Komparatistik

Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

2001/2002

Herausgegeben vom Vorstand der
Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Redaktion: Monika Schmitz-Emans und Uwe Lindemann

ISBN 3-935025-31-9
ISSN 1432-5306

© 2002 Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren
Synchron Publishers GmbH, Heidelberg
http://www.synchron-publishers.com

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Michaela Schmidt
Umschlaggestaltung: Reinhard Baumann, München
unter Verwendung eines Motivs aus Diderots *Enzyklopädie*
Druck und Weiterverarbeitung: Strauss Offsetdruck, Mörlenbach
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

NACHRUFE 7

IN EIGENER SACHE

DGAVL-Tagung Jena 2002

DGAVL-Homepage

AILC-Tagung in Hong Kong 11

ABHANDLUNGEN

Wladimir Krysinski
Revisiting the Problem of Central Europe Comparatively 13

Jürgen von Stackelberg
Variationen der Misanthropie.
Molières *Misanthrope*, Wycherleys *Plain Dealer* und
Voltaires *Prude* 28

Hannes Fricke
Problematische ‚verbal music'.
Über die sprachliche Darstellung von Musik im Text
und deren Umsetzung im Film am Beispiel von
Thomas Manns *Doktor Faustus* und Robert Schneiders
Schlafes Bruder 38

Dirk Kretzschmar
Sprachkritik und literarische Moderne.
Ein Vergleich zwischen Russland und Westeuropa -
mit einem Seitenblick auf die polnische und serbische
Avantgarde 54

Bettina Gruber
Männlichkeit in der ‚Archaischen Moderne'.
Eine exemplarische Lektüre von Hans Henny Jahnns
Fluß ohne Ufer mit einem Seitenblick auf Jean Genet
und die literarische Tradition seit der Romantik 72

Annette Jael Lehmann
Odradek zwischen Bild und Text.
Jeff Walls Kafka Rekurs 86

Emer O'Sullivan
Kinderliterarische Komparatistik: Ein Überblick 103

ANKÜNDIGUNGEN VON VERANSTALTUNGEN UND TAGUNGEN

8. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung vom 26. bis 28. April 2002 in Zürich 107

Mythen und ihre kulturellen Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien. Interdisziplinäres Symposion an der Universität zu Köln 6.-8. Juni 2002 108

„At the Edge": Margins, Frontiers, Initiatives in Literature and Culture. ICLA 2003 Congress Hong Kong 108

BERICHTE VON TAGUNGEN

„...das ersehnte Land". E.T.A. Hoffmann und Italien Deutsch-italienischer Kongress vom 2.-4. November 2000 in Mailand 113

Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945. Symposion des Interdisziplinären Arbeitskreises Jüdische Studien an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 15.-17. November 2000 115

La journée comparatiste européenne
Réunion des représentants des societés comparatistes européennes à l'initiative de la SFLGC à Paris le 6 octobre 2001 117

REZENSIONEN

Aglaia Blioumi: *Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren.* Tübingen 2001 (Sieghild Bogumil) 121

Beate Burtscher-Bechter/Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts.* Innsbruck, Wien, München, Bozen 2001 (Carola Hilmes) 123

Manfred Dierks: *Das dunkle Gesicht. Eine literarische Phantasie über C. G. Jung.* Roman. Düsseldorf, Zürich 1999 (Horst-Jürgen Gerigk) 126

Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen (Hg.): *Thomas Mann und die Wissenschaften.* Lübeck 1999 (Horst-Jürgen Gerigk) 127

Peter Goßens: *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar.* Heidelberg 2000 (Sieghild Bogumil) 129

Jürgen Gunia: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran".* Würzburg 2000 (Monika Schmitz-Emans) 131

Andreas Härter: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian - Opitz - Gottsched - Friedrich Schlegel.* München 2000 (Uwe Lindemann) 133

Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien.* Frankfurt/M. 2001 (Christian von Tschilschke) 138

Ingeborg Hoesterey: *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature.* Bloomington, Indianapolis 2001 (Monika Schmitz-Emans) 139

Friedrich Kittler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft.* München 2000 (Ingo Stöckmann) 144

Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.* München 1999 (Monika Schmitz-Emans) 148

Alf Mentzer: *Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung.* Heidelberg 2001 (Uwe Lindemann) 151

Alfred Messerli/Roger Chartier (Hg.): *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900. Vergleichende Perspektiven / Perspectives comparées / Perspettive comparate.* Basel 2000 (Monika Schmitz-Emans) 154

Petra Metz/Dirk Naguscheski (Hg.): *Französische Literatur der Gegenwart. Ein Autorenlexikon.* München 2001 (Monika Schmitz-Emans) 157

Monika Schmitz-Emans/Uwe Lindemann (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg 2001 (Andreas Gipper) 160

Dietrich Schubert: *„Jetzt wohin?" Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern.* Köln, Wien, Weimar 1999 (Horst-Jürgen Gerigk) 164

Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert.* München 2000 (Monika Schmitz-Emans) 165

Joseph P. Strelka: *Des Odysseus Nachfahren: Österreichische Exilliteratur seit 1938.* Tübingen, Basel 1999 (Horst-Jürgen Gerigk) 168

Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit.* Tübingen 2000 (Monika Schmitz-Emans) 169

BUCHANZEIGEN 171

TAGUNGEN DER DGAVL 175

VERZEICHNIS DER HOMEPAGES

Homepages deutschsprachiger Institute für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 178

Homepages deutschsprachiger Institute für Allgemeine Literaturwissenschaft 179

Homepages nationaler und internationaler Komparatistenverbände 180

PUBLIKATIONEN VON MITGLIEDERN 181

EINGEGANGENE BÜCHER 182

NEUE MITGLIEDER 2001 185

LISTE DER MITGLIEDER DER DGAVL 185

NACHRUF

Gelebte Literatur, lebendige Literaturwissenschaft. Zum Gedenken an Hans Mayer

„Wir sehen uns also am 14. Juni in Bonn. Ein Hotelzimmer habe ich mir von hier aus bereits reservieren lassen." Das schrieb Hans Mayer am 29. Mai 1969 aus Hannover an Horst Rüdiger in Bonn, der zur Gründungsversammlung der DGAVL aufgerufen hatte. Mayers Brief gehört zu den ältesten Aktenbeständen der Gesellschaft. Das Gründungsmitglied lehrte zu dieser Zeit am Seminar für Deutsche Literatur und Sprache der technischen Universität Hannover; dies war eine - nicht die letzte - Station seines an Erfahrungen, Abwechslungen und Leistungen reichen Lebens als Literaturwissenschaftler und Autor.

Mayer wurde am 19. März 1907 in Köln als Sohn aus wohlhabendem jüdischem Elternhaus geboren. Er studierte Staats- und Rechtswissenschaften, Philosophie und Geschichte in Berlin, Köln und Bonn, promovierte 1930 mit einer staatsrechtlichen Dissertation, wurde jedoch als Jude schon 1933 aus dem Staatsdienst entlassen. Zwölf Jahre der Emigration folgten: zuerst in Frankreich, dann in der Schweiz, wo der Jurist zum Literaturwissenschaftler aus Berufung und Leidenschaft wurde, eine Monographie über Georg Büchner verfaßte und für kulturpolitische Zeitschriften arbeitete. Bereits 1945 nach Deutschland zurückgekehrt, übernahm er die Chefredaktion von Radio Frankfurt, verließ aber schon 1948 das westliche Deutschland, in dem er sich seiner marxistischen Überzeugung wegen nicht willkommen fühlte, um in Leipzig eine Professur für Literaturwissenschaft zu übernehmen. Er empfand sich neuerlich als Emigrant. Als „Kommunist ohne Parteibuch", wie er sich einmal nannte, wurde er jedoch auch in Ostdeutschland bald angefeindet und mußte Repressalien befürchten. Einen Kurzbesuch im Westen nutzte er 1963, um von der DDR in die BRD überzusiedeln, wo er wenig später seine Hannoveraner Professur antrat. Nach der Emeritierung siedelte er nach Tübingen über. Mayer, der den neuerlichen Landeswechsel von 1963 als seine dritte Flucht angesehen hatte, spielte noch 1993 mit dem Gedanken, das ihm durch seine zunehmende Fremdenfeindlichkeit seinerseits wieder fremd werdende Deutschland neuerlich zu verlassen - dafür allerdings sei er letztlich doch zu alt, meinte er.

Mayer wirkte mehr als sechs Jahrzehnte als unermüdlicher Vermittler, Ausleger und Anreger der Literatur. Er veröffentlichte Buch um Buch, zuletzt seine „Erinnerungen an Willy Brandt". Für das eigene Leben und Wirken hat er selbst die Schlüsselworte geprägt. „Ein Deutscher auf Widerruf" ist der Titel seiner 1982 in zwei Bänden veröffentlichten Lebenserinnerungen. Und „Gelebte Literatur" nannte er seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen von 1986/87.

Hans Mayer, der Robert Musil, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky, George Lukács, Max Horkheimer, Georges Bataille, Ernst Bloch sowie viele andere Größen der Literatur und Philosophie des 20. Jahrhundert kannte und bei dem Autoren wie Uwe Johnson, Volker Braun und Christa Wolf Germanistik

hörten, ist gleichermaßen ein Stück Literaturgeschichte, ein Stück literaturwissenschaftlicher Fachgeschichte und ein Stück europäischer Zeitgeschichte. Er ist auch ein Stück Geschichte der DGAVL. Noch vor zwei Jahren erkundigte er sich beim Sekretär der Gesellschaft besorgt, ob er seine Mitgliedbeiträge auch immer korrekt überwiesen habe; diese Sorge, immerhin, erwies sich als unnötig. Lebhaft, anteilnehmend und präsent begegnete er bis in seine letzte Lebenszeit all denen, die mit ihm zusammentrafen, und dies trotz seiner zuletzt fast völligen Sehunfähigkeit, die er jedoch bei öffentlichen Auftreten durch sein immenses Gedächtnis und seine rhetorische Brillanz zu kompensieren wußte. Am 19. Mai 2001 ist Hans Mayer in Tübingen gestorben.

Monika Schmitz-Emans

NACHRUF

In der Höhe des Aufbruchs. Zum Gedenken an André du Bouchet

André du Bouchet ist nicht mehr. Es war am 19. April dieses Jahres. Aber er lebt, in der Höhe des Aufbruchs seiner Schrift. Ich sehe ihn vor mir in seiner großen Gestalt, felsig wie sein Wort. Es war, als hätte sich sein Körper gewappnet, um alles Auszusprechende und nicht Ausgesprochene, weil Unaussprechbare in sich zu bergen. Ein Ort des Vergessens, in dem die Erinnerung bewahrt ist. Dahin ging sein scharfer, fragender Blick, der unter den buschigen Augenbrauen ungestillt flackerte. Aus ihm brachen Wörter eruptiv hervor, Bruchstücke einer langen, verlorengegangenen Kette, ausgelöst durch die alltäglichsten Dinge, wie er sie auf einem Spaziergang in der Umgebung von Truinas in der südfranzösischen Drôme zum Beispiel antreffen konnte, wo es geschah, am 19. April dieses Jahres, in der Höhe des Aufbruchs seiner Schrift; ausgelöst aber auch immer wieder durch seine Lektüren und seinen Kontakt mit Bildern und Maler- und Dichterfreunden, Tal Coat, Giaccometti, Hercules Seghers, Poussin, Cézanne, Hölderlin, Baudelaire, Reverdy, Celan, um nur einige zu nennen.

In dieser Vertikalen zwischen dem Höchsten und dem Einfachsten steht sein Wort, es selbst immer auf dem Zenith seines gesättigten Sinns, er seinerseits immer abseits, ihm folgend. Die Bergwelt der Drôme war seit langem seine Wahlheimat geworden, aber nicht, weil er sie gewählt hätte, vielmehr hatte seine Dichtung ihn zu ihr geführt. Denn alles geschieht zuerst auf der Seite. Längst - seit je - war sein Wort ein felsiges Wort:

> „[...] Bergfragmente wiederverwendet für die Chaussee.
> [...] das ist Schreiben für den Boden. Himmel."

Während das Buch - oder das Bild, beides ist sich gleich - ihm Landschaft war. Es schließt sich über ihm, und er geht darin, „ungeführt", wie auf der „dem Himmel wiedergeöffneten Erde". Die Luft, „air", weht ihm von seinem Atem zu.

„Air" - das war ein Gedichtzyklus von 1951, den er immer wieder, mehr als viele andere seiner Gedichte und poetischen Texte, abwandelte, um das Wort zu sich selbst kommen zu lassen, es von den Spuren subjektiven Ausdrucks zu befreien. Wie Hölderlin und, in dessen Nachfolge, Celan suchte auch er, der Gedichte beider Dichterfreunde übersetzt hat und darüber hinaus der Weggefährte Celans in der Pariser Zeit war, das „heilig-nüchterne Wort". Nach über vierzig Jahren Arbeit poetischer Konzentration blieb 1995 von dem gesamten kleinen Zyklus schließlich nur noch das Schlussgedicht „ich sehe fast nichts" in einer leicht abgewandelten Versform erhalten. Dessen letzte Zeilen lauten:

> „alles existiert so stark
> und fern
> dass ich meine Hand lassen kann
>
> draußen
>
> ich sehe fast nichts."

Dieses ist nicht das Ende der Dichtung von André du Bouchet, es ist ihr Anfang. Denn sie steht in der „Höhe des Aufbruchs", in der Absolutheit des Wortes, welches auf das Weiß der Seite gerichtet ist, das „zu erreichende Weiß", das, „für eine Zukunft, erneut Körper geworden ist" und „von weitem erhellt".

Appell des Schriftkörpers der Seite, um zu lesen wie André du Bouchet, „mit dem Fuß - der Hand oder dem Auge".

Sieghild Bogumil

IN EIGENER SACHE

DGAVL-Tagung Jena 2002

Vom 22. bis 25. Mai 2002 findet an der Friedrich-Schiller-Universität Jena die nächste Tagung der DGAVL statt, zu der alle Mitglieder der Gesellschaft sowie andere Interessenten herzlich eingeladen sind. Sie steht unter dem Thema „Komparatistik als Arbeit am Mythos". Im Rahmen der Tagung wird auch die nächste Mitgliederversammlung stattfinden. Das Veranstaltungsprogramm sowie organisatorische Hinweise (u. a. zu den Anmeldungsformalitäten) entnehmen Sie bitte der Beilage zu diesem Heft sowie der Homepage der DGAVL.

DGAVL-Homepage

Seit einigen Monaten hat die DGAVL eine eigene Homepage; sie wurde von Peter Goßens (Münster) erstellt und ist unter folgender Adresse zu finden:

http://www.uni-muenster.de/Komparatistik/DGAVL. htm

Neben Informationen über die DGAVL, ihre Arbeit und ihre Satzung sowie über die „Komparatistik" finden Sie hier Adressen komparatistischer Institute in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hinzu kommen aktuelle Nachrichten, insbesondere über die Tagung „Komparatistik als Arbeit am Mythos". Die Exposés zu den ins Programm aufgenommenen Vorträgen sind über die Homepage abrufbar. Für weitere Wünsche und Hinweise zur Gestaltung der Homepage wären wir Ihnen sehr verbunden.

AILC-Tagung in Hong Kong

Der nächste Weltkongreß des Internationalen Komparatistenverbandes ICLA/AILC wird 2003 in Hong Kong stattfinden. Die Ankündigung dieses Kongresses sowie weitergehende Informationen zur Rahmenthematik, zur Sektionsplanung, zu den Anmeldeformalitäten und zu anderen organisatorischen Fragen finden Sie im Serviceteil dieses Heftes.

Weiteres erfahren Sie auch unter der folgenden Internetadresse:

http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/icla_program.htm

Die letzte Ausgabe der „Komparatistik" enthielt im Serviceteil unter anderem eine Liste von Internetadressen komparatistischer Institute oder Abteilungen sowie Angaben zu Homepages, welche möglicherweise von allgemeinem Interesse sind, da sie Informationen über institutionelle Strukturen und laufende Projekte vermitteln. Alle Mitglieder sind herzlich gebeten, die vorliegende Liste durch Hinweise zu erweitern und hinsichtlich der Institutsadressen im deutschsprachigen Raum zu ergänzen. Bitte teilen Sie uns darüber hinaus auch andere Internetadressen von Instituten, Vereinigungen oder Projekten mit, von denen anzuneh-

men ist, daß sie den Kolleginnen und Kollegen in unserem Fach nützlich sein können; und bitte halten Sie uns stets über ihre eigene eMail-Anschrift auf dem laufenden.

Eine ebenso herzliche wie nachdrückliche Bitte betrifft die Übermittlung von Informationen anderer Art: Alle Mitglieder sind - wie immer - eingeladen, der Redaktion Tagungsankündigungen und Tagungsberichte, Projektbeschreibungen und Projektberichte, Mitteilungen über komparatistisch relevante Publikationen aus dem Mitgliederkreis, Mitteilungen von Personalia (Habilitationen, Rufe, Ernennungen) sowie Rezensionen zu Neuerscheinungen aus dem Umfeld des Faches zu übermitteln, um die „Komparatistik" in ihrer Eigenschaft als Forum der DGAVL zu unterstützen.

Monika Schmitz-Emans

ABHANDLUNGEN

WLADIMIR KRYSINSKI

Revisiting the Problem of Central Europe Comparatively[1]

Abstract

Rethinking Central Europe comparatively means crossing various topologies built up by the human *pathos* of identities and history's destroying or recreating collectivities. Of course, this comparative approach necessarily implies a dialectic process in which local and global, as well as the interaction between the two, must be considered. Inevitably broader issues arise, such as the notion of *Weltliteratur*. The following article considers the problems inherent in such an endeavor, especially for a region as difficult to define as Central Europe. The very label includes the root Europe; hence there is opposition between two terms, often expressed as East versus West or Oriental versus Western. Historical divisions have marked yet enriched the literature, as seen in the idea of resistance. Central European authors and critics have traditionally seen their literature as original because of the cultural conditions that transformed models or precursors such as Cervantes, Rabelais, and Goethe. Central European specificity thus stems from the dialectic interplay of literary elements, variable and invariable, as seen in the works of such authors as Kafka, Musil and Kundera, to name but a few. In seeking to define the region and *specifica* of its literature, the author outlines four characteristics and five types of discourse found in *Mitteleuropa*. He concludes with three key questions for comparatists approaching the literatures of Central Europe.

I. Central Europe as a problem for comparative literature

„No European can be a complete exile in any part of Europe"
(Edmund Burke, *Letters on a Regicide Peace*, 1796)

„J'ai déjà eu l'occasion de noter, ici même, que si Pierre Gourou [author of several books and an article about China, *La Civilisation du Végétal*] avait l'art de renouveler les problèmes - ce n'est pas seulement parce qu'il était doué d'une force de raisonnement, ou, si l'on préfère, d'unesagesse de raisonnement peu commune. C'est parce qu'il usait parfaitement de ce grand instrument de compréhension qui s'appelle la méthode comparative."
(Lucien Febvre, *Pour une Histoire à part entière*)

In the following remarks, when we refer to the problem of Central Europe, we

1 The author wishes to thank Kathryn Radford for all her help in editing this article.

mean its epistemological viability for a comparative approach to literature, broadly understood as the production of heterogeneous signs that are esthetic, social, historic, political, and so on. Note that in the above-quoted excerpt from the great French historian, Lucien Febvre, the comparative method is described as a great tool of understanding. Naturally we agree with Febvre but specify that only by comparing cognitive objects can we achieve a better understanding of more complex sets of problems and totalities. By comparing various literary works stemming from one geopolitical area, we may be able to establish the nature and function of their similarities. By subsequently comparing them with literary works stemming from other geopolitical areas, we may discern the interplay of meaning and structures that at the same time responds to the question of literature's specificity.

To rethink Central Europe in comparative mode is to turn sustained attention to the fact that this polysemic notion involves the interference of the local as well as the universal. Locally understood, Central Europe is a discontinuous territory that has its specific cultural aura. Universally imagined, *Mitteleuropa* belongs to a broader set of spacious realities and may be compared to other sociopolitical European or non-European provinces, smaller or larger than Central Europe. The question of aura is crucial. What is *mitteleuropäisch* may be auratically compared to Catalonia, Tuscany, Brianza (see Gadda), and - why not? - Patagonia, California or Baja California. However, any comparatist has to be dialectically oriented; in other words, any combined understanding of the universal and of the local must stress the interaction of the two.

II. Central tonalities of *Weltliteratur*

In the nineteenth century, starting in 1827, Goethe promoted the idea of *Weltliteratur*. He was convinced that the „inevitable result of the ever-growing search for universal truth would be a universal literature".[2] In 1829, while meeting Polish poet Adam Mickiewicz in Weimar, Goethe agreed with him that the universal literature „would never lose the evidences of its ultimate national origins".[3]

Around the idea and practice of *Weltliteratur*, an array of comparative studies based on the critical patterns of influence and interchange as well as a universally shared system of values has formed. It is worth pointing out here that Mickiewicz's reception in Germany is strongly determined by Goethe's understanding of *Weltliteratur*. Mickiewicz thus fits in with the following formulae, coined for the purpose of grasping his works' concretizations in a specifically positive context and climate: *Bildersaal der Weltliteratur, Allgemeine Geschichte der Weltliteratur, Perlen der Weltliteratur, Geschichte der Weltliteratur*.[4] Undoubtedly, these critical patterns of influence and interchange may be subsumed under the category of intercultural studies. For historical and comparative purposes, it

2 Cf. Hildegard Schoeder's *Mickiewicz in Germany*. In: *Adam Mickiewicz in World Literature*. Ed. by Waclaw Lednicki. Berkeley, Los Angeles 1956, p. 171.
3 Ibid.
4 Ibid.

could also be understood as a reinterpretation of the three fields of comparative literature as they were defined in 1931 by Paul Van Tieghem in his *Littérature Comparée*, that is to say: doxologie, (study of opinions and of influences); mésologie (study of contacts and of mediation) and crénologie (study of sources). Essentially, what one notices here is the meaningful dependence of a literary phenomenon or process on a given network of interrelated and diversified angles of focus. Mickiewicz's poetry is *weltlich* because it is also national and thus exemplifies Goethe's conceptual mediation which stresses a functional unity between the local and the universal.

The mosaic of languages, some hegemonically oriented, for instance German or Russian, have engendered various and complex cultural and literary facts. How should we measure the universality of *War and Peace*, given that Tolstoy's main goal was to represent the Russian people as they were, aristocrats and peasants alike? Do the multiple sentences written in French in this novel signify a willingness to be ‚European' and cosmopolitan, or to tell the truth about the Russian aristocracy who so frequently spoke French? Without wanting to sound like a slogan, we may ask ourselves whether Tolstoy's vision is locally universal or universally local?

We can assume that a Central European awareness determines to a significant extent the enormous, unfinished novel by Musil, *The Man Without Qualities*. How does this universally concretized novel express its Central European identity? All-encompassing irony may be the clue. It is not Schlegelian irony with an interplay of *Selbsterschöpfung* and *Selbstvernichtung*. Musil's irony as a ‚form of struggle', is joyful and playful. It is full of intentionally humorous innuendoes and of double, if not multiple identities which hide under clerical seriousness the Bolshevism of the same identity. Such are *à peu près* the words of Musil, theorist of irony. Musilian irony is thus humorously frivolous and comically tragic. It denounces the ever-growing existential status of kitsch which penetrates everyday life. The multiple portraits which cross the novel draw on the ironic vision of the human condition and synthesize contradictory features which combine a false *pathos* with the platitude of character. Leontine alias Leona (see the Chapter 6: Leona or „A Shift of Perspective") who is „a singer in a small cabaret" sings what the narrator characterizes as follows: „All these old-fashioned little songs were about love, sorrow, constancy, loneliness, woodland whispers and twinkling trout."[5] From Musil's descriptions and comments, from his constant ironizing emerges a specific aura which is *mitteleuropäisch*. It is a mixture of the local fate and universal nostalgia, a dialectic of frivolous innuendoes and cruel seriousness.

A comparative approach has to take into account both local specificities and universal concretizations. We should be aware of the fact that the recent numerous critical treatments of Europe stress its diversity and its cultural richness beyond any necessary common denominators, apart from that of ‚Europe'. On this topic, Norman Davies emphasizes the following:

---

5 Robert Musil: *The Man without Qualities*. Transl. by E. Wilkins and E. Kaiser. London 1954, II, p. 436.

„For cultural historians of Europe, the most fundamental of tasks is to identify the many competing strands within the Christian tradition and to gauge their weight in relation to various non-Christian and anti-Christian elements. Pluralism is *de rigueur*. Despite the apparent supremacy of Christian belief right up to the mid-twentieth century, it is impossible to deny that many of the most fruitful stimuli of modern times, from the Renaissance passion for antiquity to the Romantics' obsession with nature, were essentially pagan in character. Similarly, it is hard to argue that the contemporary cults of modernism, eroticism, economics, sport, or pop culture have much to do with the Christian heritage. The main problem nowadays is to decide whether the centrifugal forces of the twentieth century have reduced that heritage to a meaningless jumble or not. Few analysts would now maintain that anything resembling a European cultural monolith has ever existed."[6]

If Europe was not and is not a „cultural monolith" one has to grasp the unifying function of the persistent name itself, Europe, used in various contexts. Is it a real cultural, spiritual or geographical basis of unification of so many and various cultural territories or is its function rather mythical? To what extent can we consider Central Europe a coherent entity that projects a coherent and systematic discourse on various literatures written and read within its spatial limits?

If we define Central Europe in terms of geographical space and geopolitics, how can we determine, measure and utilize analytically the unifying principles that are at the basis of what is, nevertheless, an ambiguous concept of Central Europe? How central and how peripheral is Central Europe, and what are its links with Europe proper? How should we tackle the problem of this emergent versatile category, which combines various elements, such as geography, history, religion, cultural memory, literary and artistic discourse, and specific values?

What kind of comparative method, and more precisely, which language of comparative literature, does one have to use in rethinking the problem of Central Europe? We know that the recent evolution of comparative literature has tended toward an opening up of new spaces for new objects and problems. Feminist studies, postcolonial studies, and ethnic studies among others constitute these new spaces. On the other hand, comparative literature is increasingly addressing issues regarding the specificity of those objects of analysis which are looked upon more as distinct entities than as items in a reciprocal relationship of comparison. Overarching quantifiers must thus be used with extreme caution.

III. ‚Central Europe' versus ‚Europe'

> „One thing, however, must be well understood in advance: a positive answer will not necessarily mean that the Western Europe so enlarged remained entirely homogeneous. On the contrary, a further study of the regional divisions of Europe will reveal the development of very different regions within the western half of the continent."
> (Oscar Halecki, *The Limits and Divisions of European History*)

First of all, we have to ponder Central Europe as both a problematic and useful

6 Norman Davies: *Europe, A History*. New York, Oxford 1996, p. 9-10.

notion. We should recognize the fact that within its interior Central Europe is as diversified as Europe itself. Again Norman Davies provides perspicacious insight in his book *Europe, A History*:

„The label *Europe*, like the earlier one of ‚Christendom', can hardly be arrogated by one of its several regions. Eastern Europe is no less European for being poor, or undeveloped, or ruled by tyrants. In many ways, thanks to its deprivations, it has become more European, more attached to the values which affluent Westerners can take for granted. Nor can Eastern Europe be rejected because it is ‚different'. All European countries are different just as all West European countries are different."[7]

Comparatively seen, the highly diversified ‚region' of Central Europe may be described as a historical and cultural object that should be treated contextually, as a dialectic of civilization, culture, history, values and works of art.

What sort of problems pertaining to the scholarly field of comparative literature does the very notion of Central Europe involve? Given the fact that the arguments in favor of its existence take for granted the unity and specificity of Central European literature, one has to query the specific features of literary works stemming from this geographical and geopolitical area. We then have to examine the arguments of those who exalt and use this concept, as well as the arguments of those who reject it. Consequently, we have to ask ourselves whether presupposed certainty of the notion of Central Europe does not in fact arise from ideological beliefs, and whether stubborn uncertainty or refusal of the same notion does not trigger consequences that may jeopardize comparative scrutiny of the various literatures of so-called Central Europe.

It is necessary to recognize that Central Europe contains *Europe* as a basic term of reference. However, as we all know, throughout history there has been a problem with the status of Europe. There has been a problem with its mythological past, its problematic unity, its centripetal and centrifugal tendencies. Wandering among sweeping statements and more or less precise definitions, one stumbles over the following well known *boutade* of Paul Valéry, who in his *Variété* affirms:

„L'Europe deviendra-t-elle *ce qu'elle est en réalité*, c'est-à-dire un petit cap du continent asiatique? Ou bien l'Europe restera-t-elle *ce qu'elle paraît*, c'est-à-dire: la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps."[8]

This well-known statement emphasizes a sort of tragic ambiguity. Doomed to be a cape of Asia, Europe has just one alternative: to remain what it appears to be; in other words, the most precious part of the earthly universe, the pearl of globe, the brain of a vast body. Dating from the European politics of Konrad Adenauer and Robert Schumann, we can admit that this tragic ambiguity is no longer the driving force of multiple reflections on Europe. What is underlined is rather its paradoxical, spiritual and intellectual status. „Tragic humanism is the legacy of

7 Ibid., p. 28.
8 Paul Valéry: *Deuxième lettre*. In: *Variété*. Paris 1924, p.24.

Europe," André Malraux said at a Université de la Sorbonne conference, in 1946.[9]

The unity and uniqueness of Europe have been frequently emphasized by so many writers and thinkers that it would be beyond the scope of this article to list even the most typical of their definitions or affirmations. One or two comments, however, will help us understand the problem of Central Europe.

For Ernst Robert Curtius, the unity of Europe resides in its common Greek and Roman heritage. He testifies to this heritage in his work on *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, which dates from 1948. For Curtius, the unity of European literature means an atemporal present of literature, that is to say, what one can define as transmigration of the past into the present, the presence of Homer in Virgil, Homer in Joyce, or Dante and Tristan Corbière in T.S. Eliot. A temporally and spatially expansive repertory of literary figures and genres contributes to establishing the unity and universality of European literature. In his 1954 book, translated later as *Essays on European Literature*, Curtius emphasizes the same element:

„Rome is the mother of the West. I had read in Camposanto near San Pietro, the inscription: Teutones in pace; it is a word that I tried to translate in my personal way. My studies and my travels next led me to Spain. From Madrid a transversal line cuts Europe up to the Vienna of the Habsburgs. On this line I met Hofmannsthal, whom I always venerated as a master. Thus every day Europe was becoming for me broader and broader and richer and richer. But all the Europeans, even Germans inside the limes were holding the mark of Rome [...]. [...]
I have always defended the same values: the European awareness and the Western tradition [...]. The continuity was more important for me than the present: I found more meaning in Virgil and in Dante than in modern literature after the death of Goethe."[10]

Curtius' opinion is idiosyncratically and problematically right. It is an obvious expression of a Eurocentrism reduced to its Western superstructure. „Unfortunately", says Norman Davies, „European historians have frequently approached their subject as Narcissus approached the pool, looking only for a reflection of his own beauty".[11]

For Curtius, Europe is Christian and Western. He maintains a distant attitude toward Eastern Europe. Central Europe can only be an imitation of Western Europe. We know, however, how creative this region of Europe is. Its creativity is not only European but also rooted in the regional soil.

Returning to Curtius' interpretation of Western civilization and taking into account his decoding of Western Europe, and, by the same token, of Central Europe, we can ask ourselves to what extent all this can be said about Central Europe? Does it cultivate the same traditions? Does it inscribe the same names

9 Conference en Sorbonne In: *La Politique, la culture*. Paris 1986, quoted in: *Europes, De l'antiquité au XXe siècle, Anthologie critique et commentée*. Ed. by Yves Hersant, Fabienne Durand-Bogart. Paris 2000, p. 934.

10 Ernst Robert Curtius: *Preface to First Edition*. In: *Essays on European Literature*. Princeton, N.J. 1973, p.xxv.

11 Davies: *Europe, A History*, p.16.

and literary figures into its art and literature? One must acknowledge the fact that those who defend the idea of Central Europe as similar to and different from Europe proper underline its specific characteristics which both stress its belonging to, and claim its difference from, Western Europe. Such a paradoxical vision does justice to the artistic and literary richness and complexity, as well as the innovation, proper to this imprecisely designated region. Still, beyond this geographical and spiritual imprecision arises a mythical place called ‚Central Europe'.

Hans Magnus Enzensberger, while visiting Poland, described a poor and simple apartment in a district of Warsaw called Prague in the following way:

„We are now sitting in this abstractly imagined place called Central Europe, which is constituted by a few thousand of such apartments widely spread out on the map: Zagreb, Brno, Budapest, Vienna, Cracow, Triest, Berlin."[12]

This abstractly imagined place gains in precision and in historical concreteness as its definitions multiply.

Let us recall that such writers as Miroslav Krleža[13] and Peter Esterházy[14] reject the idea of the existence of Central Europe as a unique and specific entity. In contrast, such poets and writers as Milosz, Michnik, Konrad, and Kiš are convinced that the concept is both justifiable and operational historically, politically, esthetically.

Magris, while stressing the existence of a concept of *Mitteleuropa*, accepts the fact that Central Europe has its own characteristics, which are of a historic, cultural, social and political nature.

And it is Czeslaw Milosz who gives the most provocative definition of Central Europe, insisting on the historical and political dimension of the problem:

„Let me risk a very simple definition of Central Europe: all the countries that in August 1939 were the real or hypothetical object of trade between the Soviet Union and Germany. This means not only the area usually associated with the idea of centrality, but also the Baltic states - thus, the area where I was born."[15]

We add George Steiner's remarks about being a citizen of Central Europe:

---

12 Hans Magnus Enzensberger: *Ach Europa, Wahrnehmungen aus sieben Ländern. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006*. Frankfurt/M. 1989, p. 344.

13 M. Krleža: *Essais, littérature, politique, histoire*. Ed. by P. Matvejevic. Zagreb 1973, p. 242-243.

14 P. Esterházy: "The Budapest Roundtable". In: *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture* 10 (1991), p. 27: „I believe that the notion of a Central European writer came about from defensive thinking, from fear. We defend ourselves against all kinds of superpowers, all kinds of ignorance, and as a result, we are herded into fences of Central European literature. This is very comfortable, very good, and very useful, but not really serious and not at all realistic. That is all I wanted to say."

15 Cf. all sorts of observations on the subject in „The Budapest Roundtable". In: *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture* 10 (1991), p. 17-30. This event took place in June 1989. Participants included H.C. Artman, P. Esterházy, D. Kiš, G. Konrad, E. Limonov, C. Magris, C. Milosz, P.-E. Rummo, M. Meszoly, and A. Michnik.

„I come from Central Europe, from a world which has been reduced to ashes and which just begins to be reborn in a spasmodic way. I feel myself to be a European Jew who oscillates in a square defined by Leningrad and Odessa on the one side, and Paris and Milan on the other, and Frankfurt with Prague and Vienna as a center. It is a great homeland of Benjamin, Adorno, Ernst Bloch, Freud and Lukacs. A spiritual nation, an internal world."[16]

This passionate description of Central Europe relies basically on the ‚centrality' of the center. It must be acknowledged that the space of Central Europe in fact manifests a more extensive topology.

IV. Visions, Zones, Meta-zones

„Europe is always a project, and the problematization, the essential feature of its culture."
(Yves Hersant, *Préface* in *Europes*)

Summing up these critical or positive opinions and attitudes regarding Central Europe, we would like to put forth the following: even though Krleža and Esterházy reject the idea of the real existence of Central Europe, one has to take into account the validity of their arguments because they are strongly debatable. For Krleža, Central Europe is a commodity of politicians who act according to the principle *divide et impera*. Here, we should point out that Krleža's opinion is apparently determined by his understanding of Friedrich Naumann's writings and actions regarding Central Europe.[17] In his writings on Central Europe, Naumann envisages the foundation of a federation of Central European states under the leadership and hegemony of Germany. His political vision of this region of Europe is quite strongly and ideologically panGermanic. It is obvious that Krleža could not accept conceiving of Central Europe in this manner.

For Esterházy, fear and defensive thinking lie at the basis of the invention of Central Europe. However, this type of negative argument could be positively reversed. We should like to emphasize the fact that all the countries which enter the space and zones encompassing Central Europe share a common historical and pragmatic characteristic. That is to say the ethics and agonics of resistance. Hence a possibility of enlarging the validity of Milosz's definition. It concerns both the countries that were dependent on the Austro-Hungarian Empire and those which were the victims of the Russian empire and of Prussian active participation in various divisions and reconfigurations of Europe. The ethics and the agonics of resistance are the distinctive historical feature of numerous countries which we should consider Central European countries culturally, historically and artistically. We have to recognize that the adjective *Central* acquires various geographical, cultural, historical and intellectual specificities. We should recall what German and Austrian historians have emphasized, that is to say, the

16 George Steiner: *Entretiens*. Paris 2000
17 Cf. Friedrich Naumann's *Schriften zum Mitteleuropaproblem*. In: *Werke*. Vol. 4. Köln, Opladen 1964, p. 374-979.

necessity of distinguishing between *Ostmitteleuropa* (Eastern Central Europe), *Südostmitteleuropa* (Southern, and not Balkan, Central Europe) and, even, *Westmitteleuropa* (Western Central Europe).[18]

Here two questions seem to be crucial: that of, if not common, at least continuous, territory, and that of regionally oriented national identities. The continuously discontinuous territory of Central Europe is what we propose to name the telescoping interspace of the countries which are situated along the Danube. In Claudio Magris' book *Danube*, there is a map on which are represented various national spaces: on the West side from Donaueschingen in Germany, Schwarzwald, very close to the French border up to the delta of the great river; on the South-East side where three Rumanian cities - Tulcea, Chilia Veche and Sulina - constitute a triangle touching the Black Sea.

In this geographical configuration some countries are not marked: Lithuania, Latvia, Estonia. Some other countries are just shyly mentioned: Poland, Czechoslovakia, the Northern Part of Germany. More significantly, this map indicates the interspatial zones and meta-zones of the imagined community of Central Europe. It is an axiological community sharing the same system of values based above all on the ethics of resistance. Throughout history emerge and circulate the cultural values which in this poly-zonal space signify the interaction of various nodal spiritual forces. According to Magris, „[t]he Danube signifies *Mitteleuropa* which is Germanic-Magyar-Slavic-Judeo-Roman. It is something virulently opposed to the German Reich which is Germanic, oecumenical, international".[19] *Mitteleuropa* is based on the numerous nodal places which are not only the capitals, Vienna, Budapest, Prague, Bucharest, Belgrade, but also Bratislava, Cracow, Pecs, Szeged, Novi Sad, Timisoara, Cluj.

In order to circumscribe Central Europe as the dialectically global distinctive stability of regions and of regionally oriented identities, one has to acknowledge that the global stability is due to the Austro-German attraction which acts as a great *Kulturnation* and as German universalism (see Heinrich Ritter von Srbik: *Deutsche Einheit, Idee und Wirklichkeit vom Heiligen Reich bis Königgrätz*, München 1940). The German universalism is a nodal basic element of *Mitteleuropa*. However, one has to detach Nazi Germanism from this universalism. Here *Mitteleuropa* undergoes the process of degeneration of German culture which is otherwise praised for its intensity and for the fact that it underlay the tension between life and value and between existence and order.

Mitteleuropa is a coincidental encounter between various national identities and a general meta-topological historically determined system of values. *Mitteleuropa* plays out its harmonious cultural, inter-national identity as a community of similar historical collective experiences.

---

18 Cf. Jacques Le Rider: *Pour une histoire interculturelle de la production littéraire de langue allemande en Europe centrale*. In: *Les littératures de langue allemande en Europe centrale. Des Lumieres a nos jours*. Ed. by J. Le Rider and F. Rinner. Paris 2000, p. 23-24.

19 Claudio Magris: *Danube*. French transl. by Jean et Noelle Pastureau. Paris 1986, p. 35.

V. Specific forms and matters: from facts of life to literary or other works

„[...] zazracny jako buh / a mocny jako buh / jsem vic, / jsem jeste mnohem vic, / a prece nejsem nic / nez milosti zastupi pokorne odevzdany / basnik / [...]"

„[...] marvelous as God, / almighty as God / and even more / still more / although I am only wholeheartedly / given to people / poet / [...]"
(Jaroslav Seifert, *The Most Humble Poem,* translated by Wladimir Krysinski)

Milan Kundera, who strongly advocates the political, cultural, historic, artistic and literary functionality of Central Europe, defines it paradoxically.

For Kundera, Europe has already been losing its identity for some time. Consequently, „A European is a person who has nostalgia of Europe."[20] In this negative European or meta-European context, Kundera insists on the vitality of art and literature in Central Europe. It is an „immense baroque force" which, according to Kundera, gives a certain cultural unity to this region.[21] In the hierarchy of arts, music comes first. Central Europe may not have had a Flaubert in the nineteenth century but it has certainly had some great poets. Basically, however, the region is dominated by the spirit of Biedermeier. Things changed in the twentieth century. The greatest Central European minds have revalorized what was unknown and forgotten for centuries: the rational demystifying lucidity; the sense of the real that culminates in the novel. Kundera insists upon the fact that Central European modernism is different from French modernism. If the former is antirational, antirealistic, lyrical; the latter criticizes and disqualifies romanticism, likes the pre-Balzacian novel and *l'esprit libertin*. The great Central European novelists Kafka, Hašek, Musil, Broch, and Gombrowicz do not trust history and the exaltation of the future. Their modernism is beyond any illusion of the avant-garde. Kundera synthesizes the problem in the following way:

„The destruction of the Empire and, after 1945, the cultural marginalization of Austria and the political non-existence of other countries, make of Central Europe the premonitory mirror of all of Europe's possible destiny, the laboratory of the twilight."[22]

What may be useful comparatively is the way in which Kundera poses the problem of the meaning of a literary work. By juxtaposing Central Europe and Europe, he recalls Hermann Broch's reaction to an editor who wanted to situate Broch's work within the Central European context along with Hofmannsthal and Svevo. Broch protested and suggested a comparison with Gide and Joyce. In Kundera's comment, Broch did not want to deny his Central-Europeaness, „he just wanted to say that national or regional contexts have no validity if one intends to capture the meaning and value of a given work".[23] Kundera then calls for the notion of world literature and assigns to the exercise of comparing literary works only the task of determining their sense and value.

---

20 Milan Kundera: *L'art du roman. Essai.* Paris 1986, p. 158.
21 Ibid.
22 Ibid. p. 159.
23 Ibid., p. 159-160.

Although convincing and certainly correct, Kundera's vision of Central Europe rests upon a strong attachment to the great artistic or literary canons. The universality is assumed and confirmed through the already well established position of a literary or artistic work within a generally recognized system of values. Hence one can easily perceive in Kundera's criticism an obvious teleological dimension. Art and literature embody a given axiological direction of their individual works. For Kundera, comparing implies comparing only the greatest. Of course, one can either reject or accept this position. However, as far as the problem of Central Europe is concerned, one must take into account the undeniable fact that its recognition in terms of culture and art has been conquered only through works which have been extensively translated into the main Western languages. Kundera's analysis constantly evokes the works of universal reputation. Consequently they cannot be other than original, unique, unclassifiable. In a way, Kundera's approach is based on the almost tautological explanation of artistic and literary greatness. The more a work is important, the more it must be great and unique. And importance should be measured on the basis of a series of discoveries that are implicit for any great work of art or of literature.

What is certain is that Kundera creates a new critical paradigm. His description of Central Europe's art and literature ingeniously combines elements stemming from Western European literatures, e.g. the pre-Balzacian novel, and those irreducible to any other literature, e.g., the rational, demystifying lucidity.

Kundera is a comparatist with only one theoretical credo: the necessity to recognize as a significant axiological event the existence of universal literature. Positing and deciphering meaning and values can be done only by comparing different works belonging to a specific thematic and formal discourse which should be defined in terms of Goethe's *Weltliteratur*. It is only by positioning a work within the limits of world literature that meaning can be bestowed upon it.

The critical paradigm of Kundera may be called ‚comparative by induction'. It triggers an interrelational vision of literature in which every work refers inductively to a model which it problematizes, corroborates and transforms. Central Europe as cultural force is unreal and impossible without referring to Rabelais, Cervantes, Diderot, Goethe, Flaubert, and Joyce. The originality of Central European literature thus resides in the fact that it was always related to the social, political and cultural conditions in the context of which it transformed models and interacted with precursors' structures to lend them a new artistic and esthetic aura. The function of precursor is therefore quite particular. A precursor is not an influential force but rather a transformable and dialectizable target. Kundera's comparative critical paradigm presupposes the awareness of the transformability and of the extensiveness of the invariant elements in literature. Central European literature thus acquires its specificity through an interplay of dialectizable elements that refer to some great models.

VI. *Differentia specifica* of Central European esthetics of resistance

> „[...] I felt the melancholy even if the time wasn't sultry and dreary, the melancholy dripped from the words. [...] The urge to relate to the stars, which were unreachable and untouchable, began then I believe, and increased into an astral religion during the next few years. I held them too high to grant them any effect on my life, I turned to them purely for the sight of them, I was fearful when they withdrew from me, and I felt strongly when they reappeared where I could hope for them. I awaited nothing from them but the regularity of their return, the same place and the consistent relationship to their fellow stars, with which they formed constellations, that had wondrous names."
> (Elias Canetti, *Melancholy and History* in *The Tongue Set Free*)

In Central European literature humor, irony, wit, „rational lucidity", novel, baroque, dystopia, and existential discourse undergo specific transformations and give rise to such works as *The Good Soldier Chveik* (J. Hašek), *The Trial* (F. Kafka), *The Confessions of Zeno* (Svevo), *The Man Without Qualities* (Musil), *The Insatiability* (S.I. Witkiewicz), *The Banquet in Blituania* (M. Krleža), *Auto-da-fe* (Canetti), *Ferdydurke* (Gombrowicz), *The Death of Virgil* (Broch), *The Sleepwalkers* (Broch), *The Return of Philippe Latinovic* (Krleža), *Migrations* (M. Tsernianski), *The Improvement of Central Europe* (O. Wiener), *The Founders* (G. Konrad), *The Unbearable Lightness of Being* (Kundera), *The Tomb for Boris Davidovitch* (D. Kiš), *Dictionary of the Khazars* (M. Pavic), and *The Auxiliary Verbs of the Heart* (P. Esterházy).

The thematics and structures of these works demonstrate the above-mentioned transformations and extensiveness in the interplay of the invariant elements. Consequently Rabelaisian and Cervantine humor and irony become more dialectical and compositional elements in Hašek, Kafka, Musil, Krleža, Gombrowicz, and Kundera. Modulations of various themes, inscription of History and of collective memory, and meta-discourse preside over transformations of the novel in Broch, Svevo, Musil, Gombrowicz, O. Wiener, Kiš and Kundera.

If Central Europe is a partly imaginary region or if it is a real and specifically drawn geographical territory where a *mitteleuropäisch* element specifically understood crosses the European one, one may propose the following four specific characteristics of Central European literature(s).

A) Philosophical, rhapsodic and meditative poetry: Nezval, Seifert, G. Ilyes, Herbert, Milosz, Szymborska, V. Holan, Miodrag Pavlovitch, Lucian Blaga, Nichita Stanescu
B) Catastrophism, humor, irony: Hašek, Witkiewicz, Canetti, Mircea Eliade (*The Old Man and the Bureaucrats*), Krleža, Gombrowicz, Kiš, P. Goma, D.R. Popescu, Kundera
C) Existential discourse: Svevo, Musil, Krleža, Gombrowicz, Kiš, Marin Sorescu
D) Novel as a metadiscourse of the novel: Musil, Witkiewicz, Broch, Gombrowicz, Wiener, Kiš, Kundera, Costache Olăreanu, M.H. Simionesa (*The Tîrgovişte - School of Fiction*)

This schematic representation of the distinctive features of Central European literature does not claim to be exhaustive. Instead it draws attention to the intensification of certain elements which decisively contribute to creating a European meta-referential discourse in order to put into dialectics what is European with what is Central European. A good example of this dialectics is a highly intertextual and metatextual novel by Oswald Wiener *Die Verbesserung von Mitteleuropa* (The Improvement of Central Europe). The narrator passionately expresses his relativizing attitude towards what is European and what is Central European. He finally creates a novel-treatise. It means that intellectual discussion and scrutiny such as Wiener conveys them throughout his discourse give infinite perspectives for a possible improvement of Central Europe. It has to deal with Europe constantly and to find its self-identity through the problematic and complex identity of Europe.

As a matter of fact there is a possibility of pushing this problematized description of Central European literature a little further. We can interpret it much more in terms of specific literary forms stemming from both the Central European imagination and from the community of the historical experiences underwent and filtered through the ethics and agonics of resistance. It is useful to take into consideration the numerous literary discourses of the writers already mentioned and to understand their Central European particularity on the basis of five more specific categories. Here they are:

A) total satire: Hašek, Krleža, Mrozek
B) philosophical grotesque: Witkiewicz
C) catastrophic Weltanschauung: Witkiewicz, Krleža, Kiš
D) optimistic pessimism: Kundera, Kantor
E) anti-institutional irony: Musil

Any comparatist probing the problem of Central Europe is facing the spiritual presence of strange, hybrid cultural and literary phenomena. They have been identified as Central European because they are different from West-, East-, South- and North-European. However, ‚European' remains a cultural invariant which determines the way in which Europe survived various attempts to destroy itself. ‚European' also means not American, therefore its specific cultural individuality triggers the dialectics of resistance which enable us to catch the differential meaning of *Mitteleuropa*. It is a common spiritual homeland of some countries but not quite. It is not the absolute denying of other countries but rather an insistence on their own identities. *Mitteleuropa* is not like an *auberge espagnole* where anything goes. It is above all an existential and ontological encounter of space and time, of the nightmare of history and the joy of culture as collective and strongly loaded memory.

To rethink Central Europe comparatively means to be sensitive to the variation of themes and structures which have by no means been invented in this region. Pre-existing in the European tradition, they became rather the operators of transformation of the literary discourse whose primary task was and is to inscribe in its body the monstrosity of history and of totalitarianism. This varia-

tion of themes and structures show how the collective and cultural memory as well as the shared value system underlies the artistic specificity of Central Europe.

VII. Three questions for comparatists attempting to understand the literatures of Central Europe

> „L'explication géographique totale du paysage ne doit pas consister dans la mise en rapport de deux termes, l'un constitué par les éléments physiques, l'autre par les éléments humains - mais l'examen de trois catégories de données, qui sont: les éléments physiques, la civilisation, les éléments humains"
> (Pierre Gourou, *La Civilisation du Végétal* in Lucien Febvre's *Pour une Histoire à part entière*)

How has history transformed countries, cities, spaces, zones and meta-zones, giving them a specific Central European identity? How has it created values inside communities? How do literary works commit themselves to an organic work of metaphysical vision of the world and how do they manage to be humoristic, total and grotesque, at the same time?

These questions should be addressed to any actual or potential comparatist for whom understanding literature has above all historical, cultural and, last but not least, recurrent telluric reasons and justifications.

Rethinking Central Europe comparatively means crossing various topologies build up by intensity of human *pathos* of identities and by capricious history destroying and recreating collectivities. What then gets to be compared? Above all cultural and historic signs such as they engender literatures. Wisdom of languages, intuition and knowledge of either reciprocal or excluded existences in what is magically identifiable as Central Europe. By no means a colony of Europe; by all means, a region full of intercommunicating zones and nodes with an interplay of identities irreducible to any other.

References

Beauprêtre, Gérard (ed.): *L'Europe Centrale. Réalité, mythe, enjeu XVIIIe-XXe siècles*. Centre de Civilisation française, Varsovie 1991.

Bojtar, Endre (ed.): *The Comparable and the Incomparable, Comparative Studies in the Literature of Central and Eastern Europe*. Budapest 1996.

Burke, Edmund: *Letters on a Regicide Peace* (1796). In: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*. Vol. IX, Oxford 1991.

Canetti, Elias: *The Tongue Set Free, Remembrance of a European Childhood*. Transl. by J. Neugroschel. New York 1983 ([1]1977).

Davies, Norman: *Europe, A History*. Oxford 1966.

Curtius, Ernst Robert: *Essays on European Literature*. Princeton, N.J. 1973.

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.

Enzensberger, Hans Magnus: *Ach Europa. Wahrnehmungen aus sieben Ländern. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006*. Frankfurt/M. 1989.
Febvre, Lucien: *Pour une Histoire à part entière*. Brassac-les-Mines 1982.
Gadamer, Hans Georg: *Das Erbe Europas*. Frankfurt/M. 1989.
Graham, Brian (ed.): *Modern Europe. Place, Culture and Identity*. London, Sydney, Auckland 1998.
Gourou, Pierre: *La Civilisation du Végétal*. In: Lucien Febvre: *Pour une Histoire à part entière*. Brassac-les Mines 1982.
Halecki, Oscar: *The Limits and Divisions of European History*. Notre Dame, Indiana 1962.
Hersant, Yves/Durand-Bogaert, Fabienne (ed.): *Europes. De l'antiquité au XXe siècle. Anthologie critique et commentée*. Paris 2000.
Jens, Walter: *Deutsche Literatur der Gegenwart*. München 1961.
Krleža, M.: *Essais, littérature, politique, histoire*. Ed. by P. Matvejevic. Zagreb 1973.
Kundera, Milan: *L'art du roman. Essai*. Paris 1986.
Lednicki, Waclaw (ed.): *Adam Mickiewicz in World Literature. A Symposium*. Berkeley, Los Angeles 1956.
Magris, Claudio: *Le Danube (Danubio)*. French translation by Jean et Noëlle Pastureau. Paris 1986.
Matejka, Ladislav/ Mersereau, Jr./ Welsh, D. (ed.): *Czech Poetry. A Bilingual Anthology*. Vol. I. Ann Arbor 1973.
Milosz, Czeslaw: *The History of Polish Literature*. Berkeley, Los Angeles 1983.
Modern Austrian Literature. Special Issue: *Form and Style in Contemporary Austrian Literature*. In: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 24 (3/4, 1991).
Modern Austrian Literature. Special Issue: *The Contemporary Austrian Volksstück*. In: Modern Austrian Literature 26 (3/4, 1993).
Musil, Robert: *The Man without Qualities*. Transl. by E. Wilkins and E. Kaiser. London 1954.
Naumann, Friedrich: *Werke*, Vol. IV. Köln, Opladen 1964.
Petrovich, Michael B.: *Yugoslavia, A Bibliographical Guide*. Washington 1974.
Pollard, A.F.: *Factors in Modern History*. New York 1926.
Le Rider, J./ Rinner, F. (ed.): *Les littératures de langue allemande en Europe centrale. Des Lumières à nos jours*. Paris 2000.
Rougemont, Denis de: *Vingt-huit Siècles d'Europe, la conscience européenne à travers les textes d'Hésiode à nos jours*. Paris 1961.
Steiner, George: *Entretiens*. Paris 2000.
The Budapest Roundtable. In: Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture 10 (1991), p. 17-30.
Van Tiegham, Paul: *Littérature Comparée*. Paris 1951.
Wiener, Oswald: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. Reinbek bei Hamburg 1969.

JÜRGEN VON STACKELBERG

Variationen der Misanthropie

Molières *Misanthrope*, Wycherleys *Plain Dealer* und Voltaires *Prude*

Wenn man von der Ausrichtung der Zeitschrift *Komparatistik* auf die Sorgen schließen darf, die die Vertreter dieses Faches heute hauptsächlich bewegen, so gelten sie der Theorie, nicht der Praxis der vergleichenden Literaturwissenschaft. Sollte der Zeitpunkt, wo ihr der Stoff ausgeht, schon gekommen sein? Diese Vorstellung scheint mir abwegig - oder doch zumindest verfrüht. Auf jeden Fall dürfte es angebracht sein, die sicherlich notwendige theoretische Besinnung auf weitere, immer neue Beispiele der Anwendung zu stützen, damit sie nicht den Boden unter den Füßen verliert. Aus diesem Grunde, im übrigen aber auch, weil mir die Sache Spaß gemacht hat, stelle ich hier eine knapp gefaßte Darstellung der Wanderung eines Komödienstoffes von Molière über Wycherley zu Voltaire vor. Sie hat, soweit ich sehe, die Wissenschaft bisher nicht interessiert, und das ist um so verwunderlicher, als Voltaire selbst auf den Sachverhalt aufmerksam macht. (Aber wer liest denn noch Voltaire - und schon gar seine Komödien?)

Während seines fast drei Jahre dauernden Londoner Exils hat Voltaire jede sich ihm bietende Gelegenheit genutzt, ins Theater zu gehen. Er besaß einen festen Platz im *Drury Lane Theatre* und ließ sich, wenn er nicht anders an den Text herankommen konnte, vom Souffleur Abschriften der jeweils aufgeführten Stücke besorgen. Hat Shakespeare ihn zugleich fasziniert und befremdet, so kamen die klassizistischen Tragödien der Zeit ihm schon eher entgegen, am meisten Gefallen fand er aber offensichtlich an der *Restoration comedy* mit ihrem Witz und ihrer Gesellschaftssatire. Und da wiederum sagte ihm Wycherleys *Plain Dealer* von 1677 besonders zu. Er erkannte, daß die Hauptfigur dieser Komödie Molières *Alceste* nachgebildet war und beschloß, wenn auch nach einigem Zögern, eine französische Übersetzung davon herzustellen, die sich dem Urbild wieder annähern sollte. Was dabei herausgekommen ist, stellt ein so typisches Beispiel für das Ineinandergreifen französischer und englischer Literatur im 18. Jahrhundert dar, daß es schon als solches unser Interesse verdient.

Ist der Vorbildcharakter gewisser englischer, mehr oder minder sentimentaler Komödien für das französische Bürgerdrama seit langem bekannt und haben Übertragungen wie die des *London Merchant* durch Clément de Genève oder des *Gamester* von Moore durch Diderot das ihnen gebührende Forschungsinteresse gefunden, so gilt es nicht zu vergessen, daß auch englische Komödien anderen Typs in Frankreich rezipiert worden sind, so Addisons *Drummer*, den Destouches 1793 ins Französische übertrug, so aber auch Wycherleys *Plain Dea-*

ler, den Voltaire sich ein Jahr später auserkor, um eine französische Komödie daraus zu machen: *La Prude*.[1]

Es war, nach *L'Indiscret* von 1725 und nach *L'Enfant prodigue* von 1736, Voltaires dritter Versuch, sich als Nachfolger Molières ebenso zu profilieren, wie ihm das als Nachfolger Corneilles und Racines gelungen war. Da schon die Zeitgenossen in Voltaire nicht nur den Schöpfer der *Henriade*, sondern viel mehr noch denjenigen des *Œdipe*, der *Zaïre* und des *Mahomet*, also den Tragödiendichter par excellence erblickten, sind seine Komödien, obwohl einige davon keineswegs erfolglos waren, bald vergessen worden. Sie sind jedoch ungleich amüsanter als die Tragödien und theatergeschichtlich sogar aufschlußreicher. Ich versuche jedenfalls seit einiger Zeit eine Lanze für sie zu brechen.[2]

Voltaires Komödienschaffen ist insgesamt durch einen Zickzack-Kurs gekennzeichnet: einmal hält er sich strikt an das klassische Vorbild, vor allem an Molière, und schreibt nach Inhalt und Form klassizistische Lustspiele, ein andermal, fast in abwechselnder Folge, nähert er sich den Formen des moralisierenden oder empfindsamen Theaters an, der *Comédie sérieuse* des Destouches und der *Comédie larmoyante* des Nivelle de la Chaussée. Grundsätzlich hat er diese immer abgelehnt, aber der Erfolg des neuen Genres hat ihn zweifellos dazu verführt, es auf seine Weise nachzubilden. Nach mehreren nicht sonderlich geglückten Versuchen ist er dann auch der Schwierigkeit Herr geworden, die die Kombination von Komik und Sentimentalität bot. Das gilt vor allem für *Le Café ou l'Ecossaise* von 1760. Mit *La Prude* hat er einen Schritt dahin getan, insofern es, wie die ‚Schottin', eine ‚englische Komödie' ist, richtiger: eine aus dem Englischen übertragene.

Stellte Wycherleys *Plain Dealer*, wenigstens was die Hauptperson und die Thematik des Stückes angeht, die anglisierte Wiedergabe eines französischen Musters dar und war das Interessanteste daran die neue, dem heimischen Erwartungshorizont angepaßte Akzentuierung, so wiederholt Voltaire dieses Verfahren in umgekehrter Richtung: hier wie dort handelt es sich um Theaterstücke, deren Genese imitativ, deren Gestaltung aber durchaus originell ist, um ‚Repliken' also, wie ich diese Form der literarischen Rezeption nenne.[3]

Wie bei den Übersetzungen vom Typus der *Belles Infidèles* generell, einem Typus, der sich nach klassischem Vorbild im 18. Jahrhundert noch lange Zeit gehalten hat, erweist sich der Vergleich zwischen Original und Nachbildung auch da als um so lohnender, je weiter wir von der Feststellung der Gemeinsamkeiten zu derjenigen der Unterschiede fortschreiten. Um sie zu erklären, soweit das möglich ist, müssen natürlich die Geschmacksorientierungen der Rezipien-

---

1 Über Destouches' Übersetzung des Addison'schen *Trommlers* und dessen Weiterübersetzung durch die Gottschedin habe ich mich in meinem Buch *Übersetzungen aus zweiter Hand*. (Berlin und New York 1984) ebenso ausgelassen wie über die Übersetzung von Lillos *London Merchant* und dessen deutsche ‚Weiterübersetzung' (Kap. V und VI).

2 So in dem Aufsatz *Voltaires Komödien*. In: Poetica 31 (1999), S. 415-436, so in acht Artikeln über Voltaires Komödien im *Dictionnaire de Voltaire*. Hg. von R. Trousson. Paris 2001 (hg. v. R. Trousson), so in: *Voltaire und die Empfindsamkeit*. In: Lendemains (2001) [im Druck].

3 Zum Begriff der ‚literarischen Replik' vgl. Verf.: *Gegendichtungen. Fallstudien zum Phänomen der literarischen Replik*. Tübingen 2000.

ten und die darauf zu beziehenden Gepflogenheiten der jeweils anderen Bühnen berücksichtigt werden.

Voltaire behandelt im achtzehnten seiner *Philosophischen Briefe* von 1734, denen bekanntlich eine englische Version vorausgegangen war, die englische Tragödie. Daß er da für Shakespeare - diesen „Barbaren von Genie ohne einen Funken von Geschmack" - anerkennende Worte findet und sogar Hamlets „To be or not to be" ins Französische zu übersetzen für angebracht hält, ist angesichts seiner klassizistischen Haltung eher verwunderlich zu nennen. Wenn die Tragödien von Dryden oder Addisons *Cato* seinen Beifall finden, verwundert das hingegen nicht, denn diese kamen seinem Klassizismus entgegen. Doch deutlich lebhafter (wir sagten es schon) war seine Anteilnahme an den Lustspielen der Restauration, allen voran an Wycherleys *Plain Dealer*, der ihm insofern sogar noch besser gefiel als Molières *Misanthrope*, als er eine spannungsreichere Handlung aufwies (Molière schien ihm darauf zu wenig Wert gelegt zu haben). Dementsprechend ausführlich ist der Inhaltsbericht ausgefallen, den Voltaire im neunzehnten seiner ‚philosophischen' oder auch ‚englischen Briefe' gibt.

Er hält sich dabei im wesentlichen an die Haupthandlung und erwähnt die Nebenhandlung, in der Wycherley eine prozeßwütige Witwe auftreten läßt, nur am Rande. Er weiß die Rolle dieser komischen Person zwar zu schätzen, interessiert sich aber mehr für den Helden der Komödie und seine Menschenfeindschaft. Es ist ein Schiffskapitän namens Manly, den Tapferkeit und Offenherzigkeit kennzeichnen, der aber zugleich die Menschheit verachtet und sie zu meiden trachtet. Bei einer Seeschlacht gegen die Holländer ist er unterlegen, sein Schiff ist untergegangen und er selbst hat sich, mit einigen wenigen Getreuen, retten können.

Ehrlos und mittellos kehrt er nach London zurück, wo sich die Handlung abspielt. Er hofft dort die Frau wiederzusehen und heiraten zu können, bei der er sein Hab und Gut hinterlegt hatte, als er in See stach. Ihr zur Seite steht ein Mann, in dem Manly, wie Voltaire sagt, einen ‚Cato' erblickt, während er seine Braut für eine ‚Penelope' hält. Nur diese beiden nimmt er also von seinem Menschenhaß aus. Doch sie hintergehen ihn, haben einander geheiratet und das anvertraute Geld durchgebracht. Manly hat große Mühe das zu glauben. Mit seinem ersten Steuermann und einem Mädchen, das sich in Männerkleidung an Bord begeben hatte, weil es Manly liebt, das dieser aber für seinen Schiffsjungen hält und eher abschätzig behandelt, begibt sich der Kapitän zu seiner sauberen Verlobten und muß feststellen, wie diese sich prompt in den vermeintlichen ‚Pagen' verliebt und ihn zu einem nächtlichen Stelldichein einlädt. „Da aber die Gattung verlangt, daß das Laster bestraft und die Tugend belohnt werde", schreibt Voltaire, „tritt der Kapitän an die Stelle des Schiffsjungen, schläft mit der ungetreuen Braut und macht seinen schurkischen Freund zum Hahnrei, um ihn danach die Brust zu durchbohren, sein restliches Geld an sich zu nehmen und schließlich den Pagen, dessen wahres Geschlecht und dessen Liebe er endlich erkennt, zu heiraten". Manlys Steuermann, der sich ebenfalls schwimmend hatte retten können, spielt im *Plain Dealer* etwa die Rolle, die Philinte in Mo-

lières *Misanthrope* spielte: er ist der verkannte Freund des Menschenfeindes und sein wichtigster Gesprächspartner.

Voltaire schließt seinen Bericht über die englische Komödie mit der Bemerkung, leider ginge deren Witz in einer Übersetzung verloren. Wenn man sie kennenlernen wolle, wie sie wirklich ist, müsse man nach London gehen, dort drei Jahre bleiben und täglich das Theater besuchen - wie er selbst es nach seiner Verbannung aus Frankreich im Jahre 1726 getan hat. Sechs Jahre nach Abfassung der *Lettres philosophiques*, 1740, hat Voltaire dann doch den Versuch einer Übersetzung des *Plain Dealer* gemacht. Er spricht von der Hauptperson als „l'homme au franc procédé", also dem „Mann mit dem ehrlichen Vorgehen", benennt aber seine Wiedergabe anders, nämlich: *La Prude*. Bei der Uraufführung des Stückes in Sceaux hielt Voltaire es für nötig, in einem Prolog vor den ‚Kühnheiten' der englischen Komödie zu warnen, obwohl er diese erheblich abgemildert hatte. Doch der Herzogin von Maine, meinte er, werde es gefallen, weil darin ein Laster bestraft werde, das ihr wie kein anderes verhaßt sei, die Prüderie.

Mit der Titelgebung und diesem Kompliment an die Adresse der als geistreich und *libertin* bekannten Duchesse, weist Voltaire bereits auf die wichtigste Änderung hin, die er am *Plain Dealer* vorgenommen hat, als er ihn für die französische Bühne adaptierte: war Olivia, die falsche Geliebte des Kapitäns Manly, bei Wycherley zwar auch eine verlogene Person, so bestand ihre Taktik doch lediglich darin, sich den Kapitän durch Anpassung gewogen zu machen. Sie gab sich als eine ebenso leidenschaftliche Hasserin der Menschheit aus wie er. Daß sie ihren Verehrer betrog und von ehelicher Treue nichts hielt, haben wir schon gesehen. Doch nun, in Voltaires Wiedergabe, haben wir es mit einer falschen Frömmlerin zu tun, einer Person, die ihre wahre Natur unter dem Mantel einer ostentativen Frömmigkeit verbirgt und behauptet, von irdischen Freuden nichts zu halten. Es handelt sich um so etwas wie einen weiblichen Tartuffe oder um ein Pendant zur prüden Arsinoe in Molières *Misanthrope*, um nicht von dessen Don Juan zu reden, der ja auch seine Laster unter dem Deckmantel der Frömmigkeit verbirgt, als ihm seine Feinde gefährlich zu werden drohen. Wie Don Juan auf die Frauen, so ist die scheinheilige Prüde scharf auf Männer: sie ist mannstoll.

Hat Voltaire seiner Replik auf Wycherley somit eine etwas andere Thematik gegeben, so muß doch auch festgestellt werden, daß er die Handlung der englischen Komödie getreulich beibehalten hat. Daß sein Kapitän - man weiß nicht recht warum - nun Blanford heißt und er nicht gegen die Holländer, sondern gegen Türken hat kämpfen müssen, ändert nichts daran. Auch nicht daß der Ort der Handlung nun Marseille ist, denn der Kapitän bleibt merkwürdigerweise ein Engländer - und er bleibt auch der Misanthrop, der er war. Die weiteren Personen werden ebenfalls beibehalten, nur daß die Kusine der Olivia, die im *Plain Dealer* schon deren Gesprächspartnerin darstellte, nun eine deutlich wichtigere, deutlich anders markierte Rolle bekommt, wie wir noch sehen werden.

Hat Voltaire sich durch die Beobachtung, daß Wycherley sich Molière zum Vorbild genommen hatte, in seinem Vorhaben einer Adaption des *Plain Dealer*

für die französische Bühne bestärkt gefühlt und sich seinerseits dabei unverkennbar Molière wieder angenähert, so stellt sich für uns dennoch zuerst die Frage, inwieweit der englische Komödiendichter sich tatsächlich an Molière angelehnt hat, das heißt, inwieweit sich die Misanthropie seines Segelschiffkapitäns mit derjenigen des Alceste vergleichen läßt. Blicken wir also zunächst einmal auf Molière zurück!

Der *Misanthrope* beginnt bekanntlich mit einem relativ langen Zwiegespräch zwischen Alceste, dem Menschenfeind, und seinem Freund, dem angepaßten Philinte. Alceste verficht die kompromißlose Haltung der Ehrlichkeit sich und den Menschen gegenüber, koste es was es wolle. Philinte vertritt demgegenüber die Notwendigkeit der höflichen - und höfischen - Umgangsformen, ohne deswegen der Illusion zu verfallen, die Menschen seien Engel. Alceste, das ist zur Kennzeichnung seines sozialen Standorts wichtig, ist ein Adliger vom alten Schrot und Korn: seine Ehrlichkeit ist ein Erbe der Selbstherrlichkeit seiner Kaste, um die es geschehen ist, seitdem der Adel verarmt und von Ludwig XIV. an seinen Hof geholt worden ist. Alceste ist in seiner Brüskheit hinter der Zeit zurückgeblieben, er ist - darin der Figur des Sganarelle in seinen verschiedenen Gestaltungen vergleichbar - altmodisch und eben deswegen lächerlich, weil er aus der höfisch-modernen Perspektive gesehen und gewertet wird. Daß Molière ihn als eine lächerliche Figur konzipiert hat, ist besonders deutlich der Unbeherrschtheit zu entnehmen, die er ihm angedichtet hat. „Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre" sagt er gleich zu Beginn zu Philinte und das klingt geradezu bockig. Den zur Selbstbeherrschung gezwungenen Versailler Höflingen konnte eine solche Haltung nur komisch vorkommen. Und dann hat Molière seinen Alceste auch mit einer gehörigen Dosis Überheblichkeit ausgestattet. Er will vor allem nicht mit ‚den anderen' in einen Topf geworfen werden. Wer alle Menschen gleich achte, achte niemanden - er aber, Alceste, will wissen, daß er um seiner Meriten willen geliebt wird. Ihn kennzeichnet ein ausgeprägtes Distinktionsbedürfnis. Wer das nicht berücksichtigt, den streicht er aus dem Kreis seiner Freunde: „Moi, votre ami?" sagt er unverblümt zu Philinte, „rayez cela de vos papiers!"

Das muß das Stichwort gewesen sein, das Wycherley zu seiner Nachbildung angeregt hat. Auch Manly stößt seine Mitmenschen vor den Kopf, indem er erklärt, von allen Menschen Gutes zu sagen, gleich ob es zutreffe oder nicht, sei eine Beleidigung für ihn. Der folgende Passus zeigt stellvertretend für mehrere ähnliche, wie eng Wycherley sich da an Molière anlehnt: „In faith (sagt Manly) [...] speaking well of all mankind is the worst kind of detraction, for it takes away the reputation of the few good men in the World by making them all alike."[4]

Man kann das geradezu eine Übersetzung von Molières Versen nennen, die lauten: „Sur quelque préférence une estime se fonde, / Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde."[5]

---

4 Wycherleys *Plain Dealer* zitiere ich nach der Ausgabe von Leo Hughes, London 1967. Hier: S. 14 (1. Szene).

Seine eigene Auffassung äußert Manly in der grobschlächtigen Manier des Seebärs so:

„I cannot wish well to pimps, flatterers, detractors and cowards, stiff nodding knaves and supple, pliant, kissing fools. Now, all these I have seen you use like the dearest friends in the world [...]"[6]

War diese unverblümte Aussage an Lord Plausible, einen eitlen Schwätzer, den der Autor im Personenverzeichnis als „a ceremonious, supple, commending coxtomb" bezeichnet, gerichtet, so paßt sie in die Hofkritik, die Wycherleys Manly mit Molières Alceste teilt: er sagt einmal, er habe „seinen Hof auf See gemacht" und schätze die Menschen nicht nach den Titeln ein, die sie tragen. Da eine Erscheinung wie die ‚Verhofung des Adels' für die Zeit nach Cromwell in England jedoch nicht bezeichnend war, mußte der Autor des *Plain Dealer* sich anderswo nach einem Außenseiter der Gesellschaft umsehen. Er fand einen solchen einleuchtenderweise in der Marine. Daß Manly von dorther zumindest die Grobheit seiner Ausdrucksweise hat, beweist er im Umgang mit seinen Matrosen: er nennt sie „dogs" und „rascals"! Im übrigen ist es für Wycherleys Misanthropen ebenso kennzeichnend wie für Alceste, daß er die Menschen im allgemeinen für schlecht hält, gewisse, ihm nahestehende Personen aber davon ausnimmt. Weder die Schlechtigkeit seiner ‚Penelope', noch die seines vermeintlichen Freundes erkennt er. Wie Alceste ist er hellsichtig im öffentlichen, aber blind im privaten Bereich, und diese Blindheit hängt mit seiner Verliebtheit zusammen. Es ist also, alles in allem, nicht unberechtigt, Wycherleys *Plain Dealer* eine Nachbildung von Molières *Misanthrope* zu nennen (wie es in Nachschlagewerken wie dem *Literatur-Brockhaus* oder Gero von Wilperts *Lexikon der Weltliteratur* denn auch geschieht). Daß das englische Stück in Prosa gefaßt ist, sprachlich ungleich drastischer klingt und mehr als doppelt so lang ist, ändert daran nichts.

