen dieser anhaltenden Austauschbeziehungen genauer zu untersuchen, haben Andrea Albrecht, Lutz Danneberg und Simone de Angelis vom 3. bis 6. September 2014 in Loveno di Menaggio ein Villa Vigoni-Gespräch zum Thema *Die akademische ‚Achse Berlin – Rom‘? Zum wissenschaftlich-kulturellen Austausch zwischen Italien und Deutschland in den 1920er bis 1940er Jahren* veranstaltet. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen, darunter Historiker, Rechts-, Wissenschafts- und Kunsthistoriker, Philosophen und Literaturwissenschaftler, waren dazu eingeladen, aus ihrer jeweiligen disziplinären Perspektive die akademische Achse Berlin – Rom zu konturieren. Gefragt werden sollte, welche Austausch-, Kooperations- und Kollaborationsnetzwerke, aber auch welche Konkurrenzkonstellationen sich zwischen den ‚deutschen‘ und ‚italienischen‘ Wissenschaftlern, zwischen wissenschaftlichen Disziplinen und Institutionen in den 1920er bis 1940er Jahren entfalteten. Da der italienische Faschismus zunächst keinen Antisemitismus propagierte, hatten auch viele jüdische Intellektuelle, darunter jüdisch-deutsche Exilanten, an diesem Austausch teil, bevor sie nach der

Stärkung des politisch-militärischen Bündnisses und der Einführung der Rassengesetze in Italien erneut in eine prekäre Lage gerieten.

Die historischen Koordinaten der Achse und ihre kulturpolitischen Implikationen standen im Zentrum der Vorträge von Nicola D'Elia (*Giuseppe Bottai e l'Asse „culturale“ Roma-Berlino*), der Bottais Bemühungen um die kulturelle Hegemonie des Faschismus über den Nationalsozialismus skizzierte, und Monica Fioravanzo, die sich in ihrem Beitrag *Ridisegnare l'Europa. I progetti fascisti di nuovo ordine fra Roma e Berlino: sinergie, diffidenze, competizioni (1930-1945)* auf die Versuche im faschistischen Italien konzentrierte, eine Neuordnung Europas unter faschistischer Führung zu projektieren. Der politische und kulturpolitische Rahmen wurde mit den beiden Vorträgen von Ugo Bartocci und Michael Stolleis rechtshistorisch erweitert. Ugo Bartocci konzentrierte sich in seinem Beitrag *Lo studio del diritto romano: continuità scientifica e orientamenti divergenti nelle politiche culturali dell'Asse* besonders auf die Kontinuität der Traditionslinie römischer Rechtsgeschichte in den 1930er Jahren, während Michael Stolleis in seinem Vortrag *Römisches Recht und Rassengesetze. Deutsche und italienische Gemeinsamkeiten und Differenzpunkte 1933-1945* zeigte, dass sich nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten vor allem zwei Kontroverspunkte zwischen Italien und Deutschland auswirkten: Erstens die Rassengesetzgebung, die erst nach massivem Druck aus Deutschland 1938 in Italien eingeführt wurde; zweitens das Erbe des römischen Rechts, für dessen Verteidigung sich die wenigen in Deutschland verbliebenen Romanisten engagierten.

John Monfasani (*Italy in the Career of Paul Oskar Kristeller*) und Simone De Angelis (*Paul Oskar Kristellers Ficino in Italien*) stellten in ihren Vorträgen die biographische und philosophiehistorische Signifikanz von Paul Oskar Kristeller heraus, der nach seiner Dissertation in Heidelberg ab 1934, unterstützt durch Giovanni Gentile, zu Marsilio Ficino arbeitete.

Mit einer Generation von Intellektuellen, die sich von der neoidealistischen Philosophie Giovanni Gentiles lösten und über den ‚Ausweg‘ der deutschen ‚Existenzphilosophie‘ schließlich zum Marxismus gelangten, beschäftigte sich Mario Marino in seinem Vortrag *Von der deutschen „Existenzphilosophie“ zum italienischen Marxismus. Akademische Rezeptionswege und außerakademische Transformationen der deutschen zwischenkriegszeitlichen Philosophie in Italien in den 1930er und 1940er Jahren*. Den Verbindungen zwischen deutscher und italienischer Philosophie ging auch Dirk Werle in seinem Beitrag *Ernesto Grassi und der Humanismus* nach, und zwar im Hinblick auf Ernesto Grassis ‚changinge‘ Konzeption des Humanismus zwischen 1935 und 1942.

Beat Näf setzte in seinem Vortrag *Werner Jaeger, der Dritte Humanismus und Italien* diese Perspektive mit Blick auf die Altphilologie fort und fragte nach den ‚inneren Gemeinsamkeiten‘ von Drittem Humanismus und Drittem Reich sowie nach der Rezeption des Dritten Humanismus im faschistischen Italien. Die Frage nach der politischen Funktionalisierung der klassischen Antike vor allem in den 1930er Jahren stand im Zentrum von Luciano Bossinas Vortrag *L'aristocrazia dello spirito. Filologia classica e politica tra Germania e Italia nel primo dopoguerra*. Ernst-Peter Wieckenbergs Vortrag *„Wer den Weg nach Paris abschneidet, muß den nach Rom öffnen.“ Ernst Robert Curtius' (ideenpolitische)*

*Wende in den frühen 30er Jahren* wechselte auf die deutsche Seite und zeichnete nach, wie der Romanist, der zunächst im Anschluss an den Ersten Weltkrieg auf eine kosmopolitische Versöhnung zwischen Deutschland und Frankreich gesetzt hatte, sich in den 1930er Jahren aber Italien zuwandte, auch um sich vom Nationalsozialismus abzugrenzen.

Marcus Hahn berichtete in seinem Vortrag *Ghibellinische Synthese? Gottfried Benn und Giulio Evola* über die deutsche Rezeption des italienischen Kulturphilosophen und Esoterikers Giulio Evola. Benn sei von Evolas Primitivismus fasziniert gewesen, habe aber dessen spirituellen Antisemitismus unterschlagen. Während die Rassenbiologie von vornherein auf ideologischen Fundamenten ruhte, waren andere wissenschaftliche Disziplinen, wie etwa Mathematik, Physik und Chemie, weniger leicht zu ideologisieren, aber gleichwohl um eine deutsch-italienische Zusammenarbeit bemüht, was Volker Remmert in seinem Vortrag *Kooperation zwischen deutschen und italienischen Mathematikern in den 1930er und 1940er Jahren* rekonstruierte. Der Kunsthistoriker Joseph Imorde wendete sich in seinem Vortrag *Deutsche Kunstgeschichte in Italien 1900-1945. Ein Abriss* dem nationalchauvinistischen und machtpolitischen Unterstrom der deutschen Kunstgeschichte zu, und Toni Bernhart widmete sich abschließend in seinem Vortrag *Mussolini als Schriftsteller, ins Deutsche übersetzt* dem umfangreichen, aber heute kaum mehr bekannten literarischen Œuvre Mussolinis.

Insgesamt betrachtet, handelte es sich um eine sehr spannende, thematisch vielfältige und innovative sowie von intensiven Diskussionen charakterisierte Tagung, die dennoch die Konturen der akademischen ‚Achse Berlin – Rom‘ eigentlich nur in Ansätzen aufzeigen konnte. Immerhin konnte der interdisziplinäre Dialog und die sich daraus ergebenden Synergien und Interaktionen den Anwesenden eine Vorstellung vermitteln, wie die Kanäle der akademischen ‚Achsenbeziehung‘ zustande kamen, welche neuralgischen Punkte und Probleme sie beinhaltete, welche Akteure sie involvierte und auf welchen vielschichtigen und komplexen politischen, gesellschaftlichen, kulturellen sowie ideen- und wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen sie beruhte, die zum Teil weit ins 19. Jahrhundert zurückreichten. Die Publikation der Tagungsakten ist von den Veranstaltern dieses Villa-Vigoni-Gesprächs geplant.

Andrea Albrecht  
Simone de Angelis  
Fabian Lampart

## Call for Papers: The Languages of Theory

(Group Section no. 17281 of the ICLA Congress 2016, Group Section organized and hosted by the German Comparative Literature Association, in collaboration with the Swiss Comparative Literature Association)

In the past, the philological study of texts and their linguistic and stylistic properties on the one hand and the issues of theory on the other hand have often been regarded as completely distinct and separate concerns, sometimes even opposed to each other. At a closer look, however, it is clear that the simple opposition of philological and theoretical aims does not hold. In recent times numerous comparative and other literary studies have successfully combined philological and theoretical approaches and thereby given proof of their compatibility and possible reconciliation. But the interrelation between philology's concern with the manifold languages and idioms of literary texts and the engagements of theory reaches further. Philological matters – this is the guiding idea of our panel – are not just a supplement or addition to theory. Far from being external to theoretical reflection, philological analysis is a genuine element and driving power of the making of theory. Thus, philological and linguistic inquiries are often at the heart of theoretical investigations. Michel Foucault, for example, in his later lectures held at the Collège de France, takes a great interest in the origins and historical developments of certain ancient Greek terms such as *aletheia* and *par-rhesia* which are gradually developed and exposed as key notions of what turns out to be a new way of accounting for the subject's engagement with truth and its relation to power. Similarly Giorgio Agamben, drawing on the seminal works of Émile Benveniste and Georges Dumézil, systematically resorts to etymological reflections and to comparative analyses of the history of words in the indoeuropean language family in order to deploy the meanings and functions of certain core concepts, as for example the term *sacer* which means both 'holy' as well as 'banned' or 'cursed'. As a further example of the linguistic or philological interest of theory we could point out Bruno Latour's recurrent preoccupations with rhetoric and the rhetorical tradition, e.g. when he takes up and problematizes the old distinction between truth as a conviction created by language and truth as evidence established by demonstration. Rhetoric, Latour argues, is not only a fundamental device of the arts and humanities, it is also secretly at work in the scientific pursuit of empirical knowledge. As a further candidate for the linguistic/philological commitment of theory we can evoke the work of Jacques Derrida, in particular his concern with language in its written form as *graphie* or *scripture* as opposed to its vocal form as speech. This list of examples is, of course, incomplete and demands to be extended and complemented.

Our panel welcomes papers focusing on the philological or linguistic implications and preoccupations of current literary and philosophical theory. We would like to encourage studies examining cases of convergence between literary theory and philology or philological investigation. Where does the philological

problem of the many languages enter into theoretical reflection? And in how far does it turn out to be an integral part of the theoretical enterprise?

Our panel thus addresses the problem of the “many languages” through the angle of the “languages of theory”. By exploring the “languages of theory” (or linguistic interventions of theory) the panel attempts to draw out the implications of this linguistic impulse and to gain a fuller understanding of the intricate and complex relation between theory and philology.

Please send proposals to Joachim Harst: [jharst1@uni-bonn.de](mailto:jharst1@uni-bonn.de)

Submission Deadline: 31.08.2015

The group section will be held in English.

*Joachim Harst  
Susanne Knaller  
Christian Moser  
Angela Oster  
Linda Simonis  
Markus Winkler*

## Rezensionen

Isabel Kranz: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. München: Fink, 2011. 285 S.

Nicht nur innerhalb der Geschichtswissenschaften ist die Bedeutung des Raumes innerhalb der letzten Jahre an die Seite der Dimension von Zeitlichkeit getreten. Auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive rückt die Frage nach dem narrativen Anteil, der jeglicher Raumkonstruktion inhärent ist, in den Vordergrund. Wie wird Raum be- und geschrieben, und wie lässt sich Raum lesen, bzw. was lässt sich im Raum ablesen? Diesen Fragen widmet sich Isabel Kranz in ihrer Studie im Hinblick auf das Geschichtsverständnis Walter Benjamins. Angenommen wird zum einen, dass der Raum bei Benjamin zu einer zentralen Erkenntniskategorie gerät. Zum anderen wird seine Geschichtsauffassung als eine ‚Poetologie der Geschichte‘ charakterisiert: Geschichten schreiben und Geschichte schreiben seien untrennbar miteinander verknüpft. In diesem Ansatz zeigt sich der disziplinübergreifende und damit genuin komparatistische Zugang der Monographie.

Bei ihren Analysen konzentriert sich Kranz auf Benjamins Aufzeichnungen, Projektskizzen und die als Konvolute bezeichneten Materialsammlungen zu den Pariser Passagen. In Distanz zu dem von Rolf Tiedemann edierten Titel des *Passagen-Werks* spricht Kranz von der „Passagenarbeit“ Benjamins. Auf diese Weise stellt sie heraus, dass es sich bei den in über zweieinhalb Jahrzehnten zusammengetragenen Textfragmenten, Zitaten und Notizen um eine heterogene Materialsammlung, nicht jedoch um einen durchkomponierten Text handelt, deren einzelne Bestandteile in ihrem jeweiligen Entstehungskontext verortet werden müssten. Die Elemente dieser Sammlung definiert Kranz in Anlehnung an Genette als ein Konglomerat von Paratexten zu einem nicht geschriebenen Werk. Weniger als auf die Spekulation, wie dieses nie verwirklichte Werk hätte aussehen können, konzentriert sich ihre Arbeit auf das Herausarbeiten jener Motive und Bildfelder in den Paratexten, welche die Bedeutung des Raums für Benjamins Auffassung von Geschichtsschreibung herausstellen.

Durch das Verfahren des Sammelns von Quellen, denen bis dato keine historische Relevanz zugesprochen wurde, wird Benjamin als vorzeitiger Vertreter der seit den 1980er Jahren populärer werdenden Alltagsgeschichte charakterisiert. Das unwichtig erscheinende Material wird als ‚Abfall‘ einer sich rasant ausdehnenden kapitalistischen Warenproduktion ausgewiesen. Aus den Bedingungen der Moderne erwächst so die Aufgabe des Historikers: Sie besteht weniger darin, genuin neue Sachverhalte zutage zu fördern, als vielmehr darin, die Perspektive auf diese ‚Restbestände‘ zu verändern, indem er aus ihnen Rückschlüsse über historische Entwicklungen zieht. Dieses Verfahren legt Kranz anschließend anhand von Benjamins Paristexten dar.

Im ersten Teil der Analyse werden jene Bestandteile des Passagenmaterials vorgestellt, die in Zusammenhang mit Benjamins Auffassung einer ‚raumgewordenen Geschichte‘ stehen: Dabei handelt es sich um zwei Textentwürfe

(„Passagen“ von 1927 und „Pariser Passagen“ von 1929) samt zugehöriger Notizen, zwei Projektskizzen zu dem geplanten Parisbuch aus den Jahren 1935 und 1939 und weiteren, in alphabetisch sortierten Konvoluten erfassten Aufzeichnungen. Hier gilt das Interesse der Verfasserin insbesondere jenen Konvoluten, die bislang nicht im Fokus der Forschung standen. Bei der Vorstellung der Textfragmente verweist die Verfasserin auf deren jeweiligen Entstehungskontext. Darüber hinaus greift sie intertextuelle Versatzstücke wie Märchen, Gedichte, Reiseliteratur oder populäre Bühnenstücke heraus, um vor diesem Hintergrund Interpretationsansätze des Benjamin'schen Geschichtsverständnisses zu entwickeln. Das Verfahren, verschiedene Textarten zueinander in Bezug zu setzen und aus genrespezifischen Merkmalen, beispielsweise im Hinblick auf um 1850 populäre Bühnenformate wie das der Feerie, Rückschlüsse für die Interpretation zu ziehen, erweist sich als anregend und aufschlussreich.

Im zweiten Teil ihrer Arbeit setzt Kranz die Passagen in Bezug zur Konstruktion des Stadtraumes Paris. Die in Benjamins Aufzeichnungen prominente Stellung gerade dieser Metropole ergebe sich aus deren Status als einer der geschichtsträchtigen Städte Europas, in der „Zeitschichten [...] aufeinander lagern“ (136). Die Passagen entwerfe Benjamin als einen paradigmatischen Raum des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Einerseits stellen sie einen konkreten architektonischen Ort dar; zugleich seien sie als „Textraum“ (111) zu charakterisieren. Wie die Passagen stelle Benjamin Paris gleichermaßen als konkreten Stadtraum und als mythischen Raum vor. Dieser zweite, imaginäre Raum sei wesentlich durch die Literatur geprägt: Als Referenzen werden Texte Honoré de Balzacs, Alexandre Dumas, Victor Hugos und Charles Baudelaires genannt. Darüber finden sich zahlreiche Bezüge zu populären Genres wie volkstümlichen Theaterstücken, einer Parisbilder evozierenden Panoramaliteratur und Reiseführern. Der Begriff des *topos* beinhaltet, so Kranz, nicht nur die Lokalisierung eines bestimmten Ortes. Im rhetorischen Sinne beschreibe er eine Sammelstelle für Gedanken und Zitate. Als „Textstelle“ könnten die Passagen „zu einem Ort der Reflexion über Geschichtlichkeit“ (142) werden.

Mit Bezug auf die aus der Paläontologie stammenden Begriffe der Hohlform und des Hohlraums wird im dritten Teil der Arbeit eine neue Perspektive auf die Passagen akzentuiert. Durch den urgeschichtlichen Kontext werden die Passagen als Räume ausgewiesen, in denen sich gewissermaßen die Urgeschichte der kapitalistischen Konsumwelt manifestiert. Der Hohlraum wird als ein von seiner Umgebung abgeschlossener Raum definiert, dessen Füllung sich deutlich von dieser abgrenzt. Das Bild des Hohlraums wird im Zusammenhang mit einer Beschreibung der bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwendet: Die Akkumulation von Gegenständen im bürgerlichen Haushalt wird als „Reaktion auf eine veränderte gesellschaftliche Realität“ (148) verstanden. Die Hohlform hingegen stelle ein Werkzeug dar, aus der Abdrücke gefertigt werden. Indem Benjamin die Pariser Passagen als Hohlformen bezeichnet, verweise er auf deren Status als ‚Gussform‘ eines Entwurfs der Moderne. Entscheidend sei in diesem Zusammenhang die an diesem Objekt ablesbare Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.



Im Folgenden stellt Kranz eine Reihe von paradigmatischen „Hohlräume[n] des 19. Jahrhunderts“ (155) vor. Von besonderem Interesse ist dabei das Interieur, das einerseits als „privater Rückzugsort des Bürgers“ (158) Schutz vor der modernen Welt garantiert, sich aber andererseits auch ins Unheimliche verkehren kann. Charakteristisch sei neben dieser Ambivalenz des Interieurs zudem der im Kontext der Kunstgeschichte bedeutsame Aspekt der Selbstreferentialität. Am Beispiel bürgerlicher Wohnräume, der Muschel als einer Metapher des ‚glücklichen Raumes‘, der Höhle, des Aquariums als Miniatur einer bürgerlichen Ordnungspraktik, des Museums und der Weltausstellung zeigt Kranz, dass Grenzen zwischen Außen- und Innenraum, zwischen Heim und unheimlichem Ort, zwischen ‚Naturhaftigkeit‘ und ‚Kultiviertheit‘, zwischen Geschichtsbetrachtung und Geschichtsverweigerung gezogen und zugleich unterlaufen werden.

Im letzten Teil ihrer Analyse wird der Blick auf die Vergangenheitsbezogenheit der Passagen durch eine Prüfung ihres Verhältnisses zur Zukunft ergänzt. Die Thematik der zukünftigen Bedeutung dieser Konsumräume ist in dreifacher Weise präsent. So sind die Passagen in ihrer Entstehungszeit in stadtplanerische Zukunftsmodelle eingebunden, weil sie ökonomische Innovation verheißen. Ihre Eigenschaft als Verbindungselement zwischen Innen- und Außenraum lässt sie zum Gegenstand utopischer Literatur werden, die auf eine Aufhebung der Trennung von Privatbereich und öffentlichem Leben abzielt. Schließlich werden sie von Benjamin als „zukünftige[] Ruinen von Paris“ (242) in den Blick genommen. Der Blick auf Paris als ‚zukünftige Ruine‘ ergibt sich aus dem Warencharakter, der der Stadt selbst zugeschrieben wird: Wenn alle Konsumprodukte des 19. Jahrhunderts als Abfall enden, so sei auch die Metropole von dieser Entwicklung nicht ausgenommen. Zugleich erkläre sich die Beschäftigung mit dem möglichen Untergang der Stadt Paris jedoch auch aus der gegenwärtigen Situation Benjamins im Zeitalter des europäischen Faschismus.

Durch ihre Lektüre der Passagentexte Benjamins kommt Kranz zu dem Schluss, dass dieser sein Geschichtsverständnis mit engem Bezug auf räumliche Kategorien entwickelt: Der Raum wird als physisches Objekt verstanden, in dem sich zeitliche Schichten ablagern, die der Historiker lesbar macht. Darüber hinaus sei die Beschäftigung mit dem Vergangenen immer gegenwartsbezogen: Historische Betrachtung entstehe als „schockhaft sich erhellendes und nicht fixierbares Zusammentreffen zweier Zeitebenen“ (263) und sei immer auch auf eine kritische Befragung der Gegenwart ausgerichtet.

Kranz vermag überzeugend vorzuführen, wie sich materieller und imaginärer Raum in Benjamins Passagenarbeit überlagern und welche erkenntnistheoretische Bedeutung den jeweiligen Aspekten zukommt. Die Auffassung eines solchen Zusammenspiels ist ein Paradigma innerhalb des so genannten *spatial turn*, auf dessen Diskussionsgegenstand die Verfasserin sich offensichtlich bezieht. Umso erstaunlicher erscheint daher, dass einschlägige Arbeiten zu der Thematik keine Erwähnung finden und die innerhalb des *spatial turn* diskutierten diversen und teils konträr zueinander stehenden Raumbegriffe nicht erläutert werden. Eine kurze Positionierung in diesem Kontext wäre ebenso wünschenswert gewesen wie eine Definition von Begriffen wie ‚Räumlichkeit‘, ‚Stadtraum‘, ‚Ort‘,

‚historischer Möglichkeitsraum‘ oder ‚Textraum‘, um auf diese Weise die Dimension des jeweiligen Raumbegriffs zu präzisieren.

Die in Kranz' Studie vorgestellten Konzepte und Denkfiguren Benjamins regen zu der Frage an, ob bzw. inwiefern diese sich in Relation zu anderen Raumtheorien setzen lassen. So teilt der französische Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre Benjamins dialektisches Verständnis von Geschichte ebenso wie die Auffassung, dass die Analyse des Alltäglichen zum Anlass genommen werden kann, eine Kritik der Moderne zu formulieren. Benjamins historisierende Perspektive auf die Stadt, in der sich Zeitabschnitte gewissermaßen ablagern, erinnert an Lefebvres Überlegungen zu Urbanität und Raum.<sup>1</sup> Beide setzen sich mit dem Phänomen der Massenkultur auseinander und sehen ein revolutionäres Potential im kollektiven Bewusstsein: Benjamin spricht in diesem Zusammenhang von einer kollektiven Phantasie, Lefebvre von einer Quelle gemeinschaftlicher Energie.<sup>2</sup> Die vorliegende Studie könnte so zum Anlass genommen werden, mögliche Einflüsse, die Benjamins räumliche ‚Poetologie der Geschichte‘ allem Anschein nach auf das Werk eines wichtigen Raumdenkers des 20. Jahrhunderts ausgeübt hat, weiter zu verfolgen.

Jenny Bauer

*Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme.* Hg. v. Dunja Brötz, Beate Eder-Jordan, Martin Fritz. Innsbruck University Press 2013, 283 S.

Der erste Blick in diese Bestandsaufnahme der komparatistischen Intermedialitätsforschung kann durchaus skeptische Vorurteile auslösen, handelt es sich doch um eine Festschrift, was nicht immer für die stringente Kohärenz eines Bandes spricht; überdies ist die Mehrzahl der Autor/innen an derselben Universität wie der Jubilar Klaus Zerinschek beheimatet, dessen 40jähriges „Dienstjubiläum“ sie würdigen. Doch verspricht das „Persönliche Vorwort der Herausgeberinnen“ keineswegs zu viel, wenn dort „innovative und kompetente Beiträge auf dem Gebiet der komparatistischen Intermedialitätsforschung“ angekündigt werden. Denn genau hierin liegen die besonderen Stärken dieser Publikation: Zum einen ausgesprochen originelle Themen wie „Der Computervirus als Kunstwerk“, zum anderen ein konsequenter und gleichzeitig kritischer Rückgriff auf die verschiedensten theoretischen Diskurse, wobei konstant eine komparatistische Perspektive eingehalten wird. Letztere, so ließe sich sagen, wohnt letztlich aller Intermedialitätsforschung inne, aber die tiefe, man möchte fast sagen: traditionelle Verankerung dieser Forschungsrichtung in unserer Disziplin scheint

1 Vgl. z.B. Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Oxford [u.a.]: Blackwell Publishing, 2010.

2 Vgl. hierzu Kanishka Goonewardena: „Marxism and everyday life: on Henri Lefebvre, Guy Debord, and some others.“ *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*. Hg. Ders./Stefan Kipfer/Richard Milgrom und Christian Schmid. New York/London 2008, S. 117-133, hier S. 121-123.

zumindest im deutschen Sprachraum letzthin ein wenig in der Hintergrund gerückt zu sein. Der relativ frühe Forschungsüberblick „Intermedialität“ war 2000 von dem Germanisten und Medienwissenschaftler Mathias Mertens veröffentlicht worden, Irina Rajewskys *Intermedialität* (Tübingen 2002) entstammt der Romanistik. In ihrem Aufsatz von 2005 „Intermediality, Intertextuality, and Remediation“ (*Intermédialités* n°6) verweist sie zu Recht darauf, dass diverse Disziplinen dieses Feld beackern „e.g. media studies, literary studies, sociology, film studies, art history“, wobei die AVL schlicht unter der zweiten Kategorie subsumiert wird.

Nicht allein vor diesem Hintergrund ist der einleitende Beitrag von Djuna Brötz äußerst erhellend, in dem sie der Frage nachgeht: „Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung?“ Brötz erinnert an frühe theoretische Fundierungen des Feldes innerhalb der Komparatistik, so in Remaks Definition von 1961, um anschließend die verschiedenen Stationen „Dialogizität – Intertextualität – Intermedialität“ nachzuzeichnen. Nach einer kurzen Übersicht über verschiedene typologische Entwürfe schließt sie mit einem Ausblick auf die digitale Erweiterung der Forschungsfeldes und liefert damit eine exzellente Basis für weitergehende Reflexionen wie für die nachfolgenden Artikel. So unkonventionell (zumindest aus Sicht einer sehr ‚klassischen‘ Leserin) einige der Untersuchungsgegenstände auch sein mögen wie der Roman *Deadline* und Suchmaschinengedichte von Bov Bjerg (Martin Fritz) oder eben bestimmte, in der Regel unschädliche Computerviren (Philipp Sperner), stets stellen die Verfasser/innen sie auch für Neophyten auf diesem Gebiet durchaus nachvollziehbar dar; überdies betten sie ihre Analysen in einen grundsätzlichen Diskurs zur jeweiligen Thematik ein, wenn sie nicht sogar eigene „Typologisierungsversuche“ (M. Fritz) anstellen.

Ein besonderer Verdienst dieses Bandes ist zweifellos die Vielfalt der untersuchten Medien. Letztlich beschäftigt sich nur Ulrike Söllner-Fürst primär mit Literatur, und zwar mit Bora Cosics [auf die beiden C gehört ein accent aigu, den meine frz. Tastatur nicht hergibt] *Eine kurze Kindheit in Agram*, genauer mit dem Verhältnis von Literatur und Architektur. Dabei geht es ihr allerdings weniger um die Transposition architektonischer Realität in das Medium der Sprache, sondern vielmehr um „das dynamische, generative und remedialisierende Verhältnis zwischen beiden“. Söllner-Fürst betont das Wechselspiel von Architekturmetaphern, um Sprache, und Sprach-Text-Metaphern, um Architektur zu beschreiben. Wenn der Autor Stadt und Sprache literarisch durch Bewegung und Sprechen ‚herstellt‘, bringt er gleichzeitig eine „Reflexion über das Mediale in den Text zurück“.

Der Fotografie sind drei Beiträge gewidmet, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten. Während Julia Prager mehrere theoretische Ansätze zur Sinnkonstitution von dokumentarisch eingesetzter Fotografie und deren emotionaler Aufladung diskutiert, wobei sie die Entwicklung in Susan Sonntags Positionen nachzeichnet und sowohl mit Judith Butlers Kritik als auch mit dekonstruktivistischer Theorie konfrontiert, publiziert Arno Gisinger mit seiner *Konstellation Benjamin* Kunst in Form von sechsunddreißig Standbildern, Fotografien von Exilorten Walter Benjamins, in die Gisinger Zitate aus dessen Korrespondenz

montiert hat. Neben der theoretischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken auch selbige direkt in einen solchen Band aufzunehmen, stellt eine große Bereicherung dar und zeugt für die Offenheit der Herausgeber/innen. Der Beitrag von Georg Simbeni vereinigt beide Aspekte in sich, indem der Verfasser seine eigenen Fotografien, die den Betrachter ins Berliner Kino International führen, unter ausführlichen Rückgriffen auf Barthes kommentiert.

Natürlich darf in einer solchen Publikation auch einer der klassischen Untersuchungsgegenstände der Komparatistik, die Literaturverfilmung, nicht fehlen, und Sonja Bahn-Coblans liefert eine subtile Analyse von Martin Scorseses *The Age of Innocence*. Nicht Literatur, sondern eine reale Biographie ist der Gegenstand des Films *Meine „Zigeuner“ Mutter* von Therese L. Rani, den Beate Eder-Jordan bereits wiederholt mit Studierenden angesehen und diskutiert hatte, als sie den Sohn der Protagonistin und Bruder der Filmemacherin beinahe zufällig kennenlernte. Ausgehend von primär ethischen Überlegungen (darf man das Leben einer KZ-Überlebenden so in Szene setzen?), setzt sich Bahn-Coblans intensiv mit der Rezeption des Films auseinander, wobei ihr die empirische Erfahrung durch den direkten Kontakt mit Rezipientengruppen in ihren Seminaren wesentliche zusätzliche Elemente liefern. Beide dem Thema Film gewidmeten Beiträge sind reich bebildert, mit Filmstills der erste, mit im Film gezeigten Zeichnungen der Tochter und Filmemacherin der zweite, alle in Farbe, wie auch die Illustrationen zu den beiden folgenden Artikeln, was dem Band eine zusätzliche Prägnanz verleiht.

