

Physiognomie und Pathognomie der Falte in Dichtung und bildender Kunst, aber auch in der Geschichte der Ästhetik intensive Aufmerksamkeit erfahren. Das von Brandstetter skizzierte Spektrum reicht von der in der historischen »Pathognomik des Faltenwurfs«, bei welcher sich die Umhüllung anstelle des Körpers selbst als Ausdrucksträger darbietet, bis zu Yoko Tawadas vielseitigem Werk, dessen Texte in mehrfachem Sinn als »Faltsachen« zu verstehen sind (bei Tawada wird die Haut selbst zu einer gefältelten Umhüllung des Ichs; Körper und Textur verschmelzen bei Mensch und Tier zu einem metamorphotischen Ganzen), von den Musterbüchern des englischen Ornamentkünstlers Owen Jones (1868) bis zur Gegenwartskunst Silke Radenhausers. Vor allem massenkulturelle Phänomene illustrieren in der Gegenwart die permanente Verwandlung von Bildern in Körper: Um die Beziehung zwischen »Körper, Ich-Ideal und Bild« geht es Elke Brüns mit einem Beitrag über eine der bekanntesten Ikonen der infantilen Popkultur *Barbie: Ein Bild wird Körper. Idealfunktion, Körperbild und Hassfigur im kulturellen Imaginären / Zum Film ›Small Soldiers‹* (123-142). Ausgehend von der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Körper- und Raumkonzepten, diskutiert Randi Gunzenhäuser (*Mimikry: Einschreibung des Cyberspace in den Körper*), inwiefern »Medienrevolutionen [...] immer auch Körperrevolutionen« sind (143-184, hier 143). Computerspiele begründen eine neue Kultur der Raumerfahrung. Deren Beziehung zu Modellierungen von Körperlichkeit zeigt Gunzenhäuser in den Spuren Lara Crofts und des Blade Runners. Um die Modellierung von Leiblichkeit in ihrer Beziehung zu Räumlichkeit und Sprachlichkeit bei Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Foucault und Derrida geht es in Stefan Winters informativer Abhandlung über *Leibliche Sprache und Urschrift: Von Merleau-Ponty zu Derrida* (185-198). Dietmar Kamper schließlich reflektiert in einer kurz vor seinem Tod entstandenen Abhandlung rezente Derealisierungstendenzen und die Rolle der Bildmedien in Prozessen der Selbst- und Weltverflüchtigung (*Körper, Bild, Schrift, Zeit. Von der Dreidimensionalität der Lebenswelt zur Nulldimensionalität des numerischen Denkens*, 199-207). Den provozierenden Ausgangspunkt seiner Erörterungen bildet Vilém Flussers zeitkritische Diagnose, die Gegenwart sei »in der Nulldimension des numerischen Denkens« und damit in ganz konkretem Sinn bei »Nichts« angekommen (199). Kamper votiert, hiervon ausgehend, für »eine Negation der Negation« (206). Als ästhetische und kulturelle Leitfigur beschwört er Hermes, den Patron der Übersetzung wie auch »des Unübersetzbaren, des Unverfügbaren, des Unsichtbaren« (207).

Horst Jürgen Gerigk: *Lesen und Interpretieren*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2002 (= UTB für Wissenschaft; Bd. 2323). 192 Seiten.

Wenn ein professioneller Leser bei seiner Lektüre eines literarischen Werks innehält, um sich zu fragen, was denn da eigentlich beim Lesen überhaupt geschehe, welche Sensibilisierungen es erzeuge, welche Einsichten es bewirke, so mag dies ein Anlaß sein, sich den grundsätzlichen aller Fragen zuzuwenden, mit denen es der Literaturtheoretiker zu tun hat: Was charakterisiert literarische Texte als solche? Welche Einstellung und welche Kompetenz verlangen sie ihrem Leser ab? Gibt es spezifische Modi literarischer Darstellung? Gerigks Buch ist, wie einlei-