Olivia, die falsche Freundin Manlys, hat Wycherley jedoch nicht der Célimène nachgestaltet. Sie ist keine kokette Person, sondern eine Menschenfeindin und zudem eine Verächterin von Geselligkeit, Bällen, „fine clothing", „visits" und nicht zuletzt „lovers" und „marriage". Ihre Lieblingsvokabel entstammt Molière: sie lautet (nun englisch) „aversion" und sie gebraucht sie so ostentativ und so oft, daß man ihr schon von daher nicht glaubt. War es Wycherleys Absicht, Olivia charakterlich (scheinbar) Manly anzunähern, so entspricht das seiner Verdoppelungstendenz: ohne sich grundsätzlich von Molière zu entfernen, bleibt er sich treu, indem er auch hier durch die Erfindung eines ‚Pendants' sein Hauptanliegen zu verdeutlichen versucht. Im *Plain Dealer* liebt ein ‚echter Misanthrop' eine falsche Misanthropin und fällt dabei auf die Nase. Voltaire, zu dem ich hiermit übergehe, hat das offenbar zu geradlinig, zu naheliegend oder zu wenig variabel gefunden und deshalb den Charakter seiner ‚Prüden', die nun Dorfise heißt, anders akzentuiert. Aber auch die Gründe für die Menschenfeindschaft des Kapi-

5 Molière: *Le Misanthrope*. In: *Œuvres complètes*. Textes etablis, présentés et annotés par Georges Couton. Tome II. Paris 1971. S. 121-218. Hier: Vers 57/58, S. 144.
6 Wycherley: *Plain Dealer*, S. 21.

täns sehen bei ihm etwas anders aus. Doch er verliert darüber nicht allzuviele Worte - nach Molière und Wycherley schien ihm wohl da nicht mehr viel Neues zu sagen.

Es sind nun nicht mehr die angepaßten Manieren der Höflinge, die den Kapitän ärgern, es ist vielmehr die Geldgier der Menschen. „Hast Du jemals Freunde gekannt?" läßt er seinen Kapitän seinen Gesprächspartner einmal fragen, und das klingt ganz so, wie es bei Wycherley geklungen hatte, doch dann folgt eine Tirade, aus der die Gründe ersichtlich werden, die Voltaire für Blanfords Menschenhaß verantwortlich macht:

„Des amis [...] ? [...]
J'en ai cherché; j'ai vu force fripons,
De tous les rangs, de toutes le façons,
D'honnêtes gens dont la molle indolence
Tranquillement nage dans l'opulance
[...]
Mais des cœurs droits, des âmes élevées,
J'en connais peu; partout le vice abonde:
Un coffre-fort est le dieu du monde,
Et je voudrais qu'ainsi que mon vaisseau,
Le genre humain fût abîmé dans l'eau."[7]

Für einen Schiffskapitän des merkantilen England ist das eine merkwürdige Aussage. Sie erklärt sich aus den Adelssympathien, die Voltaire *auch* hatte, und wir können sicher sein, daß sie dem Publikum im Schloß der Duchesse du Maine, für das das Stück bestimmt war, gefiel. Im übrigen entspricht sie auch einer humanistischen Tradition. Es genügt an die *auri sacra fames* Vergils zu erinnern (Aeneis III, 57) oder, wenn man lieber will, an Molières dem Plautus nachgestalteten *L'Avare*. (Voltaire selbst hat sich dagegen ans Geldverdienen gehalten und ist, alles in allem, auch kein Kapitalismusgegner gewesen.)

Dorfise, die ‚Prüde', läßt Voltaire zunächst einmal durch ihre Zofe charakterisieren. Sie informiert uns darüber, daß die Dame einem Frauenclub vorsteht, der sich zum Ziel gesetzt hat, die ausschweifenden Sitten der Jugend zu reformieren. Dorfise bestätigt das, und sie gibt sich ausgesprochen geschäftig, eilt von einer caritativen Veranstaltung zur nächsten usw.

Interessanter ist Mme Burlet, ihre Cousine, die Voltaire ihr als Gegensprecherin zur Seite gestellt hat. Auf sie müssen wir unser Augenmerk um so mehr richten, als sie eine Novität darstellt. Es ist eine lebenslustige, vergnügungssüchtige und auch wohl etwas leichtsinnige, zugleich aber ehrliche und vertrauenswürdige Person. Voltaire hat eine Schwäche für solche Frauen gehabt. In der Serie seiner Komödien gibt es deren mehrere, so Mme Duru, in *La Femme qui a raison*, einer Komödie, die Voltaire seiner Freundin, der Marquise du Châtelet auf den Leib geschrieben hat. Es ist insofern eine emanzipierte Dame, als sie dem Willen ihres

7 Voltaires *La Prude* zitiere ich nach der Ausgabe *Œuvres complètes* II, Paris 1817. Hier: S. 552 (I,2).

(abwesenden) Gatten entgegen viel Geld für die Erziehung ihrer Kinder ausgibt und damit erreicht, daß diese in den Adel einheiraten, was Voltaire durchaus gutzuheißen scheint. Dann gibt es *Le Dépositaire*, eine Komödie, in der die Kurtisane Ninon de Lenclos die Hauptrolle spielt, wieder eine ausgesprochen lebenslustige, alles andere als prüde Person. Mme Burlet gehört in diese Reihe. Sie übertrifft ihr Vorbild bei Wycherley, Eliza, bei weitem, was ihre Geselligkeit, ihre Lust an Festivitäten, Theateraufführungen und glänzenden Diners anbelangt. Sie ist jedoch nicht nur als Kontrastfigur zur prüden Dorfise gedacht, sie hat auch die Bekehrung des Misanthropen zu übernehmen. Dem Kapitän redet sie gut zu: er solle nicht, wie Don Quijote, Phantomen nachjagen, solle die Menschen nehmen wie sie sind, sich keine unnötigen Sorgen machen, die Dinge nicht vertiefen, sondern sich einer gewissen Oberflächlichkeit befleißigen, die nun mal eine soziale Tugend sei. Vor allem aber gelte es, das Leben zu genießen. Mme Burlet ist tatsächlich eine Figur, die weitgehend auf das Konto Voltaires geht - obwohl man sich auch bei ihr an Molière'sche Vorbilder erinnert fühlen kann: Man mag an die Agnès der *Ecole des Femmes*, an die Dorimène des Einakters *Le Mariage forcé* oder an die Angélique des *George Dandin* denken, lauter junge Frauen, die ihr Leben genießen wollen, die in der Gesellschaft verkehren und nicht als Hausmütterchen am Herd verkümmern möchten. Doch bei diesen geht es allemal um einen weiblichen Protest gegen die Unterjochung durch herrschsüchtige Ehemänner. Davon ist bei Mme Burlet nicht die Rede. Sie verficht eher so etwas wie eine epikureische Philosophie, wenn sie Blanford rät:

„N'approfondis jamais rien dans la vie
Et glisse-moi sur la superficie, [...]"
denn: „[...] la solide affaire,
La seule ici qu'on doive approfondir,
C'est d'être heureux, et d'avoir du plaisir."[8]

Das sind Empfehlungen, wie sie Voltaire selbst in seinem Gedicht *Le Mondain* ausgesprochen hatte, in dem Luxus und Wohlleben befürwortet und die Errungenschaften des zivilisatorischen Fortschritts begrüßt werden. Außerdem besteht hier erneut Anlaß, auf die Atmosphäre in Sceaux hinzuweisen, denn die Herzogin von Maine war berühmt für ihre glanzvollen Feste - „Nuits blanches" genannt -, für Vergnügungen, Bälle, Gesellschaftsspiele und Theateraufführungen. In seinem Prolog hatte Voltaire denn auch die Frage gestellt, ob er mit seiner *Prude* in diese Atmosphäre passe - natürlich nur um damit um die Gunst der Gastgeberin zu werben. Um ihr zu gefallen, heißt es da, müsse man „un style aisé, gai, vif et gracieux" haben und schreiben „comme on parle en ces lieux". Mme Burlet dürfte also über ihre Funktion hinaus als eine Sympathie-Erklärung für die Duchesse du Maine zu verstehen sein. Voltaire wußte, was sich bei Tisch und in geselliger Runde gehört. Daß die Parole „glisse-moi sur la superficie" nicht sein letztes Wort war, beweist freilich sein kämpferischer Einsatz für die Toleranz in der ‚Affaire Calas' und den anderen ‚Affairen'. Doch dieser Voltaire

8 Voltaire: *La Prude*, S. 607 (V,2).

ist hier unsere Sache nicht. Wir haben es vielmehr mit dem ‚praktizierenden Komparatisten' zu tun und zu diesem möchte ich noch etwas sagen.

Aus Voltaires späterem Leben ist der Abwehrkampf bekannt, den er als Klassizist gegen Shakespeare führen zu müssen geglaubt hat. War es auch nicht der englische Einfluß als ein Fremdeinfluß, der ihm verderblich erschien, sondern die Genie-Ästhetik, die dem Gebäude der klassischen Regeln und Gesetze, von dem er sich ein Weiterbestehen des unter Ludwig XIV. erreichten Kunstniveaus erhoffte, gefährlich zu werden drohte, so tun wir uns verständlicherweise schwer, diese Haltung nicht als engstirnig, reaktionär und nationalistisch aufzufassen. Wer aber weiß noch, wie Voltaire in jungen Jahren dachte? Man muß dazu seinen 1726 auf Englisch geschriebenen Essay über die epische Dichtung lesen. In Vorbereitung seines eigenen Epos, der *Henriade*, hatte Voltaire sich damals weltweit in der Ependichtung umgesehen, nicht nur die bekannten antiken Epen in den Blick gefaßt, sondern auch z. B. Camões *Lusiaden* und Ercillas *Araucana*. Selbst Milton fand damals noch Gnade vor Voltaires Augen. Der Essay setzt gleich schon mit einer erstaunlichen Erklärung zugunsten der Freiheit des Genies ein, das von Regeln und Gesetzen nur eingeschränkt werde. Voltaire wußte, daß die Geschichte der Dichtung „ebensovielen Revolutionen unterliegt wie die der Staaten" und daß es ganz aussichtslos sei, „sie festlegen zu wollen". Auch die Geschmacksorientierungen der Nationen unterschieden sich natürlich voneinander. Worauf es ankomme, heißt es dann in deutlicher Vorwegnahme von Goethes Weltliteraturidee, das sei die gegenseitige Befruchtung der Dichtung über alle Grenzen hinweg. Ich zitiere die entscheidenden Sätze in meinem Büchlein *Über Voltaire* (1998) und weise bei der Gelegenheit auf die Arbeit von Ernst Merian-Genast hin, die 1920 verfaßt und 1927 unter dem Titel *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur* in den *Romanischen Forschungen* veröffentlicht wurde. Voltaire, heißt es da, hat als ein weltoffener Geist und Relativist in Geschmacksfragen begonnen; erst später ist er zu dem ästhetischen Reaktionär geworden, als den die Romantiker ihn bekämpft haben.

Die Geschichte seiner wenig geschätzten und nahezu vergessenen Komödien zeigt jedoch, daß in Teilen von Voltaires Werk einiges von der ursprünglichen freiheitlichen Ästhetik über die Frühzeit hinaus erhalten geblieben ist. Selbst der Wycherley nachgestalteten Komödie ist etwas davon anzumerken, und wäre es auch nur die für französische Verhältnisse ungewöhnliche, alles andere als ‚wohlanständige' Handlung. Schon der Segelschiffskapitän als Titelheld der Komödie stellte eine Kühnheit dar. Freilich, bei Voltaire entblößte der vermeintliche Schiffsjunge alias Fidelia nicht auf offener Bühne die Brust, um zu beweisen, welchen Geschlechts sie war, und es genügt dem Kapitän auch, den Ehemann seiner untreu gewordenen Braut mit dem Degen zu bedrohen und ihn in die Flucht zu schlagen, die Brust durchbohrt er ihm nicht. Hat Voltaire also sich doch in einigen Punkten der französischen *bienséance* angenähert und hat er, nicht zu vergessen, die Prosa des Originals in Zehnsilber-Verse verwandelt, die ungleich vornehmer klingen, so bleibt die englische Einfärbung doch immer noch erkennbar. Mit der Annäherung an Molière konnte Voltaire dann jedoch zugleich auch seinen Aufklärerinteressen entgegenkommen, denn eine ‚fausse dévote' lehrt ja

nicht zuletzt, wie leicht mit der christlichen Religion Mißbrauch getrieben werden kann. Empfindsame Elemente fanden sich bei Wycherley nicht, noch hat Voltaire solche in seine *Prude* eingebaut. Es war im wesentlichen ein Lustspiel klassizistischen Stils.

Wenig später beschritt Voltaire dann nach seiner Nachbildung englischer Muster aber doch den Weg in Richtung Empfindsamkeit: er nahm 1748 mit seiner Nanine Richardson zum Vorbild und ließ darin die Tränen der Rührung fließen.[9]

Um dem Lustspiel das ihm notwendig erscheinende Maß an Komik zu erhalten, brachte er darin zwei ausgesprochen komische Personen unter. Nicht anders ist er 1760 in *Le Café ou l'Ecossaise* vorgegangen, doch da ist ihm die Verknüpfung von Empfindsamkeit und Komik besser gelungen.

Dazu trug auch die Wahrung des englischen Schauplatzes bei, denn das Stück spielt in einem „Coffee-House", in dem auch Gäste absteigen können, unweit von London. Bei der Wahl dieses Ortes der Handlung mag auch Goldoni mit seiner *Locandiera* oder der *Bottega del Caffé* eine Rolle gespielt haben. Die Handlung erinnert dann an *Romeo and Juliet*. Denn die Schottin des Titels, eine vornehme und tugendhafte junge Dame, trifft auf ihrer Flucht von zuhause im besagten „Kaffeehaus" ausgerechnet auf den Sohn des englischen Lords, dessen Vater mit seinen Soldaten das elterliche Schloß in Schottland niedergebrannt und die Besitzer verjagt hatte. Wie es dann doch zu dem glücklichen Ende der Heirat der beiden Liebenden kommt, braucht hier nicht wiedergegeben zu werden. Gesagt werden muß nur, daß diesem ‚happy end' die rührendste aller Tränenszenen vorausgeht und der greise Vater seiner Tochter die ersehnte Heirat erlauben muß, weil ihr Auserkorener, der junge Lord, seine Menschengüte unter Beweis gestellt hat. In die sentimentale Handlung werden mehrere komische Personen eingebaut, die durch ihre Barschheit und die typisch englische Unverstelltheit (!) für die Erhaltung der komischen Atmosphäre sorgen. Engländer, muß man wissen, verbergen unter der rauhen Schale immer einen guten Kern. Und überdies hat Voltaire diese gelungenste seiner Komödien auch noch mit dem Pfeffer einer typisch aufklärerischen Polemik gewürzt, deren Opfer der Jesuit Fréron war.

Das Stück gibt zu dreierlei Festellungen Anlaß: erstens gelingt es dem Autor hier nun endlich, wie angedeutet, eine Komödie zu schaffen, die zugleich empfindsam und komisch ist, ohne auseinanderzufallen, zweitens nutzt er die in Frankreich kursierenden Klischeeurteile über die Engländer indirekt zu einer Kritik an französischen Sitten - so wie er das in seinen *Lettres philosophiques* schon getan hatte -, und drittens verleugnet er sich darin auch nicht als Aufklärer. Im Gegenteil: man kann die Entlarvung der jesuitischen Unmoral, zu der sein persönlicher Feind Fréron Voltaire den Anlaß gegeben hat, den ‚Pfiff' der Komödie nennen.

---

9 Vgl. dazu das Kapitel „Nanine, oder das besiegte Vorurteil" in meinem Buch *Über Voltaire*, 1998, S. 58 ff.

HANNES FRICKE

Problematische „verbal music"

Über die sprachliche Darstellung von Musik im Text und deren Umsetzung im Film am Beispiel von Thomas Manns *Doktor Faustus* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*

> „Sobald die eine Kunst die andere nachahmt, entfernt sie sich von ihr, indem sie den Zwang des eigenen Materials verleugnet und verkommt zum Synkretismus in der vagen Vorstellung eines undialektischen Kontinuums von Künsten überhaupt [...]. Die Künste konvergieren nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt."
> (Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften*)[1]

Untersuchungen über das Verhältnis von Musik und Sprache sowie über Literaturverfilmungen haben sich zu einer regelrechten Mode entwickelt. Erstere wurden dabei besonders durch die Veröffentlichungen von Stephen Paul Scher angeregt, um dessen Begriff der *verbal music* es im folgenden gehen soll: An Hand zweier Beispieltexte und ihrer Verfilmungen - Thomas Manns „Doktor Faustus" und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* - wird die Darstellung musikalischer Werke im Text und die Umsetzung dieser Schilderungen in das Medium Film beleuchtet. Welchen Gesetzlichkeiten gehorcht die Schilderung in Sprache und welche Konsequenzen ergeben sich aus diesen Eigenheiten und Vorgaben in bezug auf eine nochmalige Übertragung in ein fremdes Medium, nämlich das des Films?

1. *verbal music* als Kategorie

Besonders in seinen *Notes Toward a Theory Of Verbal Music* bemühte sich Stephen Paul Scher um die Kategorie *verbal music*. Er betonte dabei mit Nachdruck, dass die Sprache, nicht die Musik „primary medium of expression" sei: *verbal music* ist immer und zuerst ein literarisches Phänomen.[2]

„Its texture consists of artistically organized words which relate to music only inasmuch as they strive to suggest the experience or the effects of music, while necessarily remaining within the boundaries of the medium of literature. Realizing the ultimate impossibility of a transformation in basic artistic material, poets and writers who nevertheless

1 Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften I-III.* In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Band XVI. 2. Auflage, Frankfurt/M. 1990, S. 629.

2 Steven Paul Scher: *Notes towards a Theory of Verbal Music.* In: *Comparative Literature* 22 (1970), S. 147-156. Hier: S. 149.

attempt verbalizations of music must be content if they succeed in achieving a relatively true verbal semblance of the musical medium."

Der Autor eines fiktionalen Textes kann also lediglich den Versuch unternehmen, den Anschein zu erwecken oder den Eindruck vorzutäuschen, der Leser höre das in Sprache beschriebene Musikstück im Moment des Lesens selbst, obwohl der Text immer Text bleibt und nicht in das Medium der Sprache wechseln kann. Dies mag trivial erscheinen, hat aber Auswirkungen: Der Text selbst „supplements his ordinary source (i.e., poetic imagination) with direct musical experience and/or a score".[3] Der Autor formt den Text auf eine bestimmte Weise, um so seine „personal experience of listening to music"[4] zu vermitteln. Deshalb kann Scher behaupten, dass Abschnitte von *verbal music* in sprachlichen Werken in ihrer Suggestivkraft deutlich eingeschränkt sind,[5] da *verbal music* immer diese bestimmte Wirkungsabsicht der Vermittlung des eigentlich sprachlich nicht Vermittelbaren hat.

Doch könne es *verbal music* zumindest ansatzweise gelingen, die Grenzen des literarischen Mediums zu übersteigen und „a semblance of several artistic media combined" zu schaffen. Dazu stehen dem Autor bestimmte sprachliche Mittel zur Verfügung. Nach Scher sind besonders fünf Techniken zu nennen: 1. die Annäherung an musikalische Effekte in der Sprache wie z.B. sprachliche Steigerungen etwa durch immer stärkere Verkürzung aufeinander folgender Sätze als „verbal crescendo", 2. die Projektion von Musik auf Sprache durch die Verwendung technischen Fachvokabulars anlässlich von Beschreibungen musikalischer Strukturen oder Besetzungen, 3. die Schöpfung einer „‚musical notion' within a ‚musical landscape'" (Beschreibungen wie etwa: „Die Musik war strukturiert wie eine Gebirgslandschaft mit ihren überraschenden Farbwechseln"), 4. die Beschreibung der körperlichen Bewegungen z.B. eines der Künstler, die das Musikstück gerade zur Aufführung bringen, und 5. die Einführung übersinnlicher Wesen oder Bilder,[6] eine Technik, so Scher, die in der Romantik zur Vollkommenheit geführt wurde.[7] Er fasst zusammen: „verbal music aims primarily at poetic rendering of the intellectual and emotional implications and suggested symbolic content of music."[8]

---

3 Ebd., S. 152.

4 Steven Paul Scher: *Verbal Music in German Literature*. New Haven/London 1968, S. 143. Es geht also um den Versuch, denjenigen Eindruck verbal wiederzugeben, den ein bestimmter Hörer beim Hören eines Stückes oder beim Lesen der Partitur hat. Haas Stanley benutzt in ihrem Aufsatz „Verbal Music in Theory and Practice" - obwohl sie zu Beginn Scher zitiert - einen damit nicht zu vereinbarenden Begriff von *verbal music*, wenn sie etwa die „literary evocation of toccata" in Wolfgang Hildesheimers Roman *Tynset* bespricht: In Schers Kategoriensystem wäre eine solche Untersuchung viel eher unter dem Begriff „Form- und Strukturparallelen" einzuordnen, da der Text ähnlich einer Toccata gebaut ist, jedoch nicht das (imaginierte) Werk einer Toccata im Text ausschließlich durch Sprache beschrieben wird (vgl. aber Patricia Haas Stanley: *Verbal Music in Theory and Practice*. In: *Germanic Review* 52 (1977), S. 217-225. Hier: S. 218 und passim).

5 Vgl. Scher: *Notes*, S. 153.

6 Vgl. Scher: *Verbal Music*, S. 145 f.

7 Vgl. ebd., S. 152.

8 Ebd.

Sie sei besonders dann erfolgreich, wenn sie es schaffe, „[to] provide a framework for the evocation which is concrete without being obtrusive".[9] Damit ist *verbal music* immer als literarisch funktional gesetztes, eigengesetzliches Prinzip zu verstehen, das ein Musikstück niemals erschöpfend wiedergeben kann.

Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit sich dabei Folgekosten und strukturelle Zwänge für eine musikalische bzw. filmische Umsetzung der in der *verbal music* angedeuteten - außerhalb des Textes nicht existierenden - Musikstücke ergeben.

2. Robert Schneiders *Schlafes Bruder*: Die Überbegabung als Darstellungsproblem

Lässt sich diese erzählerische Darstellung und Umsetzung von Musikstücken in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, dem neben Patrick Süskinds *Das Parfum* erfolgreichsten deutschsprachigen Roman nach dem II. Weltkrieg, mit der Kategorie *verbal music* fassen?

Der Organist Elias Alder - die Hauptfigur aus Schneiders Roman - lebt als Autodidakt in seinem heimatlichen Dorf Eschberg in den Alpen und erfährt niemals eine seiner Begabung entsprechende Förderung. Zwar wird er - trotz der Eifersucht des städtischen Musikers Goller, der ihn zufällig entdeckte - nach einem fulminanten Orgelimprovisationswettbewerb für ein großzügiges Stipendium vorgeschlagen. Doch bringt Alder sich wegen der nicht erwiderten Liebe zu der ihm einzig nahestehenden Frau - Elsbeth - durch Schlafentzug um, bevor er von dem Stipendium erfahren kann.

Höhepunkt des Romans ist der Orgelwettbewerb im Dom der Stadt. Der geniale Organist Alder improvisiert eine Phantasie und eine Fuge über ein von der Jury durch zufälliges Aufschlagen des Choralbuches ausgewähltes Thema, ohne jemals theoretischen oder praktischen Unterricht in der schriftlichen Verfertigung oder Improvisation solcher Stücke erhalten zu haben: Lediglich die Spiel- und Improvisationsweise seiner vor ihm spielenden Mitkonkurrenten bietet ihm einiges Anschauungsmaterial, das er genial sofort umzusetzen und zu erweitern versteht.

In seiner Improvisation gelingt es Alder - scheinbar - problemlos, das Geschehen bzw. einzelne Szenen und Figuren seiner Geschichte direkt und für jeden verständlich in Musik umzusetzen:

„Er tat die Augenlider zu, hob den Kopf und träumte sich nach Eschberg zurück, indessen die Orgel alle heraufdämmernden Bilder mit schwärmerischer Klangpracht über die Köpfe der Zuhörer ausbreitete. [...] Die Natur wurde Musik [...]. Der Schein des ersten Feuers [im Dorf] wurde zu Musik. Die Farben des Eschberger Kirchfensters, wie sie im Ostchor zu leuchten anfingen. Die Leiber der Schreienden, die sich aneinanderpreßten und ineinanderkeilten. [...] Die Tiere des Waldes im Jännerschnee. Wie er in unhörbaren Lauten, Geräuschen und Trillern nach ihnen rief. [...] Und Elsbeth wurde Musik. Elsbeth! Die Farbe und der Geruch ihres laubgelben Haares, der kaum merkliche Gehfehler, das

9 Ebd., S. 154.

Lachen ihrer dunklen Stimme, die runden, so lebendigen Augen, das Knollennäschen, das blaue Kleid mit dem Karomuster.“[10]

Zwei Ebenen müssen hier unterschieden werden. Zum einen vermag es Alder anscheinend, eigene Erfahrungen bzw. seine gesamte Geschichte direkt und ohne Verlust in Musik umzusetzen, sogar die „unhörbaren“ Laute. Dies lässt sich mit keiner Theorie der Programmmusik zusammendenken. Es wäre höchstens möglich, Emotionen oder Abläufe bzw. deren energetischen Aufbau (Steigerung, Entspannung) zu transponieren. Dies schafft Alder aber - so die zweite Ebene - auf solch eine Art und Weise, dass der Zuhörer „sich der Wirkung nicht mehr entziehen kann“.[11] Problematisch an der Darstellung ist deshalb nicht nur, wie die „unhörbaren Laute[ ]“ umgesetzt werden können, sondern wie überhaupt menschliche Realität nahtlos in Musik dargestellt werden kann. Es ist außerdem es nur schwer nachvollziehbar, wie alle Zuhörer durch eine „so gewaltige[ ] Tonsprache, wie kein Meister vor oder nach ihm“ tatsächlich ein und dasselbe Gefühl entwickeln können sollen. Dies bleibt Postulat, wie auch die übermäßige Hochschätzung Alders: Nicht nur im Vergleich zur Musikgeschichte wird seine einzigartige Stellung nicht nur für die Gegenwart, sondern auch für alle Zukunft festgeschrieben.
Nach der einleitenden Phantasie improvisiert Alder eine Fuge über den ihm vorher unbekannten Choral „Kömm, o Tod du Schlafes Bruder“, die „einem riesigen, sich schnell dahinwälzenden Wasser [glich], das stetig größer und voller wurde und schließlich in der Ewigkeit des Meeres endete“.[12] Die Fuge ist von ausnehmender Kompliziertheit. Entsprechend heißt es im Roman über Goller, den ausgebildeten Organisten, der Alder zuhört, er

„zählte nun schon die achte Themendurchführung in einem kontrapunktischen Strickwerk von insgesamt sieben sich frei bewegenden Stimmen. Und Goller verfluchte seinen alten Lehrmeister, den hochberühmten Cantor Rheinberger, der ihn einst gelehrt hatte, daß eine Fuga nicht mehr als fünf Stimmen ausweisen dürfe [...]. Als die Musik eine nicht mehr zu fassende Kompliziertheit erreichte, sie sich überdies ins stärkste Fortissimo gewälzt hatte, schien das Ende der Fuga nahe. [...] Am Punkt der äußersten Unmöglichkeit riß er [Alder] das ganze Geflecht auseinander, wie er es zu Beginn des Spiels getan hatte [...].“[13]

Er endet dann mit dem Choral.

Unter einer Fuge versteht man eine einstimmig mit einem Thema ansetzende Struktur, deren erste Stimme nach Abschluss des Themas dieses lockergefügt weiterführt, während in einer zweiten Stimme und danach in weiteren folgenden bis zum Abschluss der sogenannten ersten Durchführung dies Thema erneut einsetzt. Daraus ergibt sich ein Gebilde, in dem jeder kleinste Teil auf das Thema zurückführbar ist und sein muss: Diese Geschlossenheit der Form und diese

10 Robert Schneider: *Schlafes Bruder.* 8. Auflage, Leipzig 1995. Hier: S. 176 f.
11 Ebd., S. 179.
12 Ebd., S. 180. Deutlich ist hier die von Scher als die Erschaffung einer imaginären Landschaft verstandene Technik zur Gestaltung von *verbal music* zu beobachten.
13 Ebd.

Rückbezüglichkeit jedes einzelnen Teils auf die Urzelle des Themas prägt auch die sogenannten Kontrapunkte, also die erwähnten Fortspinnungen des Themas. Denn diese gehen „auch stets in der Weise aus dem Thema hervor, daß sie eine in ihm enthaltene Wendung aufgreifen und durchführen oder eine im Thema angelegte Idee hervorkehren und - bis in die Zwischenspiele hinein", die die verschiedenen Durchführungen trennen, „zur Kompositionsidee einer Fuge erheben, die somit als Ganzes nach Gestalt und Aussage zu einer Komposition über ihr Thema wird".[14]

In der Musikgeschichte wurde schon einmal ein Komponist mit der Aufgabe konfrontiert, eine mehr als fünfstimmige Fuge zu improvisieren. Wilhelm Friedemann Bach schildert den Besuch seines Vaters Johann Sebastian Bach am Hofe von Friedrichs II. Nachdem Bach einige der neumodischen Hammerflügel probiert hatte, begann er zu improvisieren und bat

„sich vom König ein Fugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen. Der König bewunderte die gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stehgreif durchgeführt wurde, und äußerte nun, vermutlich um zu sehen, wie weit solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine ebenso prachtvolle wie gelehrte Art aus, wie es vorher mit dem Thema des Königs gethan hatte. [...] Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema 3- und 6stimmig aus, fügte verschiedene kanonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter dem Titel: Musikalisches Opfer, in Kupfer stechen, und dedicirte es dem Erfinder desselben."[15]

Einer sechsstimmigen Improvisation fühlte sich Bach also nur dann gewachsen, wenn sie über ein eigenes, ihm schon länger bekanntes Thema gehen durfte. Dass Bach mit dieser Einschränkung (und anscheinend auch mit seiner Ausführung im Gegensatz zum enthusiastischen Ton im Bericht seines Sohnes) beim Besuch des Königs nicht zufrieden war, zeigt die Widmungsvorrede des *Musikalischen Opfers*, denn dort heißt es, „daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte". Bach versicherte deshalb, „dises recht Königliche Thema" im dem König vorgelegten Werk „vollkommener" ausgearbeitet zu haben.[16]

Dass eine sechsstimmige Fuge ein außerordentliches Projekt auch für den eigentlichen Meister der Fuge[17] ist, lässt sich durch einen Seitenblick auf Bachs *Wohl-*

14 Hans Heinrich Eggebrecht: *Bachs Kunst der Fuge, Erscheinung und Deutung.* 2. Auflage, München 1985. Hier: S. 64. Eggebrechts Ausführungen gelten dabei für jede Fuge, nicht nur für das Bachsche Werk: Sie beschreiben gattungskonstitutive Merkmale.

15 Zitiert nach Malcolm Boyd: *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk.* 2. Auflage, Stuttgart 1984, S. 251 f.

16 Zitiert nach Hans Joachim Schulze (Hg.): *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten.* 2. Auflage, München 1984, S. 71.

17 Diese Einschätzung teilt etwa das Grove-Lexikon: „J.S. Bach is traditionally regarded as representing a culmination of all that has been done in fugual writing [...]." Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Band VII. London 1980. Hier: S. 15.

temperiertes Clavier nachvollziehen: Betrachtet man dessen ersten Teil, so fällt auf, dass es dort eine zwei-, 11 drei-, 10 vier- und zwei fünfstimmige, jedoch keine sechsstimmige Fugen gibt; auch der zweite Teil hat keine sechsstimmige Fuge, was die Außerordentlichkeit und Schwierigkeit eines solchen Gebildes unterstreicht. Deshalb ist es nur zu verständlich, dass Bach sich die sechsstimmige Bearbeitung des königlichen Themas für einen späteren Zeitpunkt vorbehielt (ob er sich dabei das Königliche Thema zurechtlegte und veränderte, ist eine bis heute ungeklärte Frage, darf jedoch mit einigem Recht vermutet werden).

Übertragen auf Schneiders Text fällt also auf, dass Alder ohne Schulung (gegenüber dem hervorragend ausgebildeten, aus einer Musikerfamilie stammenden Bach) in jüngsten Jahren und als Anfänger (gegenüber dem alten und erfahrenen Komponisten) ohne Vorbereitung improvisierend über ein ihm beliebig vorgesetztes Thema (gegenüber den Nachbesserungen durch Bach) eine siebenstimmige Fuge improvisierte (also eine Fuge mit einer Stimmenanzahl, die nur als die Überbietung der schon bei Bach höchst selten anzutreffenden sechsstimmigen Komposition zu verstehen ist). Um die Überbegabung seines Protagonisten herauszustellen, übertreibt Schneider maßlos auf Kosten der Glaubwürdigkeit. Alders Begabung bleibt dabei immer intertextuell verknüpft mit Bachs Ausnahmestellung in der Musikgeschichte. Dies bereitet einer Verfilmung vermutlich unauflösbare Schwierigkeiten, denn wer sollte eine solche Musik für den Film komponieren können?

Doch wie werden die angeblichen Künste Alders sprachlich umgesetzt? Einige der sprachlichen Figuren, die Scher typisch für *verbal music* erklärte, können leicht im Text wiedergefunden werden. So fällt erstens die Annäherung an musikalische Geschehensabläufe etwa durch große Streckungen[18] von Schilderungen auf. Weiterhin erscheint gehäuft Fachvokabular[19] und werden drittens Räume als „musical landscape“ aufgespannt:[20]

„Die Natur wurde Musik. Jene geheimnisvollen Novembertage, wo der Nebel vom Rheintalischen auf und nieder schwappte, in den Weiler Hof, wo seine Heimat war. Wie der Nebel in den Wäldern gefror, eisige Fäden von den Zweigen zog und die Rinde der Tannen mit Rauhreif beschlug. Wie sich Sonne und Mond gegenüberstanden - der Mond, eine zerbrochene Hostie, die Sonne, die Wange der Mutter [...].“

Der Erzähler dehnt die Schilderung einer in Musik dargestellten Landschaft durch anaphorische Reihung („Wie [...]. Wie [...]“) in Ellipsen und parallelem Satzbau aus: Mehrfach wird ein zusätzliches Bild in einer Ellipse angehängt. Es muss dabei jedoch festgehalten werden, dass hier nicht Landschaft als Vergleichsmoment herangezogen, sondern die direkte Umsetzung von Landschaft in Musik behauptet wird. Dass dies die Lage noch zusätzlich verkompliziert, steht außer Frage.

Ebenso wird der Ausführende in seiner körperlichen Erscheinung geschildert:

18 Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 176.
19 Vgl. etwa „Fuga“, „Stimmen“, „Prinzipalchor“, „Sequenzen“, „Septakkord“, ebd. S. 173 ff.
20 Vgl. etwa das schon erwähnte S. 180: „Die Fuga [...] glich einem riesigen [...] Wasser“.

„Und weil Elias [Alder] mit seinen Füßen und Fingern nicht mehr in der Lage war, die achte Stimme einzuflechten, hub er selbst zu singen an. Und mit geschwollener Brust intonierte er eine acht Fuß hohe Orgelpfeife. [...] [Hinterher saß er] reglos auf dem Orgelbock. Dann wischte er sich mit dem Hemdsärmel den Schweiß vom Gesicht, strich das dünne Haar zurück und blickte hinaus [...]."[21]

Die Forschung hat die Schwierigkeiten des Textes, Musik sprachlich zu fassen (wie die Problematik um die *verbal music*), nicht bemerkt. Symptomatisch ist die Bemerkung Herrmann Schlössers, die Musik im Roman sei „von der Natur abgelauscht und abgeschaut", doch deute alles darauf hin, „daß sich Alders kompositorische Intentionen sämtlich in der traditionellen Tonsprache der Musica Sacra ausdrücken lassen".[22] Wie genau dieser Vorgang vor sich geht bzw. dies alles mit den doch stark eingeschränkten Kompositionsregeln der Musica Sacra dargestellt werden können soll (über die weder Schlösser noch Schneider etwas ausführt), wird nicht erläutert.

3. Thomas Manns *Doktor Faustus*: Das Postulat des *opus ultimum*

Thomas Manns „Doktor Faustus" ist nicht zuletzt durch die enge Zusammenarbeit zwischen Theodor W. Adorno und Thomas Mann eines der interessantesten Werke in bezug auf die Problematik der Beziehung zwischen Sprache und Musik und der sprachlichen Darstellung von Musik. Eine der Kernstellen der verbalen Vergegenwärtigung eines außerhalb des Romans nicht existierenden Musikstücks findet sich im vorletzten Kapitel des *Doktor Faustus*.

Der Erzähler Serenus Zeitblom ist fast zum Ende seines Berichtes gelangt: Schlusspunkte bilden die Schilderung der Symphonischen Kantate „Dr. Fausti Weheklag" und die Beschreibung des letzten Auftritts des Komponisten Adrian Leverkühn vor seinen Freunden bzw. Leverkühns Rede und anschließender Zusammenbruch.

Die eigentliche Beschreibung des Musikstücks, also die *verbal music*, erfolgt in Zeitblooms sprachlicher Beschreibung als Vergegenwärtigungsversuch des Vergangenen. Sofort zu Beginn des Abschnittes schneidet er das implizit mitverhandelte Thema ‚Musik und Sprache' an, indem er sich auf eine Komposition konzentriert, „der ich nun mein armes Wort zuwenden will" und von der er „ein Bild zu geben sucht".[23] Das Werk sei ein Gegenentwurf zur 9. Symphonie Beethovens und die

„Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und tiefsten Ansprechung des Gefühls auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge, die erreicht werden musste, damit die-

21 Ebd., S. 181 f.

22 Hermann Schlösser: *„Wie kein Meister vor oder nach ihm ...". Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder.* In: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder. Materialien zu Robert Schneiders Roman*. Leipzig 1996, S. 79-91. Hier: S. 84 f.

23 Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.* Frankfurt/M. 1997. Hier: S. 637, S. 642 (Hervorhebung von mir, H.F.).

ses Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauende Herzlichkeit Ereignis werden könne [...].“[24]

Es handle sich um Leverkühns „letzte und höchste“ Schöpfung, in der der „Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts, die Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit, sich vollzieht, [und damit] unendlich komplizierter, unendlich bestürzender und wunderbarer in seiner Logik erscheint als zur Zeit der Madrigalisten.“[25]

Auffällig an dieser Stelle sind die Superlativhäufungen, die - ohne jede genauere, detailliertere Schilderung der Form - dennoch die Außerordentlichkeit des Werkes suggerieren, wie etwa die „höchste[ ] und tiefste[ ] Ansprechung des Gefühls“ oder die „letzte[ ] und höchste[ ] Schöpfung [...] in strengster Gebundenheit“. Anders als Schneider, wagt sich bei Mann der Erzähler nicht sehr weit in musikalische Detail- oder gar Strukturbeschreibungen hinein, um allgemeinverbindlich zu bleiben und sich nicht näher festzulegen.

Die zugrundeliegende Zwölftonreihe des Stückes schildert Zeitblom wie folgt. Das Werk sei

„recht eigentlich undynamisch, entwicklungslos, ohne Drama, so, wie konzentrische Kreise, die sich vermöge eines ins Wasser geworfenen Steins, einer um den anderen, ins Weite bilden, ohne Drama und immer das Gleiche sind. Ein ungeheures Variationenwerk der Klage [...] breitet es sich in Ringen aus, von denen jeder den anderen unaufhaltsam nach sich zieht: Sätzen, Groß-Variationen, die den Texteinheiten oder Kapiteln des [Volks-] Buches [vom Doktor Faustus] entsprechen und in sich selbst wieder in nichts anderes als Variationenfolgen sind. Alle aber gehen, als auf das Thema, auf eine höchst bildsame Grundfigur von Tönen zurück, die durch eine bestimmte Stelle des Textes gegeben ist. [...] ‚Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ‘.“[26]

Ähnlich Schers drittem Kriterium (Landschaft als Vergleichsraum) wird hier versucht, die musikalische Struktur durch räumliche Vergleiche („konzentrische Kreise“ und Steine im Wasser) dem Leser näher zu bringen.

Durch formale Strenge und Rückbezüglichkeit auf das Thema werde das Stück „zu einer Formveranstaltung von letzter Rigorosität, die nichts Unthematisches mehr kennt, in der die Ordnung des Materials total wird“.[27] Dass Mann - obwohl er dies behauptet - das musikalische Zwölftonprinzip nicht einmal annäherungsweise umsetzte, sondern eine Abwandlung der musikalisch vorgegebenen Strukturen für seine Zwecke im Roman schuf, machte Carl Dahlhaus in einer Untersuchung deutlich, denn von „Zwölftonmusik ist die Montage [verschiedenster Stilformen in Leverkühnschen Werken], deren ästhetische Idee eher an Cocteau erinnert, so weit entfernt, daß sie als Dodekaphonie [...] nicht einmal technisch realisierbar wäre“. Mann verstehe vielmehr allgemein „musikhistorische Erkenntnis als Material des Romans und nicht den Roman als Vehikel musikhistorischer Erkenntnis“.[28] Dass eine Übertragung des strengen Satzes auf den

24 Ebd., S. 640.
25 Ebd., S. 641.
26 Ebd., S. 642.
27 Ebd., S. 643.

Roman nicht gelingt, (obwohl Mann - wenn auch konjunktivisch - bemerkte, dass sein Werk „selbst das werde *sein* müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik“[29]), steht außer Zweifel.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Thomas Manns Charakterisierung der „Weheklag“. In ihr gibt es keine freie Note, das Ganze werde vielmehr zu einer Formveranstaltung, „innerhalb derer die Idee der Fuge etwa der Sinnlosigkeit verfällt, eben weil es keine freie Note mehr gibt. Sie dient jedoch nur einem höheren Zweck, denn [...] vermöge der Restlosigkeit der Form wird die Musik als Sprache befreit.“[30]

Das Werk wird damit zu einer Art Über-Fuge. Behauptet nun Zeitblom, dass in der „Weheklag“ alles zum Thema werde, so ergebe sich - so postuliert der Erzähler - ein noch größerer Eindruck von Geschlossenheit als bei der strengsten musikalischen Form, nämlich der Fuge: In dieser gibt es nämlich die themenfreien bzw. lockergefügteren Partien der Zwischenspiele, die einzelne Durchführungen trennen und so Entspannung von den festgefügteren Themenpartien bzw. Durchführungen ermöglichen; in den Zwischenspielen werden nur Ausschnitte bzw. Motive oder Wendungen aus den Themen verwendet, sie erklingen jedoch niemals vollständig. Bei einer realen Zwölftonkomposition ist dagegen die „konstruktive Rationalität gewissermaßen in die ‚Vorformung des musikalischen Materials‘ verlegt“.[31] Sämtliche „musikalischen Ereignisse werden aus einer einzigen Reihe, die eine vertikale Verwendung ebenso zuließ wie eine horizontale“[32], festgelegt.

Ist dies nun eine denkbare Beschreibung eines Musikwerkes, das tatsächlich so komponiert werden könnte? Im Prinzip wäre dies zumindest denkbar, denn Mann benutzt die Form der Fuge lediglich als Vergleichsmoment für Leverkühns eigene, neue Kompositionsform. Im Gegensatz dazu überdehnt jedoch Schneider in *Schlafes Bruder* den Begriff der Fuge, indem er die Form unrealistisch ausweitet bzw. eine improvisierte Fuge dieser Komplexität behauptet und die Form damit letzten Endes zerbricht.[33]

Was wollte Mann vermutlich mit seinen Passagen der *verbal music* bewirken? Was hat er von Adorno gelernt? Seine Kontakte zu dem ernstzunehmenden Komponisten, Musiktheoretiker und Mitbegründer der Frankfurter Schule seien,

---

28 Carl Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno.* In: *Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1 (1982), S. 33-49. Hier: S. 40-42.

29 Vgl. Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans.* Frankfurt/M. 1989. Hier: S. 54.

30 Mann: *Doktor Faustus*, S. 643.

31 Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik*, S. 46.

32 Ebd.

33 Vgl. die oben erwähnte Siebenstimmigkeit in acht Durchführungen der improvisierten Fuge mit einem Thema „von einer so gigantischen Erfindungskraft und Länge [!], daß man glauben mußte, auf der Empore gehe es mit übernatürlichen Dingen zu“ (Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 179). Dabei garantiert die Kompliziertheit oder Überlänge eines Themas keineswegs die hohe Güte einer Fuge. Hans Heinrich Eggebrecht etwa bemerkt über das Thema von J. S. Bachs „Kunst der Fuge“, es sehe so aus, „als könnte es nicht bis drei zählen“, doch sei „in diesen so einfach und unscheinbar aussehenden zwölf Tönen schon alles als Möglichkeit angelegt, was später in diesem Werk kompositorisch in Erscheinung“ treten wird (Eggebrecht: *Bachs Kunst der Fuge*, S. 41).

so Mann, im Grunde kein „eigentliches Musik-Studium“ gewesen, dieser habe ihm vielmehr geholfen, dass man dann, wenn man sprachliche Äußerungen über das musikalische Lebenswerk des Komponisten „hörte, daß man daran glaubte (und nicht weniger als das verlangte ich von mir)“.[34] Adorno hatte also nicht die Rolle eines Musiklehrers, sondern die Rolle eines Sprachlehrers der Musik. Entsprechend behauptet Mann, dass Adornos Verdienst um das Kapitel der „Weheklag“ „nicht [!] im Musikalischen, sondern auf dem Gebiet der Sprache und ihrer Nuancen liegt, wie sie, ganz zuletzt ein Moralisches, Religiöses, Theologisches umwerben“.[35] Adornos Arbeit beruhte, so folgert Dahlhaus, „von vornherein auf Anpassung der fingierten musikalischen Werke an die Intentionen des Romans“, also „auf einer Anpassung ans Literarische, die Adorno so weitgehend vorwegnahm, dass Thomas Mann im Wesentlichen der Mühe enthoben war, die fremden Materialien in die eigene Kunst- und Denkweise einzuschmelzen.[36] Entsprechend dieser Rollenzuweisung beschreibt ein Brief Manns an Adorno den Plan zur sprachlichen Darstellung der ersten großen Komposition Leverkühns, der *Apocalipsis cum figuris*: „Hier will ein Werk [...] mit einiger Suggestivkraft imaginiert, realisiert, gekennzeichnet sein [...]. Was ich brauche, sind ein paar charakterisierende Einzel-Genauigkeiten (man kommt mit wenigen aus), die dem Leser ein plausibles, ja überzeugendes Bild geben.“[37]

Verbal music versteht Thomas Mann also als Verwendung weniger und ausgesuchter sprachlicher Mittel, um einen musikalischen Zusammenhang anzudeuten (man könnte auch sagen: vorzutäuschen).

Mann hat sich bewusst gerade für Musik als Medium für die Künstlerfigur Leverkühn entschieden. So bemerkt er in der 26. Mai 1945 entstandenen Rede *Deutschland und die Deutschen*,[38] solle Faust „der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis der Deutschen zur Welt“.[39] Damit vollführt Mann einen „Dreischritt, ‚musikalisch‘ gleich ‚abstrakt und mystisch‘ gleich ‚deutsch‘“.[40] Es geht ihm also nicht eigentlich um einen Musiker-Roman, denn Musik ist für ihn, so führt er aus, „Vordergrund und Repräsentation, nur Paradigma [...] für Allgemeineres, nur Mittel, die Situation der Kunst überhaupt, der Kultur, ja des Menschen, des Geistes selbst [...] auszudrücken. Ein Musik-Roman? Ja. Aber er war als Kultur- und Epochen-Roman gedacht [...].“[41]

---

34 Mann: *Doktor Faustus*, S. 30
35 Ebd., S. 150.
36 Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik*, S. 39.
37 Mann: *Die Entstehung*, S. 103.
38 Vgl. dazu Martin Huber: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1992. Hier: S. 107 ff.
39 Thomas Mann: *Gesammelte Werke. 13 Bände.* Frankfurt/M. 1974. Hier: Bd. XI, S. 1131 f.
40 Huber: *Text und Musik*, S. 108.
41 Mann: *Die Entstehung*, S. 30. Förster: *Leverkühn*, S. 716, behauptet, wie die Schönbergsche Reihe ein Musikstück beherrsche, sei *Doktor Faustus* durch das „Konstruktionsprinzip der Variation des Identischen“ als „ein totales Aufeinanderbezogensein seines motiv-thematischen Materials“ konstruiert. Das ist entsprechend den obigen Ausführungen schlicht falsch.

4. Verfilmungsversuche von *verbal music*

„Bilder sind stets konkret, niemals abstrakt."
(Pier Paolo Pasolini)[42]

Die Theorie der Literaturverfilmung reflektiert kaum die Möglichkeiten und Beschränkungen von Musik im Film:[43] Über die Rolle von Musik als eigenständigem Thema gegenüber der dienenden, unterstreichenden oder verfremdenden Filmmusik gibt es keine grundsätzlichen Untersuchungen. Filmmusik wird meist als „funktionale Musik" verstanden: „ihren Sinn bezieht sie nicht aus musikimmanenten Beziehungen, sondern aus ihrem Beitrag zur Gestaltung eines Films".[44] Sie werde „bewußt und aus dramaturgischen Gründen zu den Bildern eines Films gesetzt".[45] Selbst wenn Musik nicht untermalend eingesetzt wird, verliert sie diesen dienenden Charakter nie völlig. So bemerkt etwa Thiel: „Verfährt man in der Zuordnung der Musik zum Bild nicht affirmativ einfühlend, sondern ironisierend und kontrastierend, so entsteht aus der Divergenz von Bild und Musik nicht selten eine neue, von der Bildoberfläche in das Wesen der Erscheinung vordringende Aussage."[46] Musik und Bild bleiben einander immer zugeordnet.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob die Schilderungen von Musikstücken als *verbal music* (trotz ihrer Einschränkungen durch die verbale Erscheinungsform der Vorlagen) es in einer filmischen Umsetzung schaffen können, im Film zu einer eigenen, neuen und befriedigenden Umsetzung der in der *verbal music* angedeuteten Komposition zu gelangen. Vermag es die für den Film komponierte Musik, die so die *verbal music* des Textes umsetzen soll, denselben Eindruck wie die sprachliche Schilderung des Werkes im Roman zu vermitteln?

---

42 Zitiert nach Friedrich Knilli (Hg.): *Semiotik des Films.* Frankfurt/M. 1971, S. 8.

43 Vgl. etwa Helga de la Motte-Haber und Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung.* München, Wien 1980; Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch Filmmusik 1. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film.* 2. Auflage, München 1990; ders.: *Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film.* 2., völlig neu bearbeitete Auflage. München 1995, und Prendergast (1977); in bezug auf Literaturverfilmungen Franz Albersmeier: *Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik.* In: Peter von Zima (Hg.): *Literatur intermedial.* Darmstadt 1995, S. 235-268; Wolfram Buddecke und Jörg Hienger: *Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung.* In: LiLi 36 (1979), S. 12-30; Patrick Catrysse: *Pour une théorie de l'adaptation filmique.* Bern et al. 1992; Linda Coremans: *La transformation filmique.* Bern 1990; Willy Michel: *Einschätzung und Funktionswandel der Literaturverfilmung.* In: *Mannheimer Berichte* 27 (1985), S. 13-17; Peter Rabenalt: *Dramaturgie der Filmmusik* . Berlin 1983; Monika Reif: *Film und Text.* Tübingen 1984; Michael Schaudig: *Literatur im Medienwechsel: Gerhart Hauptmanns ‚Die Ratten' und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik.* München 1992; Sabine Schlickers: *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu ‚El beso de la mujer araña' (Manuel Puig/Héctor Babenco) und ‚Cronica de una muerte anunciada' (Gabriel Garciá Márquez/Francesco Rosi).* Frankfurt/M. 1997; Gabriele Seitz: *Film als Rezeptionsform von Literatur.* München 1979; Ulrich E. Siebert: *Filmmusik in Theorie und Praxis: eine Untersuchung der 20er und 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann.* Frankfurt/M. 1990.

44 Georg Maas: *Musik und Film - Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis.* Mainz 1994. Hier: S. 30.

45 Schneider: *Handbuch.* Hier: S. 19.

46 Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart.* Berlin (Ost) 1981. Hier: S. 67.

Die Verfilmung von *Doktor Faustus* durch Franz Seitz ist durch einen Sammelband von Gabriele Seitz gut erschlossen: Der Komponist der Film-Musik Rolf Wilhelm hat sich in einem eigenen Beitrag zu seiner Arbeit geäußert. Seine Aufgabe sei es gewesen, „die Übertragung der literarischen Vorlage in aufführbare musikalische Realität zu bewerkstelligen“.[47]

Für die Jugendwerke Leverkühns hat Wilhelm eigene Kompositionen beigesteuert, jedoch für die Werke nach der Teufelsszene auf Musik des britischen Komponisten Benjamin Britten (1913-1976) zurückgegriffen. Ihm habe sich das Problem gestellt, wie „diese großen, durchaus eigenständigen Werke des Verwandelten“ nun tatsächlich klingen sollten, wie sich die „‚diabolische und verderbliche Enthemmung eines Künstlertums durch Intoxikation‘ auf die Musik“[48] auswirke.

Wilhelm ging dabei zumindest für die von ihm komponierten Teile von der Prämisse aus, dass die zu verwendende Musik „stets auf Anhieb, stets auf das erste Hören hin, verständlich sein“ müsse und man sich niemals „auf wie immer geartete, noch so hochgeistige Überlegungen verlassen“ könne, „die sich dem Hörer nicht unmittelbar mitteilen“.[49] Ihm war dabei zwar klar, dass „die Musik hier nicht die sonst übliche, oftmals unterschwellig begleitende Rolle, sondern geradezu den Hauptpart“ spiele, doch zeigen seine Bemerkungen über den Zwang zur sofortigen Verständlichkeit, dass er der Musik doch eher eine dienende Rolle im Sinne gewohnter und gewöhnlicher Filmmusik zuschreibt. Damit werde deutlich, so Eitel Timm in einem Aufsatz über Wilhelms Filmmusik, dass „Musik im Film“ nur „als Teil einer medien-spezifischen besonderen Sprache des Films aufgefasst werden“ könne, „in der alle Komponenten sich notwendig einem Gesamteindruck unterzuordnen haben. [...] Existenzgrund der Musik im Film ist allein das Bild: der Wertmaßstab dieser Musik ist außerhalb des komplexen Mediums Film nicht faßbar“. Das Ausgangsmaterial werde im Film „nahezu vollständig überlagert“ durch die Zwänge „audiovisueller Konventionen“.[50]

Erklingt also im Film Musik und wird diese nicht extra herausgestellt (wie etwa durch das Abfilmen der ausführenden Musiker), so wird die Musik durch die filmische Konvention nicht als eigenwertige Komposition, sondern als die Filmhandlung unterstreichendes oder begleitendes Moment verstanden.[51] Musik wird so zur Verstärkung des Eindrucks verwendet, den eine bestimmte Szene auf den Zuschauer haben soll. Und dies darf dem Zuschauer nicht auffallen, da Reflexion hier die Wirkung beeinträchtigen würde.

---

47 Rolf Wilhelm: *Musik von Kaisersaschern*. In: *Doktor Faustus: ein Film von Franz Seitz nach dem Roman von Thomas Mann*. Hg. v. Gabriele Seitz. Frankfurt/M. 1982, S. 132-147. Hier: S. 136.

48 Ebd., S. 136 f.

49 Ebd., S. 138.

50 Eitel Timm: *Thomas Manns Doktor Faustus: Zum Problem der „Wortmusik“*. In: *Carleton Germanic Papers* 15 (1987), S. 41-54. Hier: S. 42 f.

51 In diesem Sinne kritisierte die NZZ die Verfilmung: die „ausgewählte Musik von Benjamin Britten“ bleibe „bloß untermalend“. Zitiert nach Rudi Kost: *Dr. Fäustchen oder die (De-) Montage der Attraktionen. Gedanken zur ‚Doktor Faustus‘-Verfilmung von Franz Seitz und zu Literaturverfilmungen überhaupt*. In: Rudolf Wolff (Hg.): *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung. 2. Teil*. Bonn 1983, S. 27-46. Hier: S. 31.

Im Falle der Filmmusik Wilhelms ergibt sich durch die Verwendung Brittenscher Kompositionen noch ein weiteres Problem: Zwar ließen sich einige Werke Brittens anscheinend gut als Leverkühnsche ausgeben. Der Ernst der „Weheklag" lässt sich anscheinend gut durch Teile aus Brittens *Sinfonia da Requiem* op. 20,1 und Teile aus dem *War Requiem* umsetzen. Ähnlich bietet sich Brittens Vertonung von *A Midsummer Night's Dream* als Ersatz für Leverkühns *Love's Labour's Lost* an. Doch darf ein grundsätzliches Problem hier nicht übersehen werden: Ein Rezipient des Films, der die Stücke Brittens im Film als solche wiedererkennt, könnte sich wundern: Ist Britten die eigentlich gemeinte Figur? Soll Leverkühn lediglich eine Maskierung der Person des englischen Komponisten sein? Oder ist die Musik Zitat und hat mit Leverkühnschen Kompositionen nichts zu tun? Und genau dadurch wird die eigentlich dienende, dem Publikum im besten Falle nicht bewusst werdende dienende Rolle der Musik aufgehoben: Sie bekommt Eigenwert, bereits während der Betrachtung des Films wird über sie reflektiert, sie lenkt also ab und verstärkt nicht den Eindruck einer Szene.

Noch deutlicher zeigt sich die Problematik der Umsetzung von *verbal music* in der Verfilmung von *Schlafes Bruder* durch Joseph Vilsmaier. Für den Film wurde eigens eine Domwunder-Toccata von Vilsmaier und Hubert von Goisern komponiert. Der Organist Harald Feller liess den Schauspieler, der später Alder darstellen sollte, an seinen Orgel-Meisterklassen in München hospitieren. Feller spielte das Werk dann selbst ein, nachdem er drei Monate für diese Einspielung geübt hatte, „da dieses Stück nahezu unspielbar virtuos komponiert war"[52]. Die im Roman postulierte angeblich hypnotische und gleiche Emotionen erzwingende Kraft verkommt dabei im Film zu platten Projektionen älterer Filmsequenzen im Weichzeichner auf die Orgelpfeifen. Damit hat sich die Kraft der Alderschen Musik verflüchtigt: Die mit Weichzeichner eingeblendeten Filmfetzen könnte man mit gleichem Recht als Wahnvorstellungen des delirierenden Alder deuten.

Wie hätte dies Problem auch gelöst werden können? Der Regisseur des Filmes *32 Variations on Glenn Gould* fand in seinem Film aus dem Jahre 1994 über den großen Pianisten eine sehr einfache Lösung: In den Sequenzen, in denen ein Schauspieler Gould darstellt, spielt dieser niemals Klavier. Durch Enthaltsamkeit an dieser Stelle gewinnt der Film große Plausibilität, da er sich nicht in Konkurrenz zur Vorgabe begibt und so ein direktes Einlassen auf die Szene erleichtert.

Die musikalische Umsetzung in Vilsmaiers Film ist enttäuschend, da sie zu keinem Zeitpunkt auch nur einen entfernten Bezug zu den textlichen Vorgaben der Domwunder-Toccata herzustellen vermag. Einen kleinen Ausschnitt der im Film erklingenden Komposition ließ Vilsmaier in seinem Buch über die Dreharbeiten zu Schlafes Bruder als Partitur abdrucken.[53] Im begleitenden Text bemerkt er, es wäre für die filmische Umsetzung nötig gewesen, Kompromisse zu finden: Zum einen zwischen dem Anspruch der Einfachheit des Naturmenschen Elias [Alder] und dem Anspruch des übermenschlichen Virtuosen (der besessene ‚Teufelsorganist'); zum anderen zwischen dem Anspruch der Musikkenner (dem Klassik-Liebhaber und bildungsbewussten Leser des Romans) und dem Anspruch

52 Joseph Vilsmaier: *Schlafes Bruder. Der Film.* Leipzig 1995, S. 53.
53 Vgl. Vilsmaier: *Schlafes Bruder*, S. 55.

des am kommerziellen Film orientierten Kinopublikums (eher an plakative Emotionalität gewöhnt).

Wiederum deutet der Hinweis auf „plakative Emotionalität“ auf die eigentlich dienende Rolle von Filmmusiken. Tatsächlich bleibt es jedoch fraglich, ob Vilsmaiers Umsetzung überhaupt Freiheiten oder Wahlmöglichkeiten in der Übersetzung der Musik-Partien aus dem Roman in die Sprache des Films hatte oder ob er von vornherein an der Eigengesetzlichkeit und den Vorgaben scheitern musste, die die Struktur der *verbal music* der Domwunder-Toccata festlegt. Eine siebenstimmige Fuge ist deshalb erwartungsgemäß an keiner Stelle im Film auch nur zu erahnen, da diese eine zwar sprachlich postulierbare, jedoch ebenso eine musikalisch - und damit auch im Film - wohl unter keinen Umständen umsetzbare Form ist.

Vilsmaier hat darüber hinaus Schwierigkeiten, die Faszination von Alders Orgelspiel und die Ekstase, in die er die zuhörende Menge versetzt, in eine eigene Bildersprache umzusetzen. Der Film arbeitet an dieser Stelle mit pseudomystischen Effekten: Wind erhebt sich plötzlich in der geschlossenen Kirche, ein aus hunderten Kerzen auf dem Kirchenboden gestelltes Kreuz - das im Roman keiner Erwähnung fand und bei einem Orgelwettbewerb seltsam deplaziert wirkt - verlöscht wie von Geisterhand.[54] Ist im Roman die Musik in der Lage, in jedem einzelnen Zuhörer eine ganz bestimmte Emotion zu wecken - alle haben diese eine -, so wird dies im Film auch nicht ansatzweise umgesetzt.

5. Thomas Mann und Robert Schneider als Fortsetzer des romantischen Musik-Diskurses?

Sowohl Thomas Manns *Doktor Faustus* als auch Robert Schneiders *Schlafes Bruder* beschäftigen sich mit dem Leben eines außerordentlichen Komponisten. Doch verwenden beide verschiedene Techniken, um die nur in der Form der Sprache existenten musikalischen Werke ihrer Protagonisten zu beschreiben. Im *Doktor Faustus* werde versucht, durch sprachliche Andeutungen, Superlative und Vergleiche das *opus ultimum* Leverkühns mit Unterstützung Adornos eher anzudeuten. Das Werk selbst wird dabei bewusst konturlos gehalten - es ergibt sich eine Isersche Leerstelle:[55] Wenn ein literarischer Text keine wirklichen Gegenstände hervorbringt, so gewinnt er seine Wirklichkeit erst dadurch, dass der Leser die vom Text angebotenen Reaktionen mit vollzieht. Dabei kann der Leser sich allerdings weder auf die Bestimmtheit der gegebenen Gegenstände noch auf definierte Sachverhalte beziehen, um festzustellen, ob der Text den Gegenstand richtig oder falsch dargestellt hat.

Wichtig ist der so entstehende „Unbestimmtheitsbetrag“, den Mann geschickt durch die schwer einzuordnenden Vergleiche und Superlative offen hält. Schnei-

54 Vgl. die Verfilmung Vilsmaier (1995), 1,47'-1,53'.

55 Manfred Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.* In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik.* 3. Auflage, München 1988, S. 228-252. Hier: S. 232.

der legt demgegenüber explizit fest - und schließt damit eine befriedigende Umsetzung der sprachlichen Vorgaben aus.

Schneider wagte sich in seiner Beschreibung der *Domwunder-Toccata* im Vergleich zu Thomas Mann weiter vor und legte die Form der Toccata in der Schilderung der großen Orgelimprovisation mit Fuge als Musikstück fester, ohne dabei darauf zu achten, wie realistisch seine spezielleren Ausführungen in bezug auf eine tatsächliche Umsetzbarkeit (unabhängig von der Genialität Alders) in Musik sind. Postuliert z.B. Thomas Mann eine Form der Über-Fuge, die durch ihr Fundament bzw. die vorher festgelegte Reihe eines Musikstückes zumindest prinzipiell realisierbar sein könnte, so überfordert Schneider die Form der Fuge von innen durch das Postulat einer siebenstimmigen Fuge, die auch noch improvisiert wird.

Beide Verfilmungen sind in bezug auf die Umsetzung der als *verbal music* geschilderten Meisterwerke ihrer Komponisten enttäuschend: Seitz weicht dem Problem aus, indem er Musik von Benjamin Britten verwendet, öffnet dafür aber Verwechslungen und falschen Spekulationen Tür und Tor. Vilsmaiers Umsetzung der Komposition hat sowohl in der bildlichen als auch in der musikalischen Umsetzung wenig oder nichts mit den sprachlichen Vorgaben gemein, da er vor allem suggestiv auf die Zuschauer wirken will.

Doch woran genau mag es liegen, dass *verbal music* sich sowohl sprachlich in den Romanen als auch filmisch in der Umsetzung der sprachlichen Vorlage als derart sperriges Gebilde erweist?

Die Ausführungen von Christine Lubkoll in ihrem Buch *Mythos Musik* legen eine bestimmte Beantwortung der Frage nahe. Zurückgehend auf die Zeit um 1800 führt sie aus, dass die „literarisch-musikalische Reflexion, die poetische Ausleuchtung des Verhältnisses von Musik und Sprache" in der Frühromantik im Zeichen von „Grenz-Erwägungen" stand. Ausgangspunkt der frühromantischen Musikpoetik sei, wie Carl Dahlhaus nachgewiesen habe, der „dichterische Unsagbarkeits-Topos", vor dessen Hintergrund die Autoren sich ein „Wunder der Tonkunst" als „das paradoxe Konzept einer nicht-referentiellen Ton-Sprache" bzw. einer „reinpoetischen" und „abgesonderten Welt für sich selbst"[56] erhofften. Dies war eine Hoffnung - die Umsetzung erwies sich meist als Ernüchterung.[57] Der aporetische ‚Versuch bestimmt durch die Musik zu sprechen'[58] wird bewerkstelligt durch die Eröffnung von Projektionsräumen: Die Phantasie einer unmittelbaren, ‚anderen Sprache' entspinnt sich in der spielerischen Eroberung und Erprobung zunächst transzendenter, dann vorsymbolischer und präkultureller Phantasmen und Artikulationsformen.

Daraus ergibt sich ein unlösbares Problem. Die Stelle, „an der sich der Mythos [Musik] entzündet - die Hypothek einer aporetischen Analogisierung von Musik und Sprache - wird durch die romantische ‚Idee der absoluten Musik' lediglich

56 Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i.Br. 1995. Hier: S. 283.

57 So Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans Joachim Mähl und Richard Samuel. München, Wien 1978-87. Hier: Bd. II, Allgemeines Brouillon Nr. 245, S. 517.

58 Ebd.

umbesetzt“. Musik ahmt nicht mehr nach, hat also keine „mimetische Funktion, sondern das strukturelle Kraftfeld des losgelösten Zeichenspiels bilden nun den geheimen Drehpunkt, an der sich die Fortschreibungen des Mythos bis in die Gegenwart abarbeiten“. Es gebe „kaum noch Musikerzählungen, die nicht bestimmt wären von einer (expliziten oder impliziten) Reflexion des ‚Beziehungszaubers‘ Musik [und Sprache]. Freilich kommt es dabei zu wiederum mythischen Projektionen, zur Phantasie eines ‚rauschenden‘ (oder rauschhaften) Zeichenspiels der Töne im Gegensatz zur differenzierenden Macht der Sprache.“[59]

Doch wird dies Postulat, Musik sei eine eigene, viel tiefer als die eigentliche Sprache gehende Sprache, nie auch nur im Ansatz umgesetzt. Musik ahmt also - entsprechend älterem Verständnis - nicht mehr Wirklichkeit nach, sondern sie verliert ihre „mimetische“ Funktion und wird - sprachlich festgehalten - zum freien Spiel der Zeichen. Musik wurde zur absoluten Musik, die nur noch ihren Eigengesetzlichkeiten folgt. Adorno nannte solche Bestrebungen, Musik doch in Sprache überzusetzen, einen Versuch, „das Unmögliche heimzubringen“.[60]

In dieser Richtung lassen sich die Probleme einer Umsetzung von *verbal music* verstehen: Da *verbal music* der sprachliche Versuch einer solchen „Heimbringung“ ist und sich damit implizit am romantischen Musik-Diskurs ausrichtet, handelt sie sich ebenso dessen Schwierigkeiten ein: Als Postulat hat *verbal music* aufgrund ihrer sprachlichen Form einige Überzeugungskraft. Wird sie jedoch aus ihrem angestammten Feld entfernt und in Musik oder gar in Film übertragen und unabhängig von ihrer sprachlichen Wurzeln her gesehen ernstgenommen, zeigen sich die unausweichlichen Aporien.

In diesem Sinne kann man das einleitende Adorno-Zitat auf die Problematik um *verbal music* beziehen: Der Versuch, die Vorgaben der *verbal music* in einem anderen Medium nachzuahmen, muss scheitern, da die Umsetzung weder den Zwang des Ausgangsmaterials (also bei der *verbal music* der sprachlichen Verfasstheit, die bereits dort mit Musik nur sehr indirekt und andeutungsweise zu tun hat) noch den Zwang des eigenen Materials (entsprechende Kompositionen sind nicht herstellbar und die postulierten Reaktionen der Zuhörer im Erzähltext sind filmisch nicht glaubwürdig umsetzbar) wahrnimmt.

59 Adorno: *Musikalische Schriften*, S. 254.
60 Ebd.

DIRK KRETZSCHMAR

Sprachkritik und literarische Moderne

Ein Vergleich zwischen Russland und Westeuropa - mit einem Seitenblick auf die polnische und serbische Avantgarde

Die Vehemenz, mit der westeuropäische Literaten und Philosophen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sprachkritische Positionen vertreten, wird häufig als Reaktion auf die fundamentale Gesellschafts- und Kulturkrise jener Zeit gedeutet.[1] Die Manifeste dieser Bewegung - allen voran Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901/02) - illustrieren ja auch eindrucksvoll, wie generelle Zweifel an der Möglichkeit und Relevanz sprachlicher Welterkenntnis einhergehen mit der Abscheu vor den als besonders inhaltsleer empfundenen Begriffen für die Konventionen, Ideale, Wissens- und Lebensformen einer bereits in der Agonie liegenden Ordnung.[2]

Auch die russische ‚Intelligencija' jener Zeit wird von der Fin-de-siècle-Stimmung erfasst. Von Sprachkritik ist bei ihr allerdings nichts zu spüren. Im Gegenteil: der Glaube an die welterschließende und -verändernde Potenz der Sprache - gerade auch der poetischen - ist ungebrochen. Im November 1903 - zwei Jahre also, nachdem Hugo von Hofmannsthal mit der Figur des Lord Chandos *den* Prototyp eines bis hin zum Verstummen an Sprachskepsis leidenden Dichters kreiert hatte - notiert der russische Novellist Vladimir Korolenko in sein Tagebuch: „Aus dem Gedanken erwächst das Wort; das Wort findet seinen Ausdruck in der Tat. Gedanke, Wort und Tat - über diese drei Stufen schreitet die Geschichte voran".[3] An anderer Stelle bekundet Korolenko auch noch sein uneingeschränktes Vertrauen in die Sprache als verlässlichem Medium für ‚intersubjektiven' Bedeutungs- und Sinntransfer. In einem seiner Briefe aus dem Jahre 1904 heißt es: „Nicht zu seiner eigenen Befriedigung verfügt der Mensch über das Wort, sondern um seine Gedanken, Gefühle, Inspirationen sowie Einsichten in die Wahrheit [sic!] auszudrücken und anderen mitzuteilen."[4] Damit tritt Korolenko all jenen entgegen, die - mit Wilhelm von Humboldt - eher von der Selbstbezüglichkeit der Sprache und einer dadurch bedingten Vielzahl individueller Weltansichten überzeugt sind.

---

1 Vgl. Rolf Grimminger: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende.* In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Hg. von Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 169-200.

2 Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache.* Hildesheim 1969.

3 Zitiert nach: Б.В. Томашевский/Ю.Д. (ред.): *Русские писатели о языке* (XVIII-XX вв.). Ленинград 1954, S. 625.

4 *Письмо к начинающей писательнице,* 14.4.1904. Ebd.

Die Diskrepanz zwischen der Sprachskepsis westeuropäischer und der Spracheuphorie russischer Literaten um 1900 beruht also nicht auf konträren Einschätzungen der sozialen und politischen Lage jener Epoche. In den unterschiedlichen Ausgangsbedingungen und Plausibilitäten für moderne Sprachkritik manifestiert sich vielmehr - erstmals in dieser Deutlichkeit - die bereits seit Jahrhunderten divergierende Entwicklung der sprachphilosophischen Episteme Russlands und Westeuropas. Die westeuropäische Sprachkrise der Jahrhundertwende koinzidiert ja nicht zufällig mit dem vorläufigen Abschluss des dortigen sprachphilosophischen Projekts der Moderne, in dessen Verlauf das sprachliche Zeichen aus dem ursprünglich angenommenen System natürlicher Korrespondenzen zwischen Gott, Welt und Mensch herausgelöst und zu einem kontingenten, emergenten und vor allem selbstreferentiellen Substrat erklärt wurde. Spätestens mit de Saussures Arbitraritäts-Theorie - die lediglich (sprach)wissenschaftlich reformuliert, was Hamann und Nietzsche bereits (sprach)philosophisch vorgedacht hatten - kann die Relation zwischen ‚signa' und ‚res' nicht länger als Realitätskontinuum gedacht werden.[5] Die Folgen, sowohl für die Erkenntnistheorie, als auch für die Literatur sind bekannt. Hier wie dort kehrt sich die ehemals unterstellte Beziehung zwischen Sprache, (transzendentalem) Subjekt und Welt um: nicht eine ihr vorgängige ‚Wirklichkeit' wird mit Hilfe der Sprache erkannt und mimetisch abgebildet, sondern das, was als wirklich gelten darf - die ‚phänomenale Realität' ebenso wie das ‚erkennende' Subjekt - sind einzig und allein sprachlich konstituiert, bzw. konstruiert.