Ewald Kontschieder widmet sich einer Kunstform, die in den letzten Jahren einen festen Platz als Objekt universitärer Forschung und Lehre gefunden hat, dem Tanz, wobei er der Frage nach dessen Interdisziplinarität und Narrativität in postchoreographischen Zeiten nachgeht. Bevor er sich aber mit der zeitgenössischen Tanzkunst, und hier speziell mit der Dimension der Zeit auseinandersetzt, schafft er zunächst den historischen Rahmen, indem der daran erinnert, welche Rolle dem Tanz als „kultureller Identitätsstiftung“ zugekommen und dass er „von seiner Entstehung und Geschichte her [...] eng mit dem Mythos verknüpft“ ist.

Mit einer anderen Form zeitgenössischer Kunst setzt sich Anita Moser auseinander, genauer: mit den Arbeiten der Regisseurin Claudia Bosse an der Schnittstelle von Theater, Installation und Raumchoreographie sowie mit den gesellschaftspolitischen Kunstinterventionen *Ausblenden* des Kollektivs Social Impact. Die Autorin untersucht diese heterogenen ästhetischen Zugänge der performativen Befragung und Durchmessung des öffentlichen Raums in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Ordnung. Dabei zeigt sie, wie diese Arbeiten ein Spannungsfeld eröffnen, „in dem unterschiedliche Aussagen, Positionen und Medien kollidieren und Wahrnehmungsdispositive irritiert werden.“

Alles in allem macht dieser Band zweierlei deutlich: Zum einen die außerordentliche Vielfalt der komparatistischen Arbeitsgebiete, die sich nicht zuletzt aus der zunehmenden Bedeutung der verschiedensten medialen Manifestationen im Rahmen künstlerischer Kreativität und ästhetischer Gestaltung ergeben; zum

anderen die privilegierte Rolle der AVL für die Analyse gerade auch modernster Kunstformen. Dies zeigt auch der abschließende Beitrag von Fridrun Rinner, die in intermedialen „Impressionen“ auf die multimediale Adaptation als „*pièce musicale et théâtrale*“ von Seebalds *Austerlitz* eingeht, und den Band durch eine weitere Öffnung hin erweitert, nämlich durch den Blick auf die Intermedialitätsforschung in der französischen Komparatistik. Interessant ist dabei vor allem der Kontrast zwischen den zahlreichen Arbeiten der französischen Kolleg/innen auf dem Gebiet und der sich erst langsam entwickelnden theoretischen Verankerung als spezifisch komparatistischem Arbeitsfeld, dem allerdings die nächste Ausgabe der *Poétiques comparatistes*, des Jahrbuches der Société française de Littérature générale et comparée, sowie deren Kongress in Toulouse 2017 gewidmet sein wird.

Carolin Fischer

Joachim Harst: *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*. München: Wilhelm Fink, 2012. 216 S.

Joachim Harsts Dissertationsschrift *Heilstheater* nimmt ihren Ausgang von einem Einblick in Kleists barocke Sprachlichkeit, um die Zwiespältigkeit nicht nur seiner Texte herauszuarbeiten, sondern zugleich einen kritischen Blick auf das barocke Trauerspiel zu werfen. Harst stellt sich die „Aufgabe, das barocke Trauerspiel am Beispiel von Gryphius einer erneuten Untersuchung in Bezug auf theatrale Form und theologischen Gehalt zu unterziehen“ (11). Die doppelte Aufgabe der Herausarbeitung der barocken Sprachlichkeit Kleists und der Revision des barocken Trauerspiels setzt bei dem vieldeutigen Begriff des „Falls“ an, der, so Harst, „als poetologisches Element und theologische Denk Voraussetzung grundlegende Bedeutung für das Trauerspiel hat“ (12). Neben dem Begriff des Falls greift Harst auf den der Figur zurück, wie ihn schon Rüdiger Campe in Bezug auf das barocke Trauerspiel geltend gemacht hat. Die originelle These Harsts lautet, dass Fall und Figur nicht nur in einem theologischen Sinne, sondern auch formal miteinander verschränkt sind, so dass sich aus ihren Konfigurationen zugleich die Unterschiede zwischen Gryphius und Kleist herausarbeiten lassen: „Der Heilsbeweis der Aufhebung des ‚Falls‘ in der ‚Figur‘ führt zu eben jener Virtualisierung des ‚Falls‘, die das Trauerspiel als Repräsentation unterdrückt, Kleists Theatralität aber hervorkehrt“ (13). Damit rücken Probleme der Darstellung in den Mittelpunkt der Untersuchung, insbesondere die Frage, „wo Repräsentation in Theatralität umschlägt“ (21) und das Trauerspiel als Allegorie der Tragödie erscheint, die unfreiwillig ins Komische kippt.

Das Ineinandergreifen von Fall und Figur macht Harst zunächst deutlich an der paradigmatischen Figur der Tragödie, an Ödipus, und deren komischer Rückkehr in Kleists *Der zerbrochne Krug*. Die Studie verfügt damit von Beginn an über einen sehr offenen Zugang zu gattungspoetischen Fragen: Es geht, wie schon bei Benjamin, um das Verhältnis von Tragödie und Trauerspiel, darüber hinaus um das von Trauerspiel und Komödie und schließlich um theatrale

Momente, die gerade in den erzählerischen Texten Kleists ausgemacht werden. Denn bemerkenswerterweise orientiert sich Harst zunächst nicht an den Dramen, sondern an den Erzählungen Kleists, mit der Begründung, diese würden den Umschlag in Theatralität anzeigen, den das barocke Trauerspiel gerade verschleierte: „Das Umschlagen von Repräsentation in Theatralität kann an den Prosatexten Kleists deutlicher als an konkreten Dramen herausgearbeitet werden, weil sie ihre Inszenierung selbst produzieren und reflektieren“ (22).

Vor diesem Hintergrund entfaltet die Arbeit ihre Argumentation in einem genau kalkulierten Dreischritt: Zunächst geht es um den Begriff des Falls bei Kleist, dann um die Figur im barocken Trauerspiel, abschließend um die Auflösung der Verschränkung von Fall und Figur in der Komödie bzw. in komischen Strukturen, die im barocken Trauerspiel unfreiwillig hervorscheinen, bei Kleist aber explizit werden. Die Arbeit beginnt daher mit dem Blick auf den Zusammenhang von Fall und Theatralität bei Kleist. Ausgangspunkt ist die Anekdote *Der Griffel Gottes*, die Harst nicht, wie lange üblich, als Zeugnis für die Macht der Schrift im Sinne der Dekonstruktion liest, sondern als Ausdruck der Verschränkung von Theater und Kritik, die Kleists literarisches wie journalistisches Arbeiten bestimmte. Das Thema der Theaterkritik verfolgt die Arbeit daher an den *Abendblättern* weiter, um die theatralische Dimension der Kleistschen Kritik herauszustellen. Auch hier überzeugt die Arbeit durch detaillierte Ausführungen zur Überlagerung von Kleists literarischer und journalistischer Arbeit.

In Vorbereitung auf die späteren Analysen zum Trauerspiel und zu *Der Zerbrochne Krug* wendet sich Harst darüber hinaus dem Aufsatz *Über das Marionettentheater* zu, in dem er die Verbindung des Themas vom christlichen Sündenfall und dem Ödipus-Mythos erkennt. Der junge Mann, der im spiegelnden Blick seine Unschuld und damit seine Grazie verliert, erscheint als Schauspieler und damit als Figur, anhand derer das Strukturmodell der Repräsentation einen Bruch erfährt, der in den Erzählungen seinen adäquaten Ausdruck findet. So deutet Harst *Der Findling* und *Der Zweikampf* als Reflexionen des Zusammenhangs von Gesetz und Gericht, wobei der verhandelte Fall letztlich als ein „Zwischenfall“ oder „Unfall“ erscheint, der als ein Urteil lesbar ist, das sich dem Verstehen widersetzt und damit die Logik der Repräsentation als Störung unterläuft. Eines der vielen Verdienste der Arbeit besteht darin, diese innere Widersprüchlichkeit in Kleists Erzählungen aufzuzeigen.

Der zweite Teil widmet sich dem Begriff der Figur im barocken Trauerspiel, wobei der Begriff der *figura* zunächst auf Christus und dessen allegorische Repräsentationen im Trauerspiel bezogen wird. Der Ausgangspunkt der Überlegungen ist nicht, wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre, der *Leo Armenius* von Gryphius als Umschlag des Tyrannen- in das Märtyrerdrama, sondern das Märtyrerspiel *Catharina von Georgien*. Harst geht in diesem Zusammenhang von der grundlegenden These aus, „daß die figurale Technik zu einer Sprache und Bildlichkeit führt, die gegenüber den von ihr bezeugten Inhalten eine Eigendynamik entwickelt“ (65). Den grausamen Martertod versteht er als Repräsentation wie Weihe Catharinas an Christus. Dabei richtet sich das Augenmerk zugleich auf die Verschränkung von Trauerspiel und Tragödie, auf die Notwendigkeit des Märtyrerdramas, auf Mittel wie Blutfluch und Geistererscheinung

zurückzugreifen, die der Tragödie entlehnt sind. Harst deutet die Sprache des Trauerspiels in diesem Zusammenhang als eine Form der Erstarrung, die die Arbeit an einem zweiten Beispiel, an *Carolus Stuardus*, weiter verfolgt.

Bemerkbar macht sich die Erstarrung im *Carolus Stuardus* als Verwandlung des Märtyrertods in eine äußerliche Heilsmechanik. Harst knüpft hier kritisch an Albrecht Schönes These an, das Märtyrerspiel würde eine Erlösung des Menschen aus sinnloser Zufälligkeit bedeuten, um sie zu differenzieren. Demnach fördert das Trauerspiel keine „innere Wahrheit“ zutage. Vielmehr trete mit der Frage nach der Wahrheit die Frage nach deren Veräußerung hervor, die wiederum auf den Begriff der Figur verweise, demzufolge „es keine einfache Opposition von äußerlicher Zufälligkeit und innerer Wahrheit geben kann, sondern die Innerlichkeit ihrerseits sich nur in der Veräußerung konstituieren kann“ (120). In Frage steht damit die Begründung des Heilsbeweises im figuralen Schein des Trauerspiels. Um diese Frage zu beantworten, geht Harst abschließend im zweiten Teil auf die *Dissertationes Funebres oder Leich-Abdankungen* ein, in denen Gryphius sich wie im Märtyrerspiel an der *figura Christi* orientiert. Anhand zweier Leichenreden untersucht Harst nicht nur, wie aus dem Trauerspiel bekannte Strategien der Figuration weiterverwendet werden, sondern darüber hinaus, wie sich am Beispiel von Christus der Fall zur Figur wandelt und die Logik des Heilsbeweises auf einer abgründigen Rhetorik fußt, die die barocke Rhetorik bestimmt, ohne von ihr reflektiert zu werden. Harst nutzt die Auseinandersetzung mit der *figura* zugleich zu einer Verteidigung Benjamins, dem vorgeworfen wurde, die figurale Gestaltung barocker Texte in seinem umstrittenen Allegoriebegriff vernachlässigt zu haben. Harst insistiert dagegen auf dem von Benjamin herausgearbeiteten theologischen Gehalt des Trauerspiels, indem er den Sündenfall an die verfemte Figur des Judas bindet und so deutlich macht, dass Gryphius in dem Wunsch nach einer eindeutigen Scheidung von Sein und Schein Ambivalenzen unterschlägt, die, wie schon Benjamin zeigt, bei Calderón deutlicher zum Ausdruck kommen. Dass Calderóns Märtyrerspiele als *Comédias* überschrieben sind, nutzt Harst zugleich zur Überleitung zum dritten Teil seiner Studie, der Frage, inwiefern sich die aufgezeigte Verschränkung von Fall und Figur auf eine spezifisch komische Weise im Trauerspiel und bei Kleist erfüllt.

Ausgangspunkt der Überlegungen Harsts ist die für die Tragödie paradigmatische Figur des Ödipus. Dass dessen Fall im Trauerspiel zur Figur wird, deutet Harst als einen unfreiwilligen Einbruch des Komischen in das Trauerspiel, das dann bei Kleist ausführlich verhandelt wird und im Zusammentreffen von Adam und Ödipus kulminiert. Harst verfolgt in diesem Zusammenhang die Figurationen von Ödipus in der Geschichte des Trauerspiels bei Seneca und Tesauro, um sich abschließend Kleists *Der zerbrochne Krug* zuzuwenden. Dass Kleist den Sündenfall als Komödie inszeniert, in der Unschuld nur im tragischen Schein wiederhergestellt werden kann, zeigt demzufolge, inwiefern die anfangs angedeutete Bewegung einer Theatralisierung der Ambivalenzen, die das Trauerspiel unterschlägt, bei Kleist ihren angemessenen Ausdruck findet. Der knapp gehaltene Schluss fasst unter dem titelgebenden Stichwort „Heilstheater“ die Argumentation noch einmal bündig zusammen: Die Repräsentationsform der Figur im

barocken Trauerspiel, so Harst, findet in dem Begriff des Falls wie der komischen Erfüllung bei Kleist eine Grenze, die zugleich ihre Strukturbestimmung erlaube. Was die Gegenüberstellung von Gryphius und Kleist lehrt, ist die Bestimmung des barocken Trauerspiels als eine „Verleugnung von Theatralität“ (193), darüber hinaus die Bestimmung von Kleist als Autor, der in der Produktion theatralen Scheins die Problematik des barocken Trauerspiels gleichsam zu Ende buchstabiert. Es ist dieser doppelte Blick auf das barocke Trauerspiel und Kleist, der das Faszinosum der von Harst vorgelegten Arbeit ausmacht.

Mit seiner Studie zum Heilstheater, so lässt sich zusammenfassend sagen, hat Harst eine subtil konstruierte Abhandlung vorgelegt, die durch die begriffliche Trias von Fall, Figur und Erfüllung eine Dialektik entfaltet, die einen doppelten Gewinn bedeutet: Erstens wirft sie einen kritischen Blick auf die Struktur der Repräsentation im barocken Trauerspiel und zweitens fügt sie dem das Bild eines „barockisierenden“ Kleist hinzu, dessen eigenwillige Sprache zugleich über die Grenzen des Trauerspiels hinausgeht. Wenn Kleist, in ähnlicher Weise wie Benjamin von Hölderlin behauptet, barockisierende Tendenzen aufweist, dann geht es freilich nicht darum, literaturgeschichtliche Etikettierungen fort- oder umzuschreiben, sondern darum, den Wahrheitsgehalt des barocken Trauerspiels von seinen historischen wie formalen Grenzen her zu erschließen – eine Aufgabe, der Harst in seiner Studie auf beeindruckende Weise nachgekommen ist. Die Frage, ob sich die an Gryphius gewonnenen Einsichten ins barocke Trauerspiel auch auf die strukturell komplexeren Dramen Lohensteins übertragen lassen, wie die weiterführende, inwiefern sich die Form der komischen Erfüllung auch in den Schauspielen Kleists bemerkbar macht, die nicht als Komödie konzipiert sind wie *Der zerbrochne Krug*, lassen sich auf dem Boden der von Harst erarbeitete Grundlage neu stellen, auch wenn sie hier nicht explizit angesprochen werden. In jedem Fall öffnet die Dissertationsschrift einen Diskussionsraum, der noch lange nicht abgeschlossen ist. Von daher ist Harst zu wünschen, dass seine Studie in der Barock- wie in der Kleistforschung die Beachtung findet, die sie aufgrund ihrer Originalität und Dichte verdient hat.

*Achim Geisenhanslüke*

Giuliana Benvenuti/Remo Ceserani: *La letteratura nell'età globale*. Bologna: Il Mulino, 2012, 243 S.

Die italienische Literaturwissenschaft hat in den vergangenen Jahren immer wieder spannende und hochaktuelle Einführungen, Sammelbände und Studien zur transnationalen Komparatistik herausgebracht, die von der deutschsprachigen Literaturwissenschaft weitgehend übersehen wurden. Zu nennen sind, um hier nur einige wenige aufzuführen, die Bücher von Armando Gnisci, allen voran die von ihm herausgegebene *Introduzione alle letteratura comparata*<sup>3</sup>, aber

---

<sup>3</sup> Armando Gnisci. *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 1999 (2. Auflage unter dem Titel: *Letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 2002).



auch die Arbeiten von Michele Cometa<sup>4</sup>, Mario Domenichelli<sup>5</sup>, Franco Fiorentino<sup>6</sup>, Massimo Fusillo<sup>7</sup> oder Miguel Mellino<sup>8</sup>; sie alle sind nur in wenigen deutschsprachigen Bibliotheken zugänglich. Auch der hervorragende *Dizionario dei temi letterari*, den Remo Ceserani, Mario Domenichelli und Pino Fasano 2007 herausgaben, wurde von der wissenschaftlichen Öffentlichkeit in anderen Ländern fast vollkommen übersehen.<sup>9</sup> Dabei ist dieser *Dizionario* das derzeit umfangreichste thematologische Nachschlagewerk überhaupt und zeichnet sich nicht nur durch seine Aktualität und Gründlichkeit, sondern vor allem durch seine umfassende transnationale und komparatistische Perspektive aus. Eine Ausnahme in dieser Reihe bilden die Schriften von Franco Moretti, dessen prominente Rolle in den US-amerikanischen Diskussionen um die World Literature Studies ihm eine sehr große Aufmerksamkeit sichert. Neben seinen bekannten, oftmals auch ins Deutsche übersetzten Studien zum europäischen Roman, zum *Bourgeois* oder auch zum Mapping<sup>10</sup>, ist auch die von ihm herausgegebene und – in italienischer Sprache – erschienene fünfbandige Gattungsgeschichte des Romans *Il romanzo* in zahlreichen Bibliotheken vorhanden.<sup>11</sup> Die Gründe für diesen außergewöhnlichen Erfolg sind sicherlich auch in der deutlichen Fixiertheit des komparatistischen Wissenschaftsbetriebes auf die US-amerikanische Forschung zu suchen, die sich derzeit anschiekt, die diskursive Marktführerschaft im Bereich der transnationalen Literaturwissenschaft zu übernehmen und die Präsenz anderssprachiger Forschungsergebnisse – sei es in italienischer, französischer, aber auch in deutscher Sprache – trotz ihrer oftmals weitaus größeren philologischen Qualität zunehmend zu pulverisieren. Ein Beispiel für diese Blindheit des Wissenschaftsbetriebes ist Sigrid Löfflers populärwissenschaftliche Arbeit *Die Neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, die sich in ihrer kurzen theoretischen Einleitung weitgehend auf die US-amerikanische Forschung bezieht und die deutschsprachigen bzw. europäischen Arbeiten

4 *Dizionario di studi culturali*. Hg. Michele Cometa u.a. Roma: Meltemi, 2004; ders.: *Studi culturali*. Napoli: Guida, 2010.

5 *Erich Auerbach*. Hg. Mario Domenichelli. Pisa: Serra, 2010.

6 *Icone culturali d'Europa*. Hg. Francesco Fiorentino. Macerata: Quodlibet, 2009; *Atlante della letteratura tedesca*. Hg. Francesco Fiorentino. Macerata: Quodlibet, 2009; ders. *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*. Macerata: Quodlibet, 2011; ders. *Letteratura e geografia: atlanti, modelli, letture*. Macerata: Quodlibet, 2012.

7 Massimo Fusillo. *Estetica della letteratura*. Bologna: Il mulino, 2009.

8 Miguel Mellino. *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*. Roma: Meltemi, 2005.

9 *Dizionario dei temi letterari*. Hg. Remo Ceserani, Mario Domenichelli und Pino Fasano. Torino: UTET, 2007.

10 Franco Moretti. *Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte*. Köln: DuMont, 1999; ders.: *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009; ders.: *Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

11 Franco Moretti. *Il romanzo*. 5 Bde. Torino: Einaudi, 2001-2004.

zu ihrem Thema (fast) gar nicht berücksichtigt.<sup>12</sup> Allein dieses Beispiel zeigt, dass es für die europäische Literaturwissenschaft dringend notwendig wäre, die Diskussionen um das Phänomen der Literatur im Zeitalter der Globalisierung auf einem ähnlichen Niveau und mit vergleichbarer Vehemenz zu führen, wie es in der US-amerikanischen Forschung derzeit Gang und Gäbe ist. Das ist schon allein deshalb notwendig, weil eines der größten Probleme des europäischen Staatenprojektes die mangelnde Entwicklung eines gemeinsamen kulturellen Diskurses ist, der die differenten kulturellen Traditionen des Kontinents als produktive Basis für eine gemeinsame Zukunft begreift.

Wie eine solche Beschäftigung mit der Literatur der Globalisierung aus europäischer Perspektive aussehen kann, zeigen nun die bologneser Literaturwissenschaftler Giuliana Benvenuti und Remo Ceserani in ihrer kleinen Einführung *La letteratura nell'età globale*, die mittlerweile zum theoretischen Standard in italienischen Seminarveranstaltungen zur modernen Literatur gehört. Ihre Stärke liegt vor allem in der grundlegenden Systematik, mit der sie sich bemüht, den Begriff ‚Literatur‘ vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Diskussionen zu entwickeln. Die Autoren stellen eine einfache Grundfrage, die freilich schwer zu beantworten ist: „Ma cosa si intende, oggi, quando si parla di letteratura?“ (S. 9), und sie beantworten sie, indem sie die kulturellen Bedingtheiten Europas mit modernen theoretischen Positionen konfrontieren und kritisch diskutieren: „Comparare è sempre il gesto compiuto da una soggettività situata, che non potendo negare se stessa, non potrà, per evitare questi rischi, che aprirsi all'alterità in un'ottica relazionale basata sul riconoscimento reciproco e, dal momento che la conflittualità è insita nella relazione, sulla negoziazione“ (S. 135). Die Auseinandersetzung mit der modernen globalen Literatur muss sich der Subjektivität und Relationalität der eigenen Position bewusst sein, die das Anderssein des Anderen anerkennt, ohne die eigene Position vollständig aufzugeben.<sup>13</sup> Aus dieser Sicht ist dann auch der sog. ‚Eurozentrismus‘ nur noch ein Zentrum unter anderen, das denkbar bleibt, aber eben die Zentralität seiner Perspektive und die Zentralität seines Gegenstandes relativiert. „La ‚letteratura comparata‘ come disciplina accademica perde il suo centro, prima europeo poi statunitense: non solo è messo sotto accusa il suo ‚sguardo scopico‘, ma anche la centralità dei luoghi di produzione e riflessione è messa in discussione da una dinamica per la quale la stessa distinzione tra centri, periferie e semiperiferie risulta insufficiente“ (S. 138). Die Antwort auf die Frage nach ihrem Gegenstand „Literatur“

12 Sigrid Löffler. *Die Neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: C.H. Beck, 2013, vgl. die Bibliographie S. 20f. Löffler berücksichtigt, neben vielen anderen, auch die Studie von Elke Sturm-Trigonakis zum gleichen Thema nicht. Vgl. Elke Sturm-Trigonakis. *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über Neue Weltliteratur*. Göttingen: Wallstein, 2007; jetzt auch überarbeitet und übersetzt unter dem Titel *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. West Lafayette: Purdue UP, 2013.

13 Vgl. Peter Goßens. „Die ‚Andersheit des Anderen‘. Über die Ethik weltliterarischen Denkens im Zeitalter der Globalisierung.“ *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2008/2009: S. 45-54.

muss die Literaturwissenschaft daher auch offen und ambivalent formulieren: Nicht mehr die Herkunft des einzelnen Werkes, seine nationale Bedingtheit und Relevanz, sondern die verschiedenen Möglichkeiten seiner transnationalen Bedeutungen und Bezüge stehen im Mittelpunkt: „Alla domanda ‚che cos'è la letteratura?‘ occorre dunque saper dare risposte diverse e ‚sitate‘ che rendano la comparazione una ricerca sulla differenza piuttosto che sulla somiglianza“ (ebd.). Diese Thesen mögen nicht grundsätzlich neu erscheinen, sie gehören in Teilen sicherlich zum Arsenal einer postkolonialen, globalen Literaturwissenschaft. Aber es ist der methodische Zugang, den die beiden Autoren suchen, der die Entwicklung ihrer Positionen grundsätzlich innovativ macht.

Das Buch ist als allgemeinwissenschaftliche Einführung in die Frage gedacht, welche Rolle der Literatur im Zeitalter der Globalisierung zukommt. Die insgesamt fünf großen Kapitel wurden von den beiden Autoren einzeln verfasst, sind aber in ihrer Abfolge sehr homogen aufeinander abgestimmt: Remo Ceserani schrieb die Kapitel I (*L'europa al centro del mondo*) und V (*Scuole, università, editoria e divulgazione*), Giuliana Benvenuti die Kapitel II (*La svolta del secondo Novecento e il nuovo sistema-mondo*), III (*La letteratura e le sfide dell'età globale*) und IV (*Letterature e identità in traduzione*). In seinem einleitenden Kapitel stellt Cesarani die kulturellen Traditionen und Konzepte, die sich in Europa seit der Antike entwickelt haben, vor. Im Anschluss an das von Francesco Fiorentino entwickelte Modell der ‚icone culturali‘ kann man sich diese Traditionen als miteinander transgressiver diskursiver Elemente vorstellen, in denen die kulturelle Praxis – trotz aller Differenzen – ihre Gemeinsamkeiten findet: „La letteratura può avere una sua importante funzione per sviluppare, nei futuri cittadini europei, ciascuno sui testi più adatti allo scopo, la comprensione delle complessità delle nostre esperienze e dei nostri ideali, e l'esperienza concreta del confronto fra la pluralità delle voci, che possono produrre cambiamento“ (S. 37). Das Kapitel mündet in Überlegungen zur Nationenfrage und der Entwicklung des Konzeptes „Weltliteratur“ bis hin zu den auch für die gegenwärtige Theoriebildung maßgeblichen Arbeiten von Curtius, Spitzer und Auerbach. Sie markieren zugleich das Ende der tradierten europäischen Kulturlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. Das von Giuliana Benvenuti verfasste zweite Kapitel beschäftigt sich dann mit den Entwicklungen moderner, postmoderner und postkolonialer Theorien, die in Zygmunt Baumans Vorstellungen einer ‚flüssigen‘ Moderne münden. Benvenuti verfolgt die Entwicklungsgeschichte transnationaler Kulturkonzepte über die Jahrzehnte hinweg, bis hin zu Saids Auseinandersetzung mit dem Orientalismus, aber auch seiner Beschäftigung mit Erich Auerbach. Saids Übersetzung von Auerbachs *Essay Philologie der Weltliteratur* kommt innerhalb der World literature studies bekanntlich eine Schlüsselstellung zu.<sup>14</sup> Der Begriff ‚Weltliteratur‘ und seine diskursiven Veränderungen bilden, besonders in den letzten Jahren, dementsprechend auch einen Fixpunkt der weiteren Diskussionen, bis hin zu den World literature studies, die Benvenuti im folgenden Kapitel betrachtet. Gayatri Chakravorty Spivaks kritische Einwände

14 Erich Auerbach. „Philology and Weltliteratur.“ [Übersetzt von Marie und Edward Said]. *Centennial Review* 13 (1969): S. 1-17.

gegen die moderne US-amerikanische Komparatistik, ihre Vorstellung von ‚planetary‘<sup>15</sup>, werden am Ende des Kapitels lesenswert mit dem von Pascale Casanova entwickelten Modell einer von Paris ausgehenden *République mondiale des Lettres*<sup>16</sup> eingeführt. In der Konsequenz entwickelt Benvenuti damit das oben vorgestellte Literaturmodell, das zwar die ‚Inseln‘ der (nationalen) Kulturen jeweils ernst nimmt, sie jedoch in einem stetigen Prozess des kulturellen Austauschs mit anderen ‚Inseln‘ bzw. Zentren sieht. Eine der wesentlichen kulturellen Austauschformen sieht Benvenuti zu Recht in der Übersetzung, die für sie zugleich ein interkultureller Kommunikationsprozess, aber auch ein ökonomisches Prinzip zur transnationalen Verbreitung von Ideen ist. „La traduzione è da sempre una delle forme principali di circolazione del sapere“ (S. 149). Dass die Übersetzung als Prinzip kulturellen Austauschs auch die Differenzen zwischen den Kulturen bedenken muss, zeigen Benvenutis Überlegungen zu Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, die nicht erst seit Emily Apter<sup>17</sup> eines der Kernprobleme der komparatistischen Übersetzungsforschung bilden. Im abschließenden fünften Kapitel stellt Remo Ceserani die Frage nach der Verwendbarkeit des zuvor entwickelten Literaturkonzeptes innerhalb der universitären Ausbildung und diskutiert hier folgerichtig auch die Fragen der Kanonisierung und der Etablierung eines verbindlichen und zugleich offenen Kanons in anthologischen Projekten, wie sie – anders als in der europäischen – in der US-amerikanischen Universitätskultur seit Jahrzehnten üblich ist.

Eine Stärke des Bandes liegt in der klaren und konzisen Entwicklung seiner Fragestellung. Die beiden Autoren beziehen sich in ihrer Argumentation nicht nur auf die eigene italienische Forschungstradition, sondern auch auf die diskursive Entwicklung im weiteren europäischen und im US-amerikanischen Rahmen. Die überlieferten Konzepte und die etablierten Literaturkanons stellen sie grundsätzlich in Frage, indem sie alle Positionen kritisch reflektieren und daraus erste Skizzen zu einer verbindenden europäischen Kulturwissenschaft entwerfen. Notwendig sei, so Ceserani, „un insegnamento integrato della letteratura nelle scuole europee e alla costituzione di un canone di testi di lettura comune a tutti i paesi europei, individuando miti fondativi e testi in cui l’Europa del futuro possa riconoscersi“ (S. 179). Über die Wege und Methoden zu einem solchen transkontinentalen europäischen Bildungsprojekt sollte man – europaweit und über alle Sprachgrenzen hinweg – nachhaltig und konstruktiv diskutieren.

Peter Goßens

---

15 Gayatri Chakravorty Spivak. *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP, 2003, S. 72f.

16 Pascale Casanova. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.

17 Emily Apter. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton/Oxford: Princeton UP, 2006; dies.: *Against World Literature. On the Politics of Untranslability*. London/New York: Verso, 2013.

