

komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

jahrgang 2007
heft 1

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533

Inhaltsverzeichnis

Peter Brandes

Auf der Suche nach dem verlorenen Bild.

Wim Wenders und die romantische Ästhetik des Sehens

1

Lorenz Grolig

Narrative Konstruktion, Bild und Photographie in Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close*

5

Kirsten Prinz

Deutsche Kolonialherrschaft auf der Bühne

Perfomanz und 'hate speech' in Kum'a Ndumbes III. Dokumentarstück *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...*

10

Anne Hillenbach

Marlene Streeruwitz' Roman *Lisa's Liebe* als hybrides Medium: Die Formen und Funktionen seiner Fotografien in (Ko-)Relation zu seinen sprachlichen Elementen

13

Edition

Edition einer Nibelungen-Parodie von Marie-Luise Wolfskehl aus dem Jahr 1929

hrsg. von Annette Simonis in Zusammenarbeit mit Lorenz Grolig und Katja Weimer
(Uraufführung an der Universität Gießen im Dezember 1929)

19

Annette Simonis

Der Auftritt des Dandys im Netz der Diskurse.

zu: Fernand Hörner *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie.*

35

Annette Simonis

Flaneurs Revisited.

zu: Margaret A. Rose *Flaneurs & Idlers. Louis Huart, Physiologie du flaneur (1841), Albert Smith, The Idler upon Town (1848)*

36

Annette Simonis

Existenzphilosophie im Medienwechsel.

zu: Michael Lommel (Hrsg.) & Volker Roloff (Hrsg.) *Sartre und die Medien*

37

Linda Simonis

Imagination und Freiheit. Spinozistische Resonanzen in der französischen Aufklärung.

zu: Yves Citton *L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières.*

39

Auf der Suche nach dem verlorenen Bild.

Wim Wenders und die romantische Ästhetik des Sehens

Das Sehen steht am Anfang jeglicher Deutung und Analyse filmischer Werke. Die Lektüre eines Films bedarf der visuellen Erfahrung. So trivial dieser Sachverhalt, so grundlegend ist doch die damit verbundene Frage nach der Bedeutung des Sehens für das filmische Bild. Wie wäre also eine filmische Lektüre von einer Lektüre im klassischen Sinn zu unterscheiden? Den Film als Text im weiten Sinn aufzufassen und zu lesen ist in den Medienwissenschaften durchaus geläufig. Knut Hackethier zufolge haben Film und Fernsehen das „Erzählen visualisiert“^[1]. Doch wird eine solche durchaus legitime, ja für die Analyse produktive Annahme dem Filmbild gerecht? Sind Filmbilder per se narrativ oder zeigt sich in ihnen auch ein spezifisches ikonisches Moment, das nicht in einer Erzählstruktur aufgeht? In der anhaltenden Diskussion um den Iconic Turn^[2] wird stets auf die Differenz des Bildlichen als Erkenntnismodell und Wissenskategorie hingewiesen. Ein wesentlicher Bestandteil der ikonischen Differenz betrifft dabei die Darstellungsweise narrativer Episteme. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Bilderzählung demonstriert etwa das simultane Erscheinen zeitlich-sukzessiver Ereignisse.^[3] Der Film wird zwar in der Regel auch den Bildkünsten zugeschlagen, doch eine solche Simultanität von Handlungsabläufen ist in diesem Medium eher selten zu beobachten. Der Mythos des Kinofilms installiert sich vielmehr gerade über die allgemeine Vorstellung, dass der Film Geschichten erzähle. Gleichwohl artikuliert sich - und nicht nur im experimentellen oder im Essay-Film - in der filmischen Darstellungsform eine Differenz des Bildlichen. Sie wird dann besonders relevant und anschaulich, wenn das Bildliche selbst in den Fokus der Narration gerät, wenn mithin die Erzählung in Bildern von Bildern erzählt. Dies geschieht insbesondere im autothematischen, selbstreferentiellen Film. Im deutschen Film findet sich dieser Gestus vor allem im Werk von Wim Wenders. Wenders gehört zweifelsohne zu den bedeutendsten Geschichten-Erzählern des Neuen Deutschen Films. Doch gleichzeitig dokumentieren seine Filme eine deutliche Sympathie für eine nicht-narrative Bildlichkeit.

In einem Gespräch mit Peter Jansen vom 1. April 1989 betont Wim Wenders die außerordentliche Bedeutung, die er dem Sehen und dem filmischen Bild gegenüber der Narration zumisst. Dass im „Sehen [...] Wahrheit latent möglich“ sei,^[4] ist dabei Wenders Grundannahme. Geschichten seien „immer ein einziges Manipulieren“, während Bilder „mehr fähig zur Wahrheit“ seien.^[5] Wenders unternimmt hierbei eine kategoriale Unterscheidung zwischen wahren Bildern, die für sich stehen, und falschen, manipulierten Bildern, die allein einem funktionalen Zusammenhang untergeordnet werden. Den latenten Wahrheitsgehalt von Bildern sieht Wenders daher durch die Bilderflut der Mediengesellschaft gefährdet. „Trotzdem“, so Wenders, sei „gerade im Kino, und auch durch die Anstrengung, die das Kino zu jedem Bild machen muß, [...] noch so eine letzte Bastion von diesem Bildgefühl, von dem ich geredet habe, enthalten.“^[6]

Dem Kino käme demnach die Aufgabe zu, die wahren Bilder zu Wort kommen zu lassen. Wenders Verständnis von wahren Bildern im Unterschied zu manipulierten bleibt dabei allerdings vage. Ist doch jedes wahre Bild ein potentiell manipuliertes et vice versa. Der Begriff des Wahren gerät dabei geradezu zur Pathosformel eines ideologisch überhöhten Urbildes. Die Aporie des von Wenders konstruierten wahren Bildes liegt in seiner Semantik, nämlich bedeutend - im Sinne einer Logik der Narration - und gleichzeitig - als reines Bild, das für sich steht - entdeutend zu sein. Im Folgenden soll diese Vorstellung einer wahren Bildlichkeit im Hinblick auf Wenders filmische Rezeption romantischer Bild-Konzepte ausgelegt werden.

I.

Im gleichen Gespräch gibt Wenders seine Affinität zur Romantik zu erkennen, die seinen Filmen ohnehin inhärent ist. So sind es nicht nur die Caspar-David-Friedrich-Zitate und der romantische Topos der Wanderschaft, die für Wenders Filme zentral sind. Auch der Bildbegriff der Romantik findet sich in modifizierter, nämlich ins Filmische übersetzter Form wieder. Die Bildlichkeit der Romantik erscheint in den romantischen Romanen und Novellen oft als Topos des inneren Bild. In Hoffmanns *Sandmann* spricht der Erzähler von seiner Geschichte als einem „Umriß deines inneren Bildes“^[7], den es noch auszumalen gelte. Bei Eichendorff dämmert Florio, dem Protagonisten des *Marmorbilds*, ein inneres Bild herauf, das er dann in der Venus-Statue als lebendiges materialisiert findet.^[8] Eine schriftlich überlieferte Formulierung des italienischen Malers Raffael, kann daher mit Recht als Sinnspruch der literarischen Romantik gelten. In einem Brief an den Grafen Castiglione schreibt dieser: „Ma essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.“^[9] / „Da nun Mangel an gutem Urteil wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt.“^[10]

Wilhelm Heinrich Wackenroder stellt dieses Zitat in abgewandelter Form in den Mittelpunkt des Abschnitts *Raffaels Erscheinung* aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“^[11] Dort legt der Klosterbruder als Erzähler den Grundstein für das Bildverständnis der literarischen Romantik, indem er einen fiktiven Brief des italienischen Architekten Bramante einfügt, in welchem Raffaels Methode der Bilderzeugung offen gelegt wird.^[12] Die Kunst Bilder zu kreieren, so erfährt der Leser hier, ist eine Gabe. In der Erzählung des Klosterbruders erscheint diese Gabe als eine Gabe Gottes. So spricht der Text davon, dass die Kritiker des Kunstenthusiasmus das Heilige der Kunst als solches sein lassen und hierin vielmehr „die Spur von dem Finger Gottes“^[13] anerkennen sollten. Aus dieser Perspektive scheinen die Überlegungen des Klosterbruders auf die oft bemerkte Kunstfrömmigkeit hinauszulaufen.^[14] Doch bei genauerer Lektüre ergibt sich ein durchaus anderes Bild von der Gabe der Bilder. So ist die Offenbarung dieser Gabe nicht zufällig durch die Handschrift eines Künstlers überliefert. Dort ist dann auch nicht mehr von Gott die Rede, sondern von einem für die Kunst unabdingbaren physikalischen Faktum, von einem Lichtstrahl. Raffael, so wird erzählt, habe sich bei der Verfertigung eines Bildes der Mutter Gottes in einer Krise befunden und sei dann eines Nachts aufgewacht. Und dann hat Raffael eine Erscheinung, die eigentlich nichts anderes ist als ein Schein, ein Lichtschein. In der fiktiven Nacherzählung des Bramante heißt es: „In der finsternen Nacht sey sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sey er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey.“^[15] Zunächst sieht Raffael also nur den Lichtschein und noch nicht das vollständige Bild. Erst als er selbst tätig wird, erscheint das Bild, nämlich durch das „rechte Zusehen“. Die Kraft des Sehens bewirkt die Konturierung und Vollendung des Bildes im Geiste. Das Sehen wird hier zur Produktivkraft des künstlerischen Prozesses. Wim Wenders nannte das Sehen auch Wahrnehmen, um den Akzent des Wahren zu betonen. Doch in Hinsicht auf die gleichzeitig rezeptive und produktive Seite des Sehens ist auch der Gestus des Nehmens im Wahrnehmen hier zu beachten. Auf Wackenroders Text bezogen heißt das, dass die Gabe des Bildes, die Raffael durch das Sehen sich aneignet, gleichzeitig ein produktives Nehmen beinhaltet, ein Annehmen und Gebrauchen. Sehen wäre diese Fähigkeit, das Gegebene anzunehmen und neu zu komponieren. Auf diese Weise hat auch der prominenteste Maler der deutschen Romantik verfahren: Caspar David Friedrich. Aus verschiedensten Landschaften, die er - eben durch das Licht - wahrgenommen, gesehen hat, komponierte er gewissermaßen ein inneres Bild. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* ist hierfür ein prominentes Beispiel, das Wenders in der Schlusseinstellung von *Die falsche Bewegung* (1975) zitiert.

Das Sehen wird in diesem Sinne zu einer konstruktiven, Bilder erzeugenden Tätigkeit.^[16] Durch diesen Konstruktionsprozess wird die Bildlichkeit als real und lebendig wahrgenommen. Hätten die Romantiker die Verlebendigung der Bilder im Text als ästhetisches Prinzip betrieben, so wird die Illusion lebendiger Bilder im Film durch deren Bewegungsmoment im hohen Maße wirksam. Kracauer spricht daher auch von einer „Affinität [des Films] zum Kontinuum des Lebens oder ‚Fluß des Lebens‘“^[17]. In den romantischen Texten wird das Lebendigwerden der Bilder mit einem Moment der Bewegung verbunden. Die für das Kino oft in Anspruch genommene Rede von den lebenden Bildern wird im Diskurs der literarischen Romantik in der Form eines inneren Kinos zur Schau gestellt. So situiert Wackenroders Klosterbruder den konstruktiven Bildprozess, der das Bild lebendig erscheinen lässt, in der Seele bzw. im Geist. Diese innere Konstruktion des Bildes bleibt aber unsichtbar.^[18] Das vollendete Bild verweist nur noch auf das Bild im Geiste.

Dem Willen zum Bild, zum Kunstwerk, geht in der Regel eine Suche voraus. So spricht das Zitat des Raffael bereits davon, dass sich keine Vorbilder bei den Menschen finden lassen, Raffael also nach vergeblicher Suche auf ein „gewisses Bild im Geiste“ stößt. Ebenso durchsuchte der Klosterbruder eine Reihe von alten Handschriften, allerdings ohne konkretes Ziel, als er dann auf das Dokument des Bramante stieß. Was aber gefunden wird, das ist - hier in der Form einer schriftlichen Beichte - Erinnerung. Das kulturelle Gedächtnis der Kunst kommt hier scheinhaft - als „Erscheinung“ - zu Wort. In Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* wird die Episode von Raffaels Erscheinung variiert und im Hinblick auf den Aspekt der Erinnerung stärker akzentuiert. Als Franz Sternbald auf einem freien Platz im Wald in der Nähe seines Heimatortes steht, erinnert er sich plötzlich an eine Begebenheit aus seiner Kindheit, die er bislang vergessen hatte. An diesem Ort hatte er eine Erscheinung gehabt. Während er Blumen sammelte hielt ein Wagen mit einer Familie, ein kleines Mädchen „kam zu Franz und bat um seine Blumen, er schenkte sie ihr alle“^[19]. Nachdem der Wagen mit dem Kind wieder abgefahren war, erwacht er aus einem Schlaf, in den er unterdessen verfallen war, und ihm wird nun deutlich, dass dieses Mädchen sein inneres Bild war, nach dem er malte: „Alles Liebe und Holde entlehnte er von ihrem Bilde, alles Schöne, was er sah, trug er zu ihrer Gestalt hinüber“^[20]. Diese Episode trägt alle Züge von Raffaels Erscheinung, doch hier kommt die „Wiederkehr des Vergessenen“^[21] zu voller Geltung. Ähnlich wie bei Proust das in Tee aufgeweichte Stück Madeleine die Erinnerung hervorruft, so bewirkt hier „eine einsame Schalmeie eines Schäfers“^[22] die *mémoire involontaire*. Ist es dort die Erfahrung der Zeit, die unwillkürlich aufgefunden wird, so ist hier die verloren geglaubte Bildlichkeit das Fundstück der Erinnerung.

II.

Suche, Erinnerung, Bildlichkeit. Das sind möglicherweise auch die tragenden Säulen von Wenders kinematographischer Ästhetik. Für Wenders ist das „Suchen [...] überhaupt ein romantische Thema“^[23] und in diesem Sinn versteht er sich auch selbst als Romantiker. Im folgenden sollen zwei Filme von Wenders auf diese Aspekte hin untersucht werden: *Alice in den Städten* (1973) und *Paris, Texas* (1984). Den beiden Filmen ist nicht nur gemein, dass sie dem Roadmovie-Genre zuzuordnen sind, sie erzählen auch beide von einer Suche nach dem Ursprungsort. Indiz für die Existenz eines solchen Ortes ist jeweils ein fotografisches Bild. In *Alice in den Städten* ist darauf das Haus von Alices Großmutter abgebildet, in *Paris, Texas* ein Stück ödes Wüstenland, das der Protagonist Travis gekauft hat. Haus und Land sind beides Symbole von Heimat und Ursprung. Während aber Travis in *Paris, Texas* nicht an seinen Ursprungsort zurückkehrt, findet Alice das Haus ihrer Großmutter wieder.

Der Film *Alice in den Städten* handelt von Philip Winter, der mit dem neunjährigen Mädchen Alice diverse deutsche Städte im Ruhrgebiet durchreist, um Alices Oma zu finden. Schließlich finden sie das Haus der Großmutter, von dem Alice noch ein altes Foto besitzt. Zwar scheint das fotografische Bild genau mit dem Gesehenen übereinzustimmen - und Philip Winter ist von dieser scheinbaren Identität überrascht. Doch für Alice, die sich an das Aussehen des Hauses und der Wohngegend kaum erinnert, ist es ein gänzlich anderes geworden, denn mittlerweile leben dort italienische Gastarbeiter, die nicht einmal mehr wissen, dass die Großmutter von Alice hier gewohnt hat. Weniger das Faktum des Ortes, als vielmehr die individuelle Erinnerung gibt dem Ursprungsort seine Evidenz. Alice verfügt über kein inneres Bild - auch das Foto hat für sie nicht diesen Stellenwert, sondern über Geschichte und Identität. Philip, den gerade die detektivische Suche nach dem ursprünglichen Bild vorantreibt, konstruiert sich aus dem fotografischen Bild ein Urbild. Das Faszinosum des Fotos ist für ihn, dass es auf Ursprung und Heimat verweist. Zur Erkenntnis, dass sowohl das fotografische als auch das echte Bild letztlich Konstruktionen seiner eigenen Vorstellungskraft sind, führt aber erst Alice' Enttäuschung, die gleichzeitig den illusionären und täuschenden Charakter des Bildes aufdeckt: das Bild und Erfahrung eben nicht übereinstimmen. Die wiedergefundene Bildlichkeit erweist sich in dieser Recherche als Verlust. Gerade jener Wahrheitsgehalt der Bilder, von dem Wenders spricht, erscheint hier als gebrochen.

Zu Beginn des Films hatte Philip noch die Ansicht geäußert: „Photografieren hat was mit Beweisen zu tun.“^[24] Damit ist der für Philip so bedeutende Wahrheitsanspruch des fotografischen Bildes formuliert. Das fotografierte Bild sollte mit dem realen Bild zur Deckung kommen. Dies wird im ersten Teil des Films, der in den USA spielt, nur allzu deutlich. Dort war Philip als Journalist durch die Staaten gereist, um über seine Eindrücke eine Reportage zu machen. Statt zu schreiben hat Philip aber nur die Landschaft und die Orte mit einer Polaroid-Kamera fotografiert. Dabei vergleicht er stets das Gesehene mit dem fotografischen Bild und kommt stets zu dem Schluss, dass sich beide Bilder nicht gleichen. Das singuläre Bild, sobald es durch die Kamera als solches erkannt wird, ist mit dem vermeintlichen Urbild nicht identisch. Auf diese Weise werden Winters Fotos letztlich zu einem Zeugnis der Nichtidentität. Wahrnehmung nimmt eben nicht Wahres wahr, sondern entstellt das Gesehene. Das Bildliche des Bildes gerät damit unter Ideologieverdacht. Das synthetisierende Begehren des Fotobildes schafft Identität auf Kosten der singulären Erfahrung des Sehens. *Alice in den Städten* setzt mithin nicht nur mit einer Schaffenskrise des Protagonisten, sondern vor allen Dingen mit einer Krise der Bildlichkeit ein. Die Wahrheit, die Wenders den Bildern potentiell zuspricht, scheint hier gänzlich verloren. Vollends gilt das freilich für die von Winter permanent gegebene Bildlichkeit des Fernsehens, deren symbolische Vernichtung Winter durch das Umstürzen eines Fernsehers zum Ausdruck bringt. Die von Winter gesammelten Bilder erweisen sich schließlich in doppelter Hinsicht als Enttäuschung. Ihnen fehlt nicht nur der erhoffte Wahrheitswert, auch ökonomisch sind sie wertlos. Seinem Auftraggeber in New York kann er seine Bild-Geschichte nicht verkaufen.

Auf der Städtereise in Deutschland macht Philip gar keine Fotos mehr. Erst zum Schluss fotografiert er, wie zum Abschied, das erste Mal Alice. Dafür kehrt Philip zum Schreiben zurück. Dies bedeutet keine Verwerfung des Bildes, sondern eine Emanzipation von dem Realitätsanspruch der Fotografie. Es impliziert für Philip, das Wahrheitspostulat der Bilder fahren zu lassen. Denn Alice' Suche hat gerade gezeigt, dass ohne Geschichte, ohne Identität die Bilder leer und äußerlich bleiben. Die Rückkehr zum Schreiben beschreibt hier die romantische Bewegung hin zu einer poetischen Bildlichkeit, die aus dem Potential einer konstruktiven Einbildungskraft schöpft.

Philip gelangt erst allmählich zu der Einsicht, dass Bilder eines aktiven, eines nehmenden Sehens bedürfen, um die Gabe des Bildlichen anzunehmen. Die Perspektive des Kindes, des „idealistischen Kindes“^[25] einzunehmen, war eine von Novalis' Maximen. In der Schlusseinstellung nimmt Philip schließlich Alice' Perspektive ein. Er schaut mit ihr, ohne ein bestimmtes Bild zu fixieren, aus einem fahrenden Zug, während die Kamera sich in einer Zoombewegung aus der Vogelperspektive langsam von den beiden und damit von der Narration des Filmes entfernt. Mit einem Blick aus der Vogelperspektive setzt auch Wim Wenders gefeierter Film *Paris, Texas* von 1984 ein.

III.

War in *Alice in den Städten* vor allem das Verhältnis von realer und fotografierter Bildlichkeit in Frage gestellt und zugunsten einer Ästhetik des Sehens suspendiert worden, so wird in *Paris, Texas* das Paradigma der Sichtbarkeit überhaupt fragwürdig. Die konstruktive Kraft des Sehens, die die inneren Bilder zuallererst produziert, wird hier durch eine andere Kategorie Wackenroders kontrastiert: die des „Unsichtbare[n]“, das über uns schwebt“^[26] und auf das jegliche bildliche Darstellung nur verweisen kann.

Paris, Texas handelt von Travis, der nach Jahren der Einsamkeit es sich zur Aufgabe macht, seine eigene zerrüttete Familie zumindest teilweise wieder zusammenzufügen. Zusammen mit seinem siebenjährigen Sohn Hunter sucht er seine Frau Jane, die er seit einem traumatischen Ehestreit nicht mehr wiedergesehen hat. Er schafft es Hunter und Jane wieder zusammenzuführen, er selbst kehrt aber nicht mehr in die Familie zurück.

Der Film beginnt mit einer langen, an John-Ford-Filme erinnernde Wüstensequenz,^[27] in der plötzlich die Figur Travis auftaucht. Diese Eingangssequenz von *Paris, Texas* scheint jenes Versprechen von der Wahrheit der Bilder einzulösen. Der Kameraausschnitt gibt dem Zuschauer eine scheinbar unermessliche Weite zum Ausblick. Der Blick aus der Vogelperspektive wird hier zu einem Sehen über das eigentlich doch Unüberschaubare: die grenzenlose Landschaft der Wüste.

Wir sehen die Landschaft, die Travis durchquert aber nicht mit dem Auge des Wanderers, sondern aus der Aufsicht. Ehe Travis, der Wanderer mit dem sprechenden Namen (*to traverse* heißt *durchqueren, durchreisen*), das erste Mal in die Kamera blickt, sehen wir, wie ein Vogel auf einem Felsen landet. Es ist ein Falke, der seinen Blick auf Travis zu richten scheint. In diesem Blick des Falken können wir den Blick der Kamera wiedererkennen, jenes den Film eröffnende Sehen, das noch keine Geschichte erzählt. Das Sehen am Anfang ist mithin kein menschliches Sehen, kein Sehen von etwas, sondern das Sehen der Apparatur, das sich als reines Sehen konstituiert.

Die amerikanische Landschaft erscheint hier im Unterschied zu *Alice* als authentisch, denn es ist kein reflexives Medium - wie etwa die Polaroidkamera in *Alice* - zwischengeschaltet, das eine Distanz zum Betrachter schaffen könnte. Zwar besteht auch ein Rahmen, aber die Weite der Gesehenen Landschaft macht diesen leichter vergessen. Die Topographie der Eingangssequenz ist von Peter Buchka auch als ein „sehr europäisches, ja erklärendes Bild von Amerika“^[28] beschrieben worden. Der Wahrheitsgehalt dieses Bildes ist allemal ambivalent. Zwar bringt der Wanderer in der Wüste Heimatlosigkeit zum Ausdruck. Aber gleichzeitig ist das filmische Bild der Wüste ein ästhetisierter Warenwert, der plakativ ein bestimmtes mythologisch überhöhtes Bild der USA nach außen trägt. Wenders ist sich dessen aber auch bewusst und fügt im ersten Teil des Films immer wieder Versatzstücke der US-amerikanischen Warenästhetik, wie Reklametafeln, in den Bildraum der Wüste ein. Die Ästhetik der Wüste ist

mithin eine gebrochene.[29] Sie steht nicht als ästhetisches Bild für sich, sondern erhält ihre Bedeutung erst im narrativen Kontext von Travis' Reise zurück in die menschliche Gesellschaft.

Auf dem Weg aus der Wüste nach Los Angeles zeigt Travis seinem Bruder Walt ein Foto von einem öden Stück Land. „Ein Foto“, sagt er, „ein Foto von Paris“[30]. Walt ist irritiert, bis Travis ihm zu verstehen gibt, dass ein kleiner Ort in Texas gemeint ist, der auch den Namen Paris trägt. Travis hat das Land, was auf dem Foto abgebildet ist, gekauft. Auf Walts ungläubige Entgegnung: „Da ist ja nun garnichts drauf“[31], antwortet Travis lachend: „Einfach leer“[32]. Offenkundig hegt Travis, über den wir zu diesem Zeitpunkt noch nichts wissen, eine deutliche Sympathie für das Leere, insbesondere das Leere der Wüste. So kommt er ja zuallererst aus der Wüste. Als er dann auf der Fahrt nach L.A. einmal selbst den Leihwagen fährt, steuert er erneut eine verlassene Wüstengegend an. Wie wir später erfahren, hat Travis' Fixierung auf den Bildraum der Wüste mit seiner Annahme zu tun, dass er selbst aus Paris, Texas stamme, da sich seine Eltern dort - laut der Aussage seiner Mutter - zum ersten Mal geliebt hätten. Das Foto wird mithin zum Fluchtpunkt von Travis' Existenz. Seine eigene Entstehung, die Frucht seiner Eltern, imaginiert Travis sich in der unfruchtbarsten Gegend. In dieser Unfruchtbarkeit ist er Zuhause. In diesem konstruierten Selbstbild wird Travis zu etwas ganz Unmöglichem: zu einem Geschöpf, das aus dem Nichts entsteht, das nicht aus dem Reichtum der Fruchtbarkeit kommt, sondern aus der Leere der Wüste. Travis, der Übergängliche, erscheint als nicht der Sphäre des Menschlichen zugehörig. Entsprechend schwierig gestaltet sich seine Wiedereingliederung in die menschliche Gesellschaft, zumal er vieles aus seinem vorherigen Leben vergessen hat. Ein wichtige Funktion in seiner Wiedererinnerungsphase kommt - ironischerweise - den Filmbildern zu, wenn er nämlich bei Walt einen alten Super-8-Film von sich selbst und seiner Familie zu sehen bekommt. Das Heimkino bewirkt - wie im echten Kino - eine Identifizierung mit dem fremd gewordenen Selbst, mit sich als Vater. Sein Sohn Hunter, der weniger dem Film folgt, als vielmehr seinen Vater beim Sehen beobachtet, kommt ihm daraufhin deutlich näher. Er nennt ihn beim Zubett-Gehen das erste Mal „Dad“[33]. Die wiedergefundenen Bilder zwingen auch Travis zurück in seine Identität, in seine Rolle als Vater, die er sich aber erst konstruieren muss.

Im Verlauf der Handlung wird deutlich, wie bedeutend dabei das Bild seines eigenen Vaters wird. Unter dem fachkundigen Rat von Walt und Annes Putzfrau übt er den Gang des reichen Vaters, dessen Stil er gegenüber Hunter vertreten will. Travis eignet sich eine Identität als Vater erst an und braucht die Bestätigung von außen. Er muss als Bild des Vaters erkannt werden, um auch Vater sein zu können. In den Beziehungen zu anderen Menschen wird die Sichtbarkeit zum Parameter der Identität. Erst nachdem Walt Travis zum Friseur geschickt und neue Kleider für ihn besorgt hat, wird es Travis möglich zu sprechen, in die menschliche Kommunikation einzutreten.

Vollends entfaltet sich schließlich die Macht und Ohnmacht der Sichtbarkeit in der Selbst-Erkennungsszene in der dunklen Peepshow-Kabine, wenn er seine Frau Jane dort das zweite Mal sieht. Um seine Geschichte erzählen zu können, muss Travis die Strukturen der Peepshow-Inszenierung aufheben. Der Mann, der für die Frau dort unsichtbar bleibt, hat die Macht eines Voyeurs, ohne Gefahr zu laufen, selbst gesehen zu werden. Travis nimmt mithin die gleiche Position wie der Kinzuschauer ein,[34] nur dass er mit dem gesehenen Bild direkt kommunizieren kann. Als Travis aber seine Geschichte zu erzählen beginnt, dreht er sich von Jane weg und blickt aus dem Bild heraus. Travis widersetzt sich hier dem Paradigma des Sehens und damit zugleich dem Paradigma des Kinos. Mit seiner Erzählung gibt er sich als der, der er ist, zu erkennen: für Jane und für den Zuschauer. Es ist nicht mehr ein Bild, das er von sich gemacht hat. Als er geendigt hat, geht Jane zu dem Spiegel, hinter dem sich die Kabine mit Travis verbirgt und spricht seinen Namen aus. Erst jetzt dreht sich Travis wieder um und wendet sich dem Sichtfenster zu. Er sieht nun, wie Jane ihr Gesicht an das Fenster presst. Er - und mit ihm der Zuschauer - sieht aber nicht mehr ihr Gesicht, sondern in ihrem Umriss sein eigenes. Auch er erkennt sich wie Narziss in einem anderen als er selbst. Janes Bild wird als Travis' Projektion erkennbar. Die Sichtbarkeit der Bilder erweist sich einmal mehr als trügerisch. Es wird deutlich, dass Travis' Bilder von denen seines Vaters abkünftig sind.

Von seinem Vater hatte Travis Hunter am Abend zuvor erzählt, dass dieser von einem bestimmten Bild, das er sich von seiner Frau machte besessen gewesen sei: „Er hatte diese Vorstellung von ihr ... und er sah sie, aber er hat sie nicht gesehen. Er sah eine andere.“[35] Er sah sie und hat sie nicht gesehen. Er sah ein Bild, wo er doch einfach nur hätte sehen sollen, wahrnehmen, die Wahrheit des anderen empfangen. Doch Travis' Vater sah in seiner Frau die Hure, das Pariser Mädchen. Deshalb habe er, so Travis, auch immer allen Leuten erzählt, sie sei aus Paris und erst nach einer Pause Texas hinzugefügt. Das Bild, das die männliche Phantasie in dieser Pause entspinnt, kongruiert mit den Vorstellungen, die Travis in seiner Beziehung von Jane hat. Er war besessen von der fixen Idee, sie treffe sich mit anderen Männern. Er wiederholt die Bild-Projektion, die ihm bei seinem Vater so verhasst waren. Für Travis, der keinen Neuanfang sucht, gibt es keine positiven Bilder mehr. Seine Vorstellung von Bildlichkeit als Zuhause und Identität hängt an dem Namen Paris, Texas. Evoziert das Wort Paris ein bestimmtes inneres Bild, so zerstört der Name Texas dieses Bild in die Leere des Wüstenraums. Das Komma im Titel des Films symbolisiert jene Pause im Konstruktionsprozess, in der das Bild zwischen Sein und Zerstreung, zwischen Gedächtnis und Vergessen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszilliert. Die Pause ist hier analog zur Montage im Film bedeutungsgenerierend. In der Mitte von Paris Texas, in jener Pause, ist die Bedingung der Möglichkeit des Bildes gegeben, seine Denotation ebenso wie seine Dissemination.

Mit *Paris, Texas* hat Wenders nicht die Bildlichkeit neu erfunden oder wiedergefunden, aber die Suche nach der Gabe der Bilder neu begonnen, indem der Film die Wüste als Bildlichkeit nimmt, wahrnimmt und nicht bloß als Kulisse (Western). Was wäre dann aber das Wahre dieser Bilder? Die Wahrheit der Wüste erweist sich - ob dies von Wenders intendiert ist oder nicht - als ihre Uneigentlichkeit, ihre Nichtidentität. Sie ist nicht Symbol für etwas, sondern verweist im Kontext der Narration auf das Vergessen, auf das Nicht-Sichtbare, auf das Ende der Narration im Licht. Jenes Licht, das die Wüste selbst bescheint, aber auch jenes, das in der letzten Einstellung des Films aus den Scheinwerfern eines Autos wie der Schein des Filmprojektors in Zuschauerraum leuchtet. Es ist dies das Licht der Bild-Gabe, von dem die Künstler von Wackenroder bis Wenders zehren.

IV.

Nicht ungebrochen geht mithin das Konzept der romantischen Bildlichkeit in Wenders' kinematographische Ästhetik des Sehens ein. Die inneren Bilder des Films scheitern oft an ihrer visuellen Darstellung. Obschon sie einen Bruch in der Narration zum Ausdruck bringen, bleiben sie doch der filmischen Narration verpflichtet. In einigen seiner späteren Filmen überträgt Wenders diese Aporie visueller Bildlichkeit in eine moralisch-ethische Perspektive und nimmt damit die Position eines medialen Kunstrichters ein. In *Bis ans Ende der Welt* (1991) wird das von Henry Farber initiierte Projekt einer Visualisierung von Traumbildern mit einer ideologisch verbrämten Kulturkritik der Bilder synthetisiert. *Am Ende der Gewalt* (1997) thematisiert in einem pathosgeladenen Gestus die Techniken der visuellen Überwachung und ihrer - bei Wenders ganz wörtlichen genommenen - mortifizierenden Funktion. Die Bilder der Gewalt werden hier als Bilder, die Gewalt performativ ausüben, gegeißelt. Wenders' Ästhetik befindet sich mithin immer auch an der Grenze zur moralischen Belehrung, die zugleich die Ambivalenz des Ästhetischen im Bild zu nivellieren und trivialisieren droht. Dagegen zeigt sich gerade in seinen frühen Filmen ein reflexives Vermögen, das die Relation einer durch innere Anschauung gewonnenen Bildlichkeit zu der filmischen Form einer zugleich reproduktiven und konstruktiven Darstellungsweise sowohl in der Narration als auch in der ästhetischen Gestaltung zu komponieren weiß.

[1] Vgl. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart 1996, S. 25.

[2] Vgl. hierzu u.a. Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994; Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*; Christa Maar (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004.

[3] Vgl. hierzu Wolfgang Kemp: *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*. In: Ders. (Hg.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989, S. 62-88.

[4] Wim Wenders: *The Act of Seeing*. Frankfurt/Main 1992, S. 57-87, hier: S. 60.

[5] Ebd.

[6] Ebd., S. 61.

[7] E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: *Sämtliche Werke* Bd. 3. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/Main 1985, S. 11-49. Hier: S. 26. Peter von Matt betrachtet die Produktion innerer Bilder als das Prädigma von E.T.A. Hoffmanns Modell der Kunstgenese, dem die äußeren Erscheinungen als störendes und zerstörendes Prinzip gegenüberstehen. Der Künstler müsse sich „jedesmal ganz und ausschließlich in sein Inneres wenden [...], wenn er ein Kunstwerk schaffen will; dort findet er dessen vollkommene Präformation, die er mit allen Mitteln technischer Fertigkeit im Bereich des

Stofflichen nachzubilden hat." (Peter von Matt: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen 1971, S. 9).

[8] Vgl. Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*, in: *Werke* Bd. 2. Hg. v. Wolfgang Frühwald u. Brigitte Schillbach. Frankfurt/Main 1985, S. 383-443, bes. S. 396f.

[9] Giovanni Pietro Bellori: *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaele d'Urbino*. Nachdr. d. Ausg. Rom 1695, Farnborough 1968, S. 100.

[10] Zitiert nach der Übersetzung von Silvio Vietta in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe Bd. I. Hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 440.

[11] Ebd., S. 56.

[12] Vgl. hierzu auch meinen Beitrag: *Wackenroder und die Kunst der inneren Schau*. In: Sibylle Peters/ Martin Jörg Schäfer (Hg.): *„Intellektuelle Anschauung“: Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Bielefeld 2006, S. 93-111.

[13] Wackenroder: *Werke* Bd. I., S. 56.

[14] Vgl. u.a. Ulrich Barth: *Ästhetisierung der Religion - Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht*. In: Jan Rohls/ Günther Benz (Hg.): *Protestantismus und deutsche Literatur*, Göttingen 2004, S. 167-195.

[15] Wackenroder: *Werke* Bd. I., S. 57.

[16] Silvio Vietta hat bereits auf dieses konstruktive Moment in der frühromantischen Kunsttheorie - vor allem in Hinblick auf Novalis' Begriff der Einbildungskraft - hingewiesen: vgl. Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 117-132.

[17] Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. *Werke* Bd. 3. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt/Main 2005, S. 130.

[18] Vgl. hierzu Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare, Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, S. 143.

[19] Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1999, S. 45.

[20] Ebd.

[21] Theodor W. Adorno: *Zur Schlußzene des Faust*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1998, S. 129-138. Hier: S. 138.

[22] Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 44.

[23] Wenders: *Act of Seeing*, S. 59.

[24] Zit. n. Peter Buchka: *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*. Frankfurt/Main 1985, S. 112f.

[25] Novalis: *Schriften* Bd. 3. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1968, S. 281.

[26] Wackenroder: *Werke* Bd. I, S. 97.

[27] Vgl. hierzu Horst Fleig: *Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*. Bielefeld 2005, S. 43-47.

[28] Buchka: *Augen kann man nicht kaufen*, S. 179.

[29] Zum Topos der Wüste in der Kultur- und Literaturgeschichte vgl. Uwe Lindemann/Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg 2000; Uwe Lindemann: *Die Wüste. Terra incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2000.

[30] Wim Wenders/Sam Shepard: *Paris Texas*. Berlin 1984, S. 25.

[31] Ebd., S. 26.

[32] Ebd.

[33] Ebd., S. 44.

[34] Auf die strukturelle Analogie von Voyeur und Kinzuschauer hat bekanntlich Laura Mulvey hingewiesen. Vgl. Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narrative Kino*. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main 1994, S. 48-65.

[35] Wenders/Shepard: *Paris, Texas*, S. 85.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
komparatistische Internet-Zeitschrift ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

1. Die Erzähl- und Textkonstruktion von *Extremely Loud & Incredibly Close*

In Jonathan Safran Foers bebildertem Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) erzählt das neunjährige Wunderkind Oskar^[1] von seiner Suche nach dem Schloss, das zu jenem Schlüssel passt, welchen er im Wandschrank seines Vaters gefunden hat. Auslöser für die Suche ist die Trauer um den Vater Thomas Schell (Junior), der durch den Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 stirbt. Neben diesem *main plot* wird auch die Geschichte des Großvaters Thomas Schell (Senior) und der Großmutter Oskars erzählt, die nach der Bombardierung Dresdens nach New York City emigrierten.

Im Folgenden soll näher untersucht werden, inwiefern in *Extremely Loud & Incredibly Close* auf der erzählerischen und vermittelnden Ebene - unter besonderer Berücksichtigung der Abbildungen - ästhetische und textuelle Konstruktionsprozesse thematisiert bzw. reflektiert werden. Zunächst sind dabei einige für die textimmanente Ebene relevante Aspekte hinsichtlich des Romans als erzählerischer Konstruktion herauszuarbeiten. Anschließend geht es darum, die zahlreichen Abbildungen hinsichtlich ihrer Funktion und ihrer Beteiligung am Konstruktionspiel des Romans zu untersuchen. Dabei bietet es sich an, die drei einleitenden Bilder näher zu betrachten, in denen angesichts ihrer prominenten Stellung innerhalb des Romans entscheidende Hinweise auf die Programmatik des Romans zu erwarten sind. Schließlich wäre der Sinn und Zweck der Verwendung von Bildern in jenem Roman zu erörtern, und zwar insbesondere im Zusammenhang mit medienwissenschaftlichen Analysen im Rahmen der Debatte um die Bedeutung des Medienereignisses 11. September erörtert werden.

Jeder Roman kann in gewisser Weise als Resultat eines Konstruktionsprozesses betrachtet werden, der einerseits durch den Autor vorgenommen wurde und andererseits im Vollzug der Lektüre durch die Lesenden unternommen wird (vgl. Iser 1974). Sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der vermittelnden Ebene wird auch in *Extremely Loud & Incredibly Close* ein Konstruktionsvorgang betrieben, der aus verschiedenen, noch zu benennenden Gründen teilweise als ästhetisches Konstrukt erkennbar ist - mehr noch: im Roman wird das Konstrukt der Erzählung und der Form an einigen Stellen geradezu ausgestellt bzw. besonders profiliert, jedoch ohne dabei den narrativen Inhalt der Erzählung selbst zu verdrängen, wie es etwa in der metafictionalen Erzählung *Lost in the Funhouse* von John Barth der Fall zu sein scheint.

In *Extremely Loud & Incredibly Close* ist der Fall etwas anders gelagert als in vielen traditionellen Romanen, die der Konvention des geschlossenen Textkorpus folgen. Auf der Vermittlungsebene werden die Konventionen des Textkorpus (Absätze, gleiche Abstände zwischen den Worten, Blocksatz, englische Rechtschreibung) stellenweise durchbrochen, wodurch aus dem vormals ‚lesefixierten‘ Blick ein Blick wird, der mehr oder weniger deutlich auch die literarische und formalästhetische Gestaltung des Textes mitverfolgt. Das Spektrum reicht hier von relativ behutsamen Abweichungen - zu nennen sind in diesem Zusammenhang zum Beispiel die Distanz schaffenden Leerstellen zwischen den einzelnen Sätzen in den Briefen der Großmutter (EL&IC 75ff, 174ff, 224ff, 306ff) oder die atemlosen, grammatikalisch falschen Hauptsatzreihungen in den Briefen des Großvaters (EL&IC 16ff, 108ff, 208ff, 262ff) - über etwas deutlichere Einschnitte im Lesefluss (zum Beispiel die Einfügung von Visitenkarten (EL&IC 4, 99, 158f), kurze, kursiv hervorgehobene Briefe (EL&IC 40, 51, 106 etc.), kursiv gedruckte Telefonnachrichten (EL&IC 69) und rote ‚Fehlermarkierungen‘ in Briefen (EL&IC 208ff)) bis hin zur radikalen Unlesbarkeit des Textes in einem Brief des Großvaters an seinen Sohn, die durch einen nicht entzifferbaren Zahlencode (EL&IC 269ff.) und Verschmelzen der Buchstaben (EL&IC 281ff.) erreicht wird; an dieser Stelle ist ebenfalls die ‚Lebensgeschichte‘ der Großmutter zu nennen, die, wie sie sagt, allein aus Leerstellen besteht (EL&IC 176), was seine adäquate Form in der Betätigung der Leertaste der Schreibmaschine über das gesamte ‚Manuskript‘ hinweg hat (EL&IC 120ff.).

Im zuletzt genannten Bereich des Spektrums, in jenem Bereich, in dem die Aufmerksamkeit des Lesers sich nicht mehr auf den Inhalt konzentrieren kann, da dieser praktisch nicht mehr herauszulesen ist, tritt die Materialität bzw. Abwesenheit des Textes in den Vordergrund. Da die unlesbaren Zeichen den Kommunikationswert eines Rauschens haben, wird die Illusion einer erzählten fiktiven Welt kurzzeitig zu Gunsten einer ‚expression of the inexpressible‘ unterbrochen. Das Selbe geschieht im Prinzip auch bei der Betrachtung der Abbildungen; jedoch mit dem Unterschied, dass die Bilder durch den Leser in die fiktive Welt integriert werden können, zumal der Text mehrfach ihre Zugehörigkeit zu Oskars Welt signalisiert (EL&IC 52, 99, 149).

Über die genannten konventions- bzw. illusionsdurchbrechenden Mittel hinaus verweist der Roman auch durch seine analytische Erzählweise und seine collagenhaften, multiperspektivischen Struktur auf den Konstruktionscharakter der erzählten Geschichten. Erzählt wird aus der Perspektive Oskars, des Großvaters und der Großmutter. Geschehnisse, die von mehreren Figuren mitverfolgt bzw. erzählt werden, stellen sich aus den unterschiedlichen Perspektiven jeweils unterschiedlich dar. Zum Beispiel erzählt Oskar an einer Stelle, wie er den 11. September 2001 erlebt hat, und an einer anderen Stelle erzählt die Großmutter, wie sie Oskar an dem Tag des Unglücks erlebt hat. (EL&IC 14f, 300ff. und 226ff.). Ein weiteres Beispiel ist das komplizierte, von vielfachen Tabus durchzogene (Kommunikations-)Verhältnis zwischen Großmutter und Großvater. Beide ahnen häufig nur, was in dem Anderen vorgeht, da eine offene Unterhaltung über kritische Themen nicht möglich ist, was wiederum zu Missverständnissen führt. Diese Missverständnisse kommen nur durch die Briefe der beiden zutage, werden also von den Figuren selbst gar nicht als Missverständnisse erkannt, da es nie zu einem aufklärenden Dialog kommt. Allein der Leser kann anhand von Briefen, die an Thomas Schell (Junior) (Großvater) bzw. an Oskar Schell (Großmutter) adressiert sind, nachvollziehen, was die beiden sich verschweigen, und wo sie in ihrer Interpretation des Anderen irren.^[2] Der Konstruktionscharakter der Erzählungen wird also anhand jener aus verschiedenen Perspektiven erzählten Episoden, die um dieselben Geschehnisse kreisen, jedoch zum Teil sehr unterschiedliche Interpretationen hervorbringen, auf der Erzählebene offen gelegt.

2. Photographie und Konstruktion

Schon beim Aufschlagen, noch bevor ein Wort die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen kann, fallen die zahlreichen, teilweise gehäuft, teilweise vereinzelt auftretenden Abbildungen ins Auge. So stößt man bereits nach dem bebilderten Cover auf der allerersten Seite auf ein Bild, das sich leitmotivisch als Bild und in der Erzählung wiederholt: Es zeigt ein Türschloss ohne Schlüssel, ein Symbol für den eingeschränkten Blick eines Beobachters, der etwas Verborgenes sehen will. Das fotografierte Schlüsselloch stellt eine Spiegelung und Verbildlichung des Photographenblickes durch den Kamera-Sucher dar. Der Blick des Photographen wird somit, gemäß der Metapher des Bildes als „Schlüssel zur Welt“ (als Instrument der Erkenntnis) (Belting 2001: 216), zum erkennenden Blick auf das, was im Verborgenen liegend gesucht wird. Die Abbildung reflektiert in dem Motiv ihr eigenes Konstruktionsprinzip und legt es damit zugleich offen.

Das zweite Bild beinhaltet ebenfalls ein selbstreflexives Moment in Bezug zur Photographie, nämlich eine Veranschaulichung des Tatbestandes, dass sich ein photographierter Gegenstand in gewisser Hinsicht der Beobachtung entzieht^[3]: Die Kamera kann die fliehenden Vögel nicht erfassen; alles was sie aufzeichnet sind Bildpunkte, die nur mit Hilfe eines kulturellen Vorwissens als eine verwischte photographische Aufzeichnung von Vögeln zu entziffern sind. Statt des Motivs rückt die Beschaffenheit des Mediums in den Vordergrund der Betrachtung. Auch hier wird der Betrachter durch eine Abbildung auf den Konstruktionscharakter des Bildes aufmerksam gemacht: Indem der ‚Fokus‘ nicht auf dem Gegenstand, sondern auf dessen Bewegung liegt, wird die Intransparenz des Mediums vorgeführt; ein scharf abgebildeter Gegenstand würde diese verbergen (Belting 2001: 212f.).

Die dritte Seite zeigt schließlich ein unscharf abgebildetes Wohnhaus mit erleuchteten Fenstern. Das Haus mit Fenstern wird mit Henry James' Metapher des „House of Fiction“ zu einem zitierbaren Topos der Theorie des Erzählens. Es ist ein Modell, das das Verhältnis zwischen dem

beobachtbaren Geschehen und dem sich daraus ergebenden Erzählvorgang beschreibt:

The house of fiction has in short not one window, but a million [...]. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. [...] [T]hey have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other. [...] The spreading field, the human scene, is the "choice of subject"; the pierced aperture [...] is the "literary form"; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher - without, in other words, the consciousness of the artist.

(Edel 1956: 47ff.)

Nach James macht sich jeder Betrachter (Autor) ein anderes Bild (hat eine individuelle Art, das Gesehene in eine Erzählung zu überführen) von dem Treiben außerhalb des Hauses (Geschehen in der Welt).

In Alfred Hitchcocks *Rear Window* (dt. *Das Fenster zum Hof*, 1954) wird ein Haus als Medium inszeniert, welches dem Protagonisten Jeffrey ermöglicht, das häusliche Leben der Bewohner zu beobachten. Jedoch bringt das Haus als ‚Bühne‘ auch einige kommunikationstechnischen Schwachstellen (gedämpfte Stimmen, widrige Lichtverhältnisse, der uneinsehbare Raum zwischen den Fenstern) mit sich. Die Beobachtung wird also gleichzeitig ermöglicht und spezifischen Restriktionen unterworfen, die unter Umständen zu Missverständnissen führen können. Hitchcocks Film erzählt nicht nur eine dramatische Geschichte um Liebe und Mord, sondern demonstriert auch anhand seines Protagonisten die Konstruktion von ‚Wirklichkeit‘, die anhand mehr oder weniger medial vermittelter, d.h. komplexitätsreduzierter Beobachtungen von jedem Menschen vollzogen wird. Der Topos des erleuchteten Wohnhauses erscheint in diesem Zusammenhang als ein Hinweis darauf, dass nicht nur eine Erzählung Produkt des konstruierenden Blickes des Erzählers ist, sondern dass Realität *per se* durch den konstruierenden Blick eines jeden Menschen (unterschiedlich) geformt wird (Belting 2001: 228).

Dass die dargestellten Geschehnisse stets durch Konstruktionen organisiert, verstanden und beherrscht werden, tritt offen zutage, wenn es Unregelmäßigkeiten bei der Konstruktion von ‚Realität‘ gibt. Problematisch wirken sich fehlende, aber als entscheidend eingeschätzte Informationen aus: Leerstellen, die nicht überbrückt werden können, lassen das System kollabieren. Eine Funktion der Massenmedien ist die massenwirksame Konstruktion von weiten Teilen der Realität - insbesondere von jenen Teilen der Realität, die außerhalb des individuellen Erfahrungsradius liegen - , wozu vor allem (bewegte) Bilder eingesetzt werden (Hickethier 2003a: 99).

3. Die Funktion der Bilder

Der 11. September war ein Grenzerlebnis für die Massenmedien: Wo im durchschnittlichen Krisenfall das Geschehen ohne größere Umstände in eine narrative Form überführt und so durch die Medien zu einem Stück Normalität wird, überholten die Bilder während der Terroranschläge auf das World Trade Center die Deutungsbemühungen des moderierenden Ulrich Wickerts (Hickethier 2003b: 107). Die Terroristen kalkulierten bei ihrer Planung mit der Macht der Bilder, die wegen der angesichts des Ausmaßes und der Entwicklung der Katastrophe überforderten Moderatoren quasi ungebremst bis in Millionen Haushalte gelangen konnten (Bleicher 2003: 68).

Die Eindrücklichkeit der Bilder des 11. September hat wohl auch zur Entscheidung Jonathan Safran Foers beigetragen, seinen Roman mit 56 photographischen Abbildungen auszustatten. Nach dem Grund für die zahlreichen Abbildungen in seinem jüngsten Roman gefragt, antwortet Foer im Interview:

I [...] think using images makes sense for this particular book. First because the way children see the world is that they sort of take these mental snapshots; they hoard all these images that they remember 20 or 40 years later. And also because September 11 was the most visually documented event in human history. When we think of those events, we remember certain images - planes going into the buildings, people falling, the towers collapsing. That's how we experience it; that's how we remember it. (Mudge 2005)

Foer will an die visuell geprägte Erfahrungswelt des Protagonisten und der Leser anknüpfen. Ihm geht es um eine realistische Darstellung der Wahrnehmung des neunjährigen Protagonisten Oskar. Der ‚Blick-Realismus‘ erschöpft sich dabei nicht im Abdruck von Photographien, die Oskar zugeschrieben werden. Vielmehr wird die Wahrnehmung Oskars häufig in Form von Verben der Wahrnehmung explizit herausgestellt. Sehr oft wird an Wendepunkten der Erzählung beschrieben, wie er etwas erblickt oder sieht, z.B. die Textstelle, an der er den Schlüssel in der zerbrochenen Vase bemerkt (EL&IC 37, siehe auch 5, 9f, 15, 68 u.a.). Einige dieser Blicke sind in Form von Photographien im Roman abgedruckt. Der Blick oder das Erblicken wird in *Extremely Loud & Incredibly Close* häufig vor eine Erkenntnis gestellt, durch die die Handlung immer weiter getrieben wird.

Darüber hinaus führt Foer die kollektive visuelle Erfahrung der Ereignisse des 11. September, die für ihn einen bleibenden, nach wie vor wirkenden Eindruck in den Bildbeobachtern hinterlassen hat („That's how we *experience* it“) als Grund für die Verwendung von Bildern auf. Er beruft sich nicht auf poetologische oder narratologische Gründe, die ihn dazu hätten bewegen können, den Roman mit Abbildungen zu spicken: Nicht seine Erzählweise oder die Erzählung selbst verlangt nach Bebilderung, sondern die Lebenswelt, aus der die Erzählung erwächst, welche von Bildern geprägt ist. Eine realistische Erzählung kann diese Bilder nicht ausblenden.

Die Abbildungen sollen einige jener Dinge zeigen, denen Oskar auf seiner Suche in New York begegnet, während er sich der Lösung des letzten Geheimnisses, das ihm sein Vater hinterlassen hat, nähert. Sie sind Dokumente seiner Odyssee, die er in einem Album sammelt und bei Bedarf betrachtet. Es handelt sich dabei um Bilder heterogenen Ursprungs; sie sind teilweise photographische Reproduktionen von Photos, die Oskar mit der von seinem Großvater geerbten Kamera aufnimmt, teilweise sind es Funde aus dem Internet und in einem Fall Stills eines Internetvideos, das Menschen zeigt, die aus einem der brennenden Twin Towers springen.

Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Bilder und Text in puncto Erzählen zueinander stehen. Also erstens: Was erzählen die Bilder, was tragen sie zu der Erzählung bei? Und zweitens: Inwiefern sind die Bilder an der erzählerischen Vermittlung beteiligt, inwiefern dienen sie ihr?

Zunächst einmal ist festzustellen, dass, anders als die Schriftzeichen,

Bilder nicht in ihrem Zeichencharakter aufgehen [...]. Die Ursache dafür liegt darin, dass ein Bild sich aus Elementen zusammensetzt, die zeichenhaft sein können, aber nicht alle Elemente eines Bildes Bedeutung tragen müssen, sondern Grenzübergänge, Unschärfen, leere Flächen etc. bedeutungslos sein können. Dennoch sind sie für die Bildhaftigkeit von Bedeutung. (Hickethier 2003a: 81)

Daraus ergibt sich als logische Folge, dass den Bildern keine klar benennbare inhaltliche Beteiligung an der Erzählung bescheinigt werden kann,^[4] die sich auf eindeutige, objektiv gültige Zeichen gründen könnte. Sie eröffnen dem Betrachter aufgrund mangelnder Konventionen bezüglich des Aussagewertes der Photographien einen Assoziationsraum, innerhalb dessen verschiedene Bedeutungszuschreibungen möglich sind. Folgt man der Ansicht Hans Beltings, dass die Betrachter von Photos „darin ein Rätsel entdecken [wollen], dass sich der schnellen und oberflächlichen Wahrnehmung, der sie sonst ausgeliefert sind, entzieht“ (Belting 2001: 220), so wird deutlich, dass der Roman durch die Verwendung von Photographien in einem Rätselkontext der Erwartung seines Publikums entgegenkommt.

Auf der vermittelnden Ebene bieten die Photographien also eine Erweiterung der erzählerischen Möglichkeiten, insofern durch ihre Unschärfe und Rätselhaftigkeit auf Seiten des Rezipienten Spekulationen hervorgerufen werden: Durch die Photographien wird dem Rezipienten Raum für Interpretationen angeboten, den er nutzen oder auf den er weitgehend verzichten kann. Indem die Bilder so eingestreut werden, dass sie nicht problemlos durch den Leser einzuordnen sind, wiederholt sich das auf der story-Ebene virulente Rätselmotiv auf der discourse-Ebene, ohne jedoch die Glaubwürdigkeit oder Verständlichkeit der Erzählung in Frage zu stellen. Der Rezipient wird dazu angehalten, sich die Bedeutung der Bilder (mit Hilfe von Hinweisen aus dem Text) zu erschließen. Für diesen Vorgang auf der Vermittlungsebene des Romans findet sich auf der story-Ebene eine entsprechende Beschreibung:

I spread the map out on the dining room table, and I held down the corners with cans of V8. The dots from where I'd found things looked like the stars in the universe. I connected them, like an astrologer, and if you squinted your eyes like a Chinese person, it kind of looked like the word 'fragile.' [...] I could connect them to make almost anything I wanted, which meant I wasn't getting closer to anything. (EL&IC 10)

An dieser Stelle wird deutlich, wie ein Bild zuerst als ‚Schlüssel‘ auftritt und sich - in diesem Fall aufgrund fehlender Hinweise des Vaters (EL&IC 9) - letztendlich als Rätsel entpuppt. Im Bild wird eine Veranschaulichung oder Kondensierung eines sprachlich nicht lösbaren Problems oder Rätsels vermutet. Tatsächlich ist es aber so, dass viele der eher unkonventionellen Bilder des Romans ohne sprachliche Unterstützung ohne Aussage sind und noch mit sprachlicher Unterstützung in ihrer Aussage vage bleiben (vgl. Belting 2001: 214).

Oskar erzählt an einer Stelle, wie er das Zeitungsbild eines Tennisspielers betrachtete und sich nicht entscheiden konnte, wie er den Gesichtsausdruck interpretieren soll: „The front page was spread over us like a blanket. There was a picture of a tennis player on his back, who I guess was the winner, but I couldn't really tell if he was happy or sad.“ (EL&IC 13) Der Rezipient wird einige Seiten nach der Textstelle (EL&IC 64) mit einem Bild konfrontiert, das mit dem erwähnten Zeitungsbild übereinstimmt; so kann visuell nachvollzogen werden, was sprachlich vorbereitet wurde: Wir sehen das Gesicht, doch was es zu sagen hat, entzieht sich jeder Gewissheit.

Neben ihrer Bedeutung ist auch das Auftauchen der Bilder teilweise rätselhaft. Einzelne Bilder tauchen relativ unvermittelt auf, ohne vorherige Ankündigung oder direkten Bezug zu der umgebenden Erzählung. So steht neben einer Unterhaltung zwischen Mutter und Psychiater, die nur bruchstückhaft abgedruckt ist (da Oskar sie nur durch eine schallstoppende Tür belauschen kann), ein TV-Still, der einen aus den Twin Towers springenden Mann zeigt (EL&IC 205, ebf. 59, 62 sowie Bildsequenz am Ende des Romans). Die Einordnung des Bildes in der fiktiven Realität, die durch den Leser zu bewerkstelligen ist, wird so in der Schwebe gehalten: Handelt es sich um ein mentales Bild, das sich vor Oskars ‚innerem Auge‘ einstellt und wahrscheinlich seinem emotionalen Zustand geschuldet ist? Oder handelt es sich um ein weiteres Bild aus dem Sammelalbum, also um ein reales, materielles Bild? Durch die fehlende Zuschreibung erweist sich die Grenze zwischen den mentalen Bildern, die Oskar aufgrund seiner Traumatisierung ungewollt und unvorhersehbar ins Bewusstsein rücken bzw. zu rücken scheinen (EL&IC 74, 107, 205) und den greifbaren, materiellen Bildern, die Oskar in seinem Album sammelt, auf der Erzählebene als durchlässig.

Die Spekulationen über Herkunft und Bedeutung der Bilder erfolgen über einen Abgleich zwischen visuellen und sprachlichen Informationen, was eine potentielle Entlinearisierung des Romans zur Folge hat:^[5] Aufgrund der Distanz zwischen Erzählung und den unbetitelten Bildern wird der Rezipient häufig vor die Entscheidung gestellt: Lesen oder Betrachten? Soll ich (zum Beispiel) die Bilderfolge auf den Seiten 53 bis 64 lediglich als Bilderfolge aus dem Sammelalbum Oskars zur Kenntnis nehmen und nach kurzem Blättern auf Seite 65 weiter lesen, oder soll ich jedes Bild auf seinen Aussagewert hin prüfen, was mich wiederum auf jene Textstellen verweist, die mit den abgebildeten Szenen, Personen oder Orten in Verbindung zu stehen scheinen? Und soll ich, falls die schriftliche Bezugnahme erst einige Seiten nach dem Bild erfolgt, zurückblättern, und das Bild im Licht des Textes betrachten?

Die Bilder Oskars und des Großvaters dienen nicht nur dazu, den Rezipienten Themen der story-Ebene über die Vermittlungsebene näher zu bringen. Sie sind auch Teil einer subtilen Erzählstrategie, die die Authentifizierung der Figuren und der erzählten Geschichte zum Ziel hat. Indem fiktive Briefe (EL&IC 11, 12, 16ff, 75ff, 106 etc.), Zeitungsartikel (EL&IC 9f.) und zahlreiche photographische Abbildungen verwendet sowie Bezüge zu historischen Ereignissen^[6] geschaffen werden, werden Medien und Gattungen der realen Welt in die fiktive Welt eingearbeitet. Die Lebensgeschichten der Figuren werden in ihrer Entwicklung mit geschichtlichen Ereignissen enggeführt, ihre Biographien werden von ihnen maßgeblich beeinflusst.

Die im Roman enthaltenen Abbildungen von Photographien werden durch zwei Zuschreibungen mit den Figuren Oskar und Thomas Schell (Senior) als Urheber in Verbindung gebracht. Erstens wird im Laufe des Romans wiederholt auf den Akt des Photographierens durch Oskar hingewiesen (EL&IC 73, 99, 149, 258). Zweitens wird spezifiziert, mit welcher Kamera die Aufnahmen aufgezeichnet werden - nämlich mit der Kamera des Großvaters, welche, wie am Anfang des Romans erwähnt wird, Oskar am Tag der Beerdigung seines Vaters von der Großmutter überreicht bekommt (EL&IC 3). Durch diese beiden Zuschreibungen werden die Figuren zu Urhebern und, in Oskars Fall, auch zum Betrachter von Bildern, die teilweise in der Betrachtung mit dem Leser geteilt werden. Jedoch werden nicht nur die Figuren als Urheber der Bilder benannt und so die Bilder innerhalb des Romangefüges verankert - die Abbildung der Photographien bewirkt wiederum, dass durch deren Realitätseffekt und „Wahrheitsfunktion“ (Bourdieu 2006: 86) den erzählten Figuren eine erhöhte Authentizität beigegeben wird, die bei einem Roman ohne Abbildungen so nicht gegeben wäre. Denn jede Abbildung wird auch als ein Beweis für die Existenz eines Urhebers wahrgenommen.

Die Abbildungen sollen insbesondere den Blick Oskars bzw. einige jener Bilder wiedergeben, die er während seiner Suche sieht. Dies hat einerseits den Effekt, dass der Leser eine - im Vergleich mit der sprachlichen Vermittlung - ‚konkrete‘ Anschauung der Lebenswelt Oskars (inklusive medial vermittelter Bilder) erhält; andererseits dienen jene von Oskar selbst photographierten Bilder auch seiner aussersprachlichen Charakterisierung, denn die Auswahl von Objekt, Ausschnitt und Blickwinkel sind konstitutive, individuell variierende Bestandteile jeder Photographie (Hickethier 2003a: 95).

Der Abdruck der Photographien Oskars erfüllt im Roman nicht primär die Aufgabe der Illustration, sondern er dient vielmehr dazu, das Photographieren als einen performativen Akt der Konstruktion von Wirklichkeit in die Romanhandlung zu integrieren: Denn letztlich besteht der Sinn des Photographierens darin, dass das Produzierte betrachtet werden kann und betrachtet werden muss (EL&IC 52), ein Beobachtungsvorgang, durch den wiederum die jeweilige Auffassung der Realität konstruiert wird. Hans Belting spitzt dieses Verhältnis zwischen Photographie und Realität im Rückgriff auf richtungweisende Thesen Vilem Flussers zu: ‚Nicht die Welt dort draußen ist wirklich‘, sondern die Photographie, in der wir sie verinnerlichen.“ (Belting 2001: 215).

4. Die medienwissenschaftliche Perspektive auf den 11. September 2001 und das zentrale Konstruktionsthema in *Extremely Loud & Incredibly Close*

Wie bereits oben erwähnt, knüpft der Roman mit seiner visuell ausgerichteten Gestaltung an das Medienereignis *11. September* an (vgl. S. 5). An dieser Stelle soll nun weitergehend erläutert werden, inwiefern die Lektüre medienwissenschaftlicher Analysen des *11. September* mit dem Konstruktionsthema des Romans erhellend in Verbindung gebracht werden kann. Dabei soll geprüft werden, inwiefern *Extremely Loud & Incredibly Close* als Illustration oder Beleg der genannten medienwissenschaftlichen Thesen zu verstehen ist.

Hinsichtlich der Authentifizierungsstrategien (siehe oben) lässt sich innerhalb eines medienwissenschaftlichen Kontextes ergänzend hinzufügen, dass der Roman mit seinen Bildern und der damit erfolgenden (potentiellen) Entlinearisierung der Erzählung die massenmediale Entwicklung des partizipierenden Rezipienten aufgreift:

Mit der Ausweitung des visuell Zeigbaren geht zu Beginn der Fernsehära ein grundlegender Wandel medialer Repräsentationsästhetik und -ethik einher: An die Stelle hierarchisch regulierter Perspektiven und Blickwinkel tritt das Primat medialer Partizipation, die nicht mehr auf Belehrung und Lenkung des Zuschauers abzielt, sondern auf sein empathisches, emotionales Miterleben. Mit diesem Wandel verschoben sich auch die Modi des als authentisch Wahrgenommenen: Die subjektive Wahrnehmung *medialer Authentizität* nimmt zu, wenn Ereignisse personalisiert werden, denn dann wird auch das kollektiv und strukturell nur abstrakt Wahrnehmbare *individuell* erfahrbar. Seitdem diese Form der Personalisierung dominiert, wirkt mediale Repräsentation erst dann glaubwürdig, wenn sie ein Ereignis kognitiv und emotional nachvollziehbar macht: als individuelle Erfahrung des Sozialen. (Viehoff und Fahlenbrach 2003: 46)

Im massenmedialen Kontext kann eine wechselseitige Authentizitätsbeglaubigung des Medienereignisses *11. September* und des ‚Medienprodukts‘ *Extremely Loud & Incredibly Close* festgestellt werden: Der *11. September* dient in diesem Fall nicht nur der Authentifizierung der im Roman erzählten Geschichte - indem es als Medienereignis zu einem Großteil aus der stark personalisierten Perspektive Oskars (wieder-)erzählt wird, gewinnt es an Authentizität. Zudem erlaubt der Kontext einer (fiktiven) persönlichen Erinnerung den Abdruck von Bildern, die in den Tod springende Menschen zeigen und deshalb aus ethischen Gründen in Fernsehberichten nicht gezeigt werden.

In medienwissenschaftlichen Aufsätzen ist wiederholt zu lesen, dass das Fernsehen am 11. September 2001 gewissermaßen von dem Ausmaß und der Abfolge der Bilder überwältigt wurde. Die Rede ist von einer „Grenzerfahrung“ der Medien, die während der Anschläge ihre „Inszenierungshoheit“ verloren hätten (Beuthner und Weichert 2003: 13), und das „sowohl die Medien als auch die Zuschauer zu ohnmächtigen Protagonisten verurteilt wurden“, das Fernsehen vom Akteur „zum Protagonisten seiner eigenen narrativen Dramaturgien“ degradiert wurde (Viehoff und Fahlenbrach 2003: 52). Knut Hickethier macht dieses Moment der medialen Entgleisung der Bilder an der Form der Live-Berichterstattung fest, die im Fall des 11. September dazu führt, dass Ulrich Wickert während seiner Moderation „die Live-Bilder immer wieder ‚in unerwarteter Weise davonlaufen‘“, sich also der Überführung in eine narrative Form in Echtzeit widersetzen, da die sich überschlagenden Ereignisse selbst den Moderator aus der Fassung brachten (Hickethier 2003b: 109).

Lässt sich eine Brücke zwischen Medienanalyse und Roman schlagen? In ihrem Licht eröffnet sich eine neue Sichtweise auf das Fotografieren Oskars. Führen wir uns kurz Oskars Verhältnis zu dem Medium Fernsehen vor Augen:

I'm not allowed to watch TV at home, and I'm not allowed to watch TV in limousines either, but it was still neat that there was a TV there. (EL&IC 4) [...] I'm not allowed to watch TV, although I am allowed to rent documentaries that are approved for me, and I can read anything I want. (EL&IC 11)

Oskar darf nach eigener Aussage nicht fernsehen, lediglich solche mit dem Authentizitätslabel ‚approved documentaries‘ versehenen Videofilme sind ihm gestattet. Dies lässt den Schluss zu, dass die Bilder des Fernsehens für ihn eine Art ‚Medium der Wahrheit‘ bilden, dem er vertrauen kann. Er scheint die auf ihn einwirkenden medialen und filmischen Bilder so weit unter Kontrolle zu haben, dass sie für einen Neunjährigen geeignet sind. Dieses Vertrauen in das Medium des Fernsehens wird jedoch durch den 11. September jäh zerstört: „It was on a TV [...] that I saw that the first building had fallen.“ (EL&IC 68). In der Erinnerung an den Tag sagt die Mutter zur Großmutter noch am Telefon: „Don't let him see the news.“ (EL&IC 225). Da ist es jedoch schon zu spät und der verängstigte, wortkarge Oskar wird von der Großmutter unter seinem Bett gefunden (EL&IC 226f.). Die Medienbilder, die dem gewohnten, Sicherheit suggerierenden Medium Fernsehen entstammen, können als Teil von Oskars Trauma verstanden werden. Das ‚Unvermittelte‘, das Fehlen der als ‚natürlich‘ empfundenen medialen Distanz bei der Abbildung des Schreckens spiegelt sich auch in dem Titel ‚Extremely Loud & Incredibly Close‘ wider, wodurch der Erfahrung des medialen Distanzverlustes eine exponierte Stellung innerhalb des Romans zugewiesen wird.

Doch sein Vertrauen in die Bilder wird nicht nur durch die ungeheuerlichen Vorgänge im Fernsehen erschüttert. Ebenso schwer wiegt die Tatsache, dass es für ihn trotz des massiven medialen Aufgebots keine Gewissheit über die genauen Todesumstände des Vaters gibt, dass er an dem Punkt, an dem er sich die Todesszene seines Vaters ausmalte, eine Leerstelle findet, die die Medienbilder nur mit möglichen, unsicheren Varianten füllen können:

I [Oskar] said, "I need to know how he died." He [Thomas Schell (Senior)] flipped back and pointed at, "Why?" "So I can stop inventing how he died. I'm always inventing." [...] "I want to stop inventing. If I could know how he died, exactly how he died, I wouldn't have to invent him dying inside an elevator that was stuck between floors [...]. There were so many different ways to die, and I just need to know which was his." (EL&IC 256f, siehe auch EL&IC 196, 201, 244f, 256).

Oskar arbeitet nach dem Todesfall immer weiter an seiner persönlichen Konstruktion des 11. September, die für ihn in erster Linie die Erzählung vom Tod des Vaters ist. So kann das Ausgraben des leeren Sarges als ein Akt verstanden werden, der, wenn schon keine Gewissheit hinsichtlich des Todes zu gewinnen ist, wenigstens die Ungewissheit zur Gewissheit macht oder anders gesagt: die irreduzible Leerstelle als festen Bestandteil der Erzählung etabliert. Gegen Ende des Romans gelangt Oskar nach mehreren erfolglosen Versuchen an einen Punkt, an dem genug Nähe und Distanz vorhanden sind, um es ihm zu ermöglichen, die lückenlose Geschichte seines 11. September zu erzählen, - eine Geschichte, in der er zum ersten Mal seine Schuldgefühle artikuliert, wegen der verpassten Chance, kurz vor dem Tod des Vaters dessen Anruf entgegenzunehmen (EL&IC 300ff.). Es lässt sich also eine entfernte strukturelle Ähnlichkeit zwischen Ulrich Wickerts Moderationsbemühungen am 11. September und Oskars mehrfachem Ansetzen zum Erzählen erkennen.

Die Geschichte Oskars handelt nicht nur von der Konstruktion seiner Erzählung des 11. September, sie handelt ebenso von einer (symbolischen) Wiederaneignung der Kontrolle über die Bilder. Diese Wiederaneignung geschieht durch das Sammeln von Bildern, die Oskar entweder selbst mit der Kamera des Großvaters^[7] fotografiert oder im Internet findet (EL&IC 240, 243). Sein Sammelalbum *Stuff That Happened To Me* hat dokumentarischen Charakter; es dokumentiert die Suche nach dem Schloss, das zu dem Schlüssel des Vaters passt, und ist damit Teil der Trauerarbeit des Jungen. Entscheidend allerdings ist nicht die Kontrolle über die Auswahl (bei eigenen Photographien: den Ausschnitt) der Bilder, sondern deren selbständige Anordnung. Welchen Effekt eine selbst gewählte Anordnung auf die ‚Aussage‘ der Bilder hat, zeigt die den Roman beendende Bildersequenz aus TV-Stills: Ein Mensch, der in der physikalisch realistischen Anordnung der Bilder in seinen Tod springt, scheint durch die Umkehrung der Bilder von einer unsichtbaren Macht in den Himmel gesogen zu werden. Die Aussagen der beiden Sequenzen sind trotz Verwendung desselben Bildmaterials diametral entgegengesetzt. Aus der Katastrophe wird durch das Palimpsest eine göttlich anmutende Errettung.

Durch das *scrapbook* werden die gesammelten Bilder von Oskar in eine Form gefasst, die die Geschichte von der Suche nach dem Schlüssel erzählt. Durch die individuelle Formung liegt es in seiner Hand, wann und wie er sich den Bildern und der Geschichte aussetzt. Dem Chaos der Traumatisierung mit seinen unvermittelt ins Bewusstsein rückenden Bildern, die zeigen, wie Menschen aus Hochhäusern fallend, wird die ordnungssuchende Form des Sammelalbums entgegengebracht.

Aus der bisherigen Untersuchung lassen sich rückblickend folgende Ergebnisse und Schlussfolgerungen zusammenfassend erkennen: Das Thema Konstruktion findet sich in vielfältiger Weise in *Extremely Loud & Incredibly Close*, und zwar sowohl auf der story- als auch auf der discourse-Ebene. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Versuch Oskars, aus den Geschehnissen des 11. September eine Geschichte zu formen, deren Leerstellen er durch seine persönlichen Nachforschungen zu füllen versucht. Hierbei spielt das mit dem Konstruktionsthema verwandte Rätselmotiv eine zentrale Rolle. Auf der vermittelnden Ebene wird der Konstruktionscharakter der erzählten Geschichte und des Romans (als Gattung mit traditionellerweise geschlossenem Textkorpus) verschiedentlich, häufig durch Abweichungen von formalen und Erzählkonventionen, offen gelegt. Im Einzelnen geschieht dies durch die analytische Erzählweise, die gewählte Form der Multiperspektivität, die Collageform (Gattungsvielfalt bzw. simulierte Gattungen, Abbildungen), die diversen Manipulationen des Textes (Fehlermarkierungen, verschmelzende Wörter, Codierung von Sprache, häufige Kursivierung, Lücken im Text), die grammatikalischen Verstöße und Rechtschreibfehler sowie die graphische Gestaltung von Textgegenständen (vor allem die schematischen Abbildungen von Visitenkarten und Ähnlichem).

Die abgebildeten Photographien wurden bezüglich des Konstruktionsthemas und hinsichtlich ihrer verschiedenen Funktionen innerhalb des Romans betrachtet. Dabei ließ sich ersehen, dass es sich bei jenen den Roman eröffnenden Abbildungen um solche visuelle Zeichen handelt, die sich einerseits als photographische Konstruktionen erweisen, gleichzeitig aber auch als erkenntnisdienliche Darstellung der Konstruktion inszenieren und somit zentrale inhaltliche und formale Aspekte des Romans vorwegnehmen. Den Abbildungen kann zwar keine konkrete inhaltliche Bereicherung der Erzählung zugeschrieben werden, auf der vermittelnden Ebene erfüllen sie dagegen einige nicht zu übersehende konstitutive Funktionen: Sie symbolisieren die visuell geprägte Wahrnehmung Oskars (die auf der sprachlichen Ebene ihre Entsprechung in Verben des Sehens und Beobachtens hat) und erwecken so den Eindruck einer unmittelbaren, außersprachlichen Charakterisierung der Figur. Durch ihre irreduzible Uneindeutigkeit liefern sie zwar für die inhaltliche Ebene keinen präzise benennbaren Beitrag, eröffnen jedoch auf diese Weise dem Rezipienten gerade in Hinblick auf die Bedeutung und Herkunft der Bilder einen wichtigen Assoziationsraum, der auch eine (potentielle) Entlinearisierung des Romans zur Folge hat. Darüber hinaus gewinnen die Figuren und die Erzählung gerade durch den spezifischen Umstand an Authentizität und Plausibilität, dass sie als Urheber einer Reihe im Buch abgebildeter Photographien etabliert werden und die Photographie eine gesellschaftlich bedingte Wahrheitsfunktion inne hat.

Der Roman greift insofern die massenmediale Entwicklung der Gegenwart auf, als er durch seine Entlinearisierung den Leser zur Partizipation einlädt und durch die Verwendung von emotional aufgeladenen Medienbildern des 11. September in Verbindung mit einer Opferfigur dem Bedürfnis nach medial verbürgter Authentizität entspricht. Er nimmt eine kollektive Erfahrung des beginnenden 21. Jahrhunderts zum Ausgangspunkt und erzählt die Geschichte des Terroranschlags, indem er die Sprengung der massenmedialen Kapazitäten angesichts eben jener durch das Geschehen ausgelösten Bilderflut am Beispiel der Erfahrungen und Beobachtungen einer einzelnen Figur nachzeichnet und somit „das kollektiv und strukturell nur abstrakt wahrnehmbare individuell erfahrbar“ (Viehoff und Fahlenbrach 2004: 46) macht.

Quellenverweise

Primärliteratur

Foer, Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud & Incredibly Close*, London: Penguin 2006 [2005].

Barth, John, *Lost in the Funhouse*, New York: Anchor 1988 [1968].

Film

Hitchcock, Alfred, *Rear Window*, Paramount Pictures, USA 1954, 112 min.

Sekundärliteratur

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.

Bleicher, Joan Kristin, „Lesarten des Wirklichen. Narrative Strukturen der Live-Übertragung vom 11. September 2001“, in: Beuthner, Michael et al. (Hgg.), *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003, 60-73.

Bourdieu, Pierre, *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Fotografie*, Berlin: Europäische Verlagsanstalt 2006 (1965).

Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2003a.

Hickethier, Knut, „Wie aus der Katastrophe eine Nachricht wurde. Ulrich Wickert und der 11. September“, in: Beuthner, Michael et al. (Hgg.), *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003b, 103-112.

Iser, Wolfgang, *Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz: Universitätsverlag 1974.

James, Henry, „The House of Fiction“, in: Edel; Leon (ed.): *Henry James. The future of the Novel. Essays on the art of fiction. Edited, with an introduction, by Leon Edel*, New York: Vintage 1956, 47-51.

Mudge, Alden, *Up close and personal. Jonathan Safran Foer examines violence through a child's eyes*, 2005, http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html (6.4.2007).

Viehoff, Reinhold und Fahlenbach, Kathrin, Ikonen der Medienkultur. „Über die verschwindende Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte“, in: Beuthner, Michael et al. (Hgg.), *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003, 42-59.

[1] In der Kritik wurde die auffallende Affinität des kindlichen Helden zu Oskar Matzerath aus Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* vielfach bemerkt und differenziert herausgearbeitet: „Foers neunjähriger Held Oskar hat viele Ähnlichkeiten mit seinem Namensvetter aus Günter Grass' 'Blechtrommel'. Beide sind altklug, vorwitzig, naiv, fantasiebegabt und versuchen, die Grausamkeit der Welt zu begreifen. Doch während sich Oskar Matzerath angesichts der Zerstörung um ihn herum allem verweigert, geht Foers kleiner New Yorker Held offensiv daran, die überwältigende Trauer um den bei den Terroranschlägen des 11. September gestorbenen Vater zu überwinden.“ (Susanna Gilbert-Sättele in der *Stuttgarter Zeitung*)

<http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/980992>

[2] Eine für die misslingende Kommunikation zwischen den beiden symptomatische Episode ist der Anruf des stummen Großvaters von dem Flughafen, nachdem er nach jahrelanger Abwesenheit zu seiner Frau zurückkehrt. Er versucht sich mit ihr zu verständigen, indem er seine Worte durch die mit Buchstaben belegten Zahlentasten des Telefons ‚buchstabiert‘. Sie kann ihn anhand der Telefon-signale nicht verstehen. (EL&IC 269ff.)

[3] So denkt Oskar in einer Situation, in der die Erinnerung (das mentale Bild) an eine Person nicht mit dem realen Menschen übereinstimmt: „I started thinking about the pixels in the image of the falling body, and how the closer you looked, the less you could see.“ (EL&IC 293)

[4] Ebenso findet sich in ihnen (einzeln und zusammen betrachtet) kein narrativer Kern, der unabhängig von Oskars Erzählung eine Geschichte erzählen würde, wie es etwa bei den inszenierten Photographien von Jeff Wall oder Gregory Crewdson der Fall ist (Belting 2001: 233). Dagegen verweisen die vielen, ebenfalls unkommentiert im auftauchenden Kurz-Briefe auch auf Handlungen, die in der Erzählung nicht explizit genannt werden. So wird zum Beispiel durch den Brief des Taxifahrers an Oskar eine vorangehende Episode wieder aufgegriffen (EL&IC 147 und 193).

[5] Ebenso wird durch Bilder, die mit einer früher oder später erfolgten Beschreibung in Bezug stehen, die Erinnerung an die Beschreibung und deren Kontext im Rezipienten aufgerufen. Die auf der story-Ebene beschriebene Erinnerungsfunktion der Bilder wird folglich auf der discourse-Ebene reproduziert.

[6] Am prominentesten: die Terroranschläge des 11. September 2001 und die Bombardierung Dresdens im Februar 1945 (EL&IC 210 ff.) - sämtliche Mitglieder der Familie Schell sind Zeitzeugen der Geschichte.

[7] Das Photographieren ist neben Oskars Faible für ‚jewelry‘ die zweite Tätigkeit, mit der er jene von ihm ersehnte Familiengeschichte der Kontinuität eines ‚family business‘ zwischen ihm, dem Vater und dem Großvater schafft.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Deutsche Kolonialherrschaft auf der Bühne

Performanz und 'hate speech' in Kum'a Ndumbes III. Dokumentarstück *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...*

Die Theaterstücke des kamerunischen Autors Kum'a Ndumbe III. sind erst seit einigen Jahren einem breiten deutschsprachigen Publikum zugänglich. Während er in Deutschland als Politologe durch seine Publikationen unter anderem zur deutschen Kolonialpolitik bekannt ist,^[1] fanden seine in deutscher Sprache zwischen 1967 und 1970 entstandenen Theaterstücke keine Beachtung bei deutschen Verlagen: „Ich schrieb mein letztes Theaterstück in deutscher Sprache im Jahre 1970. Dann hörte ich auf. Es war kein Echo da. Alle meine Versuche bei deutschen Verlegern blieben ohne Erfolg.“^[2] Der mittlerweile in Lyon studierende Kum'a Ndumbe III. schrieb nun verstärkt auf französisch und veröffentlichte bei dem Verleger Jean Pierre Oswald, Paris in der Reihe *Théâtre africain*.

Erst die Veröffentlichung seiner Texte rund 40 Jahre nach ihrer Entstehung im kamerunisch-deutschen Verlagsnetzwerk *AfricaAvenir/Exchange & Dialogue* führte zur Etablierung seiner Texte auf dem deutschen Buchmarkt.^[3] Sprachwechsel hauptsächlich zwischen Deutsch, Französisch, Englisch und Duala changierend markieren unter anderem Zäsuren in Kum'a Ndumbes III. Biographie als Schriftsteller. Die mangelnde Resonanz in Deutschland korrespondiert mit einer Verabschiedung vom Deutschen: „Obwohl ich mich an dieser Sprache so sehr erfreue, hat mein Unterbewusstsein das Deutsche als Medium meines schöpferischen Ausdrucks ausgeräumt.“^[4]

Das mangelnde Echo bei deutschen Verlegern mag zum einen ein Indiz für die nach wie vor marginalisierte Wahrnehmung ‚afrikanischer‘ Autorinnen und Autoren auf dem deutschen Buchmarkt sein. Im speziellen Fall Kum'a Ndumbes III. reproduziert diese Marginalisierung, die bis zu einer Verabschiedung des Deutschen als Medium schriftstellerischen Arbeitens führt, eine nach wie vor gesellschaftlich und erinnerungspolitisch vorhandene Ausblendung deutscher Kolonialgeschichte. Insofern Kum'a Ndumbe III. über deutsche Kolonialherrschaft und die Auswirkungen post- und neokolonialer Politik in deutscher Sprache schreibt, ist er einer der deutschsprachigen Autoren, die auch im engeren Sinne als postkoloniale Autoren bezeichnet werden können.^[5] Die Texte Kum'a Ndumbes III. können somit auch als Freilegung und Zu-Sprache-Kommen bislang verworfener Erinnerungen gelesen werden.

Hierbei knüpfen die von Kum'a Ndumbe III. entwickelten Darstellungstechniken an Theaterkonzepte an, die ihrem Anspruch nach die Darstellung historischer Ereignisse und deren Analyse mit sozialpolitischem Engagement und Parteilichkeit verbinden: das Epische Theater und das Dokumentartheater. So finden sich in den Stücken illusionsdurchbrechende Techniken, die Ansprache des Publikums, der Einsatz von Medien zur Herstellung gesellschaftlicher Referenz, die Projektion von Dokumenten, Lautsprecherkommentare und musikalische Zwischenspiele. Zudem lassen sich Einflüsse des expressionistischen und des französischen Theaters erkennen. Die Einbeziehung des Publikums in das Handlungsgeschehen sowie Musik und Tanz sind jedoch auch zentrale Elemente der traditionellen Dramaturgie Kameruns, deren maßgeblichen Einfluss auf seine Arbeiten Kum'a Ndumbe III. betont hat.^[6]

Das Dokumentarstück *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...*^[7] zeigt die Erniedrigungs- und Unterwerfungsprozeduren der deutschen Kolonialmacht, aber auch Widerstandsstrategien von Seiten der Kameruner. In seinem Aufbau orientiert sich das Stück an historischen Ereignissen, die zur Etablierung deutscher Kolonialmacht in Kamerun führten. Die 1. Szene zeigt Verhandlungen um eine Niederlassung des Lübecker Handelshauses Woermann in Kamerun im Jahr 1868. Die Abtretung der Oberherrlichkeit von Gesetzgebung und Verwaltung an die deutsche Regierungsvertretung (3. Szene), legt die rechtlichen Voraussetzungen für eine umfassende deutsche Kolonialgewalt. Von Gräueltaten, Vergewaltigungen und Mord berichten afrikanische Söldner aus Dahomey (6. Szene). Zudem werden historische Dokumente des Reichskolonialministeriums auf die Bühne projiziert, die davon berichten, dass afrikanische Frauen nackt mit Flußpferdpeitschen ausgepeitscht wurden, während ihre Männer hilflos zusehen mussten. Die körperliche Gewaltausübung korrespondiert mit einer sprachlichen, die in der 7. und 8. Szene dargestellt wird. Historischer Ausgangspunkt ist nun das Jahr 1912, Bezirksamtman Röhms verkündet Kamerunern die Enteignung von ihrem Grund und Boden, die mit einer Ansiedlung in Sumpf- und Fiebergebieten verbunden ist. Verhandlungsversuche von Kameruner Herrschern sind vergeblich, auch die juristische Argumentationen von Seiten Duala Mangas vermögen nichts auszurichten. Der von Duala Manga, Dika und Kone organisierte Aufstand wird erstickt. Die 10. Szene endet mit der Verhaftung führender Aufständischer und der Hinrichtung Duala Mangas und Ngosi Dins.

Kennzeichnend für Kum'a Ndumbes III. Dokumentarstück *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie ...* ist nicht nur die Darstellung historischer Ereignisse, die zur Etablierung deutscher Kolonialherrschaft in Kamerun führten. Darüber hinaus werden durch Figureninteraktionen koloniale Unterwerfungsstrategien, aber auch widerständiges Handeln in Szene gesetzt. Motivation und Fokus meiner Untersuchung ist daher die Frage, wie in dem Stück Prozeduren kolonialer Unterwerfungsakte und Widerständigkeit auf der Mikroebene der Figureninteraktion dargestellt und darstellbar gemacht werden.

Die von Judith Butler entwickelten Gedanken zur sprachlichen Gewaltausübung durch *hate speech*,^[8] wie auch Möglichkeiten performativer Gegenstrategien lassen sich auf die im Stück beschriebenen Kolonialisierungsprozesse übertragen. Die politischen Unterwerfungsakte, z. B. die Enteignung des Landes, werden von sprachlichen Erniedrigungen begleitet. Es sind jedoch gerade diese sprachlichen verletzenden Akte, die zugleich Potential für ermächtigende Handlungen des vermeintlich unterworfenen Subjekts eröffnen. Denn nach Butler produzieren die sprachlichen Erniedrigungen das Paradox, ein Subjekt anzurufen, das sie eigentlich zu negieren beabsichtigen: „Während also die verletzende Anrede ihren Adressaten scheinbar nur festschreibt und lähmt, kann sie ebenso eine unerwartete, ermächtigende Antwort hervorrufen. Denn wenn ‚angesprochen werden‘ eine Anrufung bedeutet, dann läuft die verletzende Anrede Gefahr, ein Subjekt in das Sprechen einzuführen, das nun seinerseits die Sprache gebraucht, um der verletzenden Benennung entgegenzutreten.“^[9]

Verletzende Anrede, aber auch ein sich widersetzendes Entgegenreten sind in *Ach Kamerun!* öfter dargestellt. So äußert Bezirksamtman Röhms bei der Enteignung des Bodens: „Ekone, du musst selber über deine kindische Frage lachen oder deine Stupidität steigert sich zum Ungeheuren.“ (AK, S. 31) Die *hate speech* Röhms erscheint jedoch letztlich der sachlichen Rede Ekones argumentativ unterlegen, wenn dieser insistiert: „Ich verlange nur von Ihnen, dass Sie sich deutlicher ausdrücken.“ (AK, S.31) In späteren Verhandlungen befiehlt Röhms Duala Manga „mach deine Negerschnauze wieder auf.“ Worauf Duala Manga entgegnet: „Gut, meine Negerschnauze mache ich wieder auf. Wir schlagen der deutschen Regierung vor, es zuzulassen, dass wir unsere Sache selbst vor dem deutschen Reichstag vorbringen.“ (AK, S. 38) Die verletzende Benennung intendiert die Einsetzung eines unterworfenen Subjekts.^[10] Indem Duala Manga die sprachliche Verletzung aufnimmt, geht sie in die Rede des (vermeintlich) erniedrigten Subjekts über und verbindet sich mit dessen Forderungen. Trotz dieser Neukontextualisierung bleibt jedoch auch das erniedrigende Potential der *hate speech* erhalten.

Butler verweist zudem auf die existentielle Bedeutung der Anrufung für die Konstituierung des Subjekts, insofern dieses eine bestimmte gesellschaftliche Existenz erst dadurch erhalte, indem es angerufen werde.^[11] Im Akt der Anrede wird das Subjekt folglich als solches anerkannt, bestärkt oder aber auch erniedrigt bzw. negiert im Sinne einer Absprache der Existenzberechtigung. Unter dieser Perspektive erscheint die *hate speech* deutscher Regierungsvertreter auch als Fortsetzung der in Szene VI beschriebenen Gräueltaten. Dennoch resultiert für Butler aus dieser Verletzbarkeit des Subjekts nicht zwangsläufig Ohnmacht.

Die Angewiesenheit auf Wiederholung und die Notwendigkeit ein Subjekt einzuführen, gegen das sie sich zugleich wenden kann, macht *hate speech* erschütterbar. Denn gerade der Wiederholungszwang eröffnet für das hassvoll angerufene Subjekt einen Spielraum für Gegenstrategien, beispielsweise durch Umdeutungen, Aneignungen und Neukontextualisierungen der hasserfüllten Rede. Hier eröffnen sich für Butler Perspektiven für eine Theorie der sprachlichen Handlungsmacht, und zwar sowohl in Hinblick auf das angerufene Subjekt, das nicht einem bloßen Verwiesenwerden auf Ohnmacht ausgeliefert ist, als auch in Bezug auf die Initiatoren von *hate speech*.^[12]

Kennzeichnend für *Ach Kamerun!* ist die komplexe performative Interaktion der Figuren. Zwar verläuft die Linie von erniedrigenden und ermächtigenden performativen Handlungen entlang des Konflikts zwischen deutscher Kolonialmacht und Kameruner Bevölkerung, allerdings wird diese Dichotomie immer wieder durchbrochen, so dass die homogene Darstellung und Verkörperung von Gruppeninteressen irritiert werden. Zusätzlich werden die performativen Handlungen im Text und auf der Bühne durch die Einbindung der Leser beziehungsweise des Publikums überlagert.

So erweckt die 1. Szene den Eindruck eines gleichberechtigten Gesprächs zwischen König Bell und Thormählen, Vertreter der Firma Emil Woermann, an dessen Ende die Etablierung einer Handelsniederlassung in Kamerun im Jahr 1868 steht. Im Vergleich zu seinen deutschen Verhandlungspartnern erscheint König Bell mächtig. Dafür spricht nicht nur der Verhandlungsort, das Empfangszimmer im Palast König Bells, sondern auch der ironische „Na ja“-Kommentar im Bezug auf ein vermeintlich freundschaftliches Verhältnis zu den Engländern. (AK, S. 9) Auch „der junge Mann“, der wenig später einen Begrüßungsanzug aufführt, hat die Möglichkeit, sein scheinbar verspätetes Eintreffen damit zu begründen, dass die Unterredung „viel zu früh“ begonnen habe. Die anschließende Reichtung des goldenen Bechers der Freundschaft deutet zudem darauf hin, dass die Initiierung performativer Akte von politisch-diplomatischer Tragweite noch von König Bell ausgeht.

Aus einer historischen Distanz erweist sich jedoch die machtvolle Position König Bells als gefährdet. Sowohl durch das Wissen und die Erwartungen des Publikums als auch durch den Aufbau des Stücks wird dieses Treffen zur Exposition einer Etablierung deutscher Kolonialherrschaft in Kamerun. Die performativen Handlungen dienen aus dieser Perspektive weniger der Initiierung diplomatischer Beziehungen als deren Inszenierung. Das historische Hintergrundwissen demaskiert die Unaufrichtigkeit in den Handlungen Thormählens, was zusätzlich durch die Verwendung seiner Sprache bestätigt wird. So beteuert er nach der Reichtung des goldenen Bechers: „Darum vermag ich jetzt das auszusprechen, was ich nie gewagt hätte: Meine Seele atmet auf. Ich fühle mich erleichtert, ich fühle mich jung. Ich habe aus Ihrem Becher die Kraft geschöpft, Sie zu überzeugen.“ (AK, S. 12) Das ‚Aufatmen der Seele‘ verweist auf Performanz im doppelten Sinne: Zum einen orientiert sich die Rede Thormählens an klassischer Bühnensprache, zum anderen ist sein Handeln stark ritualisiert. Die Rede Thormählens widerlegt sich jedoch selbst, indem ‚die Erleichterung‘, ‚das Kraftschöpfen‘ letztlich nur als Überleitung zu Verhandlungen funktionalisiert wird.

Des Weiteren wird (sprachliche) Performanz von den Figuren genutzt, um Handlungen zusätzliche Bedeutungen zu verleihen. Dass diese Einführung von Bedeutungsebenen koloniale Unterwerfungsstrategien initiiert und festigt, wird in einzelnen Szenen und Sequenzen immer wieder vorgeführt. Dies zeigt sich beispielsweise bei der Ablehnung des „Schutzes“, der von König Bell und König Akwa als Instrument zur Etablierung eines deutschen Herrschaftssystems durchschaut wird (vgl. AK, S. 18). Die Ablehnung „des Schutzes“ führt jedoch keineswegs zu einer Abwehr der Kolonialgewalt. Vielmehr produziert Kolonialherrschaft bereits im Vorfeld ihrer eigentlichen Etablierung permanente neue performative Handlungen, wie die unmittelbar folgenden Verhandlungen über die Oberherrlichkeit der Gesetzgebung und der Verwaltung sowie das sich anschließende Hissen der deutschen Flagge (vgl. AK, S. 19f.).

Im weiteren Verlauf des Stücks werden die brutalen Unterwerfungs- und Erniedrigungsstrategien der deutschen Kolonialmacht auf die Bühne gebracht. Doch auch hier sind es performative Handlungen, die Widerstand hervorrufen. So schildern Söldner und Söldnerinnen aus Dahomey Misshandlungen und Vergewaltigungen und planen, diese auf der Bühne zu bringen. Auf diese Weise werden sie kurzzeitig zum Subjekt der Handlung.^[13] Diese Aufführung wird jedoch von „Leist“, „Puttkämmerchen“ und „Zimmerer“ unterbunden, die kurz danach auftreten. Die 6. Szene schließt mit der Projektion eines Dokuments des Reichkolonialministeriums, das die öffentliche Auspeitschung von Frauen aus Dahomey schildert. Dem folgt in Szene 7 die Enteignung von Grund und Boden als politischer Gewaltakt. Die Szenen 7 und 8 zeigen die Verhandlungen und die Bemühungen der Kameruner, diese Enteignung abzuwenden. Dabei kontrastiert die permanente *hate speech* des Bezirksamtmanns Röhm mit der sprachlich-performativen Gegenwehr von Seiten der Kameruner Herrscher.

So bemerkt Röhm gleich zu Beginn des Gesprächs: „Das Vernünftige bleibt euch verschlossen. Das habt ihr davon, Neger zu sein.“ (AK, S. 35) ‚Vernunft‘ als zentrales Ideal europäischer Aufklärung begründet *hate speech* und so den Gebrauch der verletzenden Benennung. Dem entgegnet „ein afrikanischer Fürst“: „Beruhigen Sie sich. Sie reden also von der Vernunft.“ Durch Verwendung von *hate speech* spricht sich Röhm sein Monopol auf Vernunft nicht nur selbst ab, sondern auch die performativen Handlungen des vermeintlich Unterworfenen demaskieren Röhm. Indem die Äußerung des Fürsten auch als ironischer Kommentar verstanden werden kann, wird er, wenn auch nur momentan, zum Subjekt der Handlung.

Auch die kurz darauf folgende Sequenz zeigt, wie *hate speech* Möglichkeiten zur Subversion hervorruft, wenn Bezirksamtmann Röhm die „Die Versammlung“ entzweien möchte: „Ihr sollt euch erheben! Ihr sollt euch gegen euch selbst erheben!“ „Die Versammlung“ folgt dieser Aufforderung: „Wir sollen uns erheben! Ha! Wir sollen uns erheben, hat der Bezirksamtmann gesagt. Also los!“ (AK, S. 35) Daraufhin bestürmt die Menge Röhm und er wird von drei Männern in die Höhe gehoben. Auch hier ist es wieder die potentielle Mehrdeutigkeit des performativen Sprechakts, die die Versammlung für sich zu nutzen weiß. Zudem deutet sich ein bewusstes Missverstehen an, insofern der eindeutige zweite Befehl des Bezirksamtmanns ‚überhört‘ wird. ‚Überhören‘ beziehungsweise Missverstehen als widerständige Strategie ist Voraussetzung für die ‚Erhebung‘ des Bezirksamtmannes Röhm.

Möglichkeiten für Subversion eröffnen sich ferner, indem Unterwerfung reproduzierende Handlungen parodiert werden. So wird die Übernahme kolonialer Unterwerfungsakte, wie ‚Gehorsam leisten‘ und die auch räumliche ‚Erhöhung‘ des Herrschers zwar formal erfüllt, jedoch mit neuer Bedeutung aufgeladen. Dieses ‚Aus-der-Rolle-Fallen‘ ist jedoch momentan, denn bereits der Zorn des Bezirksamtmanns zerstört die Parodie, lässt die eben noch Aufbegehrenden vor Angst zittern und droht nach dem sprachlichen Angriff die endgültige Vernichtung an: „Wenn sich so etwas wiederholt, vergase ich euch alle - Könige und Häuptlinge des Kamerunvolkes.“ (AK, S. 35) Doch selbst dieser sprachliche Vernichtungsakt, verrät sich selbst, indem er die Gefahr eingesteht, die von der Wiederholung subversiver Performanz ausgeht.

Die exemplarische Analyse einzelner Szenen zeigte Mikroprozesse kolonialer Gewalt in ihrer performativen Dimension. Der *hate speech* der deutschen Kolonisatoren, deren Herrschaftsgewalt sich unter anderem in einer offensiven und explizit auf Erniedrigung und Vernichtung ausgerichteten Wortwahl äußert, kontrastiert mit einem ‚verdeckten‘ performativen Agieren, das unter anderem Mehrdeutigkeiten, Bedeutungsverschiebungen und Parodie für widerständiges Handeln nutzt.

Das Stück endet zwar mit der Verhaftung und Hinrichtung der Anführer des politischen Widerstands, Duala Manga und Ngoso Din, und ist in seiner Geschichte der Unterwerfung an historischen Ereignissen orientiert. Dennoch läuft es keineswegs Gefahr, deutsche Kolonialgeschichte als Unterwerfungsgeschichte, wenn auch unter kritischen Vorzeichen, fortzuschreiben. Vielmehr ist es gerade die performative Unberechenbarkeit, die weitere Deutungsmöglichkeiten aufzeigt. Während sich der Aufbau des Stücks am ‚historischen Verlauf‘ orientiert und somit an etablierte Muster von ‚Ereignis‘ und ‚Entwicklung‘ anknüpft, macht erst die Einführung einer performativen Ebene koloniale sprachliche Unterwerfungstechniken und körperliche Erniedrigung, aber auch spontane wie listige Gegenstrategien darstellbar.

Darüber hinaus werden über die sprachlich-performative Interaktion der Figuren Geschichtsdeutungen eingeführt. So wird beispielsweise durch die *hate speech* Röhm und dessen Vergasungsandrohung eine Kontinuität zwischen deutscher Kolonialpolitik und Judenvernichtung hergestellt. An dieser Stelle nimmt das Stück Deutungen vorweg, die erst in den letzten Jahren in der Geschichtswissenschaft diskutiert wurden.^[14]

Doch nicht nur Geschichtsdeutungen, sondern auch Reflexionen über das Bühnengeschehen finden mittels sprachlicher Performanz statt. So unterbricht in der 2. Szene Pantänius die Verhandlungen mit Ekwalla und bezieht das Publikum ein:

„Mein, Gott, Sie sind wahrhaft ein eifriger Händler. Sogar jetzt, ja, jetzt auf dem Theater wollt Ihr Neger euer Elfenbein und Palmöl und Palmkerne und Trallala verkaufen. Die Zuschauer sind per pedes gekommen und können eure Lieferung nicht mit nach Hause tragen.“ (AK, S. 14) Als Ekwalla daraufhin der Aufführung eines historischen Stücks zustimmt, (AK, S.15) wendet sich „ein Händler“ wieder an die Zuschauer: „Ja, liebe Zuschauer, nennt unser Stück wie ihr wollt. Aber wir sagen euch, was wir zu tun gedenken: Spielen! Tanzen! Spielen! Sonst nichts!“ Daraufhin Voss: „Wir können vor lauter Tanzen und Spielen das Geschäft doch nicht vergessen! Kinder erzählt mal!“ (Ebd.)

Auch hier zeigt sich wieder der mehrdeutige Gebrauch von Wörtern, der auch die Handlungen der Figuren doppeldeutig werden lässt. So changiert die Verwendung von „Spielen!“ zwischen einer Vorwegnahme kolonialer Zuschreibungen und einer Reflexion des Bühnengeschehens, während Voss' Anrufung als „Kinder!“ entlarvend wirkt, insofern er das Spiel um die Doppeldeutigkeit der Rede und Handlungen nicht durchschaut.

Die Hinwendung zum Zuschauer erinnert zum einen an Techniken zur Illusionsdurchbrechung im Sinne des Epischen Theaters. Insofern diese auf Pantänius Initiative zurückgeht, ist sie auch Teil einer performativen Strategie, die zu verschiedenen Zwecken genutzt werden kann, beispielsweise

um die starke Verhandlungsposition Ekwallas abzuschwächen und das Geschehen in andere Bahnen zu lenken.

Indem die Zuschauer in die kolonialen Auseinandersetzungen um Unterwerfung, Erniedrigung, aber auch Ermächtigung und Widerstand einbezogen werden, entsteht eine paradoxe Situation: Einerseits steht diese Illusionsdurchbrechung in der Tradition des Epischen Theaters und bewirkt somit eine Distanzierung zum Bühnengeschehen, gleichzeitig werden die historischen Ereignisse an die Zuschauer herangeführt. Mehr noch: Das Publikum wird sogar Teil des Bühnengeschehens, indem es in die Handlungsstrategien der Figuren einbezogen wird.

Damit wird das Stück selbst zum offenen Interaktionsfeld, das einem deutschen Publikum nicht nur die ausgeblendete koloniale Vergangenheit vor Augen führt, sondern es in die (nach)kolonialen Auseinandersetzungen um Unterwerfung, Erniedrigung, aber auch Ermächtigung und Widerstand gezielt miteinbezieht.

[1] Kum'a Ndumbes III. Habilitationsschrift erschien unter dem Titel: *Was will Bonn in Afrika. Zur Afrikapolitik der Bundesrepublik Deutschland*. Pflaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992. Nach seiner Habilitation lehrte er von 1990-2001 am Berliner Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaften.

Ausführliche Informationen zu Kum'a Ndumbe finden sich im Internet unter <http://www.africavenir.com/>.

Eine Untersuchung der Theaterkonzeption Kum'a Ndumbes III. findet sich in dem Aufsatz von Sara Lennox.: *Das afrikanische Gesicht, das in deinem Raum spricht. Postkoloniale Autoren in Deutschland: Kum'a Ndumbe III und Uche Nduka*. - In: *Literatur und Migration*. Sonderband Text + Kritik IX (2006), S. 167-176. Durch ihre Beiträge wurde ich auf die Texte Kum'a Ndumbes III. aufmerksam.

[2] Kum'a: Ndumbe III.: *Zur Einleitung*, - In: *Ich klopfte an deiner Tür... Zeitzeugnisse in Briefen, Gedichten und Erzählungen*. Bd. I (Reihe Literatur). Douala, Berlin: AfricAvenir/Exchange & Dialogue 2005, S. 114-128, hier S. 117f.

[3] Kum'a Ndumbe schrieb vier Theaterstücke auf Deutsch: *Lumuba II*. (1968), *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...* (1970), *Kafra-Biatanga. Tragödie Afrikas* (1970), *Das Fest der Liebe. Die Chance der Jugend*. (1970). Hinzu kommen vier auf Französisch verfasste Stücke: *Cannibalisme* (1973), *Amilcar Carbra - lou tempête sur la Guinée-Bissau* (1976), *Le soleil de l'aurore* (1976) und *Lisa, la putain de...* (1976).

[4] Ebd., S.122.

[5] Lennox betont, dass Kum'a Ndumbe III. einer der wenigen postkolonialen Autoren im engeren Sinne sei: „If a postcolonial author is defined as one who writes in the language of his or her country's former colonizers, Prince Kum'a Ndumbe III may be Germany's only postcolonial author.“ <http://www.africavenir.com/publications/occasional-papers/index.php>

[6] Vgl. hierzu Lennox, *Das afrikanische Gesicht*, S. 169 sowie Richard Bjornson, der bereits 1991 im Rahmen seiner umfangreichen Studie über Kameruner Autorinnen und Autoren die Stücke Kum'a Ndumbes III. untersucht hat. Richard Bjornson: *The Afrikan Quest for Freedom and Identity. Cameroonian Writing and the National Experience*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 444.

[7] Kum'a Ndumbe III.: *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...* Ein Dokumentarstück in zehn Szenen. Bd. III (Reihe: Theater). Douala, Berlin: AfricAvenir/Exchange & Dialogue 2005. Im Folgenden abgekürzt als AK.

[8] Judith Butler: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

[9] Ebd., S. 10.

[10] Vgl. ebd., S. 59.

[11] Vgl. ebd., S.15.

Existenz ist folglich nicht etwas Vorgängiges, das durch die Anrede lediglich eine Bestätigung oder Hinterfragung erfährt. Vielmehr ist es die Anrede selbst, die dem Subjekt eine bestimmte Existenz erst ermöglicht. Das Subjekt in seiner Anerkennbarkeit bedarf einer Anerkennung durch die Anrede um zu Existenz zu gelangen: „Kraft dieser grundlegenden Abhängigkeit von der Anrede des anderen gelangt das Subjekt zur ‚Existenz‘. Das Subjekt existiert nicht nur dank der Tatsache, daß es anerkannt wird, sondern dadurch, daß es im grundlegenden Sinne *anerkenntbar* ist.“ Vgl., ebd. S. 15f.

[12] Zwar weist *hate speech* über die konkreten Nutzer hasserfüllter Rede hinaus, indem sie sich über performative Sprechakte fortsetzt, die als solche konventionalisiert sind. *Hate speech* zu nutzen liegt jedoch in der Verantwortung der Einzelnen: „Während einige Theoretiker die Kritik der Souveränität als Zerstörung der Handlungsmacht mißverstehen, setzt meiner Ansicht nach die Handlungsmacht gerade dort ein, wo die Souveränität schwindet. Wer handelt (gerade nicht das souveräne Subjekt), handelt genau in dem Maße wie oder sie als Handelnde und damit innerhalb eines sprachlichen Feldes konstituiert sind, das von Anbeginn an durch Beschränkungen, die zugleich Möglichkeiten eröffnen, eingegrenzt wird.“ Ebd., S. 32.

[13] Vgl. Lennox, *Das afrikanische Gesicht*, S. 170.

[14] Dazu Jürgen Zimmerer: *Von Windhuk nach Auschwitz. Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*. Münster LIT 2007.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Anne Hillenbach

Marlene Streeruwitz' Roman *Lisa's Liebe* als hybrides Medium: Die Formen und Funktionen seiner Fotografien in (Ko-)Relation zu seinen sprachlichen Elementen

Der 1997 erschienene Roman *Lisa's Liebe* ist der zweite Roman der österreichischen Schriftstellerin Marlene Streeruwitz. Die Protagonistin des Romans ist die 39-jährige Volksschullehrerin Lisa Liebich, deren Leben „unspektakulär zwischen Lehrberuf, peinlich lieblosen Affären und Bildungsreisen“^[1] dahin verläuft.

Lisas Geschichte wird jedoch nicht nur mittels Sprache kommuniziert, sondern auch durch gut 120 Fotografien, deren vielfältige Funktionen weit über die Illustration der Handlung hinausgehen. Der Fotoroman *Lisa's Liebe* ist ein hybrides Medium, in welchem die beiden Medien Sprache und Fotografie nicht nur nebeneinander auftreten, sondern sich konzeptionell miteinander verknüpfen. Um die Bedeutungsdimensionen des Romans näher erschließen zu können, soll hier untersucht werden, welche Funktionen die Fotografien innerhalb des Romans erfüllen und inwieweit sie das Gesamtkonzept und die Deutung des Romans mitprägen.

Das wohl augenfälligste Merkmal an Marlene Streeruwitz' Werk ist dessen Nähe zum Trivialroman. *Lisa's Liebe* ist mit einem reduzierten, fast statischem Vokabular in einer stark vereinfachten Sprache geschrieben, der literarische Text besteht fast ausschließlich aus der Aneinanderreihung von Hauptsätzen, die beschreiben, was Lisa macht und tut. „Lisa war Lehrerin“^[2], „Lisa hatte sich beim Schifahren das Knie verletzt.“^[3], „Lisa hatte Hofrat Schmarantzer ihre Telefonnummer aufschreiben müssen.“^[4] Auch der falsche Genitiv im Titel *Lisa's Liebe* verweist auf das Triviale des Groschenromans.^[5] Diese banale Sprache ist Teil eines Gesamtkonzepts, das einen Angriff auf den Trivialroman und auf die Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Trivialen darstellt. Dieses Konzept funktioniert sowohl auf sprachlicher als auch auf inhaltlicher und „optischer“ Ebene: Das Layout von Streeruwitz' Roman ähnelt in seiner Aufmachung dem Groschenroman, es greift die gestalterischen Aspekte der Trivialgenres Liebes-, Heimat- und Fotoroman auf.^[6] Außerdem ist Streeruwitz' Roman in drei Folgen unterteilt, die jeweils den Umfang von trivialen Liebesromanen in Heftform besitzen. Die Seitenzahlen sind mit kleinen Blümchen verziert, ebenso wie der erste Buchstabe der Kapitel, immer das L aus dem Namen Lisa, in großer geschwungener Schreibschrift gedruckt wurde.^[7] Diese schmückenden Beigaben zitieren eine romantische Atmosphäre, die im Roman jedoch niemals auftreten wird.

Das Deckblatt der ersten Folge zeigt ein Jugendfoto der Autorin. Im Hintergrund ist die Wiese zu sehen, die im Roman selbst häufig als Fotomotiv dient.

(Vgl. Abbildung 1: Marlene Streeruwitz, *Lisa's Liebe*. Umschlag.)

Das Foto befindet sich auf einem roten Hintergrund, der durch das Rot als Farbe der Liebe wiederum auf die Nähe zum Liebesroman anspielt. Das Foto auf dem blauen Cover der zweiten Folge zeigt die junge Marlene Streeruwitz vor einem Haus in den Alpen, das ebenfalls häufig auf den Fotografien des Fotoromans abgebildet ist. Das Deckblatt des letzten Heftchens zeigt die Autorin vor einem Straßenschild in New York. Der Hintergrund ist in grün, der Farbe der Hoffnung, gehalten.

Dadurch, dass Marlene Streeruwitz sich auf diesen Fotografien selbst abbildet, scheint sie auf Biographisches abzielen. Die Autorin selbst wuchs in einer österreichischen Kleinstadt auf und könnte sich somit in einer Landschaft, wie der auf den ersten beiden Covers abgebildeten, aufgehalten haben. Die Fotografien der Deckblätter lassen sich als eine Anspielung auf die „Gleichsetzung des Erzählerischen mit dem Autobiografischen [lesen], [...] auf die ebenso dümmliche wie beliebte Frage, die Kritiker sich oft insgeheim mit Ja beantworten: Hat sie das selbst erlebt?“^[8] Bei der Betrachtung der Fotografien fällt es auf, dass Marlene Streeruwitz auch nachträglich in die Fotos hineinretuschiert worden sein könnte. Für die nachträgliche Bearbeitung dieser Fotografien spricht einerseits, dass der Hintergrund im Roman mehrfach als alleiniges Bildmotiv zu sehen ist und andererseits die Qualität der Fotografie, auf der die Autorin wie eine zweite Oberfläche erscheint. Da es heute technisch keine Probleme mehr bereitet, Fotografien zu bearbeiten, ohne dass der Betrachter auf die Manipulation hingewiesen wird, liegt die Vermutung nahe, dass Streeruwitz schon durch die Fotografien auf ihren Buchcovern den noch immer mit der Fotografie verbundenen Authentizitätscharakter des Mediums in Frage stellt. Die vermeintliche Nähe von Autorin und Lisa Liebich ist ebenso wie die scheinbare Nähe des Romans zum Groschenheftchen vom Bahnhofskiosk eine Illusion.

Die Fotos sind jedoch mehr als nur ein Verweis auf den Trivialroman, dessen Genremerkmalen *Lisa's Liebe* weder inhaltlich noch sprachlich noch in letzter Konsequenz optisch entspricht: Der Inhalt des Romans sind alltägliche, trostlose Begebenheiten im Leben einer Hauptfigur, die alles andere als eine Heldin ist. Die nüchterne, einfache Sprache, die diese Begebenheiten kommuniziert, steht im Gegensatz zur blumigen Ausdrucksweise der Groschenromane und die in den Roman eingebetteten Fotografien zeigen meist die gleichen, menschenleeren Landschaften.

In der ersten Folge bestimmen drei verschiedene Motive die Fotografien des Romans. Zum ersten ist ein einzelnes, weißes Haus inmitten einer Berglandschaft zu sehen. Es steht an einem sacht herab fallenden Wiesenhang vor bewaldeten Bergen, die zum Teil hoch genug sind, dass auf ihren Spitzen noch Schnee liegt. Das helle Haus fügt sich in die alpine Landschaft ein und ist meist am linken Rand der Fotografie platziert. Auf den Fotos, auf denen das Haus rechts oder mittig auf der Bildfläche angeordnet wurde, kann man erkennen, dass sich neben diesem Haus noch ein zweites, kleineres Haus, vielleicht auch mehrere Häuschen befinden. Das dargestellte Haus soll entweder die Topfenalm, auf der Lisa ihren Urlaub verbringt, oder das Haus, das Lisas Feriendomizil gegenüber liegt darstellen.

(Vgl. Abbildung 2: Marlene Streeruwitz, *Lisa's Liebe*. 2. Folge. S. 29.)

Das zweite Fotomotiv ist der Blick von einer Veranda. Auf den verschiedenen Fotos ist unterschiedlich viel Raum der Veranda zu erkennen. Manchmal ist dort lediglich die hölzerne Balustrade zu sehen, manchmal auch ein Sonnenschirm von Coca-Cola oder die hölzerne Wand des Hauses. Das dritte Fotomotiv zeigt eine Wiese in der bekannten alpinen Landschaft, über die ein unbefestigter Wirtschaftsweg verläuft. Rechts im Vordergrund dieser Fotografien befindet sich meist eine Tanne. Einige Bilder lassen noch erkennen, dass es sich bei der Wiese um exakt die Wiese handelt, die dem weißen Haus vorgelagert ist. Aus der Zusammenstellung der Fotografien, die zwar immer die gleichen Motive zeigen, die aber doch nie dieselben sind, geht hervor, dass diese Bilder Lisas Blicke festhalten. Lisa schaut von der Veranda in den Wald, Lisa schaut auf das gegenüberliegende Haus und Lisa betrachtet die sie umgebende Landschaft. Einmal ist sogar eine komplett schwarze Fotografie abgedruckt, die die Wiese bei Nacht zeigen soll. Im Gegensatz zu der Stadt ändert sich auf dem Land die Aussicht nicht. Das, was Lisas Blicken begegnet, ist immer dasselbe, und Lisas Blick verändern sich nur minimal. Und während Lisa sieht, wartet sie auf das Antwortschreiben des Arztes Dr. Adrian, in den sie sich verliebt hat.

Die Fotos sind niemals in den Text eingebettet, sondern erhalten stets eine eigene Seite, die an den Ecken durch eine geometrische Verzierung geschmückt ist. Über den Fotos steht ein bestimmtes Datum. Das erste auftretende Datum ist der 4. Juli, das letzte Datum ist der 31. August.^[9] Das Datum und die gelegentliche Beschriftung der Fotografien besteht nicht aus normalen Druckbuchstaben, sondern aus einer „Handschrift“. So entsteht der Eindruck, dass es sich um ein fotografisches Tagebuch handelt.

(Vgl. Abbildung 3: Marlene Streeruwitz, *Lisa's Liebe*. 2. Folge. S. 18.)

Für diese These spricht vor allem, dass die Fotografien eine völlig andere Zeitebene abbilden als der literarische Text. Während dieser Lisas Leben aus der Rückschau erzählt, dokumentieren die Fotografien Lisas Gegenwart, nämlich ihre Zeit auf der Toffenalm in Gosau. Der letzte Abschnitt vor den ersten Fotos lautet: „Lisa fuhr nach Gosau. Sie wartete auf eine Nachricht von Dr. Karl Adrian.“^[10] Doch nun wird bis zu Lisas Aufenthalt in

New York, der im Präsens erzählt wird, nichts mehr über Lisas gegenwärtige Situation erzählt. Der Leser erfährt nicht, was Lisa im Urlaub macht, sondern er erfährt von ihrem bisherigen Leben, er liest über ihre Familie, ihre lieblosen Affären, ihre Diäten und Krankheiten. Die Funktion, den Leser über Lisas Zeit auf der Toffenalm zu unterrichten, übernehmen nun die Fotografien. Diese zeigen stets die gleichen immer wiederkehrenden Motive und damit auch, dass Lisa nichts tut als auf einen Liebesbrief zu warten.

Die Bildunterschriften unter den Fotografien sind aber nicht von Subjektivität und Emotionalität geprägt, wie man es bei einem Tagebuch vermuten könnte. Das Personalpronomen „Ich“, welches Tagebuchtexte sonst beherrscht, fällt kein einziges Mal, es scheint, als wäre die neutrale, personale Erzählsituation des restlichen Romans auch in den Bildunterschriften beibehalten worden. Der Leser weiß oder ahnt zwar, dass die Fokalisierungsinstant Lisa Liebich ist, doch diese präsentiert dem Leser weder emotionale Innenwelt noch eigene Gedanken und Gefühle.

Die Bildunterschriften sind nüchtern: „Der Briefträger fährt über die Wiese zum Haus gegenüber. Er fährt die Straße herunter und verschwindet hinter den Bäumen. Er hat keine Post gebracht.“^[11] „Der Briefträger fährt schon wieder davon. Er hat Werbeschriften gebracht.“^[12] Es wird kein einziges Wort über Lisas Enttäuschung mitgeteilt. Lisa scheint nichts anderes zu beschäftigen als die erhoffte Post von Dr. Adrian, doch ihr (passives) Warten ist vergebens. Der Briefträger bringt nur sehr selten private Post für Lisa und erst recht keinen Liebesbrief des Arztes.

Die Fotografien in den ersten beiden Romanteilen zeugen von der Einsamkeit der Berge, die Lisas Warten nur noch eintöniger macht. Denn wenn sie dem Briefträger nachblickt, sehen ihre Augen immer und immer wieder dasselbe. Der Briefträger, der auf fast allen Bildunterschriften erwähnt wird, ist auf keiner der Fotografien zu erkennen.

Auch Lisa Liebich selbst taucht auf keinem der Bilder auf, es scheint, als wäre sie in der Erzählgegenwart gar nicht vorhanden. „Durch diese Abwesenheit dokumentiert diese Erzählebene die Uneigentlichkeit ihres Lebens.“^[13] Der Eindruck, das Lisa selbst in ihrem Leben nur eine Nebenrolle spielt und passiv in der sie umgebenden Welt verharrt, wird durch den literarischen Text, der ihr Leben rückblickend erzählt, verstärkt und bestätigt:^[14]

Der Roman *Lisa's Liebe* beginnt mit dem Satz „Lisa hatte sich verliebt.“^[15] Bereits wenige Zeilen später folgt ein sachlicher Liebesbrief an Dr. Adrian, den sie seit einem Jahr täglich auf dem Weg zur Arbeit trifft, der aber noch nie mit ihr gesprochen hat. Es folgt nun aber nicht- wie es nach den Genreentsprechungen des Groschenromans zu erwarten wäre- eine glückliche Liebesgeschichte, sondern eine Zeit in der Lisa vergeblich auf Dr. Adrians Antwort wartet und trostlose Ferien auf einer österreichischen Alm verbringt. Während die Zeilen „Lisa war Lehrerin wegen der Ferien geworden. Lisa hatte gedacht in den Ferien etwas für sich tun zu können. Reisen. Kunst. Andere Menschen. Fremde.“^[16] noch suggerieren, dass es sich bei Lisa um einen selbstbestimmten Menschen handelt, so wird diese Erwartung im Laufe des Romans radikal enttäuscht. Lisa ist passiv und lässt ihr Leben nur über sich ergehen. Vor allem Männern gegenüber kann sie sich nicht durchsetzen und lässt sich als Geliebte ausnutzen.^[17] Die sexuellen Erlebnisse Lisas, die im Roman geschildert werden, sind trostlos und alles andere als romantisch: „Lisas erstes Mal war auch in einem Auto gewesen. [...] Beim Schmusen hatte er Lisa gefragt, ob es ginge an diesem Tag. Lisa hatte ihn fragen müssen, was er meine. Ob sie krank sei. Oder die Regel. Oder was? Aber da war er schon drin gewesen. Am nächsten Tag hatte Lisa diesen Geruch an sich bemerkt. Aber sonst war nichts anders.“^[18] Lisas Gefühle bleiben verborgen, es wird lediglich geschildert, was Lisa tut, ihre Liebe erscheint als gefühllose Angelegenheit. Durch den Gegensatz zwischen den Genreerwartungen an den romantischen Liebesroman und der trostlosen Liebe Lisas „decouviert Marlene Streeruwitz -mit einige boshafter Süffisanz- die Aufgeblasenheit des Trivialen durch die Konfrontation mit dem Alltag.“^[19] Der Alltag, der in der Trivialliteratur niemals vorkommt, wird mit all seinen Gewohnheiten, Wiederholungen und Banalitäten zum Gegenstand des Romans.

Die Fotografien zeigen, was der Text verschweigt, nämlich Lisas trauriges Warten, ihre Hoffnung, die von Tag zu Tag aufs Neue enttäuscht wird und die immer gleich bleibende Ereignislosigkeit der österreichischen alpinen Landschaft. Das, was von Lisas Vergangenheit erzählt wird, unterrichtet den Leser über ihr tristes Leben, ihre Passivität und ihre Schwierigkeiten zu entscheiden und zu handeln. Die Fotos zeigen Lisas Gegenwart und dass sich nichts geändert hat. Statt Fotos von Ausflügen oder anderen Menschen bilden die Fotografien nur ihre Blicke ab, die sich in der sie umgebenden Berglandschaft verirren.

Neben diesen Fotografien treten im ersten und zweiten Teil auch Abdrucke von Zeitungsausschnitten auf. Neben Todesanzeigen sind auch Zeitungsartikel und Werbeanzeigen zu finden, die Fotos enthalten. Es spricht einiges dafür, dass es sich bei den im Roman enthaltenen Zeitungsausschnitten um tatsächliche Zeitungsausschnitte handelt, die die Autorin gesammelt hat. Marlene Streeruwitz äußert sich über das Sammeln und Archivieren von Artikeln wie folgt: „Ich sammle ganz heftig Zeitungsausschnitte, in der Hoffnung, ein Archiv anzulegen, das aber sicher nie zustande kommt. Die Blätter liegen in Kisten, und es ist nett, zum Beispiel die Todes- und Kontaktanzeigen durchzublüättern. Es sind gemütliche Stunden, und ich kriege Anstöße für Geschichten.“^[20]

Die für den Roman ausgewählten Artikel und Werbeanzeigen aus der Zeitung sind ähnlich den abgedruckten Fotografien mit Fragen kommentiert worden. Es ist sehr schwierig, die Fragen mit den Fotografien in einen Zusammenhang zu bringen. Auf den ersten Blick scheinen kurze Fragen wie „Wichtig? Und wo?“^[21], „Hier?“^[22], oder „Wo es am wichtigsten ist?“^[23] in Kombination mit den Fotografien aus der Zeitung nicht in den erzählerischen Zusammenhang des Romans zu passen. Wenn man den Gedanken weiterverfolgt, dass die Fotografien ein visuelles Tagebuch der Protagonistin innerhalb des Romans bilden, werden Fragen nach der Bedeutung der Fotografien für die Protagonistin und die Erzählung aufgeworfen. Weiterhin muss überlegt werden, ob diese Bilder nach bestimmten Kriterien ausgesucht worden sind. Zum ersten lässt sich festhalten, dass die Zeitungen eine Verbindung Lisas mit der Welt anzeigen. Die Zeitungsartikel berichten über internationale Ereignisse, wie Straßenschlachten in Bolivien oder Todesurteile in China. Die Berichte selbst sind nicht nur deutsch- sondern auch englischsprachig und somit nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich ein Fenster zu einer Welt, die weit über Lisas unmittelbare Umgebung in den österreichischen Alpen hinausreicht. Diese Zeitungsartikel zusammen mit ihren Bildunterschriften könnten erstmals auf das verweisen, was in Lisas Innerem vorgeht. Die Bildunterschriften verweisen zwar auch an dieser Stelle nicht auf die persönliche Meinung oder die Gefühlslage der Protagonistin, aber zumindest auf etwas, das diese so beschäftigt hat, dass sie es in ihr visuelles Tagebuch aufnimmt. Auch an dieser Stelle trifft Lisa keine Urteile, sondern stellt nur scheinbar unsichere, vage formulierte Fragen. Auf der Seite 65 der ersten Folge ist ein Zeitungsausschnitt zu sehen, der über das Todesurteil eines chinesischen Bankräuber berichtet.

Dem Artikel ist ein Foto beigelegt, das den Bankräuber im Moment der Urteilsverkündung zeigt: er wird von zwei uniformierten Männern gehalten und beißt sich, wie im Artikel erwähnt, auf die Lippen. Unterhalb der Fotografie und oberhalb des Artikels befindet sich jeweils ein abgeschnittener Artikel. Unter dem Zeitungsausschnitt wird die Frage gestellt: „Kann alles so sein?“. Diese Frage ist ebenso vage wie allgemein gehalten. Der Leser kann sich dadurch nicht besser mit Lisa Liebich identifizieren und ebenso wenig, wie sich der Leser mit der Protagonistin des Romans identifizieren kann, so wenig scheint Lisa sich in die Figur auf dem Bild versetzen zu können. Gleichzeitig stellt die von Lisa aufgeworfene Frage aber auch die Authentizität von Text und Fotografie in Frage. Obwohl der (monovalent erscheinende und Faktizität beanspruchende) Zeitungstext sogar durch eine beigelegte Fotografie belegt wird, ist Lisa sich unsicher ob der Text tatsächlich die Wahrheit vermittelt. Als zu erwartende Antwort auf eine Frage wie „Kann alles so sein [wie sprachlich und visuell dargestellt]?“ wäre ein „Nein“ sehr viel wahrscheinlicher als ein „Ja“. (Vgl. Abbildung 4: Marlene Streeruwitz, *Lisa's Liebe*. 1. Folge. S. 65.)

Der Artikel wurde ausgewählt, weil er Lisa in irgendeiner Form angesprochen haben muss, die tatsächlichen Gründe hierfür werden aber bewusst im Unklaren gelassen. „Marlene Streeruwitz lehnt auf Identifikation zielende auktoriale Absicht als >literarische Invasion< kategorisch ab.“^[24] Weder der Inhalt des Romans, noch die Fotografien, noch die kommentierten Zeitungsausschnitte sollen es dem Leser erlauben sich mit Lisa Liebich zu identifizieren.

Eine nähere Betrachtung lohnt auch die abgerissene Seite mit Werbeanzeigen aus der Zeitschrift „Haus und Hobby“.^[25] Diese Abbildung ist also ein tatsächlich triviales Dokument in der scheinbaren Trivialität innerhalb des Romans. Der Unterschied zwischen *Lisa's Liebe* und einer wirklich banalen „Frauenlektüre“ wird an dieser Stelle also einmal mehr greifbar. Die Anzeigen sind in gewisser Weise nicht ernst zu nehmen, denn die Produkte sind in hohem Maße unästhetisch. Es wird für einen unsichtbaren Schlankgürtel, eine als Schmuckstück getarnte Lesehilfe, einen Vibrator und einen Schulterpolster BH geworben. Alles in allem sind dieses für Frauen entwickelte Produkte, die sie entweder schöner machen oder sexuell befriedigen sollen. Lisa kennt die Eingriffe von außen in ihren Körper, der selbst ebenso formbar scheint wie sie selbst. Sie ist dick und macht eine Diät, ist schlank, isst und nimmt wieder zu. Sie reagiert auf den gesellschaftlichen Druck schlank sein zu müssen und überlässt die Modellierung ihres Körpers nicht ihrem Gefühl und ihrer Selbstbestimmtheit, sondern die Veränderungen an Lisas Körper finden so statt, wie alles im Leben Lisa Liebichs geschieht, nämlich scheinbar ohne eigene Motivation von Seiten der Protagonistin. „Lisa war dick geworden.“^[26], „Lisa hatte dann mit einer Diät begonnen.“^[27], „Lisa war dann wieder dünn geworden.“^[28] Obwohl Essen und Diät halten natürlich selbstbestimmte Handlungen darstellen, so bleiben Lisas Beweggründe für dieses Handeln im Unklaren. Der Leser diagnostiziert Lisa eine Essstörung, folglich eine psychische

Erkrankung, aber er kann nicht in ihre Psyche blicken. In nüchternem Ton erfährt er lediglich von Lisas gescheiterten Beziehungen zu Menschen, speziell von ihren trostlosen Affären, in denen es nur um ihren Körper zu gehen scheint.

Mittels der Werbeanzeige, die Produkte zur Formung des weiblichen Körpers anpreist, wird einer der äußeren Einflüsse auf den weiblichen Körper thematisiert, der schön, gesund und sexuell stimulierbar sein muss. Lisas Körper hingegen muss ständig auf diesen Weg gebracht werden: Sie ist im Roman mehrfach krank, wirkt nicht unbedingt attraktiv auf ihre Mitmenschen und hat aufgehört zu onanieren.

Die Frage unter der Anzeige „Wo es am wichtigsten ist?“^[29] zielt auf den Werbetext zum „Neuartigen Massage-Hit“, einem Vibrator mit Auf- und Ab-Bewegung ab. Dieser Vibrator verspricht „gezielte, verstärkte Massage dort, wo sie am wichtigsten ist.“ Lisa stellt diese Werbeaussage in Frage. Sie selbst findet keinen Gefallen an Selbstbefriedigung und somit auch nicht an einem Vibrator, dessen Werbetexter genauer wissen zu scheinen, wo die Frau sexuelle Stimulation benötigt, als die Verwenderin selbst.

Außerdem wird in dieser Anzeige kein einziges Mal von Selbstbefriedigung gesprochen, sondern lediglich von Massage. Bild und Text korrespondieren also in gewisser Weise nicht miteinander. Während der abgebildete Vibrator auf sexuelle Stimulation hindeutet, spricht der Text in viel harmloseren Worten lediglich von Massage. Auf diese „Vertuschung“ weiblicher Sexualität weist die Frage: „Wo es am wichtigsten ist?“ noch einmal hin, da sie implizit auf den weiblichen Körper und seine Sexualorgane verweist.

Es soll noch ein Zeitungsartikel zur Sprache kommen, dessen Kommentierung die Fotografie selbst zum Thema hat. Der Text der Anzeige ist zum Teil abgeschnitten und scheint so von geringerer Bedeutung als die vollständig abgebildete Fotografie. Diese zeigt einen nackten, dünnen Menschen der auf einem Flur sitzt, als ob er gerade auf diesen gefallen wäre. Das Foto ist (innerhalb des Artikels) mit der Bildunterschrift „Harrowing scene ... One of the naked inmates of the institution at Attiki, outside Athens.“^[30] versehen.

(Vgl. Abbildung 5: Marlene Streeruwitz, Lisa's Liebe. 2. Folge. S. 90.)

Da der abgeschnittene Text keine vollständige Information bietet, was auf dem Bild genau abgebildet ist, muss sich der Leser die Botschaft des Textes aus der Fotografie selbst und ihrer Bildunterschrift erschließen: es ist anzunehmen, dass der Zeitungsartikel über schreckliche Zustände in einer griechischen Anstalt (oder einem griechischen Gefängnis) berichtet. Die dargestellte Person wirkt durch ihre Nacktheit verletzlich und den Blicken des Fotografen ausgeliefert. Unter den Artikel ist die Frage geschrieben: „Wie soll man es ertragen auch noch eine Fotografie zu sein. Zu allem?“^[31] Die Schreiberin lässt den Leser hier im Unklaren, ob sie diese Aussage nur auf den abgebildeten Insassen oder vielleicht auch auf sich selbst bezieht. Der Insasse hat viel durchgemacht und wird nun zu einem fotografischen Motiv. Hinter dieser Frage müsste doch die Annahme stehen, dass die abgebildete Person durch die fotografische Abbildung ihren Status als tatsächlich vorhandenes Individuum verliert und zur Fotografie wird, genauso als wäre die Person nur noch auf der Fotografie und nicht mehr in Wirklichkeit präsent.^[32] Der Körper wird abgebildet und durch seine bildliche Präsenz verliert er seinen Anspruch auf Existenz in der Wirklichkeit.

Außerdem ist die Identität, die das Foto liefert, von Fremden konstruiert. Sie wird bestimmt durch den Blick des Fotografen, einen potentiell männlichen Blick, der visuell in Besitz nimmt. Das Abgebildete wird, ebenso wie von einem Maler, wenn auch weniger offenkundig, nach dessen Vorlieben geformt. Es wird etwas konstruiert, das keine Entsprechung in der Wirklichkeit, sondern nur in den Vorstellungen des Fotografen hat. Die Identitätslosigkeit des Fotografierten lässt einen Brückenschlag auf Lisa Liebich zu, die ebenso wenig durch ihr eigenes Ich bestimmt ist. Ihr Leben ist durch andere ebenso fremdbestimmt wie die Identität des nackten Häftlings. Tatsächliches Mitgefühl scheint bei der Betrachtung einer Fotografie schwierig zu sein, da diese nicht in der Lage sein kann eine Person in ihrer gesamten Individualität zu fassen. Fotografien produzieren viel zu häufig stereotype, in den Massenmedien immer wieder reproduzierte Bilder, die den Menschen hinter seiner Darstellung zurücktreten lassen. Obwohl diese Überlegungen nur eine Hypothese sein können, so spricht doch einiges für die Annahme, dass die Protagonistin befürchtet, Fotografien würden Wirklichkeit von Außen konstruieren und diese somit auslöschen, anstatt diese festzuhalten. Auf den Fotografien des Romans sind ausschließlich Landschaften und keine Menschen zu sehen. Diese Landschaften zeigen (ebenso wie der literarische Text) nichts von der inneren und äußeren Lebenswirklichkeit Lisas und verweisen auf rein gar nichts, was für die psychische Konstitution der Protagonistin von Belang wäre.

In der dritten Folge des Fotoromans reist Lisa nach New York. Nun sind fast ausschließlich Straßenschilder als fotografische Motive zu erkennen.

(Vgl. Abbildung 6: Marlene Streeruwitz, Lisa's Liebe. 3. Folge. S. 21.)

Der Leser kann hier also hoffen, dass ähnlich wie im klassischen Entwicklungsroman durch eine Reise die Lebensumstände Lisas und ihr geschundenes, passives Ich geändert werden könnten. Diese Hoffnung wird durch einige Sätze am Ende des zweiten Heftes genährt, in denen ausnahmsweise die Gefühlslage Lisas zumindest ansatzweise thematisiert wird: „Lisa hatte begonnen, sich ein Gefühl für sich zu wünschen. Ein Gefühl nur für sich selbst. Dieses Gefühl sollte mit niemandem anderen was zu tun haben.“^[33] In der dritten Folge des „Romansammelbandes“ verbringt Lisa ihre Zeit also in New York. Das neue Leben hört für Lisa aber nicht auf alltäglich zu sein. Was Lisa in der amerikanischen Großstadt erlebt, unterscheidet sich kaum von ihrem tristen Leben in Gosau. „Lisa sucht einen Frisör“,^[34] „Lisa hat Hunger. Lisa geht in eine Croissantbäckerei.“^[35] Solch eine desillusionierende Erfahrung machte der Leser bereits, als Lisa Hobbyschriftstellerin wurde, aber auch die Kunst nichts Schönes oder Erhabenes in ihr Leben brachte.

Die dritte Folge endet mit dem Beschluss Lisas zu den Niagarafällen zu reisen. Die Niagarafälle als klassisches Ziel von Hochzeitsreisen suggerieren eine glückliche Liebe,^[36] die Lisa in ihrem Leben jedoch niemals erlebt hat. Während Lisa in den Zug zu den Niagarafällen sitzt, überlegt sie, „ob ihr Wegbleiben irgend jemandem Umstände machen würde.“^[37] Diese Gedanken zeigen, dass die Protagonistin auch hier keinen vollkommenen Ausbruch wagt, sondern immer noch andere Menschen in ihre Überlegungen miteinbezieht. Der Terminus „Wegbleiben“ besitzt eine Endgültigkeit, die zeigt, dass sie sich dem Leben entziehen möchte, wahrscheinlich sogar durch Selbstmord. Der letzte Satz des Romansammelbandes lautet „Lisa denkt nicht!“^[38] und markiert damit das Ende einer Romanentwicklung, die nicht stattgefunden hat. Sowohl in Gosau als auch auf der Topfenalm als auch in den Vereinigten Staaten bleibt Lisa Liebich ohne eigene Gedanken und Gefühle.

Nichtsdestotrotz wird der Protagonistin von einigen Literaturwissenschaftlerinnen durchaus eine emanzipatorische Entwicklung diagnostiziert. Diese gründen ihre Thesen einerseits auf Textpassagen, in denen Lisa eine zumindest ansatzweise kritische Selbstbefragung vornimmt: „Hätte sie auf der Universität etwas gelernt, das alles verändert hätte für sie? Hätte sie einen Mann kennengelernt? [...] Warum hatte sie damals ein Studium überhaupt nicht interessiert? Warum war die Frage nicht einmal aufgetaucht?“^[39] andererseits auf den abgedruckten Fotografien in der letzten Folge des Romans, die *verschiedene* Straßenschilder zeigen, und somit bezeugen könnten, „dass Lisa sich die Stadt erschließt“^[40] und dass ihr Blickwechsel zwar im selben Medium und in der selben Ausdrucksweise stattfindet, aber dennoch ein Indiz für Lisas wachsendes Interesse an ihrer Umwelt ist.^[41] Diese Thesen erscheinen jedoch vor dem bereits erwähnten Hintergrund, dass der Roman auch in seiner Schilderung der Reise nach New York seine formale Strukturen beibehält und auch keine Entwicklungen in Lisas Psyche dokumentiert, als zu gewagt formuliert.

Stattdessen sollte der Leser mitreflektieren, dass Marlene Streeruwitz auch die Gattung „Entwicklungsroman“ ironisch hinterfragt. Ein emanzipatorischer Entwicklungsroman wäre eine zu banale Antwort auf das triviale Genre des Liebesromans, das sie zitiert. Auch die nun fehlenden Zeitausschnitte mit politischen Nachrichten dahingehend zu interpretieren, dass Lisa sich nun vom Unglück anderer abwendet und sich den gewaltsamen Erfahrungen ihres eigenen Lebens zuwendet,^[42] ist ein zu hinterfragender Ansatz, da Beschäftigungen Lisas mit sich selbst weder auf textueller noch auf visueller Ebene eindeutig zu identifizieren sind.

Die erste Fotografie des dritten Teils zeigt die 14. Straße, die darauf folgenden Fotografien zeigen chronologisch die weiteren Straßen bis zur 46. Straße. Obwohl auf den Fotografien meist erkennbar ist, um welche Straße es sich handelt, sind die Fotografien mit den Straßennamen überschrieben. Diese Überschrift ersetzt so das Datum, das über den Fotografien der ersten und zweiten Folge des Romans stand. Die räumliche Dimension der Fotografie wird hier der zeitlichen (der Literatur) gegenübergestellt. Lisas Aufenthalt in New York ist im Präsens geschrieben. Er verheißt einen Ausbruch Lisas in eine neue Welt, doch ebenso wie der Text enttäuschen auch die Fotografien diese Erwartungen des Lesers. Das Motiv der Fotografien ändert sich auch in der Großstadt nur marginal. Alle Abbildungen zeigen Straßenschilder, die zwar unterschiedliche Straßennamen tragen, sich aber ansonsten nur dadurch unterscheiden, dass die Fotografien anders belichtet wurden und verschiedene Perspektiven auf das Straßenschild eingenommen wurden.

Auf den Fotografien sind weder fremde Menschen noch die Protagonistin selbst abgebildet und Lisa nimmt die Stadt New York zwar räumlich wahr, aber von einer nennenswerten Entwicklung ihrer Selbst zu einem selbstständig denkenden und aktiv handelnden Individuum zu sprechen^[43] wäre

übertrieben. Streeruwitz verweist an dieser Stelle folglich auf das Genre Entwicklungsroman, aber sie zitiert es nur und löst die Genreerwartungen nicht ein. Sie scheint bekannte literarische Muster als zu stereotyp für das Schicksal Lisas zu empfinden und weigert sich daher, sowohl die klassischen Muster des Trivialromans als auch des klassischen Entwicklungsromans zu erfüllen. Lisas Liebe ist ein Trivialroman, der nicht trivial ist und ein Entwicklungsroman, in dem kaum Entwicklung stattfindet.

Die Fotografien stehen in keiner Verbindung zu dem sie umgebenden Text. Lisa verbringt beispielsweise ihren ersten Abend in New York „in einem Diner auf der 8. Avenue.“^[44] Die darauf folgenden Fotografien bilden jedoch die 17. und die 18. Straße ab. Eine Kongruenz zwischen dem erzählenden Text und der Fotografie ist somit nicht vorhanden, „da das Straßenschild nie mit der Straße korrespondiert, von der im Text die Rede ist. Der Schein der Realitätsvermittlung, der der Bilddokumentation anhängt, wird somit als solcher entlarvt.“^[45]

Im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Folgen bilden die Fotografien die gleiche Zeitebene ab, wie die Erzählung, nämlich Lisas Aufenthalt in den Vereinigten Staaten. Nichtsdestotrotz besteht kein expliziter referentieller Zusammenhang zwischen der Erzählung und den Abbildungen. Gemeinsam ist jedoch dem Erzähltext und den Fotografien, dass sie dokumentieren, dass sich auch in New York nichts an Lisas Art zu leben geändert hat. Ihre Tage in der amerikanischen Großstadt verbringt sie ähnlich unspektakulär wie ihr bisheriges Leben in Österreich. Die Blicke auf die immer gleich aussehende Straßenbeschilderung weichen der sich ständig verändernden Kulisse der pulsierenden Stadt aus. Es scheint, als suchten Lisas Blicke die immer gleich bleibende Aussicht als ruhige Konstante in der sie umgebenden Welt. Durch die fehlende Datierung und die Gleichzeitigkeit der erzählerischen Handlung mit der fotografischen Abbildung wird die These, dass die Fotografien innerhalb des Romans ein visuelles Tagebuch bilden, für den dritten Teil des Romans angreifbar.

Lisas Blicke in New York sind die gleichen wie auf der Toffenalm und machen ihren Wunsch nach Kontinuität deutlich, der auch auf den ersten Seiten des Romans -als eine der seltenen Anmerkungen zu Lisas Gefühlswelt- formuliert wird: „Sie würde diese Ruhe haben, mit der das Leben gleichmäßig voranging und zu verstehen war. Seit Lisa denken konnte, hatte sie sich dieses langsame Dahin gewünscht.“^[46] Das immer wiederkehrende fotografische Motiv stiftet die Kontinuität und stabile Sicherheit, die Lisa sich wünscht. Es scheint, als würden ihre Blicke und auch ihre gesamten Verhaltensweisen immer wieder zu denselben Mustern zurückkehren.

In der dritten Folge treten an lediglich zwei Stellen andere Abbildungen als die von Straßenschildern auf. Auf Seite 22 befindet sich ein abgedruckter Zeitungsartikel zu John Irving, auf dem das Deckblatt seines 1993 erschienen Buchs *Trying to save Piggy Sneed* abgebildet ist. Das Buch enthält Kurzgeschichten und ein Essay über Charles Dickens. Ein Zitat des Autors ist ebenfalls an dieser Stelle abgedruckt: „I think that I have become a writer because of my grandmother's good manners and -more specifically- because of a retarded garbage collector to whom my grandmother was always polite and kind.“^[47]

Darunter steht in Handschrift die Frage: „Klingt doch ganz einfach. Oder?“^[48] Es scheint, als würde hier direkt der Leser um seine Meinung gebeten. Doch das Zitat Irvings bleibt unplausibel: Es ist nicht logisch, dass jemand ein Autor wird, nur weil er eine höfliche Großmutter hatte. Im Gegensatz zu Lisa fällt es dem Leser wahrscheinlich schwer, etwas mit diesem Zitat anzufangen und daraus resultiert, dass es eben doch nicht einfach ist, ein Autor zu werden.

Die Verbindung Lisas zu John Irving besteht darin, dass Irving erfolgreicher Schriftsteller ist, während Lisa einen „Fernlehkurs für Schreiben bei >artes cuique -kunst-lernen für jedermann< in Bad Wörishofen“^[49] absolviert. Der tatsächliche Autor lernte das Schreiben nicht, sondern gibt eine einfachere, wenn auch nicht plausible Erklärung ab. Lisa hält aber an ihrem Konzept fest und reicht weiterhin Artikel bei dem Fernlehkurs ein. Es wird im Laufe des Romans nicht geklärt, ob Lisa davon träumt, eine Schriftstellerin zu werden. Die Motivation für ihr Handeln und auch für ihr Schreiben wird im Unklaren gelassen. Was sich im Laufe der Erzählung jedoch herausstellt, ist die Tatsache, dass auch die Kunst und das Schreiben nicht in der Lage ist, Lisa Liebichs Leben zu verändern.

Die Frage unter dem Artikel zu John Irving weist darauf hin, dass Lisa einerseits von der Einfachheit der Erklärung John Irvings betroffen ist, dass sie auf der anderen Seite aber daran zweifelt, dass es wirklich so einfach ist ein Autor zu werden. Sie schreibt nicht, dass es ja ganz leicht sei ein Autor zu werden, sondern sie formuliert ihre Beobachtung als Frage und verwendet das Verb „klingen“, welches einen möglichen Irrtum mitreflektiert. Die Funktion der Anzeige innerhalb des Romans ist folglich ein Stück weit Metafiktion. Sie animiert den Leser über das Schreiben und die Autorschaft nachzudenken. Warum werden Lisa Liebichs Texte (In einer exotischen Umgebung, Was mich geprägt hat etc.), die natürlich von Marlene Streeruwitz verfasst wurden, anders bewertet als die Texte eines berühmten Autors? Wo liegen die qualitativen Unterschiede und wie richtig sind die Maßstäbe, an denen Literatur gemessen wird?

Für diese These spricht, dass die Anzeige nicht auf einen der Romane Irvings hinweist, sondern auf einen Kurzgeschichten- und Essay- Band, dessen Erzählungen also mit den Texten Lisas zumindest formal vergleichbar sind.

Eine besondere Stellung nimmt die letzte Fotografie des Romans ein, die einen Sonnenuntergang am Palmenstrand zeigt. Es gibt keinen Text, der auf diese Fotografie folgt. Sie ist lediglich mit „Ocean Boulevard. Santa Monica. L.A.“^[50] überschrieben. Die Fotografie greift das Klischee von einem Happy End auf, ^[51] das im Roman Lisa's Liebe keineswegs stattfinden kann.

(Vgl. Abbildung 7: Marlene Streeruwitz, Lisa's Liebe. 3. Folge. S. 79.)

Im Laufe des Romans wird immer wieder „die Verlogenheit solcher Versprechungen vom ewigen Glück [...] denunziert oder ironisch unterlaufen.“^[52] Ein Happy End wäre ein Abschluss für einen erfolgreichen Entwicklungsroman, doch in Streeruwitz' Erzählung hat keine Entwicklung stattgefunden. Es ist Lisa auch in den Vereinigten Staaten nicht gelungen, aus ihrer Unmündigkeit auszubrechen. Auch wenn Lisa im letzten Kapitel über ihr „Wegbleiben“ nachdenkt, scheint sie damit eher den Freitod als einen Aufbruch in ein selbstbestimmtes, neues Leben im Ausland zu meinen.

Der Kitsch, der durch die Fotografie auf visueller Ebene beobachtbar wird, findet seine textuelle Entsprechung im Reiseziel Lisas: den Niagarafällen. Diese sind ein typisches Ziel für Paare auf Hochzeitsreise und verweisen damit wiederum auf ein Happy End, das es im Roman nicht gegeben hat. Beide medialen Ebenen greifen einmal mehr die Stereotype der Trivialliteratur und des Entwicklungsromans auf und hinterfragen diese in einer bitter-ironischen Art und Weise. Nicht nur ein hollywoodesques Happy-End wird im Roman als Illusion entlarvt, sondern auch ein tragisch-katastrophales:^[53] Lisas Liebe und Lisas Leben enden nicht tragisch, sie enden banal. Selbst wenn ihr „Wegbleiben“ einen Selbstmord implizieren könnte, so scheint dieser dennoch lediglich wie eine der Alltagshandlungen Lisas, die von ihr selbst nicht reflektiert und vom Leser nicht durchdrungen werden können.

Die Fotografien im Roman *Lisa's Liebe* weisen also eine große Pluralität von Formen und Funktionen auf, die den Text ergänzen, affirmieren und hinterfragen. In den ersten beiden Teilen des Romans bilden die Fotografien eine andere Zeitebene als der Erzähltext ab. Auf diese Weise werden dem Leser Informationen vermittelt, die der Text verschweigt. Der auch auf visueller Ebene entstehende Eindruck von Eintönigkeit bestätigt die vom Text vermittelte Trostlosigkeit im Leben der Protagonistin. Gleichzeitig macht die andere mediale Ebene es möglich, den immer gleich bleibenden Blicken der Protagonistin zu folgen und so ein Stück Subjektivität im Roman zu erleben. Die in den Text eingebetteten und von der Protagonistin annotierten Zeitungsartikel bieten im Roman eine der wenigen Möglichkeiten zu erfahren, was Lisa emotional und intellektuell bewegt, auch wenn die inneren Beweggründe für die Einbettung gerade dieser Fotografien in das „visuelle Tagebuch“ der Protagonistin nicht eindeutig erkennbar werden. Es darf außerdem nicht vernachlässigt werden, dass es auch die Fotografien sind, die auf die literarischen Gattungen rekurren, die Marlene Streeruwitz ironisch hinterfragt. Die beigefügten Fotografien und die Gestaltung der Deckblätter erinnern an Trivialliteratur, die Fotografie vom Sonnenuntergang am Ende des Romans weist ironisch auf die Unzulänglichkeit des Entwicklungsromans hin.

[1] Helga Schreckenberger, Die "Poetik des Banalen" in Marlene Streeruwitz' Romanen *Verführungen* und *Lisa's Liebe*. In: *Modern Austrian Literature* 31, Vol. 3/4. 1998. S. 136.

[2] Marlene Streeruwitz, *Lisa's Liebe*. Frankfurt a.M.: 1997. 1. Folge S. 4.

[3] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 36.

- [4] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 8.
- [5] Schreckenberger, 1998. S. 145.
- [6] Andrea Geier, Weiterschreiben, Überschreiben, Zerschreiben. Affirmation in Dramen und Prosatexten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Ilse Nagelschmidt u.a. (Hg.), Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt a.M. u.a.: 2002. S. 223 ff.
- [7] Schreckenberger, 1998. S. 145.
- [8] Döbler, 2004. S. 14.
- [9] In der dritten Folge des Romans steht über den Fotografien kein Datum mehr, sondern New Yorker Straßennamen.
- [10] Streeruwitz, 1997. 1. Folge. S. 5.
- [11] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 6.
- [12] Streeruwitz, 1997. 1. Folge. S. 60.
- [13] Schreckenberger, 1998. S. 145.
- [14] Ebd.
- [15] Streeruwitz, 1997.1. Folge. S. 2.
- [16] Streeruwitz, 1997. 1. Folge. S. 4.
- [17] Katharina Döbler, Schlußfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen? In: Text und Kritik, 164, Oktober 2004. S. 14.
- [18] Streeruwitz, 1997. 1. Folge. S. 19.
- [19] Döbler, 2004. S. 15.
- [20] Marlene Streeruwitz in „Elle“ (deutsche Ausgabe), Oktober 1997.
- [21] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 62.
- [22] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 72.
- [23] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 53.
- [24] Döbler, 2004. S. 15.
- [25] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 53.
- [26] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 35.
- [27] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 40.
- [28] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 44.
- [29] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 53.
- [30] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 90.
- [31] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 90.
- [32] Mit einem ähnlichen Problem hat sich die Literaturwissenschaft in Bezug auf die Holocaustliteratur beschäftigt. Auch hier warnte man vor der Gefahr „den Holocaust schreibend ungeschehen zu machen“, in dem er nur noch als literarisches Werk wahrgenommen wird, aber nicht mehr als Ereignis der Wirklichkeit.
- [33] Streeruwitz, 1997. 2. Folge. S. 82.
- [34] Streeruwitz, 1997. 3. Folge. S. 23.
- [35] Streeruwitz, 1997. 3. Folge. S. 31.
- [36] Schreckenberger, 1998. S. 144.
- [37] Streeruwitz, 1997. 3. Folge. S. 78.
- [38] Ebd.
- [39] Streeruwitz, 1997.3. Folge. S. 10.
- [40] Geier, 2002. S. 223-246.
- [41] Ebd.
- [42] Geier, 2002. S. 242.
- [43] Vgl. auch hier die Interpretation von Geier, 2002.
- [44] Streeruwitz, 1997. 3. Folge. S. 11.
- [45] Schreckenberger, 1997. S. 146.
- [46] Streeruwitz, 1997. 1. Folge. S. 4.
- [47] Streeruwitz, 1997. 3. Folge. S. 22.

[48] Ebd.

[49] Streeruwitz, 1997. 1. Folge. S. 67.

[50] Streeruwitz, 1997. 3. Folge. S. 79.

[51] Schreckenberger, 1998. S. 144.

[52] Ebd.

[53] Alexandra Kedves, Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend. Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache. In: Text und Kritik, 164. 2004. S. 27.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2007.1

Wenders

Foer

Kum'a Ndumbe

Streeruwitz

Edition

Rezension Hörner

Rezension Rose

Rezension Lommel, Roloff

Rezension Citton

Edition

Edition einer Nibelungen-Parodie von Marie-Luise Wolfskehl aus dem Jahr 1929

hrsg. von Annette Simonis in Zusammenarbeit mit Lorenz Grolig und Katja Weimer
(Uraufführung an der Universität Gießen im Dezember 1929)

Editorische Notiz

Marie Luise Wolfskehl, die Nichte des Dichters Karl Wolfskehl, verfasste während ihrer Studienzeit an der Universität Gießen eine Parodie auf das Nibelungenlied, ein Drama in 12 Akten, das im Dezember 1929 an der Universität Gießen uraufgeführt wurde. Ihre Mitstreiter bei diesem Werk waren einige studentische Mitautoren, deren Namen im Manuskript erwähnt werden (s.u.). Allerdings stammt das Stück hauptsächlich aus der Feder Marie-Luise Wolfskehls, wie ein Brief von einem Freund (Hans Gerhard) an die Autorin aus dem Jahr 1974 verrät.

Biographische Notiz

Marie Luise Wolfskehl wurde am 20.5.1900 in Darmstadt als älteste Tochter des dortigen Regierungsbaumeisters Eduard Wolfskehl geboren, der ein Bruder des Dichters Karl Wolfskehl war. Sie verbrachte eine glückliche Kindheit in ihrer Heimatstadt, wo sie auch die Viktoriaschule besuchte. Nach dem Abitur entschied sie sich zunächst für eine Ausbildung zur Gärtnerin. Jene machte sie gemeinsam mit ihrer Schwester Fanny Wolfskehl, die als Bildhauerin bekannt wurde, an der Gartenbauschule Würzler in Zwingenberg an der Bergstraße. Danach studierte sie die Fächerkombination Englisch, Deutsch und Französisch an den Universitäten Frankfurt, Genf, Berlin und Gießen. In Gießen absolvierte sie ihr Staatsexamen und promovierte dort 1933 bei Professor Karl Vietor mit dem Thema "Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock". Im selben Jahr erhielt sie eine Einladung nach Hartford Connecticut, USA und ein Stipendium am dortigen theologischen Seminar. Während der Nazizeit lebte und lehrte sie in den USA und kehrte erst 1967 als emeritierte Dozentin nach Deutschland und an ihren Geburtsort Darmstadt zurück. Sie starb am 30.3.1991.

Die Nibelungenparodie, die, soweit uns bekannt ist, zuvor noch nicht publiziert wurde, ist in mehrfacher Hinsicht von besonderem Interesse: zum einen als ein literarisches Debüt einer weiblichen Autorin und angehenden jungen Wissenschaftlerin Ende der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, zum anderen als interessantes und aufschlussreiches Zeitzeugnis. So finden sich an mehreren Stellen Anzeichen einer Ironisierung des heroischen Männlichkeitsideals der Nibelungen und einer Entlarvung des germanischen Heldentums, parodistische Akzente, die zur aufkommenden Rassenideologie um 1930 markant quer liegen. Zugleich werden in augenzwinkernder Kontaktaufnahme mit dem Zuschauer bzw. Leser Elemente aus dem damaligen studentischen Leben wie der Besuch des Kleist-Seminars oder die beliebte Freizeitgestaltung mit Paddelbootausflügen auf der Lahn integriert, die einen Einblick in das damalige studentische Leben bieten. Im Text fungieren sie zudem als humoristische anachronistische Momente, die immer wieder zum Schmunzeln verführen. Darüber hinaus erweist sich die Nibelungenparodie als ein dichtes intertextuelles Gewebe mit zahlreichen Anspielungen, versteckten intertextuellen Referenzen und wörtlichen Zitaten aus den Opern Richard Wagners sowie Werken von Heinrich von Kleist, Adelbert von Chamisso und anderen Vertretern der klassisch-romantischen Tradition.

Für die Übersendung der Dokumente von und über Marie-Luise Wolfskehl aus dem Nachlass von Otto Wolfskehl möchte ich an dieser Stelle Herrn Professor Dr. med Diethard Amelung ganz herzlich danken, der mich freundlicherweise auf die Wissenschaftlerin bzw. Autorin und ihr unveröffentlichtes Frühwerk aufmerksam gemacht hat.

Annette Simonis

DIE NIBELUNGEN

Parodie

gedichtet und

aufgeführt

von Mitgliedern

des Gießener

Germanischen Seminars

Weihnachten 1929

Unter den Dichtern:

M. L. Wolfskehl

R. L. Sior

H. J. Hauß

O. Rothermel

O. Mechler

Personen:

Gunther: O. Rothermel

Gernot: Triebert
Giselher: Gertrud Scheibel
Ute: Lore Wünzer
Kriemhild: Lotte Rausch
Hagen: Hans Stürz
Siegfried: Otto Knaus
Brunhild: Rilis Sior
Volker: Hans Gerhard
Etzel: Hans Joachim Hauß
Ortlieb: Hännes Walthert
Ferge: Ferd. Enders
Conferecier: Otto Mechler

Prolog

Conf: Uns ward in sieben Stunden wonders viel geseit
von zwelfe bis um eine in grosser arebeit
von freude, hôgezîten, von weinen unde klagen,
von philologenstrîten mochten wir wonders hören sagen.
Do was ein küener recke der in dem einen liet
nisch minder denne zwanzig der sänge unterschied.
was gar ein degen freislich der strîten wol verstand,
huop manegen us den sattel: der was hier Lachmann genannt.
O wê, wie wart zerhouwen des küenen recken schilt,
als dô in heissem bûhurt des vriendes Tinte quillt.
auf liebe folget leide, so ward denn festgestellt,
daß Lachmanns zwanzig lieder doch nicht von diese welt.
Ahî, so rief do Heusler, ich hân mirs gleich gedacht,
es ist das ganze Epos aus einem guss gemacht.
nur fassungen sinds viele, das hab ich sît erspürt;
kein wunder, wenn so dicke die fassung man verliert.
Doch ihr vil edel magen wars wie im „lieder wahn“,
do wir zu rechtem glouben den rechten „Götzen“ han.
der dranc uns ins gemüte vil tiefe und mê,
auf dass uns zallen zîten der vröude vil gescheh.
Drum muget ihr nu schouwen, was uns ins herze dranc,
vil michel soll erbouwen iuch unser niuwer sanc.
es was ein freislich dichten, und ward darin gepaart:
Struktur moderner Seelen mit kernhaft deutscher Art!

I. AKT.

Conf: Es wuochs in burgunden ein vil edel magedin,
im niderland dagegen das edle Siegfriedlin.
Sie wuochsen gar vil snelle in guoter zucht heran,
Kriemhild was eine jungfrau, und Siegfried was ein mann.
Als fünfzehnjährigers mädgen, da las sie Gustav Frey -
tags, no, ganz nette Ahnen, doch er, er las Karl May.
Sie träumt vom Heldenjüngling, doch er von Kampf und Not,
und durch dies Buch verdorben, steigt er ins Paddelboot.

Siegf: fahr fröhlich in die weite Welt
mit Klepperboot und Klepperzelt (ab).

(Ute kommt).

Kr: Ach Mutter, liebste Mutter, mir träumte heute nacht
von einem Faltbootfahrer, der ist nach Worms gemacht.

Ute: Ach Tochter, liebste Tochter, da hast du dich geirrt,
zu jeder frühern Fassung hat dich ein Falk umschwirrt.

Ich muss mich wirklich wundern ob dieses eitlen Wahns:

Wie wird der edle Falke zum Lenker eines Kahns?

Das kann nichts guts bedeuten - ein Mann im Paddelboot
fährt auf dem kalten Wasser und holt sich noch den Tod.

Kr: Ach Mutter, liebste Mutter, hättest du ihn nur gesehen
in dem gestreiften Trikot, er war doch gar zu schön!

II. AKT.

Conf: Die Kön'ge der Burgunden, der edlen Häupter drei
und auch der grimme Hagen sie kommen jetzt vorbei;
Gunther unde Gernot und Giselper das Kind,
wie Sie hier deutlich sehen, durch Stab gebunden sind.

Der grimme Hagen aber, wer sieht es ihm nicht an,
sich nicht auf einen gleichen Anlaut berufen kann.

Sie gehen rasch vorüber, sie haben keine Zeit,
sie wollen in die Kirche, die Kirche, die ist weit.

Kr: Seit ich ihn gesehen, glaub ich blind zu sein,
wie er seine Ruder schwungvoll legte ein;

Ach wie ist sein Körper herrlich durchtrainiert,
und die goldnen Locken prächtig ondoziert.

(Siegfried tritt auf).

Si: Winterstürme wichen dem Wonnemond.

Traun! Da find ich die Traute traulich in Träumen.

Kr: Ach!

Si: Willst du mich geren? O sprich, wonniges Weib!

Kr: Ach!

Si: Säuselnd entringt sich der Brust nur dein schwankender Atem.

Liebst du mich nicht?

Kr: Ach!

Si: Bin ich vielleicht Amphitryon, bist du Alkmene?

Oder wie interpretier ich dieses seltsame Ach?

Kr: Bist du denn jeder Bildung bar,
warst du nicht neulich im Kleistseminar?

Si: O, ich bin zart wie eine Apfelblüte
und bildungsärmer denn ein junges Lamm.

Nur du allein liegst mir ja im Gemüte!

Kr: Mein Herz trinkt deine Stimme wie ein Schwamm!

Conf: Halt, halt, wir sind noch nicht so weit,
eh du die Brunhild nicht gefreit.

Ist euch der Bartsch denn nicht bekannter?

Gleich geht ihr wieder auseinander!

Der Gunther ist noch ehelos,
und dringend braucht er einen Sproß.

(Kr. u. Si. ab).

Drum fahren sie zum Isenstein,
die kräftige Brunhild zu frein.
Dort müssen sie gewaltig springen,
dem Gunther wird es schwer gelingen.

III. AKT.

Isenstein

Br.: Hoiedeho! Hoiedeho!

Wo ist die wallende Waberloh?

Fachet das Feuer, freisliche Frauen!

Faulhändig vergaßt ihr feurige Flicht!

Grau ist die Glut, verglommen der Glanz.

Gestern noch gleißte glänzende Glut.

Schändliche Schiffe streben zum Strand.

Schaudernd erschau ich schlimmes Geschick.

Hoiedeho! Hoiedeho!

Wo ist die wallende Waberloh?

(Gunther, Siegfried u. a. treten auf).

Gu: Liebste Brunhild, weißt du schon?

Ich bring dir hier den Königsthron.

Br: Läppischer Lüstling, lungre allein,
kampflos nicht kürst du mich köstliche Maid.

Chor: Auf in den Kampf, du herrliches Paar!
herrliches Paar, herrliches Paar!

Gu: Ihr Arm ist stark, ihr Wuchs ist länglich,
mein Unternehmen scheint verfänglich.

O Siegfried, stehst du hinter mir?

Si: Hab keine Angst, ich helfe dir!

Br: Spielend nun spring ich stattlichen Sprung;
staunend stehe Stümper erstarrt!

Chor: Wie saust die Maid im hohen Bogen,
Die Erde ist schon halb umflogen,
und siehe nun, wie ein Planet
sie droben überm Nordpol steht. -

Und ah - dort kehret sie schon wieder
und kommt wie eine Furie nieder.

Und seht, mit wütender Gebärde
wühlt sie sich springend in die Erde.

Br: Wagst du es, Weichling, weiter zu werben?

Nimmer, o Neuling, nimmst du es auf!

Gu: Warte nur, Liebste, ich gebe dirs drauf!

Gernot: O sieh, er schwingt sich in die Höhe,
daß ich ihn jetzt schon kaum mehr sehe!

Er sauset in derselben Bahn,
die vorher die Brunhilde nahm,
und mit Getöse und Gepolter
kommt er herab! Na ja, was wollt er!

Giselh.: Um fünfundzwanzig Zentimeter
vor Brunhild jetzt der Gunther steht er!

Mein teurer Bruder, welches Glück!

Br.: O unglückselger Augenblick!

Chor: Mit dem Seufzerhauche Hu
stößt ihr eine Ohnmacht zu.

Dem Gunther ist der Sprung gelungen;
damit hat er die Braut errungen.

Ha: Laß dir, Gunther, gratulieren,
und sie gleich zu Schiffe führen!

Conf: Die Helden kehren nach Burgund,
es freun sich Freunde, Knecht und Hund.

Herr Siegfried hat sich wohl benommen,
kann nun auch die Kriemhild bekommen.

Frau Ute backt schon Hochzeitskuchen
für alle, die die Braut besuchen.

Des Festes Glanz hier vorzuführen,
das wollten wir nicht gern riskieren,
auf daß nicht unser Fest im Schatten
der Hochzeitsvröuden tät ermatten.

Viel eindrucksvoller ist, ich wähne,
für Sie die höchst pikante Szene,
wie sich, Sie sehens unverkürzt,
der seelische Konflikt nun schürzt.

IV. AKT.

Gunther und Brunhild auftretend.

Gu: Brunhild, ich werde nachgerade ungeduldig,
den ersten Kuß, den bist du mir noch schuldig.

Die Brüder und die Basen sind jetzt fort,
und ungeküßt verläßt du nicht den Ort.

Br: Nicht wag es, Weichling, der Walküre Wut zu erwecken!

Kaum erküßt du den Kuß der Kühnen, unkeuscher Knab!

Hurtig, sonst hängst du am Haken und durchheulst hilflos die Halle!

Gu: Unzüchtige Worte, Gattin, sprichst du wahrlich.

Doch auch mein Wunsch, zu küssen, ist beharrlich.

Nicht länger halt ich mich, ich schreite jetzt zur Tat,
und zeige mich als Mann ganz ohne Gnad.

Br: (hängt ihn auf)

Jammre nun, Jüngelchen, jammre, je länger, je lieber!

Bäumle am Band, bis ein Burgund dich entbindet!

(ab).

Gu: Wawe, wawe, wawechen!

Was ist mit mir geschehen?

(singt): Gestern noch ein stolzer Recke,

heute häng ich in der Ecke;

wie soll das noch weitergehen!

Si: Ei, ei, ei, wer hängt denn da?

Gu: Schmach und Schande mir geschah.

Brunhild tat mich greuslich kränken

und mich an den Nagel henken.

Lieber Siegfried, mach mich frei,

steh mir gegen Brunhild bei!

Si: Mein lieber Gunther, du tust mir leid.

Doch warte nur, bald ists so weit.

Der Brunhild werd ich, du darfst mirs glauben,

die Kraft in dieser Nacht noch rauben.

(beide ab).

Conf: Der christlichen nächstenliebe Schleier

decken wir über Siegfried als Freier.

Brunhild ist verehelicht,

gut geht jetzt, scheint's, die Geschicht.

Doch des Schicksals dunkle Nacht

schnell der Freud ein Ende macht.

Denn es läßt sich nicht vermeiden,

daß die Frauen öfters streiten.

Weiber, wie Hyänen wild,

zeigt Euch das nächste Bild.

Liebes Publikum, erblicke,

hier ihr schaudervoll Gesckicke.

V. AKT.

Im Bad.

Kr.u.Br.: Als echte Frauen germanischen Stammes

bedürfen wir öfters des säubernden Schwammes.

Wie schimmern die Fluten! Wie rauschet der Rhein!

Auf! Ab mit den Kleidern, und hurtig hinein!

Br: Weg mit der Wade, unwürdig Weib!

Bis Brunhild gebadet, bleibe beiseit!

Kr: Die Frau, die Siegfried hat zum Manne,

die steigt als erste in die Wanne!

Br: Lächerlich Lehnsmannsweib, lehnst du dich auf?

Als Königsgattin kürte mich Gunther.

Kr: Mach dich nur aus der Schwemme!

Dein Mann, der ist 'ne Memme!

Br: Tückische Teufelin! Bist du denn toll!

Kr: Nimm du nur ja den Mund nicht so voll!

Siegfrieds Kebbe - ja, werde nur blasser -

steigt nur nach mir ins Badewasser!

Br: Wie willst du beweisen das wundende Wort,
Elende?

Kr: Ei, guck doch nur, dort!

Kennst du das Strumpfband? Es ist gewiß
dasselbe, das Siegfried dir neulich entriß.

Br: Meinem Mann meld ich die Märe,
weh dir, wenn dieses Wort wahr wäre!

Kr: Jetzt steig ich ins Wasser erst mit Genuß!

Conf: Halt, liebe Kriemhild, damit ists Schluß!

Wir brauchen jetzt die Bühne leider.

Bade nur draußen ruhig weiter!

Ihr lieben Leute aber seht,
wie schlimm es nun um Siegfried steht!

Der Brunhild liegt die Sach im Magen,
drum sagte sie es gleich dem Hagen.

Und dieser war bereit zur Rache,
warum jedoch, das ist die Sache.

VI. AKT.

Kr: Es bläst zur Jagd im Odenwald.

Der Rüde bellt, die Büchse knallt.

Doch seh ich mit geteilter Freude
der Jagd entgegen, liebe Leute.

Sie ist ein gar zweischneidig Schwert.

Wenn nur mein Mann bleibt unversehrt.

Ha: Siegfried sucht seine Thermosflasche,
das Pulverhorn, die Jägertasche.

Kr: O Hagen, liebster Onkel mein,
du kommst zur rechten Zeit herein.

Sag, ist der Weg nicht zu beschwerlich,
die ganze Jagd nicht zu gefährlich?

Ha: Du gutes Kind brauchst nicht zu klagen,
für Siegfried sorgt von Tronje Hagen.

Doch willst du gänzlich sicher gehen,
so mußst du ihm ein Kreuzchen nähen
auf die Achillesfers im Rücken.

(aparte) O Gott, dies Weib ist zum Entzücken!

Kr: Den Vorschlag will ich gerne nützen;
Willst du mir meinen Gatten schützen?

Ha: Das will ich, kannst dich drauf verlassen.

(Wie tu ich diesen Siegfried hassen)!

Wirst du auch mal an Onkel Hagen denken,
ihm einen liebenden Gedanken schenken?

Kr: Ja, Oheim, das versichr ich dir,
gleich hinter Siegfried kommst du mir.

(näht.)

Ha: Es kommt mir gar nicht aus dem Sinn,
ob ich mehr Onkel, mehr Liebhaber bin.

Ich liebt sie schon mit langem Zopf,
doch jetzt erst mit dem Bubikopf!

Wär nur der Siegfried nicht gekommen,
dann hätt sie mich zum Mann genommen.

Wer weiß, wenn Siegfried erst mal fort ist,
ob diese Wahl ihr letztes Wort ist!

Kr: Hier, lieber Oheim, ich bin fertig;
schütz du den Siegfried, und dann werd ich
beruhigt an euch beide denken!

Ha: Ja, alles wird zum Heil sich lenken.

VII. AKT.

Conf: Die Kriemhild nun zu Hause sitzt,
doch Siegfried auf den Bären spitzt.

Die Sonne schien ihm aufs Gehirn,
doch fehlte ihm der Sonnenschirm.

Und dennoch rutschte mit Behagen
das Frühstück abwärts in den Magen.

Da nahn sich ja die kühnen Recken
und tun sich noch die Lippen lecken.

Si: Heiß ist der Tag, und scharf war die Wurst,
und echt germanisch ist mein Durst.

Längst ist die Thermosflasche leer.

Ha: Den Wein vergaß der Giselher.

Si: Säh ich nur eine Quelle winken,
ich würd sogar jetzt Wasser trinken.

Gu: Hagen, du weißt doch hier bescheid!

Ha: Die Siegfriedquelle ist nicht weit.

(Die Karte herausziehend)

Das blaue Kreuz ist die Markierung.

Wie, wolln wir uns im Wettlauf messen?

(Ha. u. Si. laufen weg).

Gu: Ich glaub, ich hab zuviel gegessen.

(ab).

Si: (rennt über die Bühne) Immer noch nichts, leider!

Auf ihr Beine, weiter!

Ha: (ebenso) Bald ist das Spiel gewonnen,
nur etwas noch geronnen!

Gu: Wie kann man nur so hurtig laufen!

Ich muß jetzt erst einmal verschnaufen!

(Den Schweiß sich abwischend, langsam weiter.)

Si: (zurückkommend) Da ist der Quell,

Jetzt aber schnell!

Ha: (kommt) Mit dir, mein Siegfried, ist jetzt Schluß.
Kriemhild die meine werden muß.
(singt): Ein guter Mensch sein,
ja, wer wärs nicht gerne:
Doch leider sind auf diesem Sterne eben
die Mittel kärglich und die Menschen roh.
Wer möchte nicht in Fried und Eintracht leben,
doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!
(ersticht Siegfried.)
Si: Das ist Tells Geschoß!
Ha: Du kennst den Schützen, suche keinen andern.
Du muß jetzt in den Hades wandern!
Gn: (kommt) Wie hindert doch beim Sport das Asthma!
Was seh ich, Hagen, ach, du hast natürlich dich vorbeibenommen!
Der Siegfried ist jetzt umgekommen.
Drum schnell als kluger Mann entfleuch ich,
denn vor Gericht nicht gerne zeug ich!
Ha: Der ist besorgt und aufgehoben.
Jetzt wird zurück nach Worms geschoben!
Ich leg ihn Kriemhild vor die Türe,
damit sie sich von ihm kuriere.

VIII. AKT.

Conf: Na ja, da haben wir jetzt den Frost!
Die Jagd, die hat 'ne Leich gekost!
Wo blinde Eifersüchte walten,
da ist der Anstand nicht zu halten.
Ich glaub, der Hagenschen Struktur
sind wir jetzt endlich auf der Spur!
Die Nacht verrann, es läutet zur Mette.
Frau Kriemhild springt jetzt aus dem Bette.
Der Tag beginnt, die Mette läutet;
Frau Kriemhild ist schon angekleudet.
Sie geht zur Tür, schon sieht sie ihn -
(ein Schrei)
Hört Ihrs, jetzt hat sie aufgeschrien!
Kr: Mein erster Mann, der ist jetzt tot.
Ich arme Wittib, welche Not!
Wo find ich denn nur einen Trost?
Ich hol mir mal „die Grüne Post“,
die Walter Molo so empfiehlt.
Ach, wenn sie was für mich enthielt!
Da steht was Wicht'ges, wie mir scheint,
unter dem Titel „Ernstgemeint!!“.
(sie liest vor)
„Stättlicher Recke, Mitte Sechzig, Beruf König, sonniges

Wesen, mit häuslichem Sinn und Herzensbildung, Nationalität
Hunne, Besitzer ausgedehnter Ländereien und Gestüte (später
mehr), oberste Heeresleitung der heunischen Armee, distinguierte
vornehme Erscheinung, passionierter Pfeifenraucher, Lieb-
haberei Nibelungenforschung....

s u c h t

Bekannschaft mit Blondine, sinnig heiterer Lebensauffassung,
aus nur gutem Hause, mit musikalischen und häuslichen Fertig-
keiten, zwecks späterer Heirat, Königinnen bevorzugt, Mitgift
erwünscht, doch nicht Bedingung, da komplette Einrichtung
vorhanden.

Streng vertraulich, Offerten mit Lichtbild, das bei Nichtge-
fallen zurückgesandt wird, unter Rud. Mosse Nr. 2694, Kennwort
Attila, später Etzel, Heunenland, Theisebene."

S' ist mir wie auf den Leib geschrieben!

Warum soll ich den Mann nicht lieben!

Ich will es jedenfalls probieren,

die Sache könnte sich rentieren.

Ich will mich gleich persönlich melden

bei diesem edlen Heunenhelden.

Den roten Siegfried, - den begrab Herz -

Ich fahr jetzt schleunigst donauabwärts.

IX. AKT.

Conf: Der Teil ist aus, die Zeit verrinnt,

der zweite Abschnitt jetzt beginnt.

Frau Kriemhild ziert nun Etzels Thron,

sie hat sogar schon einen Sohn,

den will sie ihren Brüdern zeigen.

Die Nachricht wird sie bald erreichen.

Gi: Gunther, Gernot, Volker, Hagen,

kommt herbei, ihr teuren Magen!

An König Gunther aus Gibichs Stamm

kam soeben ein Telegramm.

Gu: Wer hat mir denn etwas zu drahten?

Das kann ich wirklich nicht erraten!

Ich hoff, es ist nicht unerfreulich,

denn jede Störung ist mir greulich!

Gi: „Einladen Euch in das Donauland,

da unser Sohn Euch unbekannt.

Kommt bald in heunische Gefilde.

Dies bitten Etzel und Kriemhilde."

Au kloor! Da darf ich aber auch mit!

Ger: Das wird fürwahr ein feiner Ritt!

Gu: Hagen, sieh mal im Kursbuch nach,
wir fahren spätestens Donnerstag!
Ha: Ne einzige Verbindung weiß ich,
den Fern - D - Zug um 8 Uhr 30!
Gi: Geht denn der Zug auch über Prag?
Dann könnt ich doch am gleichen Tag
Cysarz Barockkolleg noch schinden!
Conf: Das kannst du hier noch besser finden!
Ger: Wir wollen nun nicht länger warten,
Hagen, besorge schnell die Karten!
Gu: Und zwar Schlafwagen erster Klasse,
denn so gebeut es unsrer Rasse!
Ha: Nur eins will mir bedenklich scheinen,
kein Zug verkehrt im Land der Heunen.
Jenseits der Grenze nämlich geht es
zu Streitroß oder nur per pedes!
Gu: Die Koffer rüste nun in Eile,
und sorg im Hunnenland für Gäule!

X. AKT.

Conf. Die Könige rüsten sich zur Reise,
die Koffer packen sie mit Fleiße,
und für Kriemhildens Söhnelein
packt man das „Deutsche Volkslied“ ein,
daß fern der mütterlichen Erde
er doch nicht ganz verhunnet werde. -
Mit schweren Koffern in den Händen
die Könige nun den Rücken wenden.
Volker dagegen, wie man sieht,
singt noch vorher ein Abschiedslied.
Ich bitte liebes Publikum,
um allergrößte Ruhe drum.
Vo:(singt) O, mein Burgunderland, dich muß ich lassen;
mein Herz ist schmerzentsbrannt, kann sich nicht fassen.
Kehr ich zurücke,
ach, wie ich drücke,
mein Lieb ans treue
Volkerherz!
Doch wie so trügerisch sind solche Reisen,
Pferde leicht scheuen, Züge entgleisen,
und beim Herrn Etzel
gibts gern Gemetzel:
Wie bebt das treue
Volkerherz! (ab).
Conf: Ein Sängers wars von Gottes Gnaden,
der eben unter uns geraten.

Doch ach, schon folgt er seinem Herrn,
obwohl er hier doch blieb so gern.
Die Reise, dank Burgundermut,
verlief in allen Teilen gut;
Jetzt stehn sie schon am Donaustand
und schauen nach dem Hunnenland.
Die Donau rauschet voller Tücke,
und weit und breit ist keine Brücke.
Herr Hagen sucht im Bädeler,
ob nirgendwo ein Fährmann wär,
und findet unter einem Stern,
ein solcher wohne gar nicht fern.
Drum reitet er denn rasch voran,
er spornt sein Roß - hier kommt er an.

XI. AKT.

Ha: Halt, edler Hengst, hier stehe still,
hier wohnt ein Mann, zu dem ich will;
„ich eil behenden sinnes zu dem orte
„und hoffe doch uns droht nicht kümmernis
„denn drinnen raunt es dumpf und ungewiß
„da tritt der fährmann aus der engen Pforte!“

Fe: Potz Leichnam, Dreck - das muß ich sagen,
du bist doch wohl von Tronje Hagen!
Schon in der ersten Fassung hast du mich erstochen!
Jetzt ist die Stunde da, nun wird mein Mord gerochen!
Ha: Auch ich weiß aus dem alten Lied,
wie übel damals dirs geriet;
und stehst du heut auch trotzig da,
- du hast dich gut erholt, seit ich dich sah -
beim Teut, so sollst du Hundeslohn nicht meinen,
in einer dritten Fassung zu erscheinen!
Fe: Du Paurenfeind, Zuck'ssschwert, du Raubengast,
Leutrupfer, Fegenpeutel, Galgenmast!
Ha: Du Schindfessel, Frauensehender, Teufelsknecht,
du Lasterpalck, Meerwunder und Durchecht!
Fe: Du Füller und Fresser!
Ha: Du Saufer und Schlaucher!
Fe: Du schlechter, tückischer Diebesstaucher!
Ha: Du Scheuchentag, Rassler und Galgenschwengel!
Fe: Du Plintenführer und Posheitsstengel!
Ha: Du Gatzler!
Fe: Du Statzer!
Ha: Du Tummer!
Fe: Du Tauber!
Ha: Du Gauch, Esel, Narr und Ehrenberauber!

Fe: Komm einmal her, du feiger Wicht!
Die Keule kriegst du ins Gesicht!
Ha: Gib nur acht, wie dir mein Schwert
behende in die Seite fährt!
(ersticht ihn)
Hallo, herbei, Burgundenscharen!
Nun kann ich euch hinüberfahren.
Steigt guten Mutes in den Kahn!
Herr Gunther stellt sich obenan.
Gebt acht, daß ihr euch nicht bewegt,
damit der Kahn nicht überschlägt!
Conf: Die Donau fließt, ihr lieben Leute,
mitten über die Bühne heute
abend; wie Ihr deutlich seht,
von vorn nach hinten die Strömung geht.
Hier liegt noch das Burgundenland,
dort drüben winkt der Heunenstrand.
Ha: Ahoi! Das war kein Kinderspiel.
An Etzels Ufer stieß der Kiel!
Ihr Gibichsmannen, steigt heraus,
von ferne winkt schon Kriemhilds Haus.
Gu: Wie freu ich mich aufs Festtagessen!
(Alle ab, außer Ha.)
Ha: Beim Zeus, ich hab meinen Gaul vergessen!
Einst in der alten Fassung konnt es mir gelingen,
mein liebes Roß an diesen Strand zu bringen.
Doch jetzt muß ichs den Philologen überlassen,
sich mit dem armen Tiere zu befassen,
in seiner Einsamkeit es aufzuspüren
und wiederum in einen Stall zu führen.
Unsterblich bleibt's , denn noch in späten Tagen
wird mancher Germanist sich mit ihm plagen.
Leb wohl! ungern verlaß ich dich, ich geb dirs zu,
die blonde Kriemhild lockt mich mehr als du!

XII. AKT.

Conf: Und damit ging es flink und munter
ins Donauland die Fahrt hinunter.
Die Reise war zwar ungefährlich,
doch durch die Hitze recht beschwerlich.
Viel Steine gabs und wenig Brot,
drum tut ein gutes Essen not.
(Hagen und Volker treten auf.)
Vo: Das möcht ich endlich mir verbitten:
das Fleisch wird mürbe hier geritten!
Und noch zudem, wie man serviert!
Ich brauch was, was mich inspiriert!
Ha: Und einzig eines Säuglings wegen

Schleppt man hierher so alte Degen.
Doch ich hab dabei meine Pläne,
die ich bei andern nicht erwähne!

Vo: Bei mir kannst du die Brust entleeren.
Kein Lebender soll je was hören!

Ha: Nun denn, auf daß du seist im Bilde,
i c h l i e b e E t z e l s W e i b K r i e m h i l d e!

Vo: Bedenklich, Hagen, und entsetzlich!
Ha: Ja, ja, mein Freund, das kommt die plötzlich!
Doch lang schon ist mein Herz zerrissen.
Doch still, man kömmt! Niemand darfs wissen!

Kr: Was führt ihr beide hier im Schilde?
Ger: Seht, dort kommt Etzel und Kriemhilde!
Etzel: Frei mick rissig, eich zu sehen;
kann nur wenig deitsch verstehen.
Seid gegrießt im Lande meiniges!
Hoffentlich erlebt ihr einiges!

Kr: Willkommen seid ihr, vielgeliebte Brüder!
Nach langer Trennung sehen wir uns wieder.
Wie, seid ihr alle froh und munter?
(zu Giselh.) Und Giselher ist auch darunter!
(zu d. Brüd.) Mir scheint, als ob der Giselher
ein ganzes Stück gewachsen wär!
Ger: Ja, liebe Schwester, das ist möglich!

Etz.: Wie warr die Reise?
Gu: Ganz erträglich.
Ha: (aparte) Dies Weib, es reizt mich noch unsäglich!
Kr: Da ist auch Volker mit dem liederfrohen Mund
und hinter ihm, der krumme Hund,
der grimme Hagen!
Ach, hätt ihn doch der Blitz erschlagen!
Etz: Nix, Blitz erschlagen; auch Hagen sein meine Gäst.
Setzt eich auf Stuhl und sauft und fresset!
Do steht der Gulasch, langt nur her!
Draußen, do steht noch viller mehr!
(Sie setzen sich und fressen).
(Einlage)

Vo: (singt) Da preist man uns das Leben großer Geister,
das lebt mit einem Buch und nichts im Magen,
in einer Hütte dran die Ratten nagen:
mir bleibe man vom Leib mit solchem Kleister!
Das nackte Leben lebe, wer da mag!
Ich habe, unter uns gesagt, genug davon!
Kein Vögelchen, von hier bis Babylon,
verträge diese Kost nur einen Tag!
Was nützt da Freiheit? Es ist nicht bequem!

Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Alle (wiederholen): Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Ha: Das Essen wär hier gar nicht übel,
 äß man es nicht aus einem Kübel.

Gi: Und wenn ihr Etzels Klauen seht,
 der Appetit euch ganz vergeht.

Ger.: Da steckt das Schwein ja seinen Rüssel
 bis an das Heft schon in die Schüssel!

Kr: Männe, wie kannst du dich so vergessen,
 in guter Gesellschaft so unfein zu essen!

Das heb dir auf, bis wir allein sind,
 aber nicht wenn hier Gäste vom Rhein sind!

Etz: Hier bin ick doch aber der Könick!
 Geht fremder Leut auch an sehr wenick.

Gu: Ein jedes Volk hat seine Bräuche.

Ger: Drum schagt euch weiter voll die Bäuche!

Vo: Darf ich nun fragen, Majestät,
 wie es dem holden Knäblein geht?

Kr: Der junge Prinz ist äußerst niedlich,
 doch sein Benehmen unterschiedlich.

Gi: Das ist so königliche Art!

Kr: Doch blieb er leider etwas zart!

Ha: Wann kriegt man das Produkt zu sehen?

Etz: Kann augenblicklich gleich geschehen.

Kr: Ich denk, das Bübchen ist noch wach -
 Komm, Ortlieb, sag mal schön guten Tag!

Vo: Ach, welch ein engelhaft Gebilde!
 Wie gleicht er Etzel und Kriemhilde!

Ort: Mamma, wer sind denn all die vielen Leute?

Kr: (zieht ihn auf ihren Schoß):
 Komm, mach deiner Mammi Freude!
 Du bist doch groß und hast Verstand,
 Gib jetzt mal jedem schön die Hand!

Ort: Och, - was sehen die so komisch aus!
 Ortlieb will lieber wieder naus!

Etz: Benimm dir mal als Königssproß,
 und drück gleich jedem seine Floß!

Gu: Komm doch mal her, du kleiner Mann!

Gi: Hast du ein schönes Hemdchen an!

Ort: Habt ihr mir auch was mitgebracht?

Ger: Natürlich haben wir daran gedacht! - Da!

Ort: Ei, ein Buch, - das ist mal schön!
 Das will ich mir mal gleich besehn!

Etz: (reißt es ihm aus der Hand)

Was komischer Name: „Quelle und Meyer“
 War sich der Buch nicht rissig teuer?

Ort: (zu Hagen) Was klotzt denn du die Mama so an?

Ger: Hm. - an der Sache war was dran!
Vo: Und dies vor Etzel, dem Gemah!
Da haben wir den Ehskandal!
Ha: Verraten hat mich dieser Strolch.
Dafür ereilt ihn jetzt mein Dolch! (ersticht ihn.)
Ger: Schmach und Schande!
Vo: Gift und Galle!
Alle. Blut fließt in der Heunenhalle!
Chor: Der Mensch ist gar nicht gut,
drum hau ihm auf den Hut!
Hast du ihm auf den Hut gehaut,
dann wird er vielleicht gut.
Denn für dieses Leben
ist der Mensch nicht schlecht genug,
drum hau ihm eben ruhig auf den Hut!
Kr: Wie seltsam ... ich kann ihn gar nicht hassen!
Ein süß Gefühl will mich erfassen.
O, lieben muß mich dieser Hagen!
Sonst hätt er nicht mein Kind erschlagen!!!
Ha: (singt) Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen!!!
erst warst du Nichte, jetzt wirst du mir Weib!
Kr: (singt) Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
erst warst du Onkel, jetzt bist du Gemah!
Beide zusammen.
Chor: Treulich geführt ziehet dahin ...

Nachtrag - ein Brief aus dem Jahr 1974

Zwingenberg, den 27. August 1974

Liebe Marie-Luise,

hier ist also die Nibelungen-Parodie. Du wirst sie sicher mit Schmunzeln lesen u. Dich darüber freuen, wie viele überwältigend komische Formulierungen Dir und Rilis Sior, die ihr die Hauptverfasser wart, damals geglückt sind. Lore Humann = Wünzer versucht, das Werk irgendwie zum Druck unterzubringen. Hoffen wir auf Erfolg

Dir viel Freude auf der Reise in die Normandie!

Freundliche Grüße!

Dein Hans Gerhard

Übrigens: „Das 40. Abenteuer...“ ist als Taschenbuch vergriffen. Ich machte gestern in Frankfurt umsonst Jagd auf es.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2007.1

Wenders

Foer

Kum'a Ndumbe

Streeruwitz

Edition

Rezension Hörner

Rezension Rose

Rezension Lommel, Roloff

Rezension Citton

Annette Simonis

Der Auftritt des Dandys im Netz der Diskurse.

zu: Fernand Hörner *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie.*

Fernand Hörner: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie.* Bielefeld: transcript 2008, 356 S., kart., ISBN: 978-3-89942-913-8

Der Dandy gehört zum wohlvertrauten Figurenrepertoire des europäischen Fin de Siècle und Symbolismus; er verkörpert neben dem Flaneur und dem Spieler einen jener berühmt-berüchtigten Typen des literarischen und kulturellen Lebens im 19. Jahrhundert, die von Dichtern und Kultursoziologen - von Charles Baudelaire bis Walter Benjamin - immer wieder fasziniert beobachtet und mit zeitdiagnostischem Blick detailfreudig beschrieben wurden. Der Attraktivität des Themas entsprechend, mangelt es nicht an wissenschaftlichen Studien zu diesem Gebiet, etwa die richtungweisende literaturwissenschaftliche Arbeit von Hiltrud Gnüg (*Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur.* Stuttgart: Metzler 1988) oder die jüngst erschienene, breit gefächerte kulturgeschichtliche Untersuchung des Berliner Kultur- und Literatursoziologen Günter Erbe (*Dandys - Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens.* Köln: Böhlau 2002), die einen umfassenden Überblick über den Dandy als kulturelles Phänomen in Europa bietet. Warum also, so könnte man sich fragen, noch eine weitere Studie über jene oft geschilderte und vielfach analysierte literarische und kulturelle Erscheinungsform? Zunächst ist man versucht anzunehmen, das Thema sei weitgehend erschöpft und daher eher unergiebig. Gleichwohl ist die von Fernand Hörner vorgelegte Studie weit mehr als dandyhafter Luxus, denn es gelingt dem Verfasser, die proteische Gestalt des Dandys durch ein subtiles methodologisches Netzwerk, im Rückgriff auf Michel Foucaults Archäologie und den New Historicism, zu erfassen und aus der gewählten systematischen Perspektive subtil zu beleuchten.

Gerade die oszillierende Zwischenstellung des Dandys zwischen literarischer Fiktion und lebensweltlich-kulturellem Phänomen macht den besonderen Reiz dieser Figur aus und prädestiniert sie geradezu, zum geeigneten Objekt einer archäologischen Untersuchung zu avancieren. Hörner erschließt die besonderen Eigenheiten der écrivains-dandys und ihrer weniger bekannten, aber gleichberechtigt betrachteten Zeitgenossen, indem er ein scharfsinniges Raster aus terminologischen Begriffspaaren entfaltet (z.B. elementare und elaborierte Literatur, Exzentrik und Originalität, Objekt und starkes Subjekt, Strategie und Taktik, um nur die wichtigsten zu nennen). Interessanterweise bewährt sich die auch von Stephen Greenblatt nicht ohne Grund geschätzte Gattung der Anekdote als besonders aufschlussreiche Textsorte im Kontext des europäischen Dandyismus. Denn gerade in jenen nicht autorisierten, aber vielzitierten Erzählungen über Dandys kristallisiert sich eine orale Geschichte des Dandytums heraus, die den Romanciers und den kultursoziologischen Abhandlungen einen wichtigen Ideenfundus bereitstellt. Das anekdotische Wissen erweist sich insofern als anregend und zentral, weil die charakteristischen Spannungen zwischen historischer und fiktionalisierter Figur in ihm vorgeprägt sind und von den jeweiligen Autoren in immer neuen Varianten „als friktionale Abbilder des Dandys“ (S. 303) aktualisiert und modelliert werden können. Jene irritierenden und anregenden Impulse, die vom dandytypischen Spannungsfeld zwischen Fiktion und empirischer Lebenswelt ausgehen und mit der Greenblattschen Bezeichnung ‚Friktion‘ auf ihren prägnanten Begriff gebracht werden, bilden einen kontinuierlichen Bezugspunkt und ein Schlüsselkonzept der wissenschaftlichen Betrachtung. Die Reichweite der Untersuchung erstreckt sich von Brummell, Barbey, Baudelaire und Byron über Balzac und Wilde bis hin zur Popkultur, wobei die Schwerpunkte auf dem historischen Gebiet bis zur Jahrhundertwende liegen.

Dabei eröffnen sich vielfältige Perspektiven und erfrischende Pointen. Etwa wenn Hörner am Beispiel einer unscheinbaren Geste Baudelaires, die auf einer Photographie (von Nadar) zu beobachten ist, eine subtile Engführung der damaligen Mythenbildung um das Dandytum gelingt: „Baudelaires auf mehreren Bildern eingenommene Pose, im Stile Napoleons die rechte Hand in die Weste zu stecken“ lässt sich als „ein Echo auf den mythischen Vergleich zwischen Byron, Brummell und Napoleon“ deuten, den „Baudelaire mit seiner Pose komplettiert“ (S. 160). Byron, der sich ebenfalls unter die europäischen Dichter-Dandys einreihet, ist es in besonderer Weise gelungen, Originalität und Exzentrik, literarischen Erfolg und Außenseiterexistenz miteinander zu verbinden. Interessanterweise wirkt die Lord Byron zugeschriebene Vereinigung von Exzentrizität und Originalgenie besonders in der französischen Rezeptionsperspektive (etwa bei Amédée Pichot) als Faszinosum, das zugleich nationenspezifisch gedeutet, nämlich als typisch englisches Charakterbild interpretiert wird (vgl. S. 195-197). Die genannte Zuordnung des exzentrischen Originalgenies nach England gerät indes schon bald ins Wanken, da sie von Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin* und *Fortunio* unterlaufen wird. Die unsichere und schwankende Selbstverortung scheint ein allgemeiner Grundzug der dandyhaften Präsenz, denn Selbstverlust und Selbstbehauptung bzw. Self-fashioning waren im Phänomen des Dandys seit jeher unweigerlich und beinahe dialektisch aneinander gekoppelt. Folgerichtig stellt sich nach Michel Bulteau der Dandyismus der Gegenwart in erster Linie als eine „Kunst des Verschwindens“ und des „Understatements“ dar (S. 302). Hörner hat mit seiner Archäologie des europäischen Dandyismus ein überaus anregendes und facettenreiches Buch vorgelegt und darin vielfältige neue Perspektiven auf ein vertrautes, in kulturgeschichtlicher Hinsicht spannendes Terrain eröffnet. Zudem bietet er einen interessanten Ausblick auf die Gegenwartskultur, der produktiv aufzunehmen und weiterzudenken wäre.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
komparatistische Internet-Zeitschrift ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2007.1

Wenders

Foer

Kum'a Ndumbe

Streeruwitz

Edition

Rezension Hörner

Rezension Rose

Rezension Lommel, Roloff

Rezension Citton

Annette Simonis

Flaneurs Revisited.

zu: Margaret A. Rose *Flaneurs & Idlers. Louis Huart, Physiologie du flâneur (1841), Albert Smith, The Idler upon Town (1848)*

Margaret A. Rose: *Flaneurs & Idlers. Louis Huart, Physiologie du flâneur* [fj](1841), Albert Smith, *The Idler upon Town* (1848) Bielefeld: Aisthesis 2007. Archiv 8. 361 S., ISBN 978-3-89528-640-7

Von Edgar Allan Poe über Charles Baudelaire bis zu Walter Benjamin und Franz Hessel gilt der Typus des Flaneurs als ein ebenso faszinierender wie unverzichtbarer Bestandteil der modernen Großstadterfahrung, anhand dessen sich eine für den Epochenwandel im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert charakteristische Haltung bzw. Verhaltensform beispielhaft nachvollziehen lässt. Aus dem unvollendeten „Passagenwerk“ Walter Benjamins ist der flanierende Großstadtbewohner nicht wegzudenken, der bevorzugt die Auslagen der Schaufenster besichtigt und - gelegentlich in Begleitung von angeleiteten Schildkröten - durch die Passagen spaziert. Er ist offensichtlich beides zugleich: ein symptomatisches Phänomen der Kultur moderner Metropolen und ein Gegengewicht zu jener Beschleunigungserfahrung im Fahrwasser von Modernisierungsprozessen, insofern er die selten gewordenen Eigenschaften der Langsamkeit und Beschaulichkeit kultiviert. Während die erwähnten Beispiele vertraute Erscheinungsformen im Panorama der Literaturgeschichtsschreibung bilden und in Darstellungen zur literarischen Moderne in Europa entsprechend häufig genannt und zitiert werden, lassen sich neben den bekannten Autoren und Texten zu Figur und Habitus der flanierenden Müßiggänger durchaus noch Quellen entdecken, die bislang eher wenig Berücksichtigung gefunden haben. Margaret A. Rose hat mit ihrem neuen Buch *Flaneurs & Idlers* eine bemerkenswerte Edition von zwei bislang schwer zugänglichen Texten aus dem Umkreis der Kulturgeschichte des Flaneurs vorgelegt. Gemeint sind Louis Huart, *Physiologie du flâneur* und Albert Smith, *The Idler upon Town* (1848).

Was die beiden frühen Beiträge zu den Flaneuren von späteren Darstellungen unterscheidet, sind vor allem die ausgeprägten parodistischen, satirischen und humorvollen Aspekte, die in die Gestaltung des Themas einfließen und sie prägen. Nicht zufällig schrieb Albert Smith auch eine Reihe von Artikeln für die Zeitschrift *Punch*, die durch ihre Karikaturen und den satirischen Stil berühmt wurde. Galt der flanierende Typ den späteren Dichtern, Kulturphilosophen und Soziologen durchaus als ein realer und charakteristischer Bewohner der Metropolen, so tragen, wie Rose scharfsinnig bemerkt, die Flaneure und Müßiggänger bei Huart und Smith überwiegend fiktionale und literarische Züge. Ihre ästhetische und fiktive Qualität wird durch die Elemente der Übertreibung, der Komik und Satire besonders markiert. Die Beschreibungen gleichen humoristischen Skizzen und pointenreichen Bonmots, wobei die Buch-Illustrationen den Charakter des liebevoll-Humoristischen und gelegentlich auch den satirischen Ton unterstreichen. In selbstironischer Übertreibung erklärt Huart das Flanieren sogar zum anthropologischen Spezifikum (vergleichbar etwa dem Denkprozess bei Descartes), das den Menschen vom Tier abhebe: *L'homme s'élève au-dessus de tous les autres animaux uniquement parce qu'il sait flâner* (S.79). Jene voll Ironie behauptete, würdevolle Anerkennung der Figur und die mit ihr verbundene Dignität vermögen den Flaneur indes nicht vor kleineren Missgeschicken des Alltags zu bewahren. Durch die urbanen Zerstreuungen und Ablenkungen, insbesondere das Vergnügen der Schaulust, das der Flaneur ausgiebig genießt, wird er zum Beispiel des öfteren Opfer von Taschendieben: *„Je flâneur, bien loin d'être un voleur, est au contraire très souvent volé.“* (Huart, S.101). Trotz solcher Wechselfälle des Schicksals bewahrt sich der Flaneur stets seine unerschütterliche Gelassenheit und, damit verbunden, seine besondere Glücksfähigkeit. Nach Balzac und Huart sind die flanierenden Zeitgenossen nicht zufällig die glücklichsten Menschen; in der *Physiologie du flâneur* heißt es gar, jener sei *„le seul homme heureux qui existe sur terre“*. Jener unstrittige Sachverhalt wird sodann mit einer subtilen Argumentation *ex negativo* belegt, nämlich durch die schwer zu falsifizierende Behauptung untermauert, es habe unter den Flaneuren noch niemals einen Suizid gegeben. Die skurrilen Argumentationstechniken des Autors korrespondieren ganz dem ausgefallenen Sujet und dem bizarren Rollentyp. Kapitel XI bei Huart widmet sich folgerichtig den zahlreichen kleinen Glücksmomenten, die bei der Tätigkeit oder vielmehr Untätigkeit des Flanierens begegnet werden können (vgl. S. 147: *„Les petits bonheurs de la flânerie“*). Zu den Verlockungen der Metropolen zählen auch die Museen und Galerien sowie nicht zuletzt der Besuch im Zoo, wo das Füttern der Tiere den „Loungers“ Gelegenheit bietet, sich selbst ins rechte Licht zu rücken: *„They do not care a straw whether or no the animals are hungry; but the act of feeding elevates them for a time above the throng of lookers-on, and makes them (as they think) of importance“* (Smith, S. 232-233).

Kennzeichnend für beide Texte des Bandes ist, wie Rose einleitend sachkundig erläutert, die weitere Ausdifferenzierung des flanierenden Typus in eine ganze Reihe von „Subspezies“: *le musard, le badaud étranger, le flâneur militaire* (Huart) und die mit der Mooner, der Park Idler, die Exhibition lounge etc. (Smith). Unter dem soziologisch interessierten Blick entfaltet sich demnach bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein erstaunliches Panorama von flaniersüchtigen Figuren, deren besonderer Reiz gerade darin besteht, dass sie zwischen dem imaginären Entwurf und der empirischen Beobachtung vieldeutig oszillieren.

Albert Smith enthüllt in seinem Beitrag zudem den Doppelcharakter des „Lounger“, der sowohl das Subjekt als auch das Objekt der Beobachtung bilden kann. Mit ironischem Unterton bemerkt er pointiert: *„Many oft he Loungers, like the gents, have a prevalent idea that wherever they may be, they themselves form the chief points of attraction“* (S. 229-230).

Der besondere Reiz der beiden von Margaret A. Rose besorgten Editionen beruht nicht zuletzt auf den in ihnen enthaltenen vielfältigen Detailbeobachtungen, die einen zeitdiagnostischen und mentalitätsgeschichtlich wichtigen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der europäischen Moderne liefern, unabhängig davon, ob man in ihnen eher eine unterhaltsame Fiktion oder ein Zeugnis genauer empirischer Beobachtungen erkennen mag.

Der ausführliche und erhellende Einleitungssatz (74 Seiten), den Margaret A. Rose ihrer Edition dankenswerter Weise vorangestellt hat, bietet nicht nur eine aufschlussreiche Einführung zu den editierten Schriften selbst, sondern entfaltet darüber hinaus einen breit gefächerten und zugleich prägnanten kulturgeschichtlichen Überblick über die europäischen Flaneurs. Insgesamt stellen die Editionen und der einleitende Kommentar eine Bereicherung der komparatistischen und kulturwissenschaftlichen Forschung sowie des privaten Lesevergnügens dar. Der Fund der beiden Essays oder vielmehr ihre geglückte Wiederentdeckung ist äußerst dankenswert und fruchtbar, indem sie zu einer schweifenden und flanierenden Lektüre einlädt. Zumal die schöne Buchgestaltung und der reich illustrierte Faksimiledruck dazu beitragen, den Lesern anregende und produktive Impulse zu vermitteln.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2007.1

Wenders

Foer

Kum'a Ndumbe

Streeruwitz

Edition

Rezension Hörner

Rezension Rose

Rezension Lommel, Roloff

Rezension Citton

Annette Simonis

Existenzphilosophie im Medienwechsel.

zu: Michael Lommel (Hrsg.) & Volker Roloff (Hrsg.) *Sartre und die Medien*

Sartre und die Medien, hrsg. Michael Lommel, Volker Roloff. Bielefeld: transcript 2008, 228 S., kart. ISBN: 978-3-89942-816-2

Die Herausgeber haben einen erstaunlich differenzierten und perspektivenreichen Band über Sartres Beziehung zu den Medien zusammengestellt, der so unterschiedliche Aspekte umfasst wie das Verhältnis des französischen Existenzphilosophen zum Film, insbesondere seine Tätigkeit als Drehbuchautor, seine Bildtheorie und visuell geprägte Theaterästhetik sowie seine Phänomenologie des Blicks und Konzeption des Imaginären. Es handelt sich, wie ein erster Überblick zeigt, um sehr heterogene Gesichtspunkte, die nicht ohne weiteres auf einen Nenner zu bringen sind, zwischen denen sich aber bei genauerer Betrachtung durchaus interessante und fruchtbare Verbindungslinien ziehen lassen.

Michael Lommel weist in seiner Einführung „Elemente zur Einleitung“ zu Recht darauf hin, dass bereits die philosophischen Schriften Sartres von der Kinoerfahrung beeinflusst seien, etwa das unmittelbare Auftauchen des Anderen, welches an Kinophantasien erinnere. Mit den Schlüsselbegriffen ‚rôle‘, ‚projet‘, ‚transcendance‘ habe Sartre zudem die alternativen Lebensentwürfe und virtuellen Biografien vorweggenommen, die im Zeitalter der digitalen Medien und Computerspiele eine neue Aktualität gewinnen, auch wenn Sartre selbst wohl eher den theatralischen Raum als Experimentierfeld vor Augen hatte. Der Möglichkeitssinn und die Erkenntnis der Potentialität in Sartres Existenzphilosophie weisen zudem Affinitäten zum Genre des Episodenfilms auf.

Klaus Kreimeier diskutiert die Kindheitserfahrungen Sartres, seine ersten Kinobesuche im Alter von 6-7, die er rückblickend in seinen Erinnerungen *Les mots* (1964) eingehend schildert. Filme wie *Fantômas* und *Maciste* haben die Phantasie des Jungen modelliert und formativ auf ihn gewirkt. Neben den vornehmen Kinopalästen der Bourgeoisie faszinierte den jungen Sartre besonders die sinnlich intensive Atmosphäre des kleinen unpräzisen Schlauchkinos in der Nachbarschaft. Die damaligen Katastrophenfilme (Anno 1912) erzeugten das Gefühl der Angst im kindlichen Beobachter, und zwar im Sinne einer physikalisch-körperlichen Überwältigung durch die Reizüberflutung, und lösten zugleich eine Art Katastrophensehnsucht aus. Der fast sechzigjährige Sartre erinnert in seinem autobiographischen Rückblick an die weiblichen Begleitpersonen des Kindes, insbesondere an seine damals noch jugendliche Mutter, die den Projektionsaal des Cinéma ebenfalls als bevorzugtes Unterhaltungsmedium an Regentagen zu schätzen wusste.

Franz Josef Albersmeier stellt die Filmdrehbücher *Les jeux sont faits* (*Das Spiel ist aus*) und *Résistance* einander vergleichend gegenüber, die 1943/44 in den Zeiten der deutschen Besatzung verfasst wurden und von der Filmgesellschaft Pathé abgelehnt wurden, da sie politisch zu riskant schienen. Erst nach der Befreiung konnte *Les jeux sont faits* publiziert und 1947 verfilmt werden, während *Résistance* von der Erbin Sartres und Nachlassverwalterin erst im Jahr 2000 für eine Veröffentlichung freigegeben wurde. Was genau die Motive für eine solche Verzögerung der Edition im Falle des letztgenannten Drehbuchs sein mögen, lässt sich wohl nur annäherungsweise und tentativ erschließen. *Résistance* erscheint im Blick auf die in beiden Drehbüchern behandelte Kollaboration/Résistance-Problematik radikaler und direkter, wohingegen die allgemeine philosophische Dimension und mythologische Überformung *Les jeux sont faits* als das vergleichsweise moderatere, aber darum nicht weniger spannungsreiche und relevante Werk erscheinen lassen. Jürg Altwegg widmet sich in einem ganz dem *Résistance*-Drehbuch gewidmeten Beitrag nochmals der Problematik der Editions politik und der Brisanz des Werks, wobei er auch die Unterdrückung der für die FAZ geplanten deutschsprachigen Übersetzung erwähnt.

Volker Roloff lässt die Brücke zwischen Theater und Film im Denken Sartres sichtbar werden, indem er an die französische Bezeichnung für Drehbuch erinnert, nämlich: *scénario*. In der französischen Filmgeschichte lasse sich entsprechend von Cocteau bis Truffaut und darüber hinaus ein „eindrucksvolles Szenario der Intermedialität von Theater und Film“ erkennen, eine bemerkenswerte Theatralität der französischen Filmkunst (S.79). Vor dieser Folie diskutiert Roloff die entscheidende Rolle der theatralischen Imagination im Werk Sartres im Kontext einer existentiellen Psychoanalyse, die an Freud angelehnt ist. Der Sartresche Spielbegriff findet dabei ebenso Berücksichtigung wie die postsurrealistische Konzeption des Traums.

Jean-François Louette erörtert die selbstreflexiven Momente wie z.B. die Figur des Spiels im Spiel, von der Sartre ausgiebig Gebrauch macht. Zugleich integriert er den französischen Existenzphilosophen in eine Traditionslinie von poetischer Theatralität, wie sie auch für Baudelaire und Nietzsche charakteristisch ist.

Sandra Nuy untersucht zwei verschiedene Inszenierungen von *Les mains sales* und bietet durch den Vergleich interessante Einblicke in die im Sartreschen Werk angelegte Bildhaftigkeit der Sprache und Dramaturgie. In der Fernsehaufführung werden jene Momente durch den geschickten Einsatz von *close ups* und Überblendungen sogar noch gesteigert und intensiviert.

Laura Mock nutzt die innerfiktive Grenzlinie von Diesseits und Jenseits, deren Sartre sich gerne bedient als Ausgangspunkt einer erhellenden vergleichenden Motiv- und Strukturanalyse. *Les jeux sont faits*, *The Sixth Sense*, *The Others* und *Der Himmel über Berlin* geben dabei latente Affinitäten und reziproke Verbindungen zu erkennen.

In Michael Lommels Beitrag zu Sartres Novelle *Le mur* und deren Verfilmung durch Serge Roulet geht es um die Umsetzung des Verhältnisses zwischen Faktizität und Existenz, das Sartre in einer philosophischen Erkenntnisrichtung behandelt, während der Film das klassenkämpferische Profil stärker herausarbeitet. Die Kameraführung orientiert sich indes teilweise an einem Wechselspiel der Blicke, das in der Novelle vorgeformt ist.

Lothar Knapp konzentriert sich auf die Schlüsselbegriffe des Imaginären und des Bildes, wie sie Sartre in den frühen Schriften *L'imagination* (1936) und *L'imaginaire* (1940) entfaltet, deren Grundgedanken auf das Hauptwerk *L'être et le néant* (1943) zu beziehen sind. Es geht mithin um die spezifischen Funktionen des Bildhaften und Imaginären in Hinblick auf die Freiheit eines handelnden Subjekts. Zugleich arbeitet Knapp die für jenen Zusammenhang konstitutive Rolle der Sprache und des Theaters heraus.

Gerhard Wild ergänzt und erweitert das mediale Spektrum des Bandes um den Aspekt des Akustischen und Musikalischen, denn er beleuchtet die Bedeutung der Musik, vor allem des Jazz in Sartres Roman *La nausée*, indem er die Grammophonsequenzen und den Respons des Protagonisten Roquentin einer differenzierten Analyse unterzieht. Komplementär dazu fokussiert Scarlett Winter den Akt des Sehens in den Italienskizzen Sartres, die zugleich als Steigerung der visuellen Erfahrung des Subjekts und als Kritik des touristischen Sehens gelesen werden können.

Dankenswert ist auch die von Albersmeier besorgte, ausführliche Filmbibliographie, die den Band sinnvoll abrundet. Insgesamt erweist sich die Lektüre des vorgelegten Sammelbandes als sehr anregend und lohnend, zumal die angesprochenen medialen Aspekte die Forschung zur Sartreschen Philosophie und Poetik um innovative Perspektiven bereichern und stets in plausibler Weise werkbezogen diskutiert werden, so dass sie an keiner Stelle aufgesetzt oder spekulativ wirken.

Linda Simonis

Imagination und Freiheit. Spinozistische Resonanzen in der französischen Aufklärung.

zu: Yves Citton *L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières.*

Yves Citton: *L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières.* Paris: Éditions Amsterdam 2006. 585 S. ISBN: 2-915547-26-2

Dass der Name Spinoza und seine Schriften in der philosophischen und literarischen Rezeption des 17. und 18. Jahrhunderts für eine spezifische Form des kritischen Denkens stehen, die insbesondere in den Beiträgen und Debatten einer radikalen Aufklärung verhandelt wird, ist seit den Studien Paul Vernières (*Spinoza et la pensée française avant la Révolution*. Paris: PUF 1954) und Winfried Schröders (*Spinoza in der deutschen Frühaufklärung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1987) bekannt. Der genannte Zusammenhang zeigt sich indessen in Yves Cittons Studie unter einem völlig neuen Blickpunkt. Der Einsatz des Buchs ist, wie bereits der Titel signalisiert, ein doppelter: Zum einen geht es um jene philosophisch-systematische Problematisierung des Freiheitsbegriffs, wie sie Spinoza in seinem Hauptwerk, der Ethik, durchführt. Zum anderen gilt die Aufmerksamkeit den vielfältigen Resonanzen und Fortschreibungen, die das 'System' Spinoza in den Kreisen der *philosophes*, den Diskussionen der Salons und in Romanen der französischen Aufklärung hervorruft. Die Arbeit rekonstruiert diese beiden in Form und Stil gänzlich verschiedenen Diskursstränge, indem sie sie in einer parallelen, durchgängig auf zwei Ebenen geführten Lektüre miteinander konfrontiert. Die Resonanz, die die spinozistischen Topoi in den Debatten und literarischen Fiktionen der Aufklärung erhalten, zeugt von der produktiven Anregungskraft des Spinozaschen Ansatzes, der sich so weniger als ein fertiges Denkgebäude denn als eine kombinatorische "Maschine der Ideenproduktion" ("machine-à-articuler-de-la-pensée", S. 19) erweist. Ob die Umschriften und Interpretationen des unter dem Namen Spinoza tradierten Gedankenguts, die die philosophische Imagination des 18. Jahrhunderts auf solche Weise hervorbringt, noch durch die Autorität der Spinozaschen Texte gedeckt sind, lässt sich dabei zumeist nicht ohne weiteres entscheiden. Von daher ist die Diskussion, die dort im Zeichen des Spinozismus geführt wird, unter Begriffen wie 'Einfluss' oder 'Rezeption' kaum zureichend zu erfassen (vgl. S.43). Zutreffender lässt sich, wie Citton vorschlägt, das *imaginaire spinoziste*, das aus jenen Debatten hervorgeht, als Produkt der *inventio*, als 'Erfindung' beschreiben (S. 42-43). Die Vorstellung einer Erfindung des Spinozaschen Projekts verdankt sich dabei weniger, wie man zunächst meinen könnte, einer postmodernen oder poststrukturalistischen Inspiration, sie kann sich vielmehr auf die Selbstbeschreibungen der Epoche berufen. Schon von einem zeitgenössischen Beobachter des 18. Jahrhunderts, der der anti-spinozistischen Offensive angehört, Joseph Adrien Lignac, wird das Tun derer, die er für Spinozisten hält, als eine "invention" bzw. "seconde invention" beschrieben (S. 42). Man mag ein Moment von Ironie darin sehen, dass an dieser re-invention des Spinozaschen Projekts, die zugleich eine Radikalisierung und eine Refundierung ist, offenbar auch diejenigen teilhaben, die es, der Intention nach, in aller Entschiedenheit angreifen und bestreiten. Die anti-spinozistischen Gegner befördern, ohne es zu wollen, die Verbreitung und Vertiefung jenes spinozistischen Gedankenguts, das sie *prima facie* bekämpfen (vgl. S. 44-45). Mehr noch: Die Gegner sind bisweilen sogar die scharfsichtigeren Leser Spinozas: in ihren Polemiken lassen sie die radikaleren Implikationen von Spinozas Entwurf mitunter deutlicher zutage treten als seine spinozistischen Nachfolger. Zur Verwischung der Grenze von Diskurs und Gegendiskurs, die sich hier zeigt, tragen indessen, wie Citton scharfsinnig beobachtet, auch die Spinozisten bei. Denn auch sie schließen keineswegs nur in positivem oder bestätigendem Sinne an Spinoza an. Im Gegenteil: diejenigen, die Spinozas Konzept fortschreiben, berufen sich kaum je in zustimmender Weise auf ihren 'Meister'. Charakteristisch für dessen aufklärerische Nachfahren ist vielmehr ein Moment der Negation, der zumindest partiellen Zurückweisung, durch das sie sich vom 'System' Spinozas abzugrenzen und zu unterscheiden suchen (vgl. S. 39-40, 43-44).

Spinoza betritt unterdessen das Feld der Philosophie und der Texte der *Lumières* in einer Form, die seinem eigenen Stil eines rigiden, mitunter umständlichen Philosophierens *more geometrico* (das im 18. Jahrhundert bereits als altmodisch empfunden wurde) diametral entgegengesetzt scheint: in der Form des Skandals (vgl. S. 37-38). Spinozas Entwurf stellte für die Zeitgenossen der Aufklärung, für Anti-Spinozisten und Spinozisten gleichermaßen, eine äußerste Herausforderung dar. Cittons Buch versucht, dieses Skandalon der Spinozaschen Philosophie, das sich in den spinozistischen Anverwandlungen noch verschärft, zu erhellen. Dabei scheint der 'Stachel' dieses Skandals insbesondere in zwei Konsequenzen zu bestehen, die sich demjenigen aufdrängen, der Spinozas Ansatz ernst nimmt bzw. ihn konsequent zu Ende denkt: Da ist zum einen die 'fatalistische' Implikation, die sich aus der umfassenden und lückenlosen Geltung des Prinzips der Kausalität, das Spinoza als Axiom einführt, ergibt. Wenn jede Wirkung aus einer sie bestimmenden Ursache hervorgeht, dann ist in letzter Instanz alles determiniert (vgl. S. 84). Auch der Wille des Menschen ist demzufolge als Effekt einer ihn bedingenden Ursache zu denken (und somit nicht frei) (ebd.). Die zweite Provokation, die Spinozas Konzept in sich birgt, ist der Parallelismus von materiellen Dingen und Geistigem, der die Spinozasche Argumentation durchzieht und der in der berühmten Formel *deus seu natura* auf einen seinerseits höchst erklärungs- und interpretationsbedürftigen Begriff gebracht wird (vgl. S. 175-181). Der eigentliche Stein des Anstoßes, der für das 18. Jahrhundert von diesen beiden Annahmen (bzw. deren Verbindung) ausgeht, liegt nun indessen, wie Citton eingängig darlegt, weniger in dem deterministisch-materialistischen Impuls als solchem. Skandalös ist vielmehr die durch jene Annahmen formulierte Forderung, zwei gegensätzliche, ja unvereinbare Gesichtspunkte zusammenzudenken: zum einen die Vorstellung von Ordnung auf der Ebene der Lebewesen, des Intellekts, der gesellschaftlichen Einrichtungen, des Universums; zum anderen die Idee eines regellosen, 'blinden' Zufalls auf der tiefer liegenden Ebene der basalen, partikularen Bestandteile der Natur und ihrer Relationen (vgl. S. 103-104). Das damit formulierte Problem, die Genese von Ordnung als einen Effekt des Zufalls und der Unordnung zu denken, das auf moderne naturwissenschaftliche Konzepte der Emergenz und der Autopoiesis vorauszuweisen scheint, stellt für die Mehrzahl der Zeitgenossen der *Lumières* eine unlösbare Aufgabe, ja ein "inconcevable" (S. 100), ein schlechthin Undenkbares dar.

Die Disjunktion von kausallogisch-materieller Bedingtheit und kosmischem Universalismus erweist sich dabei offenbar auch für die spinozistischen Autoren als Aporie, als eine solche freilich, die sie in immer neuen Topoi und Metaphern entfalten. Mühlen, Billiardkugeln, Uhrwerke, Wassertropfen im Meer, Bienen, Schmetterlinge - dies sind nur einige der Bilder, in denen die aufklärerischen Philosophen das Paradox der *catena rerum naturae* zu begreifen suchen. Und in dem Maße, in dem es jenen Zusammenhang nicht mehr bloß als Maschine auffasst, sondern als eine Maschine, die sich selbst programmiert und sich selbst in Gang hält (vgl. S. 96, S. 106-114), wechselt das spinozistische Projekt sein Register und seine vorrangigen Bildspender, die es nun mehr und mehr dem medizinischen Diskurs entnimmt. Die Flut der Metaphern, die die spinozistischen Texte auf solche Weise hervorbringen, zeugen dabei nicht allein von der offenkundigen Produktivität jenes Denkens und seines *impensable*; sie lassen auch die ausgeprägte *literarische* Dimension jener Diskussion und ihrer Beiträge sichtbar werden.

Vor dem Hintergrund des spinozistischen Universalismus verwundert es nicht, dass die oben skizzierten Paradoxien von deterministischem Zufall/ regelhafter Organisation, Materie/ Geist nicht nur die Auffassungen der Natur und des Alls betreffen, sondern überdies für die anthropologischen Konzepte der Spinozisten konstitutiv sind. Die menschlichen Vermögen erhalten, wie Citton in der Folge eingehend und auf reicher Quellenbasis nachweist, in der spinozistischen Sicht ein äußerst ambivalentes Profil, das (etwas vereinfacht gesagt) mit einer eigentümlichen Zwischenposition zwischen Materie und Intellekt, Determination und Autonomie einhergeht.

Diese spezifische Ambivalenz, die schon bei dem ersten von Citton erörterten Vermögen, der Imagination, in aller Deutlichkeit hervortritt, spitzt sich dabei jeweils auf die Frage eines "qui a puissance sur quoi?" (zu S. 187), d.h. darauf, worin in den betreffenden Vorgängen des Vorstellens, Denkens und Entscheidens die Agentur zu sehen ist, die diese Prozesse ins Werk setzt und steuert. Ist die Imagination Movens oder Objekt der Vorstellungen, die in ihr erzeugt werden? Die von den spinozistischen Philosophen vorgebrachten Bestimmungsversuche scheinen hier zunächst dafür zu sprechen, die Imagination als (passives) Objekt von Vorstellungen zu begreifen. Die Vorstellungsbilder der Imagination sind für die Spinozisten nichts anderes als Erinnerungen von Wahrnehmungsbildern (*images*) (S. 187), die ihrerseits, so die im Spinozismus vorherrschende Definition, aus Eindrücken (*impressions*) sinnlich-körperlicher Gegenstände hervorgehen (S. 181-182). Ist somit Imagination für die Spinozisten zuvörderst sensitive Rezeptivität, d.h. Eigenschaft, sinnliche Eindrücke zu empfangen und zu bewahren, verwundert es nicht, dass diese Philosophen, zumindest in einer ersten Annäherung, in eine seit der *pensée classique* (dem 17. Jh.) verbreiteten Tendenz zur Abwertung der Imagination und Warnung vor den mit ihr verbundenen Gefahren miteinstimmen (vgl. S. 188). Indessen lasse sich, so Citton, im Fortgang der

spinozistischen Argumentation eine eigentümliche Umkehr des Blicks beobachten: In einem zweiten Schritt richtet sich die spinozistische Untersuchung auf die Frage, wie sich im Vollzug der Bilder in der Imagination eine eigendynamische Bewegung herauskristallisiert, die es nahelegt, die Imagination nicht (mehr) als ein passives Empfangen einer Einwirkung ("une force subie", S. 187), sondern als ein mentales Verfahren ("une opération mentale") aufzufassen (S. 193). Für diese Deutung des imaginativen Vorgangs als eigendynamische Operation zeichnen sich in den spinozistischen Texten zwei (einander ergänzende) Erklärungen ab. Die eine (die sich z.B. bei Malebranche und Meslier findet) folgt dem Muster einer "dynamique du frayinge", einer Dynamik des Wegbahnens (S. 185): Das zufällige Zusammentreffen von Wahrnehmungseindrücken führe, so die Erläuterung, durch Wiederholung verstärkt, dazu, dass sich in der Vorstellung bestimmte 'Wege' bahnen, bestimmte Verknüpfungen herausbilden, die sich in der Folge als leichter gangbare, gleichsam 'eingefahrene' Bahnen anbieten (vgl. ebd.). Dieses Konzept einer Dynamik des *frayinge* leitet so das generierende Prinzip aus der Immanenz der Wahrnehmungs- und Vorstellungsvorgänge selbst her: aus dem Zusammenwirken von Zufall (*hazard*) und Gewohnheit (*l'habitude*) entsteht eine imaginative Operation, die sich in "autopoietischer Bewegung" selbst fortzeugt (S. 185). Komplementär zu diesem Ansatz findet sich in den spinozistischen Texten ein zweites Erklärungsmodell, das eine der Imagination eigene Neigung zur Auswahl und bevorzugten Aufnahme bestimmter Eindrücke bzw. Bilder hervorhebt. Diese in den Quellen meist als Streben (*conatus*) bezeichnete (vgl. S. 186, S. 195) inhärente Disposition der Imagination meint vor allem eine Orientierung der imaginativen Aufmerksamkeit. Indem die Spinozisten so im Vorgang der Imagination einen Impuls hervorheben, die Auswahl und Verknüpfung der Bilder eigenständig zu vollziehen, gelangen sie schließlich dazu, in der Imagination eine sich selbst regulierende Aktivität, eine Fähigkeit der Selbstorganisation zu erblicken (vgl. S. 193-196).

Eine ähnliche Zweiseitigkeit, wie sie die spinozistische Deutung der Imagination charakterisiert, äußert sich auch in der Rolle, die in jenem Ansatz dem Intellekt zugeschrieben wird. Auch hier lässt sich eine grundlegende Ambivalenz, ja Paradoxie bemerken, die für die spinozistische Einschätzung des intellektuellen Vermögens bestimmend scheint (vgl. S. 247-248). Einerseits findet sich, vor allem in den historisch früheren Quellen, eine Tendenz zur Hochschätzung des Intellekts, die in mitunter euphorischem Gestus die Möglichkeit einer universalen und vollkommenen Erkenntnis der Natur und der Dinge bekräftigt. Andererseits artikuliert sich in den spinozistischen Texten nicht selten auch eine gegenläufige, skeptizistische Tendenz, die eine Fragilität und Begrenztheit der Erkenntnis eingesteht. Dieser (vordergründige) Widerspruch in den spinozistischen Stellungnahmen lässt sich, so Citton, auflösen, wenn man in Rechnung stellt, dass die gegensätzlichen Positionen von emphatischer Bekräftigung und tiefgreifender Skepsis zwei unterschiedliche Hinsichten oder Gesichtspunkte bezeichnen, unter denen die spinozistischen Erörterungen das (intellektuelle) Erkenntnisvermögen betrachten (vgl. S. 248). Unter einem ontologischen bzw. metaphysischen Blickwinkel erweist sich die menschliche Vernunft für den Spinozisten als in hohem Maße erkenntnisfähig, insofern sie an jenem überindividuellen Intellekt partizipiere, der als Prinzip des Alls und als Grund der Dinge das Universum fundiere und durchziehe (vgl. S. 233-235). Das prekäre, zweifelhafte Moment des Erkennens tritt unterdessen hervor, wenn von einem Erkennen der konkreten Dinge und Zusammenhänge der physischen Welt die Rede ist; hier beobachten die spinozistischen Texte ein Scheitern der *ratio*, eine Unfähigkeit, die Zusammenhänge der Dinge in ihren vielfältigen und unendlichen Verknüpfungen zu erfassen (vgl. S. 248-249).

Der für die spinozistische Diskussion charakteristische differenzierte, unterschiedliche Positionen gegeneinander abwägende Zugang, zeigt sich schließlich auch in der Analyse des Verhältnisses von (menschlichem) Intellekt und Imagination. Zwar hat es auf den ersten Blick den Anschein, dass die betreffenden Erörterungen der Vernunft, insofern sie die unvollkommenen und möglicherweise täuschenden Vorstellungen der Imagination zu korrigieren vermag, eine klare Überlegenheit zuschreiben. Diese Gewichtung relativiert sich indessen in dem Maße, in dem sich abzeichnet, dass auch die *raison* in gewissen Vollzügen, in Vorgängen des Vermutens und der Hypothesenbildung, ein Moment der vorstellenden Projektion und somit der Einbildungskraft in Anspruch nimmt (vgl. S. 254). Diese partielle Aufwertung bzw. Rehabilitierung der Imagination, die an bestimmten Stellen der spinozistischen Argumentationen zu beobachten ist, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass der Aspekt der Potentialität (vgl. S. 259), d.h. die Dimensionen des Möglichen und der Zukunft, in jenen Debatten insgesamt einen neuen Stellenwert erhält. Dies zeigt sich auch in der spinozistischen Problematisierung des Freiheitskonzepts, die in Umkehrung der herkömmlichen Begriffstopik 'Freiheit' und 'Unfreiheit' nicht als kontradiktorische Gegensätze versteht, sondern 'Freiheit' in einem komplexen Spannungsfeld von Autonomie und Determination zu lokalisieren und dabei den Spielraum (*la marge de manoeuvre*) individueller Selbstbestimmung bzw. besser: Selbstmodifikation im Rahmen eines deterministisch (kausallogisch) gedachten Universums zu ermitteln versucht (S. 277-278). Die Bewegung der *libération*, die in jenem Rahmen zugänglich ist - eine Figur der Reflexion und des Rearrangements der Kausalketten -, bedarf im gleichen Maße der Kräfte der Imagination wie der Vernunft (vgl. S. 285). Beruht doch jene Bewegung wesentlich auf der Fähigkeit, sich etwas *vorzustellen*, das nicht wirklich, aber möglich ist (ebd.).

In der spezifischen Akzentuierung, die der Modus des Möglichen (und damit die Imagination) solcherart in der spinozistischen Tradition erfährt, mag man überdies einen der Gründe für die eigentümliche Attraktivität sehen, die jene Denkweise nicht nur auf Philosophen und Naturwissenschaftler der Aufklärung, sondern auch auf literarische Schriftsteller wie Fontenelle, Diderot und André Chénier ausübte. Ein weiterer Grund für den literarischen Reiz des Spinozismus liegt in seiner Form: Bezeichnet er doch nicht nur eine bestimmte philosophische Richtung, sondern ebenso einen bestimmten Stil des Denkens und Schreibens. Dieser Stil zeichnet sich u.a. dadurch aus, dass er ein Nachdenken über das Schreiben hervorruft. Die poetologische Reflexion, die sich in den spinozistischen Texten entfaltet, scheint dabei Bilder und Konzepte zu bevorzugen, die den Autor hinter das Werk bzw. den Vorgang des Schreibens zurücktreten lassen (vgl. S. 467-469). Es sind Konzepte der *auto-poésie* bzw. *auto-écriture* (S. 468), in denen die spinozistische Tradition den Vorgang des Schreibens und Lesens zu denken versucht. Zu berücksichtigen ist unterdessen, dass die Selbstbeschreibungen, die die spinozistischen Texte in Formeln wie der des sich selbst schreibenden Buchs - "le livre qui s'écrit lui même" (S. 479-482) - anbieten, bei aller (augenscheinlichen) 'Modernität' auf den Horizont eines pan-noetischen Denkens zurückverweisen, aus dem sie sich herleiten. So bildet das Spannungsverhältnis von Form und Medium, das die poetologische Reflexion der Spinozisten hervorkehrt, ein genaues Gegenstück zur Opposition von Selbstbewahrung und Aufgehen in den Verkettungen des Alls (vgl. S. 482-484), die die Lage des Individuums im Rahmen des spinozistischen Universums kennzeichnen.

Citton gelingt es, das hier nur in Umrissen skizzierte *imaginaire spinoziste* des 18. Jahrhunderts in Frankreich in großer Klarheit und Eingängigkeit zu entwickeln. Die Studie stellt dabei ungeachtet ihres durchgängig systematischen Zugangs auch die Mehrstimmigkeit der spinozistischen Diskussion heraus, die sich in der Vielzahl der zitierten Autoren und Referenztexte dokumentiert: Neben den großen Namen wie Malebranche, d'Holbach und Diderot, sind es vor allem die weniger bekannten Autoren und 'philosophes mineurs' - Fontenelle, Abraham Gaultier, Henri de Boulainvillier, Luc de Vauvenargues, Léger-Marie Deschamps, Jean Meslier, Maupertuis, Jean Baptiste Robinet und André Chénier -, die im Zuge der Untersuchung ausführlich zu Wort kommen, um die spinozistische Tradition in ihren Differenzierungen und Nuancen zu beleuchten. - Ein spannendes Buch, vor dessen Hintergrund sich wohl auch einer erneuten Betrachtung der freilich ganz anders gelagerten deutschen Spinoza-Rezeption des 18. Jahrhunderts neue Aspekte erschließen könnten.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de