Die russische Sprachphilosophie weist hingegen keinen Paradigmenwechsel auf, der die Selbstorganisation der Sprache sowie ihre Eigenständigkeit gegenüber der Realität behaupten, und so zu ihrer modernen ‚Entzauberung' beitragen würde. Dafür sorgt zum einen die elaborierte Sprach- und Schriftmystik der orthodoxen Kirche. Von keiner textkritisch-exegetischen Reformationsbewegung bedrängt, bleibt für sie das in der Heiligen Schrift materialisierte Wort Gottes les- und hörbare Theophanie. Hinzu kommt, dass die ostkirchliche Theologie dem (‚spracheuphorischen') Pfingstereignis eine weit höhere Bedeutung zuweist, als der babylonischen Sprachverwirrung durch den strafenden Gott.[6] Auf diese Weise wird in Russland also zunächst einmal die Religion vor den Zersetzungen neuzeitlicher Sprachkritik geschützt. Man verhindert, dass Sprache von der Gottesgabe zur Erfindung und Institution des Menschen herabsinkt, der dann an ihrem metaphysischen Ursprung so lange herumzweifeln darf, bis nicht nur das Wort Gottes, sondern auch das Wort ‚Gott' nichts anderes mehr ist als

5 Vgl. v.a. Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten*. In: *Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt*. Hg. von Fritz Blanke, Bd. 2, Gütersloh 1959; Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. In: *Werke in drei Bänden*. Hg. von Karl Schlechta. Band 3. Darmstadt 1960, S. 309-322. Alle weiteren Theoreme der modernen Sprach- und Erkenntnisphilosophie Westeuropas - von Wittgensteins „Grenzen der Sprache", die zugleich die „Grenzen der Welt" markieren, über die sprachanalytische Philosophie, bis hin zum *lingusitic turn* und zur Dekonstruktion - sind lediglich (radikalisierte) Modifikationen dieses einen, entscheidenden Paradigmenwechsels.

6 Vgl. Endre von Ivanka/Julius Tyciak/Paul Wiertz (Hg.): *Handbuch der Ostkirchenkunde*. Düsseldorf 1971, S. 272 ff.

ein Signifikat - eine arbiträre Verbindung zwischen einem Lautzeichen und einer Bedeutungs*vorstellung*.

Der zweite Faktor, der erheblich zur Auratisierung der Sprache in der russischen Kultur beiträgt, ist ihre tiefe Verwurzelung im Platonismus. Die sprachphilosophische Wende von Platon zu Aristoteles - die Verlagerung der Perspektive weg vom (Einzel-)Wort, vom ‚Namen' hin zum Satz als eigentlichem ‚Ort' sprachlicher Weltaneignung - bleibt so weitgehend unbeachtet. Stattdessen propagiert das russische Denken unbeirrt die kratyleische Position einer geheimnisvollen Verwandtschaft zwischen Namen und Dingen sowie eines entsprechenden Einflusses der Namen auf die Dinge[7] - mit überaus weitreichenden Konsequenzen. Denn die Überzeugung vom substanziellen Dingbezug und metaphysischen Gehalt des Einzel-Wortes wird nicht nur auf die Erkenntnistheorie, sondern auch auf die Literatur und die ihr abverlangte erkenntnistheoretische Funktion übertragen. Davon zeugen allein schon die Titel der maßgeblichen Manifeste russischer Sprach- und Literaturtheorie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Während in Westeuropa zu jener Zeit das Unbehagen an den Worten seinen Höhepunkt erreicht, geht es in Russland um die *Magie der Worte* (Florenskij, Belyj), um die *Struktur des Wortes* (Florenskij), um *Namen und Namensverehrung* (Bulgakov, Florenskij), um *das Wort und die Kultur* (Mandel'štam), um die *Auferweckung des Wortes* (Šklovskij) und um *Das Wort als solches* (Kručenych).

Offensichtlich wird die russische Literatur(Poetik) von den sprachphilosophischen Traditionen Russlands mit jenen Immunisierungsstrategien gegen Sprachskepsis versorgt, die in Westeuropa erst während und nach der großen Sprachkrise um 1900 wiederentdeckt werden müssen. Dies gilt insbesondere für alle (sprach-)mystischen Tendenzen, die Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Robert Musil oder Expressionisten wie August Stramm erneut zu einem gewissen Halt in der Sprache und der Welt verhelfen.[8] Fritz Mauthner kommentiert diese Entwicklung 1923 mit der Erkenntnis, dass „nach rückwärts blickend [...] Sprachkritik alles zermalmende Skepsis, nach vorwärts blickend jedoch Sehnsucht nach Einheit und Mystik" sei.[9] Ebendieser Sehnsucht hatte Hugo von Hofmannsthal bereits 1907 in den *Briefen des Zurückgekehrten*, Ausdruck verliehen.[10]

---

7 Vgl. Platon: *Kratylos*. In: *Werke in acht Bänden*. Bd. 3. Hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1974, S. 396-573.

8 Vgl. Kristina Mandelka: *August Stramm: Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*. Herzberg 1992 sowie C.A.M. Noble: *Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne*. München 1978. In diesen Diskurs gehört auch noch Walter Benjamins Theorie der Literatur als eines Archivs jener archaischen Korrespondenzen zwischen Mensch und Welt, die beim Übergang zum neuzeitlich-rationalen ‚Logozentrismus' überall sonst verloren gehen. Vgl. Walter Benjamin: *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen*. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem. Band II.3, S. 204-209 sowie S. 210-212.

9 Fritz Mauthner: *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*. Bd. 4, Stuttgart, Berlin 1923, S. 447.

10 Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 31. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt/M. 1991, S. 151-174.

Insofern kann man sagen: Was Mauthner ersehnt, das besaßen die russischen Schriftsteller seit jeher, und wohin Hofmannsthal erst zurückkehren muss, dort waren sie immer schon. Denn da der transzendente Urgrund der Sprache in Russland ohnehin nie angezweifelt wurde, brauchte man dort die quälende Erfahrung moderner Sprachskepsis gar nicht, um zu dieser kosmologischen Sicht der Dinge zu gelangen.

Ich möchte nun die Auswirkungen der unterschiedlichen sprachphilosophischen Episteme Russlands und Westeuropas auf den sprachkritischen Diskurs der Literatur in verschiedenen Epochen herausarbeiten. Zunächst am Beispiel der Empfindsamkeit und der Romantik. Schon mit wenigen Hinweisen lässt sich aufzeigen, dass diese Epochen in Westeuropa mit ersten grundlegenden sprachkritischen Reflexionen der nachhaltigen Krise der Sprache um 1900 den Weg bahnen, während in Russland eine aus den gerade genannten Quellen gespeiste, zusätzlich mit dem Optimismus der Aufklärung angereicherte, spracheuphorische Grundhaltung überlebt. Anschließend steht die russische Avantgarde im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ihre Gegenüberstellung nicht nur mit der westeuropäischen, sondern auch mit anderen slavischen Avantgarden wird die besondere sprachphilosophische Fundierung der modernen russischen Literatur - selbst innerhalb des eigenen Kulturraums - noch einmal in aller Deutlichkeit erweisen.

Die westeuropäische Empfindsamkeit reflektiert Sprachskepsis vorwiegend als ‚Inkommunikabilität', das heißt, als Schwierigkeit mit der adäquaten Umsetzung des empfindsamen Weltbildes in die sprachgestützte zwischenmenschliche Kommunikation - vor allem was das Erleben von Individualität und die Beglaubigung authentischer Liebe betrifft.[11] Die Probleme der Empfindsamkeit mit Kommunikationsgrenzen als Grenzen sprachlicher Ausdrucksfähigkeit bilden demnach nicht nur eine Unterströmung im übergeordneten anti-rhetorischen Diskurs der Zeit, sondern ‚Inkommunikabilität' meint in diesem Zusammenhang bereits anderes und mehr als nur schwindendes Vertrauen in die *technischen* Möglichkeiten der Kommunikation. Denn es geht um erste (schmerzhafte) Erfahrungen mit der prinzipiellen Kluft zwischen den geschlossenen Systemen ‚Bewusstsein' und ‚Kommunikation'.[12] Allerdings hält man sie noch für überbrückbar, nur eben nicht mit Hilfe der Sprache, sondern durch eine Rhetorik der visuell-nonverbalen Signale. Ein elaborierter Code körperlicher Expressionen und/oder das Schweigen als vermeintlich untrüglicher Beweis für die Authentizität der Mitteilung tritt an die Stelle der als defizient geltenden verbalen Kommunikation.[13] Die russische Empfindsamkeit bleibt hingegen ganz der aufklärerisch-rationalistischen Sprachauffassung verhaftet, der zufolge jeder Sachverhalt und jede Emotion präzise und eindeutig verstehbar - sei es mündlich

11 Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt/M. 1982, S. 123-136 und S. 153-162; Nikolaus Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart 1988, S. 54 ff.

12 Zu dieser grundlegenden Differenz siehe Niklas Luhmann: *Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme.* In: ders.: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch.* Opladen 1995, S. 25-36; ders.: *Wie ist das Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?* In: ebd., S. 37-54.

oder schriftlich - mitzuteilen ist. So mancher Protagonist russischer empfindsamer Erzählungen zeigt daher mehr Skepsis gegenüber nonverbalen Kommunikationsmitteln als gegenüber der Sprache.[14]

Von der gleichen Gegenläufigkeit sind die sprachtheoretischen und -philosophischen Reflexionen der russischen und westeuropäischen Romantik gekennzeichnet. In Westeuropa legt das romantische Sensorium für das ‚Eigenleben der Worte' und eine von jeglichem Dingbezug befreite, den unmittelbaren Durchgriff auf ‚die Wirklichkeit' verstellende Sprache den eigentlichen Grundstein für die Sprachskepsis der Moderne. In Russland aber hält man auch während der Romantik daran fest, dass Sprache das Wesen der Dinge erkennt und für einen bruchlosen Informationstransfer von einem Individuum zum nächsten sorgt. Nikolaj Gogol' beispielsweise verkündet noch 1845 - in seinem *Lehrbuch der Literatur für die junge Generation* -, mit Hilfe von Sprache (und Literatur) könne „der Mensch alles von ihm Erkannte, Gefühlte und Entdeckte dem anderen vermitteln, sei es aus der Welt der äußeren Erscheinungen, sei es aus der Welt seines eigenen seelischen Erlebens."[15] Der Kontrast zwischen diesem unerschütterlichen Grundvertrauen in Sprache (und Schrift!) als Medien der Kommunikation und (Welt-)Repräsentation und den (vorangegangenen) Reflexionen der westeuropäischen Romantiker zur Sprache als einem Surrogat, dem keinerlei genaue und begreifende Mitteilungsfähigkeit über Inneres und Äußeres zukommt, könnte größer nicht sein.[16]

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert lässt ein neuer Aspekt die Kluft zwischen westeuropäischer Sprachskepsis und russischer Spracheuphorie weiter wachsen. Zu jener Zeit hatten Sprachkritiker wie Nietzsche oder Mauthner ihre Ablehnung der sinnentleerten Begriffe für die ‚hehren' Ideen der Epoche bereits auf die gesellschaftlichen Eliten übertragen, die durch den manipulativen Einsatz dieser Begriffe Macht ausüben, sowie auf die große ‚Herde', die dieser selbsternannten Avantgarde hinterher trottet und sich bereitwillig mit den ihr hin-

---

13 Vgl. Dietrich Schwanitz: *Der Körper zwischen Rhetorik und Symptomatologie. Zurechnungsprobleme der Liebe von Shakespeare bis zum ‚Man of Feeling'*. In: *Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Hg. von Volker Kapp. Marburg 1990, S. 118-129; Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995.

14 Vgl. Dirk Kretzschmar: *Russische und westeuropäische Empfindsamkeit. Ein gesellschafts- und medientheoretischer Vergleich*. In: *Zeitschrift für Slawistik* (1/2002) [im Druck].

15 *Учебная книга словесности для русского юношества*. In: *Полное собрание сочинений*. Том 8. Ленинград 1952, S. 468-488. Hier: S. 470 f.

16 In einem Ausnahmefall allerdings gestattet die russische Literatur(theorie) dem romantischen Dichter so etwas wie Sprachskepsis und Kommunikationsverweigerung. In Vasilij Žukovskijs Gedicht *Невыразимое* (*Das Unaussprechliche* [1819]; in: *Полное собрание сочинений в трех томах*. Том 1. Москва 1959, S. 336) verfällt das lyrische Ich, die Schönheit der göttlichen Schöpfungsordnung betrachtend, in ehrfürchtiges, aus dem Staunen geborenes Schweigen. Ein solches Verstummen basiert also nicht auf einem generellen Zweifel an den Möglichkeiten der Sprache zur adäquaten Mitteilung von Informationen, sondern ist ausschließlich religiös legitimiert. Anflüge von ‚echter' romantischer Sprachkritik findet man in Russland lediglich bei Fedor Tjutčev (1803-1873). Sein berühmtes Diktum vom „ausgesprochenen Gedanken", der „eine Lüge" sei (*Silentium*; Ф.И. Тютчев: *Лирика*. Москва 1966, S. 46 f.) ist jedoch nur eine - weitgehend irrelevante - Ausnahme von der Regel einer ansonsten von Spracheuphorie getragenen (erkenntnis-)philosophischen und literaturtheoretischen Episteme.

geworfenen ‚Sprach-Wahrheiten' füttern lässt. Russische Schriftsteller, die um die Jahrhundertwende ebenfalls über die Beziehung zwischen Sprache, Wahrheit und Macht nachdenken, kommen erwartungsgemäß zu einem anderen Ergebnis. Sie zweifeln weder daran, dass in der Sprache Wahrheit am Werk ist, noch daran, dass eine gesellschaftliche Führungsschicht, in diesem Fall natürlich sie selbst, das Recht auf rhetorisch-persuasiven Einsatz der Sprache hat. In diesem Zusammenhang soll noch einmal Vladimir Korolenko zu Wort kommen. In dem bereits erwähnten Brief vom 14. April 1904 schreibt er:

„Das Wort ist kein im Wind treibender Luftballon, [sondern] eine Waffe [...]. Daher sollte der Autor beständig [...] darauf sehen, dass sein Gedanke, sein Gefühl, sein Bild zum Gedanken, Bild und Gefühl seines Lesers wird."[17]

Hier wird deutlich, wie die sprachtheoretische und -philosophische Tradition Russlands an die Kunsttheorie der ohnehin nicht funktionsdifferenzierten Gesellschaft andockt, in der die Literatur permanent als religiöses, metaphysisches, kognitives, moralisches und politisches Erkenntnismedium überfordert wird.[18] Wir werden diesem Zusammenhang bei der Betrachtung der russischen Avantgarde erneut begegnen.

Doch kommt zu dieser Zeit auch so etwas wie Sprachskepsis in Russland auf, freilich wieder in einer spezifisch eingeschränkten Version, als Problem der Rhetorik nämlich. Wie Michail Saltykov-Ščedrin in einem Brief aus dem Jahre 1882 erläutert, ist die Austrocknung ‚hochheiliger' Begriffe zu bloßen Worthülsen lediglich Folge ihres unsachgemäßen Gebrauchs - also vermeidbar.[19] Saltykov-Ščedrin vertritt hier exakt jene, über *prinzipielle Sprachskepsis* hinwegtröstende Position, die Hugo von Hofmannsthal im Chandos-Brief Francis Bacon zuweist.[20] Der kann sich Chandos' Verstummen ja auch nur damit erklären, dass dieser für das, was er sagen will, einfach nicht den passenden Ausdruck findet. Chandos geht es jedoch gerade nicht um die Reduktion seines Problems auf die rhetorische Differenz des ‚So-oder-Anders-Redens', sondern um die Schwierigkeit das ‚Überhaupt-noch-Redenkönnens'.

Mit diesem erneuten Blick auf *das* Manifest modernen westeuropäischen Sprachzweifels nähern wir uns jener literarischen Epoche, in der das spezifisch russische Verhältnis zwischen Sprachskepsis und Spracheuphorie in aller Deutlichkeit hervortritt: der Avantgarde. Ihre westeuropäische Version steht insofern mit der Sprachkrise der Jahrhundertwende - samt ihren (sprach-)philosophischen Prämissen - in Zusammenhang, als dass mit Hilfe der Destruktion aller Sprachebenen darüber informiert werden soll, dass auch die poetische Sprache nicht länger als mimetisches Zeichen für die außersprachliche Wirklichkeit fungieren, sondern nur noch sich selbst, ihre reine Materialität, ausstellen kann.

---

17 *Письмо к начинающей писательнице*, 14.4.1904. Zitiert nach: Ъ.В. Томашевский/Ю.Д. Левин (ред.): *Русские писатели о языке*, S. 625.

18 Vgl. Dirk Kretzschmar: *Identität statt Differenz. Kunsttheorie und Gesellschaftsstruktur im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 2002 [im Druck].

19 Ъ.В. Томашевский/Ю.Д. Левин (ред.): *Русские писатели о языке*, S. 521.

20 Vgl. Andreas Härter: *Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals ‚Brief'*. Bonn 1989.

Dies gilt auch für die slavischen Avantgarden - mit Ausnahme der russischen. Der Sonderweg, den ihr die sprachphilosophischen und kunsttheoretischen Traditionen Russlands vorzeichnen, lässt sich zunächst durch einen Vergleich mit der serbischen Avantgarde herausarbeiten. Trotz enger Übereinstimmung in denjenigen avantgardistischen Theoremen, die sich aus identischen Grundparametern der russischen und serbischen Kultur ergeben - ich denke hier an die kulturrevolutionäre Utopie eines gegen die westeuropäische Zivilisation gerichteten slawischen „Barbarentums", wie sie in Russland von Nikolaj Rerich oder Sergej Gorodeckij, in Serbien von Ljubomir Micić und seinem Zenitismus propagiert wird[21] - entwickelt die serbische Avantgarde ungleich stärker als die russische jene poetologischen Maximen und poetischen Verfahren, mit denen Literatur als sprachlich konstruierte Eigenwelt eingegrenzt und damit von jeglicher Fremdfunktionalisierung abgekoppelt werden soll.

Dies zeigt sich vor allem daran, dass in Serbien Dadaismus und Surrealismus voll ausgeprägt sind, jene avantgardistischen Strömungen also, die durch die Radikalität ihrer spielerisch-experimentellen Reduktion der Sprache zu phonetischem und syntaktischem Versuchsmaterial den Zweifel der Moderne am Realitätskontakt der Sprache als Ursache literarischer Selbstreferenz überdeutlich sichtbar machen. Die Laut- und Wortassoziationen, simultanistischen Gedichte oder écriture-automatique-Texte von Dragan Aleksić oder Moni de Buli teilen keinen anderen Sachverhalt mit, als die uneingeschränkte Affirmation des „Unsinns".[22]

Auch alle maßgeblichen philosophischen Impulse moderner Sprachkritik sind im serbischen Dadaismus und Surrealismus präsent. Besonders deutlich sind die Anklänge an Nietzsche. Wie Risto Ratković Mitte der 20er Jahre in seinem poetisch-poetologischen Text *Mrtve rukavice (Tote Handschuhe)* ausführt - schon dieser Titel kann als Metapher für die von der Realität losgelöste Sprache gelesen werden - bleibt jede sprachliche Benennung - innerhalb wie außerhalb der Literatur - relativ und abstrakt. „Die Begriffe teilen gleichsam amtlich und im Grunde uninteressiert [...] etwas über eine Sache mit [...], damit wir unsere festgetrampelte Lebensweise fortsetzen können", so Ratković in der von Nietzsche geprägten Diktion moderner Entzauberung der Sprache zu einem Instrument menschlicher Erkenntnis, das lediglich durch oberflächlich-unifizierende Benennung der Dinge halbwegs Ordnung in das Weltchaos zu bringen vermag.

Von entscheidender Bedeutung ist schließlich, dass sowohl Dadaismus und Surrealismus als auch andere Hauptströmungen der serbischen Avantgarde wie Zenitismus oder Expressionismus jene Theoreme der Kunstautonomie reflektieren, die untrennbar mit der poetischen Umsetzung moderner Sprachskepsis ver-

---

21 Vgl. Nils Ake Nilsson: *Archaismus*. In: *Glossarium der russischen Avantgarde*. Hg. von Aleksandar Flaker. Wien 1989, S. 126-131. Ljubomir Micić: *Manifest an die Barbaren des Geistes und Denkens auf allen Kontinenten*. In: Holger Siegel (Hg.): *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen. Serbische Avantgarde 1918-1939*. Leipzig 1992, S. 130-134.

22 Vgl. Dragan Aleksić: *Dadaismus*. In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde* (1909-1938). Hg. von Wolfgang Asholt. Stuttgart 1995, S. 245-247. Auszüge aus den zentralen poetischen Texten des serbischen Dadaismus und Surrealismus bei Siegel: *In unseren Seelen*, S. 236 ff.

bunden sind. Dies betrifft vor allem die Abkehr von der sinnstiftenden Funktion einer zur Welt-Mimesis verpflichteten Literatur. Ein Dichter, der sich darauf einlässt, die Wörter nicht selbst zu beherrschen, sondern sich von ihnen beherrschen zu lassen, quasi Zeuge ihrer Selbsterzeugung zu werden, ist, so Dragan Aleksić, „vom Imperativ des Schaffens" befreit. Weder muss er das Kunstwerk zu einem harmonischen Ganzen fügen, noch zwischen Kunst und Welt einen sprachlich vermittelten Sinnzusammenhang herstellen. Dies impliziert zugleich die Autonomie der Kunst von moralischer und politischer Fremdfunktionalisierung. Vor allem die serbischen Surrealisten widersetzen sich - auch gegen ihre französischen Vorbilder - lange Zeit einer erneuten heteronomen Grenzüberschreitung der Literatur in diese Richtung. Risto Ratković beispielsweise sieht keinerlei Funktions- und Kausal-Konnex zwischen der Revolte der Wörter im surrealistischen Gedicht und einer Revolutionierung der Gesellschaft. Erst zu Beginn der 30er Jahre macht die zweite Surrealisten-Generation Serbiens um Oskar Davičo und Dušan Matić aus dem Surrealismus eine „ideelle Bewegung", indem sie ihn, so der Titel eines ihrer Manifeste, „im gesellschaftlichen Prozeß" betrachtet.[23] Doch sorgen die mittlerweile deutlich an Sigmund Freud orientierten erkenntnistheoretischen Postulate des serbischen Surrealismus zugleich für einen erneuten Schub an Reflexionen zur Autonomie der Kunst. Vor allem die ästhetische Rezeption der Theorie des Unterbewussten provoziert noch einmal eine vehemente Zurückweisung aller rationalistischen und mimetischen Erwartungen an die Literatur. Innerhalb wie außerhalb der Kunst, so Marko Ristić 1931, müsse am „Zeugnis der Sinne", und damit auch an den Möglichkeiten der Sprache, unmittelbaren Weltkontakt herstellen zu können, gezweifelt werden.[24]

Von derlei Zweifeln bleibt die russische Avantgarde verschont. Sie folgt der kunsttheoretischen und sprachphilosophischen Tradition Russlands, indem sie versucht, den Zug der poetischen Sprache in die reine Selbstreferenz aufzuhalten. Aus diesem Grund wird sowohl das symbolistische als auch das futuristische Subsystem der russischen Avantgarde von zwei konträren Tendenzen bestimmt. Alle Bestrebungen, die Relation zwischen Signifikant und Signifikat zu lockern, um die Arbitrarität und Kontigenz des sprachlichen Semioseaktes offen zu legen, werden nach einer gewissen Zeit beendet und abgelöst von der gegenteiligen Auffassung, die diese Verbindung als vollkommen motiviert betrachtet - mit allen kosmologischen und erkenntnistheoretischen Konsequenzen, die daran geknüpft sind.

Die Legitimation dafür beschafft sich die russische Avantgarde vor allem von religiösen Philosophen wie Pavel Florenskij, Aleksej Losev oder Sergej Bulgakov, die im frühen 20. Jahrhundert noch einmal alles zusammenschreiben, was sich gegen den Nominalismus, das binäre Zeichenmodell des Rationalismus sowie gegen die Auffassung vom arbiträren Zeichen ins Feld führen lässt.[25] Dabei beruft man sich auch auf Wilhelm von Humboldts Begriffe ‚innere Form' und ‚energeia' der Sprache.[26] Die in diesem Zusammenhang äußerst eigenwillige Hum-

23 Vgl. auch Aleksandar Vučo/Đorđe Jovanović/Dušan Matić/Marko Ristić: *Wer sind die dreizehn Surrealisten?* (1930). In: Asholt (Hg.): *Manifeste und Proklamationen*, S. 395 f.

24 Vgl. Siegel: *In unseren Seelen*, S. 278.

boldt-Rezeption verdeutlicht noch einmal die Gegenläufigkeit der sprachphilosophischen Projekte Westeuropas und Russlands. Humboldt verwendet die genannten Termini im Rahmen seiner Theorie der Sprache als vitales, durch den aktuellen Redegebrauch unaufhörlich evoluierendes System. Auf diese Weise wird die sprachphilosophische Subjekt-Objekt-Differenz durch eine ausschließlich subjekt- und kommunikationsorientierte Perspektive ersetzt, die die Unwahrscheinlichkeit des Verstehens sowie die Subjektivität sprachlicher ‚Weltansichten' hervortreten lässt. Die russische Sprachphilosophie, der es gerade um den Erhalt der vormodernen Ontologie und Metaphysik der Sprache geht, redet von ‚innerer Form' und ‚energeia' in der Bedeutung des ternären Zeichenmodells, das Foucault als ‚vorklassische Episteme' beschrieben hat, in der das Wort aufgrund der ikonischen Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat einen nicht arbiträren Zusammenhang zwischen Sprache und Welt herstellt.[27]

Sergej Bulgakovs *Namensphilosophie* aus dem Jahr 1918 fasst die daraus erwachsenden (kratyleischen) Konsequenzen noch einmal zusammen: 1. In der Sprache spricht niemals nur sie selbst, sondern immer auch die Welt - mitsamt ihrem transzendenten Ursprung; 2. Die für das westeuropäische Denken konstitutive Auflösung dieses Kontinuums - hier sieht Bulgakov in Kant seinen größten Widersacher - muss in Russland vermieden werden; 3. Der Mensch ist nicht befugt, den Dingen willkürlich Namen zu geben - auch in der Poesie nicht. Wörtlich heißt es bei Bulgakov:

„Sind Worte realia oder signa? [...] Manche sehen in ihnen [...] nichts anderes als Vorstellungen, vergleichbar algebraischen Zeichen oder irgendwelchen Wegmarken des menschlichen Bewusstseins. Nach dieser Auffassung wird die Natur des Wortes von Willkür, Zufälligkeit und Subjektivismus bestimmt. In Wahrheit aber sind Worte die Selbstbezeugungen der ‚Dinge' [...]. Worte beinhalten die Energie der Welt, Wortschöpfertum ist [...] ein kosmischer Prozess. [...] In den Worten spricht der Kosmos selbst, offenbart er sich und seine Ideen. [...] In ihnen vernimmt der Mensch [...] den Klang des göttlichen Weltbaus. [...] Daher kann der Mensch [...] den Dingen auch nicht einfach irgendwelche Namen geben, die ihm gerade in den Kopf kommen. [...] Er muss sich den Dingen öffnen, ihnen zuhören, aufmerksam darauf achten, was sie ihm sagen. [...] [Bei Kant] bleibt das Transzendente im Transzendenten und die phänomenale Welt eigengesetzlich in sich verschlossen; zwischen ihnen liegt eine Kluft, die weder von der einen, noch von der anderen Seite überwunden werden kann. [...] Doch Kant bemerkte nicht, dass [...] mit jeder

25 Vgl. Steven Cassedy: *Florenskij and Philosophy of Language in the Twentieth Century*. In: *П.А. Флоренский и культура его времени. [P.A. Florenskij e la Cultura della sua Epoca). Atti del Convegno Internazoinale Università degli Studi di Bergamo 10-14 gennaio 1988*. Hg. von Michael Hagemeister und Nina Kaucisvili. Marburg 1992, S. 289-294; Протоирей Василий Строганов: *Философия языка священника Павла Флоренского, протоирея Сергия Булгакова и Ф.А. Лосева*. In: Ebd., S. 295-306; Jerzy Faryno: *„Антономия языка" Флоренского и поэтическая парадигма „символизм / авангард"*. In: Ebd., S. 307-320. Rainer Goldt: *Name und Zahl. Zum mathematischen Idealismus Pavel Florenskijs*. In: *Materialien zu Pavel Florenskij*. Hg. von Michael Hagemeister und Torsten Metelka. Berlin 1999, S. 40-72.

26 Vgl. vor allem Pavel Florenskij: *Die Struktur des Wortes*. In: *Werke in zehn Lieferungen. Dritte Lieferung. Denken und Sprache*. Hg. von Sieglinde und Fritz Mierau. Berlin 1993, S. 180-206.

27 Vgl. Michel Foucault: *Les Mots et les Choses*. Paris 1966.

Namensgebung [...] diese Kluft geschlossen wird. [...] Das Noumenon *ist* das Phänomenon, denn dieses ‚ist' kommt in seinem Namen zum Ausdruck."[28]

Ich hatte eingangs festgestellt, dass - unter dem Eindruck der vorangegangenen Sprachkrise - derlei spracheuphorische und -mystische Theoreme auch in die westeuropäischen Avantgarde Eingang finden. Während sie dort jedoch primär ästhetisches Verfahren bleiben, das Literatursystem also innerhalb seiner Grenzen gegen die Konventionalität und Arbitrarität der Sprachzeichen opponiert, bekommen die aus den gleichen Theoremen abgeleiteten poetischen Verfahren der russischen Avantgarde eine überwiegend literaturexterne, erkenntnistheoretische Relevanz. Dies zeigt sich am deutlichsten bei ihrem Umgang mit den prosodischen und lautlichen Eigenqualitäten der Signifikanten. Ich komme hier zugleich auf meine These von den zwei widerstreitenden Tendenzen der russischen Avantgarde zurück, die am Ende immer zum Sieg der Theoretiker einer (kosmologischen) Motiviertheit des Sprachzeichens über die Kontingenz- und Arbitraritätstheoretiker führt.

Zunächst öffnet sich der russische Ästhetizismus voll und ganz der Autonomie der Signfikanten. Zwischen 1890 und 1900 folgen seine wichtigsten Vertreter - Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont, Dmitrij Merežkovskij, Fedor Sologub und Lev Annenskij - der Forderung Nietzsches, die auf ihre referentielle, pragmatisch-diskursive Funktion eingeengte Sprache der aufklärerisch-realistischen Literatur zu ersetzen durch eine aus „dem Geist der Musik" geborene a-semantische, ‚sinnliche' Sprache, die mit der Musik die Distanz zur Wirklichkeitsreferenz teilt und selbstreferentiell wird.[29] Nach 1900 wird diese ästhetizistische Literatur, die ‚nichts weiter' mitteilen will als die autonome, selbstbezügliche und autokommunikative Kombination poetischer Verfahren jedoch zunehmend von einem religionsphilosophisch und mythopoetisch untermauerten Symbolismus verdrängt.[30] In den kunsttheoretischen Traktaten und Werken von Aleksandr Blok, Andrej Belyj und Vjačeslav Ivanov wird der poetischen Sprache erneut eine außerkünstlerische, welterklärende und -deutende Funktion zugewiesen. Demnach repräsentieren die Worte der Dichtung nicht nur eine selbst geschaffene, kunst(werk)interne Welt, sondern sie sind zugleich Symbole, in denen sich das Wesen und die Geheimnisse der wirklichen Welt offenbaren. Mit Hilfe dieser kunst- und literaturtheoretischen Verschiebung erobert der russische Symbolismus der russischen Literatur ihre angestammte aufklärerische Funktion zurück. Was als autonomes Spiel mit den Signifikanten begann, dient nun wieder - ganz im Platonischen Sinn - der Vermittlung zwischen ‚Realia' und ‚Realiora'.

---

28 Zit. nach Строганов: *Философия языка*, S. 300 f.

29 Vgl. Johannes Holthusen: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. Göttingen 1957; Aage Hansen-Löve: *Thesen zur Typologie der russischen Moderne*. In: *Europäische Avantgarde*. Hg. von Peter V. Zima und Johann Strutz. Frankfurt/M. 1987, S. 37-60. Ders.: *Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus*. In: *Sprachkunst* XV/2 (1984), S. 293-329.

30 Vgl. Aage Hansen-Löve: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung seiner Motive*, Bd. 2: *Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik*. Wien 1998.

Ab 1910 übernimmt es dann der russische Futurismus, die Selbstreferentialität der poetischen Sprache zu propagieren. Wie der Ästhetizismus, zu dem er rein äußerlich in schroffe Opposition tritt, verwandelt insbesondere der Kubo-Futurismus zwischen 1912 und 1917 die poetische Sprache von einem über sich selbst hinausweisenden Zeichen für Gegenständliches und Ideelles zu einem selbstwertigen ‚Ding'. Nicht die Wirklichkeit soll zur Sprache gelangen, sondern die Sprache selbst soll ‚verwirklicht' werden. In seinen Manifesten, von der *Пощечина общественному вкусу* (*Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, 1912) bis hin zu Aleksej Kručenychs *Слово как таковое* (*Das Wort als solches*, 1913) ist immer wieder vom ‚reinen' Wortmaterial, vom selbstwertigen Wort, vom literarischen Kunstwerk als Wortkunst etc. die Rede - und zwar ohne jeden metaphysischen Hintergrund.[31]Auf dieser futuristischen Theorie des selbstwertigen Wortes beruht bekanntlich auch die Literaturtheorie des russischen Formalismus. In seinem programmatischen Aufsatz *Воскрешение слова* (*Die Auferweckung des Wortes*, 1914) beschreibt Viktor Šklovskij die Wiederherstellung der ästhetischen Wirkung der mit der Zeit „versteinernden" Sprache als vordringlichstes Ziel der Dichtung.[32] Diese ‚Auferweckung des Wortes' findet für Šklovskij in den Wortdeformationen, -zerstörungen und -neuschöpfungen der Kubo-Futuristen statt, wobei er vor allem die von Aleksej Kručenych als Poetik der lautlichen und graphischen Selbstwertigkeit der Wörter und Buchstaben theoretisierte und praktizierte заумь-Sprache (translogische Sprache) im Blick hat.

Doch wie bereits der zunächst unter strikt ästhetizistischen Vorzeichen angetretene russische Symbolismus allmählich von der Grenzüberschreitung der Literatur in Richtung auf philosophisch-religiöse Funktionalisierung und Ideenhaftigkeit überformt wurde, ist auch im Formalismus und Futurismus die Konzentration auf die Selbstwertigkeit der poetischen Sprache - und damit zugleich auf die Selbstbezüglichkeit und Autonomie der Literatur schlechthin - nicht von langer Dauer. In *Искусство как нрием* (*Die Kunst als Verfahren*, 1914) legt Viktor Šklovskij den Grundstein für eine weitreichende (erkenntnis-) philosophische Fundierung der Theorie von der Auferweckung des Wortes in der Poesie.[33] Angelehnt an die Wahrnehmungstheorie Henri Bergsons führt Šklovskij den Begriff der Automatisierung ein, mit dem er das Phänomen beschreibt, dass nicht nur die Sprache, sondern alle praktischen und alltäglichen Verrichtungen unbewusst und automatisch vollzogen und deshalb nicht mehr wahrgenommen werden. Allein die Kunst, so Šklovskij, sei in der Lage, diesen Wahrnehmungsautomatismus durch ‚Verfremdung' zu durchbrechen - und zwar innerhalb wie außerhalb der Kunst. Indem sie uns die Materialität ihrer Signifikanten ‚spüren' läßt, ermöglicht die Kunst zugleich eine neue, unverbrauchte Sicht auf die Wirklichkeit. Die kunst- und literaturtheoretische Verschiebung ist

31 *Манифесты и Программы Русских Футуристов*. Hg. von Vladimir Markov. München 1967, S. 50f; 59 f.

32 Viktor Šklovskij: *Die Auferweckung des Wortes*. In. *Texte der russischen Formalisten*. Hg. von Wolfdietrich Stempel, München 1972, S. 3-17.

33 Viktor Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*. In: *Russischer Formalismus*. Hg. von Jurij Striedter, München 1981, S. 5-35.

deutlich: Ursprünglich stand für Šklovskij und den Formalismus das selbstwertige Wort im Mittelpunkt, das, von allen referentiellen Funktionen befreit, als ästhetisches Faktum wahrgenommen werden sollte. Jetzt bekommen die poetische Sprache, die Literatur, ja die Kunst generell, erneut eine über sich selbst hinausweisende, im weitesten Sinne aufklärerische und weltdeutende Funktion.

Auch in der futuristischen Literaturpraxis ist diese grenzüberschreitende, philosophisch-ontologische Programmierung der Theorie des ‚selbstwertigen Wortes' zu beobachten. Am deutlichsten in der von Velemir Chlebnikov entwickelten ‚звездный язык' (‚Sternensprache'). Dieses - an die etymologischen Studien des Sokrates in Platons *Kratylos* erinnernde - sprachphilosophische Großprojekt der russischen Avantgarde beruht im wesentlichen auf der Vorstellung, dass der Initialkonsonant eines Wortes, und damit zugleich das ganze Wort, die lautliche Inkarnation einer komplexen Idee ist.[34] Mit seiner ‚Sternensprache' wendet sich Chlebnikov von der frühfuturistischen заумь-Poetik, von der Theorie a-semantischer, selbstwertiger Worte, Buchstaben und Laute, vom Primat der Signifikanten über die Signifikate, ab. Zwar isoliert auch er noch einzelne Komponenten der Sprache, in diesem Falle die Konsonanten, und betrachtet sie als ‚Dinge an sich', doch zugleich überschreitet er die Grenze ihrer Selbstwertigkeit, indem er ihnen abstrakte Bedeutungen zuschreibt und diese zu ‚Welt-Wahrheiten' erklärt. So hält Chlebnikov beispielsweise das ‚L' für einen positiven Konsonanten, weil viele Eigennamen sozialistischer Führer mit ‚L' beginnen: Lasalle, Liebknecht, Lunačarskij, Lenin; ‚K' hingegen ist negativ besetzt, denn es kommt nicht nur in Wörtern mit dem Bedeutungsumfang ‚Tod', ‚Ende' und ‚Erstarrung' vor - конец, камень, закон, кость (Ende, Stein, Gesetz, Knochen) -, sondern auch in vielen Eigennamen konterrevolutionärer Generäle des russischen Bürgerkriegs: Колчак, Корнилов, Каледин (Kolčak, Kornilov, Kaledin). Diese ‚Erkenntnisse' über die wesenhaften Identitäten zwischen den Buchstaben bzw. Wörtern und der Welt macht Chlebnikov nun zum Bauplan für seine Gedichte. Wenn er sie also - um bei den genannten Beispielen zu bleiben - mit Wörtern anreichert, die mit ‚L' und ‚K' beginnen, entsteht einerseits ein hochartifizielles Spiel mit Assonanzen und Alliterationen, das als selbstwertiges, die frühfuturistische Methode phonemisch determinierter Textgenerierung fortsetzendes sowie die strikte Referenzlosigkeit der Literatur betonendes Konstrukt rezipiert werden kann. Andererseits, und darauf kommt es Chlebnikov an, macht ein solches Lautgefüge ‚wahre', eindeutig dechiffrierbare Aussagen über die Welt.

Doch nicht nur die lautliche Seite der Sprache, auch ihre graphische Zweitcodierung - die Schrift - bezieht Chlebnikov in seine Ontologie der Entsprechungen zwischen Zeichen und Dingen ein. So verwendet er häufig die Begriffe ‚Laut' und ‚Buchstabe' als Synonyme und versucht, die ‚Bedeutung' eines Buchstabens aus dessen lautlicher *und* graphischer ‚Gestalt' zu erschließen.[35] Auf diese Weise lässt sich das Realitätskontinuum zwischen Sprache und Welt vollständig schließen, denn die von Chlebnikov ohnehin als unmittelbar iko-

34 Vgl. Valerij Gretchko: *Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen*. Bochum 1999, S. 49-56; Dubravka Oraić-Tolić: *Die Sternensprache*. In: Aleksandar Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*, S. 448-455.

nisch eingestufte Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat geht bruchlos auf die Form des Graphems über. Zugespitzt formuliert: Einer der Hauptexponenten des russischen Futurismus behandelt das Russische wie eine vormoderne Sprache, deren Schrift eigentlich keine phonetische ist, sondern in Wahrheit tiefe, einzig dem ‚Kundigen' sich enthüllende Korrespondenzen zwischen dem Wesen einer Sache und dem sie bezeichnenden Schriftzeichen aufweist. Indem Chlebnikov - zumindest was das Russische betrifft - Welt-Erkenntnis und Unmittelbarkeit des Welt-Kontaktes in jeder medialen Codierung der Sprache für gleichermaßen möglich hält, ignoriert er, dass gerade die Schrift in mehrfacher Hinsicht tiefe Schneisen in das Kontinuum zwischen Sprache und Welt schlägt. Indem sie zur grundlegenden Unterscheidung der Sprache, der zwischen dem Laut und dem Sinn eines Wortes, also noch die Unterscheidung zwischen dem Laut und seiner Symbolisierung in einem anderen Wahrnehmungsmedium, dem der Optik, hinzutreten lässt, macht Schrift endgültig sichtbar, dass die Sprache von der Differenz ihrer Zeichen lebt und nicht von einer Übereinstimmung mit der außersprachlichen Realität. Mit Erfindung der Schrift ist es unmöglich geworden, das Wort selbst für den Sinn zu nehmen, Namen für glück- oder unglückbringend zu halten oder gar die Dinge selbst durch Sprechen beeinflussen zu wollen. Dieser Differenz-Effekt wird noch verstärkt durch die raumzeitliche Distanz schriftlicher Kommunikation; sie demonstriert, dass Sprache ‚nur' Zeichen und keine Dinge transportiert, und dass der Sender einer schriftlichen Mitteilung keinen Einfluss darauf nehmen kann, wie sie vom Empfänger verstanden wird.

Trotz allem hält die russische Avantgarde euphorisch an einer erkenntnistheoretisch überformten Wort-, Schrift- und Sprachsymbolik fest. Das darin eine ihrer ‚unvergleichlichen' Eigenarten liegt, verdeutlicht ein erneuter Seitenblick auf eine andere slavische Avantgardebewegung - den polnischen Futurismus. Dort, wo das russische Vorbild eine Rolle spielt, nähert er sich eher Kručenychs transrationaler Poesie als Chlebnikovs Sternensprache an. Zunächst sperren sich die polnischen Futuristen explizit gegen jede fremdreferentielle Überforderung der Literatur.[36] Bruno Jasieńskis *Manifest in Sachen futuristischer Dichtung* (1921) fordert eine Kunst, die „weder Widerspiegelung noch Anatomie der Seele

35 Vgl. *Перечень. Азбука ума.* In: *Собрание произведений в пяти томах.* Том V, S. 207-209 sowie *Хуеджники мира.* In: ebd., S. 216-221. In eine ähnliche Richtung geht die intensive Beschäftigung Andrej Belyjs - Vertreter der zweiten, mythopoetischen Symbolistengeneration - mit der seinerzeit in Russland äußerst populären Gestentheorie der Sprachentstehung Wilhelm Wundts (*Völkerpsychologie*, Leipzig 1900). In *Глиссолалия* (*Glossolalie*, 1922) nimmt Belyj Wundts Vermutung, die ursprünglichen Begriffe seien im Anfangsstadium der Sprachgeschichte durch Körperbewegungen und Gesten ausgedrückt worden, die beim anschließenden Übergang zur Lautsprache durch die Bewegungen der Artikulationsorgane doubliert worden seien, auf, und weist dem Dichter die Rekonstruktion dieser Entwicklung als zentrale Aufgabe zu. Durch Beobachtung der Bewegungen der Artikulationsorgane sollen die dahinterstehenden ursprünglichen Gesten wieder gefunden, und so schließlich die in den Sprachlauten verborgenen archaischen Bedeutungen wieder erkannt werden. Belyj selbst zeichnet zu diesem Zweck menschliche Figuren, die in ihren Gesten die Stellung der Zunge und anderer Artikulationsorgane nachbilden. Diese Formen wiederum - und hier schließt sich der Kreis zu Chlebnikov - sind zum Teil mit der graphischen Gestalt der entsprechenden Buchstaben identisch.

(Psychologie) noch Ausdruck unseres Strebens nach dem Jenseits Gottes (Religion), noch Auseinandersetzung mit ewiglichen Problemen (Philosophie)" ist.[37] Dass man dies alles u.a. aus einer überzogenen Konzentration auf den vermeintlich ikonisch-symbolischen Gehalt des Einzelwort hervorgehen sieht, wird deutlich, wenn Jasieński - wie auch Stanisław Młodożenec - für eine Dehierarchisierung der einzelnen Bausteine der poetischen Konstruktion plädieren, dem Einzelwort also keine höhere Signifikanz zuweisen, als beispielsweise der Satzkomposition. Auf diese Weise wird jede literaturexterne Funktionalisierung der Bearbeitung des Wortmaterials vermieden. Im gerade erwähnten Manifest heißt es dazu - gänzlich konträr zu den Auffassungen Chlebnikovs:

„Das Kunstwerk ist unserer Ansicht nach eine abgeschlossene, konkrete und physische Sache. Seine Gestalt wird exakt durch die innere Notwendigkeit bedingt. Als solches ist es durch den gesamten Komplex der Kräfte, aus denen es sich zusammensetzt, für sich selbst verantwortlich. [...] das heißt, dass seine Einzelteile im Verhältnis zu sich selbst und zur Gesamtheit, aus innerem Zwang heraus koordiniert sind. [...] Die Dichtung operiert auf der Ebene des Wortes, so wie die Bildhauerei auf der Ebene der Gestalt und die Musik auf der Ebene der Klänge. [...] Die Dichtung ist eine Wortkomposition, bei der man [...] aus dem Wort ein Maximum an Resonanz gewinnen sollte. Wir brechen ein für allemal mit jedwedem Beschreiben (Malerei), andererseits aber auch mit jeglicher Onomatopoesie, dem Nachahmen der Stimmen der Natur u.ä., den geschmacklosen Requisiten eines pseudofuturistischen Neorealismus." (238)

Die von Chlebnikov begonnene Rückführung der Avantgardepoetik in die Axiomatik russischer Sprachphilosophie wird vom Akmeismus Osip Mandel'štams fortgesetzt und abgeschlossen. Auch seine Ästhetik kreist um die vermeintlich natürliche Analogie zwischen morphologisch-lautlicher Gestalt und semantischem Gehalt des Wortes. In seinem Essay *О природе слова* (*Über die Natur des Wortes*, 1922) bezeichnet Mandel'štam diese und andere nicht-arbiträren Relationen zwischen sprachlichem Zeichen und Welt als „Hellenismus" und das Russische als einzig verbliebene hellenistische Sprache, weil sie sich „wie keine andere" der „nur benennenden, praktischen Verwendung" verweigere.[38] Mit dieser Behauptung errichtet Mandel'štam eine weitere Barriere gegen das Eindringen sprachkritischer Reflexionen nach Russland; denn wenn Russisch göttliche, heroische und menschliche Sprache in einem ist - um Vicos Unterscheidung der drei historischen Sprachstufen zu bemühen, die Mandel'štam vielleicht im Hinterkopf hatte -, dann ist jeder Zweifel an ihrer Fähigkeit zur Welterschließung und -veränderung unangebracht.[39]

Ich möchte im folgenden einige weitere sprachphilosophisch-poetologische Metaphern Mandel'štams aufschlüsseln, und - was bislang noch nicht versucht

36 Vgl. *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*. Hg. von Zbigniew Jarosiński und Helena Zaworska. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1978. *Die literarische Avantgarde in Polen. Dichtungen - Manifeste - Theoretische Schriften*. Hg. von Andrzej Lam. Tübingen 1990.

37 Zit. nach Asholt (Hg.): *Manifeste und Proklamationen*, S. 329.

38 Osip Mandel'štam: *Über die Natur des Wortes*. In: *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I. 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Zürich 1991, S. 110-131. Hier: S.115.

wurde – als explizite Gegen-Metaphern zum sprachskeptizistischen Diskurs Westeuropas lesen.

Da ist zunächst die Metapher ‚слово-камень' (‚Wort-Stein'), die, wiederum auf die Theorie der inneren Form rekurrierend, jenen semantischen Wert bezeichnet, der im morphologischen und phonetischen Material des Wortes enthalten ist, und vom Dichter lediglich entfaltet und zur ‚Gesamt-Architektur' des Gedichtes zusammengefügt werden muss.[40] In diesem Zusammenhang vergleicht Mandel'štam die Dichtung mit dem Bau einer gotischen Kathedrale. In beiden Fällen entsteht aus Teilen der Biosphäre – beim Dichten aus Wörtern, die durch ihre innere Form mit der natürlich-organischen Sphäre verbunden sind, beim Kathedralbau aus Steinen – eine kohärente Semiosphäre, in der die Materialität der Signifikanten und der Sinn des Textes zur Deckung gelangen. In einem Gedicht des *Камень*-Zyklus (1912) preist Mandel'štam *Notre Dame* in Paris als vollkommenes Exempel einer derartigen Homologie zwischen Kathedralbau, Sprache und Literatur.[41] Im sprachphilosophischen und medientheoretischen Diskurs Westeuropas erfüllt knapp einhundert Jahre zuvor das gleiche Motiv die exakt entgegengesetzte Funktion. Victor Hugo sinnt im Angesicht von *Notre Dame* bekanntlich über den Medienwechsel der Moderne nach, in der die Schrift die Architektur als kulturelles Zeichensystem ablöst.[42] Wie schon erläutert, war es ja dieser Übergang zu literaler Kommunikation, der das Realitätskontinuum zwischen Sprache und Welt endgültig unterbrochen und damit die prinzipielle Sprachskepsis auf den Weg gebracht hatte. In genau diesem sprachskeptizistischen Kontext steht die Gebäude-Metapher in Hofmannsthals Chandos-Brief. Der Lord erinnert sich jener längst vergangenen Zeiten, als er in „den steinernen Lauben des großen Platzes von Venedig" den „geistige[n] Grundriss und Aufbau" seiner Rede, des „Gefüge[s] lateinischer Perioden" erkannte.[43] Nun aber, vom Verlust jeder optimistischen Redeverfassung geschlagen, ist die Konjunktur zwischen dem eigenen Innern und den Strukturen der Welt, die Vorbild und Abbild menschlicher Rede sein sollen, zerstört.

Von der gleichen Gegenläufigkeit sind jene sprachphilosophisch-poetologischen Motive Hofmannsthals und Mandel'štams geprägt, die Sprache und Sprechen mit der Körperzone des Oralen und der Nahrungsaufnahme in Verbindung bringen. Die Übelkeit verursachende Metaphorik Hofmannsthals, der seinen Chandos beschreiben lässt, wie ihm die Worte im Mund zerfallen wie „modrige Pilze" und „verdorbenes Fleisch",[44] muss für die gleichfalls von der Religion

39 Zu Giambattista Vicos *Principi di una scienza nuova d'intorno alla communa natura delle nazioni, per la quale si retruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti* siehe Jürgen Trabant: *Giambattista Vico*. In: *Klassiker der Sprachphilosophie: von Platon bis Noam Chomsky*. Hg. von Tilman Borsche. München 1996, S. 161-178.

40 Osip Mandel'štam: *Камень*. Vgl. dazu: Anna Bonola: *Osip Mandel'štams ‚Egipetskaja Marka'. Eine Rekonstruktion der Motivsemantik*. München 1995., S. 59 ff.

41 O.E. Mandel'štam: *Notre Dame*. In: *Собрание сочинений*. Том 1. *Стихотворения*. Москва 1991, S. 24. Vgl. auch entsprechende Ausführungen Mandel'štams in *Der Morgen des Akmeismus*. In: *Gesammelte Essays I*, S. 17-21; hier S. 19 f.

42 Victor Hugo: *Der Glöckner von Notre Dame*. München 1994. Hier: S. 204-206.

43 Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 31. Frankfurt/M. 1991, S. 45-55. Hier: S. 45.

überformte Sprachphilosophie Mandel'štams wie reine Blasphemie klingen. Wenn er in seinem Essay *Слово и культура* (*Das Wort und die Kultur*, 1921) von ‚слово-хлеб' (‚Wort-Brot'), ‚слово-плоть' (‚Wort-Fleisch') sowie ‚слово-вино' (‚Wort-Wein') spricht, entfaltet Mandel'štam die religiöse Beobachtung der Sprache noch einmal in ihrer ganzen Bandbreite.[45] Zum einen wird an die Fleischwerdung von Gottes Wort in Christus, zum anderen an die Eucharistie erinnert. Vor allem mit dieser Metapher bezieht Mandel'štam auch die Literatur in den religiösen Assoziationskontext ein. Denn einmal bezeichnet sie wiederum die ‚innere Form' des Wortes, die der Dichter vergegenwärtigt und lebendig macht - so wie der Priester Brot und Wein in Fleisch und Blut transsubstantialisiert; zum anderen steht sie für die funktionale Gleichsetzung zwischen Abendmahl und Literatur: die Speisung der Gläubigen mit einer stärkenden und erlösenden Kraft - dort Brot und Wein, hier das poetische Wort. Auf die Folgen dieser Sakralisierung des Wortes unter den besonderen Bedingungen des Sowjetregimes kommen wir gleich zu sprechen.

Zunächst sei jedoch noch auf Mandel'štams Theorie der literarischen Kommunikation verwiesen. Sie macht deutlich, dass in Russland Sprachkritik und Strategien zu ihrer Überwindung nun gerade einmal auf jenem Niveau reflektiert werden, wie es in Westeuropa zu Zeiten der Empfindsamkeit üblich war. Wenn Mandel'štam in seinem Essay *О собеседнике* (*Über den Gesprächspartner*, 1913) literarische Kommunikation mit einer Unterhaltung im Familienkreis oder mit dem Abschicken und Empfangen einer Flaschenpost vergleicht[46], rekurriert er zum einen auf das empfindsame Ideal einer authentischen und empathischen Kommunikation unter Gleichgesinnten, in der sich die Defizite sprachlicher Ausdrucksfähigkeit kompensieren lassen, und zum anderen auf den Brief als dasjenige empfindsame Kommunikationsmedium, das - trotz der Schriftform und der raumzeitlichen Distanz von Sender und Empfänger - die Unmittelbarkeit der mündlichen Interaktion weitgehend zu simulieren vermag. Mandel'štam schreibt:

„Jeder Mensch hat Freunde. Warum sollte sich der Dichter nicht an seine Freunde richten, an die Menschen, die ihm ganz natürlich nahe stehen? Ein Seefahrer wirft im kritischen Augenblick eine versiegelte Flasche mit seinem Namen und der Aufzeichnung seines Schicksals in die Fluten des Ozeans. Viele Jahre später streife ich durch die Dünen und finde sie im Sand, lese den Brief, erfahre das Datum des Ereignisses und den letzten Willen des Umgekommenen. [...] Der Brief in der Flasche ist an denjenigen adressiert, der sie findet. Ich habe sie gefunden. Dies bedeutet, dass ich auch der heimliche Adressat bin. [...] Der Brief, genau wie das Gedicht, ist an niemand Bestimmten gerichtet. Dennoch haben beide einen Adressaten: der Brief nämlich den, der die Flasche zufällig im Sand entdeckt, das Gedicht aber den ‚Leser in der Nachwelt'. Den Menschen möchte

44 Ebd., S. 49.
45 Mandel'štam: *Gesammelte Essays I* (1991), S. 82-89.
46 Ebd., S. 7-16.

ich sehen, [...] der dabei nicht zusammenzuckt in freudiger und banger Erregung, als riefe man ihn unerwartet bei seinem Namen."[47]

Mandel'štams Affinität zur Empfindsamkeit beschränkt sich jedoch nicht nur auf ihre Kommunikations- und Medientheorie, mit der sich Sprachskepsis vergleichsweise leicht überwinden lässt, sondern auch - unter Beimischung romantischer Motive - auf ihre Gesellschaftstheorie. So erscheint Mandel'štam die Moderne als funktional zersplitterte, mechanistische Massengesellschaft, die sich wieder in eine, wie er es nennt, ‚soziale Gotik' zurückverwandeln müsse, in eine hierarchische, weltanschaulich homogene und vor allem das Kontinuum zwischen Gott, Welt und Sprache bewahrende Gesellschaft nach dem Vorbild des christlich-europäischen Mittelalters.[48] Mit der bolschewistischen Revolution sieht Mandel'štam Russland in dieses neue Zeitalter aufbrechen. Als sie jedoch das für ihn größte Sakrileg begeht - durch willkürliche Eingriffe in Lexik und Orthografie des Russischen ebenjenen organischen Zusammenhang zu zerstören und nur noch nominalistische Termini anstelle lebendiger Worte zu produzieren - wendet er sich von ihr ab.

Mandel'štams Revolutionskritik als Sprachkritik antizipiert bereits die politische Ebene, auf welcher der sprachkritische Diskurs in Russland von nun an verharrt. Sie ist vergleichbar mit jener Konstellation, die Thomas Hobbes im *Leviathan* als Kampf der Parteien des englischen Bürgerkrieges um die Macht mit der Macht der Worte beschrieben hatte.[49] In der Sowjetunion bestehen die gegnerischen Fronten aus den regimekritischen Literaten und der Partei. Beide kämpfen um jenes Recht, das Hobbes dem Souverän des Staates vorbehalten hatte: verbindliche Deutungshoheit über den öffentlichen Sprachgebrauch der Gesellschaft, insbesondere über die politischen und moralischen Begriffe. Dabei ist jede Seite überzeugt von der Nicht-Kontingenz ihrer sprachlich erzeugten Wahrheit. In der Propagandamaschinerie und der Ästhetik des sozialistischen Realismus triumphieren Worte über eine ihnen vollkommen widersprechende Realität, woraufhin die oppositionellen Literaten das offizielle Wort zwar zu Recht der Lüge bezichtigen, jedoch nicht, um Wahrheit generell als sprachliches und damit arbiträres Konstrukt zu entlarven, sondern um sie - ebenso totalitär - für sich und ihre Sprache zu reklamieren.

Selbst die mythische Auffassung vom magischen Einfluss der Dinge auf die Namen und der Namen auf die Dinge findet man im Sowjetreich wieder. So äußert Maksim Gor'kij 1934 die Überzeugung, dass die letzten Reste vorrevolutionärer Einstellungen und Lebensformen absterben, sobald man die Worte, die sie bezeichnen, aus der Sprache verbanne. Das gleiche gelte im umgekehrten Fall: Beseitigt man die Dinge, verschwinden auch die für sie stehenden sprachlichen Zeichen.[50]

Der einzige, der - weitgehend im Verborgenen allerdings - gegen die sowjetische Sakralisierung und ideologische Monopolisierung des Wortes an-

47 Ebd. S. 7; 9 f.
48 Vgl. Bonola: *Osip Mandel'štams ‚Egipetskaja Marka'*, S. 229 ff.
49 Vgl. dazu Klaus-M. Kodalle: *Thomas Hobbes*. In: *Klassiker der Sprachphilosophie*, S. 111-133.

schreibt, ist Michail Bachtin. Seine aus den Romanen Dostoevskijs extrahierte Dialogizitäts- und Polyphonietheorie[51] zielt nicht nur darauf ab, literarische Sprachverwendung als ambivalent und letzten Wahrheiten gegenüber verschlossen zu markieren. Es geht vielmehr auch darum, Anschluss zu finden an die mittlerweile in Westeuropa - von Wittgenstein und anderen in der Nachfolge Humboldts - entwickelte Praxis philosophischer Sprachkritik: weder als sentimentalische Klage über den Verlust des vermeintlich natürlichen Sprachgebrauchs der Vormoderne, noch als spracheuphorisches Programm für seine Wiedererlangung in der Moderne bzw. einer utopischen Nachmoderne, sondern als Reflexion auf die Sprache als einer autonomen Zwischenwelt, die, gerade weil sie uns niemals bei den Dingen selbst sein lässt, ihre Funktion erfüllt.

50 So in *О языке* (*Über die Sprache*). In: *Собрание сочинений в тридцати томах*. Том 27, S. 164-170. Hier: S. 165 f. Vgl. auch Wolfgang Eismann: *Von der Volkskunst zur proletarischen Kunst. Theorien zur Sprache der Literatur in Russland und der Sowjetunion*. München 1986, S. 123 ff.

51 Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971. Dazu auch Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd.3. Frankfurt/M. 1972, S. 345-361.

BETTINA GRUBER

Männlichkeit in der ‚Archaischen Moderne'[1]

Eine exemplarische Lektüre von Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer* mit einem Seitenblick auf Jean Genet und die literarische Tradition seit der Romantik

I. Vorbemerkung

Gender Studies haben die „soziale ‚Geschlechtswerdung'"[2] zum Thema und ihr Gebiet erstreckt sich damit auf die Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit, Mannwerdung und Frauwerdung gleichermaßen. Die ‚Erzeugung' von Männlichkeit hat im literaturwissenschaftlichen Bereich vergleichsweise geringe Beachtung gefunden: während die Konstruiertheit der weiblichen Geschlechtsrolle den erkenntnistechnischen *starting point* einer Fülle einschlägiger Forschung bildete, wurde die männliche viel eher als gegebene Realität hingenommen und in ihren Differenzierungen wenig aufgearbeitet. Studien wie Klaus Theweleits *Männerphantasien* bildeten eine Ausnahme.[3] Wenn ich im folgenden einen literarischen Männlichkeitsentwurf thematisiere, dann möchte ich das mit der Bemerkung verknüpfen, daß man sich auf diesem Felde niemals der einen Seite zuwenden kann, ohne die andere gleichsam als Hohlform mitthematisiert zu haben.

Daß Geschlechtsrollen zwar komplementär, aber nicht symmetrisch sind, erhellt aus einer einfachen Beobachtung, die in verschiedenen Varianten angestellt worden ist: Die Weiblichkeit einer Frau wird primär in Hinblick auf den Mann definiert, die Männlichkeit eines Mannes jedoch primär in Hinblick auf sein Bestehen in männlich konnotierten Feldern.

Wenn wir uns mit *Fluß ohne Ufer* einem Werk zuwenden, in dessen Zentrum die Beziehung zwischen Männern steht, dann befinden wir uns damit nur *in eroticis* in einer minoritären Zone, symbolisch jedoch im Herzen der Gender-Frage. Die männliche Geschlechtsrolle unterliegt zwangsläufig ebenso einer Inszenie-

---

1 Zum Begriff ‚Archaische Moderne' vgl. Hartmut Böhme/Uwe Schweickert (Hg.): *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn.* Stuttgart 1996.

2 Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft.* Berlin 1998, S. 106.

3 In der Literaturwissenschaft bahnt sich freilich seit längerem gesteigertes Interesse an. Genannt seien hier nur: Klaus-Michael Bogdal: *Männerbilder. Skizze zu einem Unterrichtsthema und Forschungsgegenstand.* In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung.* 47 (1995,2), S. 7-17; Rolf Parr: *Männer der Geschichte - historische oder semantische Größe?* In: *Der Deutschunterricht* 47 (1995,2), S. 48-62; Carl Pietzcker: *Der Mann, der eben noch liebte, geht. Psychoanalytische Überlegungen zum Bild des Mannes in der Literatur.* In: *Der Deutschunterricht* 47 (1995,2), S. 75-85; Wolfgang Mauser u. Barbara Becker-Cantarino: *Frauenfreundschaft - Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert.* Tübingen 1991.

rung wie die weibliche, so daß es eine davon ablösbare, „uninszenierte" Geschlechtlichkeit nicht geben kann, wie auch ohne Rekurs auf Judith Butler offensichtlich ist - die Rede von der Geschlechtsrolle impliziert in diesem Zusammenhang daher keinerlei Wertung. Die Generierung einer bestimmten Variante von symbolischer Männlichkeit im Raume der Literatur wird hier anhand *eines* Textes vorgeführt, wobei der vergleichende Blick auf englische, französische und russische literarhistorische Parallelen erweist, daß es sich nicht um einen isolierten Sonderfall handelt. Als Demonstrationsobjekt dient ein Autor, für den die Präsenz des konkreten, unweigerlich geschlechtlich bestimmten Körpers die Achse eines umfänglichen Werkes bildet, das ohne Zweifel zu den bedeutenden Leistungen der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts gezählt werden muß. Arno Schmidt nannte 1959 anläßlich einer Spiegel-Umfrage nach den größten lebenden deutschsprachigen Schriftstellern an erster Stelle Hans Henny Jahnn.[4] Allerdings hat Jahnn, der 1920 für sein Drama *Pastor Ephraim Magnus* den angesehenen Kleist-Preis erhielt, den Sprung in die erste Riege kanonisierter Autoren wie etwa Brecht oder Thomas Mann auch posthum nicht geschafft, und dies liegt wohl nicht, wie die Jahnn-Gemeinde gelegentlich zu unterstellen geneigt ist, an der maliziösen Verständnislosigkeit der Mit- und Nachwelt, sondern eher an der beängstigenden Obsessivität, mit welcher Jahnn eine kleine Anzahl von hochsexualisierten Motiven rezirkulieren läßt. Doch die von ihm geschaffenen Motivstrukturen, so idiosynkratisch sie mitunter auch anmuten, erweisen sich als aussagekräftig im Hinblick auf die Konzeption männlicher Geschlechtsrollen und eignen sich zugleich dazu, zu demonstrieren, wie jeder Entwurf von Geschlechtsidentität eo ipso über seine eigene Thematik hinausführt.

II.a Die Konnotationen der Seefahrt

Jahnns großes Werk entstand mit Unterbrechungen um die Jahrhundertmitte, in den Jahren 1935 bis 1959, und blieb ein gigantischer Torso. Der *plot* läßt sich in wenigen Sätzen skizzieren: Gustav Anias Horn, zur Zeit des Erzähleinsatzes ein junger Mann von 22 Jahren, reist als blinder Passagier auf dem Segelschiff „Lais", benannt nach einer berühmten antiken Prostituierten, das mit unbekannter, streng bewachter Ladung in unbekanntem Auftrag nach einem unbekannten Ziel unterwegs ist. Gustav ist mit der Kapitänstochter Ellena verlobt und entschließt sich, da die beiden sich nicht trennen wollen, in letzter Sekunde zur Mitreise. Ellena verschwindet auf geheimnisvolle Weise, und die „Lais" sinkt: beim Erbrechen eines vermeintlichen Geheimgelasses dringt Wasser in den Schiffsrumpf ein. Das Geheimnis um Fracht und Destination der „Lais" wird nie aufgeklärt, das Verschwinden Ellenas indessen sehr wohl. Auf dem Frachter, der die Schiffbrüchigen aufnimmt, bekennt sich einer der Leichtmatrosen, ein gewisser Alfred Tutein, vor Gustav dazu, dessen Verlobte ermordet zu haben. Tutein attackiert Gustav in der Hoffnung, von ihm getötet zu werden, aber dieser verzeiht ihm und initiiert ein Freundschaftsbündnis, das die geplante Lebensbindung an

4 Hans Wolffheim: *Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik in Hans Henny Jahnns ‚Fluß ohne Ufer'*. Hg. u. m. einem Vorwort versehen v. Elsbeth Wolffheim. Hamburg 1994, S. 6.

Ellena ersetzen wird. In der Folge unternehmen die beiden Freunde ausgedehnte Reisen und lassen sich schließlich in Norwegen dauerhaft nieder, wo Gustav sich zum Komponisten ausbildet. Als Tutein stirbt, wird er von diesem einbalsamiert und erhält seinen Platz fortan in einer Truhe neben dem Klavier des Künstlerfreundes. Ein dämonischer Doppel- oder Widergänger Tuteins namens Ajax von Uchri drängt sich als Diener und Liebhaber in Horns Leben und bringt ihn schließlich um. Im unvollendeten „Epilog" erscheint Ajax verjüngt und knüpft eine Beziehung zu Gustavs unehelichem Sohn, über deren Ausgang der Leser nichts mehr erfährt, weil der Text abbricht.

Fluß ohne Ufer ist in erster Linie eine Schiffahrtsgeschichte: das ganze erste Buch spielt auf See, und später werden die Protagonisten jahredauernde Seereisen unternehmen. Die Metapher der Reise für den Lebensweg, und besonders die der Seereise, ist keineswegs so geschlechtsneutral, wie ihre universelle Anwendung vermuten läßt. Dem *homo viator*, gar *in bivio*, steht kein weibliches Pendant gegenüber, da die Frau, als Hüterin von Haus und Herd gedacht, auch wenn dies historischen Realitäten nur selektiv entspricht, statisch konnotiert ist. Die Schiffahrt nun ist, als risikoreich und vielleicht sogar ins Ungewisse führend, im besonderen Maße mit den Konnotationen des Aktiven, Männlich-Wagenden usw. versehen.

Wie topisch diese Bilderwelt ist, läßt sich anhand des Eingangspassus von Jean Genets *Querelle* demonstrieren, der sich wie eine Variation auf das Zentralthema von *Fluß ohne Ufer* liest.

„L'idée de meurtre évoque souvent l'idée de mer, de marins. Mer et marins ne se présentent pas alors avec la précision d'une image, le meurtre plutôt fait en nous l'émotion déferler par vagues. Si les ports sont le théâtre répété de crimes, l'explication en est facile que nous n'entreprendrons pas, mais nombreuses sont les chroniques où l'on apprend que l'assassin était un navigateur, faux ou vrai [...]. L'homme qui revêt l'uniforme de matelot n'obéit pas à la seule prudence. Son déguisement relève du cérémonial présidant toujours à l'exécution des crimes concertés. Nous pouvons d'abord dire ceci: qu'il enveloppe des nuées le criminel; [...] il lui donne d'avance l'oubli puisque le marin ‚revient de loin'; il le laisse considérer les terriens comme des plantes. Il berce le criminel. Il l'enveloppe dans les plis, étroits du maillot, amples du pantalon. Il l'endort. Il endort la victime déjà fascinée. Nous parlerons de l'apparence mortelle du matelot. Nous avons assisté à des scènes de séduction."[5]

Auch in Genets Roman koppelt sich die Verbindung von „Matrosen", gleichgeschlechtlicher Liebe und „Meer" mit „Mord". Bei Genet wird die Gemeinschaft zwischen den Männern auf Mord im allgemeinen, bei Jahnn auf den Tod der Frau gegründet. Tutein, der dem Erzähler „eine Geliebte zerbrochen" hat, avanciert dadurch zur zentralen Bezugsperson, welche Männlichkeit und Weiblichkeit offenbar erfolgreich in sich vereint und so dem Erzähler ‚alles' wird, sein erweitertes Ich, sein „Zwilling", wie es an späterer Stelle heißt. Auch dieses Motiv findet sich übrigens vergleichbar in Genets *Querelle*, wo die beiden sich prügeln-

5 Jean Genet: *Œuvres complètes*. (Tome I-III). Paris 1953. Hier: Tome III [*Pompes funèbres - Le Pêcheur du Suquet - Querelle de Brest*], S. 173.

den Matrosen Georges und Robert als Zwillinge in einen „Liebeskampf" („lutte d'amour") verstrickt erscheinen.[6]

„Er [sc. Tutein] sagte: ‚Du bist mein ewiger Freund. Jetzt bin ich müde.' ‚Dein ewiger Freund', sagte ich. Mir rannen die Tränen über die Wangen vor lauter Glück. [...] Kein Mensch würde mir so benachbart, so vertraut sein, in aller Zukunft nicht, wie dieser eine; meinem Herzen näher anwachsen als dieser mit seiner unschuldigen Schuld, die mir eine Geliebte zerbrochen hatte, es war undenkbar. [...] Ich konnte nur an den Menschen denken, der über mir schlief. Er war ein Teil von mir geworden, ein Besitz, wirklicher und gewisser als jeder andere. Ich schluckte den Geschmack einer Schuld. Aber mit unaufhaltsamer Wonne überströmte mich eine Süßigkeit, tausendmal voller als die Herzschläge beim Gelübde zu einer gerechten Verschwörung. Ich hatte gemeinsame Sache mit einem Mörder gemacht. Ich genoß das Urteil der Welten über alle menschliche Schuld wie einen Liebestaumel. [...] Es wurde heller und heller in meiner Seele: ein neuer Mensch ist mir nahe, er ist mir unentrinnbar nahe. Er ist nicht männlich, er ist nicht weiblich, er ist befreundetes brüderliches Fleisch. Alles an ihm entzündet meine Liebe."[7]

Daß die Freundschaft sich durch eine Schuld mit geradezu universeller Bedeutung konstituiert - es geht um das „Urteil" der „Welten" über „*alle* menschliche Schuld" -, steigert ihre Bedeutung ins Metaphysische und verleiht ihr erst die Exklusivität und Intimität der Liebesbindung. Horn und Tutein sind nunmehr in dieser Schuld verbunden gegen alle Welt. Das virile Abenteuer der Schiffahrt führt hinaus auf den Ozean des moralisch Nicht-Abgesicherten, auf dem die Frau nicht vorkommt.

II.b Die Konnotationen der Seefahrt: Literaturhistorischer Exkurs

Diese Auszeichnung des Meeres als eines männlichen Bereiches *par excellence* läßt sich vielerorts wiederfinden, was hier an einer kleinen Reihe von Exempeln belegt sei. Sie verdient philologische Aufmerksamkeit, weil wir daran gewöhnt sind, die weibliche Konnotation des Wassers zu betonen, die jedoch für das Meer keineswegs zwangsläufig maßgeblich sein muß.