Horst-Jürgen Gerigk: *Dichterprofile. Tolstoj, Gottfried Benn, Nabokov*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012.

Die *Dichterprofile* von Horst-Jürgen Gerigk versammeln drei unabhängige literaturwissenschaftliche Miniaturen über die kanonischen Schriftsteller Lew Tolstoj, Gottfried Benn und Vladimir Nabokov. Der sich aufdrängenden Frage nach den Gemeinsamkeiten zwischen diesen Autoren wird gleich in der Einleitung eine Dementierung jeglicher komparatistischen Intention entgegengesetzt. Gerigk geht es nicht um einen Vergleich, sondern um eine differenzierte Herausarbeitung dreier unterschiedlicher literarischer Denk- und Aktionsräume. Diese Heterogenität soll dem Leser eine „Phänomenologie der Schaffenspsychologie“ (S. 13) vor Augen führen und den eigenen Denkraum statt zu komprimieren zu entfalten helfen.

Eine Verbindung zwischen Tolstoj, Benn und Nabokov kommt dennoch zustande; hierzu trägt die gleiche Methode bei, mit der Gerigk den Dichtern und ihren Texten begegnet und durch die er eine analytische Korrelation entstehen lässt, deren Drehkreuz Dostojewskij bildet. Sowohl Tolstoj als auch Benn und Nabokov werden an mindestens einer Stelle dem Werk und Wirken Dostojewskijs gegenübergestellt, was weniger einer systematischen Untersuchungsstrategie zuzuschreiben ist als der Tatsache, dass Gerigk als versierter Kenner von Dostojewskij letzteren wie selbstverständlich zur Abgleichung dichterischer Errungenschaften heranzieht.

Daneben finden zwei Kriterien als gezielte analytische Prüfsteine Anwendung: zum einen die ‚anthropologische Prämisse‘ und zum anderen der ‚ästhetische Zustand‘. Der Begriff des ‚ästhetischen Zustands‘ ist Nietzsches Vokabular entlehnt und meint „die Enthebung aus dem Alltäglichen im Rausch der Begeisterung“ (S. 56), wobei dieser sinnliche Austritt je nach Autor eine unterschiedliche Bewertung erhält. Unter der ‚anthropologischen Prämisse‘ ist „das Menschenbild zu verstehen, in das die Welt eines literarischen Textes eingelagert ist. Die anthropologische Prämisse meint das Ensemble der Faktoren, die die Selbstverständlichkeit jener Welt ausmachen, die von einem literarischen Text erschlossen wird“ (S. 80). Allerdings darf der Leser der *Dichterprofile* keine stringente Analyse in Abarbeitung dieser beiden Kriterien erwarten. So definiert Gerigk beispielsweise den Begriff der anthropologischen Prämisse erst im zweiten Kapitel seines Buches, wodurch die Verfahrensweise seiner Untersuchung nur im Verlauf der Lektüre einsichtig wird.

Die drei Dichter werden entsprechend ihrer im Titel angeführten Reihenfolge und im Abgleich mit ihren Geburtsdaten vom ältesten zum jüngsten Autor in drei separaten Kapiteln porträtiert. Den Auftakt macht der ausführlichste der Aufsätze, jener über Tolstoj (1828-1910). Als Mitglied des bekannten Quartetts russischer Romanschreiber der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet er Einreihung neben Gontscharow, Turgenjew und Dostojewskij. In seinem kulturkritischen Denken folgte Tolstoj allerdings nicht seinen russischen Kollegen, sondern der Aufklärungstheorie Rousseaus. Gepaart mit christlicher Ethik entstand daraus die Philosophie eines pädagogischen Dichters, wobei

Gerigk betont: „Kulturkritiker, christlicher Denker und Pädagoge gehen aus dem Schriftsteller hervor. Nicht umgekehrt“ (S. 22). In ausgewählten Schriften wird Tolstojs Denkart nachgespürt. Neben seiner frühesten, Fragment gebliebenen Erzählung *Die Geschichte des gestrigen Tages* kommen *Der Tod des Iwan Iljitsch*, *Der Teufel*, *Aufzeichnungen eines Markörs* sowie die Romane *Krieg und Frieden* und *Anna Karenina* zur näheren Betrachtung. Am Beispiel von *Krieg und Frieden* erläutert Gerigk den Ersatz eines einheitlichen Handlungsstrangs durch den ‚ästhetischen Zustand‘ (S. 56). Das heißt, anstelle der Ereignisse, die Pierre und Natascha bzw. Napoleon und Kutusow im Rausche ihrer Temperature erleben, bildet der prozesshafte Verlauf ihrer Zustände die Dominante des Romans. Dem marxistischen Erbe empirischer Textdeutung (S. 52), dem Gerigk die Werke Tolstojs durch sowjetische Rezeptionstradition verfallen sieht, setzt er eine strukturalistische Interpretation entgegen. In den Vordergrund rückt er Tolstojs „Destruktion des Scheins“ (S. 59) und die in seinen Werken kontinuierlich wahrnehmbare Abfolge von „Begeisterung, Wirklichkeitsverlust, Absturz in das Erwachen“ (S. 66).

Ausführliche Behandlung erfährt auch Tolstojs problematischer Aufsatz *Was ist Kunst?*, der als publizistische Arbeit des Dichters abseits seiner fiktiven Schriften verhandelt und in seiner verfänglichen Moralistik zwar kritisch beleuchtet wird – u.a. in einer kulturwissenschaftlich sachkundigen Gegenüberstellung mit vergleichbaren Entrückungen von Max Nordau, Georg Lukács, José Ortega y Gasset und Ayn Rand –, jedoch den Leser auch nach Gerigks Analyse wieder zum Ausgangspunkt in „ein und dieselbe Sackgasse“ (S. 35) zurückführt. Tolstojs unauflösliche Thesen finden letztendlich eine Verortung in der ungebrochenen „Widerspruchswut“ (S. 75) Tolstojs, die laut Gerigk aus des Dichters unersättlichen Versuchen rührt, den geistigen vom animalischen Menschen zu befreien.

Damit wird indirekt eine Fährte zu Gottfried Benn (1886-1956) gelegt, dem das zweite Kapitel der *Dichterprofile* gewidmet ist. Als Benns anthropologische Prämisse macht Gerigk den ‚empirischen Menschen‘ ausfindig, der im Gegensatz zum intelligiblen und moralischen Menschen ohne Gewissen auskommt (S. 78). Der Denkraum Benns ist demnach von der Wahrnehmung einer Dominanz an tierischen Trieben im Menschen geprägt. In verschiedenen Tonlagen, aber immer wieder auf die Ansicht rekurrierend, „dass die Wahrheit hässlich ist“ (S. 85), steht Benn – obgleich er sich selbst vorwiegend unter dem Einfluss Nietzsches wähnte – in seiner dichterischen Reaktion nach Meinung Gerigks in der Nachfolge Schopenhauers. Durch kunstvolle Schöpfung kann bzw. muss dem Geist Erleichterung verschafft werden, denn die Möglichkeit religiöser Errettung entfällt. Auf welche Weise der ästhetische Zustand in Benns Schriften dem Schopenhauer’schen Pessimismus Folge leistet, wird anhand der szenischen Dichtung *Drei alte Männer* skizziert, die den geistigen Menschen „als Phantom verabschiedet. Real ist nur der empirische Mensch: Spielball seines Körpers und damit seiner Vergänglichkeit“ (S. 90). Dass Benn bereits im jungen Alter, 35 Jahre vor dieser späten Dichtung, seine Konzentration auf das Körperliche legte, zeigt Gerigk anhand eines kurzen Auszugs aus dem Gedicht *Nachtcafé*. Auf weitere literarische Beispiele muss der Leser verzichten und stattdessen mit

einer paraphrasierenden Werkeinteilung im Zuge einer Aufstellung von drei Lebensabschnitten des Dichters verlieb nehmen: Bennis Zeit von der Geburt bis zum Studium, daraufhin sein zweiter Lebensabschnitt vom promovierten Arzt zum erfolgreichen, und durch den – wie Gerigk es leichthin nennt – „Flirt mit Adolf Hitler“ (S. 87) wieder gefallenen Dichter, sowie zuletzt seine Jahre im Nachkriegsruhm.

Im dritten Kapitel wird das Profil Vladimir Nabokovs gezeichnet (1899-1977), dessen dreidimensionale Karriere als Schriftsteller, Universitätsprofessor und Schmetterlingsforscher in seiner russischen Kindheit und Jugend Verortung findet. Auch Nabokovs literarische Sozialisation sieht Gerigk im Lichte der symbolistischen Werke aus dessen Herkunftsland und seine Romane in der Nachfolge des Fin de Siècle bzw. der Moderne eines Joyce, Kafka, Belyj und Proust. So wird Nabokov als Ästhetizist veranschaulicht, dem seine literarischen Gegenstände nur Modelliermasse imaginärer Spielereien sind. Gerigk zufolge geht es Nabokov „um die ahistorischen Paradigmen menschlicher Existenz. Alle Thematik ist ihm nur Medium für das Ausgedrückte, das ohne Konkretion nicht sichtbar wäre, deshalb auf sie angewiesen bleibt, aber ihr nicht untersteht“ (S. 102). Die Motive, die sich hierfür eignen, sind jene des Doppelgängers und der Lebensreise, die auch vermehrt bei Dostojewskij zu Tage treten. In ihnen wird ebenso wie im Symbol des Schmetterlings das Ich im Wechsel der Gestalten ständig diffundiert. Nabokovs ästhetischer Zustand kennt keine Auflösung, da er stets auf sich selbst zurückweist. Anhand von *Maschenka*, *Pnin* und am ausführlichsten anhand von *Lolita* beleuchtet Gerigk Nabokovs imaginäre (Un-)Wirklichkeiten, die er positiv formuliert „Selbstschöpfung“, negativ formuliert „Selbstinszenierung“ nennt (S. 96). Mit Nabokov schließt sich der Kreis wieder zu Tolstoj, insofern Nabokov auf letzteren als den bedeutendsten russischen Prosaschriftsteller verwies, während er Dostojewskij herabsetzte (S. 113). Als Grund für die Geringschätzung Dostojewskijs führt Gerigk Nabokovs möglicherweise unbewusste Furcht vor dem wohl konkurrenzfähigsten schriftstellerischen Ebenbild ins Feld.

Die *Dichterprofile* ermöglichen einen anschaulichen, wenngleich begrenzten Einblick in einige wesentliche Merkmale der Schriften Tolstoj's, Bennis und Nabokovs. In der Wahl des Titels für diese bündige Monographie wird ihr Gehalt akkurat bezeichnet. Ausführliche, textanalytische Studien sind nicht zu erwarten. Stattdessen werden Profile, also Konturen und Umrisse der ausgewählten Dichter und ihrer Werke gezeichnet, die dem Leser eine ungezwungene Annäherung an alle drei Autoren ermöglichen und daneben noch einige intertextuelle Anreize zu verwandten Denkern mit auf den Weg geben.

*Christina Marie-Charlotte Hoffmann*

*sêma. Wendepunkte der Philologie.* Hg. Joachim Harst und Kristina Mendicino. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 268 S.

Die Bedeutung von „sêma“ (griech. „Zeichen“) bzw. „sêmaínein“ (griech. „bedeuten“) geht grundsätzlich mit einer irreduziblen Ambivalenz einher, da ein „sêma“ – vom griechischen Kontext her als ein spezifisches, oft prophetisches Zeichen verstanden – stets als „ein Andeuten“ zu denken sei, „das *zugleich* aussagt und verbirgt“ (8). Damit rührt eine Untersuchung der beiden Kategorien gewissermaßen per se an die Grundfesten der „Semantik“ und „Semiotik“ (ebd.) und wirft eine Frage auf, die tatsächlich nicht einfacher und intrikater sein könnte: Denn was ist denn dieses „sêma“, das ein interdisziplinäres Fächerensemble in der alltäglichen Forscherpraxis in Anspruch nimmt, um Bedeutung zu (re)konstruieren? Überlegungen wie diese bildeten den Ausgangspunkt einer Graduate Conference, die 2010 an der Yale University ausgerichtet wurde und drei Jahre später ergänzt durch einige Beiträge in einem bei Königshausen & Neumann erschienenen Sammelband erneuten Niederschlag fand. Der Untertitel („Wendepunkte der Philologie“) mag zunächst missverständlich wirken und gibt – bei näherer Betrachtung des Buches – dessen Anliegen doch präzise wieder. Denn zwar hält sich Harsts und Mendicinos Konvolut überhaupt nicht mit programmatischen wissenschaftsgeschichtlichen Volten auf, was angesichts einer beträchtlichen Anzahl von Studien über geistes- und sozialwissenschaftliche „turns“ nicht selbstverständlich ist, sondern der Band nimmt es sich vor, in eine gleichermaßen anspruchsvolle wie konzentrierte Auseinandersetzung mit der Chiffre des „sêma“ einzutreten, woraus letztlich eine Fülle substantieller Studien resultiert, die der Fährte des „Zeichens“ durch Literatur, Sprachwissenschaft, Theologie und Philosophie folgen und dem Thema trotz seiner Grundsätzlichkeit und Offenheit eine Strenge abgewinnen, die gleichermaßen überrascht und überzeugt. Dies mag auch daher kommen, dass Harst und Mendicino das Konzept des „sêma“ nicht theoretisch überfrachten, sondern das kategoriale Raster des Bandes induktiv aus den sorgsam ausgewählten Einzelpositionen ableiten und somit eine von der Antike bis zur Moderne reichende Genealogie des „sêma“ vorlegen, die sich mit der Vieldeutigkeit, Opazität und Faszination des Zeichens beschäftigt. Darüberhinaus macht der Band drei Grundlagentexte bekannter Philologen (Nagy: „Sêma und Nôësis“, Svenbro: „Die Zikade und die Ameisen“, Schestag: „Sem“) zugänglich, die bislang nur fremdsprachlich bzw. stark gekürzt vorlagen.

Die Leit motive, auf denen der Sammelband aufbaut, liefern dabei vor allem die ersten beiden Aufsätze über das Bedeutungsspektrum des „sêma“ in Homers Epik. Zunächst erläutert Gregory Nagy, dass der Begriff bei Homer häufig in Verbindung mit der Bezeichnung „nôos“ (griech. „Gemüt, Sinn, Wahrnehmung“) auftritt, wodurch zugleich das propädeutische Fundament des Bandes geliefert wird: Denn nach der semantischen Allianz von „sêma“ und „nôos“ kann jedes Zeichen eben nur als solches erkannt werden, wenn es zum Objekt einer spezifischen Aufmerksamkeit wird, die es aus dem schieren Überangebot an Reizen isoliert und ihm eine distinkte Qualität zuspricht. Nagy recurriert dabei vor allem auf den XXIII. Gesang der *Ilias*, in dem Achilles zum Gedenken



an seinen Freund Patroklos Leichenspiele veranstaltet, die neben der Errichtung eines Grabmals (griech. „sēma“) ein Wagenrennen einschließen, als dessen Wendepunkt Achill wiederum einen Baumstumpf bestimmt, der ehemals als Grabmal fungiert haben könnte. Damit sind nun jeweils eine motivische und theoretische Leitlinie gezogen, an der sich der Band diszipliniert abarbeitet: (I) Das Motiv des (Grab-)Steins, der zwischen „Mal“ und leerem Signifikanten changiert und ausgehend von Homer über das Johannesevangelium bis hin zu Stifters *Bunten Steinen* und Rilkes *Archaischem Torso Apollos* in mehreren Semantisierungsvarianten durchgespielt wird; (II) Das Experiment, monumentale und eher randständige Textdokumente als „Probiersteine“ (Leibnitz, zit. 156) zu gebrauchen, an denen sich mit dekonstruktiven Lektüren ansetzen lässt.

Ganz in diesem Sinne legt auch Nagy die Mehrdeutigkeit von Achills erinnerungspolitischen Projekt dar, wenn er den durch eine Verwicklung von Umständen letztlich siegerlosen Wettkampf als Figur für die Erinnerungsarbeit der *Ilias* selbst lesbar macht. Michael Auer vertritt in seiner Analyse der „Semantik der *Odyssee*“ dagegen die These, dass „das Verhältnis von Zeichen und Denkmal“ in der *Odyssee* (anders als in der wohl früher entstandenen *Ilias*) „nicht nur auf konkurrierenden, aber nicht kontradiktorischen Interpretationen“ beruht, sondern auf „einer grundsätzlichen Verkennung kodierungssystematischer Zusammenhänge“ (51). Dadurch avanciert die Fehlinterpretation paradoxerweise zur eigentlichen Gelingensbedingung des Narrativs: Gemäß einer Weissagung, die Odysseus in der Unterwelt empfängt, wird die Irrfahrt des Helden erst dort ein Ende finden, wo das Ruder, das Odysseus bei sich trägt, von einem Wanderer als „Worfschaufel“ identifiziert wird. „Das Zeichen“, folgert Auer, „besteht also in einem Missverständnis: Ein der Seefahrt unkundiger Wanderer wird das Ruder für eine Worfschaufel halten“ (52), wie auch das Epos auf einer Metaebene durch einen permanenten Wechsel von Präsenz und Absenz ein semiotisches „Maskenspiel“ inszeniert, „in dem sich so etwas wie ein Held erst im Moment seines Verschwindens konstituieren kann“ (59).

Die beiden folgenden Beiträge des Kapitels „Wendepunkte der Erkenntnis“ verschieben den Akzent nun auf zwei Fragment gebliebene Aufarbeitungen antiker „sēmata“, nämlich Goethes *Achilleis* und Nietzsches Vorlesung über Aristoxenos' Zeitphilosophie.

Lars Friedrich korreliert sehr plausibel die Entstehung von Goethes Epos mit der Arbeit an seinem Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“. Laut Friedrich habe „erst eine gattungspoetologische Reflektion epischer Verfahrenstechniken diesen Stoff zu isolieren erlaubt und zugleich [vorgeschrieben], wie dieser Stoff zu bearbeiten ist“ (67). Auch Goethes Epos bewegt sich, wie Friedrich argumentiert, in seinem motivischen Schnittmuster an Grabstätten entlang, was zu einer „sepulkralsemiotische[n] Signatur“ (66) des Fragments führt; dabei betont Friedrich die Unabgeschlossenheit der thematisierten Bestattungen, die von der Vergangenheit (Patroklos) über die Gegenwart (Hektor) bis in die Zukunft (Antilochos) reichen (76). Diese grundsätzliche Öffnung der Beziehung zwischen Grab und Zeichen wird weiterhin darin deutlich, dass Goethe

nicht nur Achill, sondern auch seinen Widersacher Hektor im Grabhügel des Patroklos bestatten lässt.

In dem abschließenden Aufsatz des Kapitels stellt Kristina Mendicino mit Nietzsches Vorarbeiten einer Vorlesung über Rhythmik einen zweiten Dialog zwischen Antike und Moderne her. Mendicino interessiert sich dabei aber vor allem für die Frage, inwiefern sich der Peripatetiker Aristoxenos in seiner Rhythmus-Theorie, die auf dem Postulat einer „primären Zeit“ aufbaut, von seinen philosophischen Vorgängern abgrenzt. „[W]ährend Rhythmus in den platonischen und aristotelischen Schriften als eine ethische, ordnende Gestaltung der körperlichen und seelischen Bewegungen in und durch Musik besprochen wurde“, abstrahiert Aristoxenos, wie Mendicino ausführt, von der körperlichen Bedingtheit des Rhythmus, den er stattdessen als Komposition von Zeiteinheiten definiert, „die in proportionalen Verhältnissen“ zueinander stehen (84). Im Unterscheid zu seinem Lehrer versucht Aristoxenos die „primäre Zeit“ als kleinste, unteilbare Komponente des Rhythmus zu begreifen und ihn als elementares „(Zeit-)Mal“ oder atomaren „(Zeit-)Punkt“, als „sêmeion“ (86), dingfest zu machen. Nietzsche reflektiert von Aristoxenos' Überlegungen ausgehend über die Chiffrierbarkeit von Bewegungen, indem er diese teilweise selbst skizzenartig in Zeichen übersetzt, die ihrerseits zwischen Schrift und Zeichnung changieren. Da sich Mendicinos auch ideengeschichtlich und wissenspoetisch äußerst ergiebiger Beitrag u.a. der Transformation epistemischer Ordnungen annimmt, hätte er sich eventuell im zweiten Kapitel, das mit „Sammeln, Speichern, Wiederbringen“ überschrieben ist, besser einfügen lassen.

Dort verfolgt Joachim Harst in einem konzisen Aufsatz die analytischen Aporien, in die Schottelius mit seiner sprachpatriotischen Arbeit von der *Teutschen HauptSprache* (1663) gerät, wenn der Philologe die Göttlichkeit seiner Muttersprache nachzuweisen beabsichtigt. Schottelius ist davon überzeugt, dass das „Teutsche“ beim babylonischen Turmbau entstanden sei und durch die scheinbar kaum eingeschränkte Kombinierbarkeit seiner „Stammworte“ eine nachgerade „göttliche“ Sprache abgibt, was seiner Ansicht nach nicht zuletzt in ihrem Namen zum Ausdruck kommt. Wie die „alten Egyptier“ ihren Gott „Teuth“ oder „Thot“ verehren, die Gallier „Teutone“ heiligen und die Griechen „Deüs“ oder „Zeüs“ anbeteten, könne das „Teutsche“ seine göttliche Abkunft kaum verhehlen, demnach „Teutsch / so viel heisset / als Göttisch oder Göttlich“ (zit. 138). Harst zeichnet akribisch und humorvoll die theoretischen Konstruktionen nach, die Schottelius vornimmt, um seine These zu untermauern, wozu nicht zuletzt die Einführung von Neologismen, das Postulat vermutlich ungebräuchlicher Begriffe und die unregelmäßige Akkumulation von Datenmaterial gehört, die der Philologe „in ausufernden Listen und Tabellen“ sammelt, um seiner „Sprachkunst“ des Teutschen Evidenz zu verleihen.

Thomas Schestag stellt in seinem Beitrag eine Lektüre von Leibniz' Traktat *Unvorgreifliche Gedancken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache* (1717) vor, in der Leibniz den Zusammenhang zwischen Sprache und Denken problematisiert. Dabei führt Leibniz das Funktionieren kognitiver und kommunikativer Vorgänge auf Vereinfachungs- und Abkürzungsverfahren zurück, die es dem Menschen ermöglichen, komplexe Datenmengen

handhaben zu können. Leibniz rühmt gerade die deutsche Sprache für ihre Signifikanz, da sie einen „sonderbahren Probierstein der Gedancken abgibt [...], denn was sich darinn ohne entlehnte und ungebrauchliche VVorte vernehmlich sagen lasse, das seye würllich was Rechtschaffenes“ (zit. 156). Anstatt die politischen Implikationen einer solchen Äußerung auszuweisen und direkt zu kritisieren, wendet sich Schestag der Frage zu, was jene „reine Sprache“, die Leibniz im Sinn hat, überhaupt auszeichnet. Diese sei, so Schestag weiter, eben kein Ausweis eines chauvinistischen Sprachpatriotismus, wie ihn Schottelius vertritt. Vielmehr kennzeichnet die „reine Sprache“ bei Leibniz vor allem ihre Heterogenität und Integrativität. „Erst die unreine [Sprache], undurchsichtig auf semantische Gehalte, uneins mit sich“, kann jene Deutungsfülle generieren, die die Produktivität eines „unvorgreiflichen Gedanckens“ ausmacht. Daher wehrt sich Leibniz auch vehement gegen die Regulationsbemühungen von Sprachgesellschaften und Akademien, die auf linguistischer Ebene eine „Distinktion von gut und böse“ etablieren (157). Leibniz komme es, wie Schestag betont, demgegenüber auf die Notwendigkeit einer fortwährenden sprachlichen Inklusion an, „weil sie verdrängte und verschollene, in Vergessenheit geratene und unbekannte Wörter in Erinnerung ruft“ und die semantischen Kapazitäten der Sprache „durch Anreicherung mit befremdlichen Wörtern – die weder gänzlich einheimisch noch gänzlich fremd heißen können –“, erhöht (159f.).

Von Joachim Harst und Thomas Schestag stammen zudem zwei weitere Aufsätze, wobei Schestags Text, der die Bedeutung des „Sems“ in einem fulminanten essayistischen Streifzug von Kant bis Benjamin einholt, erstmals 1993, damals allerdings in stark gekürzter Fassung, publiziert wurde. Joachim Harsts Artikel „*sēmeiōn*. Zeichen und Wunder im Johannesevangelium“ lotet die performativen Brüche aus, die im Evangelium durch die Zeichenhaftigkeit von Jesu Handeln entstehen, indem dieser einerseits als „wandelndes Wort“ (225) agiert und andererseits trotz der von ihm aufgebotenen „Wunder“ und seiner proklamatorischen Reden „von seinem Publikum (sowohl der Juden als auch der Jünger) in der Regel missverstanden“ wird (224). Laut Harst kann sogar davon ausgegangen werden, dass die Irritationen, die von dem Sohn Gottes ausgehen, erst über Schrift nachhaltig reduziert werden können, denn „erst das Schreiben des Evangelisten nach dem Tod Jesu [kann] den Lesenden die Augen öffnen [...], um die vergangene Gegenwart des Wortes zu ‚sehen‘“ (228). Die christliche Textproduktion fordert durch Gleichnisse und insinuierte Sprechakte damit letztlich einen „unabhängigen, ungründbaren Akt des Glaubens“ heraus. Harst trägt der Doppelakzentuierung des Bandes im Fortlauf seiner Argumentation Rechnung, indem er das „*sēma*“ nun auch entsprechend seiner „petrologischen“ Motivik – zwischen dem ungläubigen „Versteinern“ der Jünger, Jesus als „Stein des Anstoßes“ und dem namentlichen Fels Petrus – untersucht. Das Johannesevangelium erscheint dabei als Abhandlung über einen Kommunikationsvorgang, der permanent vom Scheitern bedroht ist und dabei Nicht-Wissen, Nicht-Glauben, Nicht-Verstehen, Nicht-Wahrnehmen kontinuierlich aufgreift.

Christian Villiger und Jason Groves runden diese kommunikationstopologische Spur des „*sēma*“ im letzten Kapitel über „Lithertexte“ – Steintexte – in einem dezidiert modernen Kontext ab, indem sie die „Erschütterungen“ und

Rationalisierungsstaus beschreiben, die Rilkes *Archaischer Torso Apollos* und Stiffers *Bunte Steine* durch das poetische Exponieren von steinernen Artefakten evozieren.

Philipp Hubmann

Robert F. Wittkamp. *Altjapanische Erinnerungsdichtung. Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū*. 2 Bde. Würzburg: Ergon, 2014. 279 S. / 500 S.

Mit seiner Habilitationsschrift *Altjapanische Erinnerungsdichtung. Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū* hat Robert F. Wittkamp eine Arbeit vorgelegt, die über die Fachgrenzen der Japanologie hinaus Aufmerksamkeit verdient, und zwar aus zweierlei Gründen: zum einen, weil es sich um einen wichtigen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Ostasienforschung handelt, der die in der alten Waka-Dichtung dargestellte Landschaft in ihrer Zeitlichkeit und Gedächtnisfunktion untersucht; zum anderen, weil diese Studie auch Nicht-Japanologen die altjapanische Dichtung zugänglich macht, und zwar unter Zuhilfenahme gängiger kulturwissenschaftlicher Topoi, was Anschlüsse an die in den Kulturwissenschaften etablierte Schrift- und Gedächtnisforschung ermöglicht.

Die vorliegende Untersuchung ist auf zwei Bände verteilt, die zusammen 780 Seiten umfassen. Der erste Band beinhaltet ein Prolegomenon zur Landschaft in der Waka-Dichtung und geht vor allem der Landschaftsdarstellung in der frühen Literatur Japans nach, worunter sowohl alte Volkslieder als auch Chroniken zu verstehen sind. Der zweite Band befasst sich im ersten Teil mit dem *Man'yōshū* selbst, zunächst mit der Herkunft der Gedichte, der Geschichte ihrer Kompilation und dem Aufbau der Sammlung und darüber hinaus dann auch mit der konkreten Verwendung der Schriftzeichen. Der zweite Teil des zweiten Bandes dokumentiert das eigentliche Habilitationsprojekt, bei dem es, ausgehend von der Landschaft und ihrer Darstellung, um Erinnerungsdichtung im engeren Sinne geht. Die theoretische Grundlage dafür bildet Jan Assmanns Studie *Das kulturelle Gedächtnis* (1992), deren Untertitel *Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* gleichermaßen das Untersuchungsfeld der vorliegenden Arbeit umreißt.

Der Titel des Buches mag einen Nicht-Japanologen zunächst abschrecken, denn über altjapanische Dichtung wird er sehr wahrscheinlich wenig Vorwissen mitbringen. Doch ist dieses vermeintliche Hindernis schnell ausgeräumt, denn der Verf. versteht es, dem Leser bereits in der Einführung alle zum weiteren Verständnis nötigen Informationen so zu vermitteln, dass auch ein Nicht-Japanologe den Überlegungen des Verf. problemlos folgen kann. Das *Man'yōshū*, dt. *Sammlung der zehntausend Blätter*, ist die älteste und mit ungefähr 4500 Gedichten umfangreichste Zusammenstellung von altjapanischen Liedern und wurde in der Mitte des 8. Jahrhundert niedergeschrieben. Die meisten stammen jedoch schon aus dem 7. Jahrhundert oder sind sogar noch älter und zeichnen

sich besonders durch die Verwendung von Alliterationen und Parallelismen aus. Außerdem werden sogen. *Kake kotoba*, d.h. Wortspiele mit Homonymen eingesetzt.