tend betont wird, von einer solchen Lese-Pause stimuliert worden. In der Form von zwölf thematisch miteinander vernetzten, dabei relativ selbständigen Teilen – Grundlage des Buches waren Gerigks Heidelberger Vorlesungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft – werden im Ausgang von vielfältigen Beispielen aus der europäischen und amerikanischen Literatur grundsätzliche Thesen und Modelle zum Wesen des Literarischen selbst entwickelt. Drei der Kapitel stellen dabei die jeweils überarbeitete Fassung früherer Publikationen dar. Hierzu gehört die erste Studie, welche unter dem Leitwort »Titelträume« der Funktion und dem Status von Titeln literarischer Werke gewidmet ist. Titel, so wird dargelegt, gehören nicht oder allenfalls in Ausnahmefällen auch zur innerfiktionalen Wirklichkeit, werden vielmehr normalerweise von einem außerfiktionalen Standpunkt aus gelesen und dienen in der Wirklichkeit, zu welcher Autoren und Leser selbst gehören, der Etikettierung des Werks und dem direkten oder indirekten (manchmal verschlüsselten) Hinweis auf dessen Wirkungsabsicht. Mit der differenzierenden Betrachtung von innerfiktionaler und außerfiktionaler Wirklichkeit ist das Kernthema des gesamten Buches bereits in den Blick gerückt: Gerigk entwickelt Modell des literarischen Textes am Leitfaden des Begriffs der »poetologischen Differenz«. Hierunter versteht er »die Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts« (17). Welche gravierenden Konsequenzen diese Differenzierung für die Interpretation von Texten hat, verdeutlicht eine Interpretation zu Puschkins Erzählung *Der Schneesturm*: Nur von einem fiktionsexternen Beobachterstandpunkt aus läßt sich das erzählte Geschehen als Traumspiel der Protagonistin verstehen, während es dafür innerfiktional keinen Anhaltspunkt gibt. Dabei erscheinen die Unwahrscheinlichkeiten der Geschichte nur auf der Basis der Deutung als Traumspiel motiviert. Gerade erzählerische Tagtraumprotokolle, bei welchen die Erzählung auf der buchstäblichen Ebene bewußtseinsinterne Ereignisse darstellt, illustrieren, daß und mit welchen Konsequenzen literarische Texte einer doppelten Logik folgen – einer fiktionsexternen und einer fiktionsexternen. Die fiktionsexterne Logik von Texten steht im Zeichen kausaler Motivation: Auf der durch die erzählten Ereignisse bestimmten Wirklichkeitsebene geschieht alles, »weil« sich die Dinge so und so verhalten. Die fiktionsexterne Logik des Werks ist eine Logik der Intentionen und Zwecke: Entscheidend ist hier, in welcher Absicht und um der Erzeugung welcher Effekte willen der Autor etwas arrangiert hat. Gelegentlich »delegiert« der Dichter das Phantasieren und konzipiert eine seiner Figuren als Subjekt der imaginativen Produktivität, wie Gerigk an diversen Tagtraum-Erzählungen darlegt. Damit wird implizit auf die Differenz zwischen der Logik äußerer Ereignisse und der Logik der Imagination verwiesen.

Die diskursive Verortung von Gerigks Theorie der Literatur (und um nichts weniger als eine solche geht es mit den Abhandlungen, auch wo die Analyse einzelner Werke betrieben wird) wird anläßlich der Explikation der »poetologischen Differenz« unmittelbar deutlich: Grundlegend für das jeweilige Werk ist die Intention des Autors, welche sich vom Leser hermeneutisch erschließen läßt. Diese Intention hat sich in der Gestalt des Textes objektiviert, so daß der interpretie-

rende Leser nicht mit einem Autor-Individuum, sondern mit einer »gestalteten Sache« konfrontiert ist (27). Immerhin: »Wer die poetologische Differenz denkt, ist dem Autor eines Werks so nahe, wie es nur geht« (27). Neben der Instanz des Autors, der über die poetologische Differenz insofern gebietet, als er für die innerfiktionale wie für die außerfiktionale Begründung von erzählten Ereignissen zuständig ist, erscheint auch die Kategorie des »Werks« als zentral in Gerigks Modell. Das Werk bildet – bei allen Anspielungen, die es mit anderen Texten verbinden mögen – den Charakter eines in sich abgeschlossenen Sinneinheit, welche inhaltlich die Erscheinungsform eines »innerfiktionalen« Begründungszusammenhangs annimmt und von »außen« betrachtet durch die Homogenität einer Intention (der »außerfiktionalen« Begründung) konstituiert wird. Dem Leser ist es aufgegeben, die jeweils werkspezifische Spannung zwischen »causa efficiens« und »causa finalis« nachzuvollziehen.