Weniger wuchtig als bei Jahnn aber nicht minder deutlich findet sich das gleiche Motiv bei einem Autor, dessen Namen zu einer - für die Rezeptionsgeschichte durchaus verhängnisvollen - Metonymie für die Umwertung moralischer Werte geworden ist. Friedrich Nietzsche verfaßte im Umkreis der *Fröhlichen Wissenschaft* eine Handvoll Gedichte, von denen eines, *Nach neuen Meeren*, abgedruckt im Anhang zu diesem Werk, den *Liedern des Prinzen Vogelfrei*, zu den berühmten gezählt werden darf. Die Ausfahrt des lyrischen Ich ist Ergebnis eines erfolgreichen Willensaktes („Dorthin *will* ich; und ich traue / mir fortan und meinem Griff [...]"), der dieses als einen Entdecker erscheinen läßt, der auf seinem „Genueser Schiff" dem Neuen entgegensegelt. Von diesem Gedicht gibt es eine andere Version unter dem Titel *Der Neue Columbus*, die weit weniger

6 Vgl. ebd, S. 251; die gesamte Kampfszene, S. 249-253.
7 Hans Henny Jahnn: *Fluß ohne Ufer*. Roman in drei Teilen. Hamburg 1986 (= Hans Henny Jahnn: *Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Uwe Schweikert. Hamburger Ausgabe. Bd. 1-3: *Fluß ohne Ufer*), S. 249 f.

bekannt wurde, weil Nietzsche sie nicht in den genannten Anhang aufnahm, die jedoch geeignet ist, die genderspezifischen Konnotationen zu illustrieren.

„Freundin! Sprach Columbus - traue
Keinem Genuesen mehr!
Immer starrt er in das Blaue -
Fernstes lockt ihn allzusehr!

Fremdestes ist nun mir theuer!
Genua - das sank, das schwand!
Herz, bleib' kalt! Hand, halt' das Steuer!
Vor mir Meer - und Land? - und Land?

Stehen fest wir auf den Füssen!
Nimmer können wir zurück!
Schau' hinaus: von fernher grüssen
Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!"[8]

Hier wird die Seefahrt, durch die Betonung des „Willens" schon in *Nach neuen Meeren* implizit männlich, explizit als männliche Domäne ausgewiesen. Das wäre angesichts der realhistorischen Verhältnisse, welche die Seefahrt zwangsläufig zu einem Männergeschäft machten, in keiner Weise bemerkenswert, ginge es hier wirklich bloß um die *faktische* Abwesenheit der Frau. Indessen gewinnt im Kontext der Seefahrer-Topik die Abwesenheit der Frau und des Weiblichen symbolischen und weiter programmatischen Wert. Die Frau als die *eo ipso* Zurückbleibende eröffnet mit dieser Absenz die Möglichkeit zur Findung eines Neuen, wobei die Leidenschaft für dieses Neue eine wie immer geartete vorangehende Präferenz für die Frau nicht etwa ergänzt (was ja ohne weiteres denkbar wäre), sondern *substituiert*. Das Meer und die Frau stehen zueinander in einer symbolischen Ausschlußrelation. Aus der Perspektive dieser Erkenntnis ist es auch absolut folgerichtig, wenn Jahnn Horns Verlobte Ellena als Opfer fallen läßt, das den Pakt der beiden Männer begründet.

Man wird bemerken, daß die beiden Nietzsche-Gedichte so etwas wie moralische Übertretung nur sehr von fern anklingen lassen, allenfalls scheint im Verlassen der „Freundin", die ihm „getraut" hat, das bedauerliche, aber zum Erreichen größerer Ziele unabwendbare Zurück-Lassen vertrauter Beziehungen angedeutet. Das erobernde, vorwärtstreibende, innovierende Moment als solches aber ist es, das, indem es alte Maßstäbe und Verpflichtungen beiseite setzt, als „böse" gilt, wie Nietzsche in eben jener *Fröhlichen Wissenschaft*, deren Umfeld unsere Texte entstammen, bemerkt.

„Die selbe ‚Bosheit' [sc. „Verletzung der Pietäten"] ist in jedem Lehrer und Prediger des *Neuen* - welche einen Eroberer verrufen macht, wenn sie auch sich feiner äußert, nicht

8 Friedrich Nietzsche: *Gesammelte Werke*. Bd. 20. München 1927 (= Musarionausgabe), S. 148. Die Herausgeber der kritischen Werkausgabe, Colli und Montinari, drucken, im Gegensatz zur Musarionausgabe, nur Einzelstrophen ab und bringen diese im Entstehungszusammenhang mit *Nach Neuen Meeren* in Bd. 7.1, S. 8 (1. u. 3. Strophe, entstanden Juli-August 1882) und Bd. 7.3, S. 36, (2. Strophe entstanden Herbst 1884). (dazu Nachbericht: Bd. 7. 4/1, S. 44 u. Bd. 7.4/2, S. 243 f., dort auch der Titel *Der Neue Columbus*).

sogleich die Muskeln in Bewegung setzt und eben deshalb auch nicht so verrufen macht! Das Neue ist aber unter allen Umständen das *Böse*, als Das, was erobert, die alten Grenzsteine und die alten Pietäten umwerfen will; und nur das Alte ist das Gute!"[9]

Freilich hat das Motiv des Meeres als Raum potentieller männlicher Transgression bereits eine nicht unerhebliche Geschichte hinter sich, als es bei Nietzsche anlangt. Samuel Taylor Coleridges *Rime of the Ancient Mariner* von 1798 (ihrerseits eine Transformation des Holländer-Motivs) inszeniert das Meer noch als Ort der moralischen Verfehlung und ihrer „penance", eine Thematik, die danach zwar nicht abstirbt, wovon Wagners Textbuch zum *Fliegenden Holländer* virtuoses Zeugnis ablegt, die aber im Vergleich mit der bei Nietzsche erkennbaren Glorifizierung der moralisch und metaphysisch ungedeckten Überschreitung des Bestehenden nicht von gleicher Relevanz für die Moderne gewesen sein dürfte. Coleridges lange Ballade ist in eine bezeichnende Erzählsituation eingebettet: Der gespenstische Überlebende der Seereise, der sich durch unmotiviertes Töten eines Tieres gegen die Schöpfung versündigt hatte, zwingt einen Hochzeitsgast auf magischem Wege dazu, seine sinistre Geschichte anzuhören. Die Hochzeit steht für jene (zweigeschlechtliche) Ordnung, die auf See außer Kraft gesetzt ist, aber nur von ihrem Anderen her begriffen werden kann. Erst durch die mutwillige Tötung des Albatrosses und die darauf folgenden Ereignisse kommt der alte Matrose zu einer übergreifenden Schätzung des Lebens. Die auf See gemachte Erfahrung ist wertvoller als die unverstandene Immanenz bestehender Ordnung, die Tötung des Vogels gewinnt den Charakter einer *felix culpa*. Sie ermöglicht es dem Ancient Mariner, einem ‚martys' im Grundsinn des Wortes, eine Botschaft weiterzugeben, die das christliche Liebesgebot auf die ganze Natur erweitert und nicht durch die Schrift, sondern durch unmittelbares mündliches Zeugnis abgesichert ist, welches Affirmation des Bestehenden auf einer höheren Verständnisebene ermöglichen soll.

„O Wedding-Guest! this soul hath been
Alone on a wide wide sea:
So lonely't was, that God himself
Scarce seemed there to be.

O sweeter than the marriage-feast,
'Tis sweeter far to me,
To walk together to the kirk
With a goodly company!

[...]

He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

9 Friedrich Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 5,2. Berlin, New York 1973, S. 50.

The Mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
Is gone; and now the Wedding-Guest
Turned from the bridegroom's door.

He went like one that hath been stunned
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn."[10]

Wird bei Coleridge die Übertretung durch eine metaphysisch abgesicherte Revanche ausbalanciert und ist der Mensch Teil eines (wenn aus seiner Position auch verwirrend unübersichtlichen) göttlichen Ordnungsgefüges, so verhält sich das bei Baudelaire erwartbar anders. „Homme libre, toujours, tu chériras la mer!"[11] Das Meer erscheint als Spiegel einer in der Metaphorik unauslotbarer Tiefe gedachten *männlichen* Psyche („Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes"), die durch ihre Selbstbezüglichkeit, um nicht zu sagen: Selbstverliebtheit („Tu te plais à plonger au sein de ton image; / Tu l'embrasses des yeux et des bras [...]") ebenso gekennzeichnet ist wie durch ihre Grausamkeit. Daß mit „homme" hier nicht generalisierend „der Mensch" gemeint ist, ist nicht nur naheliegend durch die Weiblichkeitskonzeption, die Baudelaire mit so vielen Autoren seiner Zeit über weite Strecken teilt: die ‚Freiheit' des „homme libre" kann für die animalische oder engelshafte Frau gar nicht gelten, weil diese entweder noch nicht dort angekommen ist oder nicht mehr dort weilt, wo moralische Wahlmöglichkeiten existieren. Der Text legt diese Zuordnung jedoch jenseits von Plausibilitäten explizit offen, indem Baudelaire das Spiegelverhältnis von Mann und Meer in das Bild zweier ewig kämpfender Brüder [!] faßt - und das ungeachtet der Tatsache, daß die weibliche Geschlechtszuordnung im Französischen (la mer) diese Bildlichkeit massiv konterkariert. Anläßlich dieses Spiegelverhältnisses sei bemerkt, daß sich eine Parallele dazu in Puschkins berühmtem Gedicht *An das Meer* (*K morju*, 1824)[12] findet, die allerdings akustischer Natur ist: Dem Ich, das vom Meer Abschied nehmen muß, scheint sein „trauriges Rauschen" („grustnij schum") wie das „schwermütige Gemurmel eines Freundes" („kak druga ropot saunivnij") und schließlich wie „sein [sc. des Freundes] Ruf in der Abschiedsstunde" („kak sov jego v prostschalnij tschas"). Ebenso ist „Freiheit" bei Puschkin ein zentrales Prädikat, diesmal nicht des „homme libre", sondern der See selbst, die in der Eingangsapostrophe als „freies Element" („Prostschaj, svobodnaja stichija!") beschwörend angerufen wird.

Die Zuneigung, die der Mann für das Meer hegt („chérir"), und die Wendung „Tu l'embrasses des yeux et des bras" bringen die Auseinandersetzung in die un-

10 Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner*. In: *The Penguin Book of English Romantic Verse*. Introduced and edited by David Wright. Harmondsworth (1968) 1985, S. 155-175. Hier: S. 174 f.

11 Charles Baudelaire: *L'Homme et la Mer*. In: *Les Fleurs du Mal*. Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne. Préface de Marie-Jeanne Durry. Paris 1972, S. 28 f.

12 Aleksandr. S. Puschkin/Nikolaj.V. Gogol: *Is schisnij i tvortschestvo*. 2. Aufl. Berlin (Ost) 1971, S. 23.

mittelbare Nähe jenes „Liebeskampfes", dem wir oben schon begegnet sind. Das Motiv der männlichen Partnerschaft *angesichts* des Meeres findet sich hier transformiert in die gleiche narzißtische Autoerotik, welche in der Rede vom „Zwilling" zum Ausdruck kommt.

Das Thema des Meeres in den *Fleurs du Mal* kehrt wieder: Eines der von Umfang und Thematik her großen Gedichte, *Le Voyage*, greift die Seereise als altes Bild für das Leben wieder auf. Nachdem sich dem Reisenden alle Wunder der Erde erschlossen haben, bleibt ihm, ermüdet und gelangweilt, nur mehr das Sterben, das er sich als ein erneutes In-See-Stechen imaginiert:

„O mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennnuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!"[13]

Der Tod ist ein „alter Kapitän", der einzig imstande ist, dem ennuyierten Subjekt schließlich das Neue zu zeigen, das Neue, das sich in einem diesmal endgültigen Aufbruch auf das Meer hinaus offenbaren wird.

Ein Gedicht wie Stéphane Mallarmés *Brise Marine* kann 1865 bereits auf diese Bestände zurückgreifen und sie verarbeiten, ohne ihnen inhaltlich etwas Neues hinzufügen zu müssen. Auch hier muß sich das Pathos des Aufbruchs gegen die Ansprüche des weiblichen Bestehenden behaupten, das in der jungfräulichen Weiße des Papiers ebenso auftaucht wie im Bild der stillenden Mutter: „Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe / O nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend / Et ni la jeune femme allaitant son enfant."[14] Und auch hier ist die Verlockung eine männliche. Der besorgten Stimme, die das Schiff schon als hoffnungslos gescheitert vorstellt, wird entgegnet: „Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!"[15]

III. Dezisionismus in Sachen Geschlechtlichkeit

Zwei *prima vista* unverbundene Motivkomplexe dominieren den Roman und Jahnns Schaffen überhaupt: *das der Frau als des ‚ausgeschlossenen Dritten'* einerseits, das der *Konservierung des Körpers*, welches eine Überwindung des Todes repräsentiert, andererseits. Beide Motive hängen in einem Punkt zusammen, der gewissermaßen ein semantisches Scharnier bildet, und zwar in der *Ablehnung natürlicher Reproduktionsprozesse*. Die Ausschließung der Frau negiert

13 Charles Baudelaire: *Le Voyage*. In: *Les Fleurs du Mal*. Hier: S. 177.
14 Stéphane Mallarmé: *Brise marine*. In: *Œuvres Complètes*. Éd. Établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1945, S. 38.
15 Ebd.

das Gebären, die Verhinderung des Verwesungsprozesses negiert den Energiekreislauf der Natur, der das Ihre nicht zurückerstattet wird. Zwar braucht die Beziehung zur Frau realiter nicht auf Reproduktion abzuzielen, sie tut dies aber im Kontext einer symbolischen Ökonomie, denn die Fähigkeit dazu bildet die *differentia specifica* zur mann-männlichen Beziehung. Der obsessive und hochgradig idiosynkratisch wirkende Textkosmos Jahnns zeigt so auf einer ersten Ebene ein äußerst konventionelles Gesicht, insofern einer als weiblich begriffenen Natur, deren Amorphität, einer entsetzlichen Gestaltlosigkeit in Gebären und Verwesen, das ‚Widernatürliche' rettend entgegengesetzt wird. Parallelen zwischen der bei Theweleit thematisierten Struktur des Körperpanzers und der Jahnnschen Manie einer Konservierung des Körpers sind unverkennbar.

Im Zentrum des Romans steht die *Herstellung von Männlichkeit.* Die „genderization", die Zuschreibung des Geschlechts aufgrund distinktiver Merkmale, wird nicht unterlaufen, sondern radikalisiert. Das Männlichkeitsideal wird überboten und in purifizierter Form präsentiert, indem ein Mann sich mit einem Mann verbindet. Wichtig ist jedoch, daß es sich hierbei um einen Ausschluß des Weiblichen lediglich aus den *bedeutsamen* Beziehungen handelt: Sowohl Horn als auch Alfred Tutein unterhalten gelegentlich sexuelle Beziehungen zu Frauen, die jedoch unbedingt peripher bleiben. So opfert Horn seine Verliebtheit in eine junge Chinesin, weil Tutein Verrat durch ihren neugierigen Vater befürchtet. Gustav gibt den emotional vorgetragenen Vorhaltungen seines Geliebten nach:

„‚Du kannst noch nicht aufhören, mein Freund zu sein. Du darfst mich nicht allein lassen.' [...] In diesem Augenblick überwältigte mich ein Mitleid, ein lustvoller Schmerz von so unnennbarer Stärke, daß ich alles vergaß, was meine Sinne und meinen Geist bewegt hatten [!]. (Es war wie beim ersten Kuß, den ich ihm gab.) Mit voller Hingebung erneuerte ich mein Gelübde. [...] Mit wieviel Bereitschaft umhegte er mich jetzt! [...] Der Abend kam, und wir hatten einen Frieden, tiefer und milder als der, von dem in den Büchern der Religionen gesprochen wird. Die Sterne flammten auf. Ich war so ernst und so erfüllt, daß ich nach seinem Herzen fassen wollte. Und er war so feierlich und heilig stumm, daß es mir schien, er faßte nach meinem Herzen. Aber es blieb die Haut, die wir berührten, die wir einander wundtasteten."[16]

Bemerkenswert ist das Vokabular, mit dem Versöhnung und Vereinigung in Szene gesetzt werden. Das Aufflammen der Sterne beruft eine kosmische Präsenz, der ‚gestirnte Himmel' gehört dem Repertoire der Erhabenheitsästhetik an. Die Prädikationen „feierlich", „heilig stumm", „ernst" und „erfüllt" bilden eine Isotopie „sakral" unter dem Aspekt des *Majestum*, die ausschließlich für die Verbindung der beiden Männer reserviert bleibt. Der Verzicht auf die schöne Chinesin „brennt nicht mehr"[17] nach dieser Versöhnungsszene. Sinngebenden Wert für die Existenzen der Protagonisten gewinnt ausschließlich die Relation unter Männern. Jedoch verbietet die (wenn auch hochgradig ambivalente) Präsenz eines ebenfalls begehrten Weiblichen die naheliegende Deutung, bei *Fluß ohne Ufer* handle es sich einfach um ein Werk, dessen zentrales Anliegen die Thematisie-

16 Hans Henny Jahnn: *Fluß ohne Ufer*, Bd. 1, S. 352 f.
17 Ebd.

rung homosexuellen Begehrens wäre. Diese häufig vorgetragene These übersieht, daß Jahnn sowohl im literarischen als auch im biographischen Bereich Sexualität nicht auf ein Geschlecht festlegt, sondern zwiegeschlechtliche Anziehung bei seinen Figuren und in seinem Privatleben geradezu die Regel darstellt. Es handelt sich bei *Fluß ohne Ufer* jedoch nicht um eine Psychobiographie. Jahnns Männerbeziehungen erlangten niemals die vollkommene Dominanz, welche dem Verhältnis Horn-Tutein im Roman zukommt, nicht einmal die zu seinem langjährigen Jugendgeliebten Gottfried Harms. Jahnn selbst hat mehrmals davor gewarnt, die autobiographischen Elemente der Trilogie zu überschätzen, aber diese Warnungen verhallten ungehört. Die Zentralstellung der mann-männlichen Liebe muß also als eine *programmatische Überordnung* gedeutet werden, der somit eine besondere Funktion zukommen muß. Denn in Umkehrung des gängigen Wissens, daß alle möglichen Motive Sexuelles repräsentieren können, repräsentiert Sexualität niemals nur sich selbst, sondern ihrerseits alles Mögliche andere. Es stellen sich also die Fragen, wie die homosexuelle Liebe im Roman beschaffen ist und worauf sie verweist.

Die mann-männliche Liebe im Roman ist ein *Artefakt*, sie erscheint nicht als Ergebnis eines vorgängigen Begehrens, sondern als Entschluß. Zwar erfahren wir viel später etwas über eine homoerotische Jugendliebe Tuteins, aber diese ist ohne konstitutiven Wert. Der Matrose verfügt über Bordellerfahrung und Gustav ist noch unberührt und als Verlobter in Richtung Heterosexualität geschient. Die Liebe der Männer beruht auf einem dezisionistischen Akt, was die Bezeichnung „Bund" bekräftigt wird: ein Begehren, das gesetzt wird und sich in der Folge verselbständigt. Horn und Tutein entwerfen ihre Identität in dem Augenblick neu, in dem sie sich in der Schuld an Ellenas Tod verbinden. Sie leisten einen Beitrag zu ihrer eigenen *genderization*, indem sie ihre Sexualität neu bestimmen. Diese erfolgt nicht über eine Zuschreibung von außen. Die neue Bestimmung ihrer Geschlechtlichkeit ist keine sexualrevolutionäre, denn sie gründet in der Schuld, in der Übertretung: ganz deutlich kommt das an der zitierten Stelle zur Geltung, die „Schuld" und „Liebestaumel" miteinander in ursächliche Verknüpfung bringt. Der Rausch zeigt sich als Verlängerung eines moralischen Urteils, als *Antwort auf ein Werturteil.* Dieses Werturteil wird nun nicht etwa angefochten - es ist als Urteil der „Welten" von metaphysischer Dignität -, sondern bestätigt und der Widerstand dagegen lustvoll zur Identitätsbildung genutzt. Das moralische Urteil wirkt, weit entfernt davon vernichtend zu sein, für die Sexualität geradezu als Katalysator. Hier ist nicht nur die Nähe zu Genet evident, sondern auch die zu Georges Bataille.[18]

Wichtiger als die Orientierung des Sexus auf ein männliches oder weibliches Objekt ist dementsprechend das Motiv der Exklusion, der Selbstausschließung aus einer universal gedachten Wertegemeinschaft: „er ist nicht männlich, er ist nicht weiblich, er ist befreundetes brüderliches Fleisch." Die neu entstehende Männlichkeit überbietet die alte - die Gemeinschaft von Horn und Tutein läßt die Konnotationen des Weiblichen und Männlichen zwischen beiden Partnern

18 Vgl. Georges Bataille: *Die Literatur und das Böse: E. Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet.* München 1987.

changieren. Als Männer sind sie nunmehr imstande, gemeinsam den Kosmos des Geschlechtlichen zu repräsentieren.

IV. Die Forderung nach dem absolut Neuen - Prometheische Autonomie

Jedoch steht die gleichgeschlechtliche Liebe aus der klassischen Perspektive, die Sexualität und Fortpflanzung noch nicht entkoppelt hat, unter dem Verdikt der Sterilität. Der Topos der Sterilität homoerotischer Verbindung findet sich in exemplarischer Form bei Baudelaire, wo es das lesbische Begehren ist, das unter dem Aspekt quälender Vergeblichkeit erscheint. „Faites vos destins, âmes désordonnées, à travers les déserts courez comme les loups [...] et fuyez l'infini que vous portez en vous"[19] ruft das lyrische Ich seinem weiblichen Liebespaar zu. Die ungeordneten Seelen sind auf der Flucht vor ihrer eigenen inneren Unendlichkeit, einer Unendlichkeit, die aus Baudelaires Sicht durch die Unmöglichkeit, Befriedigung, vorzugsweise in Gestalt eines Kindes, zu erlangen gekennzeichnet ist: „la froide majesté de la femme stérile."

Während die Baudelaireschen Frauen jedoch einfach dazu verurteilt sind, steril zu bleiben, befähigt der Bund der Männer zum Schaffen. Dieses Schaffen ist ein Schaffen gegen die Natur, deren Ablauf das von ihr Erzeugte auch immer wieder zerstört: die Kunst dagegen „balsamiert ein", sie bewahrt auf. Nach der geplatzten Verlobung Horns sieht Tutein die Notwendigkeit, seine Beziehung zu diesem diesmal endgültig in einem rituellen Akt zu affirmieren.

„Es wird nicht lange mehr mit uns in den alten Bahnen gehen - wenn wir uns nicht besinnen, daß wir einen Bund miteinander haben, der es ausschließt, daß wir voreinander fliehen. Du warst dabei, dich zu entfernen. [...] Aber wir hatten uns, ehe du deine Leiden in eine Frau ausgossest, zu etwas anderem entschlossen. Zu einer Treue, zu einer Freundschaft, zu einer entsetzlichen Einigkeit. [...] Ich will die Einigkeit, die wir einmal begonnen haben, vollenden. Und wäre es das übelste Stück Menschenleben. Du mußt meinen Vorschlag annehmen. Daß du dich mir nicht nur anvertraust - daß du dich mir hingibst. Ich weiß nicht zu was. Zu dem, was ich nicht weiß. Das vollkommen Unbekannte. Das erst erfunden werden muß."[20]

Das „vollkommen Unbekannte", das Tutein schließlich erfindet, besteht, wie sich bald erweist, in einem futuristischen ärztlichen Eingriff, dem Austausch des gesamten Blutvolumens zwischen den beiden Männern, die dadurch auch Eigenschaften voneinander wechselseitig übernehmen. Spätestens hier wird deutlich, daß die vielbeschworene Archaik mit ihren Motiven von Frauentausch, heldenhafter Männerfreundschaft und agrarischer Schwerlebigkeit täuscht: die ‚Archaische Moderne' ist, wie könnte es auch anders sein, zuerst Moderne. Der „Bund" zielt auf eine Verbindung zum Partner ab, wie sie das Individuum sonst nur zu Gott hat. Die Existenz soll aus der männlichen (!) Zweierbeziehung neu begründet werden, wie der Bund Gottes mit Noah; diese soll zum Garanten ewiger Sta-

19 Charles Baudelaire: *Femmes damnées*. In: *Les Fleurs du Mal*, S. 123-128. Hier: S. 128.
20 Hans Henny Jahnn, *Fluß ohne Ufer*, Bd. I, S. 942, 943, 944.

bilität avancieren und den Tod transzendieren. Eben diese Beanspruchung radikaler Autonomie ist es, die gewöhnlich als „böse" präsentiert wird: das „Böse" ist ein Akt der Hybris, und die (Homo-)Sexualität wird in diesem Kontext wahrgenommen, figuriert also in einem dezidiert moralischen und metaphysischen Zusammenhang. Sie ist so nicht bloß deshalb böse, weil sie das weibliche Prinzip und damit die Natur negiert, sondern weil sie dadurch zugleich einen Akt *absoluter, radikalisierter Autonomie* darstellt. Batailles Reflexionen über die Literatur und das Böse stehen nicht zufällig im Zeichen einer Theorie der Souveränität, die er in einer entschlossenen Hinwendung zum Verbotenen und ganz Anderen sieht. Auch hier ist der Verstoß im geschlechtlichen Bereich derjenige, welcher in der Kernzone des Bösen angesiedelt wird und beweist, daß das Subjekt die Herausforderung der Norm annimmt und sich auf ihrer Höhe bewegt. Diese Akzeptanz des Gesetzes, die sich an Jahnns Textpraxis zeigt, findet sich ebenso bei Genet, wo Querelle die Polizei nicht nur akzeptiert, sondern in Gestalt des Kommissars Mario geradezu vergöttert. Die *Bedeutung der Überschreitung von gender-Grenzen* in diesem Dispositiv, das immer auch ein Dispositiv des 19. Jahrhunderts ist, liegt auf der Hand: da sie als ‚natürlich' betrachtet werden, ist eine Revolte gegen sie eine *Revolte gegen die Natur* und kann als das Verwerfliche schlechthin dramatisiert werden. Sie fällt mit der alten Sünde der Anmaßung von Gottähnlichkeit zusammen. Zugleich repräsentiert diese Revolte aber auch *Innovation schlechthin* und steht deshalb in Verwandtschaft zum künstlerischen Schöpfungsakt, der durch eine lange Tradition ohnehin als Akt eines „alter deus" gewertet wird – bei Shaftesbury noch „under Jove", eine Einschränkung, die spätestens der Romantik vollkommen verloren gegangen ist.

Die künstlerische oder gar reale Modifikation von gender-Grenzen befindet sich so in einem Spannungsfeld, in dem sie einerseits als totale Transgression, andererseits in Nachbarschaft zum künstlerischen Akt erscheint. Es ist erst die Beziehung mit Tutein, in der Horn zum Komponisten heranreift. Dieses Scheitern kennzeichnet auch das zentrale Unterfangen der Romanhelden, den Versuch ‚Einheit' zu erlangen und sich aus dieser als Subjekte neu zu begründen.

V. Gender als Leitunterscheidung

Die Übersteigerung der *Genderisierung* wird also benutzt, um auf die Höhe des modernen Individualismus zu gelangen und diesem gewachsen zu sein. Die intendierte Verschmelzung des Mannes mit dem Mann dient weniger der Lust (ein untergeordnetes Motiv bei Jahnn, wo stets die Assoziationen der Qual überwiegen) als vielmehr der Schaffung des Neuen im Trotz gegen die Schöpfung. Hierin ist der Bund zwischen dem Matrosen und dem Komponisten anderen großen ‚Hybriden' der Literaturgeschichte verschwistert, so etwa, um ein für die Moderne frühes Beispiel zu nennen, Beckfords selbstherrlichem Kalifen Vathek oder Georges Algabal, nur daß das Neue, das „vollkommen Unbekannte" hier durch eine das Mögliche übersteigende sexuelle Hingabe geschaffen werden soll. Horn und Tutein wiederholen gewissermaßen die Rollen von Frankenstein und seinem Monster, die austauschbar geworden sind. Dieser Versuch, den ‚Neuen Men-

schen' zu schaffen, weist deutliche Verbindungslinien zum Ästhetizismus der Jahrhunderwende und zum Expressionismus auf. Horn und Tutein erweisen sich als von der Prometheischen, Faustischen, Frankensteinschen Gattung mit der interessanten Variante, daß die Polarität von Schöpfer und Geschöpf aufgelöst wird in zwei Wesen, die sich gegenseitig schaffen.

Die Thematik des Geschlechts wird hier genutzt, um ein tragendes Motiv der Moderne im Fokus des Geschlechtlichen in Szene zu setzen. Sie reicht also, wie ich eingangs bemerkte, über sich selbst hinaus. Das verweist darauf, daß *Entwürfe von Geschlechtsidentität* nicht nur zwangsläufig komplementär in bezug auf das jeweilige ‚Gegengeschlecht' sind, sondern daß sie stets *einen Teil übergreifender philosophischer und ästhetischer, hier literarischer Programme bilden.* Die Wahrnehmung einer Differenz zwischen den Geschlechtern, eine Wahrnehmung, die zugleich ein Postulat ist, bildet eine Universalie, auch wenn diese Differenz in verschiedenen historischen Phasen inhaltlich unterschiedlich gefüllt und verschieden stark dramatisiert wird. Ihre Omnipräsenz in dem Feld, das die Kulturwissenschaften untersuchen, läßt sich schlecht bestreiten. Die Geschlechterdifferenz war und ist nun so lange aus der kulturellen Praxis nicht wegzudenken, daß sie als eine jener *Leitunterscheidungen* bezeichnet werden muß, die das kulturelle Feld strukturieren. Daß sie als solche niemals nur sich selbst abbildet, hoffe ich gezeigt zu haben. Gerade darin liegt eine tragende Bedeutung der Beschäftigung mit gender-Fragen beschlossen: die gender-Thematik dient als Perspektiv, in dem sich kulturelle und gesamtgesellschaftliche Grundkonstellationen bündeln.

Bibliographie

Bataille, Georges: *Die Literatur und das Böse: E. Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet.* München 1987.

Baudelaire, Charles: *L'Homme et la Mer; Femmes damnées; Le Voyage.* In: *Les Fleurs du Mal.* Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par ves Florenne. Préface de Marie-Jeanne Durry. Paris 1972, S. 18-19; 123-128; 169-177.

Böhme, Hartmut/Schweickert, Uwe (Hg.): *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn.* Stuttgart 1996

Coleridge, Samuel Taylor: *The Rime of the Ancient Mariner.* In: *The Penguin Book of English Romantic Verse.* Introduced and edited by David Wright. Harmondsworth (1968) 1985.

Genet, Jean: *Querelle.* Berlin, Darmstadt, Wien 1965.

Jahnn, Hans Henny: *Fluß ohne Ufer.* Roman in drei Teilen. Hamburg 1986 (= *Werke in Einzelbänden.* Hg. v. Uwe Schweikert. Bd. 1-3: *Fluß ohne Ufer*).

Mallarmé, Stéphane: *Brise marine.* In: Stéphane Mallarmé: *Œuvres Complètes.* Éd. Établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris (Bibl. de la Pléiade) 1945.

Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke.* Bd. 20: *Dichtungen 1859-1888.* München 1927 (= Musarionausgabe)

Nietzsche, Friedrich: *Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 5,2. Berlin, New York 1973.

Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998, S. 106.
Puschkin, Aleksandr Sergeevič/Gogol, Nikolaj Vasilevič : *Is schisnij i tvortschestvo*. 2. Aufl. Berlin (Ost) 1971.
Wolffheim, Hans: *Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik in Hans Henny Jahnns ‚Fluß ohne Ufer'*. Hg. u. m. einem Vorwort versehen v. Elsbeth Wolffheim. Hamburg 1994.

ANNETTE JAEL LEHMANN

Odradek zwischen Bild und Text
Jeff Walls Kafka Rekurs

Für Eberhard Lämmert

Einführung in ein „kleines Wesen außerhalb der Ordnung"[1]

Odradek? Was evoziert dieser Name nach einem ersten, flüchtigen Blick auf den Titel der großformatigen Fotografie *Odradek, Taboritskà, Prag, 18. Juni 1994* des kanadische Künstlers Jeff Wall? Steht er für eine konkrete Person, ein Lebewesen, ein Ereignis, einen Ort; ist er eine rästelhafte Chiffre für etwas, das im Bild entziffert werden kann oder bloß ein Wort aus einer slawischen Sprache, derer viele nicht mächtig sind? All diese Fragen liefen zunächst ins Leere oder zögen uferlose Spekulationen nach sich, wenn der Titel nicht einen entscheidenden Bezugspunkt preisgeben würde. Der Name Odradek stammt nämlich aus der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* von Franz Kafka. Dieser Text gilt gemeinhin als „Rätseltext", der seine Leser auf Irrwege lockt und sie dann immer aufs Neue in Sackgassen vor unlösbaren Fragen stehen läßt.[2] An Versuchen, sich dem Text auf dem Wege vielfältiger Interpretationsansätze zu nähern, hat es nicht gemangelt. Sie waren insofern erfolgreich, als sie zwar keine befriedigende Deutung des Textes hervorgebracht haben, aber mit den zahlreichen Annäherungen und Einkreisungen eine mit dem Namen Odradek verbundene imaginäre Bilderproduktion in Gang setzten, die ihresgleichen sucht. Es scheint, als hätte Max Brod mit den Übersetzungsversuchen des Wortes Odradek aus dem Tschechischen den Stein ins Rollen gebracht: für ihn klingen beispielsweise in dem Wort eine ganze Reihe slawischer Worte an, die „Abtrünnigkeit" konnotieren. Die Entschlüsselung des Namens Odradek hat Bilder hervorgebracht, die eine Vielzahl von Assoziationen und atmosphärische Qualitäten freizusetzen scheinen. Bis heute tauchen immer neue Versionen, metonymische Verschiebungen um das Phänomen Odradek auf, zu denen nicht selten biographische Details von Kafkas Leben als weiteres Stimulans hinzugemischt werden: *Die Sorge des Hausvaters* zählt zu jenen Texten, die entstanden sind als Kafka im Alchimistengäßlein lebte. So entsponnen sich immer neue Enträtselungsversuche, sei es als „minutiöse Charakteristik eines kleinen Gerümpelchens"[3] oder sei es bloß als schöne Metapher vom „kleinen Wesen außerhalb der Ordnung."[4]

---

1 Gerd Backenköhler: *Neues zum ‚Sorgenkind Odradek'*. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 89 (1970), S. 269-273. Hier: S. 270.

2 Verena Ehrich-Haefeli: *Bewegungsenergien in Psyche und Text. Zu Kafkas ‚Odradek'*. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 109/2 (1990), S. 238-252. Hier: S. 238.

3 Ehrich-Haefeli: *Bewegungsenergien*, S. 240.

Jeff Walls fotografische Arbeit läßt nicht auf den mühevollen Weg eines interpretativen Zugangs zur Kafkaschen Erzählung schließen. Auch wenn Wall mit dem Titel seiner Fotografie eine deutliche Spur in Richtung des Textes legt, so steht zur Disposition, ob und inwieweit der referenzielle Rahmen zur Erzählung abgesteckt werden kann. Ein Übersetzungs- und Entsprechungsverhältnis zwischen Bild und Text anzunehmen, muß hinsichtlich von Analogisierungsmöglichkeiten auf der repräsentativen Ebene mit Skepsis betrachtet werden. Die Sichtbarkeit, die Wall Odradek verleiht, ist in komplexe produktions- und rezeptionsästhetische Prozesse eingebunden, über die im folgenden Auskunft gegeben werden soll. Dabei stehen weder hermeneutische noch dekonstruktive Ansätze zur wechselseitigen Annäherung an Bild und Text im Vordergrund, sondern die Wahrnehmungsvorgänge und aisthetischen Erfahrungen, die in den unterschiedlichen Medien durchaus widerspruchsvoll vermittelt werden.[5] Fotografie, Text und auch eine im Zusammenhang mit Odradek entstandene Installation gelten in den nachfolgenden Überlegungen als gleichberechtigte Medien der Erfahrung, die mit dem rästelhaften Namen Odradek grundsätzlich einen spezifischen Präsenzeffekt aufzurufen vermögen. Dennoch markiert die mit Odradek verbundene Thematik des Sagbaren und Unsagbaren, des Sichtbaren und Unsichtbaren zugleich auch Spuren seiner irreduziblen Abwesenheit.

Odradek, Taboritskà, Prague, 18 July 1994

Charles Baudelaire behauptete von einem guten Bild, es solle wie eine Welt zum Dasein gebracht werden und zugleich eine glaubwürdige Entsprechung zu jenem Traum besitzen, der es hervorgebracht hätte.[6] Gerade im Medium der Fotografie mag die doppelseitige Ausrichtung auf ein Imaginäres und ein Reales gelingen. Der Titel des 229/289 cm großen Farbfotos von Jeff Wall enthält eine Reihe von spezifischen Namens-, Orts- und Zeitangaben, die dem Bild einen explizit dokumentarischen Charakter verleihen. Sie bestärken den Eindruck der Vorstellung einer „Realpräsenz" der abgebildeten Personen und Gegenstände, die Roland Barthes' berühmter Formulierung zufolge „Emanationen des Referenten" sind.[7] Damit garantiert auch diese Fotografie offenbar die Darstellung von Wirklichkeit in ihrem engsten Sinn: Als-Etwas-Dagewesenes. Der Realitätseffekt dieser Aufnahme bestimmt auch eine erste Annäherung an die aisthetische Erfahrung von *Odradek*. Der Blick fällt auf ein Interieur, einen Hausflur und eine Treppe, die ein Mädchen herabsteigt. Die Treppe nimmt fast die ganze rechte Bildhälfte ein, während der zentralperspektivische Fluchtpunkt der Aufnahme sich auf eine dunkle Nische neben der Treppe richtet. Im Vordergund der linken Bildhälfte ist etwas zu erkennen, das wie eine an der Wand befestigte Spüle aussieht. Auffallend ist die Selbstversunkenheit der herabschreitenden Figur, die den Blick

4 Backenköhler: *‚Sorgenkind Odradek'*, S. 270.
5 Vgl dazu Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996.
6 Vgl. Charles Baudelaire: *Der Künstler und das moderne Leben*. Hg. von Henry Schumann. Leipzig 1992, S. 249 ff.
7 Roland Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M. 1989.

nicht aus dem Bild richtet und von der Kamera keine Notiz zu nehmen scheint. Diese Haltung verstärkt den Eindruck, es handle sich um eine Alltagshandlung, die in einer unverfänglichen Momentaufnahme festgehalten wird. Das Bild dominiert kein wirkliches Ereignis, sondern die Atmosphäre einer Tristesse in einem halbverfallenen, dunklen Hausflur. Ohne eine Referenz auf die Erzählung von Kafka bleibt die Rezeption der Fotografie vermutlich auf ihren dokumentarischen Charakter beschränkt, die Auskunft über die Lebensbedigungen im postkommunistischen Prag gibt. Die Suche nach Indizien, die den referenziellen Rahmen des Bildes erweitern, nimmt ihren Ausgang vom langen Schatten der Lektüreerfahrung von Kafkas Erzählung. Erst im Zuge von vagen Assoziationen, die mit dem Namen Odradek verbunden werden, oder in der Erinnerung an verschiedene Qualitäten des Textes, gelangt man an jene Schwelle zwischen Realitätsabbildung und Imagination, die auch in der Wallschen Fotografie angelegt ist. So wird es möglich, sich im Bild auf die Suche nach Spuren von den vielfarbigen Zwirnstücken, der Spule, nach etwas, das die Treppe herabkollert oder das lacht, zu begeben. Barthes' komplexer Vorstellung von der Wirkungsweise eines Punctums kommt hierbei ein besonderer Stellenwert zu. Verkürzt gesagt, wirkt das Punctum als das Detail einer Aufnahme, von dem die Betrachter unwillentlich und heftig ergriffen werden. In der Barthesschen Terminologie impliziert dies eine weitgehende Absage an das Studium zugunsten des Punctums bei der Betrachtung und Beschreibung dieses fotografischen Bildes.[8] Seine spezifische Wirkungskraft besteht darin, daß sie durch eine punktuelle Berührungsmöglichkeit das sichtbar macht, auf das verweist, was sich einem systematischen Erfassen bzw. Studium entzieht. Doch ein solches unwillkürliches Sich-Einlassen auf die Fotografie, das Wechselspiel zwischen einem spontanen Erfaßtwerden von einzelnen Bildelementen und der mehr oder weniger gezielten Ausrichtung auf die Spuren, die als Produkt einer imaginären Bilderproduktion zu Kafkas Erzählung aktiviert werden können, mag an seine Grenzen stoßen. Ikonografisch gibt die Fotografie wenig von dem her, was das Wesen Odradeks - wenn überhaupt - konkret spiegeln könnte. Odradek selbst bleibt unsichtbar, obwohl seine Anwesenheit - sei es auch nur im Titel der Arbeit - insinuiert wird. In einem erweiterten Sinn entfaltet dabei das Punctum seine Wirkung. Als Punctum eröffnet sich jedenfalls für mich die Möglichkeit, als Betrachterin direkt „ins Bild versetzt zu werden."[9] Gerade der Impuls zur Indizien- und Spurensuche bewirkt diesen Effekt, der schließlich in eine Erfahrung von Abwesenheit mündet. Wenn dieser Rezeptionsansatz plausibel und nachvollziehbar erscheint, dann entwirft die Fotografie vor allem eine Szene, einen Innenraum, in den man hineinversetzt wird, um nach dem Verbleib und den möglichen Eigenschaften des Phänomens Odradek zu suchen.[10]

8 Vgl. Barthes: *Die Helle Kammer*, S. 25 ff.
9 Vgl. Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

Jeff Walls Odradek in produktionsästhetischer Perspektive

Die offensichtlichen Spuren und Indizien, die die Fotografie *Odradek, Taboritskà, Prague, 18 July 1994* anbietet, sind spärlich und münden nicht selten in tautologische Einkreisungsversuche. Aufschlußreicher für ihr Verständnis als eine direkte Gegenüberstellung mit dem Kafkaschen Text *Die Sorge des Hausvaters* ist zunächst ein Blick auf die Wallsche Arbeitsweise und die künstlerische Praxis, ein Blick hinter die Kulissen der fotografischen Realität, der einen überraschenden Bezug zum Phänomen Odradek preisgeben mag. Aus der Perspektive des Textes, der quasi als undeutlicher Horizont die Bildbetrachung einschließt, bleiben jedoch drei übergreifende Fragen in diesem Kontext relevant: Gelingt der Fotografie, was der Text nicht nahelegt, Odradek einzufangen, zu fixieren? Wird hier sichtbar, was dort nicht sagbar erscheint? Wie wird im Medium der Fotografie Odradek als Phänomen des Entzugs, des nicht Deutbaren, nicht Faßbaren und nicht Darstellbaren reflektiert? Anhand der Analyse des inszenierten Charakters dieser Fotografie kann die Arbeitsweise Walls mit dem Medium und der Realitätsstatus seiner fotografischen Bilder deutlich werden. Seine Fotografien sind nicht der Ausweis einer vorgefundenen Lebens- und Erfahrungswelt, sondern das Resultat einer kalkulierten Inszenierung. Dieser konstruktive Charakter seiner Fotografie erweist sich als Bedingung der Möglichkeit, Odradek überhaupt ins Bild zu setzen.

Jeff Wall nutzt das Medium der Fotografie grundsätzlich als Schauplatz der Inszenierung von Realität. Jede seiner Aufnahmen ist in Szene gesetzt, jede abgelichtete Realität vom Künstler konstruiert. Der Produktionsvorgang findet in der Regel mit theatralen und filmischen Mitteln wie einem spezifischen Arrangement einer Szene in der Außenwelt oder im Studio mit ausgewählten Requisiten statt. Geschehen und Ereignisse, die das jeweilige Bild festhält, sind simuliert. Die Bildentstehung - also die Verwirklichung einer Bildkonzeption - hängt dabei auch vom Einsatz technischer Elemente wie Beleuchtung, Schärfentiefe und Bildformat ab. Doch nicht allein die szenische Konstruktion und die technischen Kalkulationen bestimmen den Charakter der entstehenden Fotografie. Besonderes relevant ist zugleich, daß die auf den Bildern gezeigten Personen Schauspieler sind, die eine von Wall vorgegebene Rolle ausfüllen. Ihre Blicke, Bewegungen, Gestik und Mimik sind minutiös festgelegt. In einem weiteren Sinn wird hier die fotografische Bildproduktion auch der Filmproduktion angenähert. Fotografien rücken in die Nähe filmischer Standbilder und sind zuweilen auch Gegenstand einer digitalen Nachbearbeitung.[11] In Walls Werk lassen sich grund-

---

10 Peter Wollen führt im Hinblick auf den Charakter von *film stills* dazu folgendes aus: „Die Fotografie erschien als eine eher räumliche als zeitliche Kunst, die eher vertikal als horizontal organisiert ist (d.h. mit einer eher simultanen als konsekutiven Verknüpfung der Elemente), und als eine Kunst, die dem Betrachter Zeit gab, mit seinen Gedanken abzudriften und auf Reisen zu gehen, zurückzuwandern und über das Bild hin und her, kreuz und quer zu schweifen." *Fotografie und Ästhetik*. In: *Theorie der Fotografie* IV 1980-1995. Hg. von Hubertus von Amelunxen. München 2000, S. 356.

11 Vgl. Jeff Wall: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Hg. Von Günter von Stemmrich. Dresden 1997, S. 34 ff.

sätzlich zwei miteinander verflochtene Schwerpunkte ausmachen, die einen weiteren Einblick in seine produktionsästhetischen Verfahren zulassen. Zum einen handelt es sich um die Konzentration auf alltägliche, gleichwohl gestellte Szenen, in denen oftmals Personenkonstellationen im Moment einer Interaktion gezeigt werden. Dabei wird in den Fotografien der Eindruck des Dokumentarischen, Realistischen und Unmittelbaren explizit akzentuiert. Andererseits besteht in einer Vielzahl solcher Szenen in formaler und kompositorischer Hinsicht ein enger Bezug zur Tradition der modernen Malerei. Referenzen auf Elemente der Landschaftsmalerei (*The Brigde*, 1980), von Genreszenen (*The Storyteller*, 1986), von Stilleben (*Some Beans*, 1990) und auch dem Historiendrama (*Dead Troops Talk*, 1992) können in seinen großformatigen fotografischen Arbeiten nachgewiesen werden.

„Although based on painting, Wall's work is a photograph, and such it carries with it the trust we put into photographic images as some kind of document of truth. The work then, becomes a dialogue between photography and painting, pictoralism and modernism's self-reflexivity, past and present, fiction and reality, and at the same time leaps over therse categories."[12]

Erst nachdem dieses künstlerische Verfahren offengelegt wird, diffundiert der Illusionscharakter der Realitätsabbildung durch die Fotografie. Offensichtlich ist nun, daß es sich nicht um technisch reproduzierte Abbilder von Wirklichkeit handelt, sondern Produkte einer gezielten Inszenierung, denen ein spezifischer Realitätseffekt zukommt. Walls Produktionsästhetik unterminiert mimetische Abbildrelationen und redefiniert den Referenzcharakter seiner fotografischen Bilder. Damit konterkariert er vor allem das Verständnis von Fotografie als Emanation eines Referenten und damit auch ihren Beweischarakter („Es-ist-so-gewesen").[13] Fotografische Bilder liefern nicht Existenzbeweise, sondern die Konstruktion einer möglichen Realität. Trotz der Inversion eines traditionellen Fotografieverständnisses bewahrt dieses Verfahren den Doppelcharakter der fotografischen Fixierung. Die Rezeption der Fotografie durch ein Publikum erstreckt sich nämlich potentiell über ein weites Spektrum: Es mag ebenso als dokumentarischer Ausweis einer Wirklichkeit wie als bloße Inszenierung einer Fiktion gelten, die fotografisch umgesetzt wird. Vor dem Hintergrund des Wissens um eine *mise-en-scène* von Odradek werden jedoch die Spekulationen um sein Wesen und seine Existenz nicht von Gewißheiten abgelöst. Im Gegenteil, neue Fragen treten auf den Plan, deren Beantwortung offenbleibt und die daher nachhaltige Anziehungskraft auszuüben vermögen. Wird Odradek unsichtbar ins Bild gesetzt? Wenn Odradek auf der direkten, referentiellen Ebene des Bildes unsichtbar ist, wie wirkt er/sie/es dann als imaginäres Bildobjekt? Inwiefern erweist sich also dieses Phänomen als Stimulans der Einbildungskraft und Imagination? Es scheint als würden diese Fragen immer wieder auf zwei Spuren zurückgeführt, den Namen und die Ortsangaben, die die Fotografie bereithält. In ihrer doppelten Referenzialität auf den Kafkaschen Text und die dokumenta-

12 Kerry Brougher: *Jeff Wall.* Zürich 1997, S. 23.
13 Vgl. Barthes: *Die Helle Kammer*, S. 57 ff.

rischen Zeit- und Ortsangaben der Aufnahme geben sie auch Auskunft über die Position, die Wall gegenüber der Figur des Hausvaters in der Erzählung einnimmt. Der erste, fiktive Deuter Odradeks ist in Kafkas Erzählung der Hausvater selbst. Doch Walls Auseinandersetzung mit dem Phänomen läßt eine andere, nicht deutungszentrierte Position erkennen, die eine listige Doppelstrategie auszeichnet. Die Angaben im Titel der Fotografie legen die Illusion des Dokumentarischen nahe, während jedoch die Bildzeichen Odradek gerade nicht direkt einfangen oder repräsentativ einholen. Wall greift seinerseits Spuren von textuellen Spuren auf und macht gewissermaßen sichtbar, was unsichtbar bleibt. Die kompositorischen Fluchtpunkte seiner Arbeit, der Name und der Zeitpunkt der Aufnahme, inszenieren die Rätsel des Kafkaschen Textes, ohne ihn direkt zu zitieren. Setzt man bei ihnen zur erneuten Suche an, so eröffnet sich auch die Frage: Warum nannte Wall seine Arbeit nicht *Die Sorge des Hausvaters*, sondern *Odradek*? Ein Name, der nicht weniger Rätsel aufgibt.

Seitenblick 1: Der Name Odradek

Im Rahmen der Exegese von Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* hat der Name Odradek eine besondere Anziehungskraft ausgeübt, die nicht selten an die Intensität kabbalistischer Spekulationen um die Rätsel der Schöpfung heranreichte. Mit der treffenden Auslegung und Übersetzung der kryptischen Silben des Tschechischen wurde die Hoffnung verbunden, einen passenden Schlüssel für die Enträtselung des Wesens „Odradek" und somit auch eine stimmige und unumstößliche Gesamtinterpretation der Erzählung zu finden. Wilhelm Emrich leitete beispielsweise von tschechischen Verb odraditi = abraten das Wort „Abrätchen" her[14], das Heinz Politzer in eine Kaskade von Exklamationen übersetzte: „Bleib mir vom Leibe! Rühr mich nicht an! Forsch mir nicht nach!"[15] Doch in diese Entwürfe mischten sich bald Zweifel, bald neue und widersprüchliche Ansätze:

> „Möglicherweise spielen in Kafkas Vorstellungen auch andere Wortanklänge mit hinein, etwa das tschechische Wort ‚radost' (Freude) bzw. das Adjektiv ‚rad' (gefällig: die Eigenschaft eines Menschen, der etwas ‚gern' tut), vielleicht auch das deutsche Wort ‚Rad', was bei der ‚sternartigen' Form dieser Zwirnspule Odradek naheliegt."[16]

Gert Backenköhler zufolge zerfällt das Wort Odradek in rad (Ordnung und Reglement), in das Präfix od- (von, weg, ab) und das Diminutivum -ek.[17] Gleichwohl läßt sich „Od-rad-ek" neu zusammensetzen und übersetzen, nämlich in die schöne Formel von einem „kleinen Wesen außerhalb der Ordnung". Zu den weiteren deutschen und französischen Versionen der spekulativen Übertragungen des Namens[18] gesellen sich illustre Beschreibungen seiner Wesenseigenschaften, die von

14 Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*. 3. unveränderte Auflage, Frankfurt/M. 1961, S. 92 f.
15 Heinz Politzer: *Franz Kafka der Künstler*. Frankfurt/M. 1965, S. 153.
16 Emrich: *Franz Kafka*, S. 93.
17 Backenköhler: *Sorgenkind Odradek*, S. 269-273.
18 Vgl. Roland Pierre: *Odradek - loi de Kafka*. Paris 1975, S. 39 und Ehrich-Haefeli: *Bewegungsenergien*, S. 242.

einem „aufreizenden, fröhlichen, ja irritierend glücklichen Wesen“[19] über ein ‚Zwirnspulen Dasein‘[20] bis hin zu einem „Abgrund des scheinbar Sinnlosen“[21] reichen. Spätestens hier wird man daran erinnert, daß der Kafkasche Text selbst das Movens all dieser Spekulationen in einem treffenden Kommentar vorwegnimmt. „Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.“[22] Bemerkenswert, ja aufs neue herausfordernd, wirkt darin besonders die Formulierung im negierten Irrealis. Festzustehen scheint gleichwohl, es gibt ein Wesen namens Odradek. Ulrich Holbein hat Odradek außerhalb primärer und sekundärer Lektüreerfahrungen auszumachen versucht und ist auf beachtliche Analogien bzw. die Echtwerdung des Phänomens in anderen Gestalten gestoßen. Mit hintergründiger Ironie beweist Holbein, daß Odradeks Anatomie gleichermaßen Verwandschaft zu einem Samthasen, zur Hydra Vulgaris und zu diversen xerotischen Lebewesen besitze.[23] Während Holbein eine biologische Genealogie und einen „ontogenetische Fallstudie“[24] mit Ausflügen zum Leben der Fossilien und „Odradeks ägyptologischer Erlösung“[25] verfolgt, favorisiere ich - ohne Fixierungsabsicht - eine schlichtere Version: Odradek bezeichnet - unter anderem - den Markennamen des Motorrades, auf dem der junge Kafka bei seinem Onkel in Triesch in den Ferien herumfuhr.[26]

Die Sorge des Hausvaters

Daß den Spekulationsmöglichkeiten um den Namen Odradek ebenso wie um die gesamte Erzählung keine Grenzen gesetzt sind, läßt auch ein unmittelbarer Blick auf den Text erkennen. In diesem Kontext soll nicht eine Interpretation der Erzählung angedeutet, sondern der Bilderproduktion aus der Perspektive der zentralen Figur des Textes, des Hausvaters, nachgegangen werden. Ihr Ergebnis könnte ein Spektrum von Bildern enthalten, mit dem sich ein eng mit der Erzählung verbundener Assoziationsspielraum abstecken ließe. Aufschlußreich erscheint es dabei, die Rolle und den Prozeß des Ab- und Herantastens an das Phänomen Odradek in den Worten des Hausvaters exemplarisch zu exponieren. Seine Wahrnehmungen und Beobachtungen verleihen Odradek eine Erscheinungsweise und eine Reihe von Eigenschaften, die seine Ungreifbarkeit letztlich erneut festschreiben. Die Spekulationen um Odradek nehmen wieder ihren Anfang in der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* selbst, wobei sie in folgenden Schritten vollzogen werden: sie richten sich auf den Namen, die materiale Erscheinung, seine Vergangenheit sowie sein Verhalten und seine mögliche Zu-

19 Wolfgang Rothe: *Odradek oder die Grenzen des Zeichners. Zum Problem der Kafka-Illustration.* München 1972, S. 47.
20 Emrich: *Franz Kafka*, S. 93.
21 Backenköhler: *Sorgenkind Odradek*, S. 271.
22 Franz Kafka: *Die Sorge des Hausvaters.* In: *Erzählungen.* Hg. von Max Brod. Frankfurt/M. 1983, S. 129-130. Hier: S. 129.
23 Ulrich Holbein: *Samthase und Odradrek.* Frankfurt/M. 1990, S. 102-127.
24 Ebd., S. 127.
25 Ebd., S. 137.
26 Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben.* Berlin 1983, S. 47.

kunft. Der Hausvater setzt bei dem rätselhaften Namen an, dem er einen Wortsinn abzuringen versucht. Die Auskunft über die Herkunft und den Ursprung des Namens erweist sich als spärlich und die Namensbestimmung wird rasch aufgegeben. Wenn im folgenden das Gebilde Odradek mit einer Zwirnspule verglichen wird, die mit den Ausstrahlungen eines Sterns und mit winzigen Stäbchen und verschiedenfarbigen und verfilzten Zwirnstücken ausgestattet sei, dann wird dieses Konstrukt sprachlich als bloße Vermutung ausgewiesen. An einer Kette metonymischer Verschiebungen wird musterhaft eine repetitive Vergleichstruktur durchgeführt: „wie eine flache sternartige Zwirnspule", „wie auf zwei Beinen aufrecht", „wie aus Holz, das er zu sein scheint."[27] Die Beobachtungen sind modalisierte Vermutungen, die als solche im gesamten Text mit Wendungen wie „es scheint", „dürfte wohl sein" oder „es sieht aus wie" indiziert werden.[28] Die Assoziation, es mit einem Lebewesen zu tun zu haben, drängt sich durch die Formulierung auf, daß Odradek „außerordentlich beweglich und nicht zu fangen" sei.[29] Auch das vermeintliche Gespräch, von dem der Hausvater Auskunft gibt, reflektiert in der Preisgabe des Namens und einer Eigenschaft von Odradek seinen Entzug. Dies bekräftigt eine weitere nachgeschobene Aussage, die seinen Status zwischen Lebewesen und Ding erneut in der Schwebe hält: „Oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint."[30] Die Angaben zum Aufenthalt und der Bewegungsart, die Odradek zugesprochen werden, sind ebenso spezifisch wie vage. Er ist immer in verschiedenen Räumen des Hauses in Bewegung: im Flur, im Gang, auf dem Dachboden und auf der Treppe. Indem er von der Treppe herabrollt und dabei Zwirn hinter sich herzieht, nimmt er scheinbar am deutlichsten Gestalt an. Für einen Augenblick scheint eine Verortung in einem Innenraum möglich und die Bildvorstellungen nehmen eine konkrete Gestalt an als kleiner dinglicher Hausgeist, als Kobolt oder als Cartoonfigur. Aber diese Vermutungen werden vom Hausvater in mehrfachen Negationen wieder gelöscht und mit lakonischen Aussagen wie „das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen"[31] ad absurdum geführt. Auch wenn schließlich der Hausvater die Erzählung mit der Bemerkung schließt, wahrscheinlich von Odradek überlebt zu werden, bleibt offen, auf wen oder was sich dieses Überleben nun konkret bezieht. Die nächsten Versuche das Unfaßbare zu fassen, werden den Lesern des Textes überlassen. Wie sich ihre Imagination auf dieses Ungreifbare bezieht, bleibt offen.

Seitenblick 2: „Zwirnstücke" oder auf den Spuren der Rezeption

Der Blick auf die Rezeption der Kafkaschen Erzählung ergibt ein unzusammenhängendes, vielfarbiges und zerstückeltes Bild, das eine bemerkenswerte Analogie zum Text selbst zu enthalten scheint. Die Rezeptionsgeschichte um Kafkas

27 Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*, S. 129-130.
28 Ebd.
29 Ebd., S. 129.
30 Ebd., S. 130.
31 Ebd., S. 129.

Erzählung *Die Sorge des Hausvaters*, die Hochphasen in den sechziger und achtziger Jahren hatte, wird durch eben jene wenigen Eigenschaften geprägt, die dem Odradek zugesprochen werden können:

„Er ist abgerissen, alt. Ja, er ist aus verschiedenartigsten Stücken aneinandergeknotet oder ineinanderverfilzt. Das heißt die ‚verschiedensten' Teile treffen hier zusammen in einer z.T. unentwirrbaren, ineinanderverfitzten Weise, nichts anders wie auch das ‚Wort' Odradek verschiedene Sprachelemente mischt. Der Zwirn, der ja der Vernähung auseinandergerissener Kleiderstücke dient, ist selbst ein Zusammengestückeltes und zugleich untrennbar Ineinanderverfilztes."[32]

Die scheiternde Identifikation und Interpretation von Odradek und damit auch von Kafkas ‚Rätseltext' *Die Sorge des Hausvaters* hat Heinz Hillmann bereits Mitte der sechziger Jahre unter dem Titel „Das Sorgenkind Odradek"[33] zusammengefaßt. Hier zeigt sich ein auch heute noch repräsentatives Spektrum der Ansätze: Es reicht von der Heideggerischen Perspektive als entfremdetes Zeug, der Marxistischen Terminologie als Ware und Maschine, über Deutungen als Abbild einer labyrinthischen Welt, einer Parodie religiöser Botschaften und psychoanalytischer Versuche der Kafkaschen Existenz, bis zu einer von Lacan und Derrida geprägten Sicht auf Kafkas Schreibverfahren. Bereits an der Oberfläche dieser eklektischen Auswahl von Ansätzen zeichnet sich eine Allegorese auf das unendlich fortsetzbare Geschäft der Interpretation ab, das keine Aussichten auf Erfolg zu enthalten scheint:

„Es ist ein Zwirnspulen-Dasein, das ad infinitum ‚nur abgerissene, alte, aneinandergeknotete, aber auch ineinanderverfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe' abspult. Gesteigerte Tätigkeit, hektische Geschäftigkeit und Bewegung verstärken bloß den Eindruck des Sinn- und Ziellosen."[34]

Ausgangspunkt mag an dieser Stelle erneut eine mimetische Anschmiegung an den Kafkaschen Text sein, die sich insofern als hilfreich erweisen könnte, da sie eine entgegengesetze Bestrebung auf den Weg bringt. Es geht also im übertragenen Sinn um den Einsatz des Stäbchens, der das Rad der Interpretation am Rollen, ja am Kollern hindert.

Querstäbchen und Ausstrahlungen

Sind Stäbchen und Ausstrahlungen eines Sterns im Kafkaschen Text Metaphern für das bizarre, dysfunktionale Konstrukt, als das Odradek vom Hausvater beschrieben wird, kann sich die Frage nach den Verbindungen und Ausstrahlungen, den intermedialen Bezügen zwischen Bild und Text als fruchtbar für das Verständnis der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen beiden Ebenen erweisen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß die Referenzialität vom Bild auf

32 Emrich: *Franz Kafka*, S. 76.
33 Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 86 (1967), S. 197-210.
34 Baruch Benedikt Kurzweil: *Franz Kafka - jüdische Existenz ohne Glauben*. Bern 1966, S. 62.

den Text in Walls Arbeit auf asymmetrischen Austauschprozessen zwischen Schrift und Bild, nicht-reziproken Korrespondenzen zwischen Bild und Schrift beruht. Die Thematik der Erzählung und die zentralen Indizes von Odradek - Name und Ort - werden medial „deterritorialisiert".[35] Diese reduzierten Referenzpunkte stehen jedoch im Kontrast zu den deutlichen Spuren, die auf der nicht-referenziellen Ebene, wie etwa den atmosphärischen Qualitäten, zwischen der Fotografie und der Erzählung bestehen. Die basale Ausrichtung der fotografischen Arbeit von Wall widerstrebt einer repräsentativen Logik, die im Rahmen einer festgefügten symbolischen und mimetischen Ordnung zu situieren wäre. Bei *Odradek, Taboritskà, Prague, 18 July 1994* handelt es sich um eine autonome Bildkonstellation, der idealerweise ein eigener Realitätsstatus zukommen soll. In einer Korrespondenz mit Arielle Pelenc erläutert Wall, der seine Arbeit stets ausführlich theoretisch zu kommentieren versteht, dies folgendermaßen:

„The claim that there is a necessary relationship (a relationship of ‚adequacy') between a depiction and its referent implies that the referent has precedence over the depiction. This ‚adequacy' is what is presumed in any imputed legitimation of what you're referring to as Representation. A critique of Representation claims that Representation happens when someone believes that a depiction is adequate to its referent, but is deceived in that belief, or deceives others about it, or both. Representation occurs in that process of self-deception, and so it becomes the object of a destruction."[36]

Repräsentation erweist sich als Akt der Konstruktion und als potentieller Vorgang der Selbsttäuschung, die dann eintritt, wenn Entsprechungsbehauptungen gegenüber dem Referenten aufgestellt werden. Dies stellt die Voraussetzung für eine konstruktive Ästhetik dar, die eine Referenz auf ihren Gegenstand als Ausstrahlung und als atmosphärische Qualität im künstlerischen Kontext aufgehen läßt.

„Depiction is an act of construction, it brings the referent into being [...]. In that sense, there is always something spectral - ghostly - in the generic, since any new version or variant has in it all the past variants, somehow. This quality is a sort of resonance, or shimmering feeling, which to me is an essential aspect of beauty and aesthetic pleasure. But none of this is concerned with the adequacy of the depiction to its referent."[37]

Damit verbunden ist auch der Grundgedanke der Autonomie der Kunstwerkes, den Wall trotz der grundlegenden Referenz beispielsweise auf Traditionen der modernen Malerei verwirklicht.

„But it does not accept the totality of regulations covering or defining that from which it borrows - the principle or condition of the autonomy of art ensures that. I think our awareness of this is the outcome of the years - or even decades - of deconstruction."[38]

---

35 Zur Begrifflichkeit vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Kafka. Für eine Kleine Literatur*. Frankfurt/M. 1967.

36 *Arielle Pelenc in Correspondence with Jeff Wall*. In: *Jeff Wall*. Hg. von Thierry de Duve/Arielle Pelenc/Boris Groys. 2. Auflage, London 1998, S. 14.

37 Ebd.

38 Ebd.

Zu dieser Insistenz auf die Autonomie der Kunst kommt bei Wall ein weiterer zentraler Aspekt seines ästhetischen Selbstverständnisses hinzu. Der Fragmentcharakter der Fotografien wird zum Bindeglied, über das die gewandelten Prozesse der Re-Präsentation ablaufen. Die Fotografie *Odradek* kann als allegorische Re-Präsentation eines autonomen Bildes mit einem eigenen Realitätsstatus gelten. In verblüffender Nähe zu Benjamins Allegorieverständnis erläutert Wall diesen allegorischen Impuls seines Kunstschaffens:

„One of the problems I have with my pictures is that, since they are constructed, since they are what I call ‚cinematographic', you can get the feeling that the construction contains everything, that there is no outside to it the way there is with photography in general. [...] The fragment then, somehow, makes that whole visible or comprehensible, maybe through a complex typology of gestures, objects, moods and so on. But, there is an ‚outside' to the picture, and that outside weighs down on the picture, demanding significance from it. The rest of the world remains unseen, but present, with its demand to be expressed or signified in, or as, a fragment of itself. With cinematography or construction, we have the illusion that the picture is complete in itself, a symbolic microcosm which does not depict the world in the photographic way, but more in the way of symbolic images, or allegories. [...] So, this kind of photography emphasized and even exaggerated the sense of the ‚outside' through its insistence on itself as fragment."[39]

Aber auch ohne die nuancierte theoretische Positionierung der eigenen Arbeit vermittelt sich die Wirkung, die von diesem Fragmentverständnis und seiner allegorischen Kraft ausgeht, in der unmittelbaren Konfrontation mit den Fotografien selbst.

Odradek, Illuminated

Die Rezeption von Jeff Walls Fotografie ist situationsgebunden und von der unmittelbaren Präsenz eines Betrachters im Raum abhängig. Dabei werden verschiedene Parameter der Ausstellung für die ästhetische Erfahrung wirksam, die nur bei ihrem Besuch vermittelt werden können. Das Schreiben über Jeff Walls *Odradek* wird demzufolge in mehrfacher Hinsicht herausgefordert und erfährt zugleich seine Begrenzungen: es muß einerseits den Eindruck einer Farbfotografie mit seiner Größe, Bildqualität und Raumwirkung zu vermitteln versuchen. Andererseits sieht es sich mit einer noch gewichtigeren Herausforderung konfrontiert, die auratische und atmosphärische Dimension dieser Arbeit wiederzugeben, die mit der spezifischen Präsentation des Bildes zu tun hat. Odradek befindet sich nämlich in einem Leuchtkasten. Bei der Fotografie handelt sich um ein Cibachrome-Dia in einem großformatigen Schaukasten. Wie die meisten der Wallschen Fotografien ist auch diese Arbeit nach dem Prinzip einer Diaprojektion in einen Glaskasten eingebaut, die für die Betrachter durch nicht sichtbare Leutstoffröhren von hinten erhellt wird. Damit unterscheidet es sich in seiner Wirkung grundsätzlich von vielen gerahmten, großformatigen Fotografien. Boris Groys weist auf diesen fundamentalen Effekt in Walls Ausstellungen hin:

39 Ebd., S. 9.

„It's completely impossible to overlook Jeff Wall's work in an exhibition: they glow. For contemporary viewers this will certainly be taken as a reference to the glowing advertisements of the modern city street scene, but this association is by no means the only one that comes to mind. For all peoples throughout history, the ability to glow, to shine, has been a sign of holiness, of being chosen, of being invested with magical powers. Even those glowing advertisements lend a magical dimension to any landscape, a fact extensively exploited by countless filmmakers."[40]

Die von Groys skizzierten Wirkungen dieser außergewöhnlichen Aufladung mit Licht sind vor allem auf eine veränderte Oberflächenwirkung des Bildes zurückzuführen. Die Beleuchtung affiziert die Raum- und Farbwirkung der Fotografie gleichermaßen, ihre Gegenstände gewinnen an Tiefenschärfe und plastischen Konturen. Die Zweidimensionalität des Bildes wird zugunsten einer gesteigerten Plastizität, also dreidimensionalen Wirkung des Gezeigten erweitert und die Farben an filmische Bildqualitäten angenähert. Die gesamte Fotografie ist in schattenloses Eigenlicht getaucht. Ihre Wirkung erinnert an Thomas von Aquins Formulierung von der Farbe als inkorporiertes Licht und legt tatsächlich die von Groys angedeutete Analogisierung mit magischen Qualitäten nahe, die in sakralen ebenso wie in nicht-sakralen Kontexten anzutreffen sind.[41] Mit der Leuchtkraft der Fotografie *Odradek, Taboritskà, Prague, 18 July 1994* untrennbar verbunden sind seine atmosphärischen Dimensionen und auratischen Qualitäten.