Den ersten Teil des ersten Bandes eröffnet ein Überblick über die bisherige Forschung, vor allem mit Blick auf die Landschaft und ihren Symbolgehalt in den alten Volksliedern und im *Man'yōshū*. In der Besprechung der wichtigsten Forschungsansätze verdeutlicht der Verf. die wesentlichen Unterschiede zwischen der alten Volkslieddichtung und den im *Man'yōshū* versammelten Gedichten. Während im alten Volkslied symbolische Landschaftselemente die Darstellung dominieren, geht es im *Man'yōshū* bereits um empirisch, d.h. selbst wahrgenommene Landschaftselemente und um deren innere Vereinigung mit dem „Herzen“ (jap. *kokoro*). Sich an den Japanologen Seko Katashi anschließend, glaubt der Verf., im *Man'yōshū* eine Zunahme an Konkretheit verorten zu können, durch die das Gefühl für die Jahreszeiten geweckt und die Landschaft zum Objekt einer „feinen Ästhetik“ werde. Erst hier könne man im eigentlichen Sinne von einer ästhetischen Naturanschauung sprechen. Ein weiterer Unterschied zwischen den alten Volksliedern und dem späteren *Man'yōshū* bestehe im Übergang vom Kollektiv zur Individualität. Im Volkslied sei die Symbolhaftigkeit der Landschaft, die vorrangig als Gleichnis oder Metapher (*biyu*) funktioniert, noch im Alltag verwurzelt; Landschaft ist hier ein kollektiver Ausdruck, während im *Man'yōshū* der konkrete und individuelle Ausdruck überwiegt.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung werden dann die „Landesschau-Dichtung“ – Lieder, die von einem Berg aus den Blick über das Land oder Meer schildern – und die Jahreszeitendichtung eingehend besprochen, wobei bestimmte Landschaften wie der Fujisan oder der Biwasee als Identitätsmarker für die japanische Erinnerungskultur herausgestellt werden (II, S. 113). Im Zusammenhang mit der altjapanischen Ortsnamentopik wird außerdem die Funktion der sogenannten Kopfkissenwörter (*makura-kotoba*) erläutert (II, S. 126ff.), jener schmückenden Beiwörter bzw. ergänzenden Beifügungen, die einem bestimmten Substantiv im Gedicht vorangestellt sind. In der Regel handelt es sich um fünfsilbige Ausdrücke, die, weil im hohen Grade konventionalisiert, semantisch für das Gedicht unwichtig sind und deshalb oft auch nicht übersetzt werden, und deren Funktion ausschließlich darin besteht, im Vers einen füllenden Klang zu erzeugen.

Die eigentliche Textanalyse des *Man'yōshū* gliedert sich in sechs Kapitel. Die ersten zwei sind durch das Thema der Schrift miteinander verbunden, die anderen vier sind dem Thema Erinnerung gewidmet. Einen wesentlichen Abschnitt bilden hierbei die Landschaften bzw. deren Elemente als Orte der Erinnerung (II, S. 321ff.). Anhand bestimmter Landschaftselemente wie Wolken und Bäume wird gezeigt, wie Erinnern und Vergessen die Landschaftsdarstellung fundieren, so spielen Wolken beispielsweise in der Trauerdichtung als Symbol für Trennung und Fern-Sein eine wichtige Rolle, zumal, wenn sie als „Störenfried“ den leuchtenden Mond verdecken. Im Trauerlied des Hitomaro auf den Tod seiner Frau (Gedicht 207) tauchen neben den Wolken in Parallelversen dann noch „oppositionelle Landschaftselemente“ wie der Ober- und Unterlauf

eines Flusses, die Sonne und der Mond, der Morgen und der Abend auf, ebenso wie buntes Herbstlaub, Sommergras, Nebel und diverse Vögel. Aber auch außerhalb der Trauerdichtung ist das Wolken-Motiv bedeutsam, z.B. in Gestalt der weißen Wolke (*shirakumo*), die im *Man'yōshū* recht häufig anzutreffen ist. Über das Kopfkissen-Wort *shiranami no*, dt. ‚weiße Wellen‘, (II, S. 360), das in der Gedichtsammlung gut fünfzig Mal vorkommt, erfahren wir, dass es die Bedrohung des tosenden Meeres konnotiert, andererseits aber auch mit Schmerz und Trennung verbunden sein kann, wie in dem folgenden Gedicht:

Wenn der Herbst dann geht  
 Legt unser Boot wohl wieder an  
 Vergessenmuscheln  
 Tragt sie heran, legt sie ab  
 Ihr weißen Wellen vom Meer.

Im Anschluss daran erhält der Leser dann auch weiterführende Informationen zum Kontext des Gedichts, aus denen hervorgeht, dass der Verfasser des Gedichts eine Reise übers Meer von Naniwa (Ōsaka) bis zur Bucht Tama no Uta in der Nähe von Okayama unternommen habe. Für einen Japanologen mag dies gewiss eine wichtige Kontextinformation sein, ein literaturwissenschaftlich interessierter Leser aber würde sich hier, wie an vielen anderen Stellen auch, etwas mehr interpretatorischen ‚Tiefgang‘ wünschen. Dem Verf. war aber offenkundig weniger daran gelegen, als vielmehr einen in seiner Objektivität überzeugenden Textüberblick zu liefern, der sich darauf konzentriert, die wesentlichen mnemoetischen Verbphrasen und Motivstrukturen im *Man'yōshū* zu systematisieren. Deshalb wird auch von pointierten Interpretationen abgesehen (was aus Sicht des Rezensenten zu bedauern ist); stattdessen werden lediglich die dominanten Symbolfunktionen und Konnotationen vermerkt und aufgezeichnet. Alles in allem muss abschließend dennoch gesagt werden, dass diese fundierte und detailreiche Arbeit allein schon angesichts ihrer Ausführlichkeit und Objektivität zumindest innerhalb der Japanologie den Status eines Standardwerkes beanspruchen darf, und es ist zu wünschen, dass sie auch über die Grenzen ihres Fachgebiets hinaus eine Leserschaft findet.

Arne Klawitter

Eva Horn. *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2014. 480 S.

Krisen und Katastrophen scheinen mehr denn je einen drohenden Untergang der Menschheit anzukündigen: Terroranschläge, Überschwemmungen, Seuchen, Kriege, zusammenbrechende Volkswirtschaften und ähnliches mehr gehören insbesondere in den Medien zum Tagesgeschäft. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass sich diese omnipräsenten Phänomene in den kulturellen Zeugnissen der Menschheit – sei es Literatur, Malerei oder Film – niederschlagen. Angesichts der enormen künstlerischen Thematisierung und dem

entsprechenden anhaltenden Erfolg kann schon von einer regelrechten ‚Katastrophenlust‘ ausgegangen werden, die die Menschen in ihren Bann zieht.

Dieses Interesse zeigt sich inzwischen auch in der Forschungslandschaft, unter anderem im Rahmen des im deutschsprachigen Raum noch jungen Gebiets des *Ecocriticism*, der künstlerische Artefakte vorrangig hinsichtlich ihrer ökologischen und anthropologischen Aussagen untersucht. Die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn nimmt die „seltsame, aber symptomatische Konjunktur“ (8) zum Anlass, eine umfassende Abhandlung über die verschiedenen thematischen und medialen Ausprägungen der *Zukunft als Katastrophe* vorzulegen. Die Wurzeln dieser Vorstellung sieht sie dabei im „Zerbrechen einer modernen Zeitordnung“ (12), wodurch sich die Menschen ihre eigene Zukunft nicht mehr utopisch-positiv vorstellen. Besonders hervorzuheben ist allerdings eine damit verbundene „seltsame Ambivalenz: Die Katastrophe ist gleichermaßen Wunschtraum und Angsttraum“ (12). Während also das Desaster selbst nicht ohne Chaos vonstatten gehen kann – Horn beschreibt dies anhand des Films *I Am Legend* (2007) –, gestalten sich gerade postapokalyptische Welten nicht selten idyllisch in ihrer Einsamkeit.

Bereits in der Einleitung wird deutlich, dass die imaginierte Katastrophe (deren etymologische Herkunft Horn ebenfalls erläutert) nicht nur verschiedene Ausformungen annehmen kann, sondern dass sie auch als „Kommentar, als eine *Möglichkeit* unserer realen Lebenswelt“ (42) verstanden werden darf. Diese unterschiedlichen Möglichkeiten untersucht die Autorin in den darauf folgenden sechs, thematisch entsprechend gruppierten, Kapiteln anhand komparativer Werksanalysen.

Das Motiv des ‚Letzten Menschen‘, mit dem Eva Horn ihre Studie einleitet und den sie als „düstersten aller Helden“ (47) deutet, verfolgt sie bis zu dessen Wurzeln in der Romantik. Bereits in jener Epoche finden sich Texte, die anhand dieser Figur darauf blicken, „was der Mensch gewesen sein wird“ (46). Dabei stellen sich diese Texte bereits nicht mehr in die Tradition der Offenbarung des Johannes und zeigen weitaus düsterer das fehlende ‚Heilsversprechen‘ auf. Von Jean Paul über Thomas Malthus schlägt die Verfasserin einen Bogen zu Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainvilles *Le dernier homme* (1805), der bis zu dieser Analyse nur selten rezipiert wurde.

Nach der durchaus notwendigen Kontextualisierung der Ursprünge heutiger Untergangsvorstellungen vollzieht Eva Horn einen großen zeitlichen Sprung zu dem wohl deutlichsten Bild radikaler Weltauslöschung, der Atombombe. In das kulturelle Gedächtnis eingebrannt hat sich in diesem Kontext die sogenannte ‚Doomsday Clock‘, die das drohende Ende der gesamten Menschheit zur Zeit des Kalten Krieges symbolisiert. Im Gegensatz zur Romantik ist „[d]as Ende [...] nicht mehr von außen hereinbrechende Dunkelheit, sondern ein Schicksal, das die Menschheit sich selbst bereitet“ (81). Gerade die „historische Zäsur [...], die sich mit der neuen Technologie ergibt“ (80-81) ermöglicht es dem Menschen, selbstverschuldet die Katastrophe heraufzubeschwören. Eva Horn deutet dabei die nukleare Apokalypse als einen „Traum, [der] typisch [ist] für ein Zukunftsdenken der Moderne“ (82) und verweist in diesem Kontext auf die zahlreichen Science Fiction-Texte von beispielsweise H. G. Wells oder Stanisław

Lem, die eine solche Katastrophe imaginieren. In ihrer durchgängigen Kontextualisierung stellt die Autorin des Weiteren deutliche Bezüge zwischen historischen Ereignissen, Epochencharakteristika und während dieser Zeit erscheinenden literarischen und filmischen Artefakten her.

In ihrem nächsten Kapitel beschäftigt sich Eva Horn mit dem Sonderfall der Klimakatastrophe, eine der im 21. Jahrhundert aktuellsten Desasterphantasien – dabei klärt sie den Leser zuerst darüber auf: „Wenn ausgerechnet das Klima heute als veränderlich und instabil gedacht wird, so ist das eine relativ neue und radikale Wendung des Klimabegriffs.“ (117) Nachfolgend geht sie den veränderten Vorstellungen von Klima und Wetter im Laufe verschiedener Jahrzehnte auf den Grund und verbindet beispielsweise Thomas Morus' *Utopia* (1516) mit den Darstellungen in E.M. Forsters *The Machine Stops* (1909), dem Film *Logan's Run* (1976) und Michel Houellebecqs *La possibilité d'une île* (2005). Sie lässt auch nicht „das anschaulichste und wirkmächtigste Bild eines neuartigen Katastrophenwissens“ (156) außer Acht: Das nukleare Winterszenario deutet sie nachhaltig anhand des poetisch-anmutenden Romanendes von Cormac McCarthys *The Road* (2006).

Das interessante Phänomen der ‚Alarmbereiten‘ – im amerikanischen Raum kann man darunter zum Beispiel die Bewegung der ‚Preppers‘ verstehen – ist Thema des vierten Kapitels, das sich um Überleben und Biopolitik dreht. Eva Horn nimmt dabei vorrangig Bezug auf die historische Wirklichkeit: Ratgeber in Form von Videos, politischen Maßnahmen und dergleichen mehr. Doch nach den Kriegen der Kulturen und Weltbilder im Laufe des 20. Jahrhunderts, rückt vielmehr der ‚Krieg der Arten‘ in den Fokus, der sich bereits in H.G. Wells' *War of the Worlds* (1898) andeutet und in Roland Emmerichs *Independence Day* (1996) niederschlägt. Die Besonderheit dieser Phantasie liegt allerdings darin, dass sie herausragend gemeinschaftsbildend agiert: „Die lokalen Konflikte, die kulturellen Differenzen verschwinden vor der radikalen Fremdartigkeit des Feindes.“ (204-205) Dass es sich bei diesem Modell nur um eine „mögliche Spielart jener modernen Biopolitik“ (205) handelt, verdeutlicht Horn anhand weiterer Beispiele wie dem Film *Soylent Green* (1973) oder erneut durch *The Road*, wo „das Anthropozän die letzte Epoche der Erdgeschichte geworden sein [wird], der Mensch das letzte Lebendige“ (240).

Doch nicht alles liegt in der Hand des Menschen, und auch Alarmbereitschaft hilft nicht zwangsläufig bei Unfällen, mit denen sich Eva Horn im fünften Kapitel auseinandersetzt. Durch die zunehmende Technisierung steigt zugleich die Unfallgefahr, wobei die Autorin im Besonderen das Desaster im Atomkraftwerk Tschernobyl als Beispiel heranzieht, das sie als „Prototyp des Unfalls als *Zivilisationskatastrophe*“ (245) markiert. Allerdings kann nicht nur ein sogenannter ‚Super-GAU‘ zu katastrophalen Ereignissen führen, sondern auch Autounfälle oder eine Verkettung zahlreicher kleiner Unglücke, die geballt eine Großkatastrophe auslösen – und gerade letztere, so konstatiert Horn in diesem eher kulturwissenschaftlich ausgerichteten Teil, haben „alle Vorstellungen von Planbarkeit und prospektiver Absicherung ausgehebelt“ (281). Sie hält fest, dass jedwede Vorsorge (wie im vorangegangenen Kapitel thematisiert) zugunsten einer Katastrophenverhütung äußerst fragil ist.



Im letzten Kapitel ihrer Studie entwirft Eva Horn „Narrative der Prävention“ (297); die „Zukunft ist nicht mehr ein Versprechen, sondern eine Drohung“ (ebd.), und angesichts dessen obliege es gerade der Literatur, Licht ins Dunkel zu bringen. Dass „Zukunftswissen [...] immer Deutung [erfordert]“ (309) und weitaus schlimmere Konsequenzen nach sich ziehen kann als die ursprünglich angenommene Katastrophe, stellt die Autorin anhand antiker Mythen, unter anderem um die Gestalt des Ödipus, dar. Und schließlich verdeutlicht sie das häufig in künstlerischen Werken anzutreffende Fehlschlagen jeder erdenklicher Vorsorgemaßnahme an Franz Kafkas *Der Bau* (1923/24) und Jeff Nichols' Film *Take Shelter* (2011). Endgültig zur Farce gerät der Aspekt der Sicherheit durch die anschließende Analyse der Filme *Twelve Monkeys* (1995) und *Minority Report* (2002), die düster wie treffend Zukunftswissen und versuchte Prävention in antiker Manier dekonstruieren.

Die Autorin schließt ihre umfassende Monographie mit einem pointierten Schlusskapitel und zeigt darin auf, inwiefern der Mensch stets auch die eigenen Grenzen im Laufe seiner Entwicklung seit der Romantik imaginär auszuloten versucht. Dabei gelingt es ihr, einen Bezug zum heutigen düsteren Grundtenor herzustellen, wobei sie der Menschheit „die Einsicht, dass genau in diesem Fortschritts- und Wachstumsprogramm die Katastrophe verborgen liegen könnte“ (377) attestiert. Die zunehmende Katastrophenlust bewegt sich dabei zwischen den beiden Lesarten „alarmistisch-mobilisierend[]“ und „interpassiv-entlastend[]“ (384), wobei die Autorin versucht, die vielmehr „analytische, erhellende Kraft“ (ebd.), die fiktiven Desasterszenarien innewohnt, zu betonen.

Eva Horns Studie besticht durch eine breite Text- und Geschichtskennntnis, die sie fruchtbar miteinander zu verbinden weiß: Sie kontextualisiert Werke aus Literatur, Malerei und Film mit ihren jeweiligen historischen Epochenspezifika und zieht daraus Rückschlüsse auf die heutige Lebenswirklichkeit. Vereinzelt Abbildungen ergänzen dabei sinnvoll den geschriebenen Text und runden das Gesamtbild ab. Ihre Analyse richtet sich an ein breites Publikum, das allerdings ein gewisses Literatur- und Filmwissen zur Lektüre mitbringen sollte. Das breite literaturwissenschaftliche Wissen, das die Autorin durch philosophische Verweise auf beispielsweise Freud oder Derrida ergänzt, regt zum Nachdenken und Nachlesen an – von deutlichem Vorteil ist hierbei die Handhabung der Zitate: Aus der Primärliteratur wird zwar auf Deutsch zitiert, allerdings fügt sie in der Quellenangabe auch den Nachweis der Stelle in der Originalsprache bei. Die Fußnoten sind als Endnoten angefügt, was das Lesen ebenso erleichtert wie ein ausführliches Register. Der Wechsel zwischen detaillierten Werksanalysen und großflächiger Geschichtsinterpretation changiert dabei bisweilen sehr in der Schwerpunktsetzung. Dies ist aber vermutlich der Breite des Themas geschuldet, aus dem eine notwendige Auswahl getroffen werden musste, und ist hinsichtlich der sonstig gelungenen Analyse zu verschmerzen.

Solange Landau

Tobias Gunst: „*Die Ausformung eines europäischen Bewusstseins*“ *Die Anfänge der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Mainz*. Stuttgart: Franz Steiner, 2012 [= Beiträge zur Geschichte der Universität Mainz – Neue Folge 12]. 170 S.

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die Buchfassung einer im WS 2010/2011 an der Universität Mainz angenommenen Magisterarbeit, die darauf zielte, „die Anfänge der akademischen Komparatistik in Mainz zwischen 1946 und 1952 vor dem Hintergrund der französischen Kulturpolitik zu verstehen und zu beleuchten“ (Vorwort, 7). Die damit angesprochenen durchaus von Außen induzierten Anfänge der Komparatistik als akademisches Fach und Arbeitsansatz in der deutschen Universitätslandschaft zu erkunden, dürfte sicherlich nicht nur aus historischen Gründen Interesse finden. Vielmehr bietet die Fachgeschichte der Komparatistik, so zeigen es auch die neueren Einführungen noch immer, bestimmte Legitimationserzählungen an, die, wie dies Ernest Renan schon im Blick auf die narrative Herstellung von Nationalbewusstsein am Ende des 19. Jahrhunderts hervorgehoben hat, vor allem im Bericht von großen Leiden, deutlich konturierbaren Feinden bzw. Frontstellungen und nicht zuletzt im Vergessen gegenläufiger Tendenzen und Befunde ihren Rückhalt suchen. Europa-Orientierung, Weltbewusstsein, die Überwindung nationaler Grenzen, internationale Öffnung und Verständigung über Sprach- und Kulturgrößen hinweg heißen hier die Stichwörter, die auch in der vorliegenden Studie der Komparatistik im Besonderen zugeordnet werden und vielfach, mitunter allzu stark, gegenüber vermeintlich „übermächtigen“ Gegnern, namentlich den Nationalphilologien (55), ins Feld geführt werden. Leider stimmt, auch wenn der Verf. es nicht wahrhaben will, sowohl historisch als auch systematisch das Gegenteil gleichermaßen: Ländervergleiche (54), gerade auch in der älteren Komparatistik bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zielten keineswegs nur auf die Erarbeitung supranationaler Zusammenhänge und Verflechtungen, sondern arbeiteten auch darauf hin, „nationale Besonderheiten“ bis hin zu „Nationalcharakteren“ zu erfassen, ihnen eben aus Vergleichsperspektiven gewonnene Merkmale zuzuordnen, von dem Umstand einmal abgesehen, dass das Vergleichen zweier Größen, auch wenn es deren Gemeinsamkeiten hervorheben will, erst einmal diese in ihren Unterschieden auch setzen muss (und damit in die Falle einer *petitio principii* gerät).<sup>18</sup>

Gerade für eine „kleine“, durchaus immer noch und immer wieder auch in ihrer Existenz bedrohte „Nation“ wie die Komparatistik birgt somit die Erinnerung

---

18 So noch ganz selbstverständlich in M.F. Guyard. *La Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1951, wo Persönlichkeiten als Forschungsgegenstand der Komparatistik bestimmt werden, „qui semblent avoir reçu vocation d'être les interprètes de leur pays auprès d'un autre, ou, plus fréquemment, d'une culture étrangère auprès de leur patrie“ (17). Ein Blick in die Textsammlung *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Hg. H.N. Fügen. Düsseldorf/Wien: Econ 1973 kann dies für die älteren Beiträge ebenfalls bestätigen.

an die ebenso wohlmeinenden wie zufälligen Umstände einer solchen Geburt im Schatten des zweiten Weltkriegs und der gerade besiegten Nazi-Herrschaft immer auch den Anreiz einer die Selbstverständigung und Gruppenidentität der heutigen Akteure stabilisierenden, ebenso zielgerichteten wie erfolgreichen Geschichte. Sie zu erzählen legitimiert, grenzt ab, hebt hervor und bietet zugleich auch ein Deutungs- und mitunter Kompensationsangebot für heutige Niederlagen und Demütigungen<sup>19</sup>, für Randständigkeit und ggf. Untergangsszenarien, die angesichts diverser Spar- und sonstiger Reformprogramme natürlich auch nicht von der Hand zu weisen sind. Im Blick auf die Schließung von Instituten und Abteilungen und die Absorption komparatistischer Studiengänge durch übergreifende MA- und BA-Programme stellen solche Sorgen vielmehr auch eine Realität dar. Was einmal eine „Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft“ war (wenn auch vielfach nur kurz und im deutschsprachigen Raum auch nur an einigen Orten), ist heute oft auf die Attribuierung „im europäischen Kontext“ zurückgeschnitten oder ganz in anders ausgerichteten Medien-, Kultur- oder Diskurs-Studien aufgegangen, so dass sich eine Erinnerung an heroischere Zeiten vielleicht besonders lohnt. Ob dagegen das hier aufgebotene Pathos (145f.) aus dem Geist einer europäischen Reformation von 1945 helfen kann, muss dahingestellt bleiben.

Freilich sind auch die Maßstäbe zu bedenken: Es handelt sich um eine Studienabschlussarbeit mit einem weit dimensionierten, hohen Anspruch, in die der Verfasser eine Menge Idealismus, eine bewundernswerte Energie und Arbeitskraft und offensichtlich außerordentlich viel Zeit für das Studium der Forschungsliteratur und einschlägiger Quellen, für Gespräche mit Sachverständigen, zumal aber auch für die Recherche und Materialauswertung in Archiven aufgewendet hat. Schon die vielen detaillierten Angaben, erstmals aufgefundene Quellen und die Rekonstruktion der inneruniversitären Vorgänge, der Vorstellungen und Impulse der französischen Verwaltung und der Zielsetzungen beteiligter Akteure nach Akten sowie nicht zuletzt die umfassende Auswertung des Briefwechsels des ersten Lehrstuhlinhabers Friedrich Hirth (1878-1952) mit diesen Stellen, vor allem aber auch mit seinem Verleger Kupferberg und mit anderen Verlagen, rechtfertigen nicht nur die Publikation, sondern machen das Buch auch unverzichtbar für jede komparatistische und an der Geschichte der Geisteswissenschaften in Deutschland interessierte Bibliothek. Eine dies dokumentierende akribische Fußnotenarbeit bietet den Ausgangspunkt dafür, dass nunmehr die Gründung der Komparatistik in Mainz nicht mehr nur als Mythos vorhanden ist, sondern uns in ihrer Geschichte, also auch in ihren Zeitumständen, personalen Ausprägungen und fragwürdigen Seiten deutlicher vor Augen steht.

---

19 Dass der Verfasser hier etwas „spürt“, ist vor allem seiner ebenso unnötigen wie unverhältnismäßigen Abfuhr postkolonialer Ansätze entnehmen, sei dies nun zu Spivak (149-151) oder auch eine eher abschätzige Bemerkung (14) zu dem ebenso informativen wie weiterführenden Sammelband *Wider den Kulturrenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Hg. Özkan Ezli, Dorothee Kimmich und Annette Werberger. Bielefeld: transcript, 2009.

Darüber hinaus kann das Interesse an einer solchen Erkundung der bi-nationalen, ggf. transnational ausgerichteten Anfänge der Komparatistik, wie sie sich am Mainzer Beispiel der Jahre nach 1945 instruktiv entfalten lässt, aber auch nicht nur aus einer (u.U. wehleidigen) Innenperspektive des Faches begründet werden. Vielmehr lassen sich tatsächlich historische und politische Umstände sowie (damals) zukunftsweisende Zielsetzungen verschiedener, also auch unterschiedlichen Traditionen, kulturellen Vorstellungen, Bildungsorientierungen und politischen Zielvorgaben verpflichteter Akteure benennen, die am Ende des Zweiten Weltkrieges und in der Situation der Niederlage des Nazi-Staates, zumal seiner totalitären Ansprüche, die Einrichtung eines ersten Lehrfaches, eines Lehrstuhls und einer entsprechenden Studienprogrammatis für Komparatistik in Mainz mit einer gegen diese ideologischen Überforderungen gerichteten Ausrichtung betrieben und zunächst mehr oder weniger erfolgreich auf den Weg zu bringen vermochten. Edmond Vermeil (1878-1964), französischer Germanist, Widerstandskämpfer und nach 1945 Berater der französischen Deutschlandpolitik hat diesen Ansatz in einem Sitzungsbeitrag am 2. April 1946 als Aufgabe für die Deutschen entsprechend deutlich beschrieben: „leur principal devoir est de s'intégrer dans une communauté à tous les moins européenne, donc internationale, et de se rapprocher des notions d'égalisme et d'humanisme“ (zit. 32). Damit wurde wohl tatsächlich den Geisteswissenschaften, zumal der Komparatistik ein eigenständiges und wichtiges Wirkungs- und Aufgabenfeld zugewiesen.

Vor diesem Hintergrund bietet das vorliegende Buch die Möglichkeit, am Beispiel der Einrichtung des Mainzer Lehrstuhls für Komparatistik in den Nachkriegsjahren nach 1945 einen durch das Zusammenwirken unterschiedlicher historischer Personen und Konstellationen zustande gekommenen, spezifische historische Erfahrungen und charakteristische politische und kulturpolitische Lagerungen zusammenschließenden Theorie- und Kulturimport ins Licht zu rücken; ebenso freilich auch die damit erkennbaren und historisch durchaus dann auch widersprüchlich in Erscheinung tretenden Erwartungen, Reaktionen, Blockaden und ggf. auch Abwehrerfolge. Nicht zuletzt sind von heute aus auch Wandlungen in historischer, politischer und sozialer Hinsicht zu bemerken: Was in den Jahren nach 1945 unter Europa verstanden und ggf. emphatisch vertreten und vor allem geistesgeschichtlich hergeleitet wurde, muss nicht, auch wenn dies gerade angesichts aktueller Krisen und Legitimationsdefizite innerhalb der EU auch heute immer wieder einmal beschworen wird, dem heutigen Europa angemessen Rechnung tragen, „seiner“ Geschichte und Stellung in der Welt und den Perspektiven des „Rests der Welt“ vor diesen Hintergründen vielleicht schon gar nicht. Trotz einer möglichen Wünschbarkeit lässt sich wohl gerade die vom Verfasser gegen Ende seines Buches (149-151) entworfene emphatische Sichtweise der in Mainz 1946 beginnenden Komparatistik im deutschen Sprachraum als einer Erfolgsgeschichte, von der Glättung, Reinwaschung und Überhebung der Mainzer Verhältnisse, Impulse und Akteure (16, 146-149 u.ö.) einmal abgesehen, so nicht nachvollziehen. Da war der bescheidenere, sicherlich auch mit understatement gewählte Titel des ersten der *Mainzer Komparatistischen Hefte* „Komparatistik in der Provinz“ (1978), das zugleich Friedrich Hirsh, dem ersten Mainzer Lehrstuhlinhaber zum hundertsten Geburtstag gewidmet

war, durchaus realitätsbezogener, auch wenn die nunmehr vorliegende Studie zu Zeitumständen, zur Institutionengeschichte und auch zu den beteiligten Akteuren wesentlich Genaueres aus Akten und aus der inzwischen reicher gewordenen Forschung zur Universitäts- und Landesgeschichte, ebenso auch zu den „kulturellen Vermittlern“ zwischen Frankreich und Deutschland nach 1945 zusammenstellen und nutzen konnte.

Diesseits der Emphase und wohlmeinender Welten-, zumindest Europa-Rettung (vgl. 149) muss es einer solchen historisch und fachspezifisch ausgerichteten Studie allerdings erst einmal darum gehen, die Akteure und die Umstände zu rekonstruieren, in deren Zusammenhängen sich dann ggf. so etwas wie eine Programmatik komparatistischen Arbeitens (und entsprechender Ausstrahlung, ggf. Wertschätzung) bestimmen lässt: Hier sind zunächst vor dem Hintergrund der in etwa hundertfünfzigjährigen Zeit heißer Feindschaftsbemühungen zwischen Deutschen und Franzosen, also von den sogenannten „Befreiungskriegen“ (auf der linken Rheinseite ein durchaus unterschiedlich betrachteter Begriff) über die Rheinkrise (1840), die Demütigung Frankreichs in der Reichsgründung 1871 und dessen Revanche 1919 bis hin zum nationalsozialistischen Terror in Frankreich und den Deportationen (Maurice Halbwachs starb immerhin am 16.3.1945 im KZ Buchenwald) deutsche und französische Akteure in den Blick zu nehmen, die über unterschiedliche Zugänge und Ziele, Erfahrungen und Einstellungen verfügten, von individuellen und persönlichen Zügen einmal zunächst abgesehen, wenn es darum ging, im Nachkriegsdeutschland die auf der Potsdamer Konferenz bestimmten Zielsetzungen: Demokratisierung, Demilitarisierung, Entnazifizierung und Re-Zivilisierung in die Tat umzusetzen. Warum der Verfasser den durchaus unterschiedlich übersetzbaren Begriff der Re-Education immer nur einlinig als „Umerziehung“ anspricht, was in revanchistischen Internetforen sicherlich heute auch noch gerne genauso gesehen wird, bleibt unerfindlich, zwingt ihn aber mehrfach dazu, sich dann in unnötiger Weise gegen eine solche Lesart auch wieder absetzen zu müssen (vgl. die umständliche Argumentation, 26f.).

