

REZENSIONEN

Andreas Böhn: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin (Erich Schmidt) 2001 (= *Philologische Studien und Quellen*; Heft 170). 208 Seiten.

Seit dem Ende der sechziger Jahre, als Julia Kristeva im Anschluss an Michail Bachtins Dialogizitäts-Modell den Begriff »intertextualité« prägte, sind die Studien zum Forschungsfeld intertextueller bzw. – nach Gérard Genette – transtextueller Beziehungen nicht mehr abgerissen. Nicht nur drängten die neuen Intertextualitäts- bzw. Transtextualitätstheorien die altherwürdige komparatistische Einfluss-, Motiv- und Stoffforschung in den Hintergrund, so dass sie heute praktisch keine methodische Relevanz mehr besitzt. Die neuen Theorien boten zugleich zahlreiche Verknüpfungspunkte zu anderen kulturtheoretischen Modellen und konnten so den Austausch zwischen Literaturwissenschaft und anderen gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen erheblich befruchten. Insbesondere in den siebziger und achtziger Jahren wurden dabei enorme Bemühungen unternommen, die verschiedenen textuellen Verfahren des Zitierens, der allusiven Bezugnahme und plagiatorischen Übernahme definitorisch zu fixieren sowie generell die Frage zu stellen, welche Grenzen und Möglichkeiten die intertextuelle bzw. transtextuelle Forschung bot. Durch die in den achtziger Jahren geführte, mittlerweile aber der Geschichte angehörende Diskussion um die so genannte Postmoderne erhielt die Intertextualitäts- bzw. Transtextualitätsforschung einen zusätzlichen Schub, verstand sich doch die »Nachmoderne« dezidiert als Zeitalter des Zitats, in dem nicht nur alles erlaubt war, sondern auch künstlerisch innovative Leistungen nur mehr über Techniken der Rekombination möglich sein sollten.

Einen weiteren, breit angelegten Beitrag zur Intertextualitäts- bzw. Transtextualitätsforschung hat jüngst Andreas Böhn mit seiner Studie *Das Formzitat* vorgelegt, die 1999 von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Mannheim als Habilitationsschrift angenommen wurde. Böhns Studie versteht sich zum einen als Beitrag zur Allgemeinen Literaturwissenschaft. Begriff und Phänomen des Formzitats werden theoretisch beschrieben und definiert. Zum anderen zeigt Böhn an ausgewählten literarischen Beispielen aus der deutschen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert die verschiedenen Funktionen des Formzitats und versucht auf diesem Wege, seine theoretischen Ausführungen historisch zu akzentuieren. In diesen Teilen der Studie geht es um die literatur- und kulturgeschichtliche Dynamik von Gattungserneuerungen und -mischungen.

Der erste Teil der Studie ist der Entwicklung des Konzepts »Formzitat« sowie der Definition des Begriffs gewidmet. In weit ausgreifenden, später mit literarischen Beispielen illustrierten Ausführungen bestimmt Böhn das Formzitat als einen Modus der Zitation, der als »reflektierter Rückgriff auf Formen« zu verstehen

ist, »und zwar auf solche, die aus einem vergangenen Kontext stammen und nicht mehr in der ursprünglichen Weise Gültigkeit beanspruchen können, oder auf solche, die wegen der kulturellen Distanz ihres üblichen, erwartbaren Kontextes zu dem, in dem sie als Zitate auftreten, im letzteren fremd erscheinen.« (19) Damit bewegt sich das Formzitat (in Abgrenzung zum Äußerungs- und Ausdruckszitat) einerseits auf der Ebene von Codezitaten, das heißt Zitaten, die auf »Regularitäten in der Verwendung der Ausdrücke in Äußerungssituationen, also den Code als Inbegriff dieser Regeln« (38) verweisen. Im Unterschied zu intertextuellen und hypertextuellen Verfahren bezieht sich das Formzitat also nicht auf spezifische Einzeltexte bzw. architextuell auf ganze Gattungen, sondern auf »Untergattungen oder einzelne Formen als prägnante Bauteile von Gattungen« (40), die dann zitiert werden.

Zum anderen lässt sich auf diese Weise – nach Böhn – das Konzept des Formzitats von den benachbarten Formen der Parodie und des Pastiche abgrenzen. Zwar können auch Formzitate parodistisch bzw. im Sinne eines Pastiche eingesetzt werden, aber dies muss nicht zwingend geschehen. Vielmehr unterscheidet sich das Formzitat von Parodie und Pastiche dadurch, dass es nicht »gebraucht« wird, sondern auf die frühere Form lediglich »verweist«. Zu den Optionen negativer und affirmativer hypertextueller Traditionsbezüge (Parodie und Pastiche) eröffnet sich im Formzitat damit, so Böhn, eine dritte Möglichkeit: die des nicht wertenden Rekurses auf frühere Formen. Als Beispiele führt Böhn E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* (Formzitat vs. Parodie) und Thomas Manns *Doktor Faustus* (Formzitat vs. Pastiche) an.

Böhn versucht, eine Lücke zu schließen, die seiner Meinung nach in den mittlerweile erheblich ausgebauten Modellen der Intertextualitäts- bzw. Transtextualitätsforschung übersehen wurde. Doch wurde sie wirklich übersehen? Immerhin wies schon Genette auf das Phänomen der »ersten Parodie« hin, die weder ein mechanisiertes affirmatives Pastiche darstellt noch eine negativ wertende komische Parodie. Genettes Paradebeispiel für die Form der ersten Parodie ist bekanntlich Joyces *Ulysses*, wo Teile des homerischen, zweifellos für Antike, Mittelalter und frühe Neuzeit maßgeblichen Epen-Modells hypertextuell adaptiert und modernisiert werden. Profiliert hier Böhn lediglich einen neuen Begriff für etwas, das längst als Konzept bekannt und beschrieben ist? Ja und Nein. Denn in der Ausführlichkeit und detaillierten theoretischen Fundierung wurde das Phänomen tatsächlich nicht beschrieben. Dazu kommt, dass auch die Begriffsprägung »Formzitat« glücklicher wirkt als die der ersten Parodie bei Genette und weit präziser fasst, worum es bei gattungsmäßigen Rekursen jenseits von Pastiche und komischer Parodie geht.

Praktisch vorgeführt werden die primären Funktionen des Formzitats im Sinne der Gattungs Erneuerung und -mischung dann an der Entwicklung des romantischen Kunstmärchens: an Tiecks *Der blonde Eckbert*, an Hoffmanns *Der Goldene Topf* sowie an Tiecks *Des Lebens Überfluß*. Das Formzitat »Märchen« fungiert in Tiecks *Eckbert* als »Durchgangsstation«. Das Formzitat wird »zunächst auf der Darstellungsebene integriert und dann durch die Neukonstruktion des Gattungsschemas »Kunstmärchen« vollends überholt« (68). Bei Hoff-

mann wird das Formzitat ›Märchen‹ eingesetzt, um, so Böhn, »zur gültigen Form für die Darstellung moderner Subjektivität« (69) zu gelangen. In Tiecks *Des Lebens Überfluß* dienen die Formzitate ›Märchen‹ und ›Idylle‹ schließlich nicht mehr »zur Aktualisierung oder erneuernden Transformation von Gattungsmustern«, sondern die »Unterschiede zwischen den Gattungen werden im Gegenteil betont, sie werden gegeneinander profiliert, aber eben durch ihre wechselseitige Funktionalität füreinander auch relativiert.« (76)

Der zweite große Teil der Studie (78ff.) widmet sich dem Aspekt »Kulturgeschichte als Formengeschichte«. Hier soll den »anthropologischen und historischen Bedingungen und Funktionen des Formzitats« (78) nachgespürt werden, die im Rekurs auf Peirces Zeichenmodell, auf das Gedächtnismodell von Warburg und Assmann, den Formbegriff Luhmanns und den Kulturbegriff Wilds rekonstruiert werden. In neuerlichen weit ausgreifenden theoretischen Erläuterungen wird das Formzitat in den Rahmen der Semiotisierung von Formen sowie ihrer De- und Refunktionalisierung gestellt. Das Formzitat wird dabei als komplexe und historisch späte kulturelle Praxis der Konfliktmodellierung verstanden, wobei die zitierten Formen aus ihrem einstigen pragmatischen Kontext gelöst und in andere Kontexte gestellt werden. Dabei können Formzitate im »sympoietischen Vollzug [...] ästhetisch erfahren werden als Bruch eines Vollzugs, als abrupter Wechsel der Färbung beim Übergang vom Vollzugsschema der Rahmenform zu dem der Binnenform. Erfahrbar und erkennbar wird damit die Unstimmigkeit von in sich stimmigen Vollzügen.« (103) Ähnliches hatte schon Bachtin, der von Böhn allerdings kaum erwähnt wird, in Bezug auf die Polyphonie im modernen Roman geschrieben.

In Hinsicht auf das kulturelle Gedächtnis einer Zivilisation kann das Formzitat, so Böhn, die Funktion eines »poietisches Handeln[s]« erfüllen, indem es »den Vordergrund des in einer Gesellschaft Bewußten und Kommunizierten mit dem Hintergrund des im kulturellen Gedächtnis Gespeicherten in einer Weise verbindet, die letzteres nicht einfach reaktiv in die gegebene Situation integriert, sondern die Differenz von Vordergrund und Hintergrund, Gegenwart und Vergangenheit ästhetisch erfahrbar macht und somit eben die Interessiertheit des Erinnerten und des Erinnerns thematisieren kann.« (109) Dies ist vor dem Hintergrund der vorherigen Ausführungen Böhns eine zweifellos nachvollziehbare These. Aber, so wäre hier zu fragen, gilt dies allein für das Formzitat? Gilt es nicht ebenso für die Parodie und Travestie, ja, zumindest in Teilen, sogar für den Pastiche? Anders gefragt: Leistet dies im Grunde nicht jeder literarische und nicht-literarische Traditionsbezug, der bewusst eine Differenz zwischen Heute und Gestern markiert und die Regelmäßigkeit früherer Diskursformen vor Augen führt? Und wurden solche und ähnliche Prozesse diskursiver Verschiebungen und Differenzierungen nicht schon von Michel Foucault auf soziokulturellem Niveau beschrieben, die sich auch literaturwissenschaftlich hätten fruchtbar nutzen lassen? Alle diese Aspekte läßt Böhn unbeachtet und unerwähnt.

Im dritten und letzten großen Teil der Studie wird schließlich das unzeitgemäße Fortleben emblematischer Strukturen als Formzitat bei Heine, Rilke, Brecht und Rühmkorf untersucht. Bei Heine, so zeigt Böhn, schreiben sich em-

blematische Strukturen als bewusste textuelle Strategie bereits in seine *Reisebilder* mit ein, später dann in seine nicht-politische Lyrik, der Böhn in mikrologischen Analysen nachgeht. Vor allem Heines vermutlich letztes Gedicht *Für die Mouche* zeigt »nicht nur die Geschichte im allgemeinen, sondern auch sich selbst und damit die Geschichte des literarischen Lebenswerkes, dessen Summe er [Heine] darstellt, als Ruinenfeld, als Ansammlung von Paradoxen, von Modellen, die auf ihre ursprüngliche Funktion nur noch verweisen, sie aber nicht mehr erfüllen können.« (143) Geschichte wird im emblematischen Zitat bei Heine als »Trümmerlandschaft« präsentiert. In Rilkes *Neuen Gedichten* beschreibt Böhn die »schillernde Unentschiedenheit der Texte zwischen dem Zitieren der Emblemform und dem Verwischen dieser Strategie zugunsten des Anscheins, die Emblemform würde tatsächlich realisiert, es gäbe eine konstitutive Reihe von vorgegebenem Ding, dessen Darstellung und deren Deutung.« (148) Was in den Gedichten zum Ausdruck kommt, ist, wie Böhn feststellt, dass »ein Höchstmaß an Sinnhaftigkeit nur noch um eines Höchstmaßes an Zweifelhaf-tigkeit willen zu haben ist« (159). Die vordergründig emblematische Struktur der Gedichte unterläuft sich also permanent selbst.

In Brechts *Kriegsfibel* wird das emblematische Verfahren als Formzitat für eine politische Zielsetzung instrumentalisiert, wobei die Ähnlichkeit der Bild-Text-Beziehungen zum Emblem bei Brecht schon beim ersten Blick ins Auge springt. Hinzu kommt, dass nicht zuletzt der didaktische Impetus der *Kriegsfibel* eine solche Deutung nahe legt. Im Gegensatz zur Forschung versucht Böhn allerdings nicht, die emblematischen Strukturen bei Brecht in eine Traditionslinie zur barocken Emblematik zu stellen, sondern ihren zitierenden Verweischarakter herauszuarbeiten. Es stellt sich heraus, dass Brecht gerade nicht auf die Eindeutigkeit einer emblematischen Entzifferung seiner Bild-Text-Gefüge setzt, sondern eine »Pluralität von Bedeutungen vorführt, die der Emblematik fremd ist« und so die »Notwendigkeit der Unterscheidung richtiger von falschen Bedeutungen demonstriert« (170). Der emblematische Verweis als Formzitat hat bei Brecht eine erkenntniskritische Funktion, die gerade die Differenz zwischen Bild und textueller Zuschreibung betont. In Rühmkorfs *Kleiner Fleckenkunde* wird dann die bewusst anachronistisch eingesetzte Form des Emblematischen ironisch gebrochen, indem hier zufällige Tintenkleckse (aus Linien zusammengesetzt oder achsensymmetrisch gefaltet wie beim Rohrschach-Test) mit Vierzeilern versehen werden. Die Beispiele aus Rühmkorfs Band machen deutlich, »daß das Formzitat sich hervorragend als Maske eignet, in der man die ‚Wahrheit‘, das heißt die eigene Überzeugung sagen kann, weil sie einem selbst als Zitierenden nicht ohne weiteres zugeschrieben werden kann.« (183)

Der letzte Teil von Böhns Studie zeigt, dass das Konzept des Formzitats, wird es historisch akzentuiert und auf konkrete Textbeispiele angewandt, durchaus interessante und neue Deutungsansätze bieten kann, die sich vor dem Hintergrund intertextueller Fragestellungen mit dem Form-Inhalt-Problemfeld befassen. Der theoretische Aufwand, der von Böhn betrieben wird, um das Konzept des Formzitats zu entwickeln, steht meines Erachtens allerdings in keinem Verhältnis zu dem, was das Konzept in der analytischen Praxis tatsächlich zu leisten vermag.

Gerade der zweite Teil der Studie bewegt sich auf einem hohen Abstraktionsniveau und erkundet theoretisch fundamentale kulturelle Prozesse, in denen Formzitate eine Rolle spielen können. Im letzten Teil mit den praktischen Analysen ist von den kulturellen Prozessen jedoch keine Rede mehr. Statt dessen werden zwar erhellende und philologisch sauber durchgeführte, aber eben nur punktuelle Einzeltextinterpretationen geboten.

Trotz dieser Einwände soll zum Schluss betont werden: In der konkreten analytischen Praxis wird sich Böhns Konzept und Begriff des Formzitats ohne Zweifel durchsetzen, beschreibt es doch auf struktureller Ebene präzise ein wichtiges Verfahren transtextueller Transformations- und Transpositionsprozesse in der Literatur und, wie Böhn an einigen Stellen andeutet, auch in anderen Künsten. Die kulturelle Einbettung des Konzepts, wie Böhn sie theoretisch entwirft, bleibt im praktischen Vollzug allerdings weiterhin ein Desiderat.

Uwe Lindemann

Michel Cadot: *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident. Avant-propos Rudolf Neuhäuser*. Paris (Maison-neuve et Larose) 2001. 350 Seiten.

Michel Cadot, Emeritus der Sorbonne Nouvelle (Institut für »Littérature générale et comparée«), legt hier eine Summe seines Nachdenkens über Dostojewskij vor. Auf den Ort dieser Monographie innerhalb der internationalen Dostojewskij-Forschung sei hier nicht eingegangen. Nur so viel ist zu sagen, dass Geistesgeschichte und poetologische Analyse des Einzelwerks eine fruchtbare Fusion eingehen, wobei die kulturphilosophische Fragestellung allerdings dominiert, was im Titel ja bereits eindeutig vermerkt wird. Ich beschränke meine Hinweise auf das dritte Kapitel (247–319), das durch und durch komparatistisch orientiert ist.

Stichwort »Die Dostojewskij-Leser des 20. Jahrhunderts«. Zunächst geht Cadot auf die »schöpferische Dostojewskij-Lektüre« Robert Walsers ein, insbesondere auf dessen Romane *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe*, *Jacob von Gunten*. Durchgehend werden Walsers eigene Äußerungen über Dostojewskij in Anschlag gebracht. Danach untersucht Cadot »Dostojewskij, gelesen und wiedergelesen von André Gide«. Der freundlichen Aufarbeitung der Forschung zu dieser komplexen Beziehung wird Eigenes an die Seite gestellt. Sodann lässt sich Cadot auf die Dostojewskij-Rezeption Hermann Hesses ein, mit dessen Interpretation der *Brüder Karamasow* im Vordergrund. Sein Exerzitium des Vergleichens abschließend, widmet sich Cadot »Drei literarischen Echos« auf den Meister aus Russland, nämlich Jean-Paul Sartres *Zeit der Reife* (*L'Age de raison*), Ernesto Sábatos *Der Maler und das Fenster* (*El tunel*) und Martin Walsers *Finks Krieg*. Sábato reagierte auf die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, Martin Walser auf den frühen Roman *Der Doppeltgänger*. Von besonderem Interesse ist Cadots Auswertung der Gespräche Sartres mit Simone de Beauvoir über die russische Literatur.