

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

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

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

Bernd Hamacher

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

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

Längst also wurde der Exzentriker aus Neu-England in einem Land heimisch, das zuvor Hoffmann und Poe mit der gleichen Selbstverständlichkeit einbürgerte. Jüngstes Ergebnis der regen französischen Lovecraft-Forschung ist ein in doppeltem Sinne gewichtiger Sammelband: Hervorgegangen aus einem internationalen, von Jean Marigny und Gilles Menegaldo im August 1995 in Cerisy La Salle veranstalteten Kolloquium, versammelt der Band 21 Beiträge, die sich dem Phänomen Lovecraft von den unterschiedlichsten Seiten nähern.

Der einleitende Essay »Lovecraft, trente ans après« (15–33) des Doyens der französischen Lovecraft-Forschung Maurice Lévy, umreißt, mitunter selbstkritisch, die rezente Rezeptionsgeschichte, nämlich wie sich Lovecraft in Frankreich unter der Wirkung der Edition der *Selected Letters* (1965–1976) und mehrerer Biographien vom übel beleumdeten, als pornographisch und faschistisch verschrieenen Schriftsteller zu einer festen literarischen Größe wandelte. Bei der Neubewertung Lovecrafts gelangt Lévy neben der nicht stichhaltigen, subjektiven Ablehnung der *Cthulhu*-Erzählungen zu dem eigentümlichen Urteil, die Kenntnis des Plots mache häufig die Wirkung zunichte (»Rejoue-t-on avec un jouet dont le mécanisme est cassé?«, 26) und übersieht dabei Lovecrafts unverhohlene Geringschätzung aller erzähltechnischen (nicht jedoch sprachlichen) Raffinessen. Der kosmische Schrecken läuft, um im Bild zu bleiben, über primitivste, unzerstörbare Mechanismen ab.

Einen glänzenden Auftakt liefert Donald R. Burleson, Verfasser der poststrukturalistischen Abhandlung *Lovecraft, Disturbing the Universe* (1990), mit »Lovecraft, précurseur de la théorie de la déconstruction« (35–48): Die Dekonstruktion werde bei Lovecraft immer in der Thematik vorweggenommen, die ihrerseits die Dekonstruktion ankündige. Anhand mehrerer Themen führt Burleson diese These näher aus, unter anderem am »refus de la primauté« (38), d. i. Lovecrafts höchst originäre Vorstellung, das Primat des Menschen auf der Erde werde ihm von kosmischen Wesenheiten streitig gemacht. Gerade der dekonstruktivistische Ansatz, so argumentiert Burleson, stellt den Begriff jeglichen Primats in Frage, da dieser die (mißbräuchliche) Rolle des Lesers als Textbeherrscher impliziere. So wie die dekonstruktivistische Lektüre bezeichnenderweise Zentrales und Peripheres verschiebt, finden sich Lovecrafts Protagonisten, haben sie ihre bedrohte Stellung erkannt, dezentriert wieder – und machen die Erfahrung, daß der Mensch marginal ist. Burlesons abschließende Bemerkung: »[...] la chute dans l'abîme n'est autre que le sujet par excellence dont traite Lovecraft dans son monde fictionnel« (48) assoziiert nicht ohne Selbstironie Lovecrafts Absicht, den Leser zutiefst zu verunsichern – mit dem Dekonstruktivismus, was orthodoxe Lovecraftianer erneut verstören dürfte.

Zwei Beiträger behandeln ausführlich Einflüsse und intertextuelle Beziehungen zu anderen Autoren. Für Gilles Menegaldo (»Résonances poésques dans la fiction de H. P. Lovecraft«; 49–70) beschränkt sich Poes Nachwirkung lediglich auf Versatzstücke inhaltlicher Art (Architekturen, Schauplätze u. a.), einige Topoi der phantastischen bzw. unheimlichen Literatur (Besessenheit, Klaustrophobie u. a.) und stilistische Übereinstimmungen (Vokabular, Rhetorik). Die Auseinandersetzung mit dem bewunderten Autor geschieht eine Zeitlang in Form von

(epigonalen) Pastiche; ohnehin liebt Lovecraft eine spielerisch aufgefaßte intertextuelle Schreibweise. Entscheidend der Unterschied: Poes anthropozentrisches Werk gründet auf einem rationalen Weltverständnis, während Lovecraft mit seiner kosmozentrischen Privat-Mythologie über die aus dem All kommenden numinosen Wesen das Phantastische geradezu neu definiert. Aus diesem Grund stellt Lovecraft, sobald dieser Werkkomplex ab 1925 schärfere Konturen annimmt, die Reminiszenzen an Poe ein. »L'influence d'Abraham Merrit [1884-1943] sur Howard Philipps Lovecraft: vers un renouvellement des motifs fantastiques« (71-90) von Florent Montclair sieht die nachgewiesenen wechselseitigen Anleihen dem Geist des Interbellums verpflichtet, das Übernatürlichen und Wissenschaft gern verbindet. Komplementäres Gegengewicht hierzu ist eine mythologisch-mittelalterliche Dimension, die sich dem Genre der Fantasy annähert.

Den Hauptteil des Bandes bilden Arbeiten, die sich mit inhaltlichen Aspekten von Lovecrafts Narrativik beschäftigen, und dabei, typisch für die französische Literaturwissenschaft, das Biographische, Lovecrafts schillernde *persona*, keineswegs ausklammern. Für Robert Bozzetto (»Lovecraft en proie à ses monstres«, 105-122) funktioniert das Monströse bei Lovecraft als Diskurs, der sich über eine Rhetorik des Übermaßes artikuliert. Das Werk Lovecrafts sei ein Grabmal, errichtet für den an Syphilis verstorbenen Vater, der sich letztlich hinter allen kosmischen Monstren verbirgt; Lovecrafts überladener Stil, insbesondere die Enallagen und Zeugmata, diene als Verdrängungsmechanismus im Sinne Freuds. Das Monströse werde »à la fois le centre abject du sens et la source inépuisable du texte« (122). Denis Mellier (»Le rhéteur et le pornographe«, 123-139) erklärt Lovecraft zum Rhetor, da sein kosmischer Horror ohne die zum Exzeß getriebene Sprache nicht auskomme und durch sie erst eine Form erhalte - woher das beträchtliche Vergnügen des Lesers rühre. Pornographe sei Lovecraft, der alles Sagbare beschreibt, deshalb, da diese Form »tout à la fois une écriture de l'image et l'image même d'une écriture« (139) zur Schau stelle und weniger die Monstren präsentiere als auf seine eigene *écriture* verweise. Max Duperray (»Entre le sublime et le grotesque: la phobie de l'autre et sa représentation dans les rêves régressifs de Randolph Carter«, 141-156) führt aus, wie sich der dem 18. Jahrhundert (Lovecrafts Lieblingsepoche) entnommene Begriff des Sublimen im Kadath-Zyklus gegen die schwarz-romantische Grundtendenz behauptet und bei den Motiven Maske und Gesicht, phobische Darstellungen des Fremden, zum Tragen kommt.

Alain Chareyre-Méjan (»Le timbre du silence«, 91-103) betont die Bedeutung akustischer Manifestationen für Lovecraft, der unentwegt das Verbot bricht, den Schrei literarisch, d. h. onomatopoetisch, darzustellen und ihn mit dem Phantastischen verbindet: »Le cri signale que l'intensité des effets sonores atteint son seuil fantastique« (92) und »L'inouï lovecraftien porte pour ainsi dire le mutisme du monde à son paroxysme« (103). Michel Graux (»Meutes dans la Rue d'Auseil, ou les ›Je‹ interdits de Lovecraft«, 155-173) stellt die These auf, daß der »vernissurnaturel« (173) vieler Geschichten Lovecrafts einzig dazu diene, die vom Ich-Erzähler begangenen Verbrechen zu verschleiern; Vorbild seien Poe und Arthur Conan Doyle. Einen komparatistischen Aufsatz, der *The Dream Quest of*

*Kadath* neben Sinbads Abenteuer aus *Tausend und eine Nacht* und die *Odysee* auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin untersucht, steuert Jean-Pierre Picot bei (»Randolph Carter, frère d'Ulysse l'avisé et de Sinbad le marin«, 217–236). In Lovecrafts Kurzroman entdeckt Picot eine phantasmatische Autobiographie, ein lyrisches Gedicht, eine Dunsany-Parodie und, nicht zuletzt, eine poetologische Hommage an die schöpferische Kraft des Dichters. Lovecrafts Rezeption der Antike am Beispiel des Gottes Pan, dem Vertreter einer wilden Natur, behandelt Elsa Grasso (»Mythe et métamorphose«, 196–215). Von Arthur Machens Novelle *The Great God Pan* (1884) maßgeblich angeregt, verknüpft Lovecraft mit dem ambivalent gesehenen Waldgott neben zügelloser Sexualität und dem nach ihm benannten Schrecken auch geistige Verwirrung und Auflösung der Form bzw. Metamorphose. William Schnabel untersucht psychoanalytisch das Doppelgänger-Motiv (»La gémellité et le double monstrueux du moi: deux exemples du double lovecraftien«, 237–257) in *The Case of Charles Dexter Ward* (1927–1928), in dem es um den Magier Joseph Curven als mythischen Vater und Alter ego des Autors geht, in *The Dunwich Horror* (1928) mit seinem zerstörerischen Dioskuren-Paar, dessen eine Hälfte Lovecrafts teratologisches *imago* repräsentiert, und in *The Outsider* (1921), worin der Blick in den Spiegel den Erzähler/Lovecraft mit seinem, von der Mutter erschaffenen Bild konfrontiert. Der beschriebene Doppelgänger hilft Lovecraft, physische und psychische, zeitliche und räumliche Beschränkungen sowie die Grenzen der Wissenschaft zu überschreiten und eine grundsätzliche Unzufriedenheit an der eigenen Existenz zu überwinden. Schnabels Resümee: »Ainsi, le double est un monstre parce qu'il possède quelque chose de l'autre qu'il ne devrait pas normalement avoir« (256). Gilles Menegaldo kommt in (»Le méta-discours ésotériste au service du fantastique dans l'œuvre de H. P. Lovecraft«, 259–283) zu dem Schluß, daß Lovecraft, auch wenn er dies dem Leser fortwährend suggerieren will, allenfalls geringe und keineswegs systematische Kenntnisse esoterischer Literatur besaß und deshalb zu untersuchen ist, wie beispielsweise theosophische Bezüge als Meta-Diskurs funktionieren, welcher seinerseits freilich fragmentarisch, heterogen und diskontinuierlich bleibt und häufig ins (Pseudo-)Wissenschaftliche abgeleitet. Den »esoterischen« Diskurs instrumentalisiert Lovecraft und arbeitet ihn in sein Konzept einer kosmischen Phantastik ein.

Ein dritter Teil überschreitet die Grenze zu Kollegen und Freunden Lovecrafts, *pulp*-Autoren der zwischen 1923 und 1954 erschienen Zeitschrift *Weird Tales*. Jean Marigny (»Le *Necronomicon* ou la naissance d'un ésotérisme fictionnel«, 285–296) verfolgt, wie Lovecrafts Freunde das legendäre und fiktive Zauberbuch *Necronomicon*, von ihm erstmals erwähnt in *The Hound* (1922), und seinen nicht minder fiktiven Verfasser Abdul Alhazred in ihre Texte integrieren und weiterentwickeln, und konstatiert bei diesem quasi-surrealistischen Verfahren eine unerwartet spielerische, von Lovecraft übrigens ausdrücklich gewünschte Dimension. (Wiederholte Versuche, fingierte Karteikarten in Bibliothekskataloge einzuschmuggeln, beweisen übrigens, daß seine studentischen Leser dies ebenso erkannt haben und Lovecraft längst Teil der amerikanischen Populärkultur wurde.) Laurent Guillaud untersucht in »Le thème de la déca-

dence chez C. A. Smith et R. E. Howard« (297–355) ein literarisch-biographisches Leitmotiv, das die post-romantische Phantastik insgesamt und natürlich auch Lovecraft nachdrücklich beschäftigt: Untergang, Niedergang, Verfall. Smith (1893–1961) führt in seiner Lyrik und in seinen Erzählungen das Erbe Poes, Baudelaires und des französischen *décadentisme* weiter und vollzieht dabei, ganz in der manieristischen Tradition, eine Umwertung ästhetischer Kategorien: Das morbid-makabre Schöne fasziniert, der Untergang wird lustvoll zelebriert. Howard (1906–1936) reagiert mit seinem barbarischen, anti-modernistischen Überhelden Conan auf die seiner Meinung nach Gesellschaft und Kunst unterminierende Dekadenz – und liefert damit ein Beispiel für reaktionäre Tendenzen der Fantasy-Literatur. Jean Marigny legt in einem Übersichtsartikel (»Robert Bloch et le mythe de *Cthulhu*«, 357–368) die literarische Entwicklung des amerikanischen Schriftstellers Robert Bloch (1917–1994) dar: vom Lovecraft-Schüler zum Verfasser von Kriminalromanen, darunter *Psycho* (1959), der Vorlage zu Hitchcocks Film. Marigny betont nebenbei auch den wechselnden Publikumsgeschmack, der sich etwa ab Anfang der 1950er Jahre der reinen Science-fiction zuwandte und in der Einstellung der Zeitschrift *Weird Tales* zum Ausdruck kommt. *Strange Eons* (1979), der Versuch, an die eigenen Anfänge anzuknüpfen und dem *Cthulhu*-Mythos einen neuen Impuls zu geben, scheitert. Michel Meurger erinnert mit »Lovecraft et l'imaginaire scientifique: la *Weird Science*, de 1926 à 1931« (175–194) an ein zwischen Phantastik und Science-fiction angesiedeltes, damals populäres Subgenre, das, ausgehend von der Entdeckung des Tutenchamun-Grabes 1922, auf das plötzliche Interesse an den Altertumswissenschaften reagiert.

Der intermedial konzipierte Schlußteil behandelt mit vier Beiträgen das hochinteressante Verhältnis Lovecrafts zum Kino. Jean-Louis Leutrats Beitrag (»Lovecraft et le cinéma«, 369–374) verweist lapidar auf einige Filme, die Lovecraft nachweisbar gesehen hat (*Siegfrieds Tod* und *Metropolis* von Fritz Lang), bleibt aber ansonsten spekulativ. Allerdings findet sich hier die zentrale Problematik des phantastischen Films formuliert, die gerade für den Sprachzauberer Lovecraft gilt: »Comment peut-il [le film] ›suggérer‹ par ses moyens propres ce que Lovecraft réalise par l'intermédiaire de mots et de phrases?« (372) In seinem kulturwissenschaftlich ausgerichteten Beitrag »L'Égypte et le cinéma dans l'œuvre de Howard Philipps Lovecraft« (375–391) legt Leurat hingegen stimmig dar, wie das Kino, nachdem Ende der 1920er Jahre die *Cthulhu*-Kosmogonie begründet ist, aus Lovecrafts Werk zu verschwinden scheint, jedoch indirekt, nämlich über Bezüge zur Totenkult und Monumentalarchitektur assoziierten ägyptischen Hochkultur, weiterwirkt. »Cinéma de la peur, cinéma de l'inconnu: de l'indicible à l'écran (La malédiction de *Freaks*)« von Isabelle Viville stellt bei einem Vergleich mit Tod Brownings Film von 1932 fest, daß hier das Monströse dem Menschen inhärent ist, während Lovecrafts Monstren eine von außen kommende Bedrohung bilden (393–405). Lovecrafts Einfluß auf den gegenwärtigen Horrorfilm nachzugehen, versucht Philippe Rouyers Beitrag »Hommages et pillages. Sur quelques adaptations récentes de Lovecraft au cinéma« (407–417), der neben Filmen von Stuart Gordon hauptsächlich die postmoderne Großproduktion *In the*

*Mouth of Madness* (USA 1994, John Carpenter) heranzieht. Ingesamt hinterläßt diese Abteilung einen unbefriedigenden Eindruck, was um so bedauerlicher ist, da Lovecrafts Werk ganz offensichtlich spätestens ab den 1950er Jahren den SF-, Horror- und Splatter-Film nachhaltig stimuliert. Erforderlich wäre eine ausführliche Übersichtsdarstellung, die, nach Themen und Motiven gegliedert, etwa Lovecrafts innovative Konzeption des amorphen Monstrums behandelte.

Die beteiligten Wissenschaftler haben ihre Aneignung des amerikanischen Schriftstellers so gründlich vollzogen, daß sie, von Zitaten ganz abgesehen, sogar Titel in französischer Übersetzung anführen, was aber das einzige Manko bleibt. Der vorliegende Sammelband mit seinen durchweg anregenden, meist sehr substantiellen Beiträgen darf als unerlässliches Kompendium für die weitere Lovecraft-Forschung gelten: Ein Autor von unbestreitbarem Rang tritt hier hervor, dessen vielschichtiges Werk den Begriff der Para-Literatur obsolet erscheinen läßt. Daß der Funke auf andere Länder und insbesondere den akademischen Betrieb überspringt, wäre zu wünschen, damit Lovecraft endlich den ihm zustehenden Platz in der amerikanischen Literaturgeschichte erhält.

Thomas Amos

Dietrich von Engelhardt u. Hans Wißkirchen (Hg.): »Der Zauberberg« - die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur, Stuttgart, New York (Schattauer) 2003. 217 Seiten.

Noch niemals ist der Zauberberg interdisziplinär mit solcher Verve und in solcher Breite in die Zange genommen worden wie in dem vorliegenden Sammelband. In der Tat stellt jede der Wissenschaften, die im Zauberberg ihr Recht beansprucht, ihre eigene Welt auf - Welten also, die ineinander übergehen und durch die der Leser vom Autor hindurchgeführt wird: im Medium der Sorge jener Menschen, die diese Welten erleben. Das heißt: Thomas Mann demonstriert uns die menschliche Situation als eingefaßt von ›Wissenschaften‹: im Zentrum das Patientenkollektiv einer Lungenheilstätte und deren Betreuer. Dies aber nicht mit dem Ziel, eine soziologische Abhandlung etwa über Interaktionsrituale zu liefern, sondern mit dem Ziel, einen Roman vorzulegen. Die Poetologie als Wissenschaft von der Verwandlung der empirischen Wirklichkeit ins künstlerische Gebilde kommt jedoch im vorliegenden Sammelband nicht vor. Von Thomas Manns Erzähltechnik ist nirgends die Rede, denn sie ist ja nicht Thema seiner Darstellung. Es geht in diesem Sammelband ausschließlich um die Wahrheit des dargestellten Gegenstandes. Wir haben also nach der Lektüre der insgesamt elf verschiedenen Abhandlungen über die verschiedenen Wissenschaften im Zauberberg eine poetologische Rekonstruktion des Romans selber vorzunehmen. Mit geschärftem Bewußtsein gegenüber dem, was zur Darstellung gekommen ist.