Dass in diesem Programm die Bildungspolitik im Vordergrund steht und sowohl aus einer mit der französischen Bildungsgeschichte im Allgemeinen als auch mit einer spezifischen Sicht auf ein doppelgesichtiges Deutschland zwischen Militarismus und Kultur verbundenen Hochschätzung des kulturellen Feldes namentlich der (Wieder-)Begründung einer Universität besondere Aufmerksamkeit und entsprechend auch eine Menge finanzieller und sonstiger materieller Unterstützung zukommt, gehört sicherlich zu den Charakteristika einer Deutschland und Frankreich seit dem 17. Jahrhundert verwebenden „histoire croisée“. Politiker, Soldaten, Bildungs- und Verwaltungsfachleute treffen so bei den Vorbereitungen und im Zusammenhang der Wiedereröffnung der Universität Mainz ebenso aufeinander wie Erfahrungen des Exils und Einstellungen der „Geblienen“, kriegsheimkehrende Studenten auf mehr oder weniger abgetauchte oder systemkonforme, wenige im Ganzen „unbelastete“ Dozenten. „Abendländisch“ ausgerichtete geisteswissenschaftliche Vorstellungen treten in Konkurrenz zu pragmatischen Ansätzen des Aufbaus von Verwaltungen, Schulen, politischen Strukturen und entsprechenden Bildungsinstitutionen. Gerade

im Blick auf die Lehrerbildung, zumal aber unter der Zielsetzung, die deutsche Bevölkerung nach der Nazi-Zeit erneut mit den Möglichkeiten des Lebens in einer pluralistischen, offenen und zivilisierten Gesellschaft vertraut zu machen, fand die Idee einer zwischen Deutschland und Frankreich als Knotenpunkt einzurichtenden Universität auf beiden Seiten breiten Widerhall. Natürlich auch, weil sie der bei den französischen Funktionseliten verbreiteten Vorstellung eines Zusammenhangs von Staatsbürgerlichkeit und Bildung ebenso entsprach wie sie den mehr oder weniger kompromittierten bildungsbürgerlichen Schichten auf deutscher Seite die Möglichkeit bot, das eigene Versagen und die Zerstörung menschlichen Zusammenlebens als Kultur- oder Bildungskatastrophe zu verstehen und dementsprechend dann einen Neubeginn auf eben diesem Feld zu unternehmen. Gerade aber, wenn der Verfasser bei seiner Grundthese bleiben will, dass es sich bei der französischen Intervention um einen Beitrag zur gesellschaftlichen und kulturellen Öffnung der dann bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft im Blick auf eine gemeinsame europäische kulturelle Basis (32) handelte, wäre es auch ratsam, sich mit dem Konzept und Begriff der „*réducation*“ (ebd.) differenzierter auseinander zu setzen als ihn zunächst polemogen zu übersetzen und anschließend apologetisch umzubiegen (vgl. 32ff.).

Faktengesättigt wirft das Buch einiges Licht auf die Umstände, die Geschichte und auch die prekären Erfolge dieser Fachgründung einer Komparatistik in spezifischen Umständen; allerdings wirft es auch noch mehr Fragen auf, sowohl hinsichtlich der Fachgeschichte als auch im Blick auf das heutige Selbstverständnis einer Komparatistik in Deutschland. Bei jedem, der sich für die Geschichte der Komparatistik in Deutschland, zumal aber auch für die aktuell immer noch (erneut?) prekäre Randlage der Komparatistik innerhalb der Geisteswissenschaften und im Institutionengefüge der akademischen Landschaft hierzulande interessiert, dürfte die hier in Aussicht gestellte Ausleuchtung der Mainzer Anfänge in durchaus unübersichtlichen, sicherlich europäischen Rahmenbedingungen und spezifischen historischen Erfahrungen Rechnung tragenden Umständen auf Interesse stoßen. Neben Einleitung (Kapitel I), methodischen Vorbemerkungen (II), einigen recht weit gezogenen und mitunter – etwa im Blick auf die Ausführungen zum Postkolonialismus (149-151) – überzogenen Schlussbemerkungen (V) sowie einem reich dokumentierten Literatur- und Quellenverzeichnis (VI) sind im Buch vor allem die Kapitel III: zur französischen Kulturpolitik im Bereich des späteren Rheinland-Pfalz und eine gut hundert Seiten umfassende Geschichte der Mainzer Universitätsgründung (Kap. IV) hervorzuheben. In diesen Rahmen findet sich dann auch die Einrichtung und Geschichte des komparatistischen Lehrstuhls und das Schicksal seines ersten Inhabers eingebettet. Gerade dieses neun Unterkapitel umfassende zentrale Kapitel IV hätte vielleicht besser noch einmal auf einzelne weitere Kapitel hin aufgeteilt werden können, wodurch sich wohl auch ein besseres Gleichgewicht zwischen den einzelnen Kapiteln ergeben hätte. Dass der Verfasser sich dabei viel vorgenommen hat, wird schon in der Schilderung seines „interdisziplinären“ (10) Ansatzes erkennbar, wobei es zu bedauern ist, dass die herangezogenen Disziplinen weitgehend konventionell aufgefasst werden. Tatsächlich übergreifende Ansätze, wie sie in den letzten Jahrzehnten in der Transfer- und Transformationsforschung, in der

neueren Ideen- und Wissensgeschichte<sup>20</sup> vorgelegt wurden, fehlen, obwohl sie gerade für das hier in Rede stehende Thema außerordentlich fruchtbar sein könnten. Ebenso konventionell, ja geistesgeschichtlich überzeichnet erscheinen die Ausführungen zum „Kultur“-Begriff (13-16), die im Blick auf das hier zu erkundende Thema dann einerseits zu umfassend (15), andererseits zu eng angelegt sind: Kulturpolitik erscheint innerhalb dieses Umrisses dann recht konventionell als politisches Handeln in einem im traditionellen Sinn auf „Schöngeistiges“ und Bildung beschränkten Feld (14f.).

Dass dabei die Leistung der vorliegenden Studie, um auf die beiden zentralen Kapitel zur französischen Kulturpolitik und zur Universitätsgeschichte bzw. Einrichtung der Komparatistik etwas genauer einzugehen, vor allem in der Aufbereitung und Publikation von Quellen und Archivalien besteht, wurde bereits oben angesprochen. Demgegenüber sind die interpretatorischen Zugänge und historischen Rahmungen allzu weitreichend, wenn es um die Ansprüche und Perspektiven der Komparatistik geht, und bleiben unzulänglich hinsichtlich der Aufarbeitung und Einbettung der französischen Akteure und der damit verbundenen Zusammenhänge; so ist ganz unspezifisch von „den“ Franzosen die Rede (11, 22, 27 u.ö.), als ob es dort keine Fraktionen, unterschiedliche Zielsetzungen und sicherlich auch unterschiedliche individuelle Ansichten und Impulse gegeben habe.<sup>21</sup> Im Blick auf die Erkundung und Würdigung der Person und der Lebensumstände Friedrich Hirths ist die vorliegende Darstellung dagegen nicht nur unzulänglich, sondern im Einzelnen auch ärgerlich. Recht instruktiv sind noch die Ausführungen zur Geschichte des Faches, soweit sie mit Bezug auf Horst Rüdiger (1908-1984), den im Übrigen zweiten Inhaber des Mainzer Lehrstuhls (nach einer charakteristisch langen Pause von nahezu sechs Jahren), aus der Romantik hergeleitet werden (50-51). Ein recht missverständlich rezipierter Benedict Anderson<sup>22</sup> (52) wird dann zu einer Folie nationalphilologischer Feindsetzungen ausgezogen, vor der die Komparatistik dann als „Katalysator für eine die engstirnigen nationalliterarischen Kategorien überwindende [...] Kultur“ hervorgehoben werden kann (58, immerhin mit Bezug auf Joseph-Texte) [1865-1900]. Entsprechend schließt sich daran eine Leidens- und schließlich Erfolgsgeschichte des Faches (56-62) und seines Instituts in Mainz (16) an, die in ihren Setzungen nicht unsympathisch ist, aber wohl insgesamt das Fach (und so auch seine Feinde: die Nationalphilologien) hypostasiert.

Demgegenüber gehören die Ausführungen zur französischen Besatzungspolitik, in deren Rahmen und Zielsetzungen die Wiedereröffnung der Universität

20 Vgl. dazu die gerade erschienene, vorzügliche Textsammlung *Texte zur Theorie der Ideengeschichte*. Hg. Andras Mahler und Martin Mulow. Stuttgart: Reclam, 2014. Für den Kulturtransfer sei auf die Arbeiten von Matthias Middell, Michael Werner, Michel Espagne und Stefanie Stockhorst (für viele weitere) hingewiesen.

21 Was im Text recht jargonhaft daher kommt, wird in Fußnoten dann doch differenzierter deutlich (z. B. 25, Fn., 38; 26, Fn. 41).

22 Der Titel der deutschen Ausgabe *Die Erfindung der Nation* von 1988 setzt einen deutlich anderen Akzent als das englische Original *Imagined Communities* von 1983 und verleitet den Verfasser zu einer Eindeutigkeit in der Absage an nationale Ideologeme, die er im übrigen dann auch selbst nicht durchhält.

Mainz ebenso gehört wie die Einrichtung des Faches Komparatistik, zu den historisch instruktiven Seiten dieses Buches. Im Besonderen gilt dies für die Vorstellung der maßgeblichen Akteure auf französischer Seite, von General Pierre Billotte (32f.) über den bereits genannten Edmond Vermeil bis zu Raymond Schmittlein (1904-1974) und Joseph Rovay (1918-2004), die beide in ihren Lebensläufen vorgestellt werden (32-41), um schon aus dieser Perspektive deren Engagement und Erwartungen im Blick auf die Gründung der Universität (42-29) und damit auch ihre Vorstellung von einem bedeutenden Stellenwert der Komparatistik für die künftige Entwicklung der deutschen Bevölkerung in ihren Bildungsorientierungen zu motivieren (49f.).

Gerade vor dem Hintergrund der allzu emphatischen, ja überzogenen Wertschätzung des Faches und der wohlmeinenden Intentionen seiner Einrichtung nehmen sich dann die ausführlichen und in dieser umfassenden Weise auch bislang noch nicht zusammengestellten Hinweise zu Person, Werdegang und Lebenswerk des ersten Mainzer Komparatisten Friedrich Hirth nicht nur wesentlich zwiespältiger aus, sondern bleiben im Resultat unbefriedigend, ja auch ärgerlich. Dies gilt zumal für die Schilderung seiner Mainzer Erfahrungen und die Unzulänglichkeiten, mitunter auch offensichtliche Schönfärberei, mit der Hirths prekäre Mainzer Stellung und sein schließlich überraschender Tod kurz vor Weihnachten 1952 hier dargestellt werden. Hirth, als Friedrich Eugen Hirsch am 25. Juli 1878 in einem jüdischen Elternhaus in Wien geboren, gehörte offensichtlich zu jenen assimilierten, um Assimilation kämpfenden Juden, die nach der Jahrhundertwende – er hatte 1901 in Wien mit einer literaturwissenschaftlichen Arbeit promoviert (71) – eine akademische Karriere anstrebten und denen diese im etablierten durchaus antisemitisch eingestellten Milieu der damaligen Universitäten unmöglich gemacht worden war. Wie Heinrich Heine, dessen Werken, Biographie und Briefen Hirth einen Großteil seiner wissenschaftlichen Bemühungen widmete, war er in der Folge auf ein Grenzgängertum angewiesen zwischen Schule und Universität, Österreich, Deutschland und Frankreich, Journalismus und publizistischer Tätigkeit, auch offensichtlich zwischen der Orientierung an jüdischen Traditionen und einer Konversion in wie immer auch zu bestimmende „Deutschheit“ (1905 evangelische Taufe, 1910 Übertritt zum Katholizismus, in diesem Jahr auch Namensänderung, 73). Nicht zuletzt gehört dazu sein offensichtliches Oszillieren zwischen verschiedenen Weltanschauungen und auch politischen Zielsetzungen, die sich in einer noch heute aktuell zu lesenden Untersuchung der von Hitler und der NSDAP ausgehenden Bedrohung eines zivilisierten Lebens in Europa<sup>23</sup> ebenso ausdrücken wie in einem – hier in der Studie Gunsts breit, allzu breit (80-83) diskutierten – Versuch, Heine als einen nicht alleine dem Judentum angehörigen Lyriker einem deutschnationalen Publikum nach 1933 anzudienen.<sup>24</sup>

23 Friedrich Hirth. *Hitler ou Le Guerrier déchainé*. Paris: Éditions du Tambourin, 1930; vgl. dazu János Riesz. „Politisches Engagement eines Homme de Lettres. Friedrich Hirths Buch über Hitler“. *Neohelicon* 12/1 (1985): S. 219-230.

24 Vgl. Friedrich Hirth. „Der Schillernde“. *Die Insel des Berliner Tagblatt* 18 (1933). Beilage vom 24. August 1933; hier zit. nach Gunst, 81, Anm. 246.



Nun bietet die aktuelle Forschung, schon vor dem Hintergrund der von Hannah Arendt bereits 1944 erstmals vorgelegten Begrifflichkeit von Paria und Parvenu<sup>25</sup>, inzwischen genügend Anschauungsmaterial und auch Analyse-Instrumentarium, um das Schwanken von Hirth unter verschiedenen äußeren Bedingungen, Hoffnungen und Bedrohungen im Rahmen antisemitischer Einstellungen und eines durch den Nationalsozialismus in die Tat umgesetzten Mordansinnens zu erkunden und ggf. mit Reaktionen anderer unter diesen Bedingungen um ihr Überleben fürchtender Intellektueller abzugleichen. Sicherlich war er nicht der einzige, und auch wohl nicht nur aus Charakter-schwäche, der seinen Namen und seine Konfession wechselte. Zur Gruppe jüdischer Gelehrter und Autoren, die sich zeitweise auf deutschnationale Begriffe und Vorstellungen einließen (oder dies versuchten), gehören Berthold Auerbach und Georg Simmel ebenso wie Rudolf Borchard oder auch Walter Benjamin, der ebenso wie Theodor W. Adorno auch noch nach 1933 versuchte, in Deutschland zu publizieren und ggf. auch noch etwas oder jemanden zu retten. Statt dies zumindest in Rechnung zu stellen, bietet die hier zusammengestellte Wiedergabe von Gerüchten, persönlichen Spekulationen und Erfahrungen im Umgang mit Hirth (bes. 74-96) einen breit angelegten Raum, innerhalb dessen dann Hirth eben immer noch (immer wieder) als unbeherrschte und ggf. weitgehend schillernde Person<sup>26</sup> erscheinen muss. Negative Voreinstellungen und ggf. auch Erfahrungen, die offensichtlich schon unter den universitären Kollegen damals eine Rolle spielten, werden hier erneut aufgefrischt und dienen nicht zuletzt dazu, diese auf Hirths Kosten erneut zu entlasten. Hirths Tragik wird auf „seinen“ Charakter reduziert: „Es ist [...] nicht zu leugnen, dass Hirth ein extrem schwieriger Mensch war [...]“ (93).

Schwierig waren nun allerdings wohl auch die Zeitumstände und nicht zuletzt diejenigen seiner Kollegen an der Mainzer Universität, die auf eine eher dem Verhalten der deutschen Mehrheitsbevölkerung entsprechende, zwischen Opportunismus, Überzeugung und Mitläufertum changierende Biographie während der Nazi-Zeit zurückblicken konnten. Hirth, der in Frankreich im Exil und zeitweise auch in einem Internierungslager (90) gelebt hatte, hatte zunächst in der Presseabteilung der französischen Armee gearbeitet und wurde dann auf Vorschlag von Schmittlein zunächst ab 1946 als Gastprofessor mit der Vertretung, dann Einrichtung eines Studienfachs Komparatistik betraut. Immerhin konnte er sich im Laufe der Zeit und unter erheblichem Aufwand den Status eines außerordentlichen, dann auch persönlichen Professors erstreiten, schließlich war er zumindest nominell mit den meisten Rechten auch eines ordentlichen Professors ausgestattet. Freilich blieben seine Anstellungsverträge, seine

25 Vgl. Hannah Arendt. „The Jew as a Pariah. A Hidden Tradition.“ *Jewish Social Studies* 6/2 (1944): 99-122; auch in dies. *Die verborgene Tradition. Acht Essays*. Frankfurt/M. 1976 u.ö.

26 So zum „zweifelhaften Umgang mit akademischen Titeln“ (76), Hochstapelei- und Betrugsvorwürfe (79f.), Anbiederung an den Nationalsozialismus (81ff.), Spitzeldienste für Nazi-Deutschland (85-88), die dann der Verf. umständlich zu widerlegen versucht (88-92).

Alterssicherung und auch einige seiner Professorenrechte auch sechs Jahre später noch umstritten. Dieser steinige und durchaus immer wieder schwankende Weg bis zu seinem plötzlichen Herztod im Dezember 1952, immerhin war er inzwischen bereits 74 und hatte immer noch um Anerkennung, Salär und Alterssicherung zu kämpfen (vgl. 97-142), wird im Buch sorgfältig nachgezeichnet, allerdings werden die Umstände weitgehend auf Hirths schwierige Persönlichkeit reduziert, während – verfolgt man die verschiedenen Grade der Verzögerung, der Verschleppung seiner Anstellung (140) und die auch im Jahr 1952 noch virulente Degradierung seiner Person,<sup>27</sup> seines Faches und seiner Stelle – diese doch wohl auch symptomatisch zu interpretieren wären.

Eitelkeit, Titelsucht und Unbeherrschtheit mögen vielleicht auch noch heute manchen Ordinarius ausmachen, sie als zentrale Faktoren in eine solche methodisch interdisziplinär angelegte Funktions- und Institutionen-Geschichte einzubringen, dürfte dagegen nicht ausreichen. Durch die Reduktion aufs Schlüsseloch erfährt Hirth hier eine doch recht zweifelhafte Würdigung, die er so auch nicht verdient hat. Nachdem er sechs Jahre lang vielfach vergeblich um eine Anstellung als ordentlicher Professor in einem Umfeld hatte kämpfen müssen, in dem ein ausgewiesener Nazi wie der Historiker Ludwig Petry<sup>28</sup> bereits 1950 wieder eine Professur in Mainz erhalten hatte und der Germanist und Volkskundler Kurt Wagner, seit 1933 Mitglied des Kampfbundes für Deutsche Kultur, des NS-Lehrerbundes sowie der SA, seit 1937 NSDAP-Mitglied und 1939 einer der Unterzeichner des Bekenntnisses deutscher Professoren zu Adolf Hitler<sup>29</sup>, ihm 1950 zunächst immerhin als Ordinarius gegenüberreten konnte, ja ihm gerade im letzten Jahr auch noch als Dekan das Leben schwer zu machen suchte<sup>30</sup>, erscheint sein plötzlicher Herztod im Dezember 1952 nicht so unverständlich und „unglücklich“, wie es hier im Buch betrauert wird. In diesem Sinne ist die Geschichte der Komparatistik in Mainz ebenso wie die Biographie des ersten Lehrstuhlinhabers dann auch ein Lehr- und Erinnerungsstück für heutige LeserInnen: Keineswegs eine Erfolgsgeschichte, auch kein Sieg wesentlich guter Absichten, sondern eher eine „verwickelte“ Geschichte, die in die historischen Geschehnisse des 20. Jahrhunderts tief hinein führt, von ihnen Auskunft gibt und einiges zur Aufklärung und Weiterarbeit noch offen lässt.

---

27 „und akzeptierte, dass er für Vorlesungsstunden außerhalb des Fachs [...] nur 80% der eingehenden Kollegelder beziehen würde.“ (140) – auch eine Art „Erfolgsgeschichte“.

28 Vgl. Ernst Klee. *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt/M.: Fischer, 2003. S. 456.

29 Ebd. S. 650.

30 Der seitens des Verfassers an dieser Stelle geäußerten Ratlosigkeit über Wagners Motive und sein Verhalten (141) korrespondiert eine nicht vertretbare Nachsicht, ja Lässigkeit, wenn es um Wagners NS-Verstrickung geht: „[...] ist er niemals als überzeugter Nationalsozialist hervorgetreten und auch seine Veröffentlichungen aus jenen Jahren, sind summa summarum, als unverdächtig zu kennzeichnen, weshalb Wagner auch im Entnazifizierungsverfahren [...] als ‚Mitläufer‘ eingestuft worden war“ (141). Ja, gab es denn überhaupt Nazis?

Aus einer Magisterarbeit erwachsen, handelt es sich insgesamt um ein Buch, das wichtige Fakten, Befunde und Quellen zusammenstellt und damit weitere Forschung ermöglicht, freilich gerade in seinen Deutungsvorschlägen aber auch zu weiterer Diskussion und durchaus gegenläufiger Kritik, auch Einspruch, herausfordert.

Werner Nell

*Klassiker neu übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker / Ritradurre i classici. Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi.* Hg. Barbara Kleiner, Michele Vangi und Ada Vigliani. Stuttgart: Franz Steiner, 2014 (Villa Vigoni im Gespräch; Band 8). 147 S.

Der Band ist das publizierte Ergebnis einer Tagung zum Thema „Klassiker neu übersetzen – wann und warum? Zum Phänomen der Neuübersetzungen italienischer und deutscher Klassiker in die jeweils andere Sprache / Ritradurre i classici: quando e perché? Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi nelle rispettive lingue“, die vom 3. bis 6. März 2010 in der Villa Vigoni abgehalten wurde. Insofern ist die Wahl der beiden Nationalliteraturen auch den vorherrschenden Förderungsbedingungen geschuldet. Nichtsdestoweniger lässt sich die Entscheidung für deutsche Übersetzungen italienischer Werke und italienische Übersetzungen deutscher Werke auch sachlich begründen, denn seit Ende des 20. Jahrhunderts ist ein starker Anstieg deutscher Übersetzungen italienischer literarischer Texte zu verzeichnen, wobei hier selbstverständlich die italienischen Klassiker den Hauptteil ausmachen. Und auf dem italienischen Buchmarkt wird ein konstantes Interesse an Übersetzungen mustergültiger deutscher literarischer Werke manifest.

Explizites Ziel der Herausgeber ist es, die Neuübersetzungen deutscher ‚Klassiker‘ ins Italienische und italienischer ‚Klassiker‘ ins Deutsche, die ab den 1990er Jahren im jeweils anderen Land publiziert worden sind, in den Blick zu nehmen, und zwar aus ganz verschiedenen Perspektiven: aus rezeptionsästhetischer, verlagspolitischer, übersetzungswissenschaftlicher u.Ä. Zentral ist dabei auch die Frage, inwieweit die Übertragung eines literarischen Textes in eine andere Sprache die Rezeption insofern beeinflussen und lenken kann, als sie prinzipiell immer interpretatorischen Charakters ist. Dies gilt umso mehr, wenn es sich beim betreffenden literarischen Text um Lyrik handelt, die sich ja gerade durch ein extrem verdichtetes Sprechen auszeichnet, bei dem auch die Klangqualitäten eine nicht unerhebliche Rolle spielen können. Dieser Grundproblematik ist der Beitrag Karlheinz Stierles gewidmet. Stierle beschreibt hier aus seiner konkreten Übersetzungspraxis – die Rede ist von seinen Neuübersetzungen der *Rerum vulgarium fragmenta* Francesco Petrarcas aus den Jahren 2004 und 2011 – auf sehr reflektierte, literaturwissenschaftliche Weise das Verhältnis des Originals zur ‚Übersetzung‘, die es laut Stierle allerdings nicht geben kann. Vielmehr handele es sich immer um eine Übertragung, deren

Entstehung er wie folgt umreißt: „Der Übersetzer muß als Leser in der Lage sein, die imaginäre Stimme des lyrischen Gedichts zu vernehmen. Sie muß aber auch die innere Mitte bleiben, wenn der Übersetzer versucht, ihr in seiner eigenen Sprache und mit den Mitteln seiner eigenen Sprache ein Echo zu finden. Der Übersetzer übersetzt nie den lyrischen Text, sondern seine eigene Lektüre des lyrischen Texts“ (50). Denselben Tenor besitzt der Beitrag von Michael von Killisch-Horn, der dem Projekt einer Übersetzung des lyrischen Gesamtwerks von Giuseppe Ungaretti ins Deutsche gewidmet ist. Gestützt wird die Erkenntnis der eigentlichen Unübersetzbarkeit von Gedichten vor allem durch eine komparatistische Analyse unterschiedlicher Übersetzungsvarianten eines lyrischen Textes in der jeweiligen Zielsprache.

Eingedenk der Tatsache, dass Lyrik ganz eigenen ‚Gesetzen‘ folgt, erscheint die thematische Zweiteilung des vorliegenden Bandes in die Kapitel „Lyrik (neu) übersetzen / (Ri)tradurre la poesia“ und „Prosa (neu) übersetzen / (Ri)tradurre la prosa“ sehr sinnvoll. Bei der Aufteilung haben die Herausgeber erfreulicherweise auf Ausgewogenheit geachtet. Wird in den Beiträgen des Teils zu Lyrikübersetzungen kaum der Blick auf die unterschiedlichen Übersetzungsvarianten eines literarischen Textes in einer Sprache gerichtet, so machen die Beiträge des zweiten Teils überdeutlich, dass eine Übersetzung nicht nur im spannungsvollen Verhältnis zum korrespondierenden Text in der Originalsprache steht, sondern darüber hinaus auch zu bereits existierenden Übersetzungen dieses Textes in der Zielsprache. Hier lassen sich Dynamiken beobachten, die an das Prinzip der *emulatio* erinnern, dessen Bedeutung vor allem im Bereich der frühneuzeitlichen Literatur kaum zu unterschätzen ist.

Besondere Erwähnung verdienen die allgemeinen Beiträge, die den Band einleiten. Michael Rössner umreißt das innovative Konzept eines mehr oder weniger dynamischen Literaturkanons, der gerade vergessene und noch nicht übersetzte ‚Klassiker‘ aufnehmen muss. Nur so könne der immer größeren Beschränkung des Kanons der neuübersetzten Werke, die seit vielen Jahren zu beklagen ist, sinnvoll entgegengewirkt werden. Damit relativiert Rössner den traditionellen Begriff des literarischen Klassikers. Eine ähnlich grundsätzliche Thematik besitzt Cesare de Marchis Beitrag mit dem Titel „È possibile (ri)tradurre i classici?“ Denn hier geht es zunächst darum, den – wie allgemein bekannt und vor allem in zeitlicher und geographischer Perspektive – nicht unproblematischen Begriff des literarischen Klassikers zu beleuchten, den die nachfolgenden Beiträge des Bandes ja alle voraussetzen. Dabei geht es (zumindest implizit) auch immer um die Frage, inwieweit interpretatorische Gründe Neuübersetzungen motiviert haben. Damit einher geht das folgende Grundsatzproblem: Handelt es sich um Übersetzungen im wörtlichen Sinne, die dem Original sklavisch verpflichtet sind oder vielmehr um sinngemäße Übertragungen, die dem Prinzip der *imitatio creatrix* folgen? Um diese im Bereich der literarischen Übersetzungspraxis zentrale Frage kreist der Beitrag von Anna Maria Carpi, und zwar am Beispiel einer bis vor kurzem unveröffentlichten Übersetzung eines Textes aus der Feder Heinrich von Kleists.

Als positives Ergebnis der im vorliegenden Band präsentierten Beiträge zu Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker in die jeweils andere

der beiden Sprachen lässt sich die Erkenntnis gewinnen, dass in der Übersetzungsgeschichte der präsentierten Übersetzungen von deutschen und italienischen Klassikern eine zunehmende Tendenz zur (relativen) Treue zum Original zu konstatieren ist, wobei hinsichtlich des jeweiligen Grades zwischen Lyrik und Prosa zu unterscheiden wäre, und – damit zusammenhängend – auch eine Tendenz dazu, die Intention des Originaltextes nicht durch Implikationen unterschiedlichster Art (politisch, ideologisch usw.) zu verfälschen. Dies bestätigt auch der Befund, dass den Neuübersetzungen aus dem untersuchten Zeitraum häufig ein mehr oder weniger wissenschaftlicher Apparat beigegeben ist, der ein besseres Verständnis des Originaltextes ermöglichen soll.

Es handelt sich um ein vergleichsweise schmales Bändchen, und man darf durchaus Zweifel daran hegen, ob es die von den Herausgebern im Vorwort erklärten Ziele tatsächlich umsetzt, oder – anders ausgedrückt – ob der Umfang dem Inhalt gerecht werden kann. Gerade in Anbetracht der existierenden Materialfülle stellt sich die Frage, weshalb der Band sich auf ein paar wenige Beispiele beschränkt, so dass kein systematischer Zugang erfolgen kann. Gerade eine ausführliche Rezeptionsgeschichte der deutschen und italienischen Übersetzungen von italienischen und deutschen literarischen Klassikern aus dem gewählten Zeitraum wünschte man sich. Dies ist jedoch weniger als Kritik an der Publikation zu werten als vielmehr als Appell, das Thema weiter systematisch aufzuarbeiten. Wir haben es hier mit einem gelungenen ersten Schritt zu tun, dem weitere folgen mögen.

Beatrice Nickel

Stefan Tilg. *Apuleius' Metamorphoses. A Study in Roman Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2014. 190 S.

Um geschichtlich fundiert mit Texten zu arbeiten, muss ein Literaturwissenschaftler Philologie und Hermeneutik um historische Methoden ergänzen. Gräzisten und Latinisten, wenn sie allgemeine Aussagen zu einer literarischen Kultur treffen wollen, deren Überlieferung selbst in den besten Fällen lückenhaft und jedenfalls von späteren Einflüssen geprägt ist, waren seit jeher nicht nur zur philologisch-hermeneutischen Feinstarbeit gezwungen, sondern auch dazu, Hypothesen aufzustellen, die bisweilen gewagt wirken. Rekonstruktionen von nicht erhaltenen Vorlagen, Überlegungen zur ‚ursprünglichen‘ Textgestalt, kurz: das *reverse-engineering* von Texten auf Basis von Bearbeitungen – ein leichtes Ziel für Skepsis. Allerdings wird dabei gleichsam freigelegt, was anderswo stillschweigend, unbewusst, und in ebenso großem Maß passiert (man denke nur an viele Arbeiten zur Literatur des 19. Jahrhunderts). Entgegen ihrem früheren Ruf haben die klassischen Philologien aber seit geraumer Zeit auch neuere narratologische Überlegungen in ihr Repertoire aufgenommen. Beide Aspekte sind für Stefan Tilgs Buch von Bedeutung, das eine Interpretation der *Metamorphosen* liefert, dessen Ergebnisse aber nicht auf diese beschränkt sind. Sicherlich werden vom Verf. alle wesentlichen Punkte behandelt, die für die Apuleiusforschung

charakteristisch sind<sup>31</sup>, jedoch hat seine Methode (zwischen historischen und narratologischen Überlegungen) Gültigkeit für die westliche Erzähltradition im Allgemeinen. Dies vorweg zur Frage, warum ein Band der Apuleiusexegese in einem komparatistischen Organ rezensiert wird.

Im Mittelpunkt der Überlegungen Tilgs steht Apuleius' „literary procedure and form“ (58) – die wesentlichen Schwerpunkte gelten dem Prolog (Kap. 2-3), sowie dem Epilog bzw. dem Ende der *Metamorphosen* (Kap. 6-7). Darüber hinaus steht eine Gesamtdeutung der religiös-philosophischen Aspekte des Textes im Zentrum (Kap. 4-5). Dem Verf. gelingt es dabei, seine komplexe Argumentationsstruktur nicht bloß punktuell umzusetzen, sondern in einem logischen Rahmen aufzuziehen, der den ganzen Band umspannt. Zahlreiche Verweise und Vorankündigungen einzelner Argumente verdeutlichen die Klarheit der Darstellung, selbst wenn diese – nicht zuletzt wegen des überschaubaren Umfangs – nicht immer nötig gewesen wären.

Bereits der erste Satz der *Metamorphosen*, „At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram, auresque tuas benivolas lepidō susurro permulceam [...]“<sup>32</sup>, enthält zahlreiche Elemente, die Tilg im Detail ausführt: Erzählperspektive (wer ist *ego*?); Stil (insbes. das kontrastierende *at*, das den Text eröffnet und einen „informal style“ (27) kennzeichnet, der in der gr. Form ἀλλὰ Parallelen u.a. bei Aristophanes und Xenophon findet); die Tradition der *Milesiaka*; den Begriff *lepidus* (gefällig, charmant), den Tilg im poetologischen Kontext der Neoteriker verankert. Analog dazu fällt die Betrachtung des Epilogs aus, den Tilg im Sinne der poetischen *sphragis* liest, u.a. mit einer Anspielung auf Ovids *Metamorphosen* im letzten Wort *obibam* (vgl. *vivam* Met. XV, 879), was zusätzlich Auswirkungen auf die Frage eines möglicherweise fehlenden Schlusses bei Apuleius' hat. Der Komplexität der Argumentation kann hier aber kaum Genüge getan werden, denn Tilg vereint in seiner Darstellung ältere Forschungsergebnisse mit eigenen Beobachtungen und Analysen sowie einer ausgewogenen und sorgfältigen Abwägung alternativer Lesarten, deren Spektrum von der Paläographie bis zur Kontextualisierung im apuleianischen Gesamtwerk reicht, und dazwischen Platon, Plutarch (*De Iside et Osiride*) und vielerlei poetologische Fragen berührt.

Die zentrale Neuerung aber betrifft die Gesamtdeutung des Textes, dessen Gestaltung als humorvolles Narrativ (bzw. als Sammlung kürzerer Erzählungen mit Rahmenhandlung in der Tradition der *Milesiaka*) bekannterweise mit dem religiösen Ende, der Rückverwandlung des Esels Lucius durch Isis und seine darauffolgende Initiation in ihren Kult, zu vereinbaren ist. Tilg argumentiert dafür, dass dieses Ende bereits in Apuleius' griechischem Vorbild, den *Metamorphoseis* des Loukios von Patrai vorhanden war, und bezieht sich dabei u.a. auf die knappe Darstellung des Textes bei Photius, die beobachtbare Imitation des Topos der Errettung in späteren gr. Texten sowie das anderswo nicht belegbare

31 Zu den wesentlichen Fragestellungen vgl. S.J. Harrison: „Introduction. Twentieth-Century Scholarship on the Roman Novel“. *Oxford Readings in The Roman Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1999. S. xxvi-xxxix.

32 *Apulei Metamorphoseon Libri XI*. Ed. M. Zimmerman. Oxford: Oxford University Press, 2012. S. 1.

Interesse Apuleius' am Isiskult. Mit Tilgs Deutung reduziert sich konsequenterweise auch die Überraschung des Endes für den römischen Leser, der das Vorbild kennt, was das oft beobachtete Ungleichgewicht der Isis-Episode deutlich mildert, und Lucius' ‚Romecoming‘ (nach einer Prägung Wytse Keulens) in den Mittelpunkt der Neuerungen des Apuleius rückt, und diese überdies auf eine metaliterarische Ebene hebt. Gleichzeitig wird dadurch auch verständlicher, warum die *Onos*-Erzählung, die kein religiöses Ende aufweist, vormals Lukian zugeschrieben wurde.<sup>33</sup>

Das beantwortet allerdings noch nicht, ob der Text als Ganzes komisch oder ernst zu sehen sei, weshalb der Verf. für eine seriokomische Mischform plädiert, ohne dabei eine interpretatorische Beliebigkeit zu veranschlagen. Im Gegenteil behandelt er das Problem „how serious ideas can be conveyed in a light medium“ (99) im Rahmen einer Diskussion der platonischen Tradition (u.a. zur Frage der *curiositas*) sowie anhand von Apuleius' *Apologia*, wo ebenfalls religiöse Fragen auf humorvolle Weise behandelt werden. Als Analogie führt Tilg dabei u.a. Voltaires *Candide* und die Tradition des philosophischen Romans ins Spiel, dessen Ahnenreihe somit bis ins 2. Jhd. reichen würde. Die ernstesten Aspekte der *Metamorphosen* betreffen weniger den Isiskult, sondern zentrale Themen des Platonismus, die im Gegensatz zum Isiskult auch anderswo in Apuleius' Werk nachgewiesen werden können.

Die Stringenz, mit der Tilg seine Interpretation darlegt, spricht im Wesentlichen für sich selbst: Wenn man seine Überlegungen zum philosophischen Roman nicht überbewertet, sondern als simple Analogie akzeptiert, gibt es über die gesamte Länge des Bandes hinweg kaum Einwände. Die bisherige Forschung wird i.d.R. ausgewogen dargestellt, und alternative Ansätze nimmt der Verf. im Dienste der Textinterpretation stets ernst.

Eine Ergänzung betrifft allein einige grundlegende Voraussetzungen, die der Verf. höchstens andeutet, die wir uns aber an dieser Stelle zu betonen erlauben, und die mit formalen Erwartungen an die behandelten Texte zu tun haben. Es gibt, wie man weiß, nur wenig, das man als römischen Roman bezeichnen könnte, konservativ betrachtet überhaupt nur die *Metamorphosen* und Petronius' *Satyrica*. Dennoch gibt es mehrere Traditionen (griechischer Roman, Epos, Komödie, Satire, etc.), die allgemein Rückschlüsse auf gewisse formale Gestaltungsprinzipien zulassen, darunter eine ausgewogene Gesamtstruktur mit einer gewissen Anzahl von Abschnitten, Prolog und Epilog (mit bestimmten Schwerpunkten, nicht zuletzt die dichterische *sphragis*), etablierte Topoi, bekannte Motive, eingeschaltete oder verknüpfte Erzählungen, die Funktion von Prosimetra etc. Nicht alle Punkte sind für Apuleius von gleicher Bedeutung, sehr wohl aber als Richtlinie für die Analyse von Erzähltexten von der Antike bis zur Moderne. Es geht dabei um Genrekonventionen, um *imitatio* und *aemulatio*, um Lesererwartungen, um die Techniken, mittels derer Literatur gemacht wird. Die Art, wie Tilg sich im Rahmen seiner Argumentation auf

33 Der traditionelle Status des *Onos* als Epitome des Textes von Loukios wird von Tilg generell hinterfragt, u.a. mit dem Argument, dass es keinerlei Parallelen von Zusammenfassungen fiktionaler Texte gebe.

solche allgemeingültigen Ideen bezieht, ohne dabei Belege und konkrete Fälle zu vernachlässigen, darf dabei – neben der überzeugenden Textinterpretation im Speziellen – als vorbildhaft gelten.

Daniel Syrový

*Wechselwirkungen. Die Herausforderung der Künste durch die Wissenschaften.* Hg. Renate Stauf und Cord-Friedrich Berghahn. Heidelberg: Winter, 2014. 382 S.

Two cultures, one culture, science wars – Brückenbau oder dritte Kultur? Mit dem Sammelband liegt ein neuer Beitrag zur Diskussion um Künste und Wissenschaften, Geistes- und Naturwissenschaften vor, eine Debatte, die um die Jahrtausendwende erneut Aufmerksamkeit erlangte. Während die Diskussion in den USA äußerst polemisch und ideologisch aufgeladen geführt wurde, lassen sich hier nach der Jahrtausendwende zahlreiche interdisziplinär angelegte Projekte und vermittelnde Studien beobachten. Dies mag die Verfasser des Vorworts dazu veranlasst haben, die Rede von den zwei Kulturen für veraltet zu erklären und stattdessen von der dritten Kultur zu sprechen.

Der Band ging aus einer homonymen fächerübergreifenden Ringvorlesung des Instituts für Germanistik an der Technischen Universität Braunschweig hervor und ist potentiell interdisziplinär angelegt. Allerdings zeigt sich bezüglich der fachlichen Herkunft der Beiträge ein deutliches Ungleichgewicht. So stehen 13 Literaturwissenschaftlern nur sieben Vertreter anderer Disziplinen gegenüber, darunter ein Naturwissenschaftler und ein Vertreter der Technikwissenschaften, was verdeutlichen mag, wie schwer es trotz des Trends zur Interdisziplinarität und trotz der Proklamation des dritten Weges ist, diese tatsächlich als dialogischen Austausch zu realisieren. Allerdings bleiben auch die im Titel angesprochenen Künste insofern unterrepräsentiert, als kein Künstler selbst zu Wort kommt. Der weit gefasste Titel eröffnet einen enormen Spielraum – welche Herausforderung, welche Künste und welche Wissenschaften, also welche Art von Wechselwirkungen thematisiert werden, bleibt offen –, der im Vorwort nur bedingt eingegrenzt wird. Renate Stauf und Cord-Friedrich Berghahn umreißen die Thematik als wechselseitige Beeinflussung von Kunst, Kultur und Technik, wobei sie eine doppelte Debatte aufmachen: erstens das Verhältnis zwischen Naturwissenschaften, Technik und Künsten sowie zweitens die Beziehung von Geisteswissenschaften und Natur- und Technikwissenschaften. Während ersteres unterbestimmt bleibt, werden zur zweiten Beziehung verschiedene Ansatzpunkte geliefert, wobei Snows Rede von den zwei Kulturen als exemplarische Position einer grundsätzlichen Kulturdifferenz zwischen Geistes- und Naturwissenschaften eingebracht und neueren Positionen der *Cultural Studies* und der kulturwissenschaftlichen Technikforschung als veraltet gegenübergestellt wird. Auch das Projekt des Brückenbaus wird als wenig effizient zurückgewiesen, stattdessen wird die sogenannte dritte Kultur aufgerufen, innerhalb derer der Dialog längst stattfindet. Leider bleibt diese dritte Kultur nicht nur



im Vorwort, sondern auch in den folgenden Beiträgen weitgehend unspezifisch. Eher vage wird auf eine sogenannte „Schrittmacherfunktion“ der Kultur- und Geisteswissenschaften in Bezug auf die Reflexionsfähigkeit der Fächer und den interdisziplinären Dialog verwiesen. Generell ist der Dialog im Vorwort ein oft wiederholtes Stichwort, dessen Zögerlichkeit trotz der behaupteten Dynamik und Intensität der dritten Kultur beklagt wird. Zudem fehle es weniger an grundlegenden Betrachtungen als an systematischen Ansätzen zur Darstellung von Wirkungszusammenhängen. Recht pauschal heißt es schließlich, dass Technik im 21. Jahrhundert kaum mehr als Tragödie erfahren oder als Gegenbegriff zur Kultur aufgefasst werde. Diese Aussage erscheint angesichts wissenschaftlicher Forschungsgebiete wie der Gentechnik und technischer Probleme wie Reaktorunfällen äußerst bedenklich. Zudem wirft sie die Frage auf, warum dann die Debatte um das Verhältnis von Geistes- und Naturwissenschaften, von Kultur und Technik so brisant erscheint.

Dem Vorwort folgen zwanzig Beiträge, die in vier Sektionen eingeteilt sind. In der ersten Sektion „Literatur und Kunst“ wird die künstlerische Darstellung der Beziehung von Kultur und Technik aus der Perspektive der Künste beleuchtet. Renate Stauff zeigt im ersten Beitrag nicht nur die Wandelbarkeit des Mythos von Prometheus in den jeweiligen Ausgestaltungen, sondern verknüpft diese Wandlungen mit den historischen Entwicklungen von Gesellschaft, Technik und Fortschritt. Dabei wird die Doppelgesichtigkeit der Figur Prometheus als Täter und Opfer, als Rebell und Wohltäter, als Verräter und Retter überzeugend herausgearbeitet und gezeigt, dass die Frage, ob der Feuerraub als Symbol des technischen Fortschritts den Menschen Fluch oder Segen brachte, in den Darstellungen des Mythos in ihrer Vielschichtigkeit zum Tragen kommt und auch im 21. Jahrhundert noch nicht beantwortet ist. Im Unterschied zu Stauff befasst sich Peter Bürger mit einem recht übersichtlichen Zeitraum, den Avantgardebewegungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts: mit dem Futurismus, dem Konstruktivismus und dem französischen Surrealismus. Bürger geht es um die Frage nach dem Verhältnis, in das die Avantgarden sich zur Technik als einem alle Lebensbereiche transformierenden Prinzip setzen. Der Beitrag von Annette Simonis führt zur Gegenwartsliteratur, der Lyrik Durs Grünbeins, die Simonis im Kontext einer Ästhetik der Fraktale (geometrische Fraktale und moderne Chaostheorie) analysiert. Im letzten Beitrag der ersten Sektion befasst sich Till Kinzel mit der Bedeutung von Meer und Schifffahrt in der englischen Literatur.

In der als Gegenstück zur ersten konzipierten zweiten Sektion „Naturwissenschaft und Technik“ wird der Blick umgekehrt und die Wechselwirkungen von Kultur und Technik werden aus der Perspektive der Natur- und Technikwissenschaften betrachtet. Bettina Wahrig befasst sich mit dem sich verändernden Verhältnis von Instrument, Hand und Zeit in der Geburtshilfe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Während Wahrig verdeutlicht, wie technische Neuerungen kulturelle Praktiken verändern, veranschaulicht Udo Peil in seinem Beitrag über den Bau der Kuppel von Florenz umgekehrt, wie künstlerische Imagination, religiöse und städtische Kultur die Technik herausfordern und deren Innovation vorantreiben. Christoph Lütge richtet den Blick auf den Einfluss, den technologische Entwicklungen auf wirtschaftsethische Überlegungen haben.

Den letzten Beitrag der zweiten Sektion liefert F. Jochen Litterst, der einzige im Sammelband vertretene Naturwissenschaftler. In einer Art Werkstattbericht schildert er das von ihm eingegangene Experiment, Physik für Studierende der Geisteswissenschaften an einer Technischen Universität anzubieten. Anders als das Vorwort hält er Snows Rede von den zwei Kulturen keineswegs für veraltet und empfiehlt sie sogar als Pflichtlektüre. Litterst legt regelrecht den Finger in die Wunde, wenn er darauf verweist, dass Politik und Wirtschaft sich die Gestaltung der Zukunft von den MINT erhoffen, während die Geisteswissenschaften sich oft gezwungen sehen, ihre eigene Nützlichkeit zu rechtfertigen. Zudem konstatiert er zwischen Geistes- und Naturwissenschaftlern ein zur Gewohnheit gewordenes aneinander Vorbeireden, so dass die Verständigung zunehmend interpretierender Übersetzung bedürfe. Das Betonen der Interdisziplinarität entpuppe sich als rein additives, zeit- und zweckgebundenes Ergänzen einzelner Spezialgebiete. Dagegen verweist er auf das Bildungsprinzip der *septem artes liberales* und dessen ganzheitliche Sicht der Wissenschaft, denn die Herausforderungen der Zukunft könnten nur gemeinsam, nicht nebeneinander gelöst werden.

Die dritte Sektion „Medien und Dispositive“ versammelt Fallbeispiele medialer Veränderungen in der technisch-kulturellen Moderne seit dem 19. Jahrhundert. Hier finden sich gleich zwei Beiträge zur Fotografie, die beide davon ausgehen, dass die technische Erfindung der Fotografie das Sehen, die Sicht auf die Welt veränderte. Franz Meier stellt Überlegungen zur intermedialen Beziehung von Dichtung und Fotografie an und geht von einem graduellen, nicht kategorialen Unterschied der Bildlichkeit in Sprache und visuellen Medien aus. Roman Lach untersucht die Auseinandersetzung mit der Fotografie im Werk Jules Vernes, in dem sich einerseits die Dissoziierung von Sehen und Wissen zeige, andererseits Verne eine Verbindung zwischen Wissen und Blick knüpfte. Einen dritten auf das Visuelle, Graphische ausgerichteten Beitrag liefert Gerhard R. Kaiser, der sich mit Gustave Doré als Illustrator der Weltliteratur befasst und die Industrialisierung der Kunst ins Zentrum stellt. Mit einem anderen Medium und einem anderen Sinnesorgan sowie deren Darstellung in der Literatur setzt sich Cornelia Ortlieb auseinander, wenn sie die Telefonie in eine Literaturgeschichte der Stimmübertragung einbettet. In Literatur und Film gingen die Liebe, das Telefon und der Tod eine unheimliche Verbindung ein, wobei das Telefon bloßes Mittel zum Zweck sei und das Telefonat sich vor den technischen Apparat schiebe, der seine Voraussetzung ist. Cord-Friedrich Berghahn bringt in seinem Beitrag über den 1936 in einer beispielhaften Zusammenarbeit von Künstlern und Technikern entstandenen Film *Nightmail* das Visuelle und das Akustische zusammen. Berghahn arbeitet die exemplarische Stellung des Films für die Geschichte des modernen Films, der modernen Literatur sowie der modernen Musik und zugleich für die Geschichte der technisch-wissenschaftlichen Moderne heraus. Tobias Heinz ergänzt die visuell-akustisch geprägte dritte Sektion um die fachsprachlich-kommunikativen Herausforderungen der technisch-wissenschaftlichen Welt. Der Sprachwissenschaftler betrachtet Fachsprachen am Beispiel von Melvilles *Moby Dick* zwischen Normierung, Offenheit und literarischer Inszenierung. Melville führe Wissenschaft im doppelten Sinne

vor: in der Inszenierung ihrer Funktionsweise und in der Ironisierung ihres Duktus, woraus sich ein Spiel mit dem Gegensatz zwischen den „Wörtern der Literatur“ und den „Termini der Wissenschaft“ ergebe. Neben verschiedenen Sprachtheorien, die Snows Dichotomie des Denkens voraussetzen, verweist Heinz auch auf neuere Ergebnisse der Fachsprachforschung, die bezweifeln, dass die v.a. in den technikwissenschaftlichen Fachsprachen postulierten Charakteristika (Genauigkeit, Eindeutigkeit) überhaupt gültig sind. Fachkommunikation sollte auch in den Übergängen zu anderen Varietäten erforscht werden, insbesondere zur literarischen Sprache mit der zukunftsoptimistischen Perspektive, dass sich die Fachsprachlichkeit der Literatur und die Poesie der Wissenschaft gegenseitig erhellen könnten, womit das Ideal einer anschaulichen Wissenschaft verbunden ist, das auch Ismael in *Moby Dick* verfolge. Diese sprachliche Anschaulichkeit sei in der modernen Physik verloren gegangen, weshalb für die Zukunft gut ausgebildete, sprachkompetente Fachleute als „Übersetzer“, als „Grenzüberschreiter“ zwischen den Disziplinen gebraucht werden würden.

Die vierte Sektion „Wissen“ befasst sich mit verschiedenen Arten von Wissensformen und Weltdeutungen und wird von Gottfried Orth eröffnet, der die Säkularisierungsthese und damit auch die Rede von der Wiederkehr der Religionen in der technisch-wissenschaftlichen Welt als eurozentrisch in Frage stellt. Vielmehr hätten Religionen in der modernen Gesellschaft ihre Formen und Inhalte verändert und vielfältige Erscheinungsformen angenommen. Unter den Stichworten Öffentlichkeit, Mündigkeit und Aufklärung benennt Orth Aufgaben der universitären Theologie heute, von denen die Aufklärung im Sinne von historischer Selbstreflexion, Dekonstruktion und Konstruktion nicht nur für die Theologie wichtig sei. Bedeutung habe sie in abgewandelter Weise auch für die Natur- und Technikwissenschaften, besonders im Hinblick auf die sogenannten *life sciences*, die versuchten, Definitionshoheit über den ursprünglich philosophisch, geisteswissenschaftlich, theologisch geprägten Begriff des Lebens zu erlangen. Sebastian Neumeister befasst sich mit der Ordnung und Interpretation von Wissen in der Frühen Neuzeit, in der das Theater zur Leitmetapher der Welterfassung und Wissensvermittlung wurde. Claus-Artur Scheier erläutert die Auseinandersetzung Heideggers mit dem Wesen der Technik und seine häufig missverstandene Entgegensetzung von dichterischem und rechnerischem Denken. Scheier bekräftigt die Präzision der heideggerschen Rede vom *Sein* und von der *ontologischen Differenz* und sieht die Kultur-Technik-Dichotomie als charakteristisches Produkt der industriellen Moderne. Toni Tholen beleuchtet kritisch die aktuelle Situierung der Philologien in Bezug auf dominante gesellschaftliche, politische und wissenschaftliche Gegenwartsdeutungen und in Bezug auf die institutionalisierte Wissenschaft. In drei Schritten nähert sich Tholen der Beschreibung dieser Prozesse und deren Beziehung zu den Philologien: Darstellung der Biopolitik nach Foucault und Agamben; Auswirkung der Biopolitik auf die Entwicklung der Wissenschaft und ihrer Arbeitsformen sowie Darstellung der Beziehung zu den ästhetisch-philosophisch orientierten Disziplinen in der Aufgabe einer Neubestimmung von Wissenschaft als Lebensform und Kultur; Funktion der Philologien in Bezug auf die *life sciences* mit dem Appell, die Frage danach, was Leben bedeuten soll, nicht allein den *life sciences* zu überlassen.

Die Literaturwissenschaft als Kultur, die aus autonomer, nicht instrumenteller geistiger Arbeit hervorgeht, sollte mit dem Lebenswissen der literarischen und philosophischen Tradition und durch Kultivierung alternativer wissenschaftlich-kreativer Arbeitsweisen darauf hinwirken, den um sich greifenden Prozess der Instrumentalisierung von Leben anzuhalten. Jörg Paulus widmet sich der Expeditionsliteratur und dem literarischen Kartographieren als Techniken des Ausschau-Haltens und Verzeichnens, die sich an topographischen Ordnungen orientieren, sie überschreiben, verzerren oder unterwandern. Den Fokus richtet er dabei auf den Umgang mit dem *homo mensura*-Prinzip. Sonja A. J. Neef befasst sich mit der Handschrift als Kulturtechnik, nicht ohne das Kompositum zuvor begrifflich zu überprüfen. Neef betrachtet die Beziehung zwischen Kultur und Technik mit den ihr innewohnenden Gegensätzen als Kompositum, um die technische Dimension der allgemein als vor- oder a-technisch gewerteten Handschrift als Kulturtechnik herauszustellen. Über den Mythos von Prometheus und Epimetheus versinnbildlicht Neef sowohl das Verhältnis von Zeit und Technik als auch dessen Widerspiegelung in der Kulturtechnik der Handschrift.

Den im Vorwort aufgeworfenen Fragen widmen sich dezidiert nur wenige Beiträge, und diese nehmen bezüglich des Dialogs zwischen den zwei Kulturen und der behaupteten Interdisziplinarität eine weit skeptischere Position ein. Scheier tendiert zur Bekräftigung der zwei Kulturen im modernen Wissenschaftsverständnis, und sowohl Litterst als auch Heinz betonen die Notwendigkeit von Vermittlern, was doch eher nach Brückenbau klingt. Der Wunsch nach Anschaulichkeit des Wissens wird von Heinz wie auch von Neumeister formuliert und von Lach zumindest thematisiert. Tholen und Orth benennen Fehlentwicklungen bzw. Fehldeutungen und formulieren konkrete Aufgaben für die Geisteswissenschaften angesichts des erstarkenden Deutungsanspruchs der *life sciences* über die Frage, was menschliches Leben sei. Es sind diese wenigen Beiträge, die ein gewisses Maß an Dialogizität aufweisen, während die übrigen unvermittelt als Einzeldarstellungen nebeneinander stehen, statt miteinander ins Gespräch zu treten. Zur Beziehung zwischen den Künsten und den naturwissenschaftlichen und technischen Entwicklungen findet sich zwar eine ganze Reihe von interessanten Beiträgen, die jedoch in ihren Schlussfolgerungen oder Perspektivierungen hin zu einer systematischen Erfassung und Beschreibung von Wirkungszusammenhängen eher zurückhaltend sind. So entfaltet der Band in weiten Teilen ein Panorama typisch literaturwissenschaftlicher Ansätze zum Thema Künste, Kultur und Technik, das weder die im Vorwort gewünschte Dialogizität und Systematizität erfüllt, noch wesentlich Neues zur Wechselwirkung von Geistes- und Naturwissenschaften, von Künsten und Wissenschaften liefert. Wenn also der Sammelband die dritte Kultur repräsentiert, dann wäre diese eine (Ent-)Täuschung, denn der Band bleibt hinter den selbst gesteckten Zielen – Dialog, Interdisziplinarität, Systematik – zurück, und langfristig bliebe nur das Umkehren zum Ausgangspunkt der Frage nach den zwei Kulturen, um nach neuen Wegen zu suchen.

Silke Tork

*Kosmopolitische ‚Germanophonie‘. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Hg. Christine Meyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 410 S.

Der von Christine Meyer herausgegebene Band versammelt die Beiträge einer Tagung, die im Mai 2011 an der Universität Amiens in Frankreich veranstaltet wurde. Der Fokus der Veranstaltung sowie des Bandes liegt darauf, die nach wie vor zu konstatierende marginale Position bikultureller AutorInnen, so der verwendete Begriff, in der deutschsprachigen Literatur zu überwinden sowie eine Bestandsaufnahme der sich in den letzten Jahrzehnten vollzogenen Wandlungen in diesem Bereich vorzunehmen. Um ersteres einzulösen, spricht Christine Meyer in ihrem Vorwort einige der Probleme an, mit denen bi- bzw. oft plurikulturelle AutorInnen konfrontiert sind bzw. diskutiert Paradigmen des Literaturbetriebs und der Literaturwissenschaft, die bislang mögliche Hindernisse für ihre gleichwertige Betrachtung dargestellt haben. Da ist z.B. das Verständnis von ‚Migrationsliteratur‘ (so der häufig gebrauchte Terminus für Literatur eingewanderter AutorInnen, oft auch noch in der zweiten Generation) als Randphänomen in der Literaturlandschaft. Grenzüberschreitendes Schreiben, so Meyer, sei jedoch im Gegenteil ein zentraler Faktor der zeitgenössischen deutschsprachigen Kultur und wesentlich an einer Verschiebung des Zentrums einer ‚deutschen Literatur‘ beteiligt. Damit ist allerdings nicht die oftmals zitierte Bereicherung der deutschsprachigen Literatur durch bikulturelle AutorInnen gemeint, die sich als Klischee entpuppt: denn Bereicherung setzt vor allem die Bereitschaft der Aufnahmegesellschaft voraus, sich verändern zu lassen. Mit dieser Kritik ist durchaus auch die Literaturwissenschaft angesprochen, denn die Vermeidung diskriminierender Kategorisierungen und die Aufnahme einzelner AutorInnen und Texte in den nationalen Kanon alleine würden noch nicht die Herausforderungen, die grenzüberschreitendes Schreiben an die Wissenschaft stellt, lösen. Vielmehr hinterfrage solch eine Literatur die Einteilung in Nationalliteraturen und bilde die aktuell verstärkte Internationalisierung der Literatur ab, für die es jedoch auch historische Beispiele, Meyer nennt Heinrich Heine, Franz Kafka, Paul Celan oder Elias Canetti, gebe.

In ihrer Kritik spricht die Herausgeberin auch schon einige Punkte an, die dem von ihr vorgeschlagenen Konzept einer kosmopolitischen, postnationalen ‚Germanophonie‘ zugrunde liegen. Mit der Lehnwortbildung ‚Germanophonie‘ setzt Meyer einen ersten Schritt zur Hinterfragung nationaler Kategorien, möchte sie doch mit der Anlehnung an den „heiklen Begriff der *francophonie*“ (15) Begriffe wie das ‚Deutsche‘ und das ‚Deutschsprachige‘ problematisieren.

Der Bezug zur kolonialen Vergangenheit (sowie deren postkolonialer Aufarbeitung), auf die der Begriff der *francophonie* (und der zu vergleichende englische Begriff der *Commonwealth literature*) verweist, sei freilich im deutschen Kontext in dieser Form nicht gegeben, da der Großteil der bikulturellen AutorInnen im Rahmen der Arbeitsmigration ab den 1950er Jahren und nach der Auflösung des Ostblocks ab 1989 nach Deutschland gekommen sind. Allerdings verweist Meyer auf mehrere Aspekte, die auch im deutschen bzw. deutschsprachigen Raum Prozesse der Kolonialisierung darstellen. Sie nennt die

Deportation und Vernichtung von Juden, Sinti und Roma durch die Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg als „radikale und perverse Abart der Kolonisation“ (13). Die Anwerbung von Gastarbeitern ab 1955 hingegen könne mit Kien Nghi Ha als ‚innere Kolonisierung‘ bezeichnet werden, waren es doch billige Arbeitskräfte, die in den verarmten Mittelmeerstaaten nach gesundheitlichen Kriterien ausgewählt wurden, getrennt von der deutschen Bevölkerung in zum Teil sehr schlechten Unterkünften untergebracht wurden und nie gleichberechtigte BürgerInnen werden sollten. Eine ähnliche Entwicklung sieht Meyer in der DDR, die ebenfalls billige Arbeitskräfte sowie Facharbeiter aus sozialistischen Entwicklungsländern, politische Flüchtlinge und solche aus Kriegsgebieten einwandern ließ. In der Geschichte Österreichs wird die Habsburger Monarchie mitunter als ein Fall der Binnenkolonialisierung gesehen, weiterhin war Österreich (sowie ehemalige Teile der Monarchie) aktiv in die Gräueltaten des Nationalsozialismus involviert und warb – später zwar als die BRD, aber unter ähnlichen Bedingungen – Gastarbeiter an. Auch der Umgang mit sprachlichen Minderheiten in Österreich kann als Kolonialisierungsmechanismus gesehen werden.

‚Germanophonie‘ verweist weiterhin auf das Adjektiv ‚germanophon‘, das sich auf Länder mit vollständiger oder teilweiser deutscher Sprachtradition bezieht, also auf Deutschland, Österreich, die Schweiz, Luxemburg und Liechtenstein. Aufgrund dieser bestehenden Definition möchte Meyer dem Begriff keine neue Bedeutung zuweisen um nicht unnötig Verwirrung zu stiften. Gleichzeitig hält sie fest, dass das Mitdenken des historischen, geopolitischen und soziokulturellen Kontexts des jeweiligen Staates von großer Bedeutung ist, wie schon die Ausführungen zu den ‚kolonialen‘ Strukturen gezeigt haben. Die Berücksichtigung dieser Aspekte ermögliche es, „auf das historisch und gesellschaftlich bedingte Ungleichgewicht der meisten ‚transkulturellen‘ Beziehungen aufmerksam zu machen“ (15), eines der Hauptanliegen des Bandes.

Theoretisch bietet dieser Aspekt wiederum einen Anknüpfungspunkt an den Kolonialismus, besser gesagt an dessen Aufarbeitung, also den Postkolonialismus, der in rekontextualisierter Form seit einiger Zeit verstärkt Einzug auch in die Germanistik (und andere Literaturwissenschaften) hält. Dies spiegelt sich auch in Texten bikultureller AutorInnen im deutschsprachigen Raum wider, die Strategien des *writing back* aufweisen sowie andere Elemente aus postkolonialen literarischen und kritischen Texten aufnehmen, was wiederum auf das supra- oder postnationale bzw. kosmopolitische Element der Germanophonie verweise, das Meyer hervorhebt.

Der anregenden Einleitung folgen 18 Beiträge, die in fünf Kapitel strukturiert sind und sich zum Teil stärker, zum Teil weniger stark auf das dargelegte Konzept der ‚Germanophonie‘ beziehen. Das erste Kapitel, „Zu Grenzüberschreitungen in Literatur und Gesellschaft“, enthält drei Aufsätze programmatischen Charakters. So erläutert Manfred Schmelting erst die Begriffe Nation und Kosmopolitismus sowie das Phänomen der Perspektive, das er in der Folge als perspektivisches Sehen und perspektivische Erkenntnis als narrative Verfahren beschreibt, die sich im modernen interkulturellen Roman mit fremdhermeneutischen Prozessen zusammenschließen. Wie dies passiert, zeigt er anhand des populären Romans *Briefe in die chinesische Vergangenheit* (1986) von Herbert

Rosendorfer und Sten Nadolnys *Selim oder die Gabe der Rede* (1990). Im zweiten Beitrag gibt Azade Seyhan einen kurzen Abriss über Probleme einer interkulturellen Hermeneutik, wobei sie vor allem auf die Frage der Übersetzung, im Speziellen der kulturellen Übersetzung, fokussiert. Die große Bedeutung von Fiktion als Beispiel dafür, wie Kulturen übersetzt und transportiert werden, illustriert sie mit einer Analyse des Romans *Ali und Nino* (1937) von Kurban Said (alias Lev Nussimbaum bzw. Essad Bey). Den Abschluss dieses Teils bildet Kien Nghi Has Aufsatz, in dem er den ‚Hype‘ um den Begriff der Hybridität (Bhabha) diskutiert und diesen mit dem nach wie vor aktuellen Rassendenken und rassistischen Praktiken verknüpft. Er tut dies mithilfe einer historischen Betrachtung des Hybriditätsbegriffs, den er im kolonial-rassistischen Kontext darstellt.

Der zweite Teil des Bandes, „Traditionslinien“, bietet eine historische Perspektive auf grenzüberschreitendes Schreiben. Diese wird zwar oftmals als Desiderat hervorgehoben, meist aber nicht untersucht. Meyer selbst sowie zwei Kolleginnen machen hier eine lobenswerte Ausnahme: In ihrem Beitrag zu Elias Canetti versucht Christine Meyer eine realistische Einschätzung seiner Bedeutung als ‚Ahne‘ für transkulturelle, postnationale und postkoloniale Literatur und diskutiert seine problematische Verortung, seine kulturkritischen und anthropologischen Stellungnahmen sowie seine ästhetisch-philosophischen Positionen. Isabella Parkhurst-Atger hingegen stellt mit Franz Baermann Steiner einen weniger bekannten, mit Canetti befreundeten Prager Anthropologen und Dichter vor, der in seinem englischen Exil zum Vorreiter der postkolonialen Theorie wurde. In Andrea Lauterweins ‚Versuch‘ (121) steht Paul Celan im Mittelpunkt; anhand seiner Herkunft, seiner Biographie, seiner Sprache(n), seiner Heimat(en) möchte die Autorin zeigen, dass Celans Poetologie die wichtigsten Konzepte der neueren Kulturwissenschaft (Verfransung, Heteroglossie, Heterogenität, Interkulturalität, Multikulturalismus, Hybridität) bereits innewohnt.

Im dritten Kapitel, „Entwicklung und Rezeption“, erfolgt der Sprung in die Gegenwart und die im Vorwort angesprochene Bestandsaufnahme der sich in den letzten Jahrzehnten vollzogenen Wandlungen im Bereich des grenzüberschreitenden Schreibens. So gibt Nilüfer Kuruyazıcı einen Überblick über die 50jährige Geschichte der deutsch-türkischen Literatur in Deutschland. Sie kommt dabei zum Schluss, dass AutorInnen wie Emine Sevgi Özdamar, Selim Özdoğan oder Yadé Kara sich nicht mehr nach Generationen oder einer gemeinsamen Thematik einordnen lassen, sondern sich durch individuelle ästhetische Konzepte auszeichnen. Deutsch-türkische AutorInnen sind somit zu „Schriftstellern unter Schriftstellern“ (Yüksel Pazarkaya) geworden. Benoît Ellerbach zeigt am Beispiel des deutsch-syrischen Autors Rafik Schami, inwiefern grenzüberschreitendes Schreiben trotz allem an nationale Literaturbetriebe geknüpft ist. Dabei zeigt sich, dass im konkreten Fall zwischen Autor und Feuilleton ein ambivalentes Wechselspiel stattfindet, von dem beide zu profitieren scheinen. Im folgenden Beitrag eröffnet Myriam Geiser eine komparatistische Perspektive indem sie die literaturwissenschaftliche Rezeption von Migrationsliteratur in Deutschland mit jener in Frankreich vergleicht. Trotz der unterschiedlichen Geschichte der Migrationsliteratur in den beiden Ländern zeigt Geiser einige

Parallelen auf und diskutiert besonders die Ansätze, Migrationsliteratur als Weltliteratur, bzw., im französischsprachigen Raum, als *littérature mondiale* zu verstehen. Ebenfalls komparatistisch arbeitet Haimaa El Wardy in ihrem Beitrag, der auch den deutschen und den französischen Kontext gegenüberstellt und sich vor allem für die Beziehung zwischen Sprache und Identität in beiden Ländern interessiert. In ihrer Analyse von Rafik Schamis Roman *Die Sehnsucht der Schwalbe* (2000) und Azouz Begags *Le Gone du Chaâba* (1986) kommt sie zu dem Schluss, dass die Texte sich trotz der unterschiedlichen Kontexte durch ähnliche interkulturelle Erzählverfahren auszeichnen.

Der vierte Teil, „Identitätskonstruktion und kulturelle Verortung“, stellt Einzeluntersuchung von AutorInnen vor. Mit Josef Winkler bringt Bernard Banoun einen Autor ohne Migrationshintergrund in die Diskussion ein, dessen Werk, das pathologische Heimatfixierung und weltweites Erfahrungsfeld vereine, zur Internationalisierung der deutschsprachigen Literatur beitrage. Zudem bietet Banoun in nuce eine Darstellung des österreichischen Literaturbetriebs und arbeitet die Besonderheiten der zeitgenössischen österreichischen Literatur heraus. Marion Dufrese analysiert in ihrem Beitrag Franco Biondis Konzeption des Fremden, die durch eine permanente Schwellensituation gekennzeichnet ist, in der sich seine Protagonisten befinden. Zudem spielt bei Biondis Verständnis von Einwanderung die Sprache eine große Rolle – Einwandern ist weniger ein Überschreiten von Grenzen als ein Einwandern in die Sprache. Im Artikel von Sieglinde Klettenhammer rückt die räumliche Motivik, die schon bei der Analyse Biondis berücksichtigt wird, in den Vordergrund. Sie untersucht die Funktion der Topographie bzw. der Bewegungen im Raum und deren Bedeutung für die transkulturelle Ich-Konstitution beispielhaft anhand Ilma Rakusas autobiographischem Text *Mehr Meer. Erinnerungspassagen* (2009). Neben Banouns Artikel zu Winkler ist Klettenhammers Beitrag die zweite Ausnahme im Sammelband, die sich nicht mit AutorInnen, die im deutschen Literaturbetrieb tätig sind, beschäftigen, sondern andere deutschsprachige Literaturräume in den Blick nehmen. Der letzte Beitrag im vierten Abschnitt ist Yoko Tawadas Roman *Das nackte Auge* (2004) gewidmet. In ihrer Analyse konzentriert sich Leslie A. Adelson vor allem auf die literarischen Parallelkonstellationen im Text und verbindet diese auf theoretischer Ebene mit neuen Ansätzen in den *translation studies*, die den Schwerpunkt weniger auf der sprachlichen Übersetzung als auf der Seitwärtsbewegung einer *trans-latio* setzen.

Das fünfte Kapitel des Bandes, „Entwürfe transkultureller Gedächtniskultur“, fragt nach dem Ort und Raum von Erinnerung und Erinnerungskultur in multi-kultureller deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Was wird von wem erinnert und welche Verflechtungen verschiedener Erinnerungen und Gedächtnisse ergeben sich? Michael Hofmann zeigt in seinem Beitrag, wie sich deutsch-türkische und türkische Texte dem Thema der Verfolgung und Ermordung der Armenier durch den türkischen Staat 1915 nähern und inwieweit der deutsch-jüdische Diskurs zur Shoah Anregungen für einen deutsch-türkisch-armenischen Dialog bieten kann. Er erläutert diese Fragen anhand von Aussagen von Jean Améry, dem Roman *Gefährliche Verwandtschaft* (1998) von Zafer Şenocak, Texten des armenisch-türkischen Journalisten Hrant Dink und dem Roman *Der Bastard*



von *Istanbul* (2006) der türkischen Autorin Elif Shafak. Der Artikel von Katja Schubert beschäftigt sich mit einer im deutschsprachigen Raum wenig beachteten Autorin: Jeannette Lander, die sich, aus einer polnisch-jüdischen Familie stammend und in den USA aufgewachsen, 1960 in der Bundesrepublik niederließ. Schubert bespricht ihren ersten Roman, *Ein Sommer in der Woche der Itke K.* (1970), über das konfliktreiche Heranwachsen eines weißen jüdischen Mädchens in einem Schwarzenviertel in den amerikanischen Südstaaten der 1940er Jahre. Sie analysiert, wie Lander die Suche nach den Erscheinungen, wie die Autorin es selbst nennt, und der ästhetisch-moralischen Zeitgenossenschaft, das emphatische Verstehen literarisch gestaltet. Linda Koiran widmet ihren Beitrag dokumentarischen Texten von afro- bzw. asiatisch-deutschen AutorInnen, die über ihre Erfahrungen in Deutschland berichten, und interessiert sich dabei besonders für die Konstitution hybrider Identitätsmodelle. Der Artikel ergänzt damit die theoretischen Ausführungen Kien Nghi Has zum Verhältnis von Hybridität und Rassendiskurs im ersten Kapitel des Bandes. Die besprochenen Texte sind Hans-Jürgen Massaquoi „*Neger, Neger, Schornsteinfeger!*“ (1999), Ika Hügel-Marshall *Dahim unterwegs* (1998) und Abini Zöllners *Schokoladenkind* (2003). Den Abschluss bildet ein Beitrag von Karin E. Yeşilada, die sich mit der literarischen Verarbeitung der rassistischen Mordanschläge und Gewaltaktionen von Hoyerswerda, Rostock, Mölln und Solingen auseinandersetzt. Diese Pogrome wurden bislang fast ausschließlich von bikulturellen, vor allem von türkisch-deutschen AutorInnen thematisiert, wie Yeşilada anhand ausgewählter Gedichte zeigt. Zudem streicht sie die bedeutende Rolle hervor, die türkisch-deutsche Literatur im Prozess des sich Einschreibens der Einwanderer in das gesamtdeutsche Gedächtnis hat.

Christine Meyers Band bietet viele wichtige und aktuelle Beiträge zur Diskussion um eine multikulturelle deutsch- (und zum Teil mehr-)sprachige (Gegenwarts-)Literatur, besonders hervorzuheben ist die historische Perspektive, die in drei Beiträgen eröffnet wird.

Das entworfene Konzept der ‚Germanophonie‘ verweist, wie von der Herausgeberin beabsichtigt, auf viele Aspekte, die bei einem multikulturellen, mehrsprachigen Literaturverständnis zu berücksichtigen sind. Das Mitdenken kolonialer Dimensionen und Strukturen, der Vorschlag eines postkolonialen theoretischen Zugangs, das Unterstreichen des kosmopolitischen Moments bei gleichzeitiger Berücksichtigung (historischer, sozialer, kultureller etc.) nationaler Aspekte, die Annäherung an andere postkoloniale Literaturen sowie nicht zuletzt das Konzept als Beitrag zur Terminologiediskussion um ‚Migrationsliteratur‘ stellen innovative Impulse dar. Einige davon werden im vorliegenden Sammelband eingelöst, andere sind noch offen. So steckt Meyer in ihrem Vorwort das geografische Gebiet zwar implizit mit den germanophonen Ländern ab, der Fokus bleibt allerdings auf Deutschland, mit Seitenblicken auf Österreich (vgl. Bernard Banouns Beitrag zu Josef Winkler) und die Schweiz (vgl. Sieglinde Klettenhammers Beitrag zu Ilma Rakusa, wobei hier wenig Bezug zum literatursoziologischen Kontext der Schweiz hergestellt wird). Weiterhin verweist Meyer auf die Erweiterung des Korpus, in das auch „monokulturelle“ AutorInnen wie Sten Nadolny, Herbert Rosendorfer und Josef Winkler

aufgenommen wurden (der Schwerpunkt bleibt auf bi- bzw. pluri-kulturellen AutorInnen). Wenn man ihr Konzept jedoch konsequent weiterdenkt, ist der Verweis auf die kulturelle Herkunft der AutorInnen obsolet, eine kosmopolitische Germanophonie müsste vielmehr die gesamte deutschsprachige Literatur umfassen und selbst das Kriterium der Sprache ist, wie einige im Band behandelte mehrsprachige Texte zeigen, ein problematisches.

Gleich zu Beginn verweist Meyer außerdem auf das Infragestellen des Konzepts der Nationalliteraturen durch grenzüberschreitendes Schreiben. Dieses Infragestellen steht im Kontrast zur Bedeutung national organisierter Strukturen, wie z.B. des Literaturbetriebs (vgl. Benoît Ellerbachs Beitrag zu Rafik Schami), oder auch regionaler Entwicklungen, wie sie Bernard Banoun in seinem Beitrag für Österreich darstellt. Und es steht im Kontrast zu den Nationalphilologien, in denen die Literaturwissenschaften organisiert sind, wie nicht zuletzt der Sammelband zeigt: Die BeiträgerInnen sind alle GermanistInnen, wenngleich viele an sogenannten Auslandsgermanistiken tätig sind und damit nicht im traditionellen Zentrum der Germanistik. Trotzdem bleibt (für die Anwendung des Konzepts!) problematisch, dass der Band vor allem eine germanistische Sichtweise abbildet, die nur punktuell gebrochen wird: In zweien der Beiträge wurde zentral eine komparatistische Perspektive eingenommen und der deutsche Sprachraum mit einem anderen (dem französischen, vgl. die Beiträge von Myriam Geiser und Haimaa El Wardy) verglichen, wie dies von Meyer in ihrer Einleitung eingefordert wird. Die verstärkte Anwendung eines komparatistischen sowie interdisziplinären Ansatzes, den die Herausgeberin für „eine fruchtbare Reflexion über translinguale und transnationale Schreibpraktiken“ als „unumgänglich“ (19) ansieht, bleibt für zukünftige Forschungen zu wünschen.

Damit bleiben noch einige Fragen zur kosmopolitischen ‚Germanophonie‘ offen, und es ist zu hoffen, dass die Urheberin ihr anregendes theoretisches Konzept weiter vertiefen wird.

*Sandra Vlasta*

Heidi Denzel de Tirado. *Biographische Fiktionen. Das Paradigma Denis Diderot im interkulturellen Vergleich (1765-2005)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 414 S.

Enzyklopädist, Schriftsteller, Atheist, Besitzer einer umfangreichen Bibliothek, Aufklärer und Berater am Hofe der Zarin Katharina II – das sind Schlagworte, die Denis Diderots Leben und Wirken kurz umreißen und einen ersten Einblick in das produktive Schaffen eines Schriftstellers geben, der bereits zu Lebzeiten polarisiert und fasziniert hat. Besonders die Faszination der Figur Diderot hält bis heute an, und die Rezeption seiner Werke und hinterlassenen Schriften erfährt seit den 1980er Jahren einen regelrechten Boom. Wie diese Rezeption erfolgt, welche Tendenzen zu beobachten sind und wie unterschiedlich die Figur und der Autor Diderot über 250 Jahre hinweg in verschiedenen Genres eingesetzt

wurde, arbeitet Heidi Denzel de Tirado in ihrem Band *Biographische Fiktionen. Das Paradigma Denis Diderot im interkulturellen Vergleich* heraus.

Im Fokus stehen fiktionale Texte, die Diderot als eine eigenständige Figur aufweisen und dabei auch Informationen zum Leben und Werk sowie auch der Wirkung Diderots wiedergeben. Denzel de Tirado bedient sich einer textimmanenten Vorgehensweise, widmet sich also in ihren Analysen der Funktion der Figur und arbeitet heraus, wie die Figur Diderot in den einzelnen Werken eine Instrumentalisierung, Überhöhung, Vereinnahmung oder kontrafaktische Darstellung erfährt. Geprägt ist der Zugang zudem durch eine dokumentarische Herangehensweise, die auch Werke umfasst, die nicht kanonisiert und dementsprechend nicht so leicht zugänglich sind. Dabei differenziert Denzel de Tirado nicht zwischen den Konstrukten „hoher“ und „niedriger“ Literatur, sondern folgt ihrem Anspruch, möglichst umfassend die Rezeptionsgeschichte Diderots aufzuarbeiten.

Um nun diesem Anspruch zu folgen, definiert Denzel de Tirado bereits in der Einleitung, was sie unter biographischen Fiktionen versteht, nämlich dezidiert fiktionale Texte, die die Biographie Diderots, mit oder ohne Anlehnung an sein Werk, zum Inhalt haben. Der Term „biographisch“ dient ihr dabei als Brücke, die möglichst alle Genres und Textsorten fiktional lebensgeschichtlichen Erzählens verbindet. Diesem, doch sehr ambitionierten, Anspruch nähert sie sich durch einen sowohl komparatistischen als auch interkulturellen Ansatz an, der Tendenzen und Phänomene nationalsprachlich sowie kulturell übergreifend zu fassen erlaubt. Der Fokus liegt dabei auf der Rezeption innerhalb des deutsch-, englisch- und französischsprachigen Raums.

Im ersten Kapitel widmet sich Denzel de Tirado dem sich wandelnden Term der Biographie innerhalb literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen. In dieser umfassenden, nach Jahrhunderten gegliederten Darstellung, die auch einen Überblick über die unterschiedliche Auffassung von Autorinnen und Autoren von Seiten der Rezipierenden bietet, spannt sie einen Bogen von Selbststilisierungen im 18. Jahrhundert bis hin zum „Tod der Autorin bzw. des Autors“ und der „Geburt des Lesenden“ im Zeitalter der Postmoderne. Ergänzt wird diese Zusammenstellung durch einen Aufriss der Rezeptionsgeschichte Diderots in dem jeweiligen Jahrhundert. Bereits hier zeigt sich, dass die Rezeptionsgeschichte von drei Merkmalen geprägt ist, nämlich von einer internationalen Ausrichtung, von Genrevielfalt und von der wachsenden Popularität Diderots als fiktionale Figur. Besonders letzteres datiert Denzel de Tirado ab 1975, da ab diesem Zeitpunkt einerseits die Werke Diderots leichter und kostengünstiger verfügbar waren und andererseits ein allgemeiner Trend hin zu Biographien zu beobachten ist. Die anwachsende Rezeption Diderots jedoch nur unter diesen beiden Gesichtspunkten zu subsumieren, würde dem Faszinosum Diderot nicht gerecht. So arbeitet Denzel de Tirado auch überzeugend heraus, dass die große Popularität Diderots vielmehr auf seinen Status als moderner Denker zurückzuführen ist, dessen Themen- und Fragestellungen ihn sogar als ‚postmodernen‘ Charakter erscheinen lassen.

Im zweiten Kapitel arbeitet Denzel de Tirado einleitend die für die nachfolgenden Werkanalysen zugrundeliegenden Fokuse und Kategorien heraus.

Dabei geht sie auf die verschiedenen Fiktionalitätsgrade wie auch auf die Generierung von Authentizität ein. Zentral für Denzel de Tirados weitere Vorgehensweise ist eine an Ralf Sudau angelehnte Typologie, anhand derer sie nachfolgend herausarbeitet, wie Diderot und sein Werk in den einzelnen Texten eingesetzt werden. Diese doch recht schematische Einteilung, die aber nicht in letzter Konsequenz umgesetzt wird, umfasst sowohl den Einsatz von Diderot als (zentrale) Figur als auch dessen Werke als Prä-Text. Um den Anspruch, so umfassend wie möglich vorzugehen, zu erreichen, führt Denzel de Tirado eine genrespezifisch differenzierte Analyse durch, die poetische und dialogische Formen sowie Kurzprosa, Romane, Dramatisierungen und Filme umfasst.

Während in den poetischen Verarbeitungen die Figur Diderots und dessen Idealisierung im Zentrum stehen, dominiert bei den dialogischen Texten, die Diderot im Gespräch mit lebenden oder toten Menschen darstellen, die Gesprächsführung. Diderot bildet hier zwar nicht zwangsläufig den Mittelpunkt, jedoch werden seine Aussagen in zeitgenössische Kontexte werden. Dieses Spiel mit Fakt und Fiktion zeigt sich auch in den nachfolgend analysierten Kurzprosatexten, die Anekdoten aufnehmen und Diderot dabei vereinnahmend instrumentalisieren. Die untersuchten Romane spiegeln ein breites Spektrum der Rezeption wider, indem sie Diderots Werke aufgreifen, diese als eine Art Fortsetzungsroman weiterführen, nur einzelne Handlungsstränge weiterführen oder auch Diderot als Figur instrumentalisieren, die kriminalistische Fälle zu lösen hat. Manche der hier analysierten Texte verstehen sich explizit als biographische Fiktionen, indem sie zum Beispiel Diderots genaue Lebensdaten angeben und damit aber nicht ausschließlich Authentizität herstellen. Während bei den Romanen die Referenz zu Diderots Werken im Vordergrund steht, verbinden die Theaterstücke die Werkgeschichte mit dem Leben Diderots, wobei ein konkreter Lebensmoment, wie das Verfassen der Enzyklopädie, zumeist den Ausgangspunkt liefert. Schließlich streift Denzel de Tirado den Komplex der filmischen Umsetzungen, die sie unter dem Paradigma des Biopic analysiert und deren Basis das Privat- und Sexualleben Diderots bildet.

Zu den beliebtesten Rezeptionsformen zählen Diderots Arbeit an der Enzyklopädie und seine Beziehung zur Zarin Katharina. Letzterem widmet Denzel de Tirado ein ganzes Kapitel, bei dem sie das zuvor schon herausgearbeitete intertextuelle Feld weiter vertieft und Parallelen zu Diderots tatsächlichem Aufenthalt bei Katharina zieht. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Analysen stehen jedoch nicht so sehr die Werke im Vordergrund, sondern die jeweiligen Biographen und hier im Besonderen Leopold Ritter von Sacher-Masoch und Malcolm Bradbury, deren Auseinandersetzung mit Diderot auch entsprechend Raum gegeben wird.

Zusammenfassend arbeitet Denzel de Tirado heraus, dass die Rezeption Diderots keine einheitliche Fiktionalisierung aufweist – zu unterschiedlich sind die einzelnen Darstellungsformen und deren Inhalte. Sie alle eint jedoch die Figurenzeichnung eines innovativen Denkers, dessen Aussagen und Thesen auch im 20. und 21. Jahrhundert weiter bestehen können, wie auch die Verarbeitung seiner Werke als Prä-Texte verdeutlicht. Vertieft wird im letzten Kapitel

auch der interkulturelle Anspruch Denzel de Tirados, indem sie Tendenzen und Phänomene nationenübergreifend zusammenfasst.

Den Abschluss bildet ein umfassender Anhang, der, nach Epochen und Genres sortiert, die Rezeption Diderots schematisch erfasst. So sehr diese tabellarische Auflistung auch einen Überblick generiert und eine mögliche Einteilung in einzelne Kategorien suggeriert, so sehr stellt sich jedoch auch die Frage, ob nach Lektüre des Werkes diese detaillierte Auflistung notwendig ist – vor allem da die bei dieser Auflistung verwendeten Begrifflichkeiten nur nach eingehender Lektüre des gesamten Werkes verstanden werden können.

In Summe jedoch liefert Denzel de Tirado ein sehr umfassendes Werk zur Rezeptionsgeschichte Diderots, das sowohl als Überblicksdarstellung als auch zur tieferen Auseinandersetzung dienlich ist.

Ulrike Koch

Peter V. Zima. *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 292 S.

Was zeichnet den Essay als Genre und den Essayismus als Schreib- und Denkform im Kern aus? Es sind dies ein ausgesprochen riskantes, spielerisches, sich selber aufs Spiel setzendes Denken; ein ins Offene gehendes, nicht primär auf ein Ergebnis oder einen Abschluss abzielendes Argumentieren; ein Denken und Argumentieren, das sich selber beobachtet, kommentiert, auch ironisch thematisiert; ein Denken, das sich dem Zufälligen, Partikularen, Flüchtigen widmet; das konträre, unvereinbare Standpunkte dialogisch zusammenführt in offenen Konstellationen; das im Bewusstsein der Kontingenz dessen, was wir für ‚wirklich‘ halten, mal die eine, mal eine andere Wirklichkeitskonstruktion favorisiert, stets mit gebotenem Vorbehalt; es ist ein Denken in Möglichkeiten, nicht in Gewissheiten, in assoziativen Verkettungen, nicht in analytischen Schritten. Ein solches Denken, dieses essayistische Bewusstsein – also das, was unter den Begriff des Essayismus fällt –, kann als Schreibgestus und Denkbewegung in die verschiedenen literarischen Gattungen einwandern. Umgekehrt kann sich der Essay aller möglichen Schreibweisen, Gattungsmerkmale und Textsorten bedienen, sie nutzen, um die unabschließbare Offenheit der Erfahrung und die Ambivalenz der uns begegnenden Phänomene und Standpunkte zu vermitteln, mal in eher literarischer, mal in eher theoretischer Einstellung. Einen Essay lesen bedeutet, an einem Denken als Exploration, gar als Abenteuer teilzunehmen und dieses Denken, jedenfalls probenhalber, selber zu realisieren.

Man wird diesem Aufriss ohne weiteres zustimmen: Dies ist in der Tat die typische Leistung des Essays und die besondere Dynamik des Essayismus. Man hat das auch, wie die vielen Zitate belegen, immer schon so gesehen. Was also beabsichtigt unser Autor? Ihm geht es nicht um eine Geschichte des Essays, obwohl er in sieben Kapiteln wichtige Stationen von Montaigne über Diderot, Schlegel, Vischer, Nietzsche, Lukács, Adorno, Pirandello, Musil bis zu Barthes

und Jürgen Becker behandelt. Eine Geschichte hätte noch ganz andere Namen als die hier präsenten aufzubieten, nicht zuletzt die der großen amerikanischen Essayisten. Es geht ihm auch nicht um die bloße Kennzeichnung eines historischen Schreib- und Denktypus von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart. Vielmehr zielt er auf den Entwurf einer neuen Art von kritischer geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorie, die, als Dialogische Theorie, die Kernelemente des Essayismus aufnimmt, ohne selber zum Essay zu werden: also die dialogische Öffnung bezogener Positionen, das Spiel mit hypothetischen Entwürfen, die mitlaufende Reflexion auf den Möglichkeitscharakter und das Gemachtsein von Theorie, die Lust am experimentellen Denken, die Zulassung von heterogenen Momenten. Vf. nimmt hier schon früher vorgetragene Überlegungen auf, ohne sie freilich erkennbar weiter zu führen. Das programmatische Abschlusskapitel bleibt deutlich hinter dem selbstformulierten Anspruch zurück, die Konturen einer solch neuen Theorieform zu entwerfen. Es wiederholt eigentlich nur das, was schon die Einleitung zum Essayismus zu sagen wusste und was in den textorientierten Kapiteln immer wieder hervorgehoben wird. Nicht zuletzt: Was Vf. hier im Blick hat, ist so neu nicht. Zu nennen ist vor allem die responsive Phänomenologie von Bernhard Waldenfels, die ungleich radikaler und zugleich ‚realitätshaltiger‘ das schon längst verwirklicht hat, was hier noch als Entwurf begegnet.

Der Hauptteil des Buches ist einigen wichtigen Etappen in der Geschichte des Essays gewidmet, bis auf geringfügige Ausnahmen beschränkt auf deutsche und französische Fallstudien. Es fällt auf, dass Vf. durchgehend sehr viel zitiert, ja passagenweise regelrechte Zitatkaskaden mit sparsamer Moderation arrangiert. Das führt im Ergebnis zu durchaus treffenden ‚Porträts‘ und guten Texterschließungen, deren Innovationskraft freilich gering bleibt. Man hat vieles so ähnlich schon lesen können. Dennoch bleibt ein Kapitel wie z.B. das über Pirandello und Musil durchaus lesenswert. Was nun allerdings bedenklich stimmt und auf ein Grundproblem dieses Buches verweist, das sind verallgemeinernde Thesen, klischeehafte Abkürzungen und schiefe Schlagwörter (zu schweigen von allerlei jokosen Bemerkungen über den heutigen Wissenschaftsbetrieb oder politisch-bekennnishaften Erklärungen).

Zunächst irritieren historische Fehler. Vf. ist gewiss mit der ‚Spätmoderne‘ vertraut, aber gar nicht mit der Frühen Neuzeit. So möchte er z.B. Montaigne als Begründer des neuzeitlichen Essayismus abgrenzen gegen die ihm vorausliegende Tradition. Montaigne, so lesen wir, repräsentiere den Prototyp eines Subjekts, das „aus dem idealistischen [!] System der Scholastiker ausgebrochen“ sei (43). Ein kurzer Blick in einen scholastischen Kommentar oder in eine der – bis in Montaignes Zeit weit verbreiteten – scholastischen Enzyklopädien zeigt, in welchem enormen Maß diese Werke dialogisch verfahren, so ganz anders, als das Klischee es will. Ihm aber sitzt Vf. auf. Ähnlich schief ist im Montaigne-Kapitel die Auseinandersetzung mit der These, dieser Autor sei als Skeptiker zu bezeichnen. Wenn man dies bestreitet, dann muss man ja wohl zunächst die beiden Formen des Skeptizismus, die akademische und die pyrrhonische Skepsis, unterscheiden; denn die Frage, ob uns überhaupt wahre Erkenntnis möglich ist, wird in beiden Schulen unterschiedlich beantwortet. Der Pyrrhoniker lässt sie offen,

so wie er alles im Suspens hält – man könnte sagen: in essayistischer Offenheit. Wenn Montaigne später im Nietzsche-Kapitel eindeutig als Skeptiker auftaucht (118), dann ist unklar, um was für eine Skepsis es sich handelt.

Andere Auffälligkeiten begegnen dort, wo Vf. die besondere Argumentationsweise des Essayismus abgrenzt gegen alternative, nicht-essayistische Verfahren oder Haltungen. Vf. reklamiert für den Essayismus ein Denken, das um den Konstruktcharakter all unserer Weltbilder und Wirklichkeitsvorstellungen weiß. Das ist gewiss richtig. Aber ungleich wichtiger scheint mir, dass dieser ‚Konstruktivismus‘ eine der Grundideen der Literaturtheorie seit der aristotelischen Poetik ist und das ‚Literaturbewusstsein‘ seit je prägte. Nach Aristoteles konstruiert der Dichter ein Modell (ein Modell menschlichen Handelns), indem er Anfang, Mitte und Ende so aufeinander bezieht, dass sich ein plausibler, stimmiger, fesselnder Kontext ergibt (der Mythos), der natürlich – ist diese Option einmal eröffnet – in seinem Gemachtsein reflektiert und so aufgehoben werden kann. *Jedes* Kunstwerk setzt gegen die schiere Kontingenz dessen, was überhaupt möglich wäre, ein solches – selber kontingentes – Modell. Dies aufzuzeigen ist kein Privileg des essayistischen Bewusstseins. Vf. aber reklamiert dies, so wie er sich auch andere Frontstellungen der Essayisten einfach zu eigen macht. Es mag wohl sein, dass diese Autoren sich allergisch zeigen gegenüber metaphysischen „Dogmatisierungsversuchen“ (57); dass sie ein Systemdenken in Frage stellen, welches „sich mit der Wirklichkeit“ identifiziert (89); dass sie „das hegemoniale Denken in seinen verschiedenen Formen“ (139) attackieren, zumal in Epochen, in denen sich ein „Niedergang kultureller Hegemonien wie Scholastik, Absolutismus oder Liberalismus“ (165) vollzieht; dass sie eine „Abkehr“ vollziehen „von einem ideologischen, monologischen Herrschaftsdenken“ (173) und nach Alternativen suchen zu solchem „systematischen, monologischen Denken“ (204). Aber der Historiker des Essays und Theoretiker des Essayismus darf solche historischen Frontstellungen doch nicht einfach übernehmen und deren taktische Polemik wie eine Wahrheit vertreten. Was hat die metaphysische Frage nach dem Sein mit Dogmatisierung zu tun? Wieso müssen wir uns die Hegel-Perspektive Schlegels oder Vischers aneignen? Der Autor müsste doch, abgekürzt formuliert, Hegel nicht von Vischer, sondern von Henrich her verstehen und Vischers Position aus der Distanz kennzeichnen. Vischer oder Schlegel können uns die gewaltige prognostische Kraft in Hegels Denken nicht einmal ahnen lassen. So aber führt die Identifikation des Autors mit seinem Material immer wieder zu Schieflagen, wenn die Fraktion der Anti-Essayisten in den Blick gerückt wird.

Gern verweist Vf. auf ein Denken und eine Schreibpraxis, die der Offenheit des Essayismus ganz entgegengesetzt sei: die des Realismus. Von ihm hören wir, er sei „noch einer homogenen Wirklichkeitsvorstellung verpflichtet“ (27). Dieses Gespenst taucht immer wieder auf, etwa wenn es heißt, der Essayismus der Spätmoderne habe sich verabschiedet „vom mimetischen ‚Identitätsdenken‘ und vom Monolog des Realismus“ (181) und „von der literarischen und philosophischen Mimesis des Realismus“ (207). Das unterstellt Theoretikern und Praktikern ‚realistischer‘ Kunst eine Naivität, für die sich kein einziges Beispiel finden lassen dürfte. Und diese Frontstellung wird auch nicht einleuchtender,

wenn wir im Musil-Abschnitt lesen, Musils Erzähler distanzieren sich „von der kompakten Erzählstruktur der Ideologie (und der Trivalliteratur)“ (200). So baut sich gegen das ‚gute‘ essayistische Denken und Schreiben eine merkwürdige Gegnerschaft auf – Dogmatisierung, Systemdenken, Ideologie, Realismus, Mimesis, Scholastik, Trivalliteratur. Aber, ich erinnere noch einmal an den aristotelischen Mythos-Begriff: Auch ein Trivialroman ist ein Konstrukt aus Teilen (in diesem Fall: aus fertigen Schemata) mit Spielräumen dessen, was nicht explizit gesagt ist. Und für die „Erzählstruktur der Ideologie“ – was immer wir uns genauer darunter vorzustellen haben – gilt das nicht minder, weil es für alle Erzählstrukturen gilt.

Ich denke, dem Autor unterläuft bei seinen wiederholten Bemühungen, das essayistische Verfahren gegen anderes abzugrenzen, insbesondere gegen andere Schreibweisen, ein Kategorienfehler. Denn natürlich ist auch ein realistischer Roman durchsetzt von Offenheit und Partikularität, auch er wirft Fragen auf, die er unbeantwortet lässt; und natürlich bringt *jeder* Diskurs mit seinen Selbststabilisierungsstrategien all das in den Blick, was er so ostentativ abweisen will. Was hier zu unterscheiden wäre, das sind *verschiedene* Modi von Offenheit, Unbestimmtheit, Negativität. Es gibt nicht ein Monopol des Essayismus auf skeptisch-ironische Offenheit oder ‚parataktische‘, nicht-teleologische Reihung. Es gibt viele Offenheiten, auch die der ‚Scholastik‘ oder (und zumal) der ‚Mimesis‘. Um das an der Konstellation Essay/Roman zu verdeutlichen: Wir haben es auf der einen Seite mit einer *ästhetischen* Offenheit zu tun, mit Leerstellen, Unbestimmtheit, Negativität, und auf der anderen mit einer thematischen, an explizite Argumente und Gedanken gebundenen. Ein vielstimmiger, polyphoner Roman kann zugleich *essayistisch* sein – eben weil er die ins Spiel gebrachten ideologischen Standpunkte unveröhnt nebeneinander stehen lässt – wie *ästhetisch*, insofern er diese Themen in einer narrativen ‚Struktur‘ versammelt, die unformulierte Bereiche, negativ mitlaufende Dimensionen, vielfältige Semantiken öffnet: die eben das ermöglicht, was man seit je unter ästhetischer Wirkung oder Erfahrung verstanden hat. Ein Essay mag auch *solche* Unbestimmtheit konturieren; das definiert ihn niemals *als* Essay. Gelegentlich blitzt ein Bewusstsein von dieser Problematik auf, wenn es etwa zu Nietzsche heißt, ihm gehe es nicht darum, Probleme zu definieren, „sondern darum, sie auf ästhetisch wirksame Weise darzustellen“ (125). Das bleibt vage genug, aber es zielt in die richtige Richtung. Und so wie es die nicht-essayistische Unbestimmtheit des Ästhetischen gibt, so ließen sich noch ganz andere Alternativen zum Essayismus denken, die sich dem hier herrschenden binären Schema entziehen, ein reiches Paradigma von Offenheit. Von dessen Entfaltung würde gewiss auch das Projekt einer Dialogischen Theorie profitieren, das hier doch recht unterbestimmt bleibt. Man darf angesichts der bekannten Produktivität Zimas erwarten, dass er es weiter im Auge behält und ihm bei anderer Gelegenheit mehr Substanz verleiht, als es in diesem Buch der Fall ist.

Eckhard Lobsien



*Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive.* Hg. Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink und Manfred Schmeling. Stuttgart: Franz Steiner, 2013 (*VICE VERSA. Deutsch-französische Kulturstudien*; Bd. 5). 457 S.

Trotz des Aufschwungs der Kulturtransferforschung in den letzten zwanzig Jahren<sup>34</sup> hat diese Disziplin in literaturwissenschaftlich-komparatistischen Studienkreisen noch keine volle Anerkennung gefunden. Ursprünglich haben die „Gründerfiguren“ Michel Espagne und Michael Werner, die am Pariser CNRS in den 1980er Jahren diesen Ansatz initiiert und entwickelt hatten, ihn als Programm der Überwindung einer veralteten Praxis des *Comparatisme* konzipiert.<sup>35</sup> Seitdem haben sich die komparatistischen Methoden grundsätzlich erneuert, während das Feld der Kulturtransferforschung sich erheblich ausgeweitet und diversifiziert hat. In diesem Sinne wünscht man sich, dass der vorliegende Sammelband, der sich mit den grundlegenden Kategorien „Vergleich“ und „Transfer“ auseinandersetzt, zu einer besseren Sichtbarkeit der Kulturtransfers in den komparatistischen Lehrbüchern beitragen wird.<sup>36</sup> Denn in den 27 Aufsätzen, die in diesem Band vorliegen, wird noch einmal reichlich demonstriert, dass der Kulturtransfer für die Literaturwissenschaft nicht nur ein heuristisches Interesse, sondern auch eine hermeneutische Relevanz zeigt, wobei seine Affinitäten mit der historischen Forschung und den *cultural studies* keine Auflösung seiner philologischen Dimension bedeutet.

Über die Kulturtransfers hinaus umfasst nun die methodisch-theoretische Herausforderung dieser Publikation, das Ergebnis einer lehrreichen Tagung, die vom 9. bis 12. Februar 2012 an der Universität Saarbrücken stattgefunden hat, die diversen und vielfältigen Methoden des Vergleichs. Auf der Schwelle zwischen etablierten Wissenschaftsdiskursen („Einfluss“, „Wechselwirkungen“, „Austausch“), die inzwischen durch neuere Kategorien abgelöst oder ersetzt wurden (*métissage*, „Hybridität“, „Transkulturalität“, *cross-mapping*), setzt sich der Band zum Ziel, die „Erweiterung traditioneller Vergleichsverfahren“ über die neuere Theorie und Praxis des sog. „illegitimen Vergleichens“ unter die Lupe zu nehmen. In erster Linie geht es auch darum, solche Ereignisse „auf ihre methodische Tragfähigkeit hinsichtlich aktuellster Literatur- und Kulturphänomene zu überprüfen“ (S. 12). Die Ergebnisse dieses Programms werden in

34 Vgl. den Bericht von Hans-Jürgen Lüsebrink in seiner Einführung *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008. S. 129-170, mit bibliographischem Anhang S. 198-203.

35 Vgl. das „Au-delà du comparatisme“ betitelte Kapitel 2 der Studie von Michel Espagne. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. S. 35-49.

36 Der Kulturtransferansatz wird etwa in der 3. neu bearbeiteten Auflage von Angelika Corbineau-Hoffmanns *Einführung in die Komparatistik* (Berlin: Erich Schmidt, 2013) nicht berücksichtigt. Ernst Grabovszky widmet der Thematik „Rezeption und Kulturtransfer“ vier Seiten in seinem Lehrbuch *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2011 (UTB; 365). S. 111-114.

5 Sektionen eingegliedert: I. (Wissenschafts-)Perspektiven: programmatische Positionen und Konzepte; II. (Kultur)Begriffe: Inter-, Multi- und Transkulturalität; III. (Kultur-)Transfer: Kulturbeziehungsforschung, Kulturkontaktforschung, Kulturtransferforschung; IV: (Vergleichs)Verfahren: Bilaterales, multilaterales und ‚illegitimes‘ Vergleichen; V. (Text)Entgrenzungen: Intertextualität und Intermedialität.

Die drei einleitenden, substantiellen Beiträge der Herausgeber, die in der ersten Sektion zusammengestellt werden, ergründen den intellektuellen Horizont des Buchprojekts: Während Hans-Jürgen Lüsebrink sich auf die Tragfähigkeit des Kulturtransferansatzes konzentriert und diesbezüglich einen kritisch durchgesehenen, aktualisierten Stand der Forschung darbietet, systematisiert Christiane Sollte-Gresser die „Potenziale und Grenzen des Vergleichs“ sowohl in literatur- als auch in kultursystematischer Hinsicht. Sich auf Edouard Glissants „Poétique de la Relation“ berufend, reflektiert Manfred Schmelting nochmal diese verflochtenen Prozesse und macht auf die (manchmal problematische) Metaphorisierung interkultureller Beziehungen aufmerksam.

Unter Beachtung der Vielfalt und der reichlich informativen Qualität des Gesamtbandes lohnt sich eine Gesamtdarstellung seines Inhalts in der Form einer Übersicht seiner Tendenzen und Grundmerkmale. Zuerst nehmen einige anerkannte Wissenschaftler entscheidende Grundgedanken der Modelle, die sie seit langem verbreiten, wieder auf: Michel Espagne charakterisiert die Traditionen der deutschen vergleichenden Grammatik der indoeuropäischen Sprachen und der russischen Komparistik ethnoanthropologischer Prägung und skizziert eine Studie über Transferbeziehungen in diesen Komparatistiken am Beispiel der Werke von Nikolaevič und Propp. Ute Heidmann plädiert für den von ihr entwickelten „Differenzierungsvergleich“ (*comparatisme différencié*), während Joseph Jurt die Idee der Literaturzirkulation auf Bourdieus Theorie des literarischen Feldes stützt. Andere Beiträge setzen nun eine kritische Auseinandersetzung mit neueren Methoden fort, dies in der Absicht der Perfektionierung ihrer hermeneutischen Auswirkung: So lässt sich meines Erachtens Anke Bosses Vorschlag einer Evolution des Kulturtransfermodells zur Idee der Transformationsprozesse auf Grundlage von interkulturellen Vernetzungen fassen. Ruth Florack schlägt ihrerseits Brücken zwischen Forschungszweigen, die bislang überraschenderweise unabhängig voneinander gearbeitet haben, und überzeugt, dass Stereotypenforschung und Imagologie es erlauben, Stereotype als „diskursive Voraussetzung“, als „Begleiterscheinung“ oder als Folge eines Kulturtransfers zu analysieren. Michael Eggers hebt eine diachronisch-historische Perspektive hervor, die das entstehende vergleichende Verfahren zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf den Erfolg der vergleichenden Anatomie von Georges Cuvier zurückführt. So wurden „Körper und Texte“ seit langem in ein gemeinsames epistemologisches Netz integriert.

Weitere Aufsätze erhellen die grundlegende koloniale und postkoloniale Dimension der Studien zu Transfer und Vergleich. Karen Struve geht auf methodische Überlegungen zu „kultureller Differenz und Hybridität“ bei Homi K. Bhabba ein und diskutiert anhand einer Lektüre von Mathias Enards Märchen *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* (2010) ihre Relevanz für die

literarische Analyse. Sonja Malzer stellt Ergebnisse ihrer Dissertation dar, eine Analyse der „Möglichkeiten und Aporien“ des Vergleichs von europäischen Afrika-Reiseberichten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die als „pluri-mediale Texte“ Schrift und Fotografie kombinieren. Der Gegenstand von Jeanne Ruffings Beitrag ist die sog. „ethnische“, postkoloniale deutsche und marokkanische Kriminalliteratur, die anhand des der afroamerikanischen Literaturtradition entlehnten Konzepts des *signifyin(g)* kritisch reflektiert wird. Auch Elke Richters Artikel über Albert Camus' Kultur-Kontakte im Mittelmeerraum, der vom neueren Perspektivenwechsel der Camus-Forschung, die spezifische *algérianité* seines Werks berücksichtigend, ausgeht, ist in gewisser Weise im Bereich der postkolonialen Studien angesiedelt.

Eine besonders originelle Komponente des Bandes betrifft die Lyrik-Übersetzung als Kulturtransfer, deren Modalitäten zuerst von Carolin Fischer zusammenfassend evaluiert werden. Sie beleuchtet theoretische Standpunkte seit dem 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der mit den Stichwörtern *sourciers* gegen *ciblistes* etikettierten Kontroverse. Aus den Ergebnissen seiner inzwischen veröffentlichten Dissertation schöpfen die Ausführungen von Kambiz Djalali zur Übersetzung der „klassischen persischen Dichtung“ des Mittelalters, die historisch durch den Filter des trilateralen Kulturtransfers von deutschsprachigen und französischen Orientalisten im 19. Jahrhundert erst in der Übermittlung sichtbar wurde.

Neuere theoretische Impulse aus der sog. „interkulturellen Intertextualität“, die die Verf. auch auf die „*théorie de la référencialité*“ und die „*critique spatiale*“ bezieht, werden von Louise-Hélène Filion anhand einer kontrastierenden Analyse von Romanen vom Quebecer Schriftsteller Robert Racine und von Thomas Bernhard in Betracht gezogen, während Margot Brink sich der Aktualisierung der traditionell von Ernst Robert Curtius initiierten Toposforschung widmet. Hier läuft der methodische Anschluss über den Bereich der *memory studies* und die Idee der Gedächtnis- und Wissensräume. Rüdiger Zymner befasst sich mit Gattungslandschaften und Aspekten des „generologischen Kulturvergleichs“. Was die Intermedialität und den Bereich der Text-Bild Interferenzen angeht, wendet sich Monika Schmitz-Emans der Darstellung und Erkenntnis des „kulturell Differenten“ (im Sinne der Effekte einer Hybridisierung von Formen und Denkweisen) in exemplarischen Malerromanen zu: Es ist die Rede von Tilman Spenglers *Der Maler von Peking* (1993) und von Orhan Pamuks *Rot ist mein Name* (1998). Auf der Feststellung eines Ungleichgewichts zwischen deutsch- und französischsprachigen Arbeiten zur Intermedialität aufbauend, untersucht Christoph Vatter das intellektuelle Feld Québec als Drehscheibe eines Transferprozesses des Wissens der Intermedialität vom deutsch- in den französischsprachigen Raum.

Schließlich bleiben noch eine Reihe Fallstudien, die aus der Tradition der deutsch-französischen Studien stammen. Meist wird in diesen Beiträgen die französische Kultursphäre als Empfängerin bewertet. Thomas Keller identifiziert die Idee der „transkulturellen Differenz“ im Werk *Heidegger, le nazisme, les femmes et la philosophie* (2010) von Barbara Cassin und Alain Badiou. Hans Manfred Bock kommentiert die Evolution der Modulierung des Intellektuellenbegriffes

aus deutsch-französischer Perspektive. In der Flut des regen wechselseitigen Austauschs zwischen beiden Ländern sieht man, dass Elemente vom anderen Land vorzugsweise dann angeeignet werden, wenn in ihm bereits eine entsprechende Prädisposition existiert. Auf dem Gebiet der literarischen Transfers schätzt Perrine Häfner die Schwierigkeiten der literarischen Übersetzung am Beispiel der Durchreise und der Bewegung in Raymond Queneaus *Zazie dans le métro* ein. Stéphane Michaud verteidigt die traditionelle Methode des Vergleichs, weil dieser sich der schöpferischen Dimension eines Werks besser anpasse, wie er am Beispiel der zeitgenössischen Poesie von Michel Deguy belegt. Patricia Oster untersucht Kunst bzw. öffentliche Plastiken als Medium eines Kulturtransfers, wie es in Cécile Wasjbrots Berlinroman *L'île aux musées* (2008) der Fall ist. Peter V. Zima diskutiert die komplexen ambivalenten und widersprüchlichen Deutungen der nietzschanischen Begriffe „Natur“, „Leben“ und „Rhetorik“ in der französischen Nietzsche-Rezeption von Camus und Gide bis Barthes, Deleuze und Derrida.

Für eine weitere Auseinandersetzung mit Fragen des Transfers und des Vergleichs bleibt sicherlich eine von Christiane Sollte-Gresser in ihrem einleitenden Beitrag identifizierte Herausforderung von besonderer Aktualität. Kurz gesagt: Will der Vergleich als wissenschaftliches Verfahren in erster Linie Differenzen betonen oder die Wahrnehmung/Erfahrung der Alterität kritisch in Frage stellen? Vorschläge für eine dialektische Auflösung dieses Paradoxes hängen mit kontradiktorischen Sichtweisen über Kulturbeziehungen zusammen, wie sie Michael Werner neulich noch klargestellt hat. Geklärt werden soll tatsächlich, ob Kulturtransfer als Transfer zwischen Kulturen“ (die als „Einheiten, [...] durch Differenzen bestimmt sind“) erfasst wird oder ob „Transfer als Kultur“ besteht, wobei die Voraussetzung gilt, dass „Kultur – wie Gesellschaft und technischer Fortschritt – durch Kontakt entsteht, durch Zirkulation, Transfer und Bewegung [...]“.<sup>37</sup> Aus der Überlegung heraus, dass bezüglich dieser grundlegenden Frage eine große Vielfalt von (nicht immer expliziten) Meinungen in der Forschung zur Interkulturalität herrscht, möchte ich schließlich nahelegen, dass an dieser Stelle in der Zukunft der immer wieder angedeuteten Thematik des Missverständnisses in theoretischer Hinsicht entgegengearbeitet wird.

*Hubert Roland*

---

37 Michael Werner. „Konzeptionen und theoretische Ansätze zur Untersuchung von Kulturbeziehungen“. *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*. Hg. Nicole Colin/Corine Defrance/Ulrich Pfeil/Joachim Umlauf. Tübingen: Narr, 2013 (*edition lendemains* 28). S. 23-31, hier: S. 23-25.

Horst-Jürgen Gerigk. *Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Bd. 338). 287 S.

Behandelt wird das Gesamtwerk Turgenjews aus heutiger Sicht: mit Betrachtungen zu „Leben und Werk“ (Kapitel 1-13) und zu den „Beziehungsfeldern der Wirkung Turgenjews“ (Kapitel 14-21). Zusammen mit Dostojewskij und Tolstoj gehört Turgenjew (1818-1883) zum „Dreigestirn des russischen Romans.“ Aber auch seine 56 Erzählungen sind international präsent, von denen die „Aufzeichnungen eines Jägers“ neue Formen der Kurzgeschichte in die Weltliteratur eingeführt haben. Außerdem hat Turgenjew zehn Bühnenstücke hinterlassen, die auf Tschchow und Beckett vorausweisen, sowie 83 „Gedichte in Prosa“ als ländliches Gegenstück zu Baudelaires urbanen „Petits Poèmes en Prose“. Mauissant lässt Turgenjew in einer Erzählung persönlich auftreten („La Peur“, 1884), und Robert Dessaix macht ihn in Australien zum Helden seines Bühnenstücks „A Mad Affair“ (2013). Durchgehend komparatistisch orientiert sind die Kapitel über Thomas Mann und Turgenjew, über Turgenjew in den USA (Henry James, Owen Wister, Hemingway, Sherwood Anderson), Turgenjew in Irland (Frank O'Connor, William Trevor) und über Eduard von Keyserling und Turgenjew. Auch Theodor Storm und Ferdinand von Saar kommen zu Wort. Im Anhang (S. 241-252) wird Turgenjew im Urteil seiner Kollegen vorgeführt: von Flaubert über W. Somerset Maugham bis Nabokov. Die Monographie liefert eine höchst lebendige Mischung aus Basiswissen und neuen Ergebnissen.

*Horst-Jürgen Gerigk*

## Beiträgerinnen und Beiträger der Ausgabe 2014/2015

Stefania Acciaoli  
Florentiusgraben 5  
53111 Bonn  
acciaiol@uni-bonn.de

Rainer Barbey  
Institut für Germanistik  
Universität Regensburg  
Universitätsstraße 31  
93053 Regensburg  
rainer.barbey@sprachlit.uni-regensburg.de

Jenny Bauer  
Stegemühlenweg 31  
37083 Göttingen  
jibauer@gmx.de

Julia Bohnengel  
Universität des Saarlandes  
FR 4.1 Germanistik  
Postfach 151150  
66041 Saarbrücken  
j.bohnengel@mx.uni-saarland.de

David Damrosch  
Harvard University  
Department of Comparative Literature  
Dana-Palmer House 201  
16 Quincy St.  
Cambridge MA 02138  
USA  
ddamrosch@fas.harvard.edu

Carolin Fischer  
28, Blvd. des Pyrénées  
F-64000 Pau  
caroline.fischer@univ-pau.fr

Achim Geisenhanslüke  
Johann Wolfgang Goethe-Universität  
Frankfurt  
Institut für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Grüneburgplatz 1  
60629 Frankfurt/M.  
Geisenhansluecke@lingua.uni-frankfurt.de

Véronique Gély  
Université de Paris-Sorbonne  
Centre de recherche en littérature  
comparée  
Bureau 410, Maison de la recherche  
28, rue Serpente  
F-75006 Paris  
veronique.gely@orange.fr

Peter Gossens  
Ruhr-Universität Bochum  
Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Universitätsstr. 150  
44780 Bochum  
peter.gossens@rub.de

Viktoria Grzondziel  
Am Kirschberge 55  
37085 Göttingen  
v.grzondziel@mx.uni-saarland.de

Christina Hoffmann  
Schopenhauerstr. 22/3-4  
A-1180 Wien  
Achim Hölter  
Universität Wien  
Abteilung für Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Sensengasse 3a  
A-1090 Wien  
cmchoffmann@aim.com

Philipp Hubmann  
Universität Innsbruck  
Innrain 52 d  
Raum 4 DG 25  
A-6020 Innsbruck  
Philipp.Hubmann@uibk.ac.at

Arne Klawitter  
Waseda University  
School of Letters, Arts and Sciences  
Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku  
162-8644 Tokyo, Japan  
arne.klawitter@web.de

Ulrike Koch  
Lavaterstr. 6/4-61  
A-1220 Wien  
ulrike\_koch@gmx.at

Fabian Lampart  
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg  
Deutsches Seminar II  
Werthmannplatz 3  
79085 Freiburg im Breisgau  
fabian.lampart@germanistik.uni-freiburg.de

Solange Landau  
Saarbrücker Str. 62  
66849 Landstuhl  
s.landau@mx.uni-saarland.de

Eckhard Lobsien  
Pestalozzistr. 8  
61231 Bad Nauheim  
Lobsien@em.uni-frankfurt.de

Sabine Mainberger  
Universität Bonn  
Institut für Germanistik, Vergleichende  
Literatur- und Kulturwissenschaft  
Am Hof 1d  
53113 Bonn  
s.mainberger@uni-bonn.de

Christian Moser  
Universität Bonn  
Institut für Germanistik, Vergleichende  
Literatur- und Kulturwissenschaft  
Am Hof 1d  
53111 Bonn  
cm2201@uni-bonn.de

Daniel Nachbaur  
Alemannenstr. 25a  
A-6830 Rankweil  
Daniel.Nachbaur@gmx.at  
Werner Nell  
Universität Halle-Wittenberg  
Germanistisches Institut  
Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Luisenstraße 2  
06099 Halle (Saale)  
werner.nell@germanistik.uni-halle.de

Beatrice Nickel  
Hoffeldstr. 261  
70597 Stuttgart  
beatrice.nickel@gmx.de

Hubert Roland  
Université catholique de Louvain  
Collège Erasme  
1, Place Blaise Pascal  
B-1348 Louvain-la-Neuve  
hubert.roland@uclouvain.be

Linda Simonis  
Ruhr-Universität Bochum  
Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Universitätsstr. 150  
44780 Bochum  
Linda.Simonis@ruhr-uni-bochum.de

Monika Schmitz-Emans  
Ruhr-Universität Bochum  
Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Universitätsstr. 150  
44780 Bochum  
Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-  
bochum.de

Daniel Syrový  
Universität Wien  
Abteilung für Vergleichende  
Literaturwissenschaft  
Sensengasse 3a  
A-1090 Wien  
daniel.syrový@gmail.com

Silke Tork  
Via Regina Bianca 85  
I-95126 Catania  
svtork@web.de

Sandra Vlasta  
Feuerbachstraße 78  
06114 Halle  
sandra.vlasta@univie.ac.at

Mareen Will  
Eifelstr. 45  
53119 Bonn  
m.will@uni-bonn.de

Weertje Willms  
Universität Freiburg  
Deutsches Seminar  
Platz der Universität 3  
79085 Freiburg  
weertje.willms@germanistik.uni-freiburg.de