Atmosphären und eine Ästhetik der Spur

Die aisthetische Erfahrung der Wallschen Fotografie ist in besonderem Maße davon bestimmt, daß sie vollkommen in Licht getaucht, von Licht erfüllt zu sein scheint. Mit diesem Licht emaniert etwas Atmosphärisches, das im und über das Bild hinaus wirkt. Das Durchscheinende aktualisiert erst die visuellen Inhalte des Bildes, es verleiht ihnen Glanz, Schimmer und damit den Effekt gesteigerter Anwesenheit.[42] Helligkeit zählt ebenso wie die Dunkelheit zu den zentralen Faktoren, die bestimmen, wie die Atmosphäres eines Raumes, aber auch eines Bildes oder Gegenstandes erfahren werden. „Die Dunkelheit hüllt die Dinge ein und läßt sie schließlich verschwinden, in der Helligkeit treten sie in Erscheinung und werden in ihrer Anwesenheit spürbar bis zu leuchtenden Präsenz."[43] Mit Jeff Walls Fotografie *Odradek* kann demzufolge ein spezifischer Präsenzeffekt verbunden werden, der darauf beruht, daß man mit dem eigenen Befinden, jenem „eigenleiblichen Spüren"[44], an der visuellen Wirklichkeit des Bildes partizipiert. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß der Einsatz von Licht die szenischen Qualitäten des Bildes mit einer bestimmten Atmosphäre auflädt. Sie ist Teil der Inszenierung, die die fotografischen Arbeiten von Jeff Wall charakter-

40 Boris Groys: *Life Without* Shadows. In: de Duve/Pelenc/Groys (Hg.): *Jeff Wall*, S. 58-67. Hier: S. 58.
41 Ein prominentes Beispiel stellen die gothischen Kathedralenfenster dar.
42 Vgl. Gernot Böhme: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern 1998, S. 37 ff.
43 Böhme: *Anmutungen*, S. 39-40.
44 Ebd., S. 40.

isiert. Können die atmosphärischen Eigenschaften der Fotografie genauer aufgeschlüsselt und möglicherweise eine dominate Qualität bestimmt werden? Diese Arbeit setzt vor allem die Lichterfahrung von Dämmerung (nicht zu verwechseln mit Düsternis) um. Das gezeigte Treppenhaus bildet wie der gesamte Innenraum einen konstanten Hintergrund von Dunkelheit vor dem sich die einzelnen Bildinhalte wie das Mädchen, das die Treppe herunterläuft oder das waschbeckenähnliche Gerät im linken Vordergrund kontrastiv abheben. All das, was sich aus dem Dunkel herausbildet, was sichtbar in Erscheinung tritt, ist jedoch schwach erleuchtet. Die Fotografie vermittelt die Erfahrung einer Opazität, in der die gegenläufigen Bewegungen von Zeigen und Verbergen, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit außerhalb ihrer binären Entgegensetzungen unlöslich ineinanderwirken. Darin geht auch eine virulente Spur der Abwesenheit des Odradek auf: als Atmosphäre, in der er/sie/es unsichtbar in Erscheinung tritt. Zweifelsohne handelt es sich bei diesen Effekten nicht um die einzigen oder gar ausschließlichen Wirkungsmöglichkeiten von *Odradek, Taboritskà, Prague, 18 July 1994*. Diese aisthetische Erlebnismöglichkeit kann auch mit einer auratischen Dimension auf der Grundlage eines komplexen Zusammenspiels von Absenz und Präsenz in Verbindung gebracht werden. Hierbei handelt es sich um Wahrnehmungsprozesse und ein rezeptives Verhalten, das das Sehen in gesteigertem Maße zu assoziativen Bezügen herausfordert. „Aura" bezeichnet demzufolge ein potentielles Feld, ein assoziatives Potential, das um die Fotografie im Zuge der Rezeption entsteht. „Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand", schreibt Georges Didi-Hubermann, „dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitete, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen, die auftauchen, näherkommen und sich entfernen [...]"[45] Im Fall von Odradek handelt es sich jedoch um das Sichtbar-Werden eines Unsichtbaren. Im assoziativen Spielraum dieses Unsichtbaren entfalten sich imaginäre und symbolische Qualitäten, die von den Bestimmungen der jeweiligen Betrachter abhängig sind. Dabei tritt Odradek gewissermaßen in seinen unterschiedlichen auratischen Dimensionen in Erscheinung. Die Wahrnehmung des Phänomens Odradek entfaltet sich in einem Zwischen-Zustand zwischen Anwesenheit und Abwesenheit: sie oszilliert zwischen Präsenz und Absenz. Es handelt sich um eine Präsenz, die auf Absenz gründet und die eher eine abstrakte Dynamik als eine allegorische Personifizierung oder anthropomorphe Assoziation nahelegt. In den Worten von Douglas Crimp kann ein solcher Präsenzbegriff in folgendem Vergleich anschaulich gemacht werden:

„Neben den Begriff von *Präsenz,* der *Da-Sein [Anwesenheit],* Sich-vor-etwas-Befinden bedeutet, und den Begriff von *Präsenz,* den Henry James in seiner Gespenstergeschichte verwendet, die Präsenz, welche die eines Geistes ist und deshalb eigentlich eine Absenz, eine Präsenz, die *nicht da* ist, bedeutet, möchte ich den Begriff der Präsenz als einer Art Mehr an Dasein stellen, einen geisterhaften Aspekt von Präsenz, eine Überschreitung,

45 Georges Didi-Hubermann: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.* München 1999, S. 147.

eine Ergänzung des Daseins [...] oder anwesend nur in einer Art Präsenz, die Henry James meinte, als er sagte: ‚The presence before him was a presence.'"[46]

In einem metaphorischen Sinn könnte also von einer Art geisterhaften Präsenz von Odradek in der Wallschen Fotografie gesprochen werden. Doch dies bezeichnet keineswegs eine Analogie, die Odradek inhaltlich und formal zu fixieren versucht. Odradek hinterläßt vielfältige Spuren der Abwesenheit. Das weite und kontingente Spektrum der Denkfiguren und Erfahrungswerte mag dennoch einen gemeinsamen strukturellen Nenner haben, auf den sie zurückgeführt werden können: die Spur. Die Spur kann als ein indexikalisches Zeichen herangezogen werden, das auf Abwesendes verweist, ohne es einholen zu können und damit zugleich Anwesenheit evoziert. In diesem Sinn kann von einer Ästhetik der Absenz gesprochen werden, die eine Ästhetik der Präsenz erzeugt. Odradek in Bild und Text kennzeichnet gleichermaßen die Struktur und metonymische Wirkungsweise der Spur. Eine solche Spur ist „kein Anwesen, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist und eigentlich nicht stattfindet. Das Anwesende wird zum Zeichen des Zeichens, zur Spur der Spur."[47]

Troubles of a Householder

Die These, daß Bild und Text ihren Konvergenzpunkt in einer Abwesenheit und seiner Spur haben, kann mit Blick auf Jeff Walls Installation *Odradek*, die im Juli 1999 im Mies-van-der-Rohe-Pavillon in Barcelona gezeigt wurde, um eine Variante erweitert werden. In dieser Ausstellung wird nicht nur die ästhetische Erfahrung von Absenz atmosphärisch vermittelt, sondern auch Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* direkt ins Spiel gebracht. Am Eingang der Installation erhalten die BesucherInnen den Text in einer englischen Übersetzung. Damit werden sie in die Kunst entlassen bzw. mit der Arbeit konfrontiert, die sich auf drei fast leeren Räume erstreckt. In einem dieser Räume findet sich ein fast undefinierbarer Gegenstand, etwas, das wie ein unscheinbares, ballgroßes Häufchen Abfall aussieht. Die Installation *Odradek* versetzt die BesucherInnen in eine offene Situation, in der die folgenden Elemente auf vielfältige Weise in Beziehung treten können, ohne zwingend festgelegte Analogien oder Relationen untereinander hervorzubringen: Drei nahezu leere, zu begehende Räume, ein nicht genau definierbarer Gegenstand in der Größe eines Gymnastikballs und ein Blatt Papier, genauer, eine Seite mit einen dichtbedruckten Text. Es handelt sich um *Troubles of a Householder*, die englische Übersetzung von Franz Kafkas 1919 entstandenen Text *Die Sorge des Hausvaters*.[48] Die Beigabe des Textes auf den Weg in die Installation markiert den grundlegenden Unterschied gegenüber der Fotografie mit dem ähnlich lautenden Titel. Die direkte Korrelation zwischen dem räumlichen Arrangement und den Assoziationsmöglichkeiten, die der Text

46 Douglas Crimp: *Die Fotografische Aktivität der Postmoderne*. In: *Theorie der Fotografie* IV, S. 241.
47 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt/M. 1976, S. 162.
48 Die englische Übersetzung des Textes findet sich im Anhang zu diesem Essay.

anbietet, liefert jedoch auch hier nicht eine wechselseitige Aufschlüsselung beider Kunstwerke. Möglich erscheint vielmehr eine streckenweise Kommentierung, die letztlich die Relationen der Unbestimmtheit und die Kategorien des Entzugs konturiert. Der Imagination und Assoziation der Besucher bleibt es überlassen, bildhafte Zitate des Textes in die leeren Räume zu projizieren. Der Text ersetzt nicht visuelle Re-Präsentationsformen, sondern provoziert sie, ohne einen spezifischen Rahmen, eine Leinwand oder einen Fluchtpunkt vorzufinden. Dabei können die gesamten, umgrenzenden Flächen der leeren Räume, der Wände, aber auch die Decke und der Boden zu temporären Trägern von Spuren werden, die die Präsenz von Odradek unsichtbar, aber imaginär bekunden mögen. Die Inszenierung von fast leeren Räumen exponiert eine Ästhetik zwischen Absenz und Präsenz, in denen der Kafkasche Text im wortwörtlichen Sinne hinein- und herausgelesen wird. Damit sind sowohl der Inflation als auch dem Versiegen der Bilder Tür und Tor geöffnet. Aber nicht nur Prozesse der Projektion mögen in den Räumen stimuliert werden; auch die leibliche, ja erneut atmosphärische Erfahrung von Leere drängt sich dieser Installation förmlich auf. Angesichts der Leere begibt man sich auf die Suche nach „Etwas" (nach einen Objekt, einem Bild, einem Gegenstand), das irgendwo exponiert werden könnte, um entdeckt oder begriffen zu werden. Als direkte Referenz und Manifestation von etwas Abwesendem mag das abfallähnliche Überbleibsel in einem der Räume gelten. Hier wird möglicherweise eine vergangene Präsenz insinuiert, aber nicht in einen Deutungs- oder Bedeutungszusammenhang gestellt. Es handelt sich jedenfalls um nichts, das unzweifelhafte Auskunft über eine Erscheinung, ein Ding, einen Charakter oder ein Wesen gibt. Allenfalls deutet sich so eine Spur an, weniger noch, auf die Möglichkeit einer solchen wird so angespielt, daß sie indifferent bleibt. Jeff Wall fungiert als Archivar der imaginären Aufenthaltsräume und Erscheinungsweisen von Odradek, doch das, was er in dieser Installation in dominanter Weise sichtbar und erfahrbar macht, ist dessen Ungreifbarkeit, seine Absenz.

„Rascheln in gefallenen Blättern"[49]

Von Max Brod ist überliefert, daß Franz Kafka beim Vorlesen seiner eigenen Texte nicht selten in ein unbändiges Lachen verfallen sei. Die Vorstellung, die Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* sei einmal auf diese Weise vorgetragen worden, lenkt den Blick auf eine Qualität, die eine neue Verbindung zwischen der fotografischen Arbeit und dem Text erkennen läßt: beide Künstler mögen Amusement oder auch Schadenfreude bei der Vorstellung empfunden haben, wie sie ihre Leser und Betrachter auf die Suche nach Odradek schicken und dabei nicht selten in die Irre führen. Wenn der Hausvater Odradek zuschreibt, lachen zu können, so ist dies ein unheimliches und fast undeutliches Gelächter, das mit dem „Rascheln in gefallenen Blättern" verglichen wird. Diesem leisen Gelächter mögen die Leser auf die Spur kommen und es aufgreifen. Auch die Fotografie und die Installation von Jeff Wall stellen einen Resonanzraum für ein

49 Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*, S. 130.

solches leises, aber deutliches, von Paradoxien stimuliertes Lachen dar. Odradek wird darin fixiert, weil er ungreifbar bleibt. Diese Ungreifbarkeit stellt einen zentralen Konvergenzpunkt zwischen der Fotografie und dem Text dar und ist zugleich Gegenstand listiger Repäsentationstrategien. Immer handelt sich dabei um ein Lachen, das der Ausdruck eines tiefgründigen, ja schwarzen Humors ist, ein Lachen, das womöglich sogar Gespenster und alle Arten von „Wesen außerhalb der Ordnung" außer Fassung zu bringen vermag. „Where is the *humour noir* in your work?", fragte Jean François Chevrier Jeff Wall in einem Interview. Wall antwortete:

„It is everywhere. Black humour, diabolic humour and the grotesque are very close to each other. Bakhtin talked about the ‚suppressed laughter' in modern culture. Things can be laughed about, but not openly. The fact that the laughter is not open gives it a sinister, neurotic, bitter and ironic quality. It's a kind of mannerist laughter that is similar to Jewish humour, *Schadenfreude*, and gallows humour. I feel that there is a kind of ‚suppressed laughter' running through my work, even though I am not sure when things are funny. *Humour noir* is not the same as the comic, although it includes the comic; it can be present when nobody seems to be laughing. It is one of the forms of the serious moral game that you mentioned."[50]

Anhang

Some say the word Odradek is of Slavonic origin, and try to account for it on that basis. Others again believe it to be of German origin, only influenced by the Slavonic. The uncertainty of both interpretations allows one to assume with justice that neither is accurate, especially as neither of them provides an intelligent meaning of the word.

No one, of course, would occupy himself with such studies if there were not a creature called Odradek. At first glance it looks like a flat star-shaped spool for thread, and indeed it does seem to have thread wound upon it; to be sure, only old, broken-off bits of thread are legible, nor merely knotted but tangled together, of the most varied sorts and colours. But it is not only a spool, for a small wooden cross-bar sticks out of the middle of the star, and another small rod is joined to that at a right angle. By means of this latter rod on one side and one of the points of the star on the other, the whole thing can stand upright as if on two legs.

One is tempted to believe that the creature once had some sort of intelligible shape and is now only a broken-down remnant. Yet this does not seem to be the case; at least there is no sign of it; nowhere is there an unfinished or unbroken surface to suggest anything of the kind; the whole thing looks senseless enough but in its own way perfectly finished. In any case, closer scrutiny is impossible, since Odradek is extraordinarily nimble and can never be laid hold of.

He lurks by turns in the garret, the stairway, the lobbies, the entrance hall. Often for months on end he is not to be seen; then he has presumably moved

50 *The Interiorized Academy. Interview with Jean Francois Chevrier 1990.* In: de Duve/Pelenc/Groys (Hg.): *Jeff Wall*, S. 104-110. Hier: S. 109.

into other houses; but he always comes faithfully back to our house again. Many a time when you go out of the door and he happens just to be leaning directly beneath you against the banisters, you feel inclined to speak to him. Of course, you put no difficult questions to him, you treat him - he is so diminutive that you cannot help it - rather like a child. ‚Well, what's your name?' you ask him. ‚Odradek', he says. ‚And where do you live?' ‚No fixed abode', he says, and laughs; but it is only the kind of laughter that has no lungs behind it. It sounds rather like the rustling of fallen leaves. And that is usually the end of the conversation. Even these answers are not always forthcoming; often he stays mute for a long time, as wooden as his appearance.

I ask myself, to no purpose, what is likely to happen to him? Can he possibly die? Anything that dies has had some kind of aim in life, some kind of activity, which has worn out; but that does not apply to Odradek. Am I to suppose, then, that some time or other he will be rolling down the stairs, with ends of thread trailing after him, before the feet of my children, and my children's children? He does no harm to anyone that one can see; but the idea that he is likely to survive me I find almost painful.[51]

51 Franz Kafka: *Troubles of a Householder*. Translated 1954 by Ernst Kaiser and Eithne Wilkins from *Dearest Father*. In: de Duve/Pelenc/Groys (Hg.): *Jeff Wall*, S. 72-73.

EMER O'SULLIVAN

Kinderliterarische Komparatistik: Ein Überblick

Kinderliteraturforschung und Komparatistik standen und stehen z.T. noch heute kaum in Verbindung miteinander. Die Komparatistik, lange auf Texte der Hochliteratur konzentriert, kümmerte sich nicht um kinderliterarische Texte, denen implizit ein geringerer literarischer Status zugeschrieben wurde. Die Kinderliteraturforschung arbeitete meist mit einem internationalen Korpus der Kinderliteratur, die Texte wurden *der* Kinderliteratur schlechthin zugeschrieben, als ob diese keine Sprachgrenzen kenne; das Gemeinsame und nicht die Differenz stand im Mittelpunkt.

Ausnahmen bestätigen diese Regel. Der international bekannte Komparatist Paul Hazard befaßte sich schon 1932[1] mit Kinderliteratur, aber wie er das tat, ist bezeichnend. Als hätte er sein komparatistisches Werkzeug vor der Textproduktion weggeschlossen, schreibt er ein sehr kenntnisreiches, aber auch romantisierendes Buch, das im idealistischen Konzept einer Weltrepublik der Kinder mündet.[2]

Eine positive Ausnahme in der deutschsprachigen Komparatistik stellt Erwin Koppen, langjähriger Inhaber des Lehrstuhls für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Bonn, dar, der im Juli 1990 die erste komparatistische Veranstaltung zur Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland, eine von der DFG geförderte Tagung „Internationale Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Theorie - Übersetzung - Rezeption", in Bonn organisierte. Durch sie wurde „die Notwendigkeit klarer komparatistischer Fragestellungen innerhalb der Kinderliteraturforschung verdeutlicht".[3]

Koppen befaßte sich mit Themen, die im engeren oder weiteren Sinn mit Kinder- und Jugendliteratur zu tun hatten - etwa mit Otto Julius Bierbaums deutscher Bearbeitung von Collodis *Pinocchio*[4]; Gertrud Lehnert setzte diese Arbeit fort, indem sie nicht nur für eine Berücksichtigung der Kinderliteratur innerhalb der Komparatistik plädierte[5], sondern diese in Arbeiten zur kinder-

---

1 Paul Hazard: *Les livres, les enfants et les hommes*. Paris 1932.

2 Vgl. zur Darstellung und Kritik des Hazardschen Werkes ausführlich Emer O'Sullivan: *Ansätze zu einer komparatistischen Kinder- und Jugendliteraturforschung*. In: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (1994), S. 35-76.

3 Gertrud Lehnert: *Vorwort*. In: *Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*. Hg. von Hans-Heino Ewers, Gertrud Lehnert und Emer O'Sullivan. Stuttgart, Weimar 1994, S. ix.

4 Erwin Koppen: *Pinocchio im Reich des Simplicissimus. Otto Julius Bierbaum als Bearbeiter Collodis*. In: *Stimmen der Romania. Festschrift für W. Theodor Elwert zum 70. Geburtstag*. Hg. von Gerhard Schmidt und Manfred Tietz. Wiesbaden 1980, S. 225-241.

5 Gertrud Lehnert: *Kinder- und Jugendliteraturforschung komparatistisch. Anmerkungen zu einem Desiderat*. In: *Fundevogel* 51 (1988), S. 3-5.

literarischen Phantastik[6], zur Mädchenliteratur und zu *gender studies*[7] auch präzisierte - und indem sie die Kinderliteratur als selbstverständlichen Teil einer allgemeinliterarischen Studie mit einbezog.[8]

Die Kinderliteraturforschung ist, im Gegensatz zu den Nationalphilologien und deren Didaktiken, in deren institutionellen Kontexten sie sich meist entwikkelte, nie eine ausgesprochen nationalphilologische Disziplin gewesen; der vorherrschende Literaturbegriff in der Kinderliteraturwissenschaft schließt in der Regel die übersetzte Literatur ein. Allerdings wurde lange der Übersetzungsprozeß selbst nur oberflächlich zum Thema. Zwar waren die internationalen Aspekte von Kinderliteratur ein wichtiger, in den Nachkriegsjahrzehnten anknüpfend an Paul Hazard sogar der dominierende Gegenstand des kinderliterarischen Diskurses, es fehlte jedoch ein Bewußtsein für den ausgeprägt grenzüberschreitenden Charakter ihres Gegenstands.

An anderer Stelle[9] habe ich die Entwicklung der Kinderliteraturforschung vom schwärmerischen Internationalismus Hazardscher Prägung zu den Anfängen eines komparatistischen Verfahrens beschrieben und die Leistung kinderliterarisch-komparatistischer Wegbereiter wie Göte Klingberg, Walter Scherf oder Richard Bamberger rekonstruiert.

Die Internationalität der Kinderliteraturforschung wird am Beispiel einer Reihe wichtiger Publikationen deutlich, insbesondere am ersten umfangreichen und auf internationale Kooperation angelegten vierbändigen Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur[10], an der *International Companion Enclycopedia of Children's Literature*[11] und am vor kurzem erschienenen *Lexikon der internationalen Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*[12].

Systematisch betrachtet stellt die Kinderliteratur in ihrer internationalen Vernetzung[13] einen genuin komparatistischen Forschungsgegenstand dar. Nicht allein die geschichtliche Entwicklung - etwa die eines ständigen Austausches der Kinderliteraturen Europas und Nordamerikas - läßt die Kinderliteratur als loh-

---

6 Vgl. z.B. Gertrud Lehnert: *Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel.* In: *Zeitschrift für Germanistik* 2 (1995), S. 279-289.

7 Vgl. z.B. Gertrud Lehnert: *Literarische Gestaltung weiblicher Adoleszenz.* In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 42 (1995), 3, S.19-26.

8 Vgl. z.B. Gertrud Lehnert: *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur.* Würzburg 1994

9 Vgl. O'Sullivan: *Ansätze* 1994.

10 *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zur Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur.* Bd. 1-3 und Ergänzungs- und Registerband. Hg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel 1975-82.

11 *International Companion Encyclopedia of Children's Literature.* Hg. von Peter Hunt. London, New York 1996.

12 Bettina Kümmerling-Meibauer: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon.* 2 Bde. Stuttgart, Weimar 1999.

13 „Die europäische Kinderliteratur kennt [...] kaum Sprachgrenzen. Sie war und ist eine Einheit." Göte Klingberg: *Die Gattungen des Kinder- und Jugendbuches. Ein Programm für die geschichtliche Kinder- und Jugendliteraturforschung.* In: *Wirkendes Wort* 17 (1967), S. 329. Von der Prämisse ausgehend, daß „children's literature evolves from international, rather than national, paradigms" wies auch Bouckaert-Ghesquière darauf hin, daß, wenn man sich auf „geographically internal texts and [...] those responsible for their production" (ebd.) beschränkt, man das Gesamtbild der Kinderliteratur verzerre. (Rita Bouckaert-Ghesquière: *Cinderella and Her Sisters.* In: *Poetics Today* 13 (1992/1), S. 93).

nenden komparatistischen Gegenstand erscheinen; sie gehört auch zu den Literaturbereichen, die den höchsten Anteil an Übersetzungen vorzuweisen haben; dieses komparatistische Potential ist jedoch erst vor kurzem Gegenstand auch der komparatistischen Diskussion geworden.

Mit den Schwerpunktheften 13,1 von *Poetics Today* (1992) zu „Children's Literature" und von *Compar(a)ison* 2/1995 zu „Current Trends in Comparative Children's Literature Research" haben zwei etablierte Fachzeitschriften sich mit Kinderliteratur befaßt; dabei zeigt die knapp 180 Titel umfassende Bibliographie zur komparatistischen Kinderliteraturforschung[14], von der etwa drei Viertel nach 1980 erschienen sind, das zunehmende Interesse an komparatistischen Aspekten der Kinderliteratur; dies ist ebenfalls an einer Reihe neuerer Publikationen abzulesen, die z.T. auf Tagungen zu diesem Thema zurückgehen.[15]

Mit *Kinderliterarische Komparatistik*,[16] als Habilitationsschrift an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt entstanden und 2001 als wichtigster Forschungsbeitrag der vergangenen beiden Jahre von der *International Research Society for Children's Literature* ausgezeichnet, liegt eine systematische Bestimmung des Bereichs vor, in der erstmals grundlegende Fragestellungen und Konzepte der Vergleichenden Literaturwissenschaft unter kinderliteraturspezifischen Aspekten weiterentwickelt werden. In Analogie zur allgemeinen Komparatistik werden die Arbeitsfelder der kinderliterarischen Komparatistik unterschieden, im Hinblick auf den aktuellen Stand der Forschung beschrieben und durch konkrete Fallbeispiele veranschaulicht. Kinderliteraturspezifisch werden die Konzepte ‚Weltliteratur' und ‚Klassiker' diskutiert. Darüber hinaus wird das kinderliterarische Übersetzen durch die Einführung der narratologischen Instanz des impliziten Übersetzers und die Analyse seiner Manifestation in der Stimme des Erzählers des übersetzten Textes weiterentwickelt.

Parallel zum wachsenden komparatistischen Bewußtsein der Kinderliteraturforschung wird es generell im Kontext der kulturwissenschaftlichen Orientierung der Geisteswissenschaften mit ihrer anthropologisch ausgerichteten, postkolonialistischen oder von *gender studies* beeinflußten Literatur- und Kulturbetrachtung möglich, daß die bisher von der Komparatistik marginalisierte Literaturform Kinderliteratur neue Forschungsperspektiven eröffnet – beispielsweise in konstruktivistischen Diskussionszusammenhängen als eine durch ihren Adressatenbezug bestimmte Literatur, die das Kind, für das sie geschrieben wird, im Text konstruiert und auf der Darstellungsebene verschiedene Kindheitskonstrukte entwirft. Die Rolle der Kinderliteratur bei der Konstruktion von Kindheit erlaubt es in besonderer Weise, Auskunft über die jeweils kultur- und zeitspezifischen Kindheitsbilder einer Gesellschaft zu geben: erwachsene Vorstellungen über und Projektionen von Kindheit mit all ihren Ängsten, Hoffnungen, Ideal-

14 Bettina Kümmerling-Meibauer: *Studies in Comparative Children's Literature*. In: *Compar(a)ison* 2 (1995), S. 147-159.

15 Vgl. z.B. *Cross-Culturalism in Children's Literature. Selected Papers from the Children's Literature Association, Ottawa 1987*. Hg. von Susan Gannon. New York 1988; *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*. Hg. von Jean Perrot und Pierre Bruno. Paris 1993 oder, bereits erwähnt, Ewers/Lehnert/O'Sullivan: *Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß* (1994).

16 Emer O'Sullivan: *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg 2000.

isierungen und Verdrängungen. Gerade die Analyse der Übersetzungen von Kinderliteratur - als Schnittstelle zwischen Epochen, Kulturen und Literaturen - zeigt klar, daß die dominanten Kindheitsbilder einer Kultur bei Grenzüberschreitungen eine ebenso große Rolle für das Zustandekommen des übersetzten Textes spielen wie didaktische Konzepte, politische Implikationen usw. Sie macht deutlich, wie zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Sprachraum die Fähigkeiten, Interessen und Bedürfnisse von Kindern eingeschätzt und in den Zieltexten anhand der Konstruktion eines impliziten Lesers der Übersetzung bestimmt werden. Dies wird um so deutlicher, als bei der Übersetzung von Kinderliteratur im Gegensatz zu Übersetzungen von der autonomieästhetischen Tradition verpflichteten Hochliteratur pädagogische und gesellschaftliche Normen stärker auf die Erstellung des Zieltextes einwirken.[17]

Kinderliteratur unterscheidet sich von der allgemeinen Literatur vornehmlich durch ihre Bestimmung (sie umfasst von gesellschaftlichen Instanzen der Lesergruppe Kinder und Jugendliche zugeteilte Texte), durch die ihr eigene Asymmetrie der Kommunikation und durch ihre gleichzeitige Zugehörigkeit zum literarischen und pädagogischen System. Die Arbeitsweisen und Themen der allgemeinliterarischen Komparatistik lassen sich also nicht einfach auf die Kinderliteratur übertragen; sie müssen modifiziert werden, um dem spezifischen Gegenstandsbereich Kinderliteratur gerecht zu werden.

Ein Überblick über die Lage der kinderliterarischen Komparatistik müßte eigentlich eine Aufzählung der Institutionen enthalten, an denen diese betrieben wird. Diese Aufzählung wäre sehr kurz: es gibt im deutschsprachigen Raum keine Professur speziell für kinderliterarische Komparatistik - es gibt nur forschende Individuen aus kinderliteraturwissenschaftlichen und komparatistischen Kontexten, die sich mit diesem Gebiet beschäftigen.

17 Ich habe dies u.a. am Vergleich unterschiedlicher deutschsprachiger Übersetzungen von *Alice in Wonderland* und englischsprachiger Übersetzungen der Kinderromane Erich Kästners im Detail gezeigt (vgl. Emer O'Sullivan: *Alice über Grenzen. Vermittlung und Rezeption von Klassikern der Kinderliteratur.* In: *Das Fremde in der Kinder- und Jugendliteratur. Interkulturelle Perspektiven.* Hg. von Bettina Hurrelmann und Karin Richter. Weinheim, München 1998, S. 45-57 und *Erich und die Übersetzer. Eine komparatistische Analyse der Übersetzungen von Kästners Kinderromanen.* In: *Erich Kästner. Zur internationalen Verbreitung und Wirkung des kinderliterarischen Werks.* Hg. von Ute Dettmar, Bernd Dolle-Weinkauff und Hans-Heino Ewers. Frankfurt/M. u.a. [im Druck]).

ANKÜNDIGUNGEN VON VERANSTALTUNGEN UND TAGUNGEN

8. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung

vom 26. bis 28. April 2002 in Zürich

Die 8. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung findet vom 26. bis zum 28. April 2002 im Medizinhistorischen Museum der Universität Zürich statt. Aus diesem Grund wollen wir uns mit den Gestalten des Todes in der Kulturgeschichte beschäftigen. Das Themenspektrum reicht vom einzelnen Gerippe bis zum monumentalen Totentanz, von mittelalterlichen Darstellungen Verstorbener bis zu Skeletten und Todesengeln in der zeitgenössischen Kunst. Willkommen sind Beiträge aus den Fächern Medizin- und Kunstgeschichte, Literatur-, Film- und Musikwissenschaft.

Die Vortragsdauer beträgt 20 Minuten zuzüglich 10 Minuten Zeit zur Diskussion. Die Veröffentlichung erfolgt in *L'art macabre*, dem Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung. Den Festvortrag hält Prof. Dr. Christian Kiening, Ordinarius für ältere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Parallel zur Jahrestagung wird eine Ausstellung zur Thematik *Geburt und Tod* im Medizinhistorischen Museum der Universität Zürich zu sehen sein.

Informationen zum Ablauf der Tagung erteilen:

Dr. Uli Wunderlich, Europäischen Totentanz-Vereinigung, Marienstr. 25, D-40212 Düsseldorf
Tel. +49 211 854 90 05, Fax: +49 211 869 37 90,
Mail: webmaster@totentanz-online.de

Prof. Dr. Christoph Mörgeli, Medizinhistorisches Institut und Museum der Universität Zürich, Rämistrasse 71, CH-8006 Zürich
Tel. +41 1 634 20 72, Fax +41 1 634 36 90
Mail: cmoergel@mhiz.unizh.ch

Anmeldeschluss ist der 15.12.2001.

Anm. d. Red.: Diese Angaben sind mit Erlaubnis der Veranstalter folgender Internet-Site entlehnt:

http://www.totentanz-online.de/ankuendigung.htm

Mythen und ihre kulturellen Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien

Interdisziplinäres Symposion an der Universität zu Köln 6.–8. Juni 2002
Gefördert durch die Fritz Thyssen-Stiftung

Die interdisziplinäre Tagung beschäftigt sich mit der Umsetzung mythologischer Überlieferungen in unterschiedlichen Medien und Kunstformen der neuzeitlichen Kulturgeschichte: in Buch und Schrift, in der bildenden Kunst und Musik, im Theater und im neuen Medium des Films. Dabei richtet sich das Hauptinteresse des Symposions auf die häufig vernachlässigten medialen Bedingtheiten der Entstehung, Verbreitung und Wirkungsweise mythologischer Werke.

Kontaktadresse der Veranstalterin:

Privatdozentin Dr. Annette Simonis
Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität Köln
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln
e-mail: AnnetteSimonis@web.de

„At the Edge": Margins, Frontiers, Initiatives in Literature and Culture

ICLA 2003 Congress
Hong Kong

What are the margins, frontiers, and initiatives for the literary mind of the new century? What constitutes the quest for possible worlds and impossible places; the struggle for openness, for creativity, and for alternative notions of humanity? How shall we survive and overcome the network of digital realities; the changing concepts of literature and culture; as well as our imagination coming on the verge of exorbitant disintegration? What do we do to feel at home in territories of hyphenated identities and sexualities; with the power and limitation of hybridity and virtuality; with the hyper-human edge of our own experience and sensibility? Where do we go for a brave new trajectory of the word, and of the liminal world -- for a liberating transgression of common values in the still unexplored field of human creativity?

The deadline for proposals for Workshops, Roundtables, and Special Topics is: June 1, 2002.

The deadline for proposals for papers slated for Panels is:
September 15, 2002.

Panels

- Utopias, Dystopias, and Virtual Worlds
  Quest for humanity and the work of time; possible worlds and impossible places; nostalgia for the future; the struggle for livable territories; surviving the ultimate realities; the changing concepts of home as sedentary, changeable, a place, a culture, and environment, or an imagined world.

- Homelessness, Depaysment, and Diaspora
  Literature of the nomad; immigrant literature; nomadism as trope in literature (and a fact in history); the historical "searching for roots"; the in-betweenness of the diasporia community; hyphenated ethnicities; creole culture; exilic narratives; the passage of Self/Other through the Crowd.

- The Trans-Human Imagination
  The capture of the super-human; the power and limitation of humanity; the supreme aura of imagination; trans-human versus trans-cultural aspirations; understanding the transcendental in Buddhism, Islam, Christianity, Nietzsche, Chuang-tsu, the New Age, etc.; the paradox of other-worldly experience.

- Advent of the Hyper-Human Sensibility
  Hyperspace, hypertext, hyperbole; sensibility at the edge of sound, sight and speed; issues of virtuality, excess, and fatality, the aesthetics and politics of the hyper-modern; the hypersensitive and hypercritical effects of time and space; alternative notions of silence, vision and velocity.

Workshops

Workshops are a structured series of intensive sessions where participants present and discuss their works on a common theme over an extended period of time. They provide an occasion for a group of specialists, practitioners and postgraduate students with shared intellectual concerns to work together on individualized issues as well as collective projects.

- Writing, Resistance and Cultural Creativity
  (A Programme for Creative Writing)
  A series of interactive workshops to investigate the social power of creative writing, and study writers' engagement with new margins, frontiers and initiatives. The aim is to understand anew the explorative nature of literature alongside its function to resist various forms of oppression, hegemony as well as commonplaces in the post-humanist world.

- Teaching Literature in the Age of Virtual Reality
  (A Programme for Teaching Development)
  A series of explorative sessions to allow professional teachers of literature to: (a) reconsider the changing roles of literature in the teaching and learning of

culture, value and sensibility; and (b) examine critically the limitations and possibilities of literary education in an age of virtual reality, technological commodification, and post-humanist democracy.

- „Brave New Words": Multi-Media Culture and the Network of Humanity (A Multi-Media Programme)
  A series of innovative workshops aimed at exploring the changing relationships among humanity, culture, and emergent forms of verbal representation. Multi-media communication will be critically used and studied in order to examine the interface among human language, cultural imagination and the growing network of everyday-life-worlds in the post-humanist era.

- Politics and Literary Imagination / Literature and Political Imagination (A Postgraduate Programme)
  A cross-disciplinary and inter-institutional seminar series especially designed for post-graduate students in their dual roles as organiser and participant. It aims to study: (a) the relevance of politics to literary imagination; (b) the limits of representation implicit in the various manifestation of political ideals; and (c) the insight provided by literature to the political imagination of the new century.

Multi-Disciplinary Cultural Programme:

- History and the Play of Difference: One Imagination, Infinite Realities
  A series of local artistic events aimed at exploring the effects of history on cultural realities from the perspective of various versions of epochal beginning as well as divergent forms of artistic discipline. The critical emphases will be: (a) the problems and prospects of the kind of pluralistic society we encounter after the triumph of humanism; and (b) the dynamics of a global culture and imagination that draws on the play of difference, rather than identity, as an infinite resource of humanity.

- On the Edge of Value: Gender and Sexuality Beyond Humanism
  Problems of gender identity and difference after post-modernity; representations of sexuality beyond humanism; sexual dynamics in post-contemporary value representation; the aesthetics, politics and erotics of value; value intervention in future issues of gender and sexual politics; the intervention of gender and sexuality in post-humanist condition of value.

- The Impossibilities of Identity: Desire, History and Recognition
  The play of hybridity, of power, of triviality; the politics of recognition and mis-cognition; tactics of identification, of resistance, of commitment; desires for and representations of the invisible, the impossible, and the irresistable; amnesia and rememberance; the seduction of memory, dream of history, and fascination for identity in the afterbirth of colonialism and post-colonialism, etc.

- The Future of the Word: Language and Literature at the Limits of Technology
  Testing the limits of the word; technological and biological interface in science fiction, cyberculture, and the extra-terrestrials; potentials of human language in the digital network; questions of orality and liminality re-visited; literary imagination in interactive relationships; futuristic models of communication and community.

Roundtables

Roundtable sessions are intended to provide an open critical forum for the exchange and exploration of global issues in the field of international comparative literature. The overall emphasis is the role, function and effect of literature viewed from the perspective of a comparatist living in the 21st century.

- The Legacy of (World) Literature: Passions and Interests
- The Circulation of Humanism: Past Achievements, Future Prospects
- Revisiting Modernity in the Non-Western Context: Cross-Cultural Dynamics
- Literature and Education in the Post-Humanist Era: A Philosophy of Hope
- Technology and Culture: Strange Bedfellows?
- Cultural Critique and Literary History: Alternative Options
- Millenial Myths and Perennial Truths: Dangerous Relations

Special Topics

Special Topics sessions are organized by the Executive Committee to address issues important to the field as a whole, or to the Association in particular. They are designated by the President of the ICLA. Anyone who wishes to propose a Special Topics session should contact the ICLA President KAWAMOTO Koji (kojik@aurora.dti.ne.jp).

Congress Organiser

Congress Organiser
The International Comparative Literature Association (ICLA)
c/o Prof. Eugene Chen Eoyang, Chair Professor, Department of English
Lingnan University, Hong Kong
e-mail: eoyang@ln.edu.hk
Phone: (852) 2616 7802 / 2451 5914, Fax: (852) 2461 5270 / 2441 7549

Please contact the Congress Secretariat for any queries:

Congress Secretariat:
MV Destination Management Limited, Room 1405, Golden Gate Commercial Building, 136-138 Austin Road, Tsim Sha Tsui, Hong Kong
e-mail: info@mvdmc.com.hk
Phone: (852) 2735 8118, Fax: (852) 2735 8282

Anm. d. Red.: Diese Angaben sind mit Erlaubnis der Veranstalter folgender Internet-Site entlehnt:

http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/icla_program.html

BERICHTE VON TAGUNGEN

„...das ersehnte Land". E.T.A. Hoffmann und Italien

Deutsch-italienischer Kongress vom 2.-4. November 2000 in Mailand

Vom 2.-4. November 2000 fand an der *Università Cattolica del Sacro Cuore* in Mailand ein deutsch-italienischer E.T.A. Hoffmann-Kongress statt. Veranstaltet wurde die Tagung vom italienischen Komparatistenverband, der *Società Italiana di Comparatistica Letteraria* (S.I.C.L.) und dem *Goethe-Institut* Mailand in Zusammenarbeit mit dem *Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland* (Mailand), dem *Assessorato alla Cultura* der Stadt Mailand, dem *Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere* der *Università Cattolica* (Mailand) und der *Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori* der Universität Bologna in Forlì. Für die wissenschaftliche Durchführung der Tagung war das Vorstandsmitglied der S.I.C.L., Sandro M. Moraldo, verantwortlich, der auch die Konzeption der Veranstaltung zusammen mit dem Direktor des *Goethe-Instituts* in Mailand, Dr. Kajo Niggestich, von langer Hand vorbereitet hat. Dank der engen Zusammenarbeit mit dem *Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland Mailand*, dem Dekan der *Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne*, Prof. Sergio Cigada, dem Direktor des *Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere*, Prof. Gianfranco Porcelli (beide von der *Università Cattolica*) und dem Dekan der *Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori* der Universität Bologna in Forlì, Prof. Marcello Soffritti, gelang es den Veranstaltern, führende E.T.A. Hoffmann-Forscher aus Deutschland und Italien einzuladen und damit überhaupt den ersten E.T.A. Hoffmann und seinem vielfältigen Werk gewidmeten Kongress in Italien durchzuführen. Dem an diesen drei Tagen zahlreich erschienenen Publikum, Studenten, Kollegen und Lehrer der gymnasialen Oberstufe, denen das Oberschulamt der Lombardei die Tagung als Fortbildungskurs anerkannte, hatten die Veranstalter ein interessantes und themenreiches Programm zu bieten.

Die Tagung wurde in der Krypta der Università Cattolica unter dem Vorsitz des Präsidenten der Italienischen Germanistenvereinigung (AIG), Alberto Destro, mit der Begrüßung der Teilnehmer durch den Direktor des *Goethe-Instituts Mailand*, Dr. Kajo Niggestich eröffnet. Es folgte ein Grußwort von Enzo Caramaschi (Florenz), dem Präsidenten der S.I.C.L. Die Referenten sprachen zum Thema: *„... das ersehnte Land". E.T.A. Hoffmann und Italien*. Es ist nur allzu bekannt, dass es dem großen deutschen Romantiker nicht vergönnt war, in das Land seiner Sehnsucht zu reisen. Das hinderte ihn jedoch nicht daran, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen und sich ein imaginäres Bild Italiens und der Italiener zu formen, das in zahlreichen Werken seinen Niederschlag gefunden hat. So war es nur folgerichtig, Wulf Segebrecht (Bamberg) den einführenden Vortrag über *E.T.A. Hoffmanns imaginäre Italien-Bibliothek* halten zu lassen. Sein Thema setzte sich insbesondere mit Hoffmanns Bild von der italienischen Literatur auseinander. Erwähnt sei hier zumindest die dem Italien-Enthusiast und -Kenner

Hoffmann zugefallene Aufgabe, beim Bestandsaufbau und der Katalogisierung einer großen Leihbibliothek von Carl Frierich Kunz die italienische Abteilung eigenverantwortlich zu übernehmen. Sandro M. Moraldo (Mailand/Forlì) unternahm in seinem Vortrag *Zur Semantik der ‚femme fragile' bei E.T.A. Hoffmann, Gabriele D'Annunzio und Tennessee Williams oder Geburt, Blüte und Niedergang einer literarischen Frauengestalt* den typologischen Vergleich eines insbesondere für die Literatur des *Fin de Siècle* typischen Motivs der *femme fragile* in *Rat Krespel, Il piacere* und *A Streetcar Named Desire*. Franz Loquai (Heidelberg) thematisierte in seinen Ausführungen *Die Bösewichte aus dem Süden*. Dabei ging es, so der Untertitel des Vortrags, um *imagologische Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns Italienbild in ‚Ignaz Denner' und anderen Erzählungen*. Neben anschaulichen Textbeispielen ging Loquai der Frage nach, ob Hoffmann sich womöglich unreflektiert nationale Stereotypen zu Eigen gemacht und damit Vorurteile begünstigt habe. Den letzten Vortrag hielt an diesem Tag Patrizio Collini (Florenz) zum Thema *Die Fermate: Zeit der Musik, Zeit der Liebe*. Er ging dabei besonders auf die erotisch-sexuelle Färbung des Trillo in Hoffmanns Novelle ein. Unter dem Vorsitz von Hartmut Steinecke (Paderborn) eröffnete am folgenden Tag der Dekan der *Facoltà di Lingue e Letterature Straniere* der *Università Cattolica*, Sergio Cigada, und der stellvertretende Generalkonsul des *Generalkonsulats der Bundesrepublik Mailand*, Friedrich Röhrs, mit einem Grußwort an die Teilnehmer und Ausführungen zu den bilateralen Beziehungen, die Tagung. Der erste Vortragende, Michele Cometa (Palermo), referierte über *Hoffmann und die italienische Kunst*, insbesondere den Niederschlag der italienischen Malerei in Hoffmanns Werk. Detlef Kremer (Münster) sprach dagegen über *‚Das Land der Kunst' - Italien als Spiegel einer klassizistischen und einer manieristischen Ästhetik (Goethe - Arnim - Hoffmann)*. Sein Hauptaugenmerk richtete sich dabei auf die ästhetische Funktion unterschiedlicher Italienbilder, wobei das Land als topologischer und allegorischer Ort wahrgenommen wurde. Dies gelte für eine klassizistische Überformung Italiens bei Goethe ebenso wie für eine romantische Beschriftung des ‚Landes der Kunst' bei Hoffmann und Arnim. Den Vormittag schloss dann Maria Enrica D'Agostini (Parma) mit ihrer Studie *Bis an die Grenzen des Alltäglichen: Die unheimliche Ironie in Hoffmann und Pirandello*, ab. Hauptsächlich ging es ihr darum zu zeigen, wie Pirandello das phantastische und groteske Werk Hoffmanns rezipierte und teilweise auch weiterführte. Am Nachmittag (den Vorsitz führte Wulf Segebrecht) sprachen dann gleich zwei Referenten zum Thema Hoffmann und die Commedia dell'arte: Lothar Pikulik (Trier) mit seinem Vortrag *Die Hieroglyphenschrift von Gebärde, Maske, Spiel. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot und die Commedia dell'arte* und Hartmut Steinecke (Paderborn), der über *„den Gozzi muss ich haben". Hoffmanns Annäherungen an die Commedia dell'arte* referierte. Während Lothar Pikulik Hoffmanns Theaterleidenschaft in den Vordergrund stellte und u.a. den Nachweis für diese Vorliebe Hoffmanns auf die Faszination durch die italienische Stegreifkomödie zurückführte, hat Hartmut Steinecke versucht, Hoffmanns Weg zur Commedia dell'arte hin nachzuzeichnen und in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk zu skizzieren. Barbara di Noi (Pisa) ging in ihrem

Vortrag *Die Dimension des Fantastischen bei E.T.A. Hoffmann und Igino Ugo Tarchetti* den Einflüssen des deutschen Romantikers auf das Gesamtwerk eines der wichtigsten Vertreter der Scapigliatura nach. Schließlich rekonstruierte Cesare Giacobazzi (Forlì) in seinem Vortrag *Die Rezeption Hoffmanns in Italien im kritischen Diskurs* die Rezeptionsgeschichte Hoffmanns an Hand der wichtigsten Publikationen der italienischen Literaturkritik des 20. Jahrhunderts. Am letzten Kongresstag stand unter dem Vorsitz von Maria Enrica D'Agostini in den Referaten von Fausto Cercignani (Mailand) *E.T.A. Hoffmann, l'Italia e la concezione romantica della musica* und Alberto Caprioli *E.T.A. Hoffmanns musikalisches Italien: Mythopoiesis und Vision,* zunächst der Musiker Hoffmann im Vordergrund, bevor Matteo Galli mit seinem Beitrag *‚Die Schrecken der entsetzlichen Zeit': Signor Formica* das Italienbild Hoffmanns in einer bisher wenig beachteten Erzählung Hoffmanns nachzeichnete und Annarosa Poli (Verona) mit ihren Ausführungen zu *E.T.A. Hoffmann e la Sicilia di George Sand* den Kongress abschlossen.

Ein Rahmenprogramm, das auch Dank großzügiger Sponsoren wie *BMW, Bayer* und *Infopress* organisiert werden konnte, bei dem es dann auch genügend Gelegenheit gab, den Austausch zwischen Italien und Deutschland - ganz im Sinne Hoffmanns - bei einem Glas Wein zu vertiefen und neue wissenschaftliche Kontakte zu knüpfen, rundeten die Tagung ab. Abschliessend sei darauf hingewiesen, dass die meisten Vorträge in Kürze unter dem Titel *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* im Universitätsverlag Carl Winter in Heidelberg erscheinen werden.

Sandro M. Moraldo

Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945

Symposion des Interdisziplinären Arbeitskreises Jüdische Studien an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 15.-17. November 2000

Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945 - so lautete der Titel eines Symposions, für das der Interdisziplinäre Arbeitskreis Jüdische Studien unter der Leitung von Prof. Dieter Lamping (Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft) im November letzten Jahres aus Anlaß seines fünfjährigen Bestehens Wissenschaftler aus dem In- und Ausland in Mainz versammelt hatte. Naturgemäß ist es nach wie vor die Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die im Zentrum einer solchen Veranstaltung steht. Je nach Generationszugehörigkeit und persönlicher Erfahrung der behandelten Autoren aber auf jeweils andere Weise. Alvin Rosenfeld, Direktor des Jewish Studies Program an der Indiana University in Bloomington, USA, skizzierte in seinem Eröffnungsvortrag den Weg Jizchak Katzenelsons, der nach der Ermordung fast seiner gesamten Familie im Lager Vittel *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk* zu Papier brachte, vielleicht das größte Epos in jiddischer Sprache des 20. Jahrhun-

derts. Sein Manuskript konnte in die Freiheit geschmuggelt werden, der Weg des Autors führte nach Auschwitz, wo er am 1. Mai 1944 ermordet wurde.

Es verwundert nicht, daß die Literatur von Autoren, die die Erfahrung von Verfolgung und Vernichtung buchstäblich am eigenen Leib zu erleiden hatten, unauflöslich an den Holocaust gebunden ist. Das trifft zu auf Jean Améry, dessen „Gültigkeit für die deutsche Literatur nach 1945" Andreas Solbach (Mainz) darstellte, aber auch auf Texte, die den Genozid scheinbar gar nicht direkt thematisieren, wie es Vivian Liska (Antwerpen) an einigen Gedichten Paul Celans zeigte. Doch auch die Identität von Schriftstellern, deren Weg früh ins Exil führte, kommt von ihm nicht los. Dazu zählt Georges-Arthur Goldschmidt, dessen Roman *Die Absonderung* Andreas Wittbrodt (Mainz) analysierte, aber auch Elias Canetti, in dessen Werk Rüdiger Zymner (Wuppertal) eine Selbstkonzeptualisierung im Rahmen der Elias-Tradition nachweisen konnte. Bernhard Spies (Mainz) zeigte in seinem Vortrag über Wolfgang Hildesheimer, daß auch das Thema von Identität als Fiktion, das für Hildesheimers Werk so zentral ist, von der jüdischen Geschichte des vergangenen Jahrhunderts nicht zu trennen ist.

Spies' Ausführungen über Hildesheimer bildeten ein Bindeglied zu den Vorträgen über jüngere Autoren, deren Beschäftigung mit dem Holocaust nur noch zu geringeren Teilen aus eigener Anschauung gespeist werden kann. Die Frage, welche Rolle die Fiktion in der Gedächtnisbildung des Holocaust spielen kann, tauchte mehr oder weniger explizit in einer ganzen Reihe von Vorträgen auf. Sei es die Konstruktion des Erinnerns, mit deren Bedeutung in einer autobiographischen Erzählung Renate Yesners sich Waltraud Wende (Groningen) auseinandersetzte - über ein ähnliches Phänomen im Werk der amerikanischen Autorin Cynthia Ozick sprach in einem sehr gehaltvollen Vortrag Renate von Bardeleben (Mainz-Germersheim) -, oder die These von der Erlangung von Identität im sprachlich-literarischen Experiment, die Elrud Ibsch (Amsterdam) aufstellte: der diskursive Umgang mit dem Holocaust selbst und seiner Nachgeschichte, den Beate Neumeier (Köln) in einem Stück Harold Pinters vorführte, wird in einer Zeit, in der die zweite und dritte Generation nach dem Genozid selbst nur noch den Weg über Texte gehen kann, von immer entscheidenderer Bedeutung. In diesem Zusammenhang erwiesen sich der Blick Alfred Hornungs (Mainz) auf die Auseinandersetzung mit Franz Kafka in Büchern der amerikanischen Autoren Philip Roth und Cynthia Ozick und Mark Gelbers (Beer Sheva) Analyse eines Bestseller-Romans von Erica Jong als besonders instruktiv. Ist Auschwitz als Imagination präsentierbar, ja kann man Auschwitz vielleicht nur imaginativ zur Anschauung bringen - diese Thesen diskutierte Hans Theo Siepe (Mainz) eindrucksvoll an der Verfilmung eines Romans von Romain Gary.

Daß jüdische (und jiddische) Kultur aber nach wie vor lebendig ist, bekamen alle Teilnehmer dieses sehr konstruktiv und konzentriert arbeitenden Symposions durch Alan Bern, im Vorjahr auch Gastdozent des Zentrums für Interkulturelle Forschung an der Mainzer Universität, nicht nur in seinem Vortrag über die Theaterpraxis Joshua Sobols demonstriert, sondern vor allem auch durch das Konzert, das er als Leiter der Gruppe „Brave Old World" zusammen mit Kurt Bjorling im Rahmenprogramm geben konnte. Die Anwesenheit zahlreicher Mit-

glieder der Jüdischen Gemeinde Mainz, die dieses Konzert durch ihre Unterstützung überhaupt erst möglich gemacht hatte, führte vor Augen, daß die Fortführung von Identität und Gedächtnis nur durch die Lebendigkeit eines kulturellen Dialogs gewährleistet ist. Das Symposion des Arbeitskreises Jüdische Studien, dem der Präsident der Johannes Gutenberg-Universität, Prof. Reiter, in seiner Eröffnungsansprache seine ausdrückliche Unterstützung versicherte, war ein kleiner Abschnitt auf diesem Weg, der fortgesetzt werden sollte.

Axel Dunker

La journée comparatiste européenne

Réunion des représentants des societés comparatistes européennes à l'initiative de la SFLGC à Paris le 6 octobre 2001

La journée comparatiste européenne, organisée par Danièle Chauvin et Bertrand Westphal, s'est tenue dans la salle des actes de Paris-IV pendant toute la journée du 6 octobre 2001.

Il s'agissait, à l'initiative de la SFLGC, de réunir les présidents des sociétés comparatistes européennes ou leurs représentants, pour une prise de contact et des échanges d'informations devant déboucher sur des perspectives de collaborations qui donneraient un nouveau dynamisme aux échanges et aux travaux communs dans l'espace européen comparatiste.

Etaient présents Manfred Schmeling (Allemagne), Jüri Talvet (Estonie), Elena Politou-Marmarinou (Grèce), Mario Domenichelli (Italie), Milan Djurcinov (Macédoine), Maria Korytowska (Pologne), Jola Skulj (Slovénie), Peter Schnyder (Suisse), Norbert Bachleitner (Autriche), Bart Keunen (Belgique), Ana Gabriela Macedo (Portugal), Peter Madsen (Danemark), Paola Mildonian (Italie), György Tverdota (Hongrie) et de nombreux comparatistes français de la région parisienne et des universités de province. Liesbeth Korthals Altes (Pays-Bas), Oldrich Kral (République Tchèque) et Monika Schmitz-Emans (Allemagne) ont exprimé leur regret de ne pouvoir faire le déplacement.

La journée a été ouverte par Pierre Brunel, Vice-Président de l'Université de la Sorbonne, et par Danièle Chauvin. Animée par Jean Bessière, la matinée a permis de faire un tour de table général sur la situation des sociétés de littérature générale et comparée en Europe, ainsi que sur les situations, très hétérogènes, de l'enseignement comparatiste en Europe. Un document de travail correspondant à une synthèse d'une vingtaine de pages de ces différentes questions, mise en forme par Bertrand Westphal, avait été préalablement diffusé auprès des invités.

A partir de cet échange de vues et d'informations a été abordée la question de savoir comment s'organiser pour un travail commun efficace et constructif, tant du point de vue de la recherche que de l'enseignement. Bien entendu, il ne s'agissait nullement de créer une association concurrente de l'AILC, dont la vocation mondiale et les différents travaux (y compris pour les littératures européennes) sont amplement reconnus, mais d'organiser une structure permettant

de faciliter échanges et collaborations dans l'espace géographique et culturel européen. Ce besoin était ressenti par tous et la présence de presque tous les présidents des associations comparatistes européennes, ayant répondu à l'invitation de la SFLGC, en témoignait fortement.

Les débats ont d'abord porté sur la nécessité de disposer d'un moyen d'information fiable et complet sur les enseignements, les recherches, les publications, les colloques, les thèses en cours, etc. La création d'un site internet est apparu comme un outil indispensable.

A été évoquée l'organisation de congrès, d'universités d'été, de colloques, etc. Ont été également abordées la mobilité étudiante, les cotutelles de thèse. Ces dernières proposent une formule particulièrement intéressante dans le cadre des doctorats comparatistes. Les cotutelles se distinguent du doctorat à mention européenne, label reconnu, qui repose sur la présence dans le jury lors de la soutenance d'universitaires européens issus de trois nations différentes. Le doctorat en cotutelle exige quant à lui deux directeurs de recherches de deux pays différents qui dirigent conjointement le doctorant et une soutenance unique, reconnue par les deux pays, ce qui implique des ajustements aux différents systèmes et une certaine souplesse de la part des institutions universitaires.

Des discussions, entamées dès la fin de la matinée, et poursuivies lors de la séance de l'après-midi, animée par Danièle Chauvin, Bertrand Westphal et Alain Montandon sont ressorties un certain nombre de décisions positives et importantes.

Tout d'abord la création d'un site internet qui serait peut-être (négociations en cours) géré par une université suisse. Ce site devra être au minimum bilingue (français/anglais). La Suisse serait évidemment un lieu d'accueil privilégié de par son multilinguisme et ses composantes multiculturelles. Les modèles et le contenu du site ont fait l'objet de multiples suggestions. Dès maintenant, des liens doivent être créés entre les différents sites des sociétés comparatistes européennes pour un échange d'information immédiat. La construction du site prendra un certain temps, mais deviendra un outil capital et pour les comparatistes en Europe et pour les comparatistes du reste du monde.

Les universités d'été ont été présentées par beaucoup comme des lieux de formation doctorale d'une grande importance permettant la rencontre autour d'un thème comparatiste de nombreux jeunes chercheurs européens. Pour certains, ces universités pourraient délivrer des crédits et valider ainsi le stage. Pour la France, il est très concevable, avec un minimum de souplesse, d'intégrer le stage dans le cadre du DEA ou de la formation de l'École doctorale. Pour une minorité, il semblerait que dans l'appellation comme dans le fond, l'université d'été ne saurait apparaître comme une formation „sérieuse" au regard des institutions académiques de leur pays (Mme Korytowska pour la Pologne). L'impression générale cependant est favorable à de telles entreprises qui existent d'ailleurs déjà, notamment en Italie. Cela pose un problème d'organisation et de financement qui n'a rien d'insoluble, mais qu'il convient d'étudier précisément. Après cet échange, la question de l'organisation d'universités d'été a momentanément été ajournée .

Une décision importante et historique a été prise, que le Professeur Yves Chevrel, auteur de la synthèse de la fin des travaux, a minutée avec humour : le samedi 6 octobre 2001 à 14h 15 de l'heure universelle (16h 15, heure française), a été créé le *Réseau Européen d'études comparatistes* (*European Network of Comparative Studies*).

Le Réseau est une structure souple et efficace constituée par les Présidents de toutes les associations comparatistes européennes qui acceptent d'en faire partie. Il est destiné à mobiliser pour l'enseignement et la recherche la collaboration la plus étroite entre ses différents membres. Les quatorze associations nationales européennes représentées ont, à l'unanimité, souhaité mettre en place un réseau ayant une structure européenne constituée par les présidents des associations nationales (ou leurs représentants). Jusqu'en février 2003, date à laquelle sera organisé sous sa direction le Congrès qui permettra d'officialiser le Réseau, Mario Domenichelli sera le correspondant officiel du réseau. Bart Keunen, professeur à l'Université de Gand, le secondera dans sa tâche. Bertrand Westphal a accepté de continuer à collecter toutes les informations pour soutenir l'action de Mario Domenichelli.

Le premier Congrès fondateur du *Réseau Européen d'études comparatistes* aura pour objectif d'organiser des groupes de réflexion concernant les problèmes relatifs aux études comparatistes européennes, de structurer le réseau et de présenter des pistes de recherches communes.

Quatre pistes, ouvertes à tous, se sont d'ores et déjà dégagées:

- l'une qui fait l'objet d'un travail préparatoire sur le thème „Littérature nationale, européenne et mondiale" + mise en place d'une réflexion sur les questions identitaires (contacts : J Bessière [jbib@noos.fr.] - M. Schmeling [Komparatistik@rz.uni-sb.de])
- une autre portant sur l'étude comparée des manuels de littérature comparée en Europe (contacts : F. Rinner [Université d'Aix-en-Provence])
- un projet d'anthologie des poétiques européennes (contacts : M.-M. Munch [munch@zeus.univ-metz.fr])
- relecture de la littérature mondiale et de son enseignement, sa situation par rapport aux théories littéraires, etc. (contacts : Jüri Talvet [talvet@ut.ee])

D'autres projets et idées peuvent être suggérées au Réseau (contacts : Bertrand Westphal [bertrand.westphal@unilim.fr] et Mario Domenichelli [mario.domenichelli@unifi.it].

Le Congrès aura également pour objet, grâce à la présence des différentes associations comparatistes de faire le point sur le site internet, les universités d'été, etc., et de préparer l'organisation de programmes de recherches, de manifestations collectives, de rencontres, etc.

Il me semblerait quant à moi (je parle ici en mon nom personnel) qu'il serait souhaitable d'y associer de jeunes chercheurs qui préparent l'avenir de notre discipline et d'évoquer également les relations que le Réseau peut entretenir avec les littératures et les comparatistes non-européens.

Pour conclure, cette journée a été - à mon sens - très riche en échanges, et les grandes hétérogénéités institutionnelles n'ont pas été un obstacle pour établir un programme réaliste et concret. Le moment historique qu'est la création du Réseau Européen d'études comparatistes ouvre des perspectives fort intéressantes et riches d'un avenir qu'il nous reste maintenant à construire.

Que soient remerciés non seulement les collègues français qui ont pris cette initiative et tous ceux qui ont participé à cette journée, mais également et surtout tous nos collègues venus de toute l'Europe pour que puissent s'établir des collaborations fructueuses et renforcées.

Alain Montandon, Président de la SFLGC

REZENSIONEN

Aglaia Blioumi: *Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren.* Tübingen (Stauffenburg-Verlag) 2001 (= Stauffenburg Discussion; Bd. 20). 276 Seiten.

Pünktlich zur Frankfurter Buchmesse mit ihrem Schwerpunkt der griechischen Literatur in diesem Herbst ist die komparatistische literaturwissenschaftlich-interkulturell orientierte Dissertation von Aglaia Blioumi zum Bild Deutschlands und der ‚Deutschen' und Griechenlands und der ‚Griechen' in der gegenwärtigen deutsch-griechischen Migrationsliteratur erschienen. Der Druck wurde in großzügiger Weise von der ADAMAS Stiftung Götz Hübner, die in der vorangegangenen Nummer vorgestellt wurde, unterstützt.

Das Thema der Studie ist genuin komparatistisch, insofern es sich in das Gebiet der „Imagologie" fügt, zu dem es Literatur in großem Umfang gibt. Dennoch kann ihre Arbeit als eine Fallstudie betrachtet werden, mit der die Vf. hinsichtlich der Problemstellung, des Gegenstandes und der Methode einem Defizit zu begegnen sucht.

Es gibt nur wenig Forschungsarbeiten, die das Thema der Imagologie aus der Perspektive der Gegenseitigkeit bearbeiten, Fremd- und Eigenbilder in gleicher Weise berücksichtigen und die interkulturelle Fragestellung an konkrete Fälle herantragen. In letzterer Hinsicht geht es der Vf. darum, „interkulturelle Elemente [...] als Potential (aufzufassen), also auf ihre Fruchtbarkeit zur Erzeugung von Veränderungen, Erkenntnissen, Selbstbewusstsein und Selbstbefragung" (3) zu untersuchen. Die Tatsache, dass sie Analysekriterien aus der Kulturwissenschaft zur Untersuchung literarischer Texte heranzieht, bedeutet für sie jedoch nicht, dass sie damit auch schon für eine Wende der Literaturwissenschaft zur Kulturwissenschaft plädiert. Im Gegenteil, sie versteht ihre Arbeit vielmehr als „ein Beispiel für die ‚integrative Einbildungskraft' der Literaturwissenschaft" (258).

Auch was die Studien speziell zur griechischen Migrationsliteratur betrifft, so gibt es bisher nur wenig Arbeiten dazu, während die diesbezüglichen Zeugnisse deutscher Migrationsliteratur bislang nahezu völlig unberücksichtigt blieben. Dieser bilateralen Sehweise wird durch die Vf. erstmalig eine dritte Sicht hinzugefügt, insofern sie sich auch mit der deutschen Migrationsliteratur in Griechenland, also mit der Literatur der deutschen, in Griechenland lebenden Autoren, die sich zur Migration äußern, auseinandersetzt. Dieser Teil der Arbeit findet seine selbständige Fortsetzung in einem Pilotprojekt, das die Vf. an der Freien Universität Berlin durchführt.

Die Dissertation zeichnet sich durch eine saubere Terminologie aus, deren theoretischer Definitionshintergrund in einem umfassenden ersten Teil der Arbeit transparent gemacht wird. Hier ist der Vf. ebenfalls als Verdienst anzurechnen, dass sie eine Bresche in den Wald von Begrifflichkeiten geschlagen hat. Methodisch schließlich geht sie nicht mittels einer oppositionellen Gegenüber-

stellung von Fremdem und Eigenem vor, sondern liest die jeweiligen Bilder als sich gegenseitig bedingende „Komplementärinstanzen" (6), durch deren Interdependenz das Eigene überhaupt erst aktualisiert wird. Sie bezieht sich hierbei unter anderem auf einen einschlägigen Ansatz von Alois Wierlacher[1], in dem die Differenz von Eigenem und Fremdem im Gegenteil zum verbindenden Brückenschlag zwischen beiden Polen umdefiniert wird. Die untersuchten Texte haben jedoch die Erarbeitung einer weiteren neuen Beschreibungskategorie erforderlich gemacht, welche von der Vf. unter Fortführung der interkulturellen Diskussionen in der Germanistik und der Positionen der Imagologie in der Komparatistik unter dem Begriff des „Universalbildes" eingeführt wird. Die untersuchten Texte haben ihr die inhaltliche und funktionelle Beschreibung an die Hand gegeben. Es handelt sich um fiktionale Bilder der Darstellung anthropologischer Universalien, die als ein allgemeinverbindliches Verstehensschema fungieren (74). Der Frage, ob sie tatsächlich eine Annäherung zwischen dem Eigenen und Fremden leisten, geht sie unter anderem in ihrem textanalytischen Teil nach, in dem sie nach eingehender Klärung des Begriffes der „Migrationsliteratur" sieben Werke im Hinblick auf ihr Thema detailliert untersucht. Hier hätte man sich lediglich eine Begründung der getroffenen Auswahl gewünscht. Die Ausführlichkeit der klar gegliederten Einzelanalysen lässt die jeweiligen Kapitel als kleine Bücher im Buch erscheinen, in denen dem Leser auch unmittelbar exemplarisch ein erster genereller Einblick in die Migrationsliteratur vermittelt wird.

In einem abschließenden Teil fasst sie die Einzelergebnisse in nuancierter Weise, die durch eine tabellarische Übersicht gestützt wird, zusammen, und reflektiert sie im Hinblick auf interkulturelle Grundtendenzen jenseits des Verschiedenen und des Gemeinsamen. Das Fazit, zu dem sie sich geführt sieht, dass trotz nüancierterer Positionen vor allem bei Dimitris Chatzis *Das doppelte Buch* und Ute Altani-Protzer *Hier bin ich ‚die Deutsche'* „in der Mehrheit der Texte nur wenig interkulturelles Potential vorhanden ist" (249), welches auch kaum durch die Universalbilder gefördert wird, führt die Vf. auf die Wirkung des nationalen Denkens zurück. So wird denn auch „das Bi- oder Polykulturelle nicht als Stärke verstanden" (249). Während die Globalisierung im interkulturellen Sinne noch aussteht, veranlasst die Erzählung von Ute Altani-Protzer die Vf. zu der Hoffnung, dass sich eine Migrationsliteratur mit einem enttabuisierten Migrationsbegriff, der Ausländer *und* Deutsche einbezieht und „ein ertragreiches Pendeln zwischen Räumen mit physischen, kognitiven und affektiven Auswirkungen" (250) beinhaltet, durchsetzen mag. Eine Schlussbetrachtung unter dem Titel „wieviel interkulturelles Potential verträgt der Mensch?" öffnet die Arbeit der Frage nach dem interkulturellen Idealtypus und schließlich nach dem multikulturellen Diskurs allgemein in den deutschsprachigen Ländern. Diesem Hintergrund ordnet die Vf. in einer metadiskursiven Selbstreflexion, die ihre Studie grundsätzlich begleitet, abschließend ihre Arbeit zu. Eine thematisch gegliederte

1 Wierlacher, Alois: *Kulturwissenschaftliche Xenologie. Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdheitsforschung*. Mit einer Forschungsbibliographie von Corinna Albrecht. München 1993.

gut ausgewählte Bibliographie rundet das positive Bild dieser die Komparatistik thematisch wie methodisch bereichernden Studie ab.

Sieghild Bogumil

Beate Burtscher-Bechter/Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck, Wien, München, Bozen (Studien-Verlag) 2001 (= Comparanda; Bd. 4). 330 Seiten.

Eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen literaturtheoretischen Ansätzen sowie eine kritische Reflexion des eigenen Faches gehören mittlerweile zur guten literaturwissenschaftlichen Praxis. Die an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck im November 2000 veranstaltete Tagung „Theory Studies? - Vergleichende Literaturwissenschaft und Literaturtheorie" nahm die von Erwin Koppen bereits zu Beginn der 70er Jahre gestellte Frage nach einer spezifischen Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft zum Ausgangspunkt. Die Herausgeber des Sammelbandes, Beate Burtscher-Bechter und Martin Sexl, formulieren die damals gestellte Frage in ihrer programmatischen Einleitung nun allerdings dahingehend um, „dass nach dem Stellenwert von Theorie innerhalb der Vergleichenden Literaturwissenschaft gefragt und untersucht wird, inwiefern aktuelle Entwicklungen in der Literaturtheorie (und in benachbarten Fachbereichen) für die Vergleichende Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden können." (11)

Strukturiert ist der Sammelband nicht nach den verschiedenen theoretischen oder methodologischen Zugängen und Systematisierungen des Faches - die Abgrenzung der Komparatistik gegen die Nationalphilologien ist ebenso problematisch wie eine klare Trennung zwischen Theorie und Praxis (vgl. 12) -, „anhand von Leitbegriffen: *psyche, gender/genre, text/hypertext, medium, system, kontext, kultur.*" (13 f.) Diese Anordnung bietet eine von Bevormundung freie Orientierung und regt dabei nicht nur zum Mitdenken an, sondern auch zum Umgruppieren. An einer theoretischen Fundierung der Komparatistik gibt es dabei keinen Zweifel. In spezifizierender Auseinandersetzung mit den ausgewählten literarischen Texten wird sich die jeweilige Literaturtheorie dann zu bewähren haben. Der Beitrag *Von Vergleichender Literaturwissenschaft zu Theory Studies*, so der Titel der Einleitung, konstatiert einen nur auf den ersten Blick paradox anmutenden „Partikularismus des Konkreten" (13), der die gegenwärtige ‚Theorielandschaft' prägt. „Der vorliegende Sammelband soll der Angst vor einer unzulässigen Ausweitung des Theorien- und Methodenpluralismus in eine Theorien- und Methodenwillkür vorbeugen, indem er nicht nur ein sinnvolles Nebeneinander, sondern auch ein fruchtbares Miteinander verschiedenster theoretischer Denkansätze demonstriert." (13) Die aktuelle Diskussion einer Reformulierung der Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft erhält in dem Band *Theory Studies* besonderes Gewicht, wobei Burtscher-Bechter und Sexl ausdrücklich darauf hinweisen, „dass die Komparatistik wohl zu Recht als Kulturwissenschaft *avant*

la lettre gilt." (14) Denn schon ein Vergleich zwischen Literaturen unterschiedlicher Nationalitäten ist ohne eine Bezugnahme auf den jeweiligen kulturellen Kontext sinnvoll gar nicht möglich.

„Haben die Kulturwissenschaftler es eigentlich nötig zu behaupten, Literatur sei nichts Besonderes?" (253) Mit dieser provokanten Frage regt Monika Schmitz-Emans dazu an, das Verhältnis von Literatur- und Kulturwissenschaften neu zu bedenken. Mit Nachdruck warnt sie davor, das Spezifische der Literatur, das Poetische, als Differenzqualität gegenüber anderen Texten preiszugeben. Dabei stützt sie sich u.a. auf Geoffrey Hartman, der in seinem Buch *Das beredte Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen an der Kultur* (Frankfurt/M. 2000) das Besondere der Literatur, ihr widerständiges Potential, gegenüber der assimilierenden und ideologischen Tendenz von Kultur herausstellt. „Das Interesse an der Widersetzlichkeit von Literatur und Kunst gegen ‚Kulturen' als etablierte Codes und verfestigte Wertesysteme steht auch bei anderen Erben der Autonomieästhetik (denn ein solcher ist Hartman) im Vordergrund. So etwa bei George Steiner" (257). In ihrem Beitrag *Lektüre und Kulturen* plädiert Schmitz-Emans erstens selbstverständlich „für kulturwissenschaftliche Kompetenz in der Literaturwissenschaft" (265); um fachliche Bornierung geht es natürlich nicht, wenn die unterschiedlichen Primärgegenstände von *Literatur*wissenschaft und *Kultur*wissenschaft sowie ein entsprechendes theoretisches Setting herausgestellt werden (vgl. 246). Zweitens plädiert Schmitz-Emans für eine differenzierte, vor allem an ‚Negativkategorien' orientierte literaturwissenschaftliche Beschreibungssprache und drittens schließlich dafür, die Autorenpoetik als integralen Bestandteil der Literaturtheorie zu begreifen.

Auf die zu beachtenden Grenzen der Interdisziplinarität weist Manfred Schmeling hin, wenn er in seinem Beitrag *Der Schriftsteller als Anthropologe?* das dialektische Verhältnis von interkultureller und ästhetischer Vermittlung hervorhebt. Das Eigene und das Fremde sind immer nur im mißverstehenden, pauschalisierenden und vorurteilsbehafteten Vergleich zu erschließen; und das heißt, auch dem Verstehen eignet ein gewisser kolonialistischer Zugriff. Literatur vermag das aufgrund ihres anderen ontologischen Status in ausgezeichneter Weise darzustellen. Postkoloniale Literatur - „der Roman als ‚textuelle Konstruktion' und ‚Repräsentation' von Fremdheit" (304) - ist gekennzeichnet durch Mischtechniken und Montageverfahren, die zur narrativen Dezentralisierung beitragen. Das ist an Salman Rushdies *Satanischen Versen* ebenso deutlich wie in Hans Christoph Buchs Roman *Die Hochzeit von Port-au-Prince*. In seinen Vorschlägen für eine interkulturelle Poetik, die „[s]olche an die Tätigkeit des Vergleichens gekoppelten Gestaltungsvorgänge" (307) beschreiben und systematisieren soll, geht Schmeling von der Dezentralisierung der Fremdwahrnehmung aus und votiert für einen „Zusammenschluß von Erzählforschung und interkultureller Hermeneutik" (311). Die grundsätzlich „Vermitteltheit der Vermittlung" (314) macht den Schriftsteller nicht zum besseren Anthropologen, wohl aber zu einem, der mit den Regeln der Kunst den Blick schärfen und Fragen stellen kann.

Bereits die Schriftsteller selbst formulieren die in Literatur- und Kulturtheorie aufgegriffenen Probleme. Als einer der Erfinder (Begründer?) der Idee vom Hy-

pertext gilt D'Alembert, wenn er 1751 im Vorwort zum ersten Band der *Enzyklopädie* schreibt, „der Zweck dieses Unternehmens sei die Darstellung des ‚Zusammenhanges unserer Kenntnisse'" (129) - ein World Wide Web also, wie Uwe Wirth in seinem kritischen Vergleich von *Hypertexttheorie und Literaturtheorie* pointiert. D'Alemberts Idee einer ‚labyrinthischen Liaison' des Wissens findet eine Entsprechung in der poststrukturalistischen Metapher vom Text als Netz. Der Begriff für diesen bildlichen Ausdruck ist Hypertextualität, eine theoretische Position, die mit der These vom Tod des Autors und seiner Wiederkehr als Leser (vgl. R. Barthes, 1968) verbunden ist. Uwe Wirth bringt nun den Herausgeber (den „Zusammenleser") als ersten Leser und zweiten Autor ins Spiel (vgl. 134) und gibt der Hypertexttheorie eine medienpragmatische Wendung. Die von Ch. S. Peirce eingeführte und auch von U. Eco verwendete logische Schlußfigur der Abduktion, eine wie immer vage Leitidee oder Interpretationshypothese, ist für jede Form des Edierens, Schreibens, Lesens oder Interpretierens unerläßlich. Erst die Abduktion ermöglicht Orientierung; das gilt für Theorien, Literatur und Neue Medien. Gerade in der Auseinandersetzung mit Schreibtechniken im Internet erweist sich die Hypertexttheorie als äußerst produktiv, wie Wirth zeigen kann. Von einer spezifischen Literarizität der Texte ist hier allerdings weniger die Rede als vom kunstvollen Verlinken. Die virtuelle Welt des Internet macht dafür aber auch jeden seiner Benutzer zu einem wirklichen Schreiber (écrivant).

Unter den vielfältigen theoretischen Überlegungen, die der Band *Theory Studies* präsentiert - etwa denen zu *Blumenbergs Metaphorologie als Methode der Vergleichenden Literaturwissenschaft* von Christiane Leiteritz oder denen von Immacolata Amodeo zur Kulturdifferenz als Mediendifferenz, die in verblüffender Weise belegen, daß in Italien im 19. Jahrhundert die Oper den „nationalen Populärroman" (153) in vertonter Weise darstellt -, möchte ich an dieser Stelle noch kurz auf die Beiträge zum Thema *gender/genre* eingehen. Anna Babka propagiert eine dekonstruktive feministische Lektürepraxis, die die Kategorien von *gender* und *genre* als rhetorische Figuren beschreibt und dadurch radikal in Frage stellt. „Der dekonstruktive Feminismus ist selbst ein transdisziplinäres Denkmodell, das versucht, Geschlechtsidentität jenseits binärer Schemata zu denken und dennoch theorie- und politikfähig zu bleiben." (103) Božena Chołuj erkennt zwar die Bedeutung der *gender*-Kategorie für die Literaturwissenschaft an, will aber auf ältere Kategorien, wie Weiblichkeit oder Frau, bei der Interpretation literarischer Werke nicht verzichten, da sie eine Vielzahl gesellschaftlich relevanter Probleme genau fokussieren. Außerdem laufe auch die neuere feministische Literaturwissenschaft oft Gefahr, die Geschlechterdifferenz zu reproduzieren. Demgegenüber votiert Chołuj für einen Feminismus der Gleichheit (vgl. 78), der bezogen auf den jeweiligen kulturellen Kontext am einzelnen literarischen Text zu überprüfen ist. Im Vergleich dieser beiden feministischen Interpretationsansätze wird klar, daß auch bei ähnlichen Erkenntnisinteressen verschiedene theoretische Parameter gewählt werden können. Das liegt im Ermessen und in der Verantwortung der jeweiligen Wissenschaftlerin, des jeweiligen Wissenschaftlers und bestätigt die Bedeutung der Literaturtheorie.

Den konkreten Anlaß für die Tagung „Theory Studies?" bildete der achtzigste Geburtstag von Zoran Konstantinović, der 1970 nach Innsbruck berufen wurde, um das erste Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft in Österreich aufzubauen. In seinem einleitenden Beitrag *Über die Theoriebildung in der Komparatistik* zeichnet Konstantinović den Weg *Vom Positivismus zur Intertextualität* nach. Hier werden an einer intellektuellen Biographie Übergänge und Brüche der theoretischen Selbstverständigung ganz unprätentiös dargelegt. Dadurch erhellen die Relevanz und die jeweils unterschiedlichen Profilbildungen des Faches, an denen Zoran Konstantinović maßgeblich mitgewirkt hat. Er sieht „die Komparatistik als vorrangige Wissenschaft im Rahmen der Kulturwissenschaften" (36) und die Theoriebildung als einen notwendigen, „ständig sich fortsetzende[n] Prozess" (29). Die Auffächerung der Theorien, auch ihr produktives Zusammenspiel dokumentiert der von Beate Burtscher-Bechter und Martin Sexl herausgegebene Sammelband *Theory Studies*, der wegen seiner Mischung von programmatischen Beiträgen und exemplarischen Einzelstudien auch zur Einführung ins Studium der Komparatistik gut geeignet ist.

Carola Hilmes

Manfred Dierks: *Das dunkle Gesicht. Eine literarische Phantasie über C. G. Jung.* Roman. Düsseldorf, Zürich (Artemis und Winkler) 1999. 310 Seiten.

Manfred Dierks, Germanist in Oldenburg, ist bereits 1997 mit einem Roman an die Öffentlichkeit getreten, der eine fingierte Begegnung zwischen Thomas Mann und Wilhelm Jensen zum Ausgangspunkt hatte und mit seinem Titel *Der Wahn und die Träume* explizit auf Sigmund Freuds Deutung der Erzählung *Gradiva* Bezug nahm. Inzwischen hat Dierks seinen zweiten Roman veröffentlicht: *Das dunkle Gesicht*. Der Untertitel kennzeichnet den Text als „eine literarische Phantasie über C. G. Jung". Nur: Der Leser wird vergeblich nach C. G. Jung fahnden. Er kommt nicht vor. So jedenfalls ist es mir ergangen, bis ich plötzlich realisierte, daß ich es von der ersten Seite an mit C. G. Jung zu tun hatte. Er hieß nur nicht so, sondern: Alt. Das erste Kapitel trägt die Überschrift „Basel 1898-99", das letzte „Château Morisse 1918". C. G. Jung lebte von 1875-1961. Wir erleben ihn also, fiktional versetzt, zwischen seinem 23. und 43. Lebensjahr. Dierks kann erzählen, und er weiß viel, kennt sich aus in der Tiefenpsychologie, ihren Gestalten und Theorien. Sein Phantasieren lebt von der Einfühlung in „historische" Gestalten mit dem Resultat einer höchst eigentümlichen Textsorte. Nicht Biographie und nicht Fiktion. Also weder André Maurois, der das Biographische fiktional anreichert, wenn er von Chopin und George Sand erzählt, noch Walter Scott, der den Hauptthelden erfindet und den Hintergrund dokumentarisch gestaltet. Bei Dierks wird über Menschen geredet, die es tatsächlich gegeben hat, auch tritt etwa Eugen Bleuler zentral auf, und dann gibt es da eine Hauptgestalt, die vom Untertitel als C. G. Jung identifiziert wird, aber nicht Jung

heißt, sondern Alt. Wir sollen vergessen, daß Alt Jung ist, und doch wird uns versichert, Jung sei hier Alt. Die äußere Handlung mündet schließlich in den Tod Dr. Zweifels: „Auf der zweiten Waldwiese, die sie inspizierten, lag ein Haselbusch in der letzten flammenden Röte. Darunter fanden sie Dr. Zweifel. Die Augen waren aus den Höhlen getrieben, und ein Stück zerbissener Zunge hatte sich zwischen den verklebten Lippen ins Freie gekämpft. Ein dichter Ring winziger Ameisen kreiste um seinen Hals. In diesem Moment brach Alts Spannung zusammen, und dunkel und warm stieg Mitleid in ihm auf. So sah das Ende aller Kämpfe aus, wenn ein Sieg nicht vorgesehen war. Zweifel war erstickt" (297). Ein Schlüsselroman im Fadenkreuz einer kritischen Geschichte der Psychiatrie.

Horst-Jürgen Gerigk

Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen (Hg.): *Thomas Mann und die Wissenschaften*. Lübeck (Verlag Dräger-Druck) 1999 (= Literatur und Wissenschaft im Dialog; Bd. 1). 193 Seiten.

Vorgelegt werden sieben Beiträge, die die Eingliederung verschiedener Wissensgebiete in die Erzählprosa Thomas Manns untersuchen, zwei zur *Geschichtswissenschaft* (Helmut Koopmann, Hans Wißkirchen) und jeweils einer zur *Theologie* (Christoph Schwöbel), *Medizin* (Dietrich von Engelhardt), *Biologie* (Dietrich Zissler), *Mathematik, Physik und Technik* (Armin Hermann) und *Tiefenpsychologie* (Manfred Dierks). Das heißt: die „Wissenschaften" werden daraufhin angesehen, wie sie im künstlerischen Werk Thomas Manns Thema werden, der ganz offensichtlich die Gabe besaß, ein erstaunliches Fachwissen begriffsscharf zu speichern oder auch ad hoc heranzuholen und unmittelbar anzuwenden. Aufschlußreich sind die Ausführungen Hans Wißkirchens über Jacob Burckhardts Bedeutung für Thomas Mann. Der Leser erfährt aber auch, daß das, was sich bei Thomas Mann über *Mathematik, Physik und Technik* findet, einem Kenner die Haare zu Berge stehen läßt. Speziell heißt das: „Über die Inhalte der Physik konnte sich Thomas Mann nur als Laie aussprechen. Warum hat er nicht die Chance genutzt, sich bei Experten zu informieren? In der Musiktheorie hat er doch auch Theodor Adorno zu Rate gezogen", so Armin Hermann (86) unter Hinweis darauf, daß Thomas Mann und Einstein zweieinhalb Jahre Nachbarn in Princeton gewesen sind. In der *Biologie* steht es um Thomas Manns Kenntnisse besser, wie Dieter Zissler ausführt, allerdings hat Zissler den neunten Band des Thomas-Mann-Jahrbuchs (1996) nicht zu Rate gezogen, sonst hätte er gewiß nicht vermerkt: „Während die Literaturwissenschaft - soweit ich sehe - *Herr und Hund* nur eine geringe Bedeutung zuordnet, ist das bei den Biologen anders" (108). Es erhebt sich hier prinzipiell die Frage: Wer ist zuständig für einen literarischen Text? Der Fachmann, der seine Disziplin darin abgehandelt sieht? Oder der Literaturwissenschaftler, der auf die „poetologische Rekonstruktion" des künstlerischen Gebildes aus ist? Wer sich auf *Thomas Mann und die Wissenschaften* einläßt, wird diese Frage nicht mehr loswerden, wenn er es ernst meint.

Es kommt offensichtlich darauf an, Thomas Manns Leistung darin zu sehen, daß Lehrbuchwissen in erlebtes Wissen verwandelt wird, erlebt von uns, den Lesern, im Medium der dargestellten Subjekte. So macht Helmut Koopmann deutlich, wie Spenglers *Untergang des Abendlandes* als Subtext mitläuft, bis dann im *Zauberberg* die Auseinandersetzung mit Spengler in die Gespräche zwischen Naphta und Settembrini eingeht und damit künstlerisch integriert wird (22). Dietrich von Engelhardt erläutert, wie Thomas Mann die Welt des Kranken durch medizinisches Fachwissen zu phänomenaler Fülle bringt. Als Gegenstand der Wissenschaft zieht die menschliche Situation allerdings ein ironisches Licht auf sich. Und Manfred Dierks vermerkt, was die Relevanz der *Tiefenpsychologie* angeht: „Durch Selbsterfahrung gewinnt Thomas Mann in den frühen neunziger Jahren wesentliche Elemente einer Ich-Psychologie, in deren Zentrum das von Dissoziation bedrohte Ich steht. Diese Selbsterfahrung wird angeleitet von Mustern aus der Dekadenz-Literatur und von weitverbreiteten diffusen Syndromen wie der Neurasthenie. Thomas Mann hält an dieser Ich-Psychologie fest, auch als er die Psychoanalyse kennenlernt, die statt des Ichs das Unbewußte ins psychologische Zentrum stellt. Damit erhält sich im Werke Thomas Manns eine psychologische Entwicklungslinie, die von Pierre Janet - den Thomas Mann nicht kennt - zu Heinz Kohut und zur heutigen Selbstpsychologie führt" (147). Dierks läßt damit Thomas Manns Verhältnis zur *Tiefenpsychologie*, das in seinen Werken auf verschiedene Weise Thema ist, zu einem kulturphilosophischen Symptom werden. Grundsätzlich heißt das: Thomas Manns Verhältnis zur *Tiefenpsychologie* wird für Dierks zum Ausdruck einer „Seelengeschichte der Moderne" als „Geschichte des modernen Subjekts in seiner Autonomie und seiner Bedrohtheit" (158). Wissenschaft als kritisch nachgewiesenes Thema im Werk Thomas Manns wird so zum Element einer Symptomatologie der *Geschichte von Subjektivität.* Für solche Symptomatologie wäre eine Soziologie im Sinne der Simmel, Max Weber, Parsons, Goffman zuständig. Diesen Schritt in Richtung auf eine integrierende Meta-Wissenschaft gegenüber den Wissenschaften, auf die sich Thomas Mann thematisch einläßt, unternimmt der vorliegende Sammelband aber nur in Ansätzen. Dennoch schwebt der Geist einer integrierenden Symptomatologie über all diesen Beiträgen. Gerade die Nähe zum interpretierten Text, wie sie für die herausragenden Beiträge von Helmut Koopmann, Dietrich von Engelhardt, Manfred Dierks besonders typisch ist, läßt diesen Geist greifbar erscheinen. Wege in die Gedankenwerkstatt Thomas Manns sind es, die durch die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes eröffnet werden. Die Bibliographie der „Forschungsliteratur zu Thomas Mann und den Wissenschaften", zusammengestellt von den Herausgebern, nennt 377 Titel und geht über das Spektrum der Beiträge hinaus. Die Leitern sind da. Es kommt darauf an, hinaufzusteigen. Als nächste Aufgabe wartet die „poetologische Rekonstruktion" des Einzelwerks in Kenntnis der Substanzen seiner Einzelteile. Der Rest ist Kulturgeschichte.

Horst-Jürgen Gerigk

Peter Goßens: *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar.* Heidelberg (Winter) 2000 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 9). 381 Seiten.

Goßens hat sich in seiner vorliegenden Arbeit ein sehr hohes Ziel gesetzt. Es geht ihm darum, sowohl einen „Beitrag zu einer philologisch orientierten Komparatistik" zu leisten, als auch die „Editionswissenschaft auf ihrem Weg von werk- und autorbezogenen Modellen zu einer dynamischen, textreflexiven ‚critique génétique'" (179) zu befördern. Es sei sofort gesagt: der Verfasser erfüllt die Erwartungen, die seine ambitionierte Intention im Leser wachruft. Nicht zuletzt ist dies seinem methodisch stringenten, sich stets selbst reflektierenden, umsichtigen, - auch begrifflich umsichtigen - Vorgehen zu verdanken. Er stellt damit eine Arbeit zur Diskussion in der die intertextuelle Modellanalyse unmittelbar in eine historisch-kritische Übersetzungsedition mündet. Dabei lässt er sich, gestützt auf Celans ‚Poetik der Begegnung', von einem dialogischen Textverständnis, das auch immer der Verschiedenheiten, die sich begegnen, bewusst bleibt, und einem ebenso offenen Autorbild leiten. Seine einzelnen Schritte hebt er deutlich hervor und kommentiert sie wiederholt. Nach einer Bestandsaufnahme der Ungaretti-Übersetzungen vor Celans Übertragung, die ihrerseits für Goßens den „vorläufigen Abschluß der langsamen Entdeckung der Lyrik von Ungaretti im deutschen Sprachgebiet" (135) bildet, in deren Verlauf sich das Bild des italienischen ‚hermetischen' Dichters gewandelt hatte, wirft er gleichsam einen Blick in die ‚Werkstatt' des Übersetzers Celan, um die Arbeit des Dichters textnah zu untersuchen. Wiederum bedacht, nähert er sich ihr Schritt für Schritt. Er untersucht mittels einer Sichtung der Ungaretti-Ausgaben in Celans Bibliothek den spezifischen Zugang zum Werk des italienischen Dichters, setzt sich mit Celans vielfacher und speziell seiner italienischen Sprachkompetenz und seinem weiteren Bezug zur Kultur und Literatur Italiens auseinander und sichtet schließlich den Nachlaß zu Celans Ungaretti-Übersetzung, der ihm im Literaturarchiv Marbach zugänglich war. Letzterer bietet ihm die Grundlage zu seinen „erste[n] Überlegungen für eine historisch-kritische Übersetzungsedition" (135). So kreist Goßens, von einem äußeren biographischen Bezug Celans zu Italien und seiner nur hypothetisch zu formulierenden Motivation speziell der Ungaretti-Übersetzung (127 f.) kommend, die Fragestellung immer weiter ein, um sich schließlich auf die Beschreibung der übersetzerischen Arbeitsweise Celans und deren Kommentierung zu konzentrieren. Denn anhand dessen entwickelt der Vf. „erste notwendige Parameter [...], die dem speziellen Analysecharakter übersetzungsgenetischer Editionen zugrunde liegen" (135) und die er an späterer Stelle in einem „integrale[n] Modell" (185) vorstellt.

Wenn auch die gesamte Problemstellung der Idee einer „philologisch orientierten Komparatistik" verpflichtet ist, so liefert Goßens dennoch einen spezifischen Beitrag dazu, wenn er nach seinem produktionsästhetischen Kommentar die Perspektive des Lesers einnimmt, um anhand einer gegenüberstellenden Lektüre eines einzelnen Gedichtes und seiner Übertragung die beiden „poetischen Texturen" (139) als dieselben in ihrer jeweiligen Verschiedenheit aufzuzeigen.

Denn, so der Vf., nur in der konzentrierten Lektüre kann „das Gespräch der beiden poetischen Sprechweisen wahrgenommen werden" (137). Das Gedicht *Coro XVIII* dient ihm dazu, die Identität im anderen exemplarisch vorzustellen. Der Brückenschlag wird durch dieselbe „Intention auf die Sprache", die der Vf. bei beiden Dichtern ausmacht, geleistet. Er bezieht sich mit diesem von Benjamin stammenden Begriff jedoch auf Szondis Lektüreansatz bei Celan, von dem er sich im wesentlichen leiten lässt. Nach Celans eigener Aussage steht für Ungaretti in den beiden von ihm übersetzten Gedichtzyklen *La Terra promessa* und *Il Taccuino del vecchio* die Suche, mittels mythischen und metaphorischen Sprechens das „schlechthin Abwesende einzuholen" (139), im Mittelpunkt. Dieselbe Suche weist Goßens auch als Leitgedanken in Celans Übersetzungsarbeit nach (132). Er zeigt jedoch in seiner Analyse, wie Celan den von Ungaretti wiederhergestellten Traditionszusammenhang, in den der italienische Dichter den Schmerzensschrei des Gedichtes stellt, überschreitet und ihn in seine eigene Gegenwart hereinholt. Dabei hebt Goßens allerdings etwas zu stark auf Ungarettis bildlichen Traditionsbezug ab, der ihn dazu veranlaßt, von der „traditionsorientierten Dichtung" (178) Ungarettis zu sprechen, obwohl er doch zuvor den persönlichen wie auch historischen Gegenwartsbezug des Gedichtes bei Ungaretti herausgestellt hatte (164 ff.). In der Tat kann sich Celan in seiner Übersetzung gerade darum mit dem italienischen Dichter identifizieren, weil sich bei diesem die Gegenwärtigkeit des Schmerzensschreies gegen eine auf die Tradition gerichtete Bildlichkeit dennoch durchsetzt. Goßens weist selbst darauf hin, dass es nur geringfügiger Änderungen bedarf (177), um diese identifizierende ‚Aneignung' geschehen zu lassen.[1]

Von dieser nahen Textbetrachtung leitet der Vf. seine Kriterien zu einer historisch-kritischen Übersetzungsedition ab, die er als ein „integrales Modell zur Darstellung des Übersetzungsvorganges" (185) versteht. Sie verbindet „die Genese des handschriftlichen Befundes" (185) mit der komparatistischen Textanalyse, die dem „qualitativen Wechsel", wie Goßens in Anlehnung an Szondi sagt, als der veränderten Sinnaussage, welche jede Übersetzung mit sich bringt, Rechnung trägt. Diese Editionsstrategie erfolgt auf der Grundlage verschiedener Postulate: neben jenem der Vollständigkeit und Genauigkeit steht die Forderung einer „Analyse der referentiellen Übersetzungsstrukturen", der Übersetzungsgenese sowie schließlich der veränderten Sinnaussage auf der Grundlage der Beschreibung der gewählten übersetzerischen Mittel (184).

---

1 Durch derart minimale Veränderungen zeichnen sich in der Regel Übersetzungen Celans aus, die sich auf zeitgenössische Texte mit analogen Grundpositionen poetischen Schaffens beziehen, so dass trotz der identifizierenden ‚Aneignung' der Eindruck größter Wörtlichkeit entsteht. Besonders auffällig ist dies zum Beispiel bei den Dupin- und du Bouchet-Übersetzungen. Vgl. dazu u.a. Sieghild Bogumil: *Ortswechsel bei den Substanzen. Paul Celan als Übersetzer von André du Bouchet und Jacques Dupin*. In: Jürgen Lehmann/Christiane Ivanović (Hg.): *Stationen. Kontinuität und Wandel in Paul Celans Übersetzungswerk*. Heidelberg 1997, S. 163-192. - Bei René Char, dessen Übersetzung durch Celan noch des Kommentars harrt, stellt sich die Situation bereits anders dar. Zwar gehört auch Char zu den „extrêmes contemporains", die einen analogen poetologischen Weg beschreiten, jedoch gibt es zwischen seinem und Celans Sprechen bereits einschneidendere Unterschiede, die sich in den starken Veränderungen in der Übersetzung Celans manifestieren.

Zehn Übersetzungsapparate dienen Goßens dazu, in einem zweiten Teil seines Buches eine Modelledition auf der Grundlage seiner umfassenden Editionsprinzipien zu präsentieren. In Aufbau und Grundvorstellung folgt er dabei im wesentlichen dem Konzept der historisch-kritischen Bonner Celan-Ausgabe, während er jedoch mit seiner Präsentation der Lesarten zugleich einen erfreulichen Beweis liefert, dass auch in einer kritischen Edition der Apparat übersichtlich bleiben und leicht lesbar sein kann.

Ein umfangreicher Materialien-Teil dokumentiert auch den weiteren Umkreis von Celans Ungaretti-Übersetzungen. Ihm folgt eine detaillierte Bibliographie zu Quellen- und Grundlagentexten von Celan und Ungaretti mit den Nachweisen der deutschen bzw. italienischen Übersetzungen beider Dichter und die mit einer gezielten Auswahl aus der neueren Forschungsliteratur diesen überzeugenden Modellversuch einer genetischen Übersetzungsedition beschließt.

Eine grundsätzliche Frage bleibt nach der Lektüre zu klären. Das Modell ist offensichtlich nur dort verbindlich, wo die Genese der Übersetzung so offen liegt wie im Falle Celans. Wie aber müsste bei einer kritischen Übersetzungsedition vorgegangen werden, wenn die Entstehungsbedingungen nicht bekannt sind und nur Übersetzung und Prätext vorliegen? Es ist dann, so müsste die Antwort lauten, von einer Theorie des Übersetzens auszugehen. Goßens streift auch diese kurz im Ansatz, um sie zur Voraussetzung der Beschreibung des „qualitativen Wechsels", also der semantischen Veränderung im Übersetzungstext, zu erheben. Es handelt sich bei der „Aufgabe des Übersetzers", so der Vf. in der notwendigen Folge der Poesietheorie Celans, nicht mehr darum, ein hierarchisches Abhängigkeitsgefälle von Prätext und Übersetzung zu formulieren, sondern die Übersetzung in der Offenheit des Gesprächs oder der Begegnung zu verstehen (131). Damit ist implizit die Grundlage einer systematischen Übersetzungsedition vorgegeben, die die genetische bei Goßens ergänzen soll.

Sieghild Bogumil

Jürgen Gunia: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran"*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; Bd. 331). 198 Seiten.

Inkommensurable Werke wie das Robert Musils rechtfertigen unkonventionelle Zugangswege. Jürgen Gunia unternimmt es, die „Sphäre des Ästhetischen" bei Musil zu vermessen, indem er sich an zentralen und rekurrenten Bildern, Topoi und Konfigurationen orientiert, deren thematische Funktion erörtert und so einem Netzwerk Musilscher Themen in einer Weise nachgeht, welche ihrem eigenen Gegenstand auch auf der Ebene der Textgestaltung entsprechen möchte. So wird dem Leser in der Einleitung erklärt, daß es „aus methodischen Gründen" zu keiner Zusammenfassung der Ergebnisse kommen werde (8); stattdessen versteht sich die Einleitung als Darlegung des methodischen Grundes, aus dem

dann die einzelnen Kapitel wie Pflanzen aus einem gemeinsamen Boden oder Topf herauswachsen, ohne sich nachträglich noch bündeln zu lassen. (Offenbar führt nicht nur der Versuch, Musils in mehr als einer Hinsicht bildgesättigte Texte zu beschreiben, zum neuerlichen Einsatz von Bildern - siehe Gunia -, sondern noch auch das daran anschließende Bemühen um eine Charakteristik des Metatextes selbst. Die Sprachbilder, die dabei entstehen, sind vielleicht nicht immer glücklich gefügt - wie auch die Kombination der Konzepte von Membran und Leitfaden im Untertitel zeigt: Membrane sind keine Fäden -, aber Musils Diskurs provoziert zum Experiment.) Thematisch stehen im Zentrum der dem Musilschen Gesamtwerk gewidmeten Monographie Gunias die apokalytischen Szenarien als Manifestationsformen latenter Triebhaftigkeit sowie die spezifische Beziehung Musilscher Figuren zum Raum und zur Fläche; Gunia spricht prägnant von „Topophobie" (Raumflucht) und komplementärer „Choraphilie" (Tendenz zur Fläche; vgl. u.a. 11). Musils Raumimaginationen werden eingehend untersucht und in Zusammenhang damit auch architektonisch-topographische Konzepte und deutungsträchtige Verortungen von Figuren im Raum. So begreift er beispielsweise die Situierung hinter einer Fensterscheibe als Gleichnis der Mittelbarkeit subjektiven Weltbezugs und der Isolation des beobachtenden Subjekts durch einen Rahmen (vgl. 10). Viele erhellende Beobachtungen dieser Art werden angestellt. Leitend ist durchgängig der Versuch, in den Spuren Musils eine Konzeption des Ästhetischen zu umreißen, die sich vom Einzelsubjekt emanzipiert. Das ästhetische Bewußtsein sei, so Gunia, durch das ‚utopische Begehren' geprägt, „sich im Bewusstsein anderer fort[zu]setzen, sei es qua Übermittlung eines Wahrnehmungsmodells oder sei es qua Texteffekt", und so webe es an einer „die Subjektivität überschreitenden [...] utopischen Sphäre des Ästhetischen", welche es auf Irritationen angelegt habe (16). Das entstehende Gewebe wird auch ins (Sprach-)Bild der Membran gefaßt, und wenn Gunia es unternimmt, „die Sphäre des Ästhetischen [bei Musil] in ihrer membranoiden Struktur zu rekonstruieren" (19), so leuchtet es ein, daß es keine Meta-Sprache geben kann, welche der Sprache Musils distanzierend gerecht zu werden vermöchte. Eine Rekonstruktion der Ästhetik Musils kann nur noch als fortgesetzte Arbeit an jener Membran verstanden werden. Gunia gelingt es in durchaus überzeugender Weise, durch Nachvollzug der Musilschen Webarbeit zur Erfüllung jenes Begehrens beizutragen, von dem oben die Rede war. Gerade die präzise und vielfach sensible Blickführung auf einzelne sprachlich gefaßte Bilder, Motive, Topographien und Szenarien innerhalb der Musilschen Texte bestätigt den eher en passant formulierten Befund, daß der „andere Zustand", wie er im „Mann ohne Eigenschaften" reflektiert wird, vor allem „ein Zustand der Sprache" ist (vgl. 17). Gunias Buch ist eine erhellende Studie über Musils Ästhetik und damit über einen markanten Beitrag zur ästhetischen Moderne. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse wäre trotz befürchteter methodischer Friktionen brauchbar gewesen.

Monika Schmitz-Emans

Andreas Härter: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian - Opitz - Gottsched - Friedrich Schlegel.* München (Fink) 2000 (= Figuren; Bd. 8). 336 Seiten.

Eine Studie über die Abschweifung (lat. *excursus, egressio* oder *digressio*) setzt sich nolens volens einem Vorwurf aus, nämlich selbst abschweifend zu sein. Nun, dieser Vorwurf kann Andreas Härters Habilitationsschrift, die 1998 von der Universität St. Gallen angenommen wurde, in keiner Weise gemacht werden. Im Gegenteil, seine Studien zu Quintilians *Institutio oratoria*, Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* und Friedrich Schlegels kunsttheoretischen Schriften, insbesondere den *Athenäums*-Fragmenten, sowie dessen Roman *Lucinde* sind alles andere als unsystematisch und abschweifend. In mikrologischen Analysen spürt Härter nicht nur dem thematischen Komplex der Abschweifung bzw. Abweichung in den genannten rhetorischen und poetologischen Texten nach, sondern arbeitet zugleich die egressiven und digressiven Bewegungen der Texte selbst heraus: ihre argumentativen und systematischen Brüche, die nicht selten durch textinterne Exkurse und Digressionen verdeckt werden. Härters Leitthese lautet: Nur vor den in den Texten selbst entwickelten Ordnungsvorstellungen läßt sich die Frage nach der Funktion der Abweichung klären. Dementsprechend widmen sich die Studien zu Quintilian, Opitz, Gottsched und Schlegel zunächst ausführlich den Ordnungsvorstellungen, die in den jeweiligen Texten entwickelt werden. Die Abweichung wird dabei weder als temporal noch als strukturell der Ordnung Nachgestelltes gefaßt, sondern „[t]atsächlich sind Ordnung und Abweichung gleich ursprünglich." (8) Wo Ordnung ist, da ist Abweichung und umgekehrt. Entscheidend ist die Frage, wie dasjenige, was die Ordnung ‚gefährdet', aus rhetorischer bzw. produktionsästhetischer Perspektive bewertet wird: ob es in die Ordnung integrierbar erscheint oder die Ordnung auf derart grundlegende Weise ‚stört', daß es mit einem Verdikt belegt wird.

In der antiken Rhetorik bildet die Wohlgeordnetheit von Texten das wichtigste Element der Angemessenheit der Rede. Insofern findet die Frage nach der textuellen Abweichung bzw. Abschweifung hier ihren ersten systematisch reflektierten Ort. Bedeutung hat die Abweichung sowohl im Rahmen der Redeordnungslehre (*dispositio*) als auch in der Figurenlehre (*elocutio* bzw. *ornatus*). In der Redeordnungslehre wird dem *excursus* als eingeschobenem Redeteil neben den anderen Redeteilen (*prooemium* bzw. *propositio, narratio, argumentatio, refutatio, conclusio*) allerdings kein eigenständiger Status zugesprochen. Er hat eine rein dienende, situativ eingebettete Funktion: „vor allem Unterhaltungs- und Affektlenkungszwecke werden dem Exkurs zugeschrieben." (18) In der Figurenlehre wird die Abweichung bzw. Abschweifung als ornamentaler Gestus der Rede verstanden, etwa in Gedankenfiguren wie der *aversio*. Auch in diesem Fall wird der Abweichung kein eigener Status zugestanden. Das heißt, sowohl bei Quintilian wie schon früher bei Cicero wird die Abweichung als bewußt plan- und beherrschbarer Teil der Rede gesehen, der in einem funktionalen Zusammenhang

(Unterhaltung, Affektlenkung) zum Redeganzen steht. Wird die Abweichung in diesem Sinne domestiziert, ist sie kein ordnungsgefährdender Parameter mehr, sondern - entsprechend des wirkungsökonomischen Postulats antiker Rhetorik - ein subsidärer Teil der Ordnung selbst.

An diesem Punkt führt Härter eine begriffliche Differenzierung zwischen *egressio* und *digressio* ein. Während die *egressio* als domestizierte Abweichung erscheint, gilt das Gegenteil für die *digressio*: „Mit dem Begriff der *digressio* verbindet sich immer wieder das Moment des Bruchs, der Gefahr des Hinausfallens aus der gegebenen Redeordnung und damit der Gefährdung dieser Ordnung selbst." (48) Erst an diesem Punkt wird die Abweichung also zum Problem der Redeordnung. Allerdings besitzen die Bemerkungen Quintilians zur *digressio*, wie Härter fortführt, im Gegensatz zu denen zur *egressio* keinen systematischen Status. Als „Konfliktbegriff" eingeführt, wird die *digressio* häufig von „Metaphern des Krieges" (50) umstellt: als widerspenstiges, ordnungszersetzendes Phänomen kann die *digressio* - schon die semantische Einbettung des Begriffs macht dies deutlich - kein Bestandteil des rhetorischen Systems sein. Begriffsgeschichtlich sieht der Befund (entgegen Härters Analysen) jedoch anders aus: „Die klassische Bezeichnung für die in das rhetorische System integrierte, ordnungsdienliche Abweichung ist, vor und nach Quintilian, nicht *egressio*, sondern *digressio*." (52)

In der Studie zu Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* verschiebt sich Härters Perspektive auf mehrfache Weise. Was in der antiken Rhetorik anwendungsorientiert auf den Bereich der öffentlich vorgetragenen Rede gemünzt ist, wird bei Opitz in einen zwar rhetorisch fundierten, gleichwohl aber auf die konkrete Literaturproduktion fokussierten Kontext gestellt. Rhetorisch fundierte Strategien der Texterzeugnung müssen daher zwangsläufig in andere Textordnungsmuster überführt werden, wobei vor allem die *narratio* im Gegensatz zu anderen Redeteilen eine Aufwertung erfährt: „Nicht begriffliche Bewegung, die die *propositio* im Verlauf der *argumentatio* untermauert und in der *conclusio* bestätigt, ist die Sache des poetischen Textes; nicht Schlußfolgerung, sondern Sinnerschließung; Gestaltung narrativer Verknüpfungen und poetischer Bildfolgen, die in der Mittelbarkeit der Übertragung von Erzählung zu Begriff einen Zugang zur - zumindest implizierten - *propositio* eröffnen sollen." (62) Dennoch, so Härter, seien die „Regelpoetiken des 17. und 18. Jahrhunderts [...] darauf angelegt, die Macht der *propositio* über die literarische *narratio* zu sichern" (63), und insofern wäre im Sinne Quintilians zu erwarten, daß auch das Phänomen der Abweichung eine zentrale Rolle in den poetologischen Entwürfen des 17. und 18. Jahrhunderts spielen müßte.

Überrascht nimmt der Leser zur Kenntnis, daß der Befund zu Opitz gegenteilig ausfällt: „Zur Abweichung sagt das *Buch von der Deutschen Poeterey* nichts. Zumindest sagt es zur Abweichung nichts in systematischer Weise, das heißt: nichts im Hinblick auf eine allgemeine Bestimmung des Problems." (69) Der Fragehorizont verschiebt sich damit auf eine völlig andere Ebene. Was bei Quintilian als typologisierende Erkundung inhaltlicher Bestimmungen angelegt war, wird bei Opitz auf die Ebene der Textkonstitution selbst verschoben: Wenn das

Buch von der Deutschen Poeterey nichts Inhaltliches zur Abweichung sagt, dann ist der Text selbst, so Härters Argumentation, vielleicht von derart vielen egressiven bzw. digressiven Textbewegungen durchzogen, daß man einen Begriff davon gewinnen kann, wie Opitz' eigene Position zur Abweichung aussieht bzw. wie er Abweichungen textuell einsetzt, um sich poetologisch zu legitimieren und traditionsgeschichtlich zu verorten. Schwierig ist dieses Unterfangen deswegen, weil, wie Härter ausführt, das *Buch von der Deutschen Poeterey* „keine Anleitung zur Herstellung von Poesie" sei, sondern „eine - keineswegs streng geordnete - Sammlung von Einzelangaben und normativen Feststellungen über Formen, Elemente und Verfahren der Poesie, der das ordnende Zentrum fehlt." (69 f.) Woher aber nimmt Härter dann den Ordnungsbegriff, an dem er Opitz' egressives bzw. digressives Schreiben, das er in argumentativer Hinsicht ebenso kenntnis- wie detailreich rekonstruiert, messen kann?

Aus der antiken Rhetorik. Und hier liegt die Crux von Härters Argumentation. Zwar zeigt Härter auf eindrückliche Weise, wie Optiz' Text von einer Abweichung bzw. Abschweifung zur nächsten ‚driftet', um verschiedene widerstreitende poetologische Konzepte unter einen Hut zu bringen, wobei letztlich, wie Härter konstatiert, „eine Auflösung von Ordnung und Abweichung" stattfindet und sich das *Buch von der Deutschen Poeterey* als „offene Konstruktion" (100) erweist. Welchen systematischen Stellenwert, auch und gerade in literaturhistorischer Hinsicht, aber die Abweichung in Opitz' Poetik hat (immerhin gehört Opitz' Poetik rezeptionsgeschichtlich zu den bedeutendsten Texten des deutschen Barock), bleibt dagegen völlig ungeklärt - anders ausgedrückt: ob Opitz' eigene, ausgesprochen digressive Textordnungsverfahren selbst wieder literaturgeschichtlich produktiv wurden. Härters Feststellung „Die Tendenz zur literarischen Modernität, die im *Buch von der Deutschen Poeterey* gegen ihre traditionsverhafteten Postulate sichtbar wird, zeigt sich als Tendenz zur Abschaffung der Forderung nach von vornherein normativ festlegbarer, präskribierbarer Textordnung" (89) führt in literaturgeschichtlicher Perspektive nicht weiter, da sie auf der rein textimmanenten Ebene von Opitz' Poetik verbleibt.

Im Fall von Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* geht Härter ähnlich vor, auch wenn das Phänomen der Abweichung bzw. Abschweifung bei Gottsched im Gegensatz zu Opitz tatsächlich einen systematischen Ort besitzt. In der umfangreichsten Studie des Bandes werden wiederum weitläufig die Ordnungsvorstellungen Gottscheds erläutert, insbesondere das für Gottscheds Poetik bestimmende Verhältnis von Ästhetik, Nachahmungstheorie und Moral. Dabei kennt auch Gottscheds Poetik wie Quintilians Rhetorik zwei Formen der Abweichung, einmal die positiv konnotierte, die als „Nebenfabel" zur Beförderung der Wahrscheinlichkeit der Hauptfabel beiträgt, zum anderen die negativ konnotierte, bei der die Abweichung als Verirrung der Phantasie des Dichters gewertet wird, der sich nicht genau genug (wenn überhaupt) an die Regeln bzw. Gesetzmäßigkeiten des Schönen, Wahrscheinlichen und Moralischen hält. Härters Anliegen ist es nicht allein, die hochgradig hierarchisierten Beziehungen zwischen Ästhetik, Nachahmungstheorie und Moralvorstellungen bei Gottsched aufzuzeigen, sondern gleichfalls die digressiven Schreibweisen der *Critischen*

Dichtkunst selbst zu rekonstruieren. Dabei fördert Härter zahlreiche systematische und begriffliche Brüche zutage, welche die Geschlossenheit von Gottscheds System mehr als einmal gefährden. Dies spitzt Härter zu der These zu: „In ihrer Textlichkeit berichtet Gottscheds Poetik von etwas anderem als von rigorosen literarischen Ordnungen: Sie berichtet von der Beweglichkeit der Begriffe, von der Metaphorisierung von Konzepten, von der produktiven Destabilisierung und Instabilität von begrifflichen Zusammenhängen." (165) Härters, wenn man so will, dekonstruktivistisches ‚Gegenlesen' von Gottscheds Poetik geht noch einen Schritt weiter, wenn er an dessen Konzept der „bedingten Wahrscheinlichkeit" zeigt, wie hier die Abweichung „der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens die Geschlossenheit nimmt." (184) Ähnliches stellt Härter zu Gottscheds Reflexionen über den „poetischen Einfall" und zur poetischen Sprache heraus - mit dem Ergebnis, daß Gottsched neben den regelpoetischen Vorstellungen, die er entwickelt, zugleich eine zweite (gegenläufige) Ästhetik hervorbringt, die „nicht nur auf die Feier der Autonomie des Dichters" Ende des 18. Jahrhunderts vorausweist, sondern „auf literaturtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, die, in freilich unterschiedlichen Perspektivierungen, die Textlichkeit des poetischen Textes ins Auge fassen" (213). Gottscheds poetologisches Ansinnen - die „Beherrschung des literarischen Textes" und „seiner Bedeutungs- und Sinnmöglichkeiten" (207) - schlägt hier, so Härter, ins Gegenteil um.

Die vierte und letzte Studie ist Friedrich Schegels kunsttheoretischen Fragmenten gewidmet, in denen die Abweichung ihre endgültige ästhetische Aufwertung feiert bzw. die Frage nach Ordnung und Abweichung, wie sie von Quintilian über Opitz bis Gottsched diskutiert wurde, irrelevant wird, da nun - in der „Perspektivverschiebung von der rhetorisch-mimetischen zur rhetorisch-figuralen Auffassung der poetischen Sprache" (222) - der Text „als stets im Verhältnis und Prozeß der Übertragung sich befindend verstanden wird" (223). Eine solche figurale Sinnkonstitution des poetischen Textes ist nicht mehr rückübersetzbar in einen ‚moralischen Lehrsatz', sondern initiiert einen Prozeß permanenter Sinnverschiebung „in ‚vorwärtsgerichteter' Erschließungs- statt in Rückübersetzungsperspektive" (225). Damit wird das Figurale selbst zu einer Abweichung: eine digressive Textbewegung, der die vorgängige Ordnung zu fehlen scheint. Besonderes Augenmerk richtet Härter auf das Verhältnis des romantischen Einzeltextes zum umfassenden Konstrukt der progressiven Universalpoesie. Zentral ist die Frage, wie Schlegel sich die Textordnung des Einzeltextes als Fragment des universalpoetischen Ganzen denkt, wobei zwar einerseits die regelpoetischen Ideen der textuellen Einheit und Geschlossenheit verabschiedet werden, zum anderen aber von Schlegel selbst betont wird, daß die Textordnung des Fragments in sich abgeschlossen sein soll. Mit einem Schwenk auf die Rezeptionsebene wird dieses Paradox gelöst: Was Teil des universalpoetischen Ganzen ist, entscheidet die je perspektivische Lektüre eines Textes, die über die romantische Ironie als „permanente Parekbase" (243) in Gang gesetzt wird und die Geschlossenheit des Einzeltextes hin auf das Unendliche öffnen kann. Es handelt sich um eine reflexive Bewegung, die zu einer umfassenden Dynamisierung der Textordnung führt: „Der Text vollzieht sich als Herstellung ironischer Relationen, als digressive Staf-

felung ironisch aufeinander bezogener Textebenen: als ironische Verschiebung." (247) Härters Erläuterungen zu Schlegels Roman *Lucinde* verdeutlichen diese ironisch-digressiven Bewegungen in der konkreten Textanalyse, wobei das Moment der Liebe als universale Energie und die Sentimentalität ins Spiel kommt.

In den beiden letzten Teilen der Schlegel-Analyse widmet sich Härter einerseits dem progressiven Totalitätsanspruch der universalpoetischen Vorstellungen, die mit dem digressiven Textbewegungen abgeglichen werden, sowie zum anderen der poetischen Sprache, auf die, als figural gefaßte Sprache, das Moment der Ironie im ganzen übertragen wird. Dies führt in letzter Konsequenz dazu, daß die „Grundbewegung der romantischen Sprache [...] die Bewegung der fortgesetzten Verschiebung, Übertragung und Abweichung" (298) ist: Die Ironie wird zum Kernpunkt der romantisch-figuralen Sprachauffassung. Wie dieses ironische Sprachspiel funktioniert, demonstriert Härter an den verschiedenen Poesie-Begriffen in Schlegels *Gespräch über die Poesie*, denen „kein Rückübersetzungsversuch beikommt" (303), wobei im Rückblick auf Gottsched deutlich wird, daß das Konzept der progressiven Universalpoesie schon in sprachlicher Hinsicht die Perspektive der Mimesis negiert bzw. sich nur als Teil einer figuralen Rhetorik verstehen läßt.

Bei Härters Habilitationsschrift handelt es sich um eine überwiegend immanent argumentierende Analyse des ästhetischen Phänomens der Abweichung bzw. Abschweifung, die streng systematisch vorgeht und das Thema vor dem Hintergrund der leitenden Frage in der Tat erschöpfend darstellt. Dennoch lassen sich - gewissermaßen aus der Außenperspektive - zwei prinzipielle Einwände formulieren, die die literaturhistorische Akzentuierung der Studie insgesamt betreffen. Da es Härter einzig und allein um die rhetorischen und poetologischen Konzepte selbst geht, rückt das Verhältnis von rhetorischer bzw. poetologischer Theorie und literarischer Praxis, die bekanntermaßen seit der Antike egressiv und digressiv verfährt, bis auf die kurze Analyse zu Schlegels *Lucinde* nirgends in den Blick. Die Frage, ob es sich bei den rhetorischen bzw. poetologischen Theorien zur Abweichung nur um argumentative ‚Trockenübungen' handelt oder ob die Theorien tatsächlich literaturhistorisch fruchtbar geworden sind bzw. im praktischen Bereich, gerade bei der stark limitierenden Tendenz einzelner Poetiken, einfach ignoriert wurden, hätte zumindest einige Andeutungen zur jeweils zeitgenössischen Literatur- bzw. Rhetorikpraxis verdient. Der zweite Einwand geht in eine ähnliche Richtung: Aus komparatistischer Sicht hätte man zumindest die englische literarische Tradition berücksichtigen müssen, die das digressive Erzählen im Sinne einer bewußt subversiven Praxis des (satirischen) Schreibens nicht nur weit früher anders bewertet hat (Swift, Pope, Sterne), sondern die Literaturpraxis und -theorie der deutschen Romantik bekanntermaßen in wesentlichen Punkten beeinflußt und geprägt hat. Nicht nur vor diesem Hintergrund erweisen sich die durch Härters ‚Gegenlesen' provozierten ‚Modernisierungen' von Opitz' und Gottscheds Poetiken literaturgeschichtlich als heikel, wenn nicht fragwürdig.

Uwe Lindemann

Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt/M. (Eichborn) 2001 (= Die Andere Bibliothek; Bd. 195). 443 Seiten.

Die Bücher des Mannheimer Literatur- und Medienwissenschaftlers Jochen Hörisch sind schon immer mehr als reine „Bibliotheksbücher" gewesen. Als bedürfe es noch eines weiteren Beweises, ist sein neuestes Buch im börsennotierten Eichborn Verlag in der von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen *Anderen Bibliothek* erschienen. Wer es in Händen hält, wird seinen Titel erst einmal dankbar auf die gediegene Ausstattung des Bandes beziehen, die gewissermaßen den Sinn mit den Sinnen versöhnt. Kein Wunder, daß Hörisch im Vorwort dieses selbstreflexive Moment sogleich aufgreift, indem er auf den Widerspruch hinweist, innerhalb der Grenzen des alten Buchmediums (auch) die Geschichte der neuesten Medien erzählen zu wollen. Doch zeigt sich am Projekt einer Mediengeschichte in Buchform nur besonders deutlich, was für die Situation der Literatur insgesamt symptomatisch ist: Ihr bleibt „an der Wende zum dritten Jahrtausend nur der Wille, sich fröhlich zu ihrem Status als anachronistischer Ab-Fall vom medientechnologisch avancierten Stand der Dinge zu bekennen" (12).

Daß die Konjunktion „und" im Titel durchaus temporal zu verstehen ist, geht aus Hörischs Leitthese hervor: „Die im Bann von Stimme und Schrift stehende frühe Mediengeschichte ist sinnzentriert, die neuere Medientechnik fokussiert hingegen unsere Aufmerksamkeit immer stärker auf die Sinne." (14). Durch die Computertechnologie werden der Sinn und die Sinne dann wieder in unterschiedlichen Konstellationen zusammengeführt. Mit dieser Entwicklung verbindet sich eine Dezentrierung und Enthierarchisierung der Kommunikationsverhältnisse. Die Griffigkeit dieser einleitenden Thesen hindert Hörisch glücklicherweise nicht daran, die realen Medienverhältnisse, die von Konkurrenz und Koexistenz, von Ausdifferenzierungen und Funktionsverlagerungen, von Kritik und Enthusiasmus bestimmt sind, subtil nachzuzeichnen. Hörisch widersteht auch der Versuchung, alle Geschichte zur Mediengeschichte zu erklären, obwohl die „Medientheorie als diensthabende Fundamentaltheorie" (17) solche Verabsolutierungen begünstigt. Allerdings sei nicht zu leugnen, daß es „kein Dies- oder Jenseits von Mediengeschichte" (25) gibt.

Das Buch beginnt folglich mit dem Urknall und endet mit der Entschlüsselung des menschlichen Erbguts. Dazwischen werden in zwölf Kapiteln und vier großen Abschnitten die wichtigsten Etappen der Mediengeschichte abgehandelt: Sprache und Bild, Schrift, Buchdruck und Presse/Post, Fotografie, Phono-/Telegraphie und Film, Radio, Fernsehen und Computer/Internet. Souverän verknüpft Hörisch die fakten-, daten- und anekdotenreich präsentierte Geschichte der einzelnen Medien immer wieder mit theoretischen Positionen.

Zwischen die historischen Blöcke sind mehrere „Unterbrechungen" eingeschoben. In der ersten Unterbrechung werden die bekanntesten Mediendefinitionen von McLuhan bis Luhmann diskutiert. Das Angenehme daran ist, daß Hörisch die bisweilen mit auftrumpfender Geste vorgetragenen Erkenntnisse der

neueren Medientheorie milde relativiert, indem er auf literarische und philosophische Vorläufer verweist, ohne jedoch seinerseits in die Philologengewohnheit zu verfallen, „alle vermeintlich revolutionären Gedanken evolutionär vorzudatieren und stolze Ideenträger mit dem Hinweis zu nerven: ‚Das Motiv gibt es schon bei xyz'." (61 f.) In der zweiten Unterbrechung erinnert Hörisch an seine eigenen Thesen zu den drei „großen ontosemiologischen Leitmedien" (214) Abendmahl, Geld und elektronische Medien, deren fundamentale kulturgeschichtliche Bedeutung er bereits ausführlich in der Trilogie *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls* (1992), *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* (1996) und *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien* (1999) dargelegt hat. Die dritte Unterbrechung gilt der Verflechtung der Medien mit Krieg, Wirtschaft und Religion. Hörisch teilt zwar nicht den Überschwang der Thesen Paul Virilios und Friedrich Kittlers, die den Krieg zum Vater aller Mediendinge machen, unterstreicht aber anhand zahlreicher Beispiele, daß derartige Zusammenhänge kaum von der Hand zu weisen sind. Während von der engen Verbindung zwischen Wirtschaft und Medien niemand mehr überzeugt werden muß, trifft der Versuch, auch der Religion eine solche Affinität zu unterstellen, noch auf gewisse Widerstände. Dabei ist gerade die Religion „per definitionem auf Kommunikations- und Medienprobleme der anspruchvollsten Art spezialisiert" (311), ist es doch ihr eigentlicher Zweck, den Menschen das entrückte Göttliche mit allen Mitteln nahezubringen.

Und die Literatur? Hörisch hat keine spezielle Mediengeschichte der Literatur geschrieben, obwohl nahezu alle Medien, von denen er erzählt, die Geschichte der Literatur mehr oder weniger entscheidend geprägt haben. Als aufmerksame Medienbeobachterin spielt die Literatur in seiner Darstellung gleichwohl eine privilegierte Rolle. Wie Hörisch an einer Fülle von Beispielen vorwiegend aus der deutschen, angloamerikanischen und antiken Literatur zeigen kann, sind literarischen Texten tatsächlich zum Teil überraschende „medienhistorische und medienanalytische Einsichten" (10) abzugewinnen. - Hörisch ist mit seinem neuen Buch eine Synthese gelungen, die mühelos Information, Narration und Reflexion verbindet und - hier muß man die übliche Formel einmal umdrehen - auch einem literatur- und medienwissenschaftliches Fachpublikum anspruchsvolle und anregende Lektüre bietet.

Christian von Tschilschke

Ingeborg Hoesterey: *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature.* Bloomington, Indianapolis (Indiana University Press) 2001. 139 Seiten.

Der etymologische Ursprung des Pastiche liegt, ebenso wie der der maccaronischen Dichtung, in den Pasta-Küchen der Italiener: Unterschiedlichste Erklärungen des italienischen Worts „pasticcio" konvergieren in seiner Deutung als Mischmasch oder Durcheinander verschiedenster Zutaten, wobei der Akzent

schon in der Renaissance auf dem *Stil*-Gemisch als Darstellungsprinzip liegt. Die Praxis der Stiladaptation als solche allerdings datiert sogar bis in die Antike zurück und dokumentiert sich etwa schon in den römischen Adaptationen der griechischen Kunst. Auf Rezeptionsprozessen gründet auch die Bedeutung des Pastiche in der Kunst der Renaissance: Stilimitationen und Quasi-Kopien sind hier an der Tagesordnung und erregen oft durchaus Bewunderung für das artistische Geschick ihrer Hersteller. Die Begriffs- und Wortgeschichte des metaphorischen Terminus „Pasticcio" (der sich vermutlich im 17. Jahrhundert als „Pastiche" im französischen Sprachraum etablierte) erweist sich - wie Hoestereys Recherchen deutlich machen - selbst als ein Pastiche: Die Suche nach einer „originalen" Bedeutung scheitert; die Quellen bilden einen nicht zu hierarchisierenden Mischmasch. Konsens besteht allerdings hinsichtlich der für die spätere Geschichte einschlägiger Kunstformen und -praktiken grundlegenden Definition, ein Pastiche sei ‚weder Original noch Kopie' (vgl. 5). Roger de Piles wird die Einschätzung zugeschrieben, das Ensemble an ‚Falschheiten' (faussetez) im Pastiche erzeuge eine spezifische Art von ‚Wahrheit'; Marmontel bestimmt das Pastiche dezidiert als Stilimitation. Neben der Kunstgeschichte weist die Musikgeschichte eine Fülle von Werken auf, die in diesem Sinn (aber auch im parallelen Sinn der Kombination von Heterogenem) als Pastiche zu bezeichnen sind. Gerade hier ist die Idee des organischen, geschlossenen, jeden Eingriff abweisenden Werks ja jünger als eine lange Zeit übliche Aufführungspraxis, bei der jeweils anlaßbezogen Arrangements aus Einzelstücken aufgeführt wurden. Relevant für die zeitgenössische Kunst des Pastiche ist ferner Marcel Prousts Konzept des Pastiches als intertextuelles Spiel.

Das Pastiche hat, so die plausible Ausgangsüberlegung Hoestereys, im Zeichen der Postmoderne eine Wiedergeburt erlebt. Allerdings ist eine deutliche Diskrepanz zwischen Theorie und Kritik auf der einen, künstlerischer Praxis auf der anderen Seite zu registrieren: Neigen erstere immer noch dazu, das Pastiche als künstlerische Randerscheinung zu traktieren und seinen ästhetischen Rang eher skeptisch einzuschätzen, so sind demgegenüber die Kunst-, Literatur-, Film- und Musik-Szene der Gegenwart durch ihre ausgeprägte Affinität zum Pastiche charakterisiert. Hoesterey schließt mit ihrer Studie zum Pastiche in den verschiedenen ästhetischen Medien, die einerseits an ästhetische Diskurse der Gegenwart anschließt, andererseits eine Fülle von Beispielen vorstellt und kommentiert, diese Kluft zwischen Theorie und Praxis: Das Buch bietet einen zugleich historischen wie systematischen (wenn denn in postmodernen Zeiten dergleichen noch möglich ist) Aufriß zur Ästhetik des Pastiches, und es trägt dessen doppelter Bedeutung als besonders zeit-gemäße und besonders verbreitete Kunstform Rechnung. Was Kritiker wie Fredric Jameson dem Pastiche vorwerfen - seinen imitatorischen, un-authentischen Charakter, seinen ludistischen Umgang mit verschiedenen historischen und kulturellen Archiven, Formensprachen und Ikonen -, das eben erscheint als das Programmatische am Pastiche. Durch seinen anti-hierarchischen und oft respektlosen Charakter erschließt es ein Experimentierfeld für Künstler, passend zu einer Zeit, in welcher die Idee des Authentischen und Originalen ebenso obsolet geworden ist wie die trennscharfe Differenzie-

rung zwischen Kunst und Nicht-Kunst oder die vermeintlich stilsichere Unterscheidung hoher Kunst von trivialer Gebrauchskunst und von Kitsch. Unter Verweis auf Arthur C. Danto, demzufolge ein Artefakt dann als Kunstwerk gelten darf, wenn es einen bedeutsamen Beitrag zur ästhetischen und sozialen Kommunikation leistet (vgl. X), argumentiert Hoesterey überzeugend gegen einen Ansatz, der im Pastiche nur das Andere der wahren Kunst sieht. Die Struktur des Pastiche, so die Leitthese, ist exemplarische Umsetzung des Postmodernismus auf ästhetischem Gebiet. Wenn die Belege dabei verschiedenen Kunstformen entnommen werden, so im Bewußtsein, daß - ebenso wie zwischen Authentischem und Inauthentischem, Eigenem und Geborgtem - auch zwischen den Künsten keine klaren Grenzen verlaufen. Daß sie einander wechselseitig zitieren, bestätigt dies.

Dem komplexen terminologischen und konzeptionellen Umfeld ihres Gegenstandes trägt die vorliegende Studie dadurch Rechnung, daß sie auch die Nachbarbegriffe mit in die Betrachtung einbezieht und - praktischerweise - zunächst in einer katalogartigen Übersicht präsentiert: Adaptation, Appropriation, Bricolage, Capriccio, Cento, Collage, Contrefaçon, Fake, Farrago, Faux [...], Imitation, Montage, Palimpsest, Parody, Plagiarism, Recycling, Refiguration, Simulacrum, Travesty). Die drei Zentralkapitel des Buches sind dann drei Groß-Genres des Pastiches gewidmet (bei vielfältigen Verweisen aufeinander sowie auf andere Gebiete): dem Pastiche in den bildenden Künsten (Visual Arts), in der Filmkunst und in der Literatur. Skizziert wird die Geschichte des Pastiches, bezogen auf alle drei Bereiche; beleuchtet werden die inner- und außerästhetischen Bedingungen, unter denen entsprechende Kunstformen und ihre Bezeichnungen sich etablierten. Angesichts der überwältigenden Fülle an Beispielen, welche in allen drei Bereichen für Pastiches zu finden wären, verfährt Hoesterey sinnvollerweise exemplarisch, indem sie einzelne exemplarische Werke focussiert und in ihrer hybriden Struktur analysiert. Neben ausführlicheren Interpretationen bietet jeweils eine Serie von „Short Takes" weitere Beispiele, deren Auflistung das weite Spektrum an Variationsmöglichkeiten noch offenkundiger macht. Jedes Kapitel bietet so eine Sammlung von Fallstudien, an denen grundlegende Eigenschaften des Pastiches nachvollziehbar gemacht werden. Deutlich wird dabei vor allem ein wesentliches Charakteristikum: Zeitgenössische Pastiche-Kunst ist eine in hohem Maße und auf verschiedenen Ebenen reflexive Kunst. Die Frage, ob das einzelne Pastiche selbst „Kunst" sei, tritt an Bedeutung klar zurück hinter die Feststellung, daß Pastiches Werke „über" Kunst und Kultur sind (vgl. 27). Mit dem Pastiche geht es letztlich um das Selbstverständnis der Kunst in postmetaphysischer Zeit, jenseits verbindlicher ästhetischer Normen und angesichts des so stimulierenden wie entmutigenden Wissens um die Zitathaftigkeit jeder Bekundung. Den Boden für das postmoderne Pastiche haben unter anderem die formalistische und die Brechtsche Ästhetik mit ihrem Konzept der Verfremdung bereitet (vgl. 45). In seiner Zwischenstellung zwischen „Eigenem" und „Anderem", Original und Kopie, Zusammenhängendem und Disparatem bietet gerade das Pastiche Anschlußstellen für Kernthemen des modernen und postmodernen Diskurses, für politische, gesellschaftstheoretische, semiologische, hermeneuti-

sche und poetologische Fragestellungen. So sind die fotographischen Selbstporträts Cindy Shermans Pastiches zum Thema hybrider Identität. Neben Identitäten, Stilen, Kultobjekten und Kulturgütern sind selbst noch die Theorie-Designs der Moderne und Postmoderne eine Herausforderung für die Pastiche-Kunst. Mark Tansey etwa dekonstruiert mit seinem Pastiche-Gemälde *Derrida Queries de Men* die Dekonstruktion. Ridley Scotts Film *Blade Runner* ist insofern selbstbezüglich, als er durch seinen Zitatcharakter wie auch durch seine Zentralfigur auf das Prinzip des ‚recycling" verweist. Auch Werke wie Wim Wenders *Himmel über Berlin* (*Wings of Desire*) und Lars von Triers *Zentropa* bedienen sich einer selbstbewußten und ostentativen Zitattechnik, die nicht auf die Formel des „Parodistischen" reduziert werden kann. Besondere Komplexität besitzen Film-Pastiches, welche nicht nur die Grenzen zwischen „Originalem" und „Kopiertem", sondern zugleich auch die zwischen differenten Stilepochen sowie zwischen den Künsten überschreiten - so beispielsweise Derek Jarman mit *Caravaggio*. Peter Greenaway präsentiert mit *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* eine Hommage an das Pastiche: an die Koch-Kunst der Vermischung von Heterogenem und an die Diebes-Kunst der Stilimitation.

In der Vorgeschichte des literarischen Pastiche spielt die Kunst des Cento eine nicht zu unterschätzende Rolle, schon weil sie das früheste (antike) Paradigma einer Kunst der Imitation, der Ausleihe und der Mixtur darstellt. Vor dem Hintergrund der Emergenz neuzeitlicher Subjektivitätskonzepte nahm sowohl das Konzept des Personalstils als auch - komplementär dazu - der Reiz der Stilimitation und der Fälschung von „Originalem" zu. Der Fall Ossian, in Frankreich als Beispiel für ein Pastiche akzeptiert, den Deutschen noch lange Zeit nach seiner Aufklärung peinlich, macht in mehr als einem Sinn Literatur-Geschichte. Zu den literarischen Werken, welche als explizite Reflexionen über das Genre des Pastiche - über etwas, das weder „Original", noch „Kopie" ist - gelten dürfen, gehört Jorge Luis Borges' berühmte Erzählung über *Pierre Menard autor del Quijote*. Mit dieser Fiktion eines absurden Unternehmens ging es dem Argentinier nach Hoestereys Befund vor allem um Verdeutlichung des uneinholbaren Abstandes zwischen der auratischen Kunst der Vergangenheit und ihrer Rezeption durch die Nachwelt. Den engen Zusammenhang von Pastiche-Struktur, ostentativer Intertextualität und expliziter Reflexion über den intertextuellen Status des Literarischen überhaupt illustriere Werke wie Christoph Ransmayrs *Die Letzte Welt* und Antonia S. Byatts *Possession*. Umberto Ecos *Il nome della rosa* ist zum einen ein Text-Pastiche, mit dem der Semiotiker seine Konzeption intertextueller Epochen- und genreübergreifender Vernetzung des abendländischen Text-Labyrinths narrativ umsetzt. Durch Einbeziehung von Schilderungen bildlicher Darstellungen sind hier zum anderen aber auch die Visuellen Künste in ein Gemenge integriert, das weder einfach „Original", noch auch nur „Kopie" ist. Ecos Roman, Darstellung des Prozesses endloser Semiose, zeigt exemplarisch, wie Pastiche-Effekte als „agents of intertextuality" (99) eingesetzt werden können.

Die „Pastiche Culture" - und das gilt für die „Kultur des Pastiches" im engeren Sinn wie auch für eine Kultur, die als ganze ein „Pastiche" darstellt - kennt keine verbindlichen Maßstäbe ästhetischer Wertung; sie ist „beyond high and

low", wie im fünften und abschließenden Kapitel bilanzierend dargelegt wird. Es ist nicht zu übersehen: Das Pastiche in seinen proteischen Spielformen hat die Welt des Kommerzes erobert, welche das kulturelle Archiv bedenkenlos als Zitatenfundus verwendet. Spricht das etwa gegen das Pastiche? Im diskursiven Zwischenraum zwischen einer kompromißlos avantgardistischen Kunstpraxis, welche das Konzept der Kunst als solche radikal in Frage stellt, und der so weitläufigen wie intensiven Rezeption kanonischer Werke durch die Öffentlichkeit, hat sich, so Hoesterey, ein neues Paradigma („a mini-paradigm") konfiguriert: Das Archiv der Kunstgeschichte wird von den Photographen und Werbedesignern übernommen und versorgt mit seinen Beständen eine Pastiche-Praxis, die als Schnittstelle zwischen Kunst und Kommerz zugleich funktionsbezogen wie auch autoreflexiv ist. Auch die komplexe, kontrastreiche und heterogene zeitgenössische Pop-Musikszene schließlich ist geprägt durch Hybridphänomene, bei denen nicht allein die musikalischen Werke dem weiten Grenzland zwischen „Echtem" und „Kopiertem", „Eigenem" und „Fremdem" angehören, sondern auch die Künstler selbst in ihrer Eigenschaft als physisch-performative Träger der ästhetischen Botschaft.

Eine einseitige Beurteilung von Pastiche-Kunst als „dekadent" wäre zweifellos kurzschlüssig, wie Hoesterey abschließend betont, es sei denn, man erinnere sich daran, daß gerade aus dekadenten Strömungen viele ästhetisch und sozial innovative Impulse hervorgegangen sind (vgl. 118). Trotz ihrer Affinitäten zur Welt des Kommerzes ist die Pastiche-Kunst jedenfalls ein originär ästhetisches Phänomen, das sich trotz seiner Beziehung zur kommerziellen Sphäre der durchgängigen Funktionalisierung entzieht und stattdessen seinerseits Funktionalismen in Frage stellt, ja subvertiert, in dem es mit Gewohnheiten der ästhetischen und der außerästhetischen Wahrnehmung spielt. Gerade zeitgenössische Vertreter des literarischen und bildkünstlerischen Pastiches haben auf der reflexiven Dimension und der kritischen Funktion ästhetischer Phänomene und Prozesse bestanden.

Ludistische Ästhetik, dies zeigt sich im Durchgang durch die Zeiten ebenso wie durch die ästhetischen Medien, ist keineswegs unseriöse Ästhetik. Im Gegenteil: In einer Welt, die nicht nur literarischen Erzählern als ein „pasticciaccio brutto" (Carlo Emilio Gadda) erscheint, und die von Pastiche-Existenzen bevölkert wird (wobei der von Jeff Koons in Rokoko-Manier porträtierte Michael Jackson nur ein besonders farbenfrohes Beispiel ist; vgl. 43) - gerade in einer solchen Welt ist eine Kunst, welche die Leitdifferenz zwische Originalem und Authentischem hier, Geborgtem und Kopiertem dort ignoriert, ‚an der Zeit'. An der Zeit war daher auch eine panoramatische Würdigung des Pastiches als ästhetisches Phänomen; Hoestereys Buch beweist es. Kein Zufall, daß die Beispielsammlungen, die „Short Takes", der einzelnen Kapitel dem Leser eine Vielzahl von Texten, Filmen und bildkünstlerischen Arbeiten präsentieren, die zu den populärsten der gegenwärtigen Zeit gehören (eine Sammlung, die man etwa jemandem vorführen würde, der mit der Kunst, Literatur und Filmkunst der Gegenwart noch vertraut gemacht werden müßte) - einmal ganz abgesehen von jenen Beispielen für hybrides Design von Gebrauchsgegenständen, die als Pastiches auf der Basis des Archivs abendländischer Kunst entstanden und uns im Alltag dau-

ernd begegnen. Beschränkung tat angesichts der Fülle denkbarer Beispiele für die Omnipräsenz des Pastiches not, und doch würde man künftig gern mehr zum Thema lesen, mehr an Bildern sehen, weitere Spuren verfolgen. Insofern ist die vorliegende Monographie lesbar als Einleitung zu einem großangelegten literatur, film- und kunstwissenschaftlichen Pastiche.

Monika Schmitz-Emans

Friedrich Kittler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft.* München (Fink) 2000. 260 Seiten.

Es ist ein langer Weg, den Friedrich Kittler zurückgelegt hat. Am Anfang, als Freiburger Germanist, stand der Leser Lacans, der ja seinerseits nur Freud gelesen hatte, und mit dessen Hilfe Kittler Urszenen und damit familiale Sozialisationsdramen in die bislang unschuldigen Klassikertexte Lessings oder Schillers legte. Weil in ihnen aber lediglich aufgeschrieben wird, was Kleinfamilien mitsamt ihren verhängnisvollen Kindheiten für die Protagonisten der Literatur bedeuten, rückte alle Literatur 1985 in ein epochales Schreibfeld ein, das nur noch den Namen des „Aufschreibesystems" benötigte, um die etablierte Literaturwissenschaft ebenso diskursanalytisch wie medientheoretisch zu provozieren. Gut digital an den Dispositiven 1800 und 1900 ausgerichtet, räumten die *Aufschreibesysteme* - ursprünglich Kittlers Freiburger Habilitationsschrift - mit der an Foucault gerügten Medienblindheit auf, um die Literatur nun als Interaktion alphabetisierender Müttermünder, gymnasialer Beamtenzüchtung und neuester Speichertechnologien zu behandeln. Mit den 1993 erschienenen *Technischen Schriften* schließlich wanderte die Macht, der Foucault so viel Aufmerksamkeit geschenkt hatte, von den sozialen Disziplinarmechanismen und familialen Zwangsvollstreckungen in die Schaltkreise von Rechnern und Informationstechnologien. Kultur, so weit es sich um das in ihrem Namen gegebene Versprechen herrschaftloser Friedfertigkeit handelt, blieb damit ein frommer Wunsch. Und weil dies so ist, bestimmen, so hat Kittler nicht wenigen tauben Ohren seitdem immer wieder gepredigt, allein Medien und eben nicht kulturelle Gegebenheiten unsere Lage. - Warum also, so werden kulturverliebte Beobachter den ursprünglich als Vorlesung an der Berliner Humboldt-Universität gehaltenen Text befragen, eine „Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft" aus Kittlers Mund und Feder?

Kittlers Antwort rührt an die gegenwärtigen Konstitutionsprobleme der Kulturwissenschaft, deren „prekärer Status" (11) unübersehbar ist. Wer Kultur sagt und eine Wissenschaft auf ihren Namen zu taufen gedenkt, hat - dies weiß man freilich nicht erst seit Kittler - über den Gegenstandsbereich Kultur und sein methodisches Profil noch nichts gesagt. Kultur ist in seiner unbekümmerten Offenherzigkeit und semantischen Beliebigkeit in der Tat jenes „Sauerkraut", von dem ein gewisser Niklas Luhmann glaubte, das man es bei Bedarf „aus dem Keller holt". Bislang jedenfalls bringt sich Kulturwissenschaft als reine Themenwissenschaft zur Geltung, weil sie entweder liebgewordene und denkbar unspezifische

Anthropologismen - Liebe, Tod, Rausch, Wahnsinn, Traum, Körperlichkeit, Sozialkonventionen oder Geschlechterrollen etwa - verhandelt, oder weil sie sich - hier ist Kittlers Spott beinahe grenzenlos - an der bundesrepublikanischen Friedfertigkeit alltäglicher, aber eben historisch gewordener Kulturgüter beruhigen darf. Tierzucht und Spucknäpfe, Ackerbau und Begräbnisse, Bäckerhandwerk und Bauernstuben bilden jene „zivile Thematik", mit der die „Vorwegnahme des ewigen Friedens" (18) in den kulturwissenschaftlichen Lehrplan aufgenommen werden kann. Weil aber in der nostalgischen Beschränkung der Kulturwissenschaft auf kulturelle Relikte ein „systematischer Ausschluß" (18) und damit ein politischer Akt vollzogen wird, und weil der Technikphilosoph Kittler selbstverständlich weiß, daß Wissen vornehmlich dort erzeugt wird, wo Waffen aufeinander treffen, hat eine „historische Einleitung in die Kulturwissenschaft" (11) vor allem danach zu fragen, wie „Schlachten oder Weltkriege in die Entwicklung der Kulturwissenschaft interveniert haben" (18). Es sind die Schrapnelleinschläge zweier Großkriege, die ihre Spuren in Kittlers Kulturwissenschaft hinterlassen haben. Nicht zuletzt damit hängt es zusammen, daß Kulturwissenschaft immer schon Kulturpolitik ist - freilich, wie es im Blick auf Nietzsche und mit polemischer Verve gegen das „mesquine" (248) Gebaren des „Berliner Abgeordnetenhauses" heißt: „grosse Politik". (162) In ihr hat sich Kulturwissenschaft zum autoritären Entwurf ernannt, der, wie die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts belegen, an der „Umschaffung" von „höchsten Überzeugungen" (163) arbeitet.

Nun hat eine solche vom Feuerschein der Kriege erleuchtete Kulturwissenschaft allerdings Methode. Historiker und exakter Philologe, der Kittler ist, betreibt er - jenseits der üblichen und vorschnellen Innovationsrhetorik, mit der in Fachgremien und Kommissionen die kulturwissenschaftliche Modernisierung der Geisteswissenschaften ausgerufen wird - zunächst historische Aufklärung. Statt einer Theorie der Kulturwissenschaft liefert Kittler ihre Reflexionsgeschichte - was besagt, daß Kultur erst in jenem historischen Moment Gegenstand ihrer kulturwissenschaftlichen Beobachtung wird, wo sie „nicht bloß als sprachlose Praxis, sondern zugleich als ein Wissen" auftritt, das in ihren „Techniken und Institutionen notwendig am Werk ist". (17) Kittler läßt dieses reflexive „Wissen von diesem Wissen" (17), dem er sich streng methodisch als eine Geschichte kulturwissenschaftlicher Selbstbegründungstechniken nähert, gut sattelzeitlich mit Giambattista Vico im 18. Jahrhundert beginnen, um es mit Heideggers Entwurf einer „neuen Fundamentalontologie" (228) seinstheoretisch schließen zu lassen.

Am Leitfaden von Selbstbegründungserzählungen also darf die Kulturwissenschaft mit Giambattista Vico beginnen. Bei ihm, so Kittler, vollzieht sich die Erfindung der Kulturwissenschaft denkbar paradox aus dem Geist der cartesianischen Naturwissenschaft: einerseits soll Kulturwissenschaft das schlechthin Andere der Geometrie sein, andererseits baut die Kulturwissenschaft „genauso auf der Aktivität des neuzeitlichen Subjekts auf [...] wie das *Cogito ergo sum*, das ja bei Descartes-Nachfolgern wie Leibniz oder Newton den Aufbau der gesamten neuzeitlichen Physik getragen hatte" (30). Nach Herders Anthropologie der Bildung, die „im Vater, Lehrer, Generalsuperintendenten" (61), kurz: im rückgekoppelten „Lehrerlehrer" ihren „neuen Gott" (61) erblickt, ist es Hegel, übrigens

(und keineswegs zufällig) Kittlers Vorgänger im Hörsaal 6 der Humboldt-Universität, der zusammendenkt, was bei Vico noch getrennt sein mußte. Weil Kultur und Natur gleichermaßen Substanzen des erkannten und gewußten, sich selbst aber nicht wissenden „Ansichseins" (96) sind und damit „begrifflich zusammenfallen", darf Kulturwissenschaft fortan als „allgemeine Ontologie" (97) betrieben werden. Und weil Hegels System wie ein gastrisch geplagter Magen bekanntlich keine unverdaulichen Kontingenzen erträgt und „alles Zufällige" (101) ausspeien muß, bilden eben jene unverdaulichen Reste nun Gegenstände einer nachidealistischen Kulturwissenschaft, die sich empirisch zu sein anschickt und daher auf die Relikte des vom Vergessen bedrohten Alltags verwiesen ist. Was sie - medientheoretisch von einer „Unmasse publizierter archäologischer Daten" (124) angeheizt - hervorbringt, sind Kulturgeschichten, die dem 1831 verschiedenen Weltgeist aus Baden-Württemberg denkbar fernstehen: Kulturgeschichten der „kleinen Dinge" und damit „Kulturgeschichten des Backofens, Kulturgeschichten der Düfte und Gestänke, Kulturgeschichten des Schnupftuchs und der Eisenbahn, des Tabaks und der Mönchsorden" (120). Aus ihnen wird kein geringerer als Friedrich Nietzsche die Konsequenz ziehen, daß keine Kultur unmittelbar zu Gott, sondern relativ ist. Denn wenn an den wechselvollen kulturellen Selbstverständlichkeiten die Frage unabweisbar wird, „ob es unhistorische Wahrheiten überhaupt gibt" (158), und wenn an die Stelle der zu sich selbst kommenden spekulativen Reflexion ein Widerstreit von „Redeweisen" (159) und ein „Heer" von „Interpretationen" (160) tritt, dann bricht frei nach Nietzsche „auf allen Ebenen unterhalb und oberhalb unserer sogenannten Gesellschaft der Krieg aus" (159). So führen die vermeintlich kleinen Dinge in jene „grosse" Kulturpolitik, die als Weltkrieg der Ideen schlicht überwältigen und besiegen möchte. Recht besehen findet Kittlers kulturgeschichtliche Erzählung aber erst zu sich, wo sie an Ernst Kapps *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877) nachweisen kann, daß alle Kulturgeschichte eigentlich „Mediengeschichte" (203) und damit das Eigenste des Kittlerschen Denkens selbst ist. „Kulturfortschritt" ist im Zeitalter von „Maschinengewehr und Unterwassertorpedo" (204) eben nicht mehr an der Kultiviertheit intersubjektiver Beziehungen oder am Erfolg staatlicher Alphabetisierungskampagnen ablesbar, sondern schlicht an der Funktionstüchtigkeit technischer „Werkzeuge" (205), die Kapp gut aristotelisch, d.h. unter Zuhilfenahme des griechischen *órganon*, als „Organprojektionen" (206) versteht. Weil die „Faust einer geballten Hand [...] ihre eigene Form in das Werkzeug namens Hammer" projiziert und der „Zeigefinger" auf demselben Projektionsweg zum „Bohrer" (206) werden darf, kann Kittler in einer hübschen medientheoretischen *conclusio* schließen, „daß es keine Kultur ohne Ackerbau" und damit „keinen Ackerbau ohne Werkzeuge gibt". (205) Noch Freud wird in einer selbstverständlich unbewußten Kapp-Nachfolge den eigentlich unbegriffenen Begriff des psychischen Apparats „optischen Medientechniken wie dem Mikroskop" (228) nachbauen und damit Techniken nicht mehr aus Organprojektionen, sondern Organe aus Technikprojektionen herleiten. Und weil seitdem alle Kultur eigentlich von Technik aufgeschluckt worden ist, darf auch Martin Heidegger die abendländische Metaphysik auf technischem Wege zu Ende bringen. Seine

selbstverordnete Kehre steht im Zeichen der *alétheia*, also jener Philosophie des „Entbergens" und der „Unverborgenheit", mit der Heidegger die je „geschichtlich einmaligen Weisen" bezeichnet, wie das Sein, also „das Gesamt dessen, was ist, sich dem Handeln und Denken gibt" (238). In der „hochtechnischen Gegenwart" ist es damit die Technik selbst, die kein „Instrument", sondern „eine Weise des Entbergens ist" (238): „Also", so folgert Kittler am Ende einer zur Medientheorie gemauserten Kulturphilosophie, „besteht die Kehre im Eingeständnis, daß kein wie auch immer geschichtliches Dasein den Rundfunk hat erfinden können, sondern daß gerade umgekehrt technische Medien [...] über geschichtliche Weisen dazusein bestimmen." (237)

Was zu beweisen war. Nun hat die Diskursanalyse Foucaults, der Kittler nicht wenig verdankt, immer auf der Differenz von Aussagen und den Subjekten dieser Aussagen bestanden, und tatsächlich liegt das Gewicht der Kittlerschen Kulturwissenschaftsgeschichte in der singulären Konstruktion ihres Sprechers. Zunächst ist dieser Text in seiner intellektuellen Schärfe, performativen Meisterschaft und genußvollen Kaltschnäuzigkeit, mit der die diskursegalitären, ethnologischen oder postkolonialen Gutmütigkeiten der Kulturwissenschaft provoziert werden, ein Applausgenerator ersten Ranges. Ob Asiaten zu „schiefäugigen Schakalen" (148), Philosophieprofessoren zu Hegels bloßen „Bauchrednern" (94) oder die eigenen Fachkollegen zu „Kulturwirten" degradiert werden - das alles muß in Berliner Hörsälen, in denen Hegels Geist einst anweste, für bösartige Heiterkeit gesorgt haben. Indes, die Zynismen haben Methode. Denn Kittlers Text betreibt nicht mehr und nicht weniger als eine rhetorische Mimikry an jenen Motor, der die Kulturgeschichte laut Kittler in ihrem Innersten eigentlich antreibt: Kittlers Text führt schlicht Krieg. Und so gibt es in diesem bellizistischen Diskurs - sieht man von einigen Verneigungen vor Foucault und Luhmann ab - kaum Freunde. Der Rest ist jener Feind, den es in seiner Geistlosigkeit - vorbei sind die Zeiten, in denen Kittler den Geist noch austreiben wollte - zu vernichten gilt: Rousseau etwa, den „französischen Idioten" (78) und „folglich politisch folgenreichsten aller Aufklärer" (46), Adorno, den „bürgerlichsten oder dümmsten" aller „Heideggerkritiker" (237) oder Locke und andere Empiristen, die als „Flachköpfe" (83) die Ehre haben, in die Geschichte des kognitiv unterversorgten Denkens einzugehen. Vor allem aber entpuppt sich der Ironiker Kittler, der nur weniges nicht mit Spott überzieht, als unbedingter Pathetiker: als Pathetiker, der, während alle Welt die Ironie feiert und als *second-order*-Kybernetik in Theorien permanenter Rekursion übersetzt, weiß, wie das wahre Denken - nicht zuletzt gegenüber den amerikanischen *cultural studies* - auszusehen hat. „Legen sie dieses abendländische Wissen bitte nicht weg" (248), mahnt Kittler seine Hörer mit Blick auf den bewältigten Stoff, und es ist dieses abendländische Denken, das der Technikphilosoph, wie einst der bewunderte Hegel und der nicht weniger bewunderte Heidegger, ultimativ zu Ende denken möchte. Kittlers Text, der in einem ganz präzisen, nämlich methodischen und damit denkbar unanekdotischen Sinn „von Hegel vergiftet" (10) ist, entspringt einem Meisterdenken, das alles zuvor Gedachte als Etappen des eigenen Denkens behandelt und das Fremde vorausgegangener Kulturphilosophien zum Versprechen auf das

Eigene der Medienphilosophie tauft. Mit anderen Worten: Wenn alle Kulturwissenschaft eigentlich Technikgeschichte und damit Medientheorie ist, weil im Denken anderer noch nicht eingelöste Vorgriffe des eigenen Denkens entzifferbar sind, dann ist Kittlers Technikphilosophie ihr (vorläufiger) Abschlußbericht. Daß er, wie im Falle jener „neuen Waffe" (207), mit der Freud die totemistische Urhorde ihre Vatermorde begehen läßt, Derridasche Randgänge betreiben muß, um die Peripherien der Texte zu ihrem heimlichen Zentrum zu erklären, ist freilich keinem dekonstruktivistischen Impuls geschuldet. Hier zeigt sich vielmehr die Macht eines Denkens, das ebenso ernsthaft wie teleologisch auf den medientheoretischen Begriff bringt, was sich bei Freud, Nietzsche, Burckhardt oder eben Heidegger als Vorschein der eigenen kulturwissenschaftlichen Erzählung, in der immer schon Turingsche Schaltungen operieren, andeutet. Vielleicht aber kann diesem an vordergründiger Ironie und verstecktem Pathos so reichen Furioso wenigstens eine unbeabsichtigte Ironie entgegengehalten werden: die Ironie nämlich, daß diese Unvordenklichkeit der Medientechnik schlicht erlesen und damit zweierlei geschuldet ist - der alten Technik der gebildeten Lektüre und dem unzeitgemäßen Archiv der Bücher und Handschriften. Kein anderer als Heidegger hat das modernste Wesen der Technik schließlich in Sütterlin aufgezeichnet.

Ingo Stöckmann

Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.* München (Fink) 1999. 507 Seiten.

Der Kern- und Ausgangsthese Albrecht Koschorkes zufolge lassen sich die „großen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts [...] als Veränderungen der Zirkulationsweisen sozialer Energien beschreiben" (15). Dieser erste auf die Einführung folgende Satz seiner Berliner Habilitationsschrift enthält in nuce nicht nur den in acht folgenden Kapiteln erhobenen und konkretisierten Befund, sondern er bringt zudem die Denk- und Verfahrensweise des Verfassers prägnant zum Ausdruck. Koschorke geht es um das Große Ganze: Um Befunde, die ganze Epochen betreffen und diese auf den Nenner einer generellen Formel bringen, um die Kartierung weitläufiger diskursiver Felder aus der Flugperspektive. Dabei gelingt es ihm, tatsächlich Karten anzulegen, mittels derer sich diese Gelände in großem Bogen ausmessen, verhandelbar machen und anschließend wohl auch zu Fuß begehen lassen. Aus der Nähe mag dann noch manches entdeckt werden, was vom Flugzeug aus nicht zu sehen war. Literarische Texte und andere ästhetische Phänomene haben im Kontext der Kartierungsarbeit Koschorkes keinen spezifischen Stellenwert; sie sind Landmarken unter anderen und werden so etwa gern als Belege allgemeinerer Thesen zitiert, analog zu Texten und Dokumenten naturwissenschaftlicher oder sonstiger Provenienz. Auch hier mag die Perspektive des Fußgängers anderes sichtbar machen. Immerhin hat Koschorke durch seine Kartierung eine Struktur in die komplexe und vielgesichtige Landschaft der

Diskurse im 18. Jahrhundert hineingelesen und damit eine Verhandlungsbasis geschaffen. Daß man vom Flugzeug aus Doppelbödigkeiten und subterrane Räume nicht gut sieht, muß dem fliegenden Kartographen nicht unbedingt vorgehalten werden.

Schon der Buchumschlag weist zu Recht darauf hin, daß in Koschorkes Arbeit zwei Themen verhandelt werden. Erstens nämlich diagnostiziert er eine Wandlung der medizinisch-naturwissenschaftlichen Körperkonzepte im 18. Jahrhundert. Bis dahin, so die Karte, habe man, der antiken Säftelehre folgend, am Konzept eines ‚humoralen' Leibs festgehalten, der mit seiner Umwelt Flüssigkeiten austauscht und deshalb hinsichtlich seines Flüssigkeitshaushaltes der besonderen Kontrolle bedurfte. Im Zeichen gewandelter physikalischer und physiologischer Erkenntnisse sei dieses Konzept durch das eines ‚neuronalen' Körpers abgelöst worden, der als geschlossener Organismus arbeitet. Diesem ersten Prozeß überlagert sich - zweites Thema! -eine mediengeschichtliche Entwicklung, welche Koschorke zu jener ersten in Beziehung setzt. Sein Aufriß zu einer „Anthropologie der modernen Schriftkultur" diagnostiziert die Parallelen des medizinisch-anthropologischen Paradigmenwechsels zur spezifischen Schreibkultur des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit der eminent expandierenden schriftlichen Kommunikation verändern sich die Kommunikations-, insbesondere der Schreibpraktiken. Im Zeichen des Bewußtseins schriftlich kompensierter Abwesenheit und des zunehmenden Bedürfnisses nach intimer Kommunikation entfaltet sich eine Schriftkultur, welche der medienspezifischen Zirkulation von Ideen und Empfindungen viele Facetten abgewinnt und sie zugleich reflektiert. Zwei Übergänge werden von Koschorke beschrieben und in eine Beziehung zueinander gesetzt: Die dem älteren Körpermodell entsprechende Vorstellung des ‚Über-Flusses' wird erstens abgelöst durch die des Flüssigkeitskreislaufs, und die zirkulierenden Körpersäfte erscheinen zweitens als substituierbar durch die Zirkulation der Schrift. Soweit die ‚Legende' der vorgelegten Karte, die in mancher Hinsicht das Erbe von Friedrich Kittlers *Aufschreibesystemen* übernimmt. Dies gilt vor allem für die Prämisse, daß die ‚mediale Apparatur' darüber entscheide, wie und welche Informationen zirkulieren. Auch Koschorkes primär medientheoretisches und nur in zweiter Linie literaturwissenschaftliches Interesse gilt der „Interdependenz von technischer Medialität und Semiose, der „enge[n] Verflochtenheit der ‚Formen' und der ‚Inhalte' von Zeichenvorgängen" (11).

Mit bemerkenswerter Klarheit deutlich wird im Zuge der illustrierenden und explizierenden Kapitel über die unterschiedliche Konzeptionierung des ‚humoralen' und des ‚neuronalen' Körpers, welch grundlegender Codierung und Umcodierung der ‚Körper' in diskursgeschichtlichen Kontexten unterliegt. Koschorke beschreibt gerade diese Umcodierung als einen homogenen und konsistenten Prozeß. Fußgänger hätten vielleicht von Nebenwegen zu berichten oder andere Interpretationen vorzuschlagen, etwa was den Mesmerismus und sein Theorem von der Fernwirkung ‚fluidaler' Instanzen angeht, das dem Modell der magnetischen und elektromagnetischen Ströme verpflichtet ist und als Versuch gewertet werden könnte, eine entmaterialisierte Kommunikation zu beschreiben. Das literaturhistorische Interesse der Arbeit gilt schwerpunktmäßig der Schreib-

und Lesekultur der sogenannten Empfindsamkeit in ihrer engen Verzahnung mit dem Großprojekt Aufklärung. Um die Entwicklung der Kommunikationskultur geht es im I. Teil („Zirkulationen"), so unter anderem um die höfisch und bürgerlich geprägte „Erotik des Umgangs", um Konzepte von Liebe und Ehe, Moral, Hygiene und ‚verschlossenem' Körper, um die „Ökonomie des Überschusses" und die Onanie. Als Parallele zur Ablösung des hydraulischen Maschinenparadigmas durch das des Organismus beschreibt Koschorke die sich durchsetzende organologische Deutung ökonomischer Zirkulationsprozesse. Überschüsse erscheinen hier wie dort als „Mehrwert" der in den Gesamtkräftehaushalt reinvestiert werden kann, statt als Fremdkörper, der abgestoßen werden muß (71). Dem „Umbau des Menschen" auf den Ebenen des Physiologischen, der Empfindungen und der Semantik ist Teil II gewidmet, insbesondere dem Entwurf des „kommunikativ anschlußfähigen ‚inneren' Menschen" als Leitbild empfindsamer Kultur (12). Diverse Textanalysen werden in Teil III im Zeichen der Kernfrage nach dem fundierenden Körperkonzept gestellt. Selbstbeschreibungen der empfindsamen Schriftkultur präsentieren die Teile IV bis VIII - mit Schwerpunkten auf dem Thema Imagination und ihrer dialektischen Beziehung zu Privationserfahrungen, sowie (in Teil V und VI) auf jener Schrifttopik, welche sich auf die Formel eines „Seeleneinschreibeverfahrens" bringen läßt. Entwicklungen wie die vielfach diagnostizierte „Lesesucht" und ihre Folgen werden in Teil VII erörtert, die problematischen Dichotomie von „Natur" und „Kultur" in Teil VIII. Die Gesamtkarte entsteht also aus der Übereinanderlegung der Befunde im Feld der Körperkonzepte und in dem der Schriftkonzepte. ‚Körperströme' und ‚Schriftverkehr' stellen sich entsprechend der Verfahrenspraxis als homolog dar. Viele traditionelle Gegenstände auch der Literaturwissenschaft rücken damit in neue und originelle Beleuchtung. Nicht immer klar ist, wo sich in den untersuchten diskursiven Feldern und bei Koschorke selbst die Metaphern verselbständigen, wenn es um „humorale" und „neuronale" Körper, um „Schrift-Ströme" und „Schrift-Verkehr", um das „Strömen" von Tinte und das „Strömen" von Körperflüssigkeiten sowie - und das ist ja die Kernthese - um die Ersetzbarkeit des einen Stroms durch den anderen geht. Die mit der suggestiven Metapher vom Schrift-„Strom" konkurrierende Metapher vom Schrift-„Steller" wäre vielleicht der Ansatzpunkt möglicher Relativierungen, ebenso wie die in literarischen, publizistischen und didaktischen Schriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts zunehmende Aufmerksamkeit auf Drucktechniken und einen durchaus un-organischen Schrift-Verkehr.

Koschorkes Panorama des 18. Jahrhunderts belegt exemplarisch, daß Mediologie und Diskurstheorie für die Literaturwissenschaft eine Herausforderung sind, der sich eine eher an ästhetischen Phänomenen als solchen interessierte Forschung stellen sollte. Eine intelligente und anregende Herausforderung, dies sei betont, auch für Fußgänger.

Monika Schmitz-Emans

Alf Mentzer: *Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung*. Heidelberg (Winter) 2001 (= Anglistische Forschungen; Bd. 293). 252 Seiten.

„La discipline la plus ardue, depuis la création de l'Institut, était la catéchèse. Les prêtres en perdaient leur foi car les enfants étaient pris d'épouvante à l'écoute des récits évangéliques. Ils hurlaient, ils pleuraient, ils tentaient de s'enfuir comme d'une pièce qui aurait pris feu, le prêtre devait auparavant cadenasser la porte [...]. Le plus impossible et le plus atroce, pour les enfants, était l'imagination d'un homme cloué. Palper les derniers sursauts de l'agonie des grenouilles, au cours de sciences naturelles, ne leur faisait pas un tel effet." Was in dieser Textpassage aus Hervé Guiberts Roman *Des Aveugles* (1985) angedeutet wird, führt ins Zentrum der Dissertation von Alf Mentzer. Für die blinden Kinder in Guiberts Roman ist die Welt der Sehenden häufig eine Welt des Unvorstellbaren. Was für den ‚sehenden' Leser leicht identifizierbar ist, liegt für die blinden Kinder jenseits ihrer Möglichkeiten zur ‚blinden' Weltdeutung. Für sie ist das Bild des sterbenden Christus nicht distanziert als religiöses Symbol lesbar, sondern es verweist auf eine nicht-semantisierte und damit unmittelbare Schmerz- und Leidenserfahrung.

An dieser Kluft zwischen Sehenden und Blinden setzt, wenn auch in anderer Form, Alf Mentzer in seiner ausgezeichneten, komparatistisch angelegten Studie über literarische Raumdarstellungen ein. Das Phänomen der Blindheit wird dabei nicht allein als Darstellungsgegenstand in den Blick genommen, sondern es geht Mentzer weit mehr darum, ob und wie mit dem Thema Blindheit immer schon „die Blindheit der sprachlichen Repräsentation thematisch wird" (7). Denn, so Mentzers These, der Leser eines literarischen Textes verhält sich hinsichtlich der Räume, die im Text dargestellt werden, wie ein Blinder. Der Leser ‚sieht' nicht, was der Erzähler ‚sieht' und erzählt, und dennoch gelingt es literarischen Texten immer wieder, bei Lesern Raumerfahrungen zu evozieren. Wie aber vollzieht sich dieser Prozeß der textuellen Konstitution von Wahrnehmungsräumen bzw. wie wird überhaupt die Möglichkeit der Wahrnehmbarkeit von literarischen Räumen erzeugt?

Mit dieser Problematik befaßt sich Mentzer eingehend im ersten systematisch-theoretischen Teil seiner Dissertation (Kap. 1), in dem verschiedene linguistische und phänomenologische Ansätze zur textuellen und außertextuellen Raumerfahrung diskutiert werden. Insbesondere die Frage, wie Wahrnehmen und Sprechen miteinander vermittelt werden, steht im Mittelpunkt dieses Teils. Als literarisches Paradebeispiel, an dem die verschiedenen Ansätze immer wieder geprüft werden, dient die schon im „Präludium" der Dissertation vorgestellte Szene auf den ‚Klippen' von Dover zwischen Edgar und blindem Gloucester aus Shakespeares *King Lear*. Dabei zeigt Mentzer, daß weder die gängigen linguistischen Ansätze noch die phänomenologischer Provenienz ausreichen, um das Problemfeld in den Griff zu bekommen. Die linguistischen Ansätze scheitern an der Frage nach dem ontologischen Status des vorgestellten Raums, die phänomenologischen Ansätze an der Ausblendung der Rezeptionsebene und textuellen Verfaßtheit des

evozierten Raums: „Wir haben es in Texten eben nicht mit Anschauung (qua Bewußtseinsakt, der phänomenologisch aufzuklären wäre) zu tun, sondern mit einer sprachlichen Vermittlung (die nicht im einzelnen Bewußtsein, im einzelnen Akt aufgeht)." (32) Lösen kann Mentzer dieses Problem dadurch, daß er, wie es die Edgar-Gloucester-Szene aus *King Lear* deutlich macht, ein vermittelndes Medium zwischen Wahrnehmung und Sprechen einführt: das „abstrakte Körperschema des Rezipienten" (33). Auf die Szene aus *King Lear* übertragen, heißt das: „Ein Sprecher (Edgar) sagt dem [blinden] Rezipienten (Gloucester), wo sich sein Körper [im Raum] befindet." (34) Diese Beziehung, nämlich die Verbindung von Erzählakt und Wahrnehmungserlebnis, geht allerdings - trotz des vermittelnden Mediums - nicht ineinander auf, sondern bleibt stets in einem Spannungsverhältnis. Denn die „Bedeutung des Raums, den das ‚Hier' metonymisch bezeichnet" kann nicht „objektiv bestimmt" werden: „Diese bestimmte Leere des blinden Raumbezugs, die mit Wörtern beschrieben werden kann, ohne sich in solche Beschreibungen zu erschöpfen, ist als der Ort des Körpers im Text zu thematisieren. [...] Insofern der Raum stets über seine Bezeichnung hinausgeht, ist die sprachliche Bezugnahme auf den Raum immer auch ein Zeigen, jedoch ein Zeigen im figurativen Modus der Blindheit." (37) Eben dieses Spannungsverhältnis soll als Bedingung ästhetischer Produktivität literarischer Raumerfahrung über die Figur der Blindheit analysiert werden.

Im zweiten, historisch-philosophisch angelegten Teil der Dissertation (Kap. 2 und 3) widmet sich Mentzer der „philosophischen Aufklärung der Blindheit". Mentzer zeichnet die verschiedenen Auffassungen der Blindheit in der Antike und Spätantike sowie - ausführlicher - in der Neuzeit nach. Während in der Antike bzw. Spätantike Blindheit primär allegorisch gedeutet wird (Blindheit wird vielfach mit der Möglichkeit metaphysischer Wesensschau gleichgesetzt), wandelt sich dies in der Neuzeit auf fundamentale Weise. Der Blinde wird zwar weiterhin als allegorische Figur verstanden, doch im Rahmen des durch die Erfindung von Fernrohr und Mikroskop ausgelösten Aufschwungs in der Optik auch zum Objekt naturwissenschaftlicher Forschung. Mit Descartes, Keppler u.a. wird eine neue Auffassung vom Sehen entwickelt, in deren Mittelpunkt der Blinde steht. So wird Blindheit bei Descartes nicht mehr nur als Reduktionsform des Sehens gewertet, sondern als eigner, epistemisch privilegierter Wahrnehmungsmodus, der hilft, das Problem des Sehens zu verstehen. Anhand des sogenannten Molyneux-Experiments (ein Gedanken-Experiment, bei dem ein von Geburt an Blinder durch eine Operation das Augenlicht wiedererlangt und sich die Frage stellt, was er bzw. ob er überhaupt etwas sieht) skizziert Mentzer die philosophische Diskussion über das Thema im 18. Jahrhundert von Locke über Leibniz, Berkeley und medizinischen Berichten über „Staroperationen" bis zu Diderot. Dabei wird zunehmend deutlicher, daß Sehen immer Sehen-als bedeutet. Bei Diderot wird die Blindheit dann „von einer Limitation eines bestimmten Erkenntnissubjekts zur konstitutiven Bedingung der Erkenntnis schlechthin. Wie der Blinde sich in einer Welt bewegt, die immer auch noch anders wahrgenommen werden könnte, ist auch die beschreibbare Welt abhängig von den sensuell-materiellen Voraussetzungen des jeweiligen Sprechers. In diesem Sinne ist

Diderots kritische Analyse der Metaphorizität der Aufklärungsoptik gleichermaßen Erkenntnis- wie Sprachskepsis." (129)

Der dritte Teil der Dissertation (Kap. 4), einer erneuten systematischen-theoretischen Erkundung des Themas, wird die Frage gestellt, „auf welche Weise die Figur der Blindheit für die Subjektbestimmung konstitutiv sein kann und in welcher Hinsicht diese Konstitutionsleistung textuell-narrative Aspekte beinhaltet." (141) Im Rückgriff auf Merleau-Ponty wird nochmals der Körperaspekt betont, wobei der Leib als „inkarniertes Bewußtsein" verstanden wird. Er bildet - wie dies im ersten Teil der Dissertation angedeutet wird - ein vermittelndes Medium zwischen Wahrnehmung und Sprechen. Das Wahrgenommene ist hier weder etwas bloß Gegebenes noch abstrakte Repräsentation. Sinn, auch und gerade hinsichtlich der Wahrnehmung, wird als Differenzstruktur verstanden, die der Leib in der Welt realisiert. Mentzer stützt seine Argumentation einerseits durch Lacans Ausführungen zum „Spiegelstadium" im Kleinkindalter, wo es zu einer Differenzierung von Ich und Umwelt sowie dem Aufbau von Ich-Grenzen kommt, zum anderen durch De Mans Dekonstruktion der Autobiographie, die, analog zum Lacanschen Spiegelstadium, den Prozeß des autobiographischen Schreibens zwischen Selbstdarstellung und Selbst-Entstellung begreift: „Wenn aber [...] das Bewußtsein sich nicht selbst vorstellig werden kann, dann löst sich das cartesianische *ego cogito* in einem fortlaufenden Chiasmus aus Nicht-sehen und Gesehenwerden auf. Dies gilt auch und besonders für die Betrachtung von Texten, die nicht darauf gerichtet sein kann, die Referenz des Gesagten zu erhellen, die nicht durch den Text die von ihm abgebildete Welt erfassen kann, sondern nur jene blinden Flekken beobachten kann, mittels derer der Text sich konstituiert" (152).

Der vierte und letzte Teil der Dissertation (Kap. 5 und 6) widmet sich der detaillierten literaturwissenschaftlichen Analyse ausgewählter Werke von John Milton, H.G. Wells und Samuel Beckett. Milton, literarischer Grenzgänger zwischen Renaissance und Neuzeit, zwischen *poeta vates* und modernem *auctor*, avanciert für Mentzer zum Modellfall, wie diskursive Autorität über die Figur der Blindheit selbst begründet wird. Besonders interessant sind die Erläuterungen zu Milton *Lost Paradise* - einem Text „über die produktiven Grenzen der Wahrnehmung" (186), der die „Menschheitsgeschichte als eine Tragödie der Wahrnehmung" (189) entfaltet. Der Sündenfall wird als Fall der visuellen Perzeption geschildert, die Theodizee als Folgeproblem von Wahrnehmung und theoretischer Neugier. Milton autorisiert sich als Autor im Text in „Abgrenzung gegenüber der wuchernden Wahrnehmung Satans auf der einen Seite und dem standpunktlosen, reinen Bedeuten Gottes auf der anderen Seite." (194) Blindheit fungiert hier „als Ort des Chiasmus und nicht als Ort der Reflexion. Die Bewegung des epischen Sprechers ist ein fortlaufendes Widerspiel von Gesehenwerden und Sehen, ohne daß beide zur Deckung zu bringen wären." (205) An Wells Erzählung *The Country of the Blind* zeigt Mentzer die Verbindung von Utopie, Blindheit und literarischer Raumdarstellung: „‚Utopie' wird in dieser Hinsicht nicht (primär) als Vision einer alternativen soziopolitischen Ordnung thematisch, sondern als textuelle Strategie, überhaupt sprachlich Räume zu kreieren, die weder als re-

ferenzialisierbare Wiederholung eines alltagsweltlich vorgegebenen Raumes noch als rein vorstellungsimmanentes Hirngespinst verstanden werden können." (220) In Becketts *The Lost Ones* wird diese Thematik zugespitzt, indem hier ein Raum beschrieben wird, der sich als reines Vorstellungskonstrukt erweist: die „selbstreferentielle Utopie eines Raumes, die die Bedingungen der sprachlichen Raumkonstruktion outriert." (228) Als ein wichtiges Ergebnis der Dissertation stellt Mentzer abschließend heraus: „Vorgestellte Räume bilden nicht einen vorgegebenen Raum ab, sondern die Differenz zwischen Raum der Vorstellung und vorgestelltem Raum. Diese Differenz ist konstituiert das ‚Sehen in Texten', die textspezifische Raumrezeption. [...] In diesem Sinne ist jene Blindheit, die Text zum Ausdruck bringen, kreative Gestaltung eines grundsätzlichen Wahrnehmungsdefizits der Welt gegenüber, in der wir als Leser immer schon sind." (237 f.)

Alf Mentzers Dissertation liefert einen in mehrfacher Hinsicht wichtigen Beitrag nicht nur zur Diskussion des Themas Blindheit in philosophischer und literaturwissenschaftlicher Hinsicht, wobei der motivgeschichtliche Ansatz bewußt zugunsten einer zum Teil diskursanalytisch, zum Teil dekonstruktivistisch orientierten Methode aufgegeben wird und so neue Einsichten in den epistemologischen Paradigmenwechsel im 18. Jahrhundert gewonnen werden können. Die Dissertation liefert gleichfalls einen bedeutenden systematischen Beitrag zur Diskussion literarischer Raumdarstellungen, indem in die traditionelle binäre Matrix von erzähltem und realem Raum der Leib als differentielles Moment eingeführt wird, über den beide Räume trotz ihrer prinzipiellen Heterogenität im Akt räumlicher Vorstellung miteinander verbunden werden können.

Uwe Lindemann

Alfred Messerli/Roger Chartier (Hg.): *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900. Vergleichende Perspektiven/Perspectives comparées/ Perspettive comparate.* Basel (Schwabe-Verlag) 2000. 652 Seiten.

In besonderem Maße werden die Bedingtheiten und Besonderheiten der eigenen Kultur dem, der ihr angehört und insofern eigentlich in ihr befangen ist, dann bewußt, wenn die Grundlagen dieser Kultur in ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit eingeklammert und als Unselbstverständlichkeiten betrachtet werden; für eine Schreib- und Lesekultur wie die unsere stellt sich dieser Effekt beim Blick auf Zeiten und Territorien ein, für die das Lesen und Schreiben noch nicht den Status selbstverständlicher Alltagspraktiken besaßen, sondern Lese- und Schreibtechniken, die heute geläufig oder auch schon wieder überholt erscheinen, allererst entwickelt und erprobt wurden. Der Band *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900* enthält eine Reihe von Beiträgen, welche in diesem Sinne die Unselbstverständlichkeit des Lesens und Schreibens und mithin der Kontingenz unserer Kultur gewidmet sind.

Der Band versammelt Referate und Diskussionsbeiträge einer Tagung zum Thema „Lesepraktiken und Schreibpraktiken in Europa, 1500-1900", die 1996 in

Ascona, sinnigerweise auf dem Monte Verità, stattfand. Diese Beiträge wurden für die Publikation in mehrere thematische Gruppen gegliedert, um die komplexe Materie zu strukturieren und dem Leser die Einordnung der zum Teil recht spezielle Gegenstände behandelnden Beiträge zu erleichtern. Eine erste Gruppe widmet sich Praktiken des Lesens und Schreibens im Alltag („Pratiques d'écriture ordinaire - Citadins et paysans"), wobei die dabei dem Leserblick erschlossenen Bereiche hier wie die Türchen eines Adventskalenders wirken: einer gemeinsamen Grundfläche zugeordnet, aber doch segmentartig begrenzt und keineswegs deckungsgleich mit einem kohärenten Ganzen. Mit den Beiträgen zu Gruppe II werden Prozesse der Alphabetisierung und des Erlernens von Schreibtechniken abgehandelt („Apprentissages"). Innerhalb von Gruppe III werden Motivationen des Schreibens als einer Praxis der Fixierung von Erinnerung und Selbstdarstellung an Beispielen erörtert („L'écriture biographique et autobiographique"). Um physisch-konkrete Medien der Kommunikation zwischen Brief und Telegraph geht es in Gruppe IV („La communication épistolaire. Modèles, supports, pratiques"). Vergleichsweise heterogen sind die Beiträge zu Gruppe V, die unter das dreifache Leitwort „Lire, écouter, voir" gestellt wurden und unter verschiedenen Akzentsetzungen unter anderem den sensuellen Dimensionen des Lesens und Schreibens, also Themen wie Rhythmus, Bild und Stimme, gewidmet sind. Als VI. Teil des Bandes fügt Armando Petrucci einen Essay an, der das zuvor erschlossene Themenfeld gerade nicht für abgeschlossen erklärt, sondern zur weiteren Arbeit im Gelände stimulieren will: „Dietro lo specchio. Alcune riflessioni per non concludere".

Die Beiträge des Bandes sind in verschiedenen Sprachen verfaßt (deutsch, französisch, italienisch, spanisch und englisch). Die Herausgeber Alfred Messerli und Roger Chartier haben jeweils eine deutsche (Messerli) und eine französische (Chartier) Einleitung verfaßt, die zusammen mit dem Essay Petruccis den Rahmen abstecken, innerhalb dessen sich die Einzelabhandlungen bewegen, und die Perspektiven vorgeben, unter denen diese Abhandlungen als Beiträge zu einem (virtuellen) Ganzen gelten können.

Lesen und Schreiben werden, wie aus den Bemerkungen der Herausgeber auch klar hervorgeht, nicht als getrennte, sondern als doppelte Kompetenzen aufgefaßt. Das Interesse der Band-Beiträger gilt unter diesem Vorzeichen geographischen und historischen Bedingtheiten von Schreib- und Lesepraktiken, sozialen, ökonomischen und politisch-historischen Bedingtheiten und Prägungen der Lese- und Schreibpraxis, verschiedenenen Genres der Schriftlichkeit, die in komplexere Praktiken eingebettet sind und diese mitkonstituieren, Schreib- und Leseprozessen aller Art - dabei vorrangig den alltäglichen -, Prozessen der Alphabetisierung und des Erwerbs von Schreibkompetenz, eventuellen geschlechts-, stände- und berufsspezifischen Spielformen des Lesens und Schreibens und manchem Thema mehr. Und so ergibt sich ein komplexes und facettenreiches Bild der europäischen Alltagskultur zwischen 1500 und 1900 als einer Schreib- und Lesekultur. Gerade weil Lesen und Schreiben programmatisch als doppelte Kompetenz behandelt werden und weil diese Betrachtungsweise uns heute als so selbstverständlich erscheint, ist es dann etwa erhellend, genaueres über zeitspezi-

fische Dissoziationsprozesse von Schreiben und Lesen im 16. Jahrhundert zu erfahren, da der Leseunterricht für alle als „Instrument der Disziplinierung und Akkulturation" zwar als politisch wünschenswert erschien, eine allgemeine Schreibkompetenz jedoch zumindest von kirchlichen Instanzen mißtrauisch betrachtet wurde (Messerli, Einführung, 21).

Der Band enthält viele Beobachtungen und Bilanzen dieser Art, die sich ihrerseits schlecht bilanzieren lassen - es sei denn durch die unbefriedigende allgemeine Feststellung, daß die Sozialgeschichte Europas sich offenbar pointiert als Geschichte des Lesens und Schreibens in Europa nacherzählen ließe. Nicht allerdings, daß dies in vorliegendem Band erschöpfend geschähe - wie sollte das auch machbar sein? Nach der Lektüre des voluminösen Buches (über 620 Seiten, das Register nicht gerechnet) hat der Leser einerseits viele Einblicke in frühe Etappen, Nebenwege und Nischen des breiten Weges getan, den er selbst in seiner Eigenschaft als Leser mit den alphabetisierten und schreibkundigen Abendländern seit 1500 teilt. Andererseits vertieft sich durch die Lektüre das Bewußtsein von der unermeßlichen Weite des thematischen Feldes, das sich den Stichworten „Lesen und Schreiben" zuordnen ließe (und die geographisch-chronologischen Zusätze „in Europa" sowie „1500-1900" stellen zwar Eingrenzungen dar, aber keineswegs Markierungen eines überschaubaren Bereichs). Was ist nicht alles „Lesen" und „Schreiben", und was gehört oder gehörte nicht noch alles zum Thema, wenn man so genau auf einzelne Phänomene der Schreibkultur, auf einzelne Schreibpraktiken und Schreibpraktiker scheut, wie es die Beiträger zu diesem Band tun? Rückblickend auf die Beiträge mag sich so der Eindruck einstellen, man habe einzelne, disparat gelegene, wenn auch zu Archipeln zusammenfaßbare Inseln in einem ganzen weiten Meer besucht, und nicht einmal alle Inseln - aber das spricht ja nicht gegen die Schiffsreise als solche, sondern eher für deren Fortsetzung. Die politisch-soziale Brisanz des Themenfeldes „Lesen und Schreiben" wird jedenfalls in den Abhandlungen immer wieder deutlich, so etwa anläßlich der recht allgemein gehaltenen, dabei aber plausiblen Feststellung, das Prinzip der Alphabetisierung bilde die Grundlage aller modernen Staaten (Friedrich Kittler, 473).

„Schreiben": das ist sowohl der Name für das ungelenke erste Kritzeln von Buchstaben als auch für den schriftstellerischen Arbeitsprozeß. Um letzteren geht es in vorliegendem Band nicht, insofern dieser dem alltäglichen Schreiben, dem Schreiben im Alltag und als Alltag und dabei vielfach auch den Mühseligkeiten des Schreibens als einer konkreten Technik gewidmet ist. Insofern ist *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900* auch kein unmittelbar an Literaturwissenschaftler adressiertes Buch, mit der Ausnahme wohl des Beitrags von Hans-Georg Pott, der ein für die Schriftkultur um 1800 charakteristisches Paradoxon darstellt und erörtert: Im Medium der Texte feiern Schriftsteller in dieser Zeit die Oralität als ursprünglich und authentisch und werten vergleichend ihr eigenes Medium, die Schrift, gegenüber der (angeblich) lebendigeren Stimme ab. Diese selbst freilich wird damit zu einem literarischen Topos, und das Thema Mündlichkeit wird einer spezifisch-literarischen Reflexionsweise von Entfremdungszuständen assimiliert. Armando Petrucci diagnostiziert abschließend je-

denfalls, daß sich bei Focussierung des Interesses auf literarische Schreib- und Lesepraktiken andere Akzentsetzungen ergäben als die hier vorliegenden (613). Aus seinen generellen Überlegungen zu den Leitfragen „chi scrive?", „chi legge?", „per chi si scrive?" wird jedoch deutlich, daß zwischen alltagspraktisch-außerästhetischen und ästhetischen Lese- und Schreibprozessen eine Fülle von Kompatibilitäten bestehen und viele Anschlußstellen zu vertiefender Auseinandersetzung mit dem Rahmenthema einladen.

Monika Schmitz-Emans

Petra Metz/Dirk Naguscheski (Hg.): *Französische Literatur der Gegenwart. Ein Autorenlexikon*. München (Beck) 2001 (= beck'sche reihe). 225 Seiten.

Das neue Autorenlexikon will, so die Einleitung der Herausgeber, „Tendenzen und Kontinuitäten des aktuellen literarischen Schaffens in französischer Sprache illustrieren" und so dabei helfen, einen „Überblick über die Entwicklung der aktuellen Literatur in Frankreich" zu vermitteln. In der Tat handelt es sich um ein nützliches Hilfsmittel für jeden, der sich im Sinne einer Erstinformation oder eines knappen Werküberblicks über Autoren der frankophonen Gegenwartsliteratur informieren will (auch und gerade, wenn er kein Französisch liest), und insofern kann es dem, der sich für die ‚aktuellen Literatur in Frankreich' interessiert, bei dem Bedürfnis nach Überblick wirklich hilfreich sein. Dafür versagt es jedoch leider dann seine Hilfe, wenn der Leser das Bedürfnis hat, sich über das Autorenlexikon selbst einen Überblick zu verschaffen. Es gibt kein Inhaltsverzeichnis mit Seitenangaben, nicht einmal eine Auflistung der behandelten Autoren, so daß die Rezensentin, die an dieser Stelle gern erwähnen würde, wie viele Artikel das Lexikon enthält, dazu nichts sagen kann (es sei denn sie zählte selbst nach). Insofern die Artikel nach Autorennamen alphabetisch angeordnet sind, ist es natürlich problemlos möglich, den Artikel zu dem jeweils interessierenden Autor durch Blättern aufzufinden. Eine Gesamtübersicht über die hier repräsentierte literarische Szene läßt sich so jedoch nicht gewinnen. Dies ist um so bedauerlicher, als natürlich kein Autorenlexikon ohne Selektion der behandelten Autoren auskommt. Über deren Kriterien hätte man gern mehr erfahren. Dies wäre im vorliegenden Fall um so reizvoller gewesen, als es sich - sinnvollerweise! - nicht um ein Lexikon „französischer", sondern um eines frankophoner Autoren handelt, weshalb auch das Spektrum der behandelten Autoren (über die in Frankreich französisch schreibenden Franzosen hinaus) von Kanada bis zum Maghreb, von bikulturell geprägten Migranten bis zu literarischen Vertretern ehemaliger französischer Kolonien reicht. Ein Register, das die Erfassung dieses Spektrums auf einen Blick ermöglicht und die proportionalen Anteile der Migranten, der Bewohner ehemaliger Kolonien etc. an der französischen Gegenwartsliteratur deutlich gemacht hätte, wäre nicht nur statistisch nützlich gewesen, sondern hätte auch illustrieren können, welcher Korrekturen überkommene

Konzepte von Nationalliteraturen in der heutigen Zeit bedürfen. Darauf, daß Schriftsteller aus Afrika, Amerika und Asien die französische Literatur bereichern, wird im Vorwort immerhin nachdrücklich hingewiesen. (Das Thema „Schweizer frankophone Literatur" wird ausgespart, auch im Lexikon selbst. Analoges gilt für das Thema Belgien und Luxemburg. Sicher gibt es gute Gründe, diese auszuklammern, da sie eigene ‚luxemburgisch-französische' und ‚belgisch-französische Literaturen' konstituieren. Insofern dann aber doch Schriftsteller afrikanischer Länder mit ihren Werken zum „Bestandteil der französischen Literatur im Zeitalter der Globalisierung" erklärt werden, überlagert sich *eine* Kartierung, die die Staaten- und Territorialgrenzen hinter sich gelassen hat und dafür die *Sprache* zum Kriterium macht, der *älteren nationalstaatlichen*, wenn auch unausgesprochen. Oder sind die Ex-Kolonien Frankreich und seiner Kultur eher zuzuordnen als die europäischen frankophonen Nachbarn? Wieder gilt: Auswahl tut not, aber die Kriterien sollten transparent sein.)

Noch in einer anderen Hinsicht wäre mehr Übersicht wünschenswert: in chronologischer. Die Herausgeber versprechen in ihrer Einleitung eine Erschließung der „Literatur der letzten drei Jahrzehnte" (6), eine Entscheidung, die angesichts des auch die neuere Literatur nachhaltig prägenden Zäsurcharakters von 1968 gut nachvollziehbar erscheint. Dafür, daß „Gegenwartsliteratur" ein dehnbarer Begriff ist, kann natürlich ein Lexikonmacher nichts, wenn aber, wie in der Einleitung, das Prädikat „aktuell" verwendet wird, so erscheint eine Kommentierung des hier eingeflossenen Aktualitätsbegriffs wohl wünschenswert. Die Autoren, die als Vertreter der drei Jahrzehnte umfassenden Gegenwartsphase vorgestellt werden, gehören drei verschiedenen Generationen an. Francis Ponge (1899-1988), Nathalie Sarraute (1900-1999) und Marguerite Yourcenar (1903-1987) sind ebenso vertreten wie (und jetzt muß die Rezensentin blättern, um zu sehen, wie es bei den Jüngeren aussieht) etwa Amélie Nothomb, *1967, und Lorette Nobécourt, *1968. Natürlich ist es, wo es um die Literatur einiger Jahrzehnte geht, unvermeidbar, die Vertreter mehrerer Altersgruppen zwischen den Buchdeckeln zu versammeln, aber die Gliederung der frankophonen Großfamilie in Angehörige der älteren, mittleren und jungen Generation wäre gerade angesichts der stilistischen und thematischen Vielfalt der hier vorgestellten Œuvres nützlich gewesen. Ein Inhaltsverzeichnis mit Lebensdaten hinter den Autorennamen hätte es zur Not auch getan. Da die Artikel als Übersichten über das (im Fall der noch Lebenden: bisherige) Gesamtschaffen und -leben der Autoren angelegt ist, werden in den Artikeln über die Senioren rund 80 Jahre Literaturgeschichte ausgebreitet, und keineswegs nur 30. Das ist bezogen auf die behandelten Autoren sinnvoll. Es führt aber dazu, daß diverse Autoren, die, um die Jahrhundertwende geboren, das Glück hatten, alt zu werden, zwar vertreten sind, früh verstorbene Kollegen hingegen nicht. Wiederum fragt sich, was „Aktualität" ausmacht.

Ein großer Vorzug des vorliegenden Lexikons liegt darin, daß es sich auch jüngeren und noch wenig bekannten Autoren widmet und diese damit manchen deutschen Lesern teilweise vielleicht sogar erstmalig vorstellt. Gerade die mutige Entscheidung, nicht die Kanonisierung oder doch wenigstens die großen Preise (oder die großen Skandale) abzuwarten, bevor ein Autor als hinreichend relevant

für die „Gegenwart" einschätzt wird, ist zu begrüßen. Sie trägt viel dazu bei, daß der Lexikonbenutzer einen Eindruck davon gewinnt, was die aktuelle frankophone Literatur-Szene thematisch beschäftigt und was sie inhaltlich wie stilistisch an Besonderem, Neuem, oft Provozierendem zu bieten hat, und wie sie insbesondere auf die gesellschaftlich-politische Wirklichkeit der letzten drei Jahrzehnte reagiert hat. Allerdings hätte sich bezogen auf die Präsentation der jungen Generation eine ausführliche Kommentierung der Auswahlkriterien empfohlen. So werden etwa schwerpunktmäßig im ganzen Lexikon Verfasser erzählerischer Werke (die natürlich z. T. dann auch u.a. Dramatiker oder Lyriker sind) präsentiert: Ist das Zufall? Hätte nicht eine Focussierung auf Lyrik ein ganz anderes Lexikon ergeben? Bei der Auswahl der Angehörigen der alten Generation (geb. zwischen 1900 und 1920) war die Entscheidung leicht: Wer in den letzten drei Jahrzehnten noch lebte, kam in Frage. Die ‚mittlere Generation', zu denen viele großen Namen gehören, ist erwartungsgemäß besonders stark vertreten, und daß gerade hier ausgewählt werden mußte, leuchtet ein. Artikel über Michel Butor (*1926) und über Michel Serres (*1930) aber vermißt der Leser gleichwohl ungern. Viele Vertreter der weitläufigen mittleren Altersklasse werden hingegen in durchaus informativen und sachgerechten Kurzporträts vorgestellt.

Die durchschnittlich 2-3 Seiten umfassenden Artikel sind dem Aufbau nach weitgehend homogen. Auf eine prägnante Kurzcharakteristik, eine Art „Aufhänger", folgt in der Regel eine werkbiographische Übersicht, in die Angaben zu Person und Biographie hineingeflochten sind; hieran schließt sich (wiederum in der Regel) eine zusammenfassende Skizze besonderer thematischer Interessen, persönlicher Prägungen und Intentionen oder anderer markanter Züge des (bisherigen) Gesamtwerkes an. (Auch im Land der besonders nachdrücklichen Totsagung des Autor-Individuums scheinen noch viele davon zu leben und zu schreiben.) Die Artikel tragen neben dem jeweiligen Autornamen Kurztitel, welche das vorgestellte Œuvre manchmal sehr gelungen, manchmal auch weniger gelungen, auf eine Formel bringen, insgesamt aber der Tendenz zum „Anreißer" Nahrung geben („Vom Theater als feister Misthaufen" - zu Valère Novarina; „Von Häutungen des Augenblicks" - zu N. Sarraute; „Von Bibliothekaren, Cops und Tafelrittern" - zu Michel Rio). An den Artikel angeschlossen findet sich eine chronologische Auflistung der jeweiligen (Haupt-)Werke, genauer: der deutschen Übersetzungen, sofern es solche gibt - nützlich für deutschsprachige Leser. (Die Originaltitel werden natürlich auch genannt.) Daß hier keine umfassenden Werk-Bibliographien geboten werden (wie etwa im Kritischen Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen), entspricht dem Übersichtscharakter des Lexikons. Aber Hinweise, die gegebenenfalls weiterführen (zu solchen Bibliographien oder zu Werkmonographien) wären brauchbar. Das Lexikon findet - wie die Herausgeber sagen - seine Fortsetzung im Internet, wo eine „Bibliographie der französischen Originalausgaben" sowie „eine Bibliographie zu Fragen der deutsch-französischen Literaturbeziehungen und zur französischen Literatur des 20. Jahrhunderts zusammengestellt" sein soll (Vorwort der Herausgeber, 7). Die Internetadresse verrät das Vorwort freilich nicht. Für den Lexikonbenutzer wären über die Angaben zu deutschen Übersetzungen vor allem Hinweise auf andere Dar-

stellungen der behandelten Autoren in deutscher Sprache (sofern es solche gibt) nützlich gewesen.

Die Mitarbeiter des Lexikons (über die dann eine alphabetische Aufstellung im Anhang Aufschluß gibt), gehören, passend zu dessen Gegenständen, insgesamt der jungen und ganz jungen Generation romanistischer Literaturwissenschaftler an. Dies läßt für das der Idee nach plausible und über weite Strecken informative Lexikon hinsichtlich seiner Erweiterbarkeit und Ergänzbarkeit durch neuere Auflagen hoffen, zumal da ja auch die frankophone Literatur ‚nachwächst' und neue Artikel sinnvoll machen dürfte. Wie bei vielen von Autorenkollektiven verfaßten Büchern sind die Beiträge trotz erstrebter formaler Homogenisierung von unterschiedlicher Qualität. Erwähnt wurde bereits, daß viele Artikel prägnant, sachgerecht und kompetent an die vorzustellenden Autoren heranführen. Es gibt auch Ausgleiter in Richtung eines peppigen Feuilletonismus. Manche sind dazu angetan, dem Leser einen leichten Juckreiz zu verursachen. Hier eine Kostprobe, die zur längeren Meditation einlädt; sie steht unter dem Titel „Von der Stromlyrik des wütenden Körpers": „Lorette Nobécourt geriet früh unter die Fuchtel der Ursulinen. Von ihnen erfuhr sie den Glauben, das Dürsten nach Gott, den Auf- und Abbau der Idole. Glücklicherweise ließ sie eine juckende Hautentzündung ihren Körper nie ganz vergessen. Mit Spiritualität gesättigt[,] wandte sie sich der physischen Präsenz der Dinge, dem Organischen, Fleischlichen, dem Körper, seinen Wunden und Ausflüssen zu." (147)

Monika Schmitz-Emans

Monika Schmitz-Emans/Uwe Lindemann (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos.* Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001. 185 Seiten.

Trotz der breiten Welle neuen Interesses, welches das Thema Landschaft seit den 70er Jahren in den Literaturwissenschaften gefunden hat, machte die Wüste in Bezug auf die ihr gewidmete Aufmerksamkeit ihrem Namen bislang alle Ehre. Während die Landschaftsformationen des Waldes, des Meeres und vor allem des Hochgebirges über die Jahre hinweg in zahlreichen Monographien eine wissenschaftliche Analyse gefunden haben, stand eine entsprechende Untersuchung der Wüste bislang aus. Als besonders charakteristisches Beispiel für die entsprechende Interessenlage sei an dieser Stelle nur auf Simon Schamas faszinierendes Buch *Landscape and Memory* von 1995 (dt. *Der Traum von der Wildnis*, München 1996) hingewiesen, das zwar ausführliche Analysen über den Wald, das Wasser und die Berge enthält, die Wüste aber nicht als eigenen Gegenstand kennt.

Nachdem mit der im Jahr 2000 erschienenen Dissertation des Mitherausgebers Uwe Lindemann (*Die Wüste. Terra incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Winter 2000) bereits ein erster wichtiger

Schritt gemacht worden ist, die skizzierte Forschungslücke zu schließen, bemüht sich der vorliegende Band vor allem um eine interdisziplinäre Perspektivierung des Themas Wüste. In diesem Sinne geht es den Herausgebern nicht nur darum, den literaturwissenschaftlichen Zugriff um theologische, philosophische und kunstgeschichtliche Beiträge zu erweitern, sie streben vor allem auch danach, den okzidentalen Blick auf die Wüste um jene orientale Perspektive zu ergänzen, die aus naheliegenden geographischen Gründen besonders vielversprechend scheint.

Dabei bemüht sich der Band, weniger ein buntes Kaleidoskop als vielmehr ein Mosaik zu präsentieren, das bei aller Vielfalt der behandelten Aspekte und ausgewählten Perspektiven doch ein in seinen groben Konturen überschaubares Ganzes ergibt. Daß die Beiträge des Bandes hinsichtlich ihrer Relevanz, ihrer aufschließenden Kraft und ihrer analytischen Dichte recht unterschiedlich ausfallen, dürfte dabei kaum vermeidlich sein. Da es nicht Aufgabe der Rezension eines Sammelbandes sein kann, die Gesamtheit der Beiträge einzeln vorzustellen und da der Rezensent im vorliegenden Fall zusätzlich Gefahr liefe, lediglich eine Paraphrase der Einleitung zu liefern, sei im Folgenden versucht, einige zentrale Aspekte des interdisziplinären Projektes herauszugreifen und gegebenenfalls kritisch zu beleuchten.

Als erstes ist dabei an der Gliederung des Bandes anzusetzen, der sich in zwei „Orient" und „Okzident" übertitelte Teile gliedert und damit das Bestreben unterstreicht, eine einseitige eurozentrische Perspektive zu vermeiden. Bereits diese Einteilung, die zweifellos zunächst den Vorteil der Einfachheit und der Übersichtlichkeit hat, erscheint jedoch nicht unproblematisch. Daß man Beate Hofmanns Beitrag „Zur Bedeutung der Wüste im pharaonischen Ägypten" und Marco Schöllers Beitrag „Zum Bild der Wüste in der klassischen islamischen Kultur der Vormoderne" dem Orient zuordnet, mag einigermaßen naheliegend sein. Die Beiträge zur jüdisch-alttestamentarischen und christlich-anachoretischen Tradition umstandslos dem Orient zuzuschlagen, wirkt dagegen alles andere als zwingend. Das gilt um so weniger, als es natürlich gerade die Beiträge zur jüdisch-christlichen Tradition sind (Philipp Enger: „Eine Wüstenwanderung mit Israel"; Petra Bahr: „Wüste Orte, wüste Lektüren. Zum Wüstenmotiv im neuen Testament"; Maria-Elisabeth Brunert: „Die Bedeutung der Wüste im Eremitentum"), welche in wesentlichen Punkten überhaupt erst die historische Grundlage für die dem Okzident gewidmeten Beiträge liefern. Daß eine Erörterung antiker Wüstendarstellungen etwa bei Herodot oder bei Plinius fehlt, ist insofern verständlich, unterstreicht aber gerade, wie im übrigen auch der grundlegende begriffsgeschichtliche Beitrag von Uwe Lindemann zeigt, daß von einem „abendländischen Wüstenbegriff" jenseits der jüdisch-christlichen Tradition kaum die Rede sein kann. Das im Vorwort betonte Bestreben okzidentale und orientale „Wüstenbegriffe" zu konturieren, leidet insofern von Anfang an unter einer problematischen Begriffskonstruktion.

Vorteilhaft kann die Unterteilung in Orient und Okzident hingegen insofern erscheinen, als gerade die genannten ersten fünf Beiträge eine relativ kohärente Einheit bilden, welche die von den meisten Beiträgern konstatierte Ambivalenz des Begriffs vor allem religionsgeschichtlich perspektiviert. Diese Ambivalenz

entfaltet eine komplexe Dynamik, die sich je nach Standort und Perspektive in ganz unterschiedlicher Weise ausbuchstabieren läßt. Sie beschreibt zunächst eine Art Dialektik zwischen der Wüste als Fluchtort und der Wüste als Verwirklichungsort der Heilsgeschichte. Aber auch als privilegierter Verwirklichungsort der Heilsgeschichte entfaltet die Wüste vielfältige Ambiguitäten. Denn die Wüste ist gleichzeitig Ort der Gottesnähe und Ort der Gottferne, Realisierung der Einheit mit dem Göttlichen und Bedrohung durch das Diabolische, Ort der Flucht vor der weltlichen Bilderflut und andererseits Brutstätte neuer und ungezähmter Phantasmen. Modellbildend erscheint insofern in zahlreichen Beiträgen auch noch des zweiten Teils die Figur des heiligen Antonius, der die Flucht vor der Bilderwelt der Zivilisation, die Suche nach dem Göttlichen in der Einsamkeit und die Bedrohung durch die Phantasmagorien der Wüste paradigmatisch verkörpert. Daß diese Phantasmagorien religionsgeschichtlich, theologisch, psychoanalytisch und poetologisch ganz unterschiedlich ausdeutbar sind, erlaubt es der Figur des Antonius zum Kreuzungspunkt der unterschiedlichsten Diskurse und Deutungen zu werden.

Alle diese Ambivalenzen werden von den unterschiedlichen Beiträgen in ihre je verschiedenen Richtungen hin entfaltet. Was zunächst als Redundanz erscheinen könnte, trägt so zur Konturierung bestimmter Kraftlinien bei, die das metaphorische und symbolische Feld der Wüste strukturieren. Dabei ist es besonders aufschlußreich zu sehen, wie bereits die kulturelle Modellierung der Wüste in ägyptischer Zeit als integraler Bestandteil einer mythischen Weltordnung und als Sitz von Göttern und Dämonen auf jene Ambivalenzen vorausweist, welche die jüdisch-christliche Wüstensymbolik prägt.

Bildet auf diese Weise der erste Teil des Bandes über den „orientalischen Wüstenbegriff" ein erstaunlich geschlossenes Ganzes, so fallen die Teile des Puzzles - wie dies wohl kaum anders zu erwarten war - im zweiten Teil über den Okzident weit auseinander. Hier reicht das Spektrum von der begriffsgeschichtlichen Analyse (Uwe Lindemann: „Zur Etymologie und Begriffsgeschichte der fünf lateinischen Wörter für Wüste"), einem kunstwissenschaftlichen Beitrag (Verena Kuni: „Die Wüste als Ort der Kunst") und einen weitausgreifenden synthetischen Artikel (Monika Schmitz Emans: „Die Wüste als poetologisches Gleichnis") bis zu literarischen Einzelanalysen zu Erhard Kästner (Stefan Busch), Meister Eckhard (Christoph Asmuth) und Ray Bradbury (Isabel Beisenkötter).

Natürlich bietet die Auswahl der behandelten Werke in einem solchen Rahmen stets Gelegenheit zu wohlfeiler und auch beckmesserischer Kritik. Daß die meisten Texte, die etwa dem romanistischen Rezensenten beim Thema Wüste in den Sinn kämen, keine Erwähnung finden (Balzac, Verne, Loti, Ungaretti, Deledda, Buzzati, Karl May) ist dabei sicherlich zu verschmerzen. Daß eine umfassende Dokumentation des Wüstenbegriffs nicht anzustreben und nicht zu leisten war, versteht sich von selbst. Dennoch ist kaum zu übersehen, daß gerade die Beiträge über Eckard, Kästner und Bradbury, ganz unabhängig von ihrer sonstigen Qualität, deutlich sichtbar machen, welche weiten und zentralen Felder im Band völlig unbearbeitet bleiben. Gewiß sind einige Lücken durch das Bestreben zu rechtfertigen, Redundanzen zu dem breiten Panorama literarischer Spiegelun-

gen des Wüstenmotivs zu vermeiden, das von der umfangreichen Dissertation von Lindemann entfaltet wird. Gleichwohl hätte auch diese materialreiche Arbeit genug Felder offengelassen, die eine systematische Vertiefung verdient hätten. Zu denken wäre dabei vor allem an nichtfiktionale Genres wie Reiseliteratur und populärwissenschaftliche Literatur über Wüsten oder an solche literarischen oder filmischen Genres, in deren topographischem Repertoire Wüsten eine wichtige Rolle spielen, etwa Western oder die phantastische Literatur. Demgegenüber müssen die vertretenen Einzelstudien, so lesenswert sie ansonsten auch sein mögen, notwendig ein wenig randständig erscheinen. In jedem Fall dürften sie das Frageinteresse eher wecken als es befriedigen.

Um so größere Bedeutung für den Band kommt aufgrund dieses Fazits dem Beitrag von Monika Schmitz-Emans zu, der den Versuch unternimmt, in einer Art synthetischem Durchgang durch höchst unterschiedliche Texte der modernen Literatur von Borges über Saint-Exupéry, Hoffmann, Jean-Paul und Jabès sowie zeitgenössische Theoretiker von Derrida bis zu Deleuze/Guattari ein breites Panorama metaphorischer Spiegelungen des Wüstenmotives zu entfalten. Ihre These, daß die Wüste in der Moderne nicht zuletzt als poetologische Metapher genutzt wird, scheint dabei um so plausibler, als ja gerade der religionsgeschichtliche Durchgang im ersten Teil gezeigt hatte, wie sehr die Wüste bereits seit den Ägyptern als - wenn auch religiös bestimmter - Imaginationsraum konzipiert wird.

Gerade die These, daß die Wüste in der Moderne nicht zuletzt als poetologische Metapher genutzt wird, weist jedoch auf eine grundlegende ästhetiktheoretische Problematik hin, deren fehlende Thematisierung als ausgesprochenes Defizit erscheint: Zwar wird in einer ganzen Reihe von Beiträgen die These von einer grundlegenden Transformation der Wüstenerfahrung von einer lebensweltlich problematischen über eine theologisch-heilsgeschichtliche hin zu einer ästhetischen Erfahrungsdimension fraglos vorausgesetzt, der konkrete Vollzug dieses Prozesses jedoch findet keinerlei Beachtung. Dabei hätte doch gerade diese Frage vor allem unter literatur- oder kunstwissenschaftlicher Perspektive besonderes Interesse verdient. Zu fragen wäre dabei insbesondere, ob dieser Ästhetisierungsprozeß als schlichter Parallelprozeß etwa zur Ästhetisierung des Hochgebirges verstanden werden muß oder ob nicht der Begriff der Wüste gerade aufgrund seiner spezifischen religiösen Konnotationen hier eine selbständige Entwicklung nimmt. Diese Frage erscheint um so naheliegender, als Uwe Lindemann in seinem begriffsgeschichtlichen Aufriß zeigt, wie der Wüstenbegriff seit dem Mittelalter sein semantisches Spektrum weit verändert. Gerade weil er aus religionsgeschichtlichen Gründen zunächst auch jede Form von Abgeschiedenheit bezeichnet, wäre eine Behandlung der Frage reizvoll gewesen, aufgrund welcher Mechanismen und Rahmenbedingen sich jener Prozeß der Desambiguierung des Begriffs vollzieht, den Lindemann für das 19. und 20. Jahrhundert konstatiert.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch, daß die Stellung der Wüste in der ästhetischen Theorie der Neuzeit (sieht man einmal von Schmitz-Emans' Erörterung des Wüstenbegriffs im Zusammenhang mit der postmodernistischen

Rhizom-Metaphorik ab) im ganzen Band keinerlei Beachtung findet. Wie sehr aber diese neuzeitliche Theoriebildung etwa mit dem Begriff des Sublimen auch im zeitgenössischen Diskurs noch subkutan präsent zu sein scheint, wird deutlich, wenn man Verena Kunis Beitrag über die Wüste in der zeitgenössischen Land-Art betrachtet. Kuni zitiert dort einen Text von Walter de Maria mit dem Titel *On the Importance of natural desasters,* in dem für die Superiorität der Landschaft gegenüber der Kunst zunächst der Vorrang des Großen ins Feld geführt wird („the big things allways win") und wo die allgemeine Zivilisationsmüdigkeit anschließend in die beherzigenswerte Formel gefaßt wird, ein Museumsbesuch könnte niemals mit einem Erdbeben konkurrieren. Daß im Nachsatz auch noch Himmel und Ozean (und offensichtlich die Wüste) in das ästhetische Repertoire miteinbezogen werden, bestärkt nur das Bedauern darüber, daß die Frage nach der ästhetischen Prämissen solcher Setzungen keinerlei Beachtung findet.

Gleichwohl sollten die genannten Desiderata und lokalen Kritikpunkte die Verdienste des vorliegenden Bandes keinesfalls vergessen machen. Ein Anfang ist gemacht und vor allem die kunst- und literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Landschaft ist um die Analyse eines ihrer zentralen Topoi bereichert.

Am Ende sei dem Rezensenten ein möglicherweise etwas altmodisches Monitum gestattet. Zwar mag man es begrüßen, wenn im Zuge des aktuellen Streits um die Rechtschreibereform, orthographische Entscheidungen wieder stärker in das Ermessen des Einzelnen gestellt werden, dennoch kann sich der Autor dieser Zeilen nicht recht damit anfreunden, wenn etwa im Beitrag von Verena Kuni ohne erkennbare Orientierung an einem der aktuellen Reformversuche das „ß" wie in „Fuss", „Bussprozession" und „grösster" (110) kurzerhand völlig abgeschafft wird.

Andreas Gipper

Dietrich Schubert: *„Jetzt wohin?" Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern.* Köln, Wien, Weimar (Böhlau Verlag) 1999 (= Beiträge zur Geschichtskultur; Bd. 17). 380 Seiten.

Der Heidelberger Kunsthistoriker Dietrich Schubert, der noch unlängst mit einem *Catalogue raisonné* der Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks (2001) hervorgetreten ist, liefert mit seiner chronologischen Darstellung der deutschen Streitereien, Plädoyers und Strategien um Heine-Denkmäler einen Forschungsbeitrag, der in gleicher Weise „politisch" und „künstlerisch" von Interesse ist. Es geht um die *Wunde Heine,* so Adornos Formel und Vortrag aus dem Jahre 1956 anläßlich des 100. Todestages des Dichters. Der Titel der Monographie ist der Titel eines Heine-Gedichts, das folgenden Wortlaut hat: „Jetzt wohin? Der dumme Fuß / Will mich gern nach Deutschland tragen: / Doch es schüttelt klug das Haupt / Mein Verstand und scheint zu sagen: // Zwar beendigt ist der Krieg, / Doch die Kriegsgerichte bleiben / Und es heißt, du habest einst / Viel Erschießliches ge-

schrieben" (*Romanzero*, 1851). Der Band ist mit 110 Abbildungen versehen, als letzte (357) Jens Bergers *Heine-Kopf in Händen*, Gips-Modell für Halle aus dem Jahre 1998. Für die Dokumentation der deutschen Heine-Rezeption ist hier zweifellos Vorbildliches geleistet worden: im Spiegel des Gedenkens durch „Denkmäler". Germanisten und Kunsthistoriker sehen sich in gleicher Intensität angesprochen. Schubert gliedert in zwölf Kapitel, beginnt mit (1) Denkmalkritik in Heines Schriften; es folgen (2) Der Kampf um das erste Heine-Denkmal im Rheinland, (3) Kaiserin Elisabeths Heine-Memorial von Louis Hasselriis, 1891, (4) Heines Grabdenkmal in Paris 1901, (5) Das Tanzpaar Georg Kolbes als Heine-Denkmal in Frankfurt/M. 1912-1913, (6) Hugo Lederers Standbild des „sinnenden Europäers", (7) Ein Heine-Nationaldenkmal in Berlin?, (8) Ein letzter Denkmalwettbewerb vor der NS-Diktatur, Düsseldorf 1929-1932, (9) Nach 1945: Ein Heine-Denkmal in Düsseldorf 1953; Waldemar Grzimeks Heine-Figuren in Ludwigsfelde und Berlin 1954/56; Toni Stadlers *Quellnymphe* als eine Heine-Ehrung in München 1959-1962, (10) Der 76er Soldaten-Klotz und Waldemar Ottos Heine-Remake „Denkmal eines Denkmals" in Hamburg 1979-1982; Das abstrakte „Grabtor" von Ulrich Rückriem in Bonn 1982, (11) Das Heine-Memorial von Bert Gerresheim in Düsseldorf 1981; Die konservative Initiative für den NS-Plastiker Arno Breker, Norderney 1983 und Goarshausen 1984/85, (12) Neue Heine-Denkmäler: Sonja Eschefeld für Eisenhüttenstadt 1990/91, Jens Berger für Halle 1998/99. Der Epilog bringt Reflexionen über „Künste und Politik" unter einem Motto von A. Lichtwark (1911): „Kunst ist nicht Sache der Politik, Kunst ist Sache des Gewissens".

Horst-Jürgen Gerigk

Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert.* München (Fink) 2000. 406 Seiten.

Ein Kerninteresse der Literatur- und Kunsttheorie wird umrissen durch die Frage nach den Bedingungen der Genese der Werke. Dabei läßt sich die Frage „Wie entsteht Literatur?/Wie entsteht Kunst?" auf verschiedenen Ebenen beantworten: als Erzählung der Entstehung jeweils einzelner Werke, als Erörterung des ästhetischen Arbeitsprozesses oder auch in Gestalt allgemeiner und abstrakter Erörterungen über die „Gründe" von Literatur und Kunst. Das 20. Jahrhundert hat jener Frage ein anhaltendes Interesse entgegengebracht und sie immer wieder zu beantworten gesucht; darin artikulierte sich nicht zuletzt ein Ungenügen an bereits gefundenen Antworten. Zu den radikalsten theoretischen Positionen gehören in diesem Kontext solche, die dem Autor, dem individuellen Urheber, dem Künstler-Subjekt oder analogen Instanzen den Abschied geben und Modelle in Theorie und Praxis präsentieren, denen zufolge sich der ästhetische Produktionsprozeß von einem bewußten und planenden Urheber emanzipiert.

Einem spezifischen Typus von Antworten auf die Frage nach den Gründen von Literatur und Kunst ist die Monographie Holger Schulzes (ursprünglich eine Erlanger Dissertation von 1998) gewidmet, nämlich Modellen aleatorischer Produktion von Literatur und Kunst sowie deren praktischer Umsetzung. Schulze erschließt damit einen so weitläufigen und faszinierenden wie wichtigen Bereich ästhetischer Produktivität in der Moderne, dessen Signifikanz nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Daß die Erkundung des ästhetischen Potentials aleatorischer Techniken weit entfernt von unverbindlicher Ludistik ist, bedarf kaum der besonderen Betonung. Gerade mit der praktischen Erkundung und theoretischen Erörterung der Möglichkeiten und Resultate nicht-intentionaler Werkgenese geht es um die dringliche Frage nach dem Wesen von Literatur und Kunst und den Kriterien des Ästhetischen. (Zu Recht konstatiert Schulze, 18: „Die nichtintentionale Werkgenese markiert mit dem aleatorischen Spiel die untere Grenze dessen, was von Künstlern des 20. Jahrhunderts noch als Kunstwerk angesehen wird.") Schulze steckt sich ein weites Untersuchungsfeld ab, das von den Vertretern einer mittlerweile schon als ‚klassisch' verstandenen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts bis zu Schriftstellern, Musikern und Visualkünstlern des ausgehenden 20. Jahrhunderts reicht, die sich in vorliegender Monographie unter dem Begriff der „Spätavantgarden" zusammengefaßt finden. Der erste Teil des Buches enthält jeweils ein Kapitel zu Gertrude Stein (*The Making of Americans*), zu den surrealistischen *Champs magnétiques* von André Breton und Philippe Soupault sowie zum Œuvre von Kurt Schwitters (*Aufruf! ein Epos*). Als Vertreter der Spätavantgarden behandelt Schulze Werke und Versuchsanordnungen von John Cage, Max Bense, Raymond Queneau (die fabelhafte Sonettmaschine), William S. Burroughs (*The Soft Machine*) und Ferdinand Kriwet (*Apollo Amerika*). Bei der Analyse der als repräsentativ ausgesuchten Werke werden diese jeweils in einem dichten Kontext verortet, zu dem das Œuvre der jeweiligen Künstler als Ganzes, aber auch die jeweils maßgeblichen ästhetischen Strömungen sowie das weitere diskursive und kulturelle Umfeld ihrer Arbeit gehören. In einem dritten Teil werden bilanzartig wichtige Charakteristika avantgardistischer Strömungen des eben verflossenen Jahrhunderts namhaft gemacht, Akzentverschiebungen in der aleatorischen Praxis umrissen und rezente Entwicklungen der ästhetischen Aleatorik nach dem ‚mediumistic turn' erörtert. Deutlich wird insgesamt, daß die praktische und theoretische Auseinandersetzung mit aleatorischen Prozessen - ob diese nun auf einer Mikro- oder einer Makro-Ebene stattfinden - nach einer vergleichenden und panoramatischen Betrachtung literarisch-sprachlicher, visueller und musikalischer Phänomene verlangt.

Schulze vermittelt einen guten Eindruck davon, welche Fülle an Spezifikationen das Konzept der Nichtintentionalität bzw. der Aletorik besitzt: von der Improvisation über die Gemeinschaftsproduktion bis hin zum Einsatz technischer Kompositionshilfen. Er präsentiert nicht nur hochgradig faszinierende Gegenstände, sondern breitet dabei auch eine bemerkenswert reichhaltige Menge an Material aus, zu dem neben bekannten Werken und Experimentalanordnungen auch weitgehend unbekannte und unerschlossene oder aber vergessene gehören (wer erinnert sich schon noch an Peter Handkes Ready-made *Deutsche Gedich-*

te?); sein Buch ist eine Fundgrube. Bei der Präsentation der Werke wie der in ihnen umgesetzten Konzepte ästhetischer Produktion verfährt er weitgehend deskriptiv. Die Theorien und theoretischen Konzepte der Aleatoriker werden erklärtermaßen nicht nur ernst, sondern auch beim Wort genommen. (Vgl. 16 [unpag.]: „Diese Untersuchung [...] nimmt die avantgardistischen Theorien der Werkgenese [...] ernst und mißt sie an ihren eigenen Produkten.") Diese Grundsatzentscheidung erscheint auf den ersten Blick um so plausibler, als die Praktiker ästhetischer Aleatorik sich in der Regel zu ihren Verfahrensweisen auch theoretisch-programmatisch oder deskriptiv zu äußern pflegen. Sie bietet allerdings auf der anderen Seite Anlaß zu der Nachfrage, wie buchstäblich Handlungsanweisungen zur aleatorischen Textproduktion und vergleichbare Textsorten genommen werden sollen und müssen - ob sie tatsächlich den Status von Meta-Texten haben, welche die Perspektive bestimmen, unter der die ‚primären' Erzeugnisse aletorischer Praktiken zu interpretieren, ja an denen sie zu ‚bemessen' wären - oder ob sie demgegenüber nicht doch vielfach selbst mit den Werken auf einer Ebene stehen. Ist, um ein bekanntes Beispiel zu zitieren, Tristan Tzaras berühmte Anleitung zur aleatorischen Textproduktion („Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren [...]", vgl. 99) tatsächlich als Gebrauchsanweisung und als Meta-Text zu verstehen? Wie wörtlich darf man Hans Arps Reflexionen über das *Gesetz des Zufalls* (eine paradoxe Fügung!) nebst ihren metaphysischen Implikationen nehmen (vgl. 97, unpag.) - und meinen eigentlich alle Aleatoriker mit dem Wort „Zufall" dasselbe? John Cage geht es (wie Schulze selbst deutlich macht) um eine „ars inveniendi", ihm und anderen Avantgardisten ist vor allem an der Einbeziehung des Rezipienten in den ästhetischen Prozeß gelegen - während es Gertrude Stein um die schriftstellerische Simulation schizophrener Bekundungen ging - ein bemerkenswerter Unterschied! Sind Absichtserklärungen, Selbstkommentare und kunsttheoretische Thesen praktizierender Dichter und Künstler Bausteine zu einer wissenschaftlichen Theorie bzw. dürfen sie als solche betrachtet werden - oder sind sie Kunst mit anderen Mitteln? Insofern diese Frage letztlich doch offener bleiben muß, als es die vorliegende Monographie suggeriert, ist auch die Stellung der ästhetischen Aleatorik zum kontroversen Autor- und Subjekt-Diskurs im 20. Jahrhundert weniger eindeutig als man zunächst annehmen könnte. Wo im Rahmen aleatorischen Praktiken der verantwortliche Autor ganz ostentativ aus dem ästhetischen Prozeß verschwindet, da mag er sich in der Versuchsanordnung als solcher sowie in ihrer Beschreibung und Ausdeutung in entsprechend höherem Maße geltend machen.

Schulzes Monographie stellt für jeden, dessen Interesse den Experimenten und Ideen ästhetischer Avantgarden im 20. Jahrhundert gilt, eine reiche Materialsammlung dar; schon die Leseliste im Anhang ist der Mühe wert, und die in Schulzes Buch dokumentierte Erschließung einer solchen Fülle an Quellen verdient hohe Anerkennung. Zu registrieren ist allerdings auch ein überdurchschnittlich hohes Aufkommen an schnöden Tippfehlern im Text und in den Fußnoten. Sollte sich da ein Zufallsgenerator als subversiver Störfaktor in die Schreib-Arbeit eingemischt haben? Oder nimmt da der Autor aller Autoren Rache für den Versuch seiner Entmächtigung durch den Zufall (vgl. 17 [unpagin.]:

„[...] und der Unisnn [!] war bei Gott!")? Tröstlich das Zitat von Nam June Paik, mit dem Schulzes Buch schließt: „When too perfect, / lieber Gott böse." (363)

Monika Schmitz-Emans

Joseph P. Strelka: *Des Odysseus Nachfahren: Österreichische Exilliteratur seit 1938.* Tübingen, Basel (Francke) 1999 (= Edition Patmos; Bd. 1). 297 Seiten.

Der Verfasser legt hier ein Destillat seiner lebenslangen Beschäftigung mit dem Phänomen der Exilliteratur vor. Ausgangsbasis sind jetzt die Schriftsteller Österreichs. In sechzehn Kapiteln wird eine Landkarte der „Exilländer" erstellt: Tschechoslowakei, Schweiz; Ungarn, Polen und Jugoslawien; Sowjetunion; Italien; Frankreich; Skandinavien und Island; Belgien und Holland; England; Israel; Afghanistan; Libanon, Indien und Indonesien; China; Australien; Tunis, Ägypten; Lateinamerikanische Staaten; Kanada; USA. Strelka liefert ein Nachschlagewerk in erzählender Form, dessen Darstellung immer wieder von atemberaubender Intensität getragen wird. Die Einführung erläutert: „Es ist eines der Hauptanliegen dieses Buches, die große Vielzahl und den ungeheuren Reichtum an literarischen Leistungen zu dokumentieren, die Hitlers Fanatismus ausgelöst hat, von Mut, Entschlossenheit und Leidensbereitschaft großen Menschentums ganz zu schweigen" (3). Und dann heißt es: „Es gab indessen nicht nur Autoren des äußeren und inneren Exils. Nach der Machtergreifung Hitlers im Mai 1938 wählten einige Autoren sofort den Freitod, nämlich Hans Friedrich Enk, Egon Friedell, Hugo Meyer und Kurt Sonnenfeld. Eine andere Reihe österreichischer Autoren wurde während der sieben Jahre währenden Naziherrschaft ermordet oder hingerichtet, nämlich Felix Grafe, Herbert Gsur, Hans-Georg von Heintschel-Heinegg [...]. Eine noch größere Anzahl österreichischer Autoren kam in Hitlers Konzentrationslagern um, nämlich Otto Eibenschütz, Eugenie Fink, Max Fleischer [...]" (4). So ist also Strelkas Chronik die Chronik gelungener Fluchten. Sein längstes Kapitel behandelt die „USA als Exilland" (154-181), denn „weit über ein Drittel" aller österreichischen Exilautoren landeten hier. Strelka gliedert dieses letzte Kapitel nach Textgattungen: „Lyrik", „Kabarett, Drama und Film", „Erzählende Dichtung", „Essayistik und nichtfiktionale Kunstprosa". Repräsentativ seien hier genannt, für die Lyrik: Rose Ausländer, Alfred Gong, Richard Beer-Hofmann; für Drama und Film: Fritz Kortner, Billy Wilder. Ja, Fred Zinnemann wird, nach höchstem Lob für *High Noon* und *From Here to Eternity*, für die Filmversion des Musicals *Oklahoma* die erkennbare Rückkehr zur „Wiener Operette" bescheinigt. Für die „Erzählende Dichtung" wird Walter Abish mit *How German Is It?* als international prominent herausgestellt - neben Alfred Polgar, Franz Werfel, Hans Habe, Friedrich Torberg und, nicht zuletzt, Hermann Broch und René Fülöp-Miller. Für „Essayistik und nichtfiktionale Kunstprosa" werden Journalisten (Heinrich Eduard Jacob), Komponisten (Ernst Krenek), Professoren (Hans Holzer) oder die Memoirenschreiber(innen) Alma

Mahler-Werfel und Friderike Maria Zweig namhaft gemacht. Es ist Strelkas Verdienst, auf das „österreichische Feld" (frei nach Bourdieu) in den „Exilländern" aufmerksam gemacht zu haben. Sein eigenes Fazit: „Überblickt man die Werke [...] der Literaturlandschaft des österreichischen Exils nach 1938, so wird ein zumindest bis jetzt unerwarteter, ungeheurer, ja schier unglaublicher Reichtum sichtbar" (280). Damit wird der Titel der Monographie sprechend: *Des Odysseus Nachfahren.* Und der Verfasser, Joseph P. Strelka, tritt, wie jener chinesische Maler, in sein eigenes Bild ein: als Amerikaner, der ein Österreicher geblieben ist.

Horst-Jürgen Gerigk

Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit.* Tübingen (Niemeyer) 2000 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 22). 332 Seiten.

Bei Herder kommt es im Kontext der Reflexion über die Sinne des Menschen und ihre Leistungen für seine Wahrnehmung der Welt zu einer Aufwertung des Tastsinns. Tradierte Hierarchisierungen der Sinne verschieben sich grundlegend - bis hin zur Umkehrung früherer Anordnungen. Dieser Prozeß ist von tiefgreifender Bedeutung sowohl für den ästhetischen als auch für den hermeneutischen und erkenntnistheoretischen Diskurs. Tendenziell wird vor allem die Differenz zwischen dem Körper, Tastsinn und Gefühl bei Herder im Zeichen der Idee eines ‚sensus communis' eingeebnet. Die vorliegende Habilitationsschrift stellt Herders Theorie der Sinne in ihrer Focussierung auf den Tastsinn dar und macht dabei plausibel, daß dessen Konzeption als Folge jener Entdifferenzierung innere Inkonsistenzen aufweist, welche sich durch Erhellung ihrer Genese jedoch verständlich machen lassen. Eng verknüpft mit der Theorie der menschlichen Sinne ist in der philosophischen Ästhetik die Theorie des Schönen, insbesondere der menschlichen Schönheit. Auch deren Entwicklung seit dem 16. Jahrhundert wird von Ulrike Zeuch am Leitfaden der Frage nach der Korrelation zwischen sinnlich Wahrnehmbarem und Seelischem nachgezeichnet und dabei durchgängig in eine Beziehung zu den jeweils unterschiedlichen theoretischen Modellierungen der Sinne gesetzt. Ein einleitender Teil erörtert der Herders Konzeption des Tastsinns, der „Kraft" und des „Gefühls" und verdeutlicht im Zusammenhang damit, wie divergent der Tastsinn im Kontext Herderschen Sinneslehre bislang beurteilt wurde, insbesondere was seinen Status als echten ‚Wirklichkeitssinn' angeht. Der folgende erste Hauptteil des Buches gilt der Geschichte philosophisch-anthropologischer Theorien über die Hierarchie der Sinne sowie dem jeweiligs statuierten Zusammenhang zwischen Sinnestheorie und Erkenntnistheorie. Ihren Ausgang nimmt die Darstellung bei Thomas von Aquins Lehre von den primären und sekundären Qualitäten sowie bei den theoretischen Reflexionen des Aqinaten über Auge und Tastsinn. Seit Ockham macht sich nachdrücklicher Zweifel an der Möglichkeit geltend, über die Wahrnehmungen der

Sinne zu gewissen Erkenntnissen zu gelangen. Die Konsequenzen sind bei Ockham und Bacon, Hobbes, Berkeley, Hume sowie anderen Empiristen und Rationalisten an wechselnden Versuchen ablesbar, die Beziehung zwischen Sinneswahrnehmungen und adäquater Erkenntnis zu beschreiben, bis dann Descartes das Wesen des Körpers als ‚Ausdehnung' bestimmt und damit die Voraussetzung für eine Aufwertung des die Dreidimensionalität erfassenden Tastsinns schafft. Der Herderschen Konzeption des Tastsinns als einer „gleichsam nach außen gewendeten Seele" (vgl. 166) ist vor diesem historisch-systematischen Hintergrund der Kernteil der Ausführungen gewidmet. Teil II der Arbeit verfolgt die Geschichte der Konzepte menschlicher Schönheit - mit Akzent auf der Subjektivierung der Schönheitserfahrung - von Thomas von Aquin über die Renaissance (Ficino, Varchi) bis ins 18. Jahrhundert; die unterschiedlichen Bestimmungen der Schönheit bei Hogarth, Winckelmann, Schiller, Sulzer, Lessing und Moritz werden im Vergleich dargestellt und in eine Beziehung zu Herders Schönheitsbegriff gesetzt. Zu den intrikatesten Fragen, denen die Theorien des Gefühls im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert nachgingen, gehörte die nach der Ausdrückbarkeit und Mitteilbarkeit des Gefühlten. Am Beispiel prominenter literarischer Texte wird belegt, welche Antworten Herder, Novalis, Kleist, Goethe und E.T.A. Hoffmann auf diese Fragen gegeben haben und welche Bedeutung insbesondere das Konzept eines „Tons" der Empfindung und die Idee einer Einstimmung des sympathetisch gestimmten Gegenübers in denselben Ton dabei spielten. Es gelingt Ulrike Zeuch, auf der Basis profunder Sach- und Quellenkenntnisse den großen Bogen philosophisch-anthropologischer, erkenntnistheoretischer und ästhetischer Modellierung des Fühlens vom Mittelalter bis in die Romantik nachzuzeichnen. Sorgfältig werden die Darstellungen durch z.T. ausführliche Zitate belegt, was die Nachvollziehbarkeit der komplexen philosophischen Argumentationen erhöht. Als Darstellung eines Kernstücks abendländischer Ästhetik überzeugt die Monographie durch Klarheit und Nachvollziehbarkeit. Insbesondere die Eigenarten der Herderschen Sinneslehre sowie deren Einbettung in seine Theorie der Kunst, des Schönen und der Einbildungskraft werden auf luzide Weise vermittelt; daß sie über die Vermittlung der Romantik noch lange Zeit folgenreich sind, liegt auf der Hand.

Monika Schmitz-Emans

BUCHANZEIGEN

Jean Bessière/Djelal Kadir (Hg.): *„Comparative Literature and Globalization". ICLA XVI Triennial Congress. President's Roundtable. Pretoria, South Africa. August 2000. Organized by Jean Bessière.* In: Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum 28,1 (2001), Seite 9-78.

Auf dem letzten Kongreß der ICLA/AILC in Pretoria, Südafrika, hatte der Präsident Jean Bessière eine Roundtable-Diskussion zu dem Thema „Comparative Literature and Globalization" organisiert. Die Beiträge des Präsidenten und der geladenen Teilnehmer - es handelt sich um Jean Bessière (Sorbonne III), Lisa Block de Béhar (Montevideo), Sieghild Bogumil (Bochum), Djelal Kadir (Pennsylvania), Eva Kushner (Toronto), Wang Ning (Beijing), Anna Tabaki (Athen) - sind inzwischen in der Nr. 28,1 der Zeitschrift *Neohelicon* erschienen.

Es ging bei der Diskussion um die Frage nach dem Selbstverständnis der Komparatistik in der Epoche der Globalisierung. Jean Bessière und Djelal Kadir unterstreichen in ihrem Vorwort zu Recht, dass diese Situation dazu auffordert, „à repenser les partages géopolitiques, nationaux, culturels, sur lesquels se sont usuellement fondées les études de littérature comparée."

Die Beiträge zeigen, dass die Globalisierung in der Tat in dieser Weise als Herausforderung für unser Fach aufgefasst wird. Die Herausforderung ist um so größer, als die Komparatistik sich schon immer in mehr oder weniger expliziter Weise als das weltoffenste Fach verstanden hat. So bieten denn auch die Teilnehmer der President's Roundtable-Diskussion angesichts des veränderten Weltverständnisses zahlreiche Anregungen zur Neudefinition des Faches.

Sieghild Bogumil

Sieghild Bogumil/Patricia Duquenet-Krämer (Hg.): *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines.* Louvain-la-Neuve (Centre d'Etudes Théâtrales) 2000 (= Etudes Théâtrales 19). 166 Seiten.

In den letzten Tagen des Jahres 2000 ist die Nr. 19 der Zeitschrift „Etudes Théâtrales", die vom Centre d'études théâtrales der Université catholique de Louvain herausgegeben wird, erschienen. Die dreizehn darin versammelten Aufsätze gehen auf die Arbeit einer Sektion des ersten Kongresses der *Association des franco-romanistes allemands* im Herbst 1998 in Mainz zurück, die die beiden Herausgeberinnen des Bandes unter dem generellen Thema „Le théâtre français contemporain" geleitet hatten. Angesichts der Vielfalt und Heterogenität des gegenwärtigen Theaters auf der französischen Bühne in Schrift und Praxis wurden auch die einzelnen thematischen Untergruppen der Sektion möglichst offen ge-

halten, um jedwedem übereilten Kategorisierungsversuch zuvorzukommen. So versammeln sich in diesem Heft Untersuchungen zu jungen Autoren und zum Aspekt Frau und Theater, die sich auf Textanalysen, dramaturgische Reflexionen, Beschreibungen der Bühnenpraxis oder auf Rezeptionsfragen konzentrieren. Wenn sich die einzelnen Stimmen auch derzeit nicht zu einem homogenen Gesamtbild verbinden lassen, so geht dennoch aus den Beiträgen hervor, daß einige große Linien, zu erkennen sind. In ihrem Schnittpunkt befindet sich das Werk von Bernard-Marie Koltès, das aus diesem Grund als ein weiterer Arbeitsschwerpunkt vorgeschlagen worden war. Die Ausgangshypothese findet in den zahlreichen ihm gewidmeten Beiträgen ihre Bestätigung. Die hervorgehobene Berücksichtigung seines Werkes war zugleich ein Anlaß, seines zehnten Todestages und fünfzigsten Geburtstages zu gedenken.

Die Herausgeberinnen heben in ihrem Vorwort ausdrücklich hervor, dass trotz einer gewissen Weite des Blickfeldes dieser Ansatz einer kritischen Inventarisierung nicht als eine Geschichte, und sei es auch nur in nuce, des zeitgenössischen Theaters zu verstehen ist. Vielmehr erlauben die Beiträge mit ihrem Blick auf das entfesselte Theater einige Leitlinien sichtbar zu machen, welche die Herausgeberinnen in einem Nachwort zusammengefasst präsentieren. Sie mögen Orientierungshilfen sein, Anregungen zu anderen Lektüren, Einladungen ins Theater.

Sieghild Bogumil

Peter Henry/Vladimir Porudominsky/Mikhail Girshman (Hg.): *Vsevolod Garshin at the turn of the century. An international symposium in three volumes.* Oxford (Northgate Press) 1999. 276, 300, 248 Seiten.

Der russische Novellist Wsewolod Garschin lebte von 1855-1888. Er starb durch Selbstmord. Tschechow setzte ihm mit seiner Erzählung *Der Anfall* (1888) ein Denkmal. Gerhart Hauptmann läßt die zentralen Personen seines Dramas *Einsame Menschen* (1891) über Garschins Erzählung *Die Künstler* diskutieren, und Heinrich Mann schreibt am 24. Januar 1891 an Ludwig Ewers über Garschins *Novellen*: „Blendende Eigenart, die du kennenlernen solltest. Psychologe par excellence, schärfer noch als Dostojewskij zuweilen". Inzwischen gehört Garschin mit seinen Erzählungen *Vier Tage, Die rote Blume* und *Attalea princeps* zum klassischen Bestand russischer Wortkunst. Peter Henry (Glasgow), der vor Jahren das Standardwerk *A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin. The Man, his Works, and his Milieu* (Oxford: W. A. Meeuws 1983) geschrieben hat, präsentiert nun eine dreibändige Aufsatz- und Dokumentensammlung (mit internationaler Bibliographie zu Leben und Werk), die als Meilenstein in der Geschichte der Garschin-Forschung zu gelten hat. In unserem Zusammenhang sei lediglich auf die komparatistischen Beiträge verwiesen. M. Gurgulowa behandelt Garschin in Bulgarien, V. Kostrica Garschin in der Tschechoslowakei, Peter Henry Garschin

in England. K. Birkett untersucht Garschins zwei Versionen von Heines Gedicht *Warum sind die Rosen so blaß?* H.-J. Gerigk vergleicht Döblins *Ermordung einer Butterblume* mit Garschins *Roter Blume* und zieht eine Linie über Baudelaires *Blumen des Bösen* bis zur *Blauen Blume* des Novalis. L. A. Mironenko analysiert die Gestalt der „gefallenen Frau" bei Garschin und Maupassant und J. G. Genina widmet sich der Beziehung Gerhart Hauptmanns zu Garschin. V. Tumanov erläutert Garschins Bewußtseinsdarstellung in der Erzählung *Vier Tage* in Abgrenzung von Schnitzlers verwandtem Vorgehen in *Leutnant Gustl.*

Horst-Jürgen Gerigk

KulturPoetik - eine neue literaturwissenschaftliche Zeitschrift. Hg. von Manfred Engel, Bernard Dieterle, Dieter Lamping und Monika Ritzer.

Ist es ein Zeichen für die sprichwörtliche Weltfremdheit der literaturwissenschaftlichen Spezies in Zeiten öffentlicher Sparzwänge eine weitere Literaturzeitschrift zu kreieren? Wie dem auch sei: Im vorigen Jahr haben wir im Verlag Vandenhoeck & Ruprecht *KulturPoetik* ins Leben gerufen. Leider konnten wir nicht alle Feen zur Taufe einladen und sicherlich wird sich die Böse irgendwann zu Wort melden, aber wir sind darauf vorbereitet - und zumindest im Märchen nimmt die Sache ja in der Regel eine gute Wendung (zumal wenn ein lieber Prinz zur Rettung herbeieilt).

Die Zeitschrift ist nicht der Literaturwissenschaft überhaupt gewidmet, sondern - der Titel sagt es deutlich genug - der *kulturgeschichtlichen Literaturwissenschaft*, die in allen philologischen Fächern zumal in Deutschland heftig diskutiert wird. Diese ist zunächst einmal durch ihren besonderen Blick und durch ihr besonderes thematisches Interesse bestimmt. Sie betrachtet Literatur als Teil der Gesamtkultur, also in ihrer Mitwirkung an Konstitution, Tradierung und Veränderung von kulturellen Formen. Daher interessiert sie sich besonders für anthropologische Grundthemen (wie etwa: Liebe, Traum, Körperlichkeit, Sozialkonventionen, Geschlechterrolle, Fremdheit) und die zugehörigen Kulturtechniken sowie für interkulturelle und interdisziplinäre Beziehungen und Konflikte. Sie untersucht Wechselwirkungen zwischen der Literatur und dem Wissenssystem, zwischen literarischen Werken und den anderen Künsten und Medien, sie fragt nach dem literatureigenen Beitrag zur kulturellen Kommunikation, zur Zeichenbildung und zur Prägung von Wahrnehmungsprozessen, sie untersucht ganz besonders Probleme und Formen des kulturellen Gedächtnisses. Sie fragt ferner nach dem Poetischen in der Kultur, nach ‚Poesiefähigem' im Wissenssystem, in den Medien und den sozialen Verkehrsformen, im Alltagsleben.

Methodisch ist die kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft nur sehr vage konturiert - und das soll man als Chance betrachten. *KulturPoetik* will für alle Richtungen offen sein, da die Zeitschrift als Sammelbecken, als Forum und nicht als Kanzel konzipiert ist. Das einzige, worauf wir Wert legen, ist jedoch die lite-

raturwissenschaftliche Ausrichtung, i.e. wir wollen den schwer definierbaren, stark umstrittenen wiewohl unzweifelhaft existierenden Gegenstand „Literatur" nicht aus unserem Blick verlieren. Dies verleihe der Zeitschrift einen konservativen Zug, wurde gesagt. Nun, solange sie weder dumm noch überflüssig ist.

KulturPoetik erscheint jährlich in zwei Heften mit insgesamt ca. 300 Seiten. Jedes Heft enthält:

- Aufsätze zu Theorie und Praxis kulturgeschichtlicher Literaturwissenschaft (vom zweiten Jahrgang an wird mindestens jedes zweite Heft einen eigenen Themenschwerpunkt haben)
- Forum-Beiträge (für kürzere Wortmeldungen zu aktuellen Fragen)
- Rezensionen (ab Heft 2)
- Veranstaltungshinweise, Calls for Papers, Neuerscheinungsliste.

KulturPoetik ist von ihrem Verständnis her keine Zeitschrift für Komparatistik, doch dürfte klar sein, dass mit den oben genannten Grundlinien zwangsläufig eine deutliche komparatistische Ausrichtung einhergeht. Und deshalb laden wir besonders die Komparatisten ein, uns Beiträge einzureichen (auch auf Englisch und Französisch).

Bernard Dieterle

PS: Die Macht der guten Feen ist nicht groß genug, um Abonnenten herbeizuzaubern. Sie haben uns allerdings versprochen, jedes menschliche Wesen, das uns an eine Institutsbibliothek mit Erfolg weiter empfiehlt oder gar selber Abonnent wird, mit reichen Gaben zu überschütten.

Information hierzu:

www.kulturpoetik.de
oder beim Verlag
Tel.: 0551/6959-0
www.vandenhoeck-ruprecht.de

TAGUNGEN DER DGAVL

Geschichte und Entwicklung der DGAVL sind bislang nur wenig aufgearbeitet. So beschränkt sich auch diese kurze Chronologie der DGAVL nur auf die Daten und Orte der jeweiligen Tagungen, die Publikation der Beiträge und amtierenden Vorsitzenden. Als Hauptquelle der Recherchen diente für die ersten Jahre die Zeitschrift ‚Arcadia'. Ab 1987 wurde dann vor allem in den Mitteilungsheften der DGAVL über die Tagungen berichtet. Dennoch fehlen einige Daten und vor allem Hinweise auf die wahrscheinlich vielen, verstreut erschienenen Beiträge der Kongresse. Sollten Sie Ergänzungen mitteilen oder dem Verfasser Originalmaterialien über die einzelnen Tagungen zu Verfügung stellen können, so wäre dies eine große Hilfe.

Für seine Mithilfe bei dieser Zusammenstellung sei Prof. Dr. Karl Maurer herzlich gedankt.

Gründungsversammlung der DGAVL: 14. Juni 1969 (Bonn).
I. Vorsitzender: Horst Rüdiger (Wahl).

I. Tagung der DGAVL
3./4. Juli 1970 (Mainz): „Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft".
Bericht: Norbert Oellers: *Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Mainz*. In: *Arcadia* 5 (1970), S. 303 f.
Tagungsbeiträge: Horst Rüdiger (Hg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Gerhard Bauer, Erwin Koppen, Manfred Gsteiger. Berlin, New York (de Gruyter) 1971 (= Komparatistische Studien; Bd. 1).

II. Tagung der DGAVL
23./24. Juni 1972 (Regensburg): „Die Gattungen der Vergleichenden Literaturwissenschaft".
Bericht: Frithjof Stock: *Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Regensburg*. In: *Arcadia* 7 (1972), S. 306 f.
Tagungsbeiträge: Horst Rüdiger (Hg.): *Die Gattungen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Jörg Ulrich Fechner, Gerhard R. Kaiser, Willy R. Berger. Berlin, New York (de Gruyter) 1974 (= Komparatistische Studien; Bd. 4).
I. Vorsitzender: Horst Rüdiger (Wiederwahl).

III. Tagung der DGAVL
22. Mai 1975 (Innsbruck): „Avantgarde in den europäischen Literaturen".
Tagungsbeiträge: *Arcadia* 11 (1976), S. 225-271 (Leonhard M. Fiedler; Franz Schmitt von Mühlenfels, János Riesz).
I. Vorsitzender: Erwin Koppen (Wahl).

IV. Tagung der DGAVL
16./17. Mai 1978 (Saarbrücken): „Die Rolle der Übersetzung in den internationalen literarischen Beziehungen".
Tagungsbeiträge: *Arcadia* 14 (1979), S. 1-39 (Rüdiger von Tiedemann; Manfred Schmeling).
I. Vorsitzender: Erwin Koppen (Wiederwahl).

V. Tagung der DGAVL
10.-12. September 1981 (Pavia): „Das Bild vom anderen Land in der Literatur".
Bericht: Diskussionsbeiträge. In: *Arcadia* 17 (1982), S. 167-170.
Tagungsbeitrag: Manfred Beller: *Geschichtserfahrung und Selbstbespiegelung im Deutschland-Bild der italienischen und Italien-Bild der deutschen Gegenwartsliteratur*. In: *Arcadia* 17 (1982), S. 154-167.
I. Vorsitzender: Jürgen von Stackelberg (Wahl).

VI. Tagung der DGAVL
14.-16. Juni 1984 (Wolfenbüttel) „Text und Bild".
Bericht: Gertrud Lehnert-Rodiek: *Tagungsbericht: VI. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Wolfenbüttel*. In: *Arcadia* 19 (1984), S. 327-332.
Tagungsbeiträge verstreut erschienen (u.a. *Arcadia* 20 (1985): Hildegard Hammerschmidt-Hummel).
I. Vorsitzender: Jürgen von Stackelberg (Wiederwahl).

VII. Tagung der DGAVL
10.-13. Juni 1987 (Bonn): „Klassisches Theater heute".
Bericht: Gertrud Lehnert-Rodiek: *Tagungsbericht: VII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Bonn vom 10. bis 13. Juni 1987*. In: *Arcadia* 22 (1987), S. 330-334; dass. in: *DGAVL Mitteilungen* 1987, S. 11-19.
I. Vorsitzender: Gerhard R. Kaiser (Wahl).

VIII. Tagung der DGAVL
30. Mai -1. Juni 1990 (Wien): „Poesie der Apokalypse".
Bericht: Angelika Corbineau-Hoffmann: *Bericht über die achte Tagung der DGAVL in Wien*. In: Arcadia 25 (1990). S. 332-335, dass. in: *DGAVL Mitteilungen* 1990, S. 16-20.
Tagungsbeiträge: Gerhard R. Kaiser (Hg.): *Poesie der Apokalypse*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 1991.
I. Vorsitzender: Gerhard R. Kaiser (Wiederwahl).

IX. Tagung der DGAVL
3.-5. Juni 1993 (Berlin): „Zensur und Selbstzensur in der Literatur".
Bericht: Caroline Fischer: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur - Neunte Tagung der DGAVL, 3.-5. Juni 1993 in Berlin*. In: *DGAVL Mitteilungen* 1993.

Tagungsbeiträge: Peter Brockmeier (Hg.): *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 1996.
I. Vorsitzende: Maria Moog-Grünewald (Wahl).

X. Tagung der DGAVL
29. Mai -1. Juni 1996 (Tübingen): „Kanon und Theorie".
Bericht: Guido Graf: *Kanon und Theorie - Ein Bericht. X. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Tübingen vom 29. Mai bis 1. Juni 1996*. In: *Komparatistik. Mitteilungen* 1996, S. 7-17.
Tagungsbeiträge: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Kanon und Theorie*. Heidelberg (Winter) 1997 (= Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 3).
I. Vorsitzende: Maria Moog-Grünewald (Wiederwahl).

XI. Tagung der DGAVL
26.-29. Mai 1999 (Heidelberg): „Das Neue - Eine Denkfigur der Moderne".
Bericht: Judith Holstein; Katharina Münchberg: *Das Neue - Eine Denkfigur der Moderne. XI. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Tübingen vom 26. Mai bis 29. Mai 1996*. In: *Komparatistik. Jahrbuch* 1999/2000, S. 139-144.
I. Vorsitzende: Monika Schmitz-Emans (Wahl).

XII. Tagung der DGAVL
22.-25. Mai 2002 (Jena): „Komparatistik als Arbeit am Mythos".

Peter Goßens

VERZEICHNIS DER HOMEPAGES

Homepages deutschsprachiger Institute für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Deutschland

Aachen
http://www.rwth-aachen.de:80/zentral/dez4_handbuch_h795120.htm

Augsburg
http://www.philhist.uni-augsburg.de/Faecher/GERMANIS/Germ.htm

Bayreuth
http://www.uni-bayreuth.de/departments/komparatistik/komparatistik.htm

Berlin (FU)
http://www.complit.fu-berlin.de

Berlin (TU)
http://www.germlit.kgw.tu-berlin.de/GermLit

Bonn
http://www.geo.uni-bonn.de/members/pullmann/germanistik/komparatistik/index.shtml

Chemnitz-Zwickau (TU)
http://www.tu-chemnitz.de/phil/avl

Erfurt
http://www.uni-erfurt.de/literaturwissenschaft/index.htm

Erlangen
http://www.phil.uni-erlangen.de/~p2gerlw/home.html

Essen
http://www.uni-essen.de/avl/

Frankfurt (Oder)
http://www.vlw.euv-frankfurt-o.de

Hagen (Fern-Universität)
http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/

Jena
http://www.uni-jena.de/philosophie/germlit

Karlsruhe
http://www.uni-karlsruhe.de/~litwiss/interger.html

Leipzig
http://www.uni-leipzig.de/~germ

Mainz
http://www.germanistik.uni-mainz.de/AVL/index.html

München
http://www.komparatistik.uni-muenchen.de/

Münster
http://www.uni-muenster.de/Komparatistik

Osnabrück
http://www.lili.uni-osnabrueck.de/literaturw.html

Saarbrücken
http://www.uni-saarland.de/fak4/fr45/

Tübingen
http://www.callandor.com/cgi-bin/display-d.cgi?action=list&type=area
(im Aufbau: http://www.uni-tuebingen.de/komparatistik)

Österreich

Innsbruck
http://www.uibk.ac.at/c/c6/c607/

Klagenfurt
http://www.uni-klu.ac.at/groups/liwi/

Wien
http://www.univie.ac.at/comp-lit/

Schweiz

Zürich
http://www.unizh.ch/komparatistik (anscheinend nur über den Umweg über die Universitäts-Homepage [http://www.unizh.ch: „Fakultäten und Institute": „Liste der Websites"] zu erreichen)

Homepages deutschsprachiger Institute für Allgemeine Literaturwissenschaft

Bielefeld
http://www.lili.uni-bielefeld.de/~liwi/

Siegen
http://www.fb3.uni-siegen.de/alw/index.htm

Wuppertal
http://www.uni-wuppertal.de/FB4/al/

Paderborn
http://fb3.upb.de/Allg_Literaturwiss/

Homepages nationaler und internationaler Komparatistenverbände

International Comparative Literature Association (AILC/ICLA)
http://www.byu.edu/~icla

British Comparative Literature Association (BCLA)
http://www.bcla.org

Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
http://www.uni-muenster.de/Komparatistik/DGAVL.htm

PUBLIKATIONEN VON MITGLIEDERN

Das folgende Verzeichnis erfaßt selbständige Veröffentlichungen von Mitgliedern insbesondere aus den Jahren 2000 und 2001, sofern sie in der Redaktion eingegangen sind oder von den Autoren zur Auflistung angegeben wurden. Für die Publikationslisten der nächsten Ausgaben bitten wir die Mitglieder, uns ihre jeweiligen Neuveröffentlichungen mitzuteilen.

Bauer, Roger: Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt/M. (Vittorio Klostermann) 2001

Bessière, Jean/*Michaud, Stéphane*: La main hâtive des révolutions. Esthétique et désenchantement en Europe de Leopardi à Heiner Müller. Paris (Presses de la Sorbonne Nouvelle) 2001

Bogumil, Sieghild/Duquenet-Krämer, Patricia (Hg.): Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines. Louvain-la Neuve (Centre d'Etudes Théâtrales) 2000 (= Etudes Theâtrales; 19)

Burtscher-Bechter, Beate/Sexl, Martin (Hg.): Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Innsbruck, Wien, München, Bozen (Studien-Verl.) 2001 (Comparanda; 4)

Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal (Hg.): Gewalt der Sprache- Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hildesheim (Olms) 2000

Goßens, Peter/Patka, Markus G.: Displaced. Paul Celan in Wien (1947/1948). Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001

Goßens, Peter: Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar. Heidelberg (Winter) 2000

Goßens, Peter: „We do have fun together". Samuel Beckett beim SDR in Stuttgart. Marbach am Neckar (Deutsches Literaturarchiv) 2000 (Spuren; 50)

Greiner, Bernhard/*Moog-Grünewald, Maria* (Hg.): Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit. Heidelberg (Winter) 2000

Gruber, Bettina: Die Seherin von Prevorst. Romantischer Okkultismus als Religion, Wissenschaft und Literatur. Paderborn (Schöningh) 2000

Heinemann, Paul: Potenzierte Subjekte - Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001

Hurst, Matthias: Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers *Geisterseher* zur TV-Serie *The X-Files*. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1786-1999. Heidelberg (Winter) 2001

Kaiser, Gerhard R./Matuschek, Stefan (Hg.): Begründung und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie. Heidelberg (Winter) 2001

Lehmann, Annette Jael (Hg.): Un/Sichtbarkeiten der Differenz. Beiträge zur Gender-Debatte in den Künsten. Tübingen (Stauffenburg-Verlag) 2001

Mennemeier, Franz Norbert: Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910. Mit einem Beitrag von Horst Fritz über europäischen Jugendstil. 2., verbesserte und erweiterte Auflage, Berlin (Weidler Buchverlag) 2001 (= Germanistische Lehrbuchsammlung; 39)

Michaud, Stéphane: Dichtung und Authentizität. Ansätze zu einer heutigen Komparatistik. Kulturwissenschaftliche Reihe. Jena, Weimar (VDG) 2000

Wertheimer, Jürgen/*Zima, Peter V.* (Hg.): Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft. München (Beck) 2001

Zima, Peter V.: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen und Basel (Francke) 2001

EINGEGANGENE BÜCHER

Amend-Söchting, Anne: Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman. Heidelberg (Winter) 2001

Bauer, Roger: Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt/M. (Vittorio Klostermann) 2001

Bessière, Jean/Michaud, Stéphane: La main hâtive des révolutions. Esthétique et désenchantement en Europe de Leopardi à Heiner Müller. Paris (Presses de la Sorbonne Nouvelle) 2001

Blioumi, Aglaia: Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren. Tübingen (Stauffenburg-Verlag) 2001 (Stauffenburg Discussion; 20)

Burtscher-Bechter, Beate/Sexl, Martin (Hg.): Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Innsbruck, Wien, München, Bozen (Studien-Verl.) 2001 (Comparanda; 4)

Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal (Hg.): Gewalt der Sprache - Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hildesheim (Olms) 2000

Dierks, Manfred: Das dunkle Gesicht. Eine literarische Phantasie über C. G. Jung. Roman. Düsseldorf, Zürich (Artemis und Winkler) 1999

Düssel, Reinhard/Edel, Geert/Schödlbauer, Ulrich (Hg.): Die Macht der Differenzen. Beiträge zur Hermeneutik der Kultur. Heidelberg (Synchron) 2001

Effe, Bernd/Binder, Gerhard: Antike Hirtendichtung. Eine Einführung. Düsseldorf, Zürich (Artemis und Winkler) 2001

Engelhardt, Dietrich von/Wisskirchen, Hans (Hg.): Thomas Mann und die Wissenschaften. Lübeck (Verlag Dräger-Druck) 1999 (Literatur und Wissenschaft im Dialog; 1)

Fellsches, Josef/Hohmann, Werner L. (Hg.): Ethik und Wissenschaftliche Objektivität. Vorträge aus dem VII. Verlagskolloquium 2000 in Essen. Essen (Die Blaue Eule) 2001

Fricke, Harald: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst. München (Beck) 2000

Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Schulte-Holtey, Ernst (Hg.): Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften. Heidelberg (Synchron) 2001

Gethmann-Siefert, Annemarie/Weisser-Lohmann, Elisabeth (Hg.): Kultur - Kunst - Öffentlichkeit. Philosophische Perspektiven auf praktische Probleme. München (Fink) 2001

Geyer, Paul/Jünke, Claudia (Hg.): Von Rousseau zum Hypertext. Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001

Goßens, Peter/Patka, Markus G.: Displaced. Paul Celan in Wien (1947/1948). Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001

Goßens, Peter: Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar. Heidelberg (Winter) 2000

Greiner, Bernhard/Moog-Grünewald, Maria (Hg.): Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit. Heidelberg (Winter) 2000

Gruber, Bettina: Die Seherin von Prevorst. Romantischer Okkultismus als Religion, Wissenschaft und Literatur. Paderborn (Schöningh) 2000

Grüning, Hans-Georg: Spielräume. Essays zu Sprache, Literatur und politischer Kultur. Bd. I: Selbstdarstellung - Stereotypen - Kulturverrat. Ancona (Nuove Ricerche) 2000

Grüning, Hans-Georg/Ricci, Graciela N. (Hg.): Immagine Segno - Parola. Processi di Transformazione. Tomo I,II. Milano (Dott. A. Giuffrè Editore) 1999

Gunia, Jürgen: Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran". Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; 331)

Härter, Andreas: Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian - Opitz - Gottsched - Friedrich Schlegel. München (Fink) 2000

Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Änne (Hg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Berlin (Reimer) 2000

Heinemann, Paul: Potenzierte Subjekte - Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001

Hörisch, Jochen: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt/M. (Eichborn) 2001 (Die Andere Bibliothek; 195)

Hoesterey, Ingeborg: Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature. Bloomington, Indianapolis (Indiana University Press) 2001

Hurst, Matthias: Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers *Geisterseher* zur TV-Serie *The X-Files*. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1786-1999. Heidelberg (Winter) 2001

Kaiser, Gerhard R./Matuschek, Stefan (Hg.): Begründung und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie. Heidelberg (Winter) 2001

Kittler, Friedrich: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. München (Fink) 2000

Klein, Steffen: Differenz und Kohärenz. Gestaltung und Wahrnehmung elektronischer Medien. Heidelberg (Synchron) 2001

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München (Fink) 1999

Mennemeier, Franz Norbert: Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910. Mit einem Beitrag von Horst Fritz über europäischen Jugendstil. 2., verbesserte und erweiterte Auflage, Berlin (Weidler Buchverlag) 2001 (= Germanistische Lehrbuchsammlung; 39)

Mentzer, Alf: Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung. Heidelberg (Winter) 2001 (Anglistische Forschungen; 293)

Messerli, Alfred/Chartier, Roger (Hg.): Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900. Vergleichende Perspektiven / Perspectives comparées / Perspettive comparate. Basel (Schwabe-Verlag) 2000

Metz, Petra/Naguscheski, Dirk (Hg.): Französische Literatur der Gegenwart. Ein Autorenlexikon. München (Beck). 2000 (beck'sche reihe)

Michaud, Stéphane: Dichtung und Authentizität. Ansätze zu einer heutigen Komparatistik. Kulturwissenschaftliche Reihe. Jena, Weimar (VDG) 2000

Schmidt-Grépály, Rüdiger/Dietzsch, Steffen (Hg.): Nietzsche im Exil. Übergänge in gegenwärtiges Denken. Stiftung Weimarer Klassik. Weimar (Böhlaus Nachf.) 2001

Schubert, Dietrich: „Jetzt wohin?" Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern. Köln, Wien, Weimar (Böhlau Verlag) 1999 (Beiträge zur Geschichtskultur; 17)

Schulze, Holger: Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert. München (Fink) 2000

Strelka, Joseph P.: Des Odysseus Nachfahren. Österreichische Exilliteratur seit 1938. Tübingen, Basel (Francke) 1999 (Edition Patmos; 1)

Wertheimer, Jürgen/Zima, Peter V. (Hg.): Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft. München (Beck) 2001

Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen (Niemeyer) 2000

Zima, Peter V.: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen, Basel (Francke) 2001

NEUE MITGLIEDER 2001
(bis November 2001)

Baumgart, Angelika, M.A.

Hilmes, Prof. Dr. Carola

Kloepfer, Prof. Dr. Rolf

Malinowski, Dr. Bernadette

Nicklas, Dr. Pascal

Ortner-Buchberger, PD Dr. Claudia

Simonis, PD Dr. Annette

Sturm-Trigonakis, Dr. Elke

Wiedemann, Kerstin, M.A.

Zipfel, Dr. Frank

LISTE DER MITGLIEDER DER DGAVL
(Stand: 30. 11. 2001)

In das Adressenverzeichnis der DGAVL-Mitglieder werden seit dem vorletzten Jahr eMail-Adressen aufgenommen, sofern sie der Redaktion bekannt waren. Email-Anschlüsse weiterer Mitglieder können in der nächsten Ausgabe der *Komparatistik* mitgeteilt werden, falls dies die Anschlußinhaber wünschen. Bitte schicken Sie in diesem Fall eine entsprechende Mitteilung an: monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de

Adami, Dr. Norbert R., Dahlemer Weg 62, 14167 Berlin
Amodeo, Dr. Immacolata, Lehrstuhl für AVL, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth, eMail: immacolata.amodeo@uni-bayreuth.de
Andermatt, PD Dr., Michael, Gloriasteig 5, 8044 Zürich, Schweiz, eMail: M.Andermatt@access.unizh.ch
Bachleitner, Dr. Norbert, Institut für VLW der Universität, Berggasse 11/5, A-1090 Wien
Bachmann-Medick, Dr. Doris, Bühlstr. 8, 37073 Göttingen, eMail: dbachma@gwdg.de
Baumgart, Angelika, M.A., Industriestr. 99, 45899 Gelsenkirchen, eMail: angelika.baumgart@ruhr-uni-bochum.de
Baron, Prof. Philippe, 4 impasse des Roses, F-21240 Talant, eMail : Baron-ph@wandoo.fr
Bauer, em. Prof. Dr. Roger, Aiblinger Str. 8/1, 80639 München
Becker, PD Dr. Claudia, Roomersheide 96, 44797 Bochum
Behrens, Prof. Dr. Rudolf, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum

Beilharz, Dr. Alexandra, Institut für Romanistik der Humboldt-Univ., 10825 Berlin, eMail: alexandra.beilharz@rz.hu-berlin.de
Beller, Prof. Dr. Manfred, Via Olevano, I-27100 Pavia
Bermúdez-Canete, Prof. Dr. F., c/o Fernando de los Rios, 2, E-18140 Lazubia/Granada
Bernsen, Michael, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum
Birus, Prof. Dr. Hendrik, Institut für AVL der Universität, Schellingstr. 3, 80799 München
Bleicher, Dr. Thomas, Asternweg 31, 55126 Mainz
Bode, Prof. Dr. Christoph, Englische u. Amerikanische Literaturwissenschaft, Otto-Friedrich-Universität, Postfach 1549, 96045 Bamberg
Bogumil, PD Dr. Sieghild, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, eMail: sieghild.bogumil@ruhr-uni-bochum.de
Bolln, Frauke, Nelkenweg 7, 53359 Rheinbach
Bosse, PD Dr. Monika, Holzhausenstr. 63, 60322 Frankfurt/M.
Bost, Dr. Harald, Kirchstr. 30, 66129 Saarbrücken
Bremer, Alida, Rockbusch 4, 48163 Münster
Brockmeier, Prof. Dr. Peter, Regensburger Str. 4, 10777 Berlin
Broich, Prof. Dr. Ulrich, Institut für englische Philologie der Universität, Schellingstr. 3, 80799 München
Brunkhorst, Prof. Dr. Martin, Küchenfeld 8, 51519 Odenthal
Burkhart, Prof. Dr. Dagmar, Slavisches Seminar der Universität, Schloß, 68131 Mannheim
Burtscher-Bechter, M.A., Beate, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, eMail: beate.burtscher@uibk.ac.at
Buschendorf, PD Dr. Bernhard, Schadowstr. 29, 60596 Frankfurt
Calmetta, Antonella, Via S. Francesco 16, I-20040 Carnate/Mi
Cziesla, Dr. Wolfgang, Casa de Cultura Alemaña, Av. Ca Universidade, 2783, Caixa Postal 12102, BR-60020-180 Fortaleza-Ceavá
Dahan, Danielle, M.A.,Romanisches Seminar der Universität Tübingen, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen, eMail: danielle.dahan@uni-tuebingen.de
Dahms, Christiane, M.A., Zum Alten Hof 23, 45721 Haltern, eMail: christiane.dahms@uni-muenster.de
Damblemont, Dr. Gerhard, Nerotal 35, 65193 Wiesbaden
Deppermann, Prof. Dr. Maria, Institut für VLW der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, eMail: maria.deppermann@uibk.ac.at
Dieterle, Prof. Dr., Bernard, Institut für deutsche Philologie, TU Berlin, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin, eMail: kaosoigb@linux.zrz.tu-berlin.de
Döring, Bärbel, Ziegelstr. 95, 66113 Saarbrücken
Dohm, Dr. PD, Burkhard, Bruchstr. 69, 44627 Herne
Dohmen, Doris, Hahnengasse 19, 52477 Alsdorf
Doma, Dr. Akos, Luitpold Str. 8, 85072 Eichstätt
Dornheim, Prof. Dr. Nicolás, Pje. Romairone 1771, 5501 - Godoy Cruz - Mendoza, Argentinien
Eckel, Dr. Winfried, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, eMail: winfried.eckel@ruhr-uni-bochum.de
Eder-Jordan, Beate, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020, Innsbruck
Eisermann, Dr. David, Maximilianstr. 26, 53111 Bonn
Elpers, Susanne, M.A., Bonner Str. 55, 53175 Bonn, eMail: s.elpers@uni-bonn.de
Engel, Prof. Dr. Manfred, FernUniversität, Feithstr. 188, 58084 Hagen, eMail: manfred.engel@fernuni-hagen.de
Engelhardt, Dorthe, M.A., Espenweg 3, 67454 Haßloch

Ernst, Dr. Jutta, FR 8.3 - Anglistik, Universität des Saarlandes, Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken
Ernst, Prof. Dr. Ulrich, Allgemeine Literaturwissenschaft, Bergische Universität GH, Gausstr. 20, 42097 Wuppertal
Eschweiler, Gabriele, M.A., Charles Wimar-Str. 48, 53125 Bonn
Feltes, Patrik H., Friedensstr. 33, 66787 Wadgassen
Fiedler, Prof. Dr. Leonhard, Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität, Gräfstr. 76, 60486 Frankfurt/M.
Fischer, Dr. Carolin, Institut für Romanistik der Humboldt-Universität Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
Foucart, Prof. Dr. Claude, Ostpreußenring 5a, 68723 Schwetzingen
Frank, Prof. Dr. Armin Paul, Seminar für Englische Philologie der Universität, Humboldtallee 13, 37073 Göttingen
Fraunholz, Dr. Jutta, Blankertzweg 24 g, 12209 Berlin, eMail: fraunhlz@zedat.fu-berlin.de
Frick, Dr. Werner, Seminar für Deutsche Philologie, Georg-August-Universität Göttingen, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen, eMail: wfrick@gwdg.de
Frisch, Brigitte, Zum Folloch, 66450 Bexbach
Fritz, Prof. Dr. Horst, Alicestr. 19, 55257 Budenheim
Fröhling, Anja, Haydnstr. 24, 66333 Völklingen
Galle, Prof. Dr. Roland, Brentanostr. 2B, 46244 Bottrop
Gass, Petra, Große Langgasse 6, 55116 Mainz
Geisenhanslüke, Dr. Achim, Universität Duisburg, Sprach- und Literaturwissenschaften, 47058 Duisburg, eMail: he302ge@unidui.uni-duisburg
Geisler, Prof. Dr. Eberhard, Kesselbacher Weg 6, 65510 Idstein, eMail: geisler@mail.uni-mainz.de
Gendolla, Prof. Dr. Peter, Wiechstr. 33, 57250 Netphen, eMail: peter@likumed.fb3.uni-siegen.de
Geppert, Prof. Dr. Hans V., Lehrstuhl für neuere deutsche Literatur der Universität, Universitätsstr. 10, 86135 Augsburg
Gerigk, Prof. Dr. Horst-Jürgen, Moltkestr. 1, 69120 Heidelberg
Gernig, Dr. des. Kerstin, FU Berlin, FB Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für Theaterwissenschaft, GK „Körper-Inszenierungen", Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, eMail: gernig@zedat.fu-berlin.de
Gillespie, Prof. Dr. Gerald, Bldg. 242G, Stanford University, Stanford,CA 94305-2030, USA, eMail: gillespi@leland.stanford.edu
Glaser, Prof. Dr. Horst, Institut für AVL der Universität GH, Universitätsstr. 12, 45117 Essen, eMail: horst-albert.glaser@uni-essen.de
Glockner, Petra, Franz-Arnoldstr. 34, 70736 Fellbach-Schmiden, eMail: glockner.selzer@t-online.de
Gomez-Montero, PD Dr. Javier,Antwerpenerstr. 26, 50672 Köln, eMail: gomez-montero@uni-koeln.de
Görling, Dr. Reinhold, Seminar für deutsche Literatur und Sprache der Universität, Königsworther Platz 1 B, 30167 Hannover
Goßens, Dr. Peter, von-Sandt-Str. 25, 53225 Bonn, eMail: peter.gossens@uni-muenster.de
Grabovszki, Ernst, M.A., Kölblgasse 18/11, A-1030 Wien, eMail: ernst.grabovszki@utanet.at
Graf, Dr. Marga, Mariahilfstr. 7, 52062 Aachen
Greber, Prof. Dr. Erika, Institut für AVL der Universität, Schellingstr. 3, 80799 München.
Greiner, Prof. Dr. Norbert, Paul-Lincke-Weg 6, 69181 Leimen
Grivel, Prof. Dr. Charles, Romanistik I, Universität Mannheim, Schloß, 68131 Mannheim

Grosse, Dr. Max, Schmiedstraße 23, 72138 Kirchentellinsfurt, eMail: max.grosse@uni-tuebingen.de
Gruber, PD Dr. Bettina, Am Gerstkamp 28, 44789 Bochum
Grüneklee, M.A., Ulrike, Weiherstr. 61, 72074 Tübingen
Grünzweig, Dr. Walter, FB 15, Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität, 44221 Dortmund
Gutzen, Prof. Dr. Dieter, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, FernUniversität-Gesamthochschule, Feithstr. 188, 58084 Hagen, eMail: dieter.gutzen@fernuni-hagen.de
Hähnel, Doz. Dr. Klaus D., Michendorfer Str. 3, 12629 Berlin
Hansin, Prof. Dr. Oh, Hankuk University, 270 Imundong, Dongdaemungo, Seoul, Korea
Harth, Prof. Dr. Dieter, Germ. Seminar der Universität, Hauptstr. 207-209, 69117 Heidelberg
Hassel, Eva, Rüdesheimer Str. 38, 65197 Wiesbaden, eMail: Hassel.E@zdf.de
Hawari, Dr. E., Am Hang 1, 22587 Hamburg
Hawari, Prof. Dr. R. A., Am Hang 1, 22587 Hamburg
Heilmann, Dr. Markus, Deutsches Seminar der Universität, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen
Heinemann, Dr. Paul, Vereinsstraße 11, 44649 Herne, eMail: heinemann.zugberg@planet-interkom.de
Hempel, Prof. em. Dr. Wido, Schönbuchstr. 20, 72135 Dettenhausen
Hempfer, Prof. Dr. Klaus W., FB Neue Fremdsprachliche Philologien der FU Berlin, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
Hildebrandt, PD Dr. Hans-Hagen, Pielstickerstr. 5, 45326 Essen
Hilmes, Prof. Dr. Carola, Institut für Deutsche Sprache und Literatur II, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Grüneburgplatz 1, 60529 Frankfurt/M., eMail: C.Hilmes@lingua.uni-frankfurt.de
Hölter, Prof. Dr. Achim, Jülicher Str. 16, 40477 Düsseldorf, eMail: hoelter@uni-muenster.de
Hörr, Beate, M.A., Adam-Karrillon-Str. 6, 55118 Mainz
Hoffmann-Maxis, Prof. Dr. Angelika, Lehrst. für AVL der Universität, Augustusplatz 9, 04109 Leipzig
Hofmann, Dr. Gert, University College Cork, Department of German, Cork, Ireland
Holstein, Judith, M.A., Augustenstr. 76, 70178 Stuttgart
Holzkamp, Dr. Hans, Fuggerstr. 30, 10777 Berlin, eMail: holzkamp@zedat.fu-berlin.de
Hurst, Dr. Matthias, Germanistisches Seminar der Universität Heidelberg, Hauptstr. 207-209, 69117 Heidelberg, eMail: hurst@novell.gs.uni-heidelberg.de
Ibsch, Prof. Dr. Elrud, Vreje Universiteit Amsterdam, De Boelelaan 1105, NL-1081 HV Amsterdam
Ikonomou-Agorastou, Ioanna, Mitropoleos Str. 87, GR-54622 Thessaloniki
Ivanovas, Sabine, GR-72400 Milatos, Kreta
Jainski, Sabine, Brüsselerstr. 12, 13353 Berlin
Janik, Prof. Dr. Dieter, Carl-Orff-Str. 51, 55127 Mainz
Jordan, PD Dr. Lothar, Westricher Str. 86, 44388 Dortmund, eMail: ljordan@uni-osnabrueck.de
Kaemmerling, Ekkehard, Johannisberger Str. 17 A, 14197 Berlin
Kahr, Dr. Johanna, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum
Kaiser, Prof. Dr. Gerhard R., Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität, 07740 Jena, eMail: x6behe@rz.uni-jena.de
Kauer, Dr., Ute, Philipps-Universität Marburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Wilhelm-Roepke-Str. 6D, eMail: kauer@mailer.uni-marburg.de
Kesting, em. Prof. Dr. Marianne, Biggestr. 17, 50931 Köln

Kiefer, Prof. Dr. Klaus H., Auf der Höh 6, 95617 Entmannsberg, eMail: klaus.kiefer@germanistik.uni-muenchen.de
Kistner, Dr. Ulrike, Dept. of Comp. Literature, 1 Jan Smuts Av., University of Witwatersrand, Johannesburg SA
Kleine, Sabine, Rauscherstr. 60, 56626 Andernach, eMail: sabine.kleine@gmx.de
Kleinert, Prof. Dr. Susanne, FB 8.2 - Romanistik, Lehrstuhl Italienische Literaturwissenschaft, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken, eMail: s.kleinert@rz.uni-sb.de
Kloepfer, Prof. Dr. Rolf, Lehrstuhl für Romanistik III für Literatur- und Medienwissenschaft, Universität Mannheim, Schloß, 68131 Mannheim
Knape, Prof. Dr. Joachim, Seminar für Allgemeine Rhetorik, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen
Koch, Johann S., M.A., Bahnhofstr. 21, 83139 Krottenmühl
Koch-Overath, Dr. Manfred, Stiefelhof 5, 72070 Tübingen
König, Dr. Irmtrud, Casilla 182-T, Providencia, Santiago/Chile
Kolesch, Dr. Doris, Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, Mecklenburgische Str. 56, 14197 Berlin
Konstantinović, em. Prof. Dr. Zoran, Reithmannstr. 18, A-6020 Innsbruck
Koppenfels, Prof. Dr. Werner von, Boberweg 18, 81929 München
Korthals, Holger, Hans-Böckler-Str. 179, 42109 Wuppertal, eMail: korthals@uni-wuppertal.de
Kreutzer, Prof. Dr. Leo, Heumarkt 60, 50667 Köln
Kroemer, Prof. Dr. Wolfram, Berg-Isel-Weg 16a, A-6020 Innsbruck
Kruse, Prof. Dr. Margot, Romanisches Seminar der Universität, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
Kullmann, Prof. Dr. Thomas, Humboldtallee 26, 37073 Göttingen
Kümmerling-Meibauer, Dr. Bettina, Arndtstr. 8, 65185 Wiesbaden, eMail: meibauer @mail.uni-mainz.de
Küpper, Prof. Dr. Joachim, Sprach- und Literaturwissenschaften, Bergische Universität GH, Gaußstr. 20, 42097 Wuppertal
Kunz, Stefanie, Eichgärtenallee 12, 35394 Gießen
Laemmert, em. Prof. Dr. Eberhard, Institut für AVL der FU Berlin, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
Lamping, Prof. Dr. Dieter, Institut für AVL der Universität, Postfach 3980, 55090 Mainz
Lauterbach, Dorothea, Dompfaffstr. 136, 91056 Erlangen, eMail: Dorothea.Lauterbach@ FernUni-Hagen.de
Lehmann, Dr., Annette Jael, Seminar für AVL der FU Berlin, Hüttenweg 9, 14195 Berlin eMail: ajlehman@zedat.fu-berlin.de
Lehmann, Prof. Dr. Jürgen, Heckenweg 22, 91056 Erlangen
Lehnert, PD Dr. Gertrud, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12165Berlin, eMail: glehnert@zedat-fu-berlin-de
Leib, Birgit, 49, av. de St. Ouen, F-75017 Paris
Leinwohl, Ellen Sue, Adelungstr. 11, 55131 Mainz
Leiteritz, Dr. Christiane, Germanistisches Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, eMail: christiane.leiteritz@ruhr-uni-bochum.de
Lindemann, Dr. Uwe, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, eMail: uwe.lindemann@ruhr-uni-bochum.de
Link-Heer, Prof. Dr. Ursula, Lehrstuhl für AVL der Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth, eMail: ursula.link-heer@uni-bayreuth.de
Lobsien, Prof. Dr. Eckhard, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für England- und Amerikastudien, Postfach 111932, 60054 Frankfurt
Lobsien, Prof. Dr. Verena, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Lubkoll, Prof. Dr. Christine, Institut für neuere deutsche Literatur der Universität, Otto-Behaghel-Str. 10, 35394 Giessen
Lüsebrink, Prof. Dr. Jürgen, Romanisches Seminar der Universität des Saarlandes, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken
Mainberger, Dr. Sabine, Hohenfriedbergstr. 6, 10829 Berlin, eMail: mainberger@hotmail.com
Maler, Prof. Dr. Anselm, An der Turnhalle 27, 34134 Kassel
Malinowski, Dr. Bernadette, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft u. Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg, eMail: bernadette.malinowski@phil.uni-augsburg.de
Martinez, Dr. Matias, Institut für AVL der Universität, Postfach 3980, 55099 Mainz, ab 1.2.2002: International University Bremen, eMail: Matias.Martinez@uni-mainz.de
Mattenklott, Prof. Dr. Gert, Institut für AVL der FU Berlin, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
Matthes, Dr. Lothar, Romanisches Seminar der Universität, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf
Matuschek, Prof. Dr. Stefan, Breul 5a, 48143 Münster
Maurer, Dr. Arnold E., Im Krausfeld 17, 53111 Bonn
Maurer, Prof. em. Dr. Karl, Romanisches Seminar der Ruhr-Universität, Postfach 10 21 48, 44780 Bochum
† Mayer, em. Prof. Dr. Hans, Neckarhalde 41, 72070 Tübingen
Mehnert, Prof. Dr. Elke, Universität Chemnitz, Philosophische Fakultät, Fachgebiet Germanistik und Komparatistik, 09107 Chemnitz, eMail: elke.mehnert@ohil.tu-chemnitz.de
Menke, Dr. Bettine, 14057 Berlin
Mennemeier, em. Prof. Dr. Franz Norbert, Bettelpfad 56, 55130 Mainz
Michaud, Prof. Dr. Stéphane, Université Paris III, Sorbonne nouvelle, UFR Littérature comparée, 17, rue de la Sorbonne, F-75230 Paris Cedex 05
Mochty, Andrea, Margaretenstr. 9/4, A-1040 Wien
Monier, Béatrice, M.A., Stäudach 115, 72074 Tübingen
Moog-Grünewald, Prof. Dr. Maria, Romanisches Seminar der Universität, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen, eMail: maria-moog-gruenewald@uni-tuebingen.de
Moraldo, Sandro, M.A., Schloßstr. 8, 69168 Wiesloch
Moser, Dr. Christian, Uhlandstr. 2, 53173 Bonn
Mühlegger, Christiane, M.A., Institut VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck
Münch, Ferdinand von, Niedstr. 28, 12159 Berlin
Münchberg, Katharina, Falkenweg 36, 72076 Tübingen
Mülder-Bach, Dr. Inka, Institut für AVL der Universität, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
Naumann, Prof. Dr. Barbara, Deutsches Seminar der Universität Zürich, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, eMail: naumannb@rrz.uni-hamburg.de
Nell, Dr. Werner, Gaustr. 43, 55278 Selzen
Nethersole, Prof. Dr. Reingard, University of Witwatersrand, Private Bag 3, WITS 2050, 2001 Johannesburg, South Africa, eMail: 128RN@muse.wits.ac.za
Neuhausen, Akad. Oberrat Dr. K.A., Wehrfeldstr. 19, 53757 St. Augustin
Niebisch, Arndt, Department of German, 245 Gilman Mail, 3400 N. Charles Street, Baltimore, MD 21218-2685, eMail: Arndt.Niebisch@hotmail.com
Nicklas, Dr. Pascal, AVL, Institut für Germanistik, Universität Leipzig, Im Brühl 34-50, 04109 Leipzig, eMail: nicklas@rz.uni-leipzig.de
Nivelle, Prof. Dr. Armand, Puy de Carn, F-46100 Figeac
Nunes, Dr. M. Manuele R., Josef-Priller-Str. 36a, 86159 Augsburg
Oehler, Prof. Dr. Dolf, Abt. für VL am Germanistischen Seminar der Universität, Am Hof 1d, 53113 Bonn
Ortner-Buchberger, PD Dr. Claudia, Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik, Universität Bayreuth, Universitätsstraße 30, 95440 Bayreuth, eMail: Claudia.Ortner-Buchberger@uni-bayreuth.de

Oster, Angela Leona, M.A., Schickhardtstr. 9, 72072 Tübingen
Oster-Stierle, Dr. Patricia, Steinrennen 7, 78465 Konstanz
O'Sullivan, PD Dr. Emer, FB Neuere Philologien der Universität, Postfach 111932, 60054 Frankfurt/M., eMail: osullivan@em.uni-frankfurt.de
Pankow, Dr. Edgar, Landauer Str. 16, 14197 Berlin
Pantenburg, Volker, M.A., Heissstr. 17, 48145 Münster, pburg@uni-muenster.de
Penkert, Dr. Sibylle, Uni-Center 29/19, Luxemburger Str. 124-136, 50939 Köln
Peters, Prof. Dr. Günter, Lehrstuhl für AVL der TU Chemnitz, 09107 Chemnitz, eMail: guenter.peters@phil.tu-chemnitz.de
Petropoulou, Dr. Evi, Chryssostomou Smyrnis 19, 16452 Athen, Griechenland, eMail: ppetrop@cc.uoa.gr
Pfeiffer, Prof. Dr. Helmut, Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
Pillau, Dr. Helmut, Auxonner Str. 33, 55262 Heidesheim
Platen, Wolfgang, M.A., Lutfridstr. 12, 53121 Bonn, eMail: uzscmx@uni-bonn.de
Rall, Prof. Dr. Dietrich, La Soledad 74-3, San Nicolás Totolapan, 10900 México, D.F., México
Rauseo, PD Dr. Chris, Im Dol 50, 14195 Berlin
Rétif, Francoise, Grande Rue, 25440 Buffard, France
Reuter, Christel, Beethovenstr. 23, 53115 Bonn
Riederer v. Paar, Maria, Hirschbergstr. 27, 82054 Sauerlach
Riesz, Prof. Dr. János, Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik der Universität, 95440 Bayreuth
Rinner, Prof. Dr. Fridrun, Dépt. de Littérature générale et comparée, Université de Provence, 29, Av. Robert Schumann, F-13621 Aix-en-Provence
Ritter-Santini, em. Prof. Dr. Lea, An der Konradkirche 4, 48155 Münster
Rodiek, Prof. Dr. Christoph, Geranienweg 13, 01259 Dresden
Rohmann, Prof. Dr. Gerd, FB 08, Anglistik/Romanistik, Universität GhK, Georg-Forster-Str. 3, 34109 Kassel
Rosenthal, Dr. Regine, P.O.Box 346, Falmouth, MA 02541, USA
Rotmann, Ike, August-Klein-Str. 8, 66123 Saarbrücken
Ruffing, Simon, Lessingstr. 34 , 60121 Saarbrücken
Schettler, Sascha, Schulstr. 67, 50171 Kerpen
Schmeling, Prof. Dr. Manfred, Seminar für AVL der Universität des Saarlandes, Im Stadtwald, 66041 Saarbrücken, eMail: schme@rz.uni-sb.de
Schmidt, Heike, Arndtstr. 29, 66121 Saarbrücken
Schmidt, Dr. Karin, Eduard-Schloemann-Str. 46, 40237 Düsseldorf
Schmitz-Emans, Prof. Dr. Monika, Abt. für AVL am Germanistischen Institut der Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, eMail: monika.schmitz-emans@ruhr-uni-bochum.de
Scholz-Cionca, Stanca, Villenstr. 2, 82284 Grafrath
Schultz, Dr. Joachim, c/o Lehrstuhl für Komparatistik der Universität, 95440 Bayreuth
Schuster, Gabi, Gabelsberger Str. 19, 85221 Dachau
Schwarz, Prof. Dr. Franz-Ferdinand, Institut für klassische Philologie der Universität, Universitätsplatz 3/II, A-8010 Graz
Schwarzkopf, Grit, In der Neckarhelle 3/1, 69118 Heidelberg
Sexl, Dr. Martin, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck, eMail: martin.sexl@uibk.ac.at
Simon, Prof. Dr. Ralf, Deutsches Seminar der Universität Basel, Nadelberg 4, Engelhof, 4051 Basel, Schweiz, eMail: Ralf.Simon@unibas.ch
Simonis, PD Dr. Annette, Claassen-Kappelmann-Str. 18-20, 50931 Köln, eMail: annette.simonis@uni-koeln.de
Söring, Prof. Dr. Jürgen, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchatel, Espace Louis-Agassiz 1, CH-2001 Neuchatel

Spörl, Dr. Uwe, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, FernUniversität GH Hagen, Feithstr. 188, 58084 Hagen, eMail: uwe.spoerl@fernuni-hagen.de
Stackelberg, Prof. em. Dr. Jürgen von, Zum Leimacker 42, 78337 Öhningen ot Schienen
Städtler-Djedji, Dr. Katharina, Bodenseering 29, 95445 Bayreuth
Steinmetz, Prof. Dr. Horst, Haagweg 37, NL-2321 AC Leiden
Stewart, Neil, M.A., Roettgener Str. 27, 53127 Bonn
Stiehl, Dr. Hans-Adolf, Ferdinand-Schmitz-Str. 36, 53639 Königswinter
Stockhammer, Dr. Robert, Institut für AVL der FU, Hüttenweg 9, 14195 Berlin
Stoll, Prof. Dr. André, Humboldtstr. 28, 33615 Bielefeld
Strutz, Johann, Institut für AVL der Universität, Universitätsstr. 65, A-9022 Klagenfurt
Sturm-Trigonakis, Dr. Elke, Syngrotima Chrysakti, Thermaikou 23, GR-57019 Agia Triada (Thessaloniki), eMail: trigonakis@mland.gr
Taylor, Prof. Dr. Richard, Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft und Komparatistik der Universität, 95440 Bayreuth
Tiedemann, Dr. Rüdiger von, Auf dem Köllenhof 44, 53343 Wachtberg
Tiedemann, Dr. Hella, Sophie-Charlotte-Str., 14169 Berlin
Tomczak-Föll, Dr. Frauke, Karolingerstr. 89, 40223 Düsseldorf
Torri, Stefania, Hospitalstr. 26, 70174 Stuttgart
Toro, Prof. Dr. Alfonso de, Sektion TAS, 7/16, Univ. Leipzig, Augustusplatz 9, 04109 Leipzig
Tschilschke, Dr. Christian von, Langer Weg 60, 93055 Regensburg, eMail: christian.tschilschke@sprachlit.uni-regensburg.de
Uhlig, Prof. Dr. Claus, Lindenweg 13, 35041 Marburg
Wägenbaur, Dr. Thomas, Zollernstr. 41, 72074 Tübingen
Wagner, Dr. Christoph, Großherzog-Friedrich-Str. 108, 66121 Saarbrücken
Wagner, Ulrike, Im Münchfeld 60, 55122 Mainz
Walstra, Kerst, M.A., FB 8 der Universität des Saarlandes, Postfach 151150, 66041 Saarbrücken, eMail: SL15mskw@rz.uni-sb.de
Wasmuth, PD Dr. Axel, Romanisches Seminar der Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen
Weimann, Prof. Dr. Robert, Mühlenbecker Str. 22, 16352 Basdorf b. Berlin
Weninger, Dr. Robert, Professor of German and Comparative Literature, Washington University, Campus Box 1107, St. Louis, MO 63130, USA
Wiedemann, Kerstin, M.A., Karl Schleich Str. 10, 66119 Saarbrücken
Wirth, Uwe, Eckenheimer Landstr. 68, 60318 Frankfurt/M.
Wolff, Prof. Dr. Reinhold, Westerhauser Weg 4, 49143 Bissendorf
Wuthenow, Prof. em. Dr. Rainer, Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität, Gräfstr. 76, 60486 Frankfurt/M.
Zelle, Prof. Dr. Carsten, Institut für Germanistik, Ruhr-Universität Bochum, 44780 Bochum, eMAil: zelle@ruhr-uni-bochum.de
Zerinschek, PD Dr. Klaus, Institut für VL der Universität, Innrain 52, A-6020 Innsbruck
Zima, Prof. Dr. Peter, Universität Klagenfurt, Universitätsstr. 65-67, A-9022 Klagenfurt
Zipfel, Dr. Frank, Institut für AVL, Johannes Gutenberg-Universität, 55099 Mainz, eMail: fzipfel@mail.uni-mainz.de
Zuch, Elke, Dorotheenstr. 41, 53111 Bonn
Zymner, Prof. Dr. Rüdiger, Reeger Weg 18, 42553 Velbert-Neviges

Für ihre Mitarbeit bei der Entstehung der Komparatistik 2001/2002 gedankt sei Sigrun Gladen, Frederike Jacob, Volker Jarck und Michaela Schmidt.