Zur Explikation der »poetologischen Differenz« zwischen den Sinnebenen eines Werks greift Gerigk an die Struktur des Emblems (vgl. 36-40). Ausgehend von der Konzeption der poetischen Differenz erschließen sich weitreichende Fragestellungen, so insbesondere die nach dem »mimetischen« Charakter literarischer Darstellung. »Kann Kunst »realistisch« sein?« Dieser Frage geht ein eigenes Kapitel nach. Ausgehend von einer historisch orientierten poetologischen Bestimmung des »Realismus« wird der Unterschied zwischen wissenschaftlichem und literarischem Diskurs betont; ersterer erscheint dabei als zielorientiert und mittels der Kategorie des Fortschritts beschreibbar, Kunst hingegen »kennt keinen Fortschritt. Jedes Kunstwerk, das gelungen ist, hat seine Vollendung in sich selbst.« (71). Zwar lassen sich Kriterien einer »realistischen« Darstellung benennen, aber in dieser gründet nicht der Kunstcharakter des literarischen Werks. Gerigk: »Wer den Unterschied zwischen der Wahrheit der Dichtung und der Richtigkeit der Darstellung bedenkt, wird einräumen, dass selbst ein per definitionem realistischer Text sein Wesensmerkmal als Kunstwerk nicht in seinem Realismus hat.« (75) Gerigk argumentiert – wie hier ganz deutlich wird – nicht allein im Sinne des »Werks« als eines einer zweifachen Logik folgenden Funktionszusammenhangs, er votiert auch für einen spezifisch ästhetischen Werk-Begriff und versteht unter einem literarischen Text ein Kunst-Werk im emphatischen Sinn. Das einzelne Werk ist inkommensurabel. Das Projekt einer »Literaturgeschichte« muß vor diesem Hintergrund als von vornherein ebenso problematisch erscheinen wie eine vorwiegend gattungstheoretisch interessierte Literaturwissenschaft. Gerigk, prägnant: »Kein großes Kunstwerk lässt sich als Repräsentant einer literarischen Gattung definieren.« (61) Gerade daher erscheint Gerigk ein Ansetzen bei der Spannung zwischen werkinternen Kausal- und werkexternen Finalzusammenhängen unabdingbar: »Erst das Denken der poetologischen Differenz eröffnet einen Horizont, der es möglich macht, ohne Kontext über einen literarischen Text zu reden.« (62) Im übrigen betont Gerigk, obwohl oder gerade weil er die Inkommensurablen des einzelnen literarisch-poetischen Werks statuiert, die Bedeutung des Handwerklichen, der lehr- und lernbaren Kunstfertigkeit. Eine Auseinandersetzung mit E. A. Poes *Philosophy of Composition* wird zum Anlaß, die Beziehung zwischen dem Explizierbaren und

dem Nichtexplizierbaren an literarischen Kunstwerken zu erörtern und in eine Beziehung zu den Aufgaben der Literaturwissenschaft zu setzen. Erinnert wird auch an Kant, dessen Überzeugung von der Autonomie genialer ästhetischer Schöpfung die Würdigung des »Schulgerechten« und als intentional Erklärbaren einschloß (vgl. 168).

Über das Kunstwerk erschließt sich dem Rezipienten eine Welt – diesen Grundgedanken teilt Gerigk mit Heidegger, von dem er mehrfach wichtige Impulse und Denkfiguren für die eigene Argumentation bezieht. Die literarische Darstellung von Zeit folgt ihren eigenen Regeln. In Erinnerung an Günther Müllers folgenreiche Differenzierung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit (welche der von Gerigk modellierten »poetologischen Differenz« strukturell korrespondiert), wird dargelegt, auf welche spezifische Weisen literarische Texte Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft thematisieren. Auf komplexe Weise ermöglicht der literarische Text auch eine spezifische Raumerfahrung, und gerade bezogen auf die Räumlichkeit der Literatur läßt sich für Gerigk die poetologische Differenz spezifizieren: »Ein [...] bewegliches Sehen zu kultivieren, das gleichzeitig drinnen bei der gestalteten Sache und draußen bei ihrem Anblick ist, dürfte das wichtigste Postulat einer Anleitung zum Umgang mit Literatur sein« (112)

Dem Kunstwerk-Charakter literarischer Gebilde korrespondieren spezifische Lesehaltungen, welche nicht auf die Erkenntnisinteressen anderer wissenschaftlicher Disziplinen reduzierbar sind. Die spezifische Verfaßtheit literarischer Werke als schriftlich verfaßte Interpretanda wird genauer beleuchtet und zum Modell der »poetologischen Differenz« in Beziehung gesetzt. Gerigk greift das traditionsreiche Theorem vom »vierfachen Schriftsinn« auf, um die Vielschichtigkeit literarischer Werke zu explizieren. Vom »wörtlichen« oder Literalsinn ausgehend, auf dessen Ebene sich die fiktionsinterne Wirklichkeit konstituiert, erschließen sich laut Gerigk auch im Umgang mit modernen literarischen Texten mehrere Sinn-dimensionen, zu deren Beschreibung das aus der mittelalterlichen Bibelexegese hervorgegangene Textmodell geeignet ist:

Der *allegorische Sinn* meint die anthropologische Prämisse der vom Text erschlossenen Welt, der *tropologische Sinn* die vom Text bestimmte Orientierung des Lesers in der Situation, in der er persönlich steckt, die Belehrung des Lesers über sich selbst. Und der *anagogische Sinn* ist die lebendig erfahrene Teilhabe der Bedeutung des Textes an der »ewigen« Eingliederung des menschlichen Daseins in Zeit, Raum und Welt. (127)

Mit solchen Bestimmungen konkretisiert sich, was in Anlehnung an Heideggers Theorie des Kunstwerkes betont wird: »Das Werk wird zum Analogon für die Möglichkeit von Wahrheit« (127). Der Literalsinn aber, so wird in einem späteren Kapitel statuiert, stellt die Dimension des Werkes dar, auf welcher sich dieses gegen falsche Deutungen »immunisiert« (168): gegen Mißverständnisse dessen, was da erzählerisch dargestellt wird.

Es bedarf kaum einer ausdrücklichen Betonung: Gerigks Modell des literarischen Werkes ist nicht kompatibel mit poststrukturalistischen und posthermeneutischen Konzepten suspendierter Autorschaft und dezentrierter Textualität. Es situiert sich vielmehr zum einen in der Geschichte hermeneutischer Reflexi-

on über die dem Text in seiner jeweiligen Besonderheit angemessene Zugangsform, sowie in der autonomieästhetischen Tradition poetologischer Modellbildung, insofern das literarische Kunstwerk nicht als Textphänomen unter anderen, sondern als spezifisch künstlerisches Interpretandum begriffen wird. Seine Erörterungen stellen sich in eine modernespezifische, insbesondere mit den Namen Welleks und Warrens verknüpfte Tradition poetologischer Reflexion und wissenschaftskritischer Metareflexion, welche vor allem nach der Literarizität des Literarischen fragt. Als unangemessen abgewiesen werden hingegen unterschiedlich spezifizierte Versuche, literarische Texte als Illustrationsmaterial oder Teilmanifestation außerästhetischer Gegebenheiten und Diskurse zu betrachten. Mit seinem Festhalten an der Literarizität des Literarischen votiert Gerigk implizit für eine Autonomie der Literaturwissenschaft selbst gegenüber anderen wissenschaftlichen Diskursen. Kulturwissenschaftliches, medizinisches, psychologisches Wissen sind hilfreich beim Verstehen literarischer Texte, doch »behält die Dichtung gegenüber solcher Bestätigung ein eigenes Recht für sich zurück« (131), und es ist diese Kompetenz, mit der sich der Literaturwissenschaftler auseinanderzusetzen hat. Die *spezifische* und auf keinen außerästhetischen Diskurs reduzible anthropologische Kompetenz der Literatur zeigt sich etwa, indem »Schmerz und Angst in poetologischer Sicht« erörtert werden (140 ff.). Votiert wird insgesamt auf der Basis einer prinzipiellen Differenzierung zwischen angemessenen und ›falschen‹ Deutungen für eine nur im Umgang mit den Texten selbst zu konsolidierende Kompetenz auf seiten des professionellen Literaturinterpreten – und bezogen auf den Leser für die Bereitschaft, sich auf die »Wahrheit« des jeweiligen literarischen Werks einzulassen. Die Prämissen, Konsequenzen und Implikationen des in zwölf Abschnitten entwickelten Literaturbegriffs werden mit wünschenswerter Klarheit vermittelt. Durch die mit der theoretischen Reflexion in jedem Kapitel eng verbundenen Interpretationen literarischer Beispiele gewinnen jene an Überzeugungskraft, denn ihr Ertrag für die Erschließung der Texte wird dabei ja unmittelbar nachvollziehbar. Leserfreundlich ist es, daß Gerigk in den einzelnen Kapiteln seine prägnantesten Begriffsbestimmungen und Thesen jeweils auch durch typographische Abhebung in aller Klarheit herausstellt. Es stellt zugleich einen originellen und anregenden Beitrag zur literaturtheoretischen Grundsatzdiskussion als auch ein für Studienzwecke gut nutzbares Einführungsbuch in Kernfragen der Allgemeinen Literaturwissenschaft dar.

Edgar Pankow: *Brieflichkeit. Revolutionen eines Sprachbildes; Jacques-Louis David, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Edgar Allan Poe*, München (Wilhelm Fink) 2002. 222 Seiten.

Pankows Untersuchungen gelten dem Brief als einem »Sprachbild« der Moderne, über welches sich – so die einleitenden Ausführungen – die sich wandelnde Artikulation »kultureller Selbstverhältnisse« vollzieht. Seine Überlegungen nehmen ihren Ausgang von der zutreffenden und in der Tat bedenkenswerten Beobachtung, daß der Brief bei wichtigen Vertretern der literarischen und künstlerischen Moderne als (Sprach-)Bild verwendet wird. (Pankow vermeidet bewußt den Ausdruck ›Metapher‹ oder andere eher konventionelle Termini und setzt